

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 32, jan-jun/2023

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Da literatura às artes plásticas:
flânerie como uma prática estética**

Rizzia Soares Rocha

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte (MG)

RESUMO

Da literatura às artes plásticas: flânerie como uma prática estética

Este texto nasce como um comentário ao texto do Luis Inácio acerca da figura do *flâneur*, descrita por Walter Benjamin, e suas implicações no nascimento do romance policial. Embora a literatura seja o lugar em que a figura do *flâneur* seja mais amplamente discutida, as artes visuais também foram influenciadas por esse tipo de andarilho urbano. O texto que se segue procura traçar uma síntese do percurso de apropriação e desenvolvimento da flânerie, desde as excursões promovidas pelo dadaísmo, passando pelas derivas situacionistas até a *Land art*.

Palavras-chave

flâneur; caminhadas urbanas; artes visuais; Land art

ABSTRACT

From Literature to the Visual Arts: Flânerie as an Aesthetic Practice

This paper is a commentary of Luis Inacio Oliveira's paper "The Birth of Crime Literature and the Modern Spectator: Some Considerations Based on Walter Benjamins Archeology of Modernity".

Keywords

flâneur; urban walks; visual arts; Land art

ROCHA, Rizzia Soares. “Da literatura às artes plásticas: flânerie como uma prática estética”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 17, n° 32 (jan-jun/2023), p. 471-484.

DOI: [10.22409/1981-4062/v32i/513](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v32i/513)

Aprovado: 08.06.2023. Publicado: 30.06.2023.

© 2023 Rizzia Soares Rocha. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 08.06.2023. Published: 30.06.2023.

© 2023 Rizzia Soares Rocha. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

A figura do *flâneur* é indissociável de uma discussão sobre a cidade. É o que Luís Inácio deixa claro ao discorrer sobre as transformações da percepção provocadas pela metrópole moderna do século XIX em seu texto “O nascimento da literatura policial e o espectador moderno: algumas considerações a partir de Walter Benjamin”. O autor, a partir dos escritos de Walter Benjamin, disserta acerca do nascimento da literatura policial que surge a partir das mudanças de percepção que fundam o espectador moderno, em quem a acentuação do predomínio da visão sobre a audição dá origem a um cidadão ansioso e inquieto. É, sobretudo, nos meios de transporte coletivo que o predomínio da experiência ótica é treinado, reorganizando a atenção dos moradores das crescentes cidades modernas. O espectador moderno é compreendido por Luís Inácio a partir de uma designação determinada por uma configuração histórica específica, a qual está centrada nos efeitos e implicações operadas por mudanças da técnica e dos meios de comunicação do capitalismo industrial, incorporando as formas de percepção e recepção nascidas sob essas condições. Implicado nessa figura do espectador moderno ainda está um desenvolvimento de rupturas históricas que vão desde a experiência do “espectador do palco italiano e da janela do mundo da pintura renascentista até o desenvolvimento do drama burguês e do teatro popular e a formação do público moderno”. Os meios técnicos de reprodução da imagem, nascentes nos séculos XIX e XX, provocam uma reconfiguração do espectador e proporcionam o surgimento de outras formas literárias e, nelas, a constituição desse espectador nascente tem como sua face complementar e inseparável a metrópole moderna.

É assim, nessas condições, que se formam e se incrementam os gêneros literários urbanos, precisamente estes que tomam por seu objeto a experiência cotidiana da cidade grande moderna – e essa experiência se apresenta aí sob a forma do espetáculo, ao qual deve corresponder o lugar e a figura do espectador.

Nesse ambiente, surge a figura do *flâneur* que Benjamin analisa principalmente na poesia de Charles Baudelaire. O *flâneur*

experiencia a cidade na contramão do tempo acelerado do progresso. Num movimento inverso ao da burguesia, que buscava se proteger cada vez mais em espaços privados estabelecendo com determinação a separação entre a casa e a rua, o *flâneur* faz da rua sua casa mantendo com ela uma experiência doméstica e íntima. Seu impulso não é o de singularização nas massas, mas sim o de entrega. E por pertencer à multidão, como descreve bem Edgar Allan Poe¹, o *flâneur* é íntimo das massas.

