

GABRIELA FREITAS
Faculdade de Comunicação
Universidade de Brasília
gabriela.freitas@gmail.com

RECONFIGURAÇÕES DO CONCEITO DE FLÂNEUR
PELAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS DO CAMINHAR NA ARTEMÍDIA CONTEMPORÂNEA
RECONFIGURATIONS OF THE CONCEPT OF FLÂNEUR
BY THE ARTISTIC PRACTICES OF WALKING IN CONTEMPORARY MEDIA ART
RECONFIGURACIONES DEL CONCEPTO DE FLÂNEUR
POR LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE CAMINAR EN EL ARTE MEDIAL CONTEMPORÁNEO

PALAVRAS-CHAVE:

flâneur, deriva,
delirium ambulatorium,
artemídia, campo
expandido

O conceito de *flâneur* abordado por Benjamin tornou-se um retrato da modernidade na Paris do século XIX. Muitos ainda se remetem à *flânerie* sem questionar o contexto contemporâneo. Queremos mostrar como algumas obras de artemídia atuais, de quatro artistas brasileiros, proporcionam experiências participativas que reconfiguram tal conceito. Para tanto, as analisaremos a partir do campo expandido (fotográfico e cinematográfico), em que o processo de concepção híbrido da obra é crucial. Destacaremos, ainda, como tais processos incorporam o caminhar pelo espaço como prática artística, criando lugares de interação em que, mesmo diante de uma experiência individual, o coletivo se faz presente, trazendo uma abordagem mais política que a característica da atmosfera burguesa e capitalista da *flânerie* parisiense. Entram em discussão, ainda, os conceitos de deriva e *delirium ambulatorium* para compreender tal reconfiguração do *flâneur* na contemporaneidade.

KEYWORDS:

flâneur, Drift, *Delirium Ambulatorium*, Media Art, Expanded Field.

The concept of *flâneur* addressed by Benjamin became a portrait of modernity in nineteenth-century Paris. Many still refer to the *flânerie* without questioning the contemporary context. We want to show how some current media art works by four Brazilian artists provide participatory experiences that refigure this concept. To do so, we will analyze them in the context of the expanded field (photographic and cinematograph-

ic), in which the process of hybrid conception of the work is crucial. We will also point out how such processes incorporate walking through space as an artistic practice, creating places of interaction in which, even in the presence of an individual experience, the collective aspect becomes important, bringing a more political approach than the one characteristic of the bourgeois and capitalist atmosphere of Parisian *flânerie*. The concepts of drift and delirium ambulatorium will also be discussed to understand such a reconfiguration of the *flâneur* in contemporaneity.

PALABRAS CLAVE:
flâneur, deriva,
delirium
ambulatorium, arte
mediático, campo
ampliado.

El concepto de *flâneur* abordado por Benjamin se convirtió en un retrato de la modernidad en el París del siglo XIX. Muchos todavía se refieren a la *flânerie* sin cuestionar el contexto contemporáneo. Queremos mostrar cómo algunas obras de arte mediático actuales de cuatro artistas brasileños brindan experiencias participativas que reconfiguran este concepto. Para hacerlo, analizaremos las obras desde el campo ampliado (fotográfico y cinematográfico), en el que el proceso de concepción híbrida de la obra es crucial. También señalaremos cómo dichos procesos incorporan el caminar por el espacio como una práctica artística, creando lugares de interacción en los que, incluso antes de una experiencia individual, el colectivo se hace presente, aportando un enfoque más político que el característico de la atmósfera burguesa y capitalista de *flânerie* parisina. Los conceptos de “deriva” y *delirium ambulatorium* también serán discutidos para comprender tal reconfiguración del *flâneur* en la contemporaneidad.

O *flâneur*, a cidade e a valorização do indivíduo

O final do século XIX é marcado por uma atmosfera progressista que impulsionou o sistema capitalista por meio do avanço da indústria e o surgimento das grandes cidades. Todas essas transformações alteraram as relações sociais tanto entre os cidadãos quanto entre esses e suas novas metrópoles. Neste contexto surge a figura do *flâneur*, imortalizado na literatura por Baudelaire e transformado em sujeito representativo da modernidade nos estudos de Walter Benjamin. Para o filósofo alemão, o *flâneur* se constituía como um transeunte que caminhava a esmo pelas ruas, anônimo, porém à vontade na multidão, tomado pela embriaguez própria à deambulação descompromissada.

É neste cenário que também se consolida a classe burguesa, acompanhada por toda uma forma de comportamento que transforma não só a vida social, mas também a vida privada. O *flâneur*, por sua vez, se situa nesse intervalo entre a vida pública e a vida interior. As passagens surgidas em Paris no século XIX são um exemplo do cenário típico que recebe o personagem e o permite habitar as ruas: “A passagem era o aposento que servia de salão. Na passagem, mais do que em qualquer outro lugar, a rua se apresenta como *intérieur* mobiliado e habitado pelas massas” (Benjamin: 468).

