https://doi.org/10.34629/rcdmt.vol.2.n.1.pp150-174

Desfazendo fronteiras: uma reflexão sobre o campo expandido nas artes do caminhar a partir da caminhada artística *Imemorial: Passos no Cativeiro*

Undoing borders: a reflection on the expanded field of the walking arts via the artistic walk Imemorial: Passos no Cativeiro[1]

RUI FILIPE ANTUNES

CICANT, Universidade Lusófona, Portugal

rui.antunes@ulusofona.pt

Resumo

Neste artigo queremos pensar a caminhada como uma forma de arte "expandida", enquanto expressão artística de convergência entre vários formatos integrando elementos tão diversos como tempo, espaço, performance, cenografia, sonoplastia, dramaturgia, tecnologia e participação do público, para criar experiências imersivas e incorporadas. Enfatizamos o seu potencial como acontecimento multimodal, mobilizador, capaz de gerar novos estratos de significação no espaço público, e a sua capacidade inerente de envolver os participantes num processo de receção ativa, inserindo-se num campo de práticas artísticas contemporâneas que tensionam a relação entre corpo, história e paisagem urbana. Debruçamo-nos sobre um caso de estudo, a caminhada-performativa: *Imemorial-Passos no Cativeiro*, que num percurso estruturado em estações narrativas, questiona processos de apagamento histórico fazendo uso de um dispositivo narrativo e sensorial ativador da memória coletiva e (re)configurador da perceção do espaço urbano. A partir desta análise, discutimos como as artes do caminhar se podem posicionar na interseção entre estética, política e tecnologia, evidenciando a sua relevância no panorama das práticas artísticas contemporâneas.

Palavras-chave: Caminhada artística – Arte expandida – Áudio-walk – Audiófilo – Pós-memória

Abstract

In this essay we aim to reflect on the walk as an "expanded" art form, a convergence practice entailing several artistic forms which include elements as varied as time, space, performance,

[1] In English: *Time Immemorial: Steps in Captivity.*

set design, sound effects, dramaturgy, technology and audience participation, in order to create immersive and embodied experiences. We emphasize its potential as a multimodal and mobilizing event, capable of generating new layers of meaning in the public space, as well as its inherent capacity to involve the participants in an active reception process, due to its inclusion in a contemporary artistic field which strains the relationship between body, history and urban landscape. We focus on a case study, the performative walk *Imemorial – Passos no Cativeiro* [*Time Immemorial – Footsteps in Captivity*], which, in a structured path containing narrative stations, reflects on historical erasure through a narrative and sensorial apparatus that activates the collective memory and (re)configures the perception of the urban space. Following this analysis, we discuss the way in which performative art forms may be positioned at the intersection of aesthetics, politics and technology, thus evincing their relevance in the contemporary art landscape.

Keywords: Artistic Walk – Expanded Art – Audiowalk – Audiophile – Post-memory

Minibiografia do autor:

Rui Filipe Antunes é um investigador cujo trabalho cruza movimento humano, ambientes digitais e processos algorítmicos. Investiga a representação computacional do corpo, especialmente em realidade virtual e animação por IA. Investigador no CICANT (Universidade Lusófona), lidera projetos sobre dança, corporeidade e tecnologia imersiva, como *Ghostdance*. Foi Marie-Curie Global Fellow nas Universidades de Lisboa e Genebra, com doutoramento em media arts por Goldsmiths, Universidade de Londres. É também presidente da Associação Substantivo Mágico, um colectivo artístico dedicado à produção de caminhadas performativas com um cariz histórico.

Contribuições / Agradecimentos

A caminhada *Imemorial: Passos no Cativeiro* teve a participação de Carlos Nicolau Antunes como Cicerone, na dramaturgia, na voz *off*, e no registo áudio; de Ricardo Fonseca Mota como guionista e autor dos poemas; de Rui Filipe Antunes no desenho sonoro, elementos cenográficos e produção; de Ainhoa Vidal no figurino; de Otaviano Rodrigues na pós-produção áudio; de Tânia Antunes na voz *off*; de David Pereira Bastos no *djembé*; e de Marta Fadiño como assistente de cena. Foi uma produção Substantivo