

É a Vida: a Nova Flanerie

Vannie Pawelski da Gama ¹

DOI: <https://doi.org/10.32760/1984-1736/REDD/2022.v14i2.18866>

Resumo

No comum plano da experiência a troca entre o ser, o outro e as coisas do mundo proporciona a diversidade da vida material e digital. Em esfera pública e privada observada no fenômeno de ambiente urbano, as características das complexas cidades colecionistas e capitalistas da década de 2010 e 2020 propagam problemáticas advindas do processo histórico de desenvolvimento das cidades modernas moldadas ao século XIX. Hoje transitamos também online pelas cidades materiais com certa dependência e automatização tecnológica digital. Este ensaio remete as corporeidades errantes artísticas das cidades digitais atuais, pela metamorfose da experiência em multidão da flanerie de Walter Benjamin. Tal temática nos convida a questionar as interações do 'real físico', e do 'real digital', da comum gravidade tecnológica. Com incompletos aspectos dos emaranhamentos da malha da técnica, permeáveis pela história da arte e pelas dimensões técnicas pós-revolução industrial inglesa, apresento, pelo tensionamento com o labor de Hannah Arendt, técnica e tecnologia de Jacques Ellul e Charlie Gere, o encontro nas andanças digitais de uma nova flanerie. Ao recorte das diferentes expressões do flâneur, reencontramos a Dragqueen de Marcel Duchamp, Rose Sélavy, aos desdobramentos contemporâneos multimidiáticos com atenção às problemáticas do ambiente digital coletivo.

Palavras-Chave: flanerie; digital; teoria crítica; arte drag.

Abstract

This Is Life: The New Flanerie

On the common level of experience, the exchange between the self, the other and the things of the world provides the diversity of material and digital life. In the public and private sphere observed in the urban environment phenomenon, the characteristics of the complex collectionist and capitalist cities of the 2010s and 2020s propagate problems arising from the historical process of development of modern cities shaped in the 19th century. Today we also travel online through material cities with a certain dependence and digital technological automation. This essay refers to the wandering artistic corporeities of today's digital cities, through the metamorphosis of Walter Benjamin's flanerie crowd experience. Such a theme invites us to question the interactions of the 'physical real', and the 'digital real', of the common technological gravity. With incomplete aspects of the entanglements of the mesh of technique, permeated by the history of art and the technical dimensions of the post-English industrial revolution, I present, through the tension with the work of Hannah Arendt, technique and technology of Jean Elluhl and Charlie Gere, and the hyperrealism of Baudrillard, the encounter in the digital wanderings of a new flanerie. By highlighting the different expressions of the flâneur, we find Marcel Duchamp's Dragqueen, Rose Sélavy, contemporary multimedia developments with attention to the problems of the collective digital environment.

Keywords: flanerie, digital, critic theory, drag art.

Resumen

This Is Life: The New Flanerie

En el nivel común de la experiencia, el intercambio entre el yo, el otro y las cosas del mundo proporciona la diversidad de la vida material y digital. En el ámbito público y privado observado en el fenómeno del entorno urbano, las características de las ciudades complejas recaudatorias y capitalistas de las décadas de 2010 y 2020 propagan problemas derivados del proceso histórico de desarrollo de las ciudades modernas configurado en el siglo XIX. Hoy también viajamos online por ciudades materiales con cierta dependencia y automatización tecnológica digital. Este ensayo se refiere a las corporeidades artísticas errantes de las ciudades digitales de hoy, a través de la metamorfosis de la experiencia de la multitud flanerie de Walter Benjamin. Tal tema nos invita a cuestionar las interacciones de lo 'real físico' y lo 'real digital', de la gravedad tecnológica común. Con aspectos incompletos de los enredos de la malla de la técnica, permeados por la historia del arte y las dimensiones técnicas de la revolución industrial posinglesa, presento, a través de la tensión con la obra de Hannah Arendt, la técnica y la tecnología de Jacques Ellul y Charlie Gere, y el hiperrealismo de Baudrillard, el encuentro en las andanzas digitales de una nueva flanerie. Destacando las diferentes expresiones del flâneur, encontramos Dragqueen de Marcel Duchamp, Rose Sélavy, desarrollos multimedia contemporâneos con atención a los problemas del entorno digital colectivo.

Palabras Clave: flanerie; digital; teoría crítica; drag arte.

¹ Vannie Gama, é um artista visual fundador do VYSLab (2019), ateliê e startup em Artes Visuais e STEAM para acessibilidade artística e comunicação científica no Brasil. É também pesquisador interdisciplinar e ativista ambiental, mestrando no curso de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Sociais e Aplicadas da UNICAMP - Campus Limeira (2022-) com foco em Tecnologia social e acessibilidade artística contemporânea. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9195-224X>. E-mail: vanniegama.vyslab@gmail.com.

A Flânerie de Walter Benjamin e a Flânerie digital: Condições tecnológicas e langor nostálgico.

Em meio a emergência das cidades industriais na Europa da segunda metade do século XIX, com seus bondes elétricos e longas jornadas operárias, a arte de seu tempo observava tais mudanças e regurgitava expectativas de um futuro melhor através da dura arte realista francesa – “Em busca de reproduzir a ‘imagem fiel’ do mundo visível” (Pelegri, 2013, p. 18). Tanto os maquinários das cidades quanto as mídias de informação da época sofriam alterações dispositivas significativas com a expansão de jornais e revistas pelas capitais europeias, bem como na dinâmica combativa cotidiana entre as classes trabalhadoras e burguesas fortemente vividas pela França de 1840. O realismo literário acompanhou as revoluções sociais e consequentemente teóricas da época até o início do século seguinte, num impacto com os efeitos da Primeira Guerra Mundial.

O período artístico destes 100 anos entre intensas mudanças tecnológicas permitiu o diálogo de autores em distintos pontos do século que compartilhavam o início de fim do realismo francês, e com ele discutiam as repercussões sociais e políticas de suas perspectivas observadoras. A literatura descritiva do período industrial das décadas de 30 e 40 do século XIX e depois, do século XX, convivia com as vanguardas artísticas visuais de mesma época. Constituídas de uma nucleica resistência consciente de seus contextos políticos à sedativa dinâmica urbana opressora que se manifestava por entre a cultura consumista das novas metrópoles - Embora contrastantes em técnica e ação -, de Balzac e Baudelaire à Courbet, ao flâneur de 1920 a 1940.