Para Benjamin, a atitude do *flâneur* é uma abreviatura da atitude política das classes médias do Segundo Império francês (465). Diante da pujança econômica e desenvolvimentista, o *flâneur* se apresenta como “o observador do mercado. Seu saber está próximo da ciência oculta da conjuntura. Ele é o espião que o capitalismo envia ao reino do consumidor” (471). O autor destaca o fato de que o *flâneur* está sempre “em posse de sua individualidade” (473). E talvez seja esta uma das características marcantes que diferencie a atitude deambulatória do final do século XIX para a atitude deambulatória pela cidade e espaços outros na contemporaneidade, como analisaremos adiante a partir das propostas dos artistas brasileiros Katia Maciel, Lucas Bambozzi, Rosângela Rennó e André Parente.

Compreender o *ethos* do *flâneur*, no entanto, não é uma tarefa simples. O transitar entre interior e exterior cria uma verdadeira dialética da *flânerie*, como propõe Benjamin: um homem que se sente uma espécie de suspeito, olhado por tudo e por todos, mas, ao mesmo tempo, dificilmente encontrado, escondido na multidão. Tal comportamento reflete também a reação da sociedade à nova forma de viver nas cidades, diante do outro que, a princípio, é desconhecido e estrangeiro, num cenário em que as identidades não estão dadas *a priori*, como se dava antes da revolução industrial, desencadeada a partir do final do século XVIII. Richard Sennett descreve o fenômeno em seu livro *O declínio do homem público* fazendo-nos compreender como se deu o surgimento do culto à individualidade, tão característico da sociedade contemporânea: “os sinais gritantes de uma vida pessoal desmedida e de uma vida pública esvaziada ficaram por muito tempo incubados. São resultantes de uma mudança que começou com a queda do Antigo Regime e com a formação de uma cultura urbana, secular e capitalista” (Sennett: 30).

A dialética do *flâneur* ainda engloba o fato de que, partindo das práticas burguesas de valorização da intimidade e do espaço privado, ele, de alguma forma, também reconfigura o espaço público:

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Para este coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas das firmas comerciais são uma decoração de parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo no salão do burguês; muros com o aviso “Proibido colar cartazes” são sua escrivaninha; bancas de jornal, suas bibliotecas; caixas de correio, seus bronzes; bancos de jardim, a mobília de seu quarto de dormir; e o terraço do café é a sacada de onde ele observa seu lar. Ali, na grade, onde os operários do asfalto penduram o paletó, é o vestibulo; e o corredor que conduz dos pátios para o portão e para o ar livre, esse longo corredor que assusta o burguês é, para eles, o acesso aos aposentos da cidade. (Benjamin: 468)

Diante de tantas observações realizadas por Benjamin acerca do *flâneur*, podemos pressupor que tal personagem se encanta pelo aspecto coletivo e pelos usos que são feitos da cidade, porém, permanece em seu âmbito individual, numa postura que o aproxima mais de um observador distanciado —o que reforça seu caráter dialético. Tal postura difere daquela do artista contemporâneo que, ao deambular pelo espaço, escolhe seu território guiado pelas relações pessoais que tem com ele, levando em conta aspectos culturais, sociais e políticos de sua relação subjetiva com o espaço e que o tornam apto a usá-lo como lugar de fala, de um ponto de vista mais engajado. Para compreender melhor a atitude deambulatória desse artista, nos voltamos às premissas do movimento situacionista e ao conceito de *deriva*, como abordado principalmente por Guy Debord, bem como ao conceito de *delirium ambulatorium*, desenvolvido por Hélio Oiticica, buscando aproximar tal compreensão do processo ao contexto brasileiro.

Deambulando à deriva pelo espaço

O conceito de deriva surge no âmbito da Internacional Situacionista, que foi um movimento de cunho político e artístico surgido no final da década de 1960 que visava superar a ideia de arte como uma atividade especializada e separada do cotidiano. Para os situacionistas, a arte devia ser revolucionária. Encontramos ecos desse pensamento também na filosofia de Rancière. Para o pensador francês, a resistência da arte encontra-se em sua

força estética que remete a um senso de coletividade, compreendendo tal caráter estético como um regime estético das artes: “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando numa determinada ideia da efetividade do pensamento” (Rancière: 13). A partir desta concepção, arte torna-se, para Rancière em *prática artística*, tornando-se revolucionária à medida em que chama atenção para o deslocamento das normas estabelecidas.

É pelo viés da prática artística que compreendemos o ato de deambular como parte do processo artístico na contemporaneidade e, portanto, não mais representado pela atitude individualista e descompromissada do *flâneur*. Tal prática deambulatoria se mostrará ainda mais significativa como fazer artístico quando partirmos, mais adiante, para a análise das obras de artemídia, por sua vez inseridas numa conjuntura do campo expandido, seja fotográfico ou cinematográfico, em que mais importante que a obra em si, ou o próprio artista, é o processo (ou fazer artístico) que se abre à participação para completar seu(s) significado(s).