Direcionado para as artes visuais, o *flâneur* surge como fotógrafo, Eugene Atget e August Sander são alguns dos nomes citados por Benjamin. Atget fotografou as ruas de Paris como quem fotografa o local de um crime. Com ele, “as fotos se transformam em autos de um processo da história. Nisso está sua significação política latente. [...] Elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas”.² Já August Sander constrói um atlas de tipos urbanos. Reunindo uma série de rostos, o fotógrafo parte do camponês e leva o observador a contemplar um panorama de todas as camadas e profissões, desde os representantes da mais alta civilização até os que ocupam os lugares mais baixos.³

Partindo de uma nota de Luís Inácio, na qual o autor revela o desejo de explorar as relações entre Benjamin e o trabalho de Guy Debord, proponho pensar a figura do *flâneur* e seu desenvolvimento a partir da sua interlocução com as artes visuais. Guy Debord e o Situacionismo são, aqui, apenas uma indicação para a passagem do *flâneur* que inaugura a literatura policial para o *flâneur* que percorre um caminho histórico até a produção contemporânea da *Land art*.

Sabemos que as vanguardas modernas questionaram o conceito idealista de obra de arte, o qual está fundamentado na recepção burguesa das artes. Esse ideal está organizado a partir de categorias como autonomia, autoria e originalidade das produções artísticas. Em Benjamin, talvez seja nos conceitos de “valor de culto” e “valor de exposição”, nos quais está implicada

a tese da perda da aura, que esse tema do conceito idealista de obra de arte seja discutido com maior densidade. Sobre as vanguardas do entre guerras e suas questões acerca da produção artística, cito, em síntese, sua busca por uma reconciliação revolucionária entre arte e vida, questionando e incorporando o modo de vida moderno em suas produções, e questionando, ainda, o estatuto de objeto da arte enquanto obra-prima. Desse projeto se desenvolvem as caminhadas dos Dadaístas na primeira metade do século XX. Essas ações coletivas consistiam numa série de excursões a lugares comuns na cidade; sítios totalmente banais, ou seja, que não tinham um interesse histórico, turístico, econômico, sentimental, nem mesmo eram lugares particularmente agradáveis. As deambulações surrealistas por Paris durante o processo de urbanização de Haussmann, como Louis Aragon descreve em *O camponês de Paris*⁴, de 1924, deixam patente a caminhada como prática estética. Essas andanças, herdeiras da *flânerie* de Baudelaire, culminam nas derivas urbanas dos anos 1960 e 1970 – dos Situacionistas, da *Land art* e dos *happenings*.

Voltando a Debord, as deambulações propostas pelo grupo de situacionistas tinham a deriva urbana como método. Com a crescente urbanização dos espaços e modos de vida, a cidade ganha subúrbios, periferias e vazios urbanos inaugurando um “novo gênero de existência social”.⁵ Para Debord,

[...] na medida em que se caracterizava pela ditadura do automóvel, pelos indivíduos isolados em conjunto e pelos “hipermercados construídos em áreas afastadas, sustentados por estacionamentos, essas fábricas de distribuição”, aquela arquitetura urbana vigente na Europa dos anos 1960 refletia a oposição – fundamental no espetáculo – entre atores e espectadores.⁶