A efusão de experiências com as novas dinâmicas entre sociedade e tecnologia, das mecânicas e das imateriais inéditas vividas pelo coletivo e suas partes das décadas de criação do poeta Charles Baudelaire foi experiência próxima para Walter Benjamin. Benjamin vivia suas próprias contradições com o desenvolvimento técnico de sua época, notada pela maneira em que diz que “uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao ser humano” (Benjamin, 1985, p. 115). Enquanto flâneur, artista e filósofo, o que talvez o tenha aproximado da literatura realista francesa, profundamente dedicada a caracterizar a realidade nas relações caleidoscópicas entre o ser e os outros, tenha sido a mesma nostalgia e revolta, dentre outros sentimentos conflituosos e divergentes entre si, compartilhada pelos seus antecessores. Apesar do foco crítico dos ensaios de Benjamin no flâneur de Baudelaire resistir em poemas, como em *Les Fleurs du Mal* (1857) outras formas de arte borbulhavam na semelhante perspectiva de retratar a vida coletiva do presente e consequentemente, suas problemáticas, tecnologias e demandas.

Em um trecho de “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo”, Benjamin escreve sobre a poética de Baudelaire: “Sua versificação é comparável à planta de uma grande cidade, no qual alguém pode movimentar-se despercebido, encoberto por quarteirões de casas, portais, cocheiras e pátios” (Benjamin, 1985, p. 95), com vívida sintonia à visualização de espaço em que a corporeidade de Baudelaire é permeável pela metrópole, mas não obstante, desobediente a ela, prossegue, “nessa planta indicam-se às palavras seu lugar exato, como aos conspiradores antes da eclosão da revolta.” (Benjamin, 1985, p. 139). Em constante contato com o mundo, o flâneur que divaga sobre as andanças de outro, ressentido sobre a tecnologia e suas técnicas, isola-se de seus pares, porém permanecendo nele conectado, à contragosto. Os outros são a multidão, reduzida de suas particularidades e vivências ao caráter de inconveniente cardume, seja no contexto de 1850 ou ao contexto de 1930 – Baudelaire não descreve nem a população, nem a cidade. “Sua multidão é sempre a da cidade grande. Invariavelmente superpovoada” (Benjamin, 1985, p.116).

Embora Benjamin discorde de parte da relação atribuída entre o flâneur e a multidão, reconhecendo o pequeno burguês que Charles deixava visível por suas rasas considerações às condições operárias e enfermas da mesma, manteve o distanciamento e o privilégio do Flâneur no espaço público a qual transitava e desvelava. A sociedade tende a excluir a possibilidade da ação de seus indivíduos de acordo com sua posição social incluindo aquelas vistas nas primeiras sociedades de massas, esperando de seus membros uma domesticação de seu comportamento, abolindo a imprevisibilidade e o inusitado (Arendt, 2007).

Quando Benjamin caminhava pelas cidades europeias e escrevia seus pequenos fragmentos literários, suas críticas de arte e suas nostalgias, a flânerie francesa era desenhada por quem podia desenhá-la, vivenciá-la. Percorrer um espaço como observador, mesmo que receoso dos fenômenos luminosos e mecanizados em demasia, fora um particular privilégio de homens como Baudelaire e Benjamin. Em contextos históricos e geográficos intransponíveis ao flunar de outros corpos não-brancos em espacialidades Brasileiras da época,

talvez aparente, a primeira vez, pouco aproveitável os aspectos do fenômeno da flânerie francesa para com outros contextos do globo e seus habitantes. Entretanto, seria um equívoco isolar a obra de Benjamin do contexto tecnológico, histórico e artístico em que vivera, evitando contradições poéticas e articulações temáticas destas vivências em choque com novos contextos do flâneur. São as manifestações artísticas mal recepcionadas pela sociedade – seja de seu tempo ou da década de 2010 e 2020 –, as intersecções dos aspectos políticos, sociais, tecnológicos e ficcionais das reações entre os corpos das cidades em óptica divergente, da flânerie, enquanto forma de existência da qualidade de registro performática, constantemente modificada pelas técnicas presentes em um determinado tempo-espaço que tornam a nostalgia destes autores afetados pelo realismo ainda intrigante.

Parte desta nostalgia compartilhada no realismo está no sentimento comum, uma espécie de aura da estranheza para com o presente, a exclusão parcial do indivíduo de seu contexto social. Em um mundo de revoluções com custos elevados para o bem-estar coletivo, a confiança, considerando sua importância nos tratados dos riscos em Giddens (1990) do indivíduo no trato da modernidade é abalada já em seus primórdios. Sobre Baudelaire, na passagem onde a “literatura que se atinha aos aspectos inquietantes e ameaçadores da vida urbana estava reservada um grande futuro” (Benjamin, 2013, p. 38), o flâneur é um observador em langor, que “desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande” (Benjamin, 2013, p. 38), numa resistência contraditória entre a sua casa, as ruas, e sua indignação perante a homogeneidade sóbria das cidades industrializadas.

A questão da performance no âmbito das expressões da arte, se refere aqui enquanto qualidade, conjunto de ações representativas acionadas pelas artes – além das artes corporais e cênicas, onde o ato da performance é uma linguagem que utiliza do corpo enquanto veículo mais do que materialidades resultantes secundárias como o cinema, a literatura, ou as artes visuais com pinturas e afins. A performance do corpo daquele que registra alguma materialidade é derivada da realidade individual e da imaginação ou exaltação onde o corpo se encontra, como Walter Benjamin, estudioso judeu da Escola de Frankfurt, ao caminhar pelas cidades é, um recipiente ativo das percepções sentidas do seu ambiente histórico: Uma Europa central abalada politicamente, convivendo com os desdobramentos industriais do século anterior, comprimidas pela efusão de novas técnicas e tecnologias. Performava timidamente sua existência artística nostálgica por textos, muitas vezes enquanto vivenciava – Na rua, em pequenos blocos de notas, e em sua contradição, cristalizando a retomada da antiguidade clássica grega pelos valores da percepção da obra de arte, colérico ao cinema, vivendo o réalisme francês dos anos de 1930, ao mesmo tempo que convivera com os choques do Dada e surrealismo – com os filmes do expressionismus alemão, vanguardas que mais tarde inspirou conceitualmente a pop art estado-unidense, e o concretismo brasileiro.