Para Guy Debord, a deriva se apresenta como uma “técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissoluvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e passeio” (Jacques: 87). A psicogeografia irá propor que os cidadãos possam perceber a cidade por meio de uma cartografia particular e, principalmente, afetiva, ao invés de serem guiados por um urbanismo planejado aos moldes do que concebeu os *boulevards* parisienses e, mais adiante, a própria cidade de Brasília. A Internacional Situacionista tinha como ponto de partida uma cidade acessível a quem quer que fosse por meio da experiência, transformando-a em lugar. Para Milton Santos, é o lugar “que oferece ao movimento do mundo a possibilidade de sua realização mais eficaz. Para se tornar espaço, o Mundo depende das virtualidades do Lugar” (230).

O caráter urbano da deriva se insere num contexto de colapso dos preceitos modernistas e procura criar na cidade espaços de significação que visam responder, conforme Debord (Jacques: 88), à seguinte frase de Marx: “os homens não vêm nada em torno de si que não seja o próprio rosto, tudo lhes fala deles mesmos. Até a paisagem é algo vivo”. Tal pensamento corrobora a compreensão do caráter mais político e coletivo da deriva em relação ao *flâneur*. A deriva sobrepõe ao traçado da cidade uma cartografia da experiência que dialoga com as subjetividades, partin-

do delas em direção ao coletivo. Tal sobreposição altera a forma de ver a paisagem, transformando o espaço em lugar —comportamento também diferente do *flâneur*.

A transformação do espaço em lugar não passa, portanto, pela destruição criadora —esse é o *modus operandi* do capital, a nêmesis dos situacionistas. Não é a reconstrução dos fixos que interessa a Debord e ao seu grupo, mas sim uma nova forma de se enxergar, entender e vivenciar a cidade a partir de uma abordagem pessoal e passional, ou seja, humanizadora (Fernandes e Fernandes: 110).

Faz parte da dinâmica da deriva a criação de situações para o experimentar da cidade, libertando o sujeito da condição de mero espectador. Para o artista, ela se torna uma estratégia criativa surgida a partir década de 1960, concomitantemente ao movimento situacionista, e retomada a partir dos anos 2000 —recuperando preocupações sociais e políticas bem como práticas artísticas típicas dos anos 1960 e 1970 (Visconti). Podemos traçar o mesmo movimento em terras brasileiras, com o *delirium ambulatorium* de Hélio Oiticica, manifesto no final dos anos 1970, constituindo uma prática artística que, hoje, se encontra reconfigurada também em obras de artemídia, como veremos adiante.

O *delirium ambulatorium* de Oiticica era a expressão mais radical do Parangolé, como uma proposta de afirmação do corpo no embate com o mundo. A expressão foi usada pela primeira vez por Oiticica na ocasião do evento *Mitos vadios*, organizado pelo artista Ivald Granato em protesto à realização da I Bienal Latino-americana de São Paulo (*Mitos e magia*), na cidade de São Paulo, em 1978. Para tal evento, Oiticica planejava uma ação de:

a) caminhar pela
periferia da área-baldia demarcada durante a duração da performance:
caminhar *to and from* sem linearidade
ambulatoriar:
inventar ‘coisas para fazer’ durante a caminhada [...]
(Dos Anjos: 24)

Relata-se que Oiticica não seguiu à risca esse e os demais planos que havia traçado para sua performance e que surgiu em transe, ou como define Waly Salomão, amigo do artista e presente no ato:

Hélio surge demencial, imantado pela reverberação de uma aparência de bacante, dançando, girando, uma mênade enlouquecida, ‘ESTOU POSSUÍDO’, gargalhava das obras de arte expostas ao redor pelos outros artistas, balançava, blusa com a imagem dos Rolling Stones, blusão com a estampa do Jimi Hendrix, maquiagem carregada de ator de teatro japonês fazendo papéis femininos, o salto plataforma prateado, sério nunca, a performance era a chalaça com a pretensa seriedade dos artistas comprometidos com o mercado de arte. Insurrecto sistemático e sagaz. Frenético. Pra lá e pra cá. Rodopiava com muita naturalidade evitando sempre tornar o espaço baldio em palco (Salomão *apud* Dos Anjos: 25)

Há, portanto, uma dimensão do *delirium ambulatorium* que se aproxima do transe, para além do movimento de circulação pelo espaço. Oiticica afirma que ainda adolescente gostava de andar pelas zonas boêmias das cidades, onde os moralismos e as normas usuais que regulavam os corpos eram mais flexíveis. Nessa busca o artista vai parar no morro da Mangueira, onde se encanta com o samba e o corpo ganha uma dimensão cada vez maior em sua obra, como podemos ver nos Parangolés. Por meio do uso das capas-parangolés o samba se inscreve no campo artístico subvertendo as hierarquias entre os que se considerava alta e baixa cultura na época.