Essa banalização do espaço urbano é desafiada pela deriva que procura outras formas de habitar a cidade para além da dinâmica do consumo, promovendo um tempo lúdico que corrompe o tempo da modernização progressiva da vida e dos espaços. É possível depreender um eco das experiências oníricas promovidas pelos Surrealistas das décadas de 1920. De

fato, Debord se aproxima dos ideais dadaístas e surrealistas para logo estabelecer uma distância. Grosso modo, suas críticas consistiram em que, sobre o movimento Dada, a supressão da arte, através de uma proposta de antiobra, promovia trabalhos negativos que buscavam destruir a ideia tradicional de arte, ligada aos valores burgueses já mencionados. No entanto, segundo o teórico francês, isso acontecia sem que houvesse um projeto positivo de arte que possibilitasse sua integração à vida. Já sobre o surrealismo, a proposta de poetização da vida acontece usando apenas meios e técnicas puramente artísticos, o que não promove uma integração entre ambas as instâncias: arte e vida.⁷ Esse processo de questionamento do valor de objeto da obra de arte iniciado pelas vanguardas históricas tem, como um dos efeitos, um longo e paulatino processo de desmaterialização da arte, intensificado a partir da década de 1960. A contar desta data, surge um movimento que enfatiza, com grande intensidade, o pensamento nas artes pelo qual o objeto de arte como produto final vai perdendo interesse para alguns artistas, e o foco das pesquisas artísticas se direciona para o processo mais do que para seu resultado formal. Essa propensão à desvalorização do objeto artístico desenha uma encruzilhada nas artes visuais que, para Lucy Lippard, pode se revelar “como duas estradas para um mesmo lugar, apesar de aparentarem vir de duas fontes: arte como ideia e arte como ação. No primeiro caso, a matéria é negada, pois a sensação foi convertida em conceito; no segundo caso, a matéria foi transformada em energia e tempo-movimento”.⁸ A desvalorização do objeto artístico também problematiza a importância do material para a produção artística, impulsionando um crescente questionamento sobre a matéria tradicionalmente usada para produzir trabalhos de arte. Se antes pigmentos mais ou menos raros, madeiras, minerais e rochas nobres eram compreendidos, de maneira quase imediata, como elementos para a produção de obras de arte, com o desenvolvimento das vanguardas modernas outros tantos materiais, desde os mais banais, passando por artefatos industriais que não sofreram interferência das mãos do artista, até os mais efêmeros, como uma caminhada, foram

incorporados como suporte para um trabalho de arte. Esse decurso deixa patente a importância do processo na constituição da proposição em detrimento do objeto artístico.

Assim como o Dadá, com suas “visitas-excursões”⁹ pela cidade Paris, os situacionistas também promoviam caminhadas pela cidade. A Primeira Internacional Situacionista¹⁰ de 1958 deixa patente a importância da ideia de desvio, que também é produzida nas colagens e *assemblages* dos situacionistas, e da ideia de deriva cuja entrega é capaz de emancipar a potência revolucionária do desvio. O caminhar despreocupado pode atuar como resistência ou ato subversivo, como bem sabia o *flâneur* baudelairiano atualizado por Benjamin na figura do detetive e que, no texto de Luís de Inácio, é descrito da seguinte forma:

[...] Benjamin confere ao detetive contornos bem mais ambíguos e, nesse sentido, o associa à figura do *flâneur*-espectador. Na verdade, para Benjamin, o *flâneur* como um perambulador aristocrático ocioso que não se ajusta ao ritmo acelerado da sociedade capitalista industrial e contra ele se insurge é também um observador meio indolente da vida da cidade. [...] Pode-se mesmo dizer que a atitude de observação é constitutiva do *flâneur* e ele muitas vezes encara a cidade como um espetáculo à sua disposição. [...] O *flâneur* busca as passagens justamente porque elas pretendem criar um espaço intermédio entre a rua e o interior. Sob o mesmo impulso, ele deseja transformar o bulevar em casa. Por isso, ele não apenas está imerso nas fantasmagorias espaciais e arquitetônicas da cidade moderna (transformar a rua em interior) mas delas participa e as alimenta continuamente.