A modernidade citada por Benjamin, acredito ser uma resultante do que fora a modernidade para a Arte Moderna – dimensão colaborativa à cultural moderna – em interação ativa com a modernidade das ciências sociais e para a sociologia de Giddens. Conectada intimamente com as transformações no espaço e no tempo, e na relação que o ser humano passou a ter com estas entidades, a modernidade refere-se aos modos de vida social ou de organização originária na Europa aproximadamente no século dezessete em diante e que subsequentemente se tornou mais ou menos global in sua influência (Giddens, 1990). Esta modernidade para Giddens é fenômeno de globalização, com dimensões especificadas pelo menos, separadas enquanto um mundo de economia capitalista, divisão internacional do trabalho, um mundo militarizado relacionantes também ao sistema de Estado-Nação. Sob esse sistema moderno, definições de capitalismo e, para o industrialismo partido da revolução industrial seriam a do capitalismo enquanto um sistema de produção de commodities, centralizado sob relações entre a propriedade privada do capital e o trabalho assalariado desprovido de propriedade, relação esta como sendo o eixo e matriz de um sistema de classes (Giddens, 1990).

Considerando as dimensões de Giddens e as temáticas da flânerie do século XIX, encontramos o eixo comum da divisão de classes em multidão, e das transformações tecnológicas respondidas pela criação artística errante. Neste eixo comum das problemáticas das classes e com isso, da divisão do trabalho e labor, da esfera pública e individual, relativas às redes sociais, pois “é somente com o ulterior conceito de uma *societas generis humani*, uma “sociedade da espécie humana” que o termo “social” começa a adquirir o sentido geral de condição humana fundamental” (Arendt, 2007, p.33). No presente ensaio, a relação da tecnologia e do

radicalismo da corporeidade performática artística enquanto expressão carregada de conexões com diferentes fragmentos da configuração de cidade de seu tempo – e de seus indivíduos – é como veículo entre momentos históricos consideravelmente distintos, das quais apesar de conectados pelos movimentos de vanguarda artísticas, a experiência da troca entre o ser e o outro num ambiente também de instável conceitual, e por vezes contraditório, prevaleça ao recorde disciplinar unicamente revisional.

Prosseguindo assim das condições humanas sociais do recorte europeu da revolução industrial no estágio histórico da segunda metade do século XIX, à primeira metade do século XX, na flânerie de um século atrás apoiada no senso materialista da cidade e das falhas de suas invenções, retomemos a questão das massas tanto para Baudelaire quanto para Benjamin, essa multidão da qual o flâneur não pertence. “A multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito; é também o mais novo entorpecente do abandonado. O flâneur é um abandonado na multidão” (Benjamin, 2013, p. 51), e a diferenciação entre aquele que flana ou do artista atento, e a multidão, que o afasta da identificação com o que também é o povo, e “com isso, partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele” (Benjamin, 2013, p. 51). Embora a temática realista circunde o observar o entorno, o que se observa nestes trechos é uma reiteração das classes e suas funções segregarias, redutivas de individualidade do operário, enfatizando o caráter Bourgeois da flânerie. A sociedade tende a excluir a possibilidade da ação de seus indivíduos de acordo com sua posição social incluindo aquelas vistas nas primeiras sociedades de massas, esperando de seus membros uma domesticação de seu comportamento, abolindo a imprevisibilidade e o inusitado oriundo das mesmas (Arendt, 2007).

O brilhantismo metálico industrial da reorganização dos meios perde espaço. E retoma espaço, num fetiche pela manufatura, afetando a própria arte – O fenômeno do processo, tão importante quanto o trabalho final. “Num mundo estritamente utilitário, todos os fins tendem a ser de curta duração e a transformar-se em meios para outros fins.” (Arendt, 2007, p.167). “Em Baudelaire, a cidade grande quase nunca alcança expressão na descrição direta de seus habitantes” (Benjamin, 2013, p. 55) e Benjamin o critica por tal negligência, quando refere o “permitir o rasgo do céu que cobre a imagem da realidade social, permitindo ao flâneur “ver as cidades sem disfarces” (Benjamin, 2013, p.55), porém, o que seria essa ausência de disfarces? Pois mesmo a industrialização de intenção da máquina – Definida enquanto um artefato que realiza um conjunto de tarefas pelo uso de energia como meio de suas operações (Giddens, 1990) - automatizada, sem o uso da força humana, não abandonava suas colônias e explorações no eixo-sul global, e mesmo os operários em metrópoles representavam apenas uma porção dos abismos sociais de seu tempo. O que se manterá no flâneur através dos séculos será a qualidade em ser “um observador do mercado. O seu saber é vizinho à ciência oculta da conjuntura. Ele é, no reino dos consumidores, o emissário do capitalista.” (Benjamin, 2013, p. 199), impossibilitando-o de remover por completo o véu do que são as realidades sociais em ação e consequência, pois estas transcendem as transformações locais – baseadas em idealizações progressistas do industrialismo moderno da óptica europeia em seus interesses públicos nacionais, que se refletem em parte dos interesses privados do flâneur.