A performance envolvendo o parangolé implicava na participação ativa dos corpos, não era uma arte para contemplação a ser exposta nos espaços tradicionais dedicados à arte. Para tanto, Oiticica pensa na noção de “ambiente”, onde a prática artística pudesse se desenrolar. Qualquer lugar poderia se tornar um ambiente. “O museu é o mundo”, tornou-se uma das frases mais célebres de Oiticica.

É nesse contexto que Hélio Oiticica afirma que o *delirium ambulatorium* é um “delírio concreto” que se faz no confronto atento com as coisas prosaicas que compõem a cidade e que engendram situações criativas. [...] Procedimento que promove em “andanças vadiagem”, a identificação e a coleta de fragmentos-tokens que permitem resumir e entender novamente um território que se pensava sabido e, ao mesmo tempo, entender-se a si próprio outra vez. (Dos Anjos: 34)

É no transitar pela cidade que o artista encontra situações a desenvolver, numa espécie de meditação “conduzida pelo pé” (*Ibid.*) em constante estado de vigília, entre o despertar e o sono. Tal estado de cons-

ciência é chamado por Bachelard de devaneio, quando se dá uma fuga para fora do real, mas nem sempre em direção a um mundo irreal (5). Segundo o pensador francês, “a memória sonha, o devaneio, lembra” (20). O estado devaneante perpassa tanto a deriva quanto o *delirium ambulatorium*, assim como também já se mostrava presente nas andanças do *flâneur*:

Aquela embriaguez anamnésica, na qual o *flâneur* vagueia pela cidade, não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido. [...] Porém, no decorrer do século XIX, ele se depositou também em uma literatura vastíssima. [...] O estudo destes livros constituiu para o *flanêur* uma segunda existência, já totalmente preparada para o devaneio, e aquilo que ele aprendeu deles ganhava a forma de uma imagem em seu passeio vespertino antes do aperitivo. (Benjamin: 462)

Tal imagem que se forma na mente do *flâneur* ou daquele que deriva ou deambula delirantemente, complementa a experiência corporal oferecida pela cidade ou pela obra, no caso da arte, integrando as imagens visíveis e mentais na constituição da experiência, formando uma topologia imaginária¹.

Compreendemos que a formação dessa topologia imaginária é parte importante nos processos de deriva ou do *delirium ambulatorium* como prática artística, tanto como método do fazer como do fruir artístico, a partir da experiência do artista e do participante. Por se constituir no intervalo entre real e imaginário / visível e mental, a formação da topologia imaginária destaca a importância dos processos híbridos que constituem as metodologias criativas no contemporâneo. Para tanto, adentraremos brevemente na discussão dos campos expandidos, a saber, do cinema e fotografia expandidos, onde vislumbramos as possibilidades de diálogos híbridos entre linguagens e sujeitos, que, por sua vez, perpassam as obras que analisaremos adiante, destacando o ato de deambular pelo espaço

¹ Sobre o conceito de topologia imaginária: “Os espaços híbridos entre real e imaginário, como vimos, se embasam fortemente sobre a dimensão da experiência corporal e, diante disso, tornam mais evidente a apropriação do espaço pelo sujeito, que não apenas passa por ele, mas vivencia-o; habita-o. Essa dinâmica pode ser melhor compreendida pelos estados de devaneio. [...] Nesse sentido, falamos de uma distensão da consciência, que permite criar e habitar uma topologia imaginária percebida mas, muitas vezes, não visível”. (Freitas: 126)

como experiência crucial da contemporaneidade e reconfigurando a prática moderna da *flânerie*.

*O caminhar como processo nos campos expandidos
da artemídia contemporânea*

Quando falamos em fotografia expandida ou cinema expandido adentramos o âmbito do experimental, que aproxima tais práticas ao fazer artístico. Nesse contexto, o processo ou o método empregado torna-se parte crucial desse fazer, mais que o próprio resultado final em si, pois está em jogo a experiência do artista durante a concepção da obra bem como a do participante, que a completa num segundo momento. A obra está sempre em aberto, em constante diálogo entre diferentes linguagens e perspectivas interpretativas, para criar os espaços que permitem interações diversas.

O termo *cinema expandido* foi proposto pela primeira vez em 1970 por Gene Youngblood para abranger o alargamento da concepção de cinema, principalmente no diálogo intermediário com as artes visuais, com a performance, a instalação, com novas formas de pensar a própria narrativa e o dispositivo cinematográficos, entre outros: “Quando falamos cinema expandido nós queremos dizer, na verdade, consciência expandida [...]. Cinema expandido não é de forma alguma um filme: assim como a vida, é um processo de devir, um movimento histórico contínuo do homem para manifestar sua consciência fora de sua mente, em frente aos seus olhos”. (Youngblood: 41). No Brasil, a perspectiva do cinema expandido é abordada pelos estudos de André Parente (2012), que o concebe principalmente pelas mudanças na forma cinema e sua relação com a instalação; e de Kátia Maciel (2009), que propõe o conceito de *Transcinemas* —pensando o cinema como interface na relação com o espectador.

