

## FLANAR, DEAMBULAR OU DERIVAR? A RUA COMO ESPAÇO DA EXPERIMENTAÇÃO ARTÍSTICA

*Diana Patrícia Medina Pereira*<sup>1</sup>  
<https://orcid.org/0000-0003-3590-5742>

*Virgínia Tiradentes Souto*<sup>2</sup>  
<https://orcid.org/0000-0001-7576-2876>

### Resumo

Este artigo apresenta a trajetória do ato de caminhar como uma ferramenta de criação artística. Flanar, Deambular ou Derivar são sinônimos quando a questão for caminhar para ativar a criatividade. Dos primeiros registros na História da Arte sobre uma caminhada de descobertas com o poeta e crítico Charles Baudelaire e a *flanerie* até os dias atuais, a caminhada possui uma história como ferramenta de criação nos movimentos artísticos. Apoiadas nos estudos de Francesco Careri (2017), compartilhamos algumas possibilidades de deambulação em coletivo e como uma ação pedagógica.

**Palavras-chave:** Caminhar. Cidade. Criatividade.

## WANDER, STROLL AROUND OR DRIFT? THE STREET AS A SPACE FOR ARTISTIC EXPERIMENTATION.

### Abstract

*This article presents the trajectory of the act of walking as an artistic creation tool. Wander, stroll around or drift are synonymous when it comes to walking to activate creativity. From the first records in the History of Art about a journey of discoveries with the poet and critic Charles Baudelaire and the flaner, to the present day, the journey has a history as a creative tool in artistic movements. Supported by the studies of Francesco Careri (2017), we share some possibilities of walking collectively and as a pedagogical action.*

**Keywords:** Walking. City, Creativity.

---

<sup>1</sup> **Diana Patrícia Medina Pereira** é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes na Universidade de Brasília na linha Imagens, visualidades e urbanidades. Professora Adjunta da Universidade Federal do Ceará no curso Design Digital. Licenciada em Artes pelo Instituto Federal do Ceará e mestra em Teoria, Criação e Mediação em Artes Plásticas pela Université de Mirrail, Toulouse, França. E-mail: [medina.diana@gmail.com](mailto:medina.diana@gmail.com).

<sup>2</sup> **Virgínia Tiradentes Souto** é chefe e Professora Associada do Departamento de Design da Universidade de Brasília (UnB). Membro do PPG Design e do PPG Artes Visuais ambos na UnB. Tem mestrado (1998) e doutorado (2006) em Typography and Graphic Communication pela Universidade de Reading, Inglaterra. É coordenadora do grupo de pesquisa Design da Informação (desde 2008), editora gerente da Revista Brasileira de Design da Informação (InfoDesign) e editora associada da *Revista Design, Tecnologia e Sociedade*, e revisora de vários periódicos. E-mail: [v.tiradentes@gmail.com](mailto:v.tiradentes@gmail.com).



## 1. Caminhar

O ato de caminhar tem uma história tão longa quanto a própria humanidade, pois sempre foi a nossa principal ferramenta de deslocamento e atividade social. O caminhar artístico, que pode ser nomeado como flunar, deambulação ou deriva, representou momentos importantes em vários movimentos artísticos. Atualmente, a caminhada pode inclusive ser vetor de uma ação pedagógica coletiva. Contudo, como se iniciou esta transformação? Quais os primeiros registros sobre o ato de flunar e suas características? É o que buscamos responder neste texto, que traz uma genealogia desta ferramenta de criação artística. Apresentamos o desenvolvimento deste dispositivo para entendermos como foi agregado a cada movimento que se utilizou da caminhada, algumas características para sua realização enquanto deambulação e entender o caminhar como um dispositivo criativo.