A movimentação das cidades portuárias por exemplo, eram caracterizadas, por Hobsbawn “no comércio de escravos e de produtos coloniais como açúcar, chá, tabaco e, cada vez mais, algodão” (Hobsbawn, 2000, p. 24) além das tabernas e da prostituição presentes na dinâmica cotidiana do cais. Desde XVIII então, a paisagem inglesa por exemplo, “impressionava o visitante estrangeiro principalmente como um país rico, e cuja riqueza se devia basicamente ao comércio e à iniciativa” (Hobsbawn, 2000, p. 27) ligada intimamente com a classe média por uma sólida ostentação das variedades de um comércio servil e estável a ela dentro de um Estado “burguês”. Este vínculo próximo entre classe média e sua cultura, com o consumismo em contextos de economias capitalistas industriais foram observáveis tanto em Baudelaire quanto na flânerie de Benjamin, e a posteriori neste ensaio, na flânerie digital contemporânea dos anos de 2010 e 2020 – Uma vez que “o movimento do industrialismo também se aplica configurações que envolvem alta tecnologia, onde a eletricidade é a única fonte de energia e onde os microcircuitos eletrônicos são os únicos dispositivos mecanizados ” (Giddens, 1990 pág. 56). Num ambiente moderno em transição , sensível às transformações tecnológicas, “o industrialismo afeta não apenas o local de trabalho, mas também o transporte, a comunicação e a vida doméstica [...]” (Giddens, 1990 pág. 56), e a percepção do indivíduo que traduz suas

experiências em expressões e manifestações artísticas de quaisquer linguagens, mídias ou natureza como o flâneur.

Hannah Arendt interliga o “declínio da esfera pública” de sua época com o voltar-se à pequenas coisas manuais negligenciadas em um mundo de rápida industrialização intermitente, de forma que o mal estar social com o ritmo automatizado e mecânico vivido durante a longa revolução industrial ainda viria a ser sentida após o realismo do século XIX e início do século XX. Para além do labor, a esfera pública é espaço de expressão individual, responsiva ao meio, na medida em que é comum às unidades e lhes confere espaço enquanto função em seu todo. É como um mundo do artefato humano, do mundo feito de coisas humanas em comum habitação (Arendt, 2007), habitação esta que nos permite a construção de cidades contemporâneas digitais, por estruturar-se nas relações humanas propriamente ditas ao invés de necessitar do aparato material a priori.

Sobre a dissociação do ser humano em Jacques Ellul (1954), de encontro com Hannah Arendt, com seu “L’homme-machine”, a nostalgia pela lembrança das atividades espontâneas do ser humano anterior ao desenvolvimento do conhecimento tecnológico progressivo, fazem parte do cenário radical do ser humano que se adapta à máquina, fixado pelo objetivo capital do acúmulo mediante sua exclusiva função social, a do trabalho. De mesma sensação meditativa ao futuro das tecnologias, publicado também na década de 1950, o trecho “os eventos da última década, e especialmente as possibilidades introduzidas pelo contínuo desenvolvimento da automação, permitem-nos indagar se a utopia de ontem não terminará sendo a realidade de amanhã, de sorte que, finalmente, só o esforço de consumir restará das ‘fadigas e penas’ inerentes ao ciclo biológico cuja força motriz está ligada a vida humana” de Arendt (2007, p. 144) revelam semelhante preocupação com a automação e a artificialidade da ação humana e suas produções. Durante a década de 1930, Walter Benjamin manifestava semelhante langor com o efeito das técnicas industriais e sistemáticas mecânicas na questão da reprodutibilidade técnica da arte dada a ascensão da fotografia e do *réalisme* do cinema francês.

Os ensaios sobre fotografia e cinema de Benjamin nos apresentam delimitações e territórios do estado de uma obra de arte em transição técnica gradual, da qual igualmente sofremos na contemporaneidade dos anos 20 do século XXI com a arte digital e suas propriedades específicas de compartilhamento, técnica, colecionismos e marcações espaço-temporais, vista com semelhante desconfiança pelo flâneur de nossa época. Tal desconfiança na modificação de técnicas pelo desenvolvimento tecnológico análogo às considerações de Walter Benjamin há cem anos poderiam ser fragmentos de evidências da continuidade da modernidade humana: o tópico da obra de arte em originalidade, é questão de debate na atualidade, mesmo dada a subjetividade da implicação técnica para com o processo criativo artístico de qualquer artista ou vanguarda a qual remete-se. Nos anos de 1950, “sua durabilidade permanece quase isenta ao efeito corrosivo dos processos naturais, uma vez que não estão sujeitas ao uso por criaturas vivas (...) e através do tempo, pode atingir a permanência” (Arendt, 2007, p.181), em defesa da cultura grega, da escultura no mármore, a sentença da obra de arte com limitações em sua reprodução e ‘produção’, quando “nada como a obra de arte demonstra com tamanha clareza e pureza a simples durabilidade deste mundo de coisas, nada revela de forma tão espetacular que este mundo feito de coisas é o lar não-mortal de seres mortais” (p. 181). Tanto que a escrita, a poesia, reduzidas a “menos-arte”, arte impermanente, ou no caso da fotografia e da arte do cinema para Benjamin, pois o material é aparentemente a linguagem, decisiva na existência da obra de arte pela durabilidade limitada de páginas frágeis. Fabricação, uso, instrumentalização, mas também o ser humano, mortal como é, com as complexidades políticas e dores do trabalho reconhecidos, tem suas particularidades e individualidades expressas com igual potência por entre as técnicas, mesmo nas artes “pouco permanentes”, como a maquiagem, o vestuário, a música, e a poesia e a literatura para Arendt, – Comumente obras de arte cerceados quando reconhecidas enquanto perigos para a obediência popular em detrimento dos interesses políticos de um ou diferentes Estados, ou mesmo pela censura histórica velada, ocorrente em diferentes momentos da história ocidental, bem como nos anos 1930, com a arte drag duchampiana, uma expressão em flânerie. Parte das “Fraturas socioterritoriais herdadas de um processo de produção urbana excludente e reforçado nas novas dinâmicas, primeiro, da cidade industrial e, posteriormente, da cidade comercial e financeirizada.” (Toledo et al, 2022, p. 2).

A nova flânerie conserva características da flânerie de Charles Baudelaire, característica das mudanças tecnológicas, políticas e sociais de 1830 a 1860, e de Walter Benjamin, entre o final de 1920 e 1940, marcado por um período de vanguardas da Arte Moderna com técnicas, aproximações sociais e políticas, e incorporação das temáticas das tecnologias à percepção das transformações coletivas. Com a continuidade da sensação de deviação de multidão ou massa também presente na contemporaneidade, pelo langor do desconhecido homogêneo que habita o populoso espaço cosmopolita sem abdicar de sua mercadoria e vislumbre capitalista industrial ao preço da desigualdade social entre as classes. A nova característica, é, a qualidade da vivência digital, online. O mundo digital, embora de diferente topografia, existe sob a condição humana da socialização. Visível nas cidades digitais, caminhando desde a textura inofensiva até mobilizações violentas manifestadas na realidade material. A sensibilidade faz parte da tecnologia, e é também, uma qualidade da aparência do digital, parte dos constituintes da vida digital e de sua atmosfera.