Portanto, o deslocamento, o perambular pela paisagem urbana ou não-urbana pode ser compreendido como uma ação de valorização da subjetividade, a qual, para além das questões do espaço, explora um tempo individual e subjetivo. Gilles Tiberghien, em sua pesquisa sobre *Land art*, afirma, na esteira de Walter Benjamin, que “essas transformações da percepção do espaço e do tempo correspondem também à nossa relação com o mundo modificado pelas tecnologias da comunicação que

desmaterializam o corpo e oferecem-lhe, ao mesmo tempo, próteses óticas e táteis que o prolongam até zonas insuspeitas”.¹¹ Fato que interessava aos artistas.

Muitos foram os acontecimentos que impactaram a produção, recepção e a própria ideia da arte nas décadas de 1960 e 1970, as quais não teríamos tempo hábil para abordar aqui. No entanto, gostaria de citar ainda que rapidamente a problematização do espaço, nas artes visuais, feita pelo movimento minimalista nos Estados Unidos. Questionando o modelo expositivo que se tornou hegemônico com o modernismo, a saber, o cubo branco, os minimalistas trazem o espaço para dentro dos seus trabalhos. Esse é um dos aspectos de fácil observação na proposição de Robert Morris, *Untitled (Mirrored Cubes)*, de 1965. Morris produz quatro cubos espelhados e os dispõe simetricamente no espaço expositivo convencional: uma sala com paredes brancas, chão cinza e iluminada por luz branca artificial.¹² Os cubos espelhados, ao refletirem a sala, se tornam indiscerníveis do espaço vazio, mas quando um corpo humano se aproxima, eles refletem a imagem do visitante tornando-o ciente da sua própria presença naquele espaço. Levado pelas reflexões propostas pelo minimalismo, o artista Robert Smithson, cujas produções estão vinculadas a *Land art*, passa a considerar, além da percepção do espaço, a nossa consciência do tempo.¹³

A *Land art* acontece em lugares distintos dos espaços expositivos tradicionais, e o tempo se coloca no centro de suas proposições não só pela possível efemeridade dos trabalhos e, também, porque eles experimentam a passagem do tempo, mas porque o tempo e o espaço são elementos constitutivos do trabalho. Para os artistas da *Land art*, o entendimento do tempo não coincide com um tempo biológico ou cronológico. Portanto, não estamos falando aqui do tempo como progresso ou como evolução. Nesse sentido, um dos trabalhos de Robert Smithson intitulado *Partially Buried Woodshed*, de 1970, feito no campus de uma universidade de Ohio, nos Estados Unidos, torna visível a relação do tempo estabelecida na *Land art*. *Partially Buried Woodshed* é um título descritivo, pois, de fato, o artista enterra

um galpão abandonado existente no campus da universidade. Ele lança montes de terra sobre a edificação até o comprometimento da viga central. No mesmo ano acontece um ataque a tiros da Guarda Nacional contra um grupo de estudantes desarmados que faziam uma manifestação dentro do *campus* e alguém pinta, num local visível do edifício enterrado, “*May 4 Kent 70*” em referência a data e ao local em que aconteceu o ataque. Com o passar do tempo, o galpão se decompõe sob a terra enquanto a vegetação cresce em seu entorno e estudantes do campus passam a visitar o espaço fazendo dele uma espécie de memorial. Em 1975, a estrutura foi incendiada e, com passar do tempo, a peça foi sendo reduzida a uma fundação de concreto e um grande amontoado de terra.