## 2. Flunar

Flunar vem do ato de “caminhar sem destino” (HOUAISS, 2004, 345), este verbo foi utilizado no universo da arte pela primeira vez por Charles Baudelaire (1821–1867) no seu livro *O pintor da vida moderna*, publicado em 1863. Neste trabalho o escritor propõe algumas reflexões sobre a pintura, o deslocamento, os transportes e, sobretudo, as disposições necessárias para aquele que se decida a praticar a *flanerie*. Baudelaire utilizou a vida de Constantin Guys (1802–1892), um correspondente de guerra, pintor e ilustrador de jornais franceses e ingleses, como exemplo da *flanerie* do “homem universal”. Naquela época, Constantin Guys solicitou à Baudelaire que não revelasse seu verdadeiro nome nos escritos e, durante todo o texto, o ilustrador é chamado de M.G. No decorrer de seu texto, Baudelaire descreve alguns dispositivos próprios ao *flaneur*:

Para o perfeito flaneur, para o observador passional, é um imenso prazer apenas que eleger domicílio no numeroso, no perfumado, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de sua casa, e portanto se sentir em todo lugar em casa; ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar escondido do mundo, estes são alguns dos prazeres destes espíritos independentes, passionais, imparciais, que a língua não faz que de forma desengonçada definir. O observador é um príncipe que goza em qualquer lugar do seu incógnito. (BAUDELAIRE, 2010, p.09)

É importante salientar que estes escritos aparecem concomitantemente a grandes transformações sociais promovidas pela Revolução Industrial no continente europeu: o



aumento da concentração de pessoas nas cidades, a criação de novas ruas para a utilização de carros e muitas outras mudanças. Baudelaire foi impulsionado pela sua grande admiração àquele que se aventura e coloca em destaque o espírito viajante deste pintor. Sua leveza de estar em deslocamento e sempre ligado ao seu desenho como testemunha daquilo que foi vivenciado estimulava o imaginário do escritor. Para ele, a obra de M.G. testemunhava o presente de um mundo em plena mudança. Sensibilizado pela determinação do pintor em permanecer incógnito, Baudelaire o via como um exemplo de observador da multidão, fascinado pelo ambiente urbano.

Ser absorvido pelo seu objeto de observação era a grande qualidade deste pintor, segundo Baudelaire. Além de que M.G. era um homem maduro com experiências de vida, de viagens. Quando Baudelaire escreveu “O pintor da vida moderna”, escolhendo fazer um elogio ao trabalho de Constantin Guys, ele já era uma referência literária na crítica de arte e já havia trabalhado no Salão de 1845, no Salão de 1846, na Exposição Universal de 1855 e no Salão de 1859.

Baudelaire era também fortemente influenciado pela obra do escritor americano Edgar Allan Poe (1809–1849), do qual ele foi um dos primeiros tradutores na França. Aliando estes dois universos, aquele de um pintor viajante que não queria ser considerado como um artista e a leitura de *O homem das multidões* (Edgar Allan Poe, 1847), Baudelaire fez do seu livro *O pintor da vida moderna* o primeiro elogio no século XIX, ao ato de flunar.

Nesse livro, Baudelaire expõe sua grande admiração ao escritor americano e compara sua escrita ao ato de pintar. A errância para o infinito é o motivo precioso desta homenagem. Lançar-se na multidão, à procura de um desconhecido, torna-se um princípio de base para a prática da *flanerie*, assim como o olhar que está em constante descoberta. Um olhar que deseja escapar ao sofrimento. O personagem de Edgar Allan Poe em *O homem das multidões* acabara de sair de uma convalescência e ele prova da delícia de ver tudo novamente e do desejo de tudo experimentar.

Baudelaire compara este olhar curioso àquele da criança. “Ora a convalescência é como um retorno à infância. O doente goza no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar vivamente às coisas, mesmo às mais triviais em aparência.” (2010, p.07). Um olhar livre da fadiga do cotidiano e que pode abrir outras relações com a vida. “Ele admira a estonteante harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana” (2010, p.08). Este olhar maravilhado é uma



abertura para o novo, talvez para a modernidade, afirma o autor um pouco mais adiante em seu texto.