Já a noção de fotografia expandida parece ter sido concebida por Andréas Müller-Pohle na década de 1980, ao abordar as possibilidades de interferência do fotógrafo durante todo o processo fotográfico. Segundo Rubens Fernandes Júnior (2006), a fotografia expandida procura superar os paradigmas impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais fotográficos para experimentar uma outra fotografia além daquela aparentemente possível, transgredindo a gramática do fazer fotográfico. Para tanto, para além do clique, imortalizado em várias teorias da fotografia, o que ganha destaque aqui é o processo em si, que se inicia no momento antes mesmo do clique e se prolonga no pós-clique, podendo agregar di-

ferentes linguagens artísticas ao processo, como a performance, a instalação, a escultura, a pintura, o vídeo, entre outros.

Em ambos os casos, ganham destaque as estratégias estéticas e políticas do artista que se iniciam na concepção da obra e desencadeiam as escolhas técnicas de sua execução. Neste contexto trazido pelos campos expandidos, em que o processo se torna mais importante que o resultado em si é que tomamos a deriva ou o *delirium ambulatorium* como prática artística² relevante ao processo de obras de artemídia contemporânea que reconfiguram a noção do *flâneur*, tanto no papel do artista quanto no do participante das obras.

Para Francesco Careri (19), alguns campos disciplinares realizaram, por meio do caminhar, uma expansão do campo com a finalidade de enfrentar seus próprios limites, como se deu no caso da própria arquitetura e da escultura. Para além do posicionamento anti-arte, assumido pelos dadaístas ao adotar o caminhar como prática, Careri destaca como os surrealistas utilizaram a mesma prática para expandir-se rumo à psicologia; os situacionistas, rumo à política; a land art, em direção à paisagem e à arquitetura. Para o autor italiano, o caminhar se converteu em ação simbólica que permitiu ao homem habitar o mundo (15). Na atualidade, podemos considerar o próprio ato de caminhar, na prática artística, como uma forma de intervenção urbana e, portanto, com fins estéticos:

Quero destacar melhor que o caminhar é um instrumento estético capaz de descrever e de modificar aqueles espaços metropolitanos que frequentemente apresentam uma natureza que deveria ser compreendida e *encher-se de significados*, mais que projetar-se e *encher-se de coisas*. A partir daí, o caminhar pode se converter em um instrumento que, precisamente por sua característica intrínseca de leitura e escritura na mutabilidade dos ditos espaços, para intervir em seu constante devir por meio de uma ação em seu campo, no *qui ed ora* de suas transformações, compartilhando, desde seu interior, as mutações daqueles espaços que colocam em crise o projeto contemporâneo. (Careri: 20)

Veremos nas análises das obras a seguir, como os artistas em questão se utilizam do caminhar como princípio estético tanto para o fazer artístico como para a criação de experiências em movimento para o participante, expandindo os campos tanto da fotografia quanto do cinema, em cada caso, no diálogo com outras linguagens e significados, em que o ca-

² Retomamos o conceito de *prática artística* em Rancière, abordado anteriormente.

minhar (como deriva ou *delirium ambulatorium*), aplicado como método, estabelece o diálogo entre os híbridos componentes do processo, reconfigurando o próprio ato do caminhar para além da concepção modernista da *flânerie*.

Inútil Paisagem,³ Katia Maciel (2005)

Inútil Paisagem é constituída por um vídeo no qual vemos a continuidade do gradeamento dos prédios do Bairro de Ipanema, no Rio de Janeiro. Ele tem a duração de 4 minutos e é realizado por meio de um *travelling* de enquadramento quase fotográfico, se não fosse pelo próprio movimento da câmera, o que o configura como uma obra situada no campo da fotografia expandida, estabelecendo um diálogo entre as linguagens fotográfica e do vídeo.

Na metade do tempo, o movimento do *travelling* retorna em direção contrária e revemos o conjunto arquitetônico, agora sem grades. Por mais que o aspecto participativo à princípio não pareça ser tão evidente, devido a ausência de recursos mais interativos, podemos perceber como a artista buscou tensionar a prática do caminhar pelas escolhas técnicas e estéticas do vídeo. O *travelling* de enquadramento quase fotográfico (dando a sensação de uma série de fotos em sequência) que percorre o espaço da calçada de Ipanema, aliado ao decorrer do tempo não tão breve, nos causa uma sensação de imersão no movimento, até que somos tomados pela inversão de direcionamento, que causa um estranhamento quando, já habituados ao cenário do “passeio” iniciado, somos surpreendidos pela retirada de um elemento importante da paisagem —a grade— e, portanto, levados a questionar aquele espaço que percorremos na imagem.