A vida humana na medida em que se empenha ativamente em fazer algo, tem suas raízes permanentes no mundo humano, ou de coisas feitas pelo ser humano, um mundo que ela jamais abandona ou chega a transcender completamente (Arendt, 2007), ou seja, não transcende a realidade, o próprio mundo digital não transcende o real, e também não o é ausente, visto que ali há a manifestação e o laço social ativo humano, é ação ocorrendo na sociedade humana. É através do discurso e da ação, seres humanos podem distinguir-se e diferenciarem-se, Arendt diz que discurso e ação estão em contraposição à mera existência da corporeidade. “É com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano (Arendt, 2007 p.189), e no quesito digital, além das palavras, vivemos linguagem também pela imagem.

E o espaço digital, indissociável ao espaço materialista pleno – ou referencial, numa perspectiva da virtualidade – possui dimensões geográficas, linguísticas, políticas e culturais, dotado de territórios e outras corporeidades em convivência. “O espaço geográfico é dotado de vida, ou melhor, de existências – humanos vivendo e conhecendo o mundo onde estão situados” (Bernardes, 2022, p. 46). De forma complementar, “a territorialidade indica, justamente, a situação em que está o ser-no-mundo num conjunto de relações próximas com os Outros e com os objetos no mundo” (Bernardes, 2022, p. 45). Bernardes (2022) expõe que relações mediadas pela internet, geradoras de experiências, nos afetam de algum modo, de forma a também nos constituir, em diferenciação, estas fundamentais para as territorialidades como um todo e também para com as virtuais. E “O encontro proporcionado pela linguagem se efetiva pela Internet enquanto modo de se relacionar e, assim, modo de ser, haja vista que somos sempre em relação. (...) – negociando suas intencionalidades.” (Bernardes, 2022, p. 59). As corporeidades que habitam as territorialidades das cidades digitais, são inicialmente diversas embora homogeneizadas pelo flâneur, embora subjugada aos altos riscos da modernidade de Giddens (1990), enfatizados pelo volume de informação gerada nas cidades digitais por suas corporeidades.

Nosso transporte de informação e de alimentação também são, como na primeira revolução industrial, casos especiais unidos aos bens capitais – Como apontado por Hobsbawm (1984) das razões a emergir a revolução industrial, além das configurações políticas e populacionais – também nos proporcionaram um ambiente singular para a imersão digital e sua sensação de realidade bem como factual influência em dependência com a realidade material. “As manufaturas alimentares competem com as de têxteis como fixadores do ritmo da industrialização em regime de iniciativa privada, uma vez que existe visivelmente um enorme mercado para seus produtos” – (Hobsbawm, 1984, p.43) , quanto mais quando continuação em um cenário industrial capitalista, onde, ao menos “nas cidades esse mercado mostra-se constantemente receptivo, apenas aguardando exploração” (Hobsbawm, 1984, p.43). Esses mercados infelizmente tendem a reproduzir princípios colonialistas de controle de mercado de exportação de outros povos em sistemas neoimperialistas .

Enquanto caminhamos sobre o solo da modernidade em transição, o nostálgico sentimento de livres atividades humanas desprovidas das amálgamas do capitalismo industrial, do estímulo constante à posse e ao colecionismo áureo da flânerie de Baudelaire e Walter Benjamin, em estranhamento ao desenvolvimento tecnológico da sociedade ocidental, nos leva a contemplação das manifestações artísticas divergentes ainda em 1920. A consciência do contínuo silenciamento de determinados corpos performáticos na flânerie, a qual sua permanência contraditória é conservada através dos séculos, remetendo a miríade da presença artística diversificada em suas técnicas e, se um dia fora o realismo de Coubert e Balzac para Baudelaire, fora outra em sincronismo à reprodutibilidade técnica em preto e branco dos cinemas sistematizados de 1930 na época

do flâneur de Walter Benjamin. Benjamin conviveu em espaço-tempo com o Dada. Utilizavam da tecnologia e das crises que esta geraria na cultura estética e visual da sociedade tecnológica moderna, para levar a imagem e a materialidade aos confins dos territórios da aura da obra de arte, das intencionalidades das próprias existências dos artistas e não-artistas que o compunham.

Corporeidade tecnológica errante de Rose Sélavy

As condições tecnológicas para a revolução industrial, foram acumulados graduais de configurações espaciais das disputas e explorações territoriais, políticas imperialistas e organizações capitalistas conglomeradas em cidades, relacionadas ao desenvolvimento científicas e ações culturais. A questão da técnica amargura as relações sociais quando considerados riscos e confiança (Ellul, 1954), por estar emaranhada visceralmente aos fazeres humanos, e as transformações orgânicas exigem a movimentação, readaptação ou mesmo substituição de cenários anteriores aos novos ambientes. Para Elluhl a técnica tem se tornado autônoma, considerando esta enquanto “nada a menos do que os meios e os conjuntos de meios” (Ellul, 1954, p. 19) e nossa civilização é primeiramente uma civilização de meios e maneiras. O fenômeno técnico, “para além da máquina”, uma vez que a “técnica ou organização, é tal como uma técnica para nadar ou para as amizades” (Ellul, 1954, p. 21), todas as técnicas fazem parte do universo da técnica humana, e assim irredutíveis às relações polares entre ser humano e meio -máquina, embora esta também o afete, como em Bernardes (2022), em sua realidade existencial. A questão da inferência da técnica na vida humana rege parte da história da arte ocidental, onde a materialidade e a intencionalidade desenham a cartografia de momentos históricos da arte, especialmente latente no período da Arte Moderna. Com alguns consensos e dissensos entre teóricos, as divergências costumam originarem-se no problema da diferenciação entre territórios artísticos, bem como errâncias dentro da questão da técnica e da subversão expressa pelas obras de arte destes períodos, característica dos avant-garde moderno.