A obra de Baudelaire nos mostra que a prática do flunar deve ser ligada a uma postura de desapego e de sonho. Ter o espírito aberto para o novo é possível, seja em um ambiente que nos é familiar, seja em um lugar que nos ainda estranho. Aquilo que fortalece a prática do flunar é ter uma “imaginação ativa, sempre viajante através do grande deserto de homens” (2010, p.10). Podemos trazer as orientações que foram salientadas por Gaston Bachelard nas primeiras páginas de seu livro “A poética do espaço” (1993, p.10), quando nos fala da maneira fenomenológica de pensar e nos solicita uma postura de ingenuidade sobre aquilo que é conhecido e sabido na contemplação do mundo.

### 3. Errância

Errar é “ir de um lugar a outro, sem motivo ou fim determinado” (HOUAISS, 2004, p.294). A partir dos escritos de Charles Baudelaire, as noções sobre flunar tornaram-se partes integrantes da vida artística no ocidente. Depois da Primeira Guerra Mundial, a prática da errância foi reforçada como um dispositivo criativo através da escrita dos surrealistas.

O movimento surrealista nasceu quando todos os valores ocidentais pareciam dissolvidos depois da carnificina da Primeira Guerra Mundial, de 1914 a 1918, e da Revolução Russa de 1917. A ideia de renovação e de revolução estava presente em toda parte e a arte era o território propício para a sua disseminação. Depois do cubismo, do expressionismo, que tratavam de uma sociedade em decadência, no período entre guerras, era o tempo de olhar o mundo com novos olhos.

André Breton (1896-1966) era o dirigente deste movimento. Sua formação de médico psiquiatra o havia conduzido para pesquisas sobre o inconsciente. Ele era ligado a vários centros de neuropsiquiatria e havia participado dos trabalhos com Sigmund Freud (1856-1939). Breton fundou o Surrealismo e sempre manteve sua pesquisa clínica sobre o inconsciente. A escrita automática e o registro dos sonhos eram as áreas mais exploradas pelos participantes do movimento. Uma pesquisa sobre as ações em que o consciente pudesse ter cada vez menos poder. Entre os participantes, elencam-se: Philippe Soupault



(1897-1990), René Crevel (1900-1935), Louis Aragon (1897-1982), Benjamin Péret (1899-1990), Max Ernst (1891-1976) e Francis Picabia (1879-1953). Havia uma maioria de poetas, mas a influência maior do Surrealismo não foi apenas na escrita, expandindo-se também nas artes plásticas, na música e no teatro.

As definições do movimento foram publicadas em manifestos, sendo o primeiro em 1924 e o segundo em 1930. Nestes manifestos, havia definições do movimento assim como suas ferramentas de operação. Neles encontramos definições para o Surrealismo onde se observa a liberdade no processo criativo e a solicitação de se afastar de qualquer preocupação estética ou moral.

A deambulação se inclui como um dispositivo criativo. André Breton publicou *Nadja* em 1928, em que ressaltava a sua prática de errância e deambulação. Na pesquisa de uma expressão pura do inconsciente, o autor utilizou sua própria vida para compartilhar em detalhes sobre suas errâncias, deambulações e flanagens em Paris. Caminhar pelas ruas parisienses era a atividade preferida dos surrealistas. A errância, principalmente noturna, permitia a fluidez do inconsciente, que o imprevisto aparecesse, ou o choque poético viesse à tona.

André Breton descreve em *Nadja* um encontro amoroso com esta personagem que de fato existiu. Relata sobre suas caminhadas noturnas pela cidade e tenta publicar a força do seu inconsciente. Mas o trabalho final foi por várias vezes revisado e pouco deste inconsciente foi publicado de fato. No desejo de deixar fluir o inconsciente, Breton não foi feliz. Havia muitas fronteiras sociais, políticas e culturais para serem ultrapassadas. Como nos aconselha Fayga Ostrower, em seu livro *Criatividade e processos de criação* (1987), não podemos tomar o ser humano em pedaços e sim por inteiro. Não existe como trabalhar o inconsciente “puro”. Sempre teremos filtros para nos limitar.