Kátia Maciel escolhe outro ponto de vista de Ipanema. Ao invés da praia, o ponto de interesse turístico por excelência do local e, portanto, presente no imaginário coletivo, ela se volta aos prédios. Identificamos o bairro apenas pelos desenhos característicos da calçada. A visão da sequência de grades quer reforçar, por meio da geometria, a presença desse aparato que separa as residências da calçada, ou o morador da rua, delimitando a propriedade privada do espaço público. Notamos como o caminhar aí se engaja num questionamento da organização e delimitação dos espaços na cidade, provocando o momento da reflexão ao inverter o

³ Disponível em: <<https://vimeo.com/23644248>> [17 de julho de 2019].

deslocamento sugerido a princípio. Há uma quebra de um deambular descompromissado (característico da *flânerie*) para um caminhar reflexivo, típico da deriva situacionista. É o conceito que existe no contexto da deriva, aliado ao movimento de caminhar que determina as escolhas estéticas da artista e a leva a propor, no diálogo entre linguagens, inserida no campo da fotografia expandida, a prática artística que gera a experiência estética ao participante.

Postcards,⁴ Lucas Bambozzi (2000-2016)

Esta obra de Lucas Bambozzi também nos insere no campo da fotografia expandida. O artista se utiliza de imagens de cartões postais, características da constituição de um imaginário estereotipado que se constrói acerca de algum lugar inserido na lógica do turismo, para buscar ressignificá-lo por meio da sobreposição de vídeos que realiza pessoalmente no mesmo lugar, a partir do mesmo ponto de vista do cartão postal. Dessa forma, Bambozzi procura criar outra camada de significação para aquela imagem, intervindo nela com a sua vivência subjetiva daquele espaço. O vídeo insere a informação do movimento e do som para reconfigurar o espaço e a experiência desse espaço —tanto pelo artista quanto pelo participante da obra.

Lucas Bambozzi fez várias versões da obra, tanto em formato de videoinstalação, como para *web* e *single-channel* vídeo. Destacamos a configuração como videoinstalação, em que são dispostos pequenos totens de vidro no espaço expositivo onde são presos, entre as placas de vidro, suspensos, os cartões postais. Sobre os cartões são projetados, de tempos em tempos, os vídeos, que sobrepõem as imagens fixas e confrontam a estética glamourizada das imagens comerciais dos cartões postais. Além dos trajetos percorridos pelo artista, que em seu caminhar pelo mundo reconfigura os lugares turísticos, o participante também é convidado a caminhar pela instalação, andando entre os totens e criando um espaço outro que surge entre os lugares-cartões-postais ressignificados e desterritorializados.

A sobreposição da imagem do vídeo forma, ainda, uma espécie halo visual sobre o cartão postal, aproximando-se de uma ideia de imagem não nítida; imagem de sonho ou delírio que surge para o participante ao deam-

⁴ Disponível em: <<http://www.lucasbambozzi.net/archives/78>> [17 de julho de 2019].

bular entre os totens, dando uma sensação de transe. A relação com a sensação do transe perpassa tanto o *delirium ambulatorium* quanto a *flânerie* parisiense. Tal como o *flâneur*, que ligava a percepção à consciência por meio do transe, muitas vezes sob o uso de haxixe, o participante da obra de arte contemporânea transita entre os diferentes estados de consciência proporcionado pelo diálogo entre imagens externas, proporcionadas pela obra, e internas a ele mesmo, numa dinâmica que o leva a estar em estado de vigília, ou devaneio, imerso em sua experiência subjetiva, mas sem deixar de se conectar ao contexto que o cerca, restando algum resquício de ligação com um senso de coletividade proporcionado pela obra.

Dessa forma, as escolhas técnicas do artista assumem um caráter estético que circunscreve a obra no campo híbrido da fotografia expandida e retoma tanto a deriva do artista pelas cidades que percorre quanto o *delirium ambulatorium* do participante ao caminhar, não pela cidade (como fazia Oiticica), mas por entre as imagens alucinantes de lugares distintos, que se encontram reunidos no espaço da exposição conforme o arranjo da experiência de cada participante.

Bouk (ring/loop),⁵ Rosângela Rennó (2009)

Esta obra de Rosângela Rennó faz parte de uma série chamada “Turista Transcendental” em que a artista geralmente revisita imagens e vídeos feitos durante viagens anos depois de realizadas e as ressignifica —um processo característico de seu fazer artístico. Em *Bouk*, vemos imagens capturadas durante uma viagem feita em 2006 à Ilha da Reunião, durante um passeio pela estrada que faz a volta completa na ilha. Ao voltar às imagens e resgatar a experiência daquele lugar, Rennó faz uma alegoria da reversão e contenção do tempo, ao implementar uma edição em que o som e a imagem correm de trás para frente, em *loop*. Tais imagens foram ralentadas em um tempo três vezes mais longo para coincidir com o tempo da experiência em si. Foram realizadas ainda três camadas de imagens, cada uma tonalizada com as cores básicas de impressão (ciano, magenta e amarelo), gerando uma imagem improvável, não nítida, repleta de cinzas e brancos.