A interpolação entre diferentes linguagens das artes, incluindo a literatura, a música e as artes cênicas, para com a esfera da vida pública e das tecnologias emergentes, é contínua através da história da arte ocidental e reflete as dimensões da modernidade de Giddens (1990) e as problemáticas das cidades de Toledo (2022), e é expressa pelas corporeidades que dela se originam. Embora a flânerie se diferencie da multidão para Benjamin, a nova flânerie também carrega esta aura privada do privilégio da percepção pseudo-emancipada, de um desnorreamento pelos numerosos desconhecidos e pelas sistematizações técnicas que parecem descascar os mármore da antiguidade artística e filosófica. A vigilância e a punição aquilo que busca pseudo-emancipar-se do conjunto metropolitano é ainda silenciosa, de uma opressão histórica que torna nebulosa a representação das subversões técnicas já presentes na flânerie moderna material. Se a obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica causava desconfiança, hoje, na cultura digital, desconfiamos da arte digital e suas técnicas parcialmente imateriais, com semelhante aura de censura e de hierarquização da criação.

Gere explica que “Acontecimentos que desafiam os preconceitos através dos quais a nossa existência é comunicada e partilhada, por exemplo, a aniquilação da distância física e a dissolução da realidade material pelas tecnologias virtuais ou de telecomunicações (...)” (Gene, 2002, p. 11) fazem parte dos desafios tecnológicos, como na própria cultura digital, que “em sua específica forma atual é um fenômeno historicamente contingente, cujos componentes emergem pela primeira como resposta às exigências do capitalismo moderno” (Gere, 2002, p. 14). Mesmo no contexto socio-cultural do flâneur de Walter Benjamin essas inseguranças tecnológicas podem ter ofuscado a intensidade da resposta artística ao meio de sua época, ou apenas as censurado em corporeidades errantes, afetando os desenhos territoriais e representações desobedientes da arte da época, no que tange a singularidade da efemeridade da arte, contrária à arte eterna de Arendt ou da arte original de Benjamin, e a reproduzibilidade técnica do corpo.

A nova flânerie é também representativa de corpos da multidão, a depender do referencial das relações. A Arte drag brasileira, já de origem moderna no século XX, adaptou-se também às cidades e espaços digitais tumultuosos no século XXI, onde “as artes contemporâneas tentam tornar visível esta nova dimensão cosmopolita que une o fluxo informacional aos valores ideológicos, sociais e culturais” (Lopes, 2017, p. 288). O fazer artístico dispõe da atemporalidade da intenção de “um corpo, cuja compleição, dimensão e contorno físico estão em vias de mutação” (Lopes, 2017, p. 288), e ao caso do corpo drag, ora fazendo parte da cultura popular desta multidão pop, ora manifestando-se fora do mainstream. A expressão artística da dragqueen, da

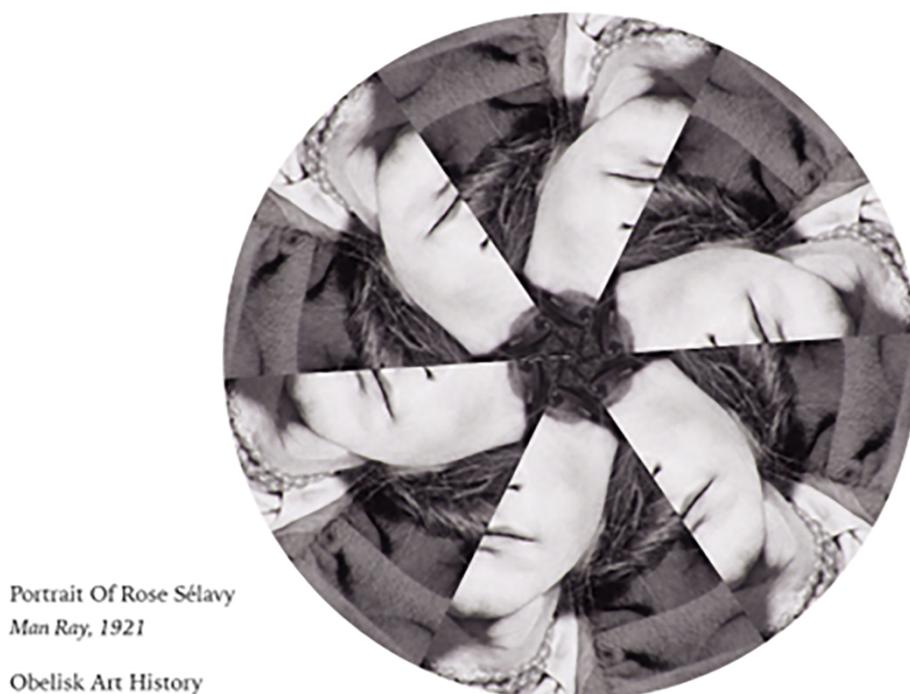
elaboração de uma personagem (Chidiac & Oltramari, 2004) vívida, a performance extravagante de fragmentos da própria identidade, nos espaços urbanos do sudeste brasileiro dos anos de 1980, compartilha hoje do fluxo digital, através das redes sociais e da atuação multimídia.

Marcel Duchamp, nascido em 1887, faleceu no ano de 1968. A figura dadaísta de Duchamp seja talvez mais conhecida por ser o artista que expôs um urinol – um *readymade* - de porcelana assinado, em frente ao Grande Central Palace na França, em 1917, sob o título “Fountain”. O Dada é considerado um movimento da Arte Moderna, contraditório em si mesmo por em seu próprio manifesto conter frases como, “O Dada não significa nada”. A impossibilidade de definir arte, que agora, poderia ser qualquer coisa, já que o maior inimigo da arte para dadaístas como Duchamp, era o a questão do gosto da arte, “sem beleza, sem feiura, nada particularmente estético sobre” (Tomkins, 1997, p. 160). O Dada foi um reflexo do medo e frustração da multidão industrial centro-europeia do início do século XX. De Tristan Tzara ao Cabaret Voltaire de Hugo Ball, Apollinaire e outros artistas que viriam a ser o primeiro grupo dos dadaístas se uniram na Suíça, suas reuniões artísticas na Suíça não seriam nenhuma coincidência, “eles não queriam se relacionar com o horror suicida da Grande Guerra” (Tomkins, 1997, p. 191).