Nosso consciente está sempre presente para ordenar nossas ações. O movimento surrealista favoreceu um olhar mais sensível para a existência de várias possibilidades de transformação da nossa realidade, dando aberturas para o improvável. Ele abriu a porta do inconsciente para uma atitude criativa que não pode mais ser desconsiderada. A errância propagada por este movimento nos deu uma consciência mais clara da liberdade criadora.



#### 4. Deriva

O ato de caminhar como ferramenta criativa saiu fortalecido das práticas surrealistas e foi ainda mais enriquecido com os situacionistas que incluíram a deriva nos seus modos de apropriação da cidade. Nesse movimento, o caminhar sem propósito passou a ser uma forma de integração com a cidade.

Os situacionistas promoveram novas formas de criação artística com a realização de procedimentos inovadores, provocando deslocamentos sutis no cotidiano e abrindo outros modos de visão do mundo. O tema principal de suas práticas foi o jogo (DEBORD, *apud* JACQUES, 2003, p.39). Realizar ações artísticas através de provocações, métodos, invenções e conseqüentemente criar novas situações em que o cotidiano fosse transformado e a realidade repensada.

A Internacional Situacionista nasceu no final da década de 1950 com a junção de vários artistas e intelectuais. Houve a junção do grupo Mibi (Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista), o IL (Internacional Letrista) e a Associação Psicogeográfica de Londres (JACQUES, 2003, p.88). O principal motivo para esta junção foi a crítica contundente à formatação urbana, ao enquadramento dos fluxos das cidades e às formulações modernistas de pensar a cidade como um ordenamento vertical, com o evidente distanciamento da participação popular sobre como vivenciar a cidade. Eles prezavam pela informalidade e não se viam como um grupo artístico.

Os situacionistas agiam na contramão de uma sociedade que estava se paralisando diante da ideia de consumo desenfreado e do formalismo que estava entranhado no pensamento urbanista da época. Os princípios norteadores deste grupo estavam descritos na obra “Sociedade do espetáculo”, de 1967, escrita por Guy Debord (1931-1994), o intelectual que é a principal referência da Internacional Situacionista. Diante de tanto marasmo social, cultural e intelectual, esses jovens propuseram novas possibilidades de se vivenciar a cidade, indo de encontro a uma vida burguesa e cômoda. Eles “lutavam contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou seja, contra a não participação, a alienação e a passividade” (JACQUES, 2003, p.13). Já nos anos 60 do século XX, tinha-se diagnosticado a completa passividade da sociedade diante da televisão. Não lhes restava muita coisa a fazer além de sentar e absorver aquilo que lhes era direcionado. O pensamento crítico era desprezado e inútil diante de tantas facilidades trazidas pelo consumismo mundial. Durante as décadas de 1960 e 1970, muitas manifestações culturais



se colocaram na crítica direta ao modo passivo de se viver em sociedade. Esses críticos endossaram uma contracultura. Dentre eles, os situacionistas propagavam suas ideias para tomar o comando de nossas vidas e transformarmos suas comunidades.

Os situacionistas foram os primeiros a criticar radicalmente o movimento moderno em arquitetura e urbanismo, principalmente a ideia de um urbanismo funcional e separatista (JACQUES, 2003, p.15). Suas ideias primavam por uma cidade feita de contatos e afetos. As áreas construídas na cidade deveriam surgir pelo uso desta, e não por uma imposição externa e alheia ao que realmente acontecia nos locais. Dessas críticas, surgiu a ideia de um “urbanismo unitário”, em que cada indivíduo poderia usar a cidade da sua maneira, onde não eram propostas novas formas urbanas e sim novas formas de obter experiências na cidade através da psicogeografia e da deriva. “Primeiro o urbanismo unitário não é uma doutrina de urbanismo, mas uma crítica ao urbanismo” (IS n. 03 *in* JACQUES, 2003, p.100).