Essa complexa relação entre o tempo e o espaço que observamos em *Partially Buried Woodshed* já direciona um trabalho anterior de Smithson, *Os monumentos de Passaic*, de 1967.¹⁴ Compõem este trabalho seis fotografias feitas durante uma caminhada em Passaic, no estado de Nova Jersey, EUA, cidade natal do artista, uma série fotográfica e um artigo publicado na revista *Artforum* 6 narrando o passeio pela cidade. Passaic era, então, uma cidade em pleno processo de industrialização e Smithson caminha por ela num sábado, dia em que as máquinas estão paradas e as atividades nas construções civis estão suspensas. Nessa paisagem industrial comum, o artista se dedica a encontrar cenas e objetos, os quais ele intitula, talvez ironicamente, de monumentos, e os fotografa. As imagens são feitas em preto e branco com um enquadramento foto-jornalístico, mas sem uma referência textual que contextualizasse a imagem. Interessado pelos subúrbios, Smithson encontra na repetição desses lugares uma versão da eternidade enquanto repetição formal e não como duração temporal. Chamar esses lugares fotografados de monumentos é uma provocação ao mérito de características estéticas e significado histórico que compõem essa categoria.

Estou convencido de que o futuro está perdido em algum lugar nos depósitos de lixo do passado não história; está nos jornais de ontem, nos anúncios *insípidos* de filmes de

ficção científica, no falso espelho de nossos sonhos rejeitados. O tempo transforma as metáforas em coisas e as guarda em depósitos frios, ou as coloca nos *playgrounds* celestiais dos subúrbios.¹⁵

O andar à toa como prática estética também se desenvolve, anos mais tarde, no trabalho de Francesco Careri e seu grupo *Stalker*, fundado na década de 1990. Professor-pesquisador no Departamento de Arquitetura da Universidade de Roma, Careri e seu grupo promoveram caminhadas ao redor da cidade, não apenas com o intuito de observar a paisagem, mas ainda na condição de propositores ou criadores dela. O caminhar pode ser uma maneira de intervenção urbana, como bem mostram Robert Smithson, os dadaístas, os situacionistas... *Stalker Attraverso i Territori Attuali* – algo como *Stalker* pelos territórios atuais, em tradução livre – foi a primeira ação do grupo, que aconteceu em 1995 e consistia numa caminhada de quatro dias e três noites, cerca de 60 quilômetros a pé, no entorno da cidade de Roma. Esse território não compreendia a parte histórica e turística da cidade, e sim seus espaços periféricos, à margem da urbanização. O objetivo dos *Stalkers* era ultrapassar a cidade intramuros e conhecer o que há por fora, ao redor da cidade tradicional, os “espaços que não aparecem nos guias turísticos, espaços urbanos indeterminados, marginais, periféricos, territórios em plena transformação, espaços mutantes que se parecem com a zona do filme *Stalker*, de Andrei Tarkovski”.¹⁶ Essa zona fronteira oferece espaços intersticiais que não são ainda exatamente um lugar mas uma zona de passagem que, ao ser apropriada pelo uso, se transmuta. Por isso, ao narrar as experiências do grupo, Careri escreve *Walkscapes*, algo como uma construção da paisagem que se dá no próprio ato de caminhar.

O mais interessante em *Walkscapes* talvez seja a descoberta que se revela nessa busca, nas caminhadas que transformam os ditos não lugares ou vazios urbanos em meios-lugares (ou em vazios plenos, como diziam Oiticica e Clark), ou seja, na prática dos espaços nômades ou dos “territórios atuais” da cidade, como dizem Careri e seu grupo, pelo exercício da transurbância.¹⁷

Essa caminhada detetivesca de identificação de não-lugares, descrita por Careri, sai em busca de uma cidade nômade que viveria à sombra da cidade sedentária, a primeira se esconde e se mostra num jogo lúdico de apropriações e nas diversas formas de uso desses vazios urbanos. Os participantes desse jogo de caminhadas deambulatórias se colocam diante da possibilidade de ver que o espaço do jogo resiste e sobrevive nos espaços de indeterminação da cidade.¹⁸