O significado de “Dada” para os dadaístas, falantes de francês e alemão, remetia ao início da vida, o primeiro som expresso por uma criança (Tomkins, 1997). Uma nova arte, despida da tradição da contemplação sacra da arte até então. Os *readymades*, criados por Duchamp, por vezes a maior das subversões artísticas, eram em sua característica, mercadorias industriais ressignificadas. Objetos prontos, reproduzíveis, funcionais, comuns a vida da cidade, um “fenômeno da banalização do espaço” é a experiência fundamental do *flâneur*” (Benjamin, 1985, p. 189). O novo do Dadá expressava a angústia e ao mesmo tempo, a libertação da qualidade técnica moderna. O absurdismo da comparação de um objeto de lugar banal das massas às grandes obras clássicas em mármore e linho é em si uma contradição do capitalismo moderno. O dadaísmo levou algum tempo até chegar em Paris. Walter Benjamin e Marcel Duchamp possuíam a diferença de apenas cinco anos de idade, este último sendo mais velho. Viviam as diferenças da *flânerie*. Compartilhavam em diferentes referenciais da multidão parisiense das emoções intensas com relação às novas técnicas.

A fragmentação do Dada possibilitou o emergir do surrealismo, com o afastamento entre os poetas dadaístas André Breton e Tristan Tzara, na década de 1920. Ambos os movimentos, o Surréalisme e o Dada coexistiram histórico e geograficamente, e chocavam-se conceitualmente por valores sociais e políticos relativos à arte (e a não-arte) e qual (e como) seria a ação que esta deveria manifestar. Jamais limitada às obras de arte apenas em si, ou a eventos, encontros em cafés e apresentações do grupo, esta ação refletia na expressão da corporeidade e da existência social – relacional – dos artistas com o mundo, com as coisas e com os outros. Parte do dadaísmo e do surrealismo que partiam da subversão da tradição, assumiam a espectacularidade de suas obras de arte, visíveis por performances excêntricas, textos chocantes e objetos de arte – ou pinturas, assemblages – que causavam espantosa estranheza – e outros sentimentos inicialmente desconcertantes ao público, sobretudo “A espectacularidade de uma obra pode evidenciar-se na sua imponente ou escala, no seu aparato cénico, ou pelo conteúdo dramático que a poderá tornar sensacionalista” (Gomes, 2017, p.33). Para André Breton, o surrealismo sempre fora mais do que um movimento literário ou artístico, possuía o propósito de mudar a esfera da vida social e cultural, “libertando a mente humana de todas as restrições tradicionais que a escravizavam, incluindo religião, moralidade, família, e a ‘camisa de força’ da racionalidade” (Tomkins, 1997, p. 261). E para outros adeptos da *flânerie*, a vivência da observação a favor da subversão também o seria. “Se o humor lúdico de Rose Sélavy parecia um pouco em desacordo com o espírito missionário do Surrealismo inicial, Breton, no entanto, olhou para Rose e seu alter ego como aliados e potenciais colaboradores” (Tomkins, 1997, p. 263). Um dos *readymades* de Marcel Duchamp fora sua própria corporeidade errante para a história da arte, a dragqueen Rose Sélavy, reproduzida tecnicamente por Man Ray (Figura 1).

Figura 1 - "Portrait of Rose Sélavy ", Man Ray, 1921.



Portrait Of Rose Sélavy

Man Ray, 1921

Obelisk Art History

Link para caleidoscópio animado da obra: <https://www.arthistoryproject.com/kaleidoscope/?a=17276>. Link para fotografia original da obra: Portrait Of Rose Sélavy by Man Ray | Obelisk Art History (arthistoryproject.com). Técnicas de produção da fotografia original: Impressão em papel de gelatina e prata de época. Dimensões: 13.8 x 9.9cm. Registro outro de Sélavy, de 1923 por Man Ray, disponível para consulta em: Man Ray | [Rose Sélavy (Marcel Duchamp)] (1923) | Artsy.

Rose como um comum nome francês da época e Sélavy, do francês, *C'est la vie*, no português, como um "É a vida". Tomkins (1997) compartilha que Duchamp uma vez disse, que performá-la não era uma mudança de identidade, mas o poder ter duas identidades. Nomear Rose Sélavy enquanto uma personagem drag queen, é ressignificar um fenômeno inacabado – e em constante transformação – para além de um alterego ou "imagem de Duchamp travestido", uma manifestação artística performática da irreverência dadaísta. O colega de apartamento estado-unidense de Duchamp, o fotógrafo e cineasta Man Ray, fotografou Rose Sélavy e, tal retrato (reprodução original na legenda da figura 1), fez parte de um dos readymades de Duchamp, uma propaganda da garrafa de perfume "Belle Haleine – Eau de Voilette". Rose é a fotografia no produto, colecionável, adquirível. A intensidade do produto sobrepôs a presença da corporeidade de Sélavy na história da arte: Fountain é mais durável do que a corporeidade performática de Rose, afinal, ela não apenas estava presente em um conjunto de retratos e assinaturas das obras de Duchamp. Duchamp aparecia constantemente de Sélavy em encontros dadaístas, em suas compras parisienses pela multidão – Fazia parte de seu estilo de vida Dada e pessoal, vivida por um par de décadas em esfera pública. Ela flanava, excêntrica, enquanto Benjamin escrevia das resultantes de Baudelaire e outros textos inacabados.

Se "a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade" (Benjamin, 1985, p. 101) admitir o invólucro de um objeto como que uma embalagem de produto, é destruir sua aura ou libertá-lo de tal concepção? E se "com a representação do ser humano pelo aparelho, a autoalienação humana encontrou uma aplicação altamente criadora" (Arendt, 2007, p. 180), esta alienação é de alguma forma dialética à consciência em períodos de transição técnica? Pois o ser humano mantém através das eras a vontade de expressar sua percepção do mundo de alguma forma que, independentemente da técnica e dependentemente da intencionalidade artística, seja composto da corporeidade da experiência privada ao público, ao mundo e as coisas, de sua mutável presença existencial. Este alcance pleno da captação da percepção pela técnica que nega as tecnologias do seu tempo é de concepção

utópica, dum realismo utópico sobrehumano da qual a arte, mortal, desvia seu curso – E a coexistência técnica permite que a intencionalidade do indivíduo conviva com a multidão, sem dela emancipar-se, apesar do langor causado pelos riscos das dimensões da modernidade – e de demais desequilíbrios das sociedades tecnológicas através dos tempos ocidentais.