Os pensamentos de apropriação e uso da cidade apoiados pelos Situacionistas são extremamente atuais e necessários. Saber usufruir do nosso espaço de morada, trabalho ou mesmo de trânsito na cidade é um dever de todos. Essa possibilidade sempre nos foi retirada através de planos urbanísticos complicados que favorecem o anonimato, o trânsito de veículos, a relação de funcionalidade e consumo exacerbado. Independentemente de onde estamos esta “cidade modelo” cheia de funcionalidades que se distancia da prática de seus moradores é uma característica de nossos governos, que prezam pela ordem e a massificação de seus habitantes. O que os situacionistas trouxeram foram formas de resistência e de sobrevivência diante destes modelos impostos nas cidades. Modelos que buscam formatar, massificar e arrancar nossa capacidade de vivenciar nosso espaço, nossa cidade.

Os principais instrumentos para se apropriar deste “urbanismo unitário” era a psicogeografia e a deriva. Na definição dada por Guy Debord no manifesto situacionista:

A psicogeografia seria o estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos. O adjetivo psicogeográfico, que guarda uma imprecisão interessante, pode, portanto, ser aplicado aos dados estabelecidos por este gênero de pesquisa, aos resultados de sua influência sobre os sentimentos humanos e até, de um modo mais geral, a qualquer situação ou conduta que pareçam provir do mesmo espírito de descoberta. (DEBORD apud JACQUES, 2003, p.39)



Uma árvore poderia ser considerada um dado psicogeográfico em um determinado estudo, pois ali se encontrariam pessoas ou animais locais e haveria uma ambiência criada pelos afetos e sentimentos da comunidade. Os dados psicogeográficos trazem a relação pessoal da comunidade com o local, suas relações afetuosas com a cidade. Para se coletar estes dados, a principal ferramenta utilizada era a deriva que segundo Debord é a “técnica de passagem rápida por ambiências variadas” (DEBORD *apud* JACQUES, 2003, p.65) que eram de fato exercícios exploratórios do espaço urbano. O caminhar pela cidade sem rumo definido, em uma exploração constante, com a observação destes locais que se tornavam uma referência emotiva para a sua comunidade. Afinal, a cidade é feita por pessoas e são elas que acionam ou anulam os locais. Considerar a importância destes trânsitos é saber dar poder que a ativação da comunidade tem. A “psicogeografia seria então uma geografia afetiva, subjetiva e que buscava cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas perambulações urbanas que eram as derivas situacionistas” (JACQUES, 2003, p.23).

Por acreditarem que as criações deveriam partir das observações e da convivência com a comunidade, era importante para os situacionistas criarem anotações, dados consistentes sobre determinada região e a partir daí criar situações. “Criar não é arrumar objetos e formas, mas é inventar novas leis a respeito deste arranjo”. (IS n.1 *in* Jacques, 2003, p.44) Estas “novas leis” partiriam da observação e do desejo de subverter a ordem atual.

Neste movimento, temos o caminhar como ferramenta de conhecimento, aproximação, intervenção e ação na cidade. Observamos a mesma postura de descobrimento da cidade que encontramos no movimento surrealista e no ato de flunar com Baudelaire, porém aqui este caminhar sem objetivo cumpre um papel de coletar dados e conhecer a própria localidade. Com a exposição das características do ato de caminhar nestes três momentos da história ocidental, podemos entender a importância do caminhar como uma ferramenta que ativa nossa criatividade, pois reforça a identidade e o pertencimento local.





## 5. A rua como espaço da experimentação artística.

O ato de caminhar, flunar, deambular ou derivar pode ser utilizado como uma ferramenta pedagógica no intuito de criar laços entre os alunos, gerar reflexões em torno da identidade de cada um, potencializar a relação corpo/cidade e abrir novos caminhos de aprendizagem.