O processo da artista ressalta a intencionalidade trabalhada por meio de escolhas de edição, intensificando o caráter videográfico da obra e dia-

⁵ Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/33/1>> [17 de julho de 2019].

logando com as possibilidades do cinema expandido. Ao fazê-lo, Rosângela Rennó recria as imagens a partir da memória de sua vivência anterior e as recorda como imagens de sonho, não nítidas; imagens que reinventam sua deriva pela Ilha da Reunião num trajeto que agora se apresentam mais como delírio (*delirium ambulatorium*) ou devaneio —o que é reforçado pelo aspecto indistinto da imagem. A edição ainda é complementada pelo som que, ao também ser utilizado de trás para a frente, cria uma sonoridade semelhante a uma espécie de mantra, que intensifica ainda mais o transe de imersão neste caminhar devaneante proposto pelo vídeo. A música escolhida é cantada em língua crioula da própria Ilha, trazendo um aspecto de resistência típico daquele lugar, em que o uso do crioulo representa o enfrentamento à supremacia da língua do colonizador (no caso, o francês).

Percebemos, portanto, como o fazer artístico da obra resgata uma prática do caminhar como deriva, inicialmente realizada durante um determinado momento presencialmente no espaço e, num momento posterior, ressignifica tanto as imagens quanto esse caminhar em deriva. O trajeto realizado ganha outra interpretação a partir das escolhas técnicas de edição concernentes às metodologias híbridas próprias aos campos expandidos gerando, por sua vez, uma experiência de um caminhar em transe, próximo ao delírio, sem deixar de problematizar aspectos históricos e políticos do lugar, numa atitude que coloca em diálogo a subjetividade e a perspectiva engajada.

Figuras na Paisagem,⁶ André Parente (2010)

A obra se constitui como uma instalação em que o espectador utiliza um dispositivo imersivo que simula um binóculo, chamado visorama, por meio do qual ele interage com ambientes virtuais e híbridos formado por fotografias panorâmicas contendo vídeos e sons. A observação da paisagem e de seus personagens é realizada por meio de três botões: o botão de zoom possibilita uma imensa aproximação nos detalhes da imagem enquanto os outros dois botões permitem que o espectador ative vídeos e sons, ou ainda produza transições entre as situações ou ambientes apresentados. A obra se insere no campo do cinema expandido, ao reconfigurar o dispositivo cinematográfico por meio do uso de realidade virtual atrelada à pro-

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ke_-i6uh3OM> [17 de julho de 2019].

jeção, propondo uma experiência mais imersiva que intensifica a sensação de estar no cenário da imagem e transitar nas e entre as duas paisagens que constituem a obra.

Existem dois ambientes ou universos principais, cada um deles contém várias mini-narrativas acompanhadas de uma narração que descrevem a presença de um leitor que se desloca entre o Real Gabinete Português de leitura e a praia —ambiente tipicamente carioca. Cada narrativa é uma metáfora da condição própria do observador, onde somos convidados a acompanhar esse leitor e outros participantes da paisagem, como uma espécie de voyeur. No entanto, todas as ações realizadas pelo participante da obra são projetadas, de modo que outros que estejam passando pela exposição, mas não estejam interagindo especificamente com a obra, saibam quais os interesses e escolhas feitas por quem está no visor, sendo este também uma espécie de voyeur do comportamento do participante da obra.

André Parente procura uma paisagem interna, pouco conhecida até mesmo do público carioca e a integra a uma paisagem estereotipada do Rio de Janeiro: a praia. Essa integração se dá por meio da narrativa e das histórias desse leitor que transita entre as duas paisagens. O que importa aí não é a paisagem em si, mas como esse personagem caminha pela cidade e os ruídos e pedaços de narrativa de quem está ao seu redor. Assim como fez o artista, o participante se insere na imagem da realidade virtual e experimenta um caminhar contextualizado pela narrativa, numa deriva pela cidade que integra interior e exterior, tal como fazia o *flâneur* no século XIX. No entanto, o transeunte/participador contemporâneo, em seu trajeto virtual, volta-se para a escuta do outro, para perceber aquele que forma a paisagem junto ao cenário, rompendo, portanto, com sua individualidade rumo a uma percepção do espaço que engloba um senso de coletividade.

Considerações finais

Os quatro artistas cujas obras foram apresentadas aqui fazem parte da atual geração de pensadores da artemídia no Brasil, com amplo reconhecimento no país e internacionalmente, dialogando na perspectiva dos campos expandidos a partir de uma compreensão da arte como prática artística. A escolha deles se mostra relevante para compreender fenômenos da contemporaneidade como aquele que pretendemos abordar aqui: como

experiências da artemídia contemporânea incorporam o caminhar como prática artística no processo de seus campos expandidos reconfigurando o conceito de *flâneur*?