Rose Sélavy é menos durável do que os readymades inanimados de Duchamp? Ou é apenas uma coincidência histórica nosso profundo desdém e dedução da insignificância de sua manifestação subversiva ao dadaísmo e a sociedade industrial a qual se encontrava e contínua preservação da memória de um urinol? Pois ambos pertencem ao nada, a tragédia da produção industrial sobre a depressão social, reflexos da arte (e não-arte) crítica da primeira metade do século XX. Deliberadamente confrontadora para com o público e a sociedade tecnológica, "algumas artes performáticas estavam preocupadas com a crítica social explícita. Por exemplo, sua capacidade de se envolver com o corpóreo e o material apresentado a artistas preocupados com questões de gênero com um meio ideal de explorar tais questões" (Gere, 2002, p. 84) . Porém, “quando o real já não é o que era, a nostalgia assume todo seu sentido. Sobrevalorização dos mitos de origem e dos signos da realidade (...). Escalada do verdadeiro, do vivido, ressurreição do figurativo onde o objeto e a substância desapareceram. (Baudrillard, 1991, p.14), mesmo que este real seja a priorização do objeto industrial capitalista durável, da preservação da tradição material inanimada, o souvenir.

Compreender as fases anteriores e posteriores da revolução industrial e as manifestações artísticas dos referenciais dos seus primórdios geográficos também são relevantes para a dimensão processual das revoluções futuras, ou, pós-modernas plenas. Ao invés de perpetuarmos à espera da consideração de demarcações históricas precisas entre eventos do século XXI, compreendermos que análises de fenômenos como a crescente das cidades digitais também podem ser fenômenos iniciais e em constante transformação e vulnerabilidade dos riscos da permanência das características das cidades materiais , com características semelhantes às revoluções progressivas dos séculos anteriores, como pelo comum langor nostálgico, censuras culturais e prolongamentos do estilo bourgeois na flânerie .

É, por fim, de considerável consenso teórico mesmo que de diferentes fronteiras do conhecimento a superação de que o campo das tecnologias e seus mecanismos ultrapassam a barreira da aplicação técnica (Ellul, 1954), porém talvez aqui um certo radicalismo em assumir os mecanismos e seus instrumentos, artefatos e técnicas como as criações digitais como de fato uma extensão da realidade material propriamente dita. Onde as problemáticas e sutilezas sociais, econômicas, políticas e mesmo as de menor visibilidade aplicada são transponíveis, às suas variações como em quaisquer outros fenômenos, à realidade digital, da qual a corporeidade que a atravessa, como o flâneur, pode nos indicar novos territórios , certamente indicados por onde a arte subversiva irá eclodir, em sua loucura, ou em sua aparente cristalização nas dimensões da modernidade. Assim, a espetacularização da modernidade em transição assume há dois séculos, “em seus edifícios, quadros e narrativas, a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo” (Benjamin, 1985, p, 119).

Referências

ARENDDT, Hannah. A condição Humana. Forense Universitária, 10ª edição. 2007.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas vol. 3: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Editora Brasiliense, 3ª edição. 1985.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas vol. 1: Magia e técnica, Arte e política. Editora Brasiliense, 3ª edição. 1985.

BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e simulação. Relógio d'água, 1991, Lisboa.

BERNARDES, Antonio, AGUIAR, Felipe. O território como experiência: ensaio de geografia fenomenológica existencial. Caderno Prudentino de Geografia, Presidente Prudente, n. 42, v. 2, Número Especial “Múltiplas e Microterritorialidades nas Cidades”, p. 44-62, junho, 2020.

CAMILLO, B. Brune. Cisnorma: Acordos societários sobre o sexo binário e cisgênero. Florianópolis, 2017.

CHIDIAC, V. T. Maria, OLTRAMARI, C. Leandro. Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer. *Estudos de Psicologia* 2004, 9(3), 471-478.

ELLUL, Jacques. *The Technological Society*. Nova York: Vintage Books. 1964.

GIDDENS, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Polity Press, Stanford University Press, 1990. CA, UK.

HOBBSBAWM, Eric J. *Da revolução industrial inglesa ao imperialismo*. Editora Forense Universitária, 5ª edição. 2000.

LOPES, S. A. Fernando. *Mídia, Arte e Tecnologia: Uma reflexão contemporânea*. *Comunicação e Sociedade*, vol. 31, 2017, pp. 287 – 298.

GERE, Charlie. *Digital Culture*. 2002, Reaktion Books, London, UK.

GOMES, Catarina V. J. S. *Da teatralidade ao simulacro: a condição empática do espectador*. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2014.

LIBERMAN, Alexander. *The Artist in his studio*. The Viking Press, 1960, Canada.

ORSI, Alves Rafael; TOLEDO, Rodrigo A.; CAVALCANTI, Murilo P. *Fraturas Espaciais: A toponímia como tipologia de dominação social*. *Estud. sociol.*, Araraquara, v. 27, n. esp. 1, e022007, abr. 2022.

PELEGRINI, Sandra C. A. *O Realismo Social de Courbet. Notas sobre as interfaces entre a pintura e fotografia na pesquisa histórica*. São Paulo, Unesp, v. 9, n. 2, p. 17-42, julho-dezembro, 2013.

SILVA, Lúcia H. O., XAVIER, Regina, C. L. *Pensando a diáspora Atlântica*. *História (São Paulo)*, Dossiê Escravidão e Liberdade na diáspora atlântica, v.37, 2018.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: A biography*. London, Chatto & Windus, 1997.

WILLIAMS, Christopher. *Realism and the cinema: a reader*. Routledge & Kegan Paul in association with the British Film Institute, London, 1980.