Francesco Careri, em seu livro *Caminhar e parar*, de 2017, apresenta-nos detalhes metodológicos de disciplina Artes Cívicas ministrada por ele na Universidade de Roma Tre. Para os alunos desta universidade, o pesquisador, artista e arquiteto leciona uma disciplina sem sala de aula reservada. Todos os encontros são realizados nas praças e locais conhecidos de Roma. Os alunos saem com a missão de andar pela cidade e conhecer pessoas. Ao refletir sobre o nome da disciplina, o autor diz:

Artes Cívicas, termo mais engajado, que tem a ver com a civitas, o estado de cidadão, o fato de se produzirem não apenas espaços, mas também cidadania, senso de pertencimento à cidade. Não apenas produção de objetos, instalações e pinturas, portanto, mas também deambulações, significados, relações. (CARERI, 2017, p.100)

Transformar uma simples caminhada em uma ferramenta de contato direto com a cidade e de fortalecimento pessoal. Seja no urbanismo, nas artes visuais, no teatro, podemos utilizar esta ferramenta de modo a acrescentar experiências à nossa comunidade. Seguindo seu texto, Careri apresenta as normas que se consolidaram durante os dez anos de existência dessa disciplina. Os alunos devem estar abertos para o encontro com o outro, para o diálogo, não ter pressa no ato de descobrir o local. São situações simples de encontro com o outro, como ser convidado ocasionalmente para um café, mas que estão a cada dia mais distantes do nosso cotidiano, em que sempre estamos separados da simplicidade. Para ser aprovado nesta disciplina, o alunato deve seguir as orientações do professor, como esta:

Performances relacionais - Agradam-me os estudantes que sabem fazer acontecer, que sabem captar situações que se criam casualmente, que sabem convertê-las em ações poéticas, que sabem misturar uma pequena dose de provocação cínica com uma grande dose de escuta do Outro, procurando, com arte, deslocar o equilíbrio dele... Quando esse processo criativo chega à consciência do Outro também, que geralmente não é um experto em arte, então me parece que a obra fora concluída. Se o Outro compreende que é arte, então é arte. (CARERI, 2017, p.110)



Para atingir as expectativas de Careri, os estudantes devem agir com espontaneidade e inteligência na intenção de criar situações de encontro e transformação de si e do Outro. A simples escuta pode abrir caminhos para encontros transformadores. Dessa forma, a prática desta disciplina forma par com os pensamentos da arte relacional, que vê no encontro um ativador de situações e vivências artísticas. Ao levar seus estudantes para um encontro com a cidade em uma escala de 1:1, Careri ativa possibilidades de contato/encontro com a cidade em uma aproximação real das pessoas, em que “o que elas produzem são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa” (BOURRIAUD, 2011, p.62); manifestando, assim, a construção de uma arte relacional onde a situação provocada é a obra, construindo possibilidades de diálogos inesperados e construindo uma rede de afetos e contatos para além de todo o circuito fechado de uma educação em artes.

Diante de todos estes argumentos históricos, artísticos e educacionais, resta-nos imaginar como aproximar estes ensinamentos dos nossos alunos, seja em uma educação formal, seja em uma oficina de formação artística. Como aplicar estas teorias no coletivo? Seria possível uma vivência de deambulação com várias pessoas? Uma turma de alunos, por exemplo?

Tivemos a oportunidade de utilizar estes pensamentos com estudantes em uma vivência de deambulação pela cidade. Éramos um grupo de vinte pessoas e, seguindo as orientações da artista Edith Derdik<sup>3</sup>, que havia oferecido uma pequena oficina de deambulação na cidade recentemente, implementamos a mesma metodologia. O grupo foi dividido em três, ficando dois grupos de sete e um de seis pessoas, e as regras foram estabelecidas:

- Andar em fileiras;
- O primeiro da fila permanece durante três minutos direcionando a fila;
- Sem fotografias;
- Pode ser em passos lentos, normais, ou uma corrida leve;
- Não se fala entre si, apenas o necessário;
- A cada três minutos, o primeiro da fila passa para o último lugar e assume a dianteira o segundo da fila;

---

<sup>3</sup> A pintora Edith Derdyk atualmente oferece formações voltadas para o descobrimento da cidade através da caminhada. Disponível em <https://acasatombada.com.br/caminhada-como-metodo-para-a-arte-e-educacao/>. Acesso em 21 de maio de 2021.