Em 1975, Robert Morris visita o Peru para ver os trabalhos de Maria Reiche na região de Nazca e, a partir dessa visita, escreve um texto no qual discorre sobre o plano e o espacial. Na estrutura conceitual do artista, o plano seria o espaço neutro, simbólico, e o espacial o lugar em que o sujeito têm a experiência concreta do mundo. O espaço geográfico que os mapas nos dão a conhecer e o espaço da paisagem que, experimentados através da caminhada, são um paralelo desse par conceitual de Morris. Assim, a escrita do espaço se dá no plano e na experiência real do espaço se dá a experiência do sujeito.¹⁹ Caminhar é um gesto de afirmação da subjetividade para a *flânerie* do século XIX, para as vanguardas modernas e para os artistas associados à *Land art*, como Morris e Smithson. Eles desenvolveram propostas que tensionam o entendimento do fazer artístico ao mesmo tempo em que transformam o espaço escultórico a partir de novas escalas e da experiência do público que agora precisa percorrer o trabalho artístico numa caminhada, muitas vezes extensa, como em *Spiral Jetty*.

Luis Inácio, ao falar sobre o flâneur baudelairiano, afirma que “o olhar que o poeta dirige à cidade grande é um olhar deslocado – um olhar que se desloca para o ponto de vista dos deslocados da modernidade, estes que observam a cidade a partir de suas margens”, dos terrenos baldios, dos espaços intersticiais, das deambulações, do andar à toa, entregando-se à experiência do devir como um modo de escrever o espaço.

Referências bibliográficas

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FABBRINI, Ricardo. “Errâncias estéticas: surrealismo, situacionismo e arte radicante”. *Kínesis*, v. 7, n, 15 (Dezembro, 2015), p.1-12.

HENRIQUES, Júlio. *Internacional situacionista: Antologia*. Lisboa: Edições Antígona, 1997.

JACQUES, Paola Berenstein. “O grande jogo do caminhar”. In: CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013, p. 7-16.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. “A desmaterialização da arte”. *Revista Arte & Ensaios* n. 25, PPGAV-EBA-UFRJ, 2013, p. 150-165.

POE, Edgar Allan. “O homem das multidões”. In: *Ficcão completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 392-400.

SMITHSON, Robert. “Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey (1967)”. *Arte & Ensaios*, n. 17 (2008), p. 162-167.

TIBERGHIEU, Gilles. “A paisagem de ponta-cabeça”. *Revista Poiésis*, v. 21, n. 36 (jul./dez. 2020), p. 15-34.

VELLOSO, Rita. “Pensar por constelações”. In: JACQUES, Paolo B.; PEREIRA, Margareth da Silva. *Nebulosas do pensamento urbanístico, tomo I: modos de pensar*. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 98-121.

Rizzia Soares Rocha é bolsista PNPd/CAPES no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG

¹ A referência aqui é ao conto de Poe, “O homem das multidões”. Cf. POE, 2001, p. 392-400.

² BENJAMIN, 1996a, p. 174.

³ BENJAMIN, 1996b, p. 120-103.

⁴ ARAGON, 1996.

⁵ DEBORD, 2005, p. 123.

⁶ VELLOSO, 2018, p. 117.

⁷ Cf. FABBRINI, 2015, p. 2-5.

⁸ LIPPARD; CHANDLER, 2013, p. 152.

⁹ FABBRINI, 2015, p. 2.

¹⁰ HENRIQUES, 1997.

¹¹ TIBERGHIE, 2020, p. 25.

¹² Há outras propostas expositivas desse trabalho, que já foi exposto também em ambientes externos.

¹³ Cf. TIBERGHIE, 2020, p. 25.

¹⁴ O trabalho foi publicado originalmente na Revista *Artforum* 6, n. 4, em dezembro de 1967.

¹⁵ SMITHSON, 2008, p. 167.

¹⁶ JACQUES, 2002, p. 8.

¹⁷ JACQUES, 2002, p. 10.

¹⁸ Cf. JACQUES. 2002, p. 13.

¹⁹ Cf. TIBERGHIE, 2020, p. 23-24.