Considerando que a *flânerie* está mais ligada à conjuntura da modernidade, acreditamos que pensar esse caminhar pelo espaço e pela cidade, principalmente como parte do fazer artístico, dialoga mais com os conceitos de *deriva*, desenvolvido no contexto da Interacional Situacionista ou de *delirium ambulatorium*, proposto por Hélio Oiticica. A prática artística do caminhar na artemídia contemporânea também reconfigura a *flânerie* ao promover participação ativa dos corpos do antigo mero observador passivo da imagem. Tal pressuposto não é exclusivo da artemídia, mas muito característico da arte contemporânea em geral, que dialoga cada vez mais com a instalação e a performance. No entanto, podemos destacar que os hibridismos de linguagem propiciados pelos campos expandidos da artemídia geram resultados técnicos e imagéticos que criam possibilidades imersivas, intensificando a experiência do corpo ativo e engajado.

A própria experiência do caminhar torna-se conceito visual, ao gerar imagens, dentro do âmbito dos campos expandidos, que procuram ressignificar as vivências do processo artístico, criando experiências reconfiguradas por meio de escolhas técnicas e estéticas que abrem distintas possibilidades para a interpretação do ato de caminhar, adentrando o devaneio que perpassa tanto a *deriva* quanto o *delirium ambulatorium* — e já perpassava também o *ethos* do *flâneur*. É nessa imagem indefinida que se abrem as possibilidades de releituras múltiplas e caminhares variados que acabam, como fim último, levando a prática da *deriva* ou do *delirium ambulatorium* a ultrapassar as ambições urbanas da *flânerie* moderna e constituir espaços outros, heterotópicos (Foucault: 415), topologias imaginárias baseados numa cartografia da experiência e, consequentemente, mais plurais.

A análise das obras nos mostra que há uma reconfiguração do caminhar como método e experiência artísticos para além do que propunha a *flânerie* no século XIX e que incorpora a motivação subjetiva a um senso de coletividade, procurando abrir-se ao outro, seja na proposta da experiência da obra em si para o participante, seja na temática abordada pelo artista. Tal postura qualifica tais obras como mais engajadas, bem como ligadas ao contexto histórico, cultural e social que circunscreve o lugar determinado que constitui a obra. O caminhante contemporâneo — seja o artista, seja o participante — ultrapassa a esfera da individualidade a

partir do momento em que se relaciona, deambulante, com os espaços e seus contextos e narrativas, praticando a *flânerie* entre a rua, o museu, o espaço virtual e o espaço mental, integrando-os e problematizando-os a partir de pontos de vista e experiências diversos.

BIBLIOGRAFÍA

BACHELARD, GASTON. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2 ed., 2006.

BENJAMIN, WALTER. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CARERI, FRANCESCO et al. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.

DOS ANJOS, MOACIR. “As ruas e as bobagens: anotações sobre o *delirium ambulatorium* de Hélio Oiticica”, em *ARS (São Paulo)*, 10: 20 (2012): 22-41.

FERNANDES, RODRIGO e ULISSES FERNANDES. “Guy Debord e a internacional situacionista: amparo à geografia na crítica à cidade moderna”, em *Caminhos de Geografia*, 18: 62 (2017): 104-113.

FERNANDES, JR., RUBENS. “Processos de criação na fotografia”, em *FACOM*, 16 (2006): 10-19.

FOUCAULT, MICHEL. *Outros Espaços. Ditos & escritos III: Estética. Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2009.

FREITAS, GABRIELA P. *A estética em fluxo. Experiência e devir entre artemídia e comunicação*. Curitiba: Appris, 2018.

JACQUES, PAOLA BERENSTEIN. *Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

MACIEL, KATIA (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

PARENTE, ANDRÉ. *Cinema em trânsito: cinema, arte contemporânea e novas mídias*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2012.

RANCIÈRE, JACQUES. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SANTOS, MILTON. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 4ª ed., 2006.

SENNETT, RICHARD. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VISCONTI, JACOPO CRIVELLI. *Novas derivas*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2014.

YOUNGBLOOD, GENE. *Expanded cinema*. New York: Dutton, 1970.

GABRIELA FREITAS

Profesora e investigadora de licenciatura y posgrado de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Brasília. Participa en los grupos de investigación GEAP BRASIL (grupo de estudios sobre arte público de UNICAMP) y el grupo SIRUIZ (del programa de postgrado en Comunicación de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Brasília). Tiene experiencia en diseño y artes visuales, específicamente en fotografía. Realiza investigaciones en los siguientes campos: estética, arte mediático, arte contemporáneo, artes visuales, producción del espacio. Tiene un doctorado en Comunicación por la Universidad de Brasília (2014) con un período de estudio como investigadora visitante en CRIMIC, Sorbonne Univeristé en París. Entre sus publicaciones más recientes, destacamos el libro publicado en 2018: *La estética en flujo. Experiencia y devenir entre arte mediático y comunicación*, por la editorial Appris, en Brasil.