- Quando todos tiverem assumido a fila pelo menos duas vezes, o grupo para onde estiver e retorna ao ponto inicial.

Todas estas diretrizes foram seguidas nas duas experiências que realizamos. As deambulações foram por volta das sete horas da noite, pois durante o dia fazia muito calor. De acordo com os participantes, a regra mais difícil de seguir foi ficar sem realizar registros fotográficos e apenas observar os acontecimentos. Nessas experiências, procuramos caminhar pela cidade sob o comando de outra pessoa. O exercício de entregar o comando da caminhada pode trabalhar nossa tolerância e empatia com os integrantes do grupo. Estávamos ao mesmo tempo explorando a cidade de forma diferenciada e conhecendo um pouco mais cada integrante por meio de suas escolhas no caminho.

Ao final de cada experiência, sentamos e conversamos como foi a vivência para cada um. Houve relatos sobre a surpreendente forma de experimentar a cidade, ou como foi andar por lugares nunca visitados. Vale salientar que estávamos no centro da cidade e que todos os participantes conheciam o lugar previamente. Mas conhecer o lugar é diferente de experienciá-lo; e foi isto que exercitamos em grupo: caminhar por ruas que sabíamos que existiam, mas nunca havíamos passado por elas.

Essas experiências de deambulação coletiva apresentam muitas possibilidades de aprendizado com o coletivo e a cidade. Entregar-se a uma caminhada, onde quem a conduz não é você, trabalha a nossa necessidade de estar no comando de tudo sempre; confiando no outro, sentindo-se em grupo e avançando em uma experimentação da cidade.

Nesse caso específico, trabalhamos com estudantes de Design e o objetivo era vivenciar o espaço urbano de forma diferenciada, agir coletivamente no ambiente público, exercitar a confiança entre os participantes, descobrir novos espaços dentro do espaço habitual e cotidiano. Todos esses objetivos foram conseguidos com a prática da deambulação realizada.

## 6. Considerações finais

Acreditamos ter uma rica ferramenta de aprendizado e crescimento em nossas mãos quando a caminhada é vivenciada nos parâmetros indicados por Baudelaire, ou seja, com a



visão de uma criança que tudo descobre, com o olhar de deslumbre e curiosidade. Quando esta for vivida de modo a deixar emergir o inconsciente, como no movimento surrealista, ou a pretender vivenciar a cidade em um sentido de aproximação e conhecimento no encontro do corpo e a cidade, como era vivenciado pelos situacionistas. Compartilhamos nossa experiência no sentido de apoiar aqueles que tenham interesse em realizar uma experiência artística com a deambulação e estejam em coletivo. Contudo, devemos salientar que esta prática pode e deve ser realizada por pessoas que se permitam sentir novas possibilidades de descobrimentos na cidade, isto é, apenas caminhar, decidindo a cada esquina qual rumo tomar, descobrindo no habitual e no cotidiano o inesperado sopro da criação.

### Referências

- BACHERLARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. **Le peintre de la vie modern**. Paris: Mille et une nuit, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante – por uma estética da globalização**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRETON, André. **Nadja**. Paris: Livre de poche, 1972.
- CARERI, Francesco. **Caminhar e parar**. tradução de Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- DEBORD, G. **Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- HOUAISS, Antônio. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- JACQUES, Paola. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012. <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/7894>
- JACQUES, Paola. **Apologia da deriva escritos situacionistas sobre a cidade**. São Paulo: Casa da palavra, 2003.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987
- POE, Edgar Allan. **O homem da multidão**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

*Recebido em 05 de junho 2021  
Aceito em 10 de setembro de 2021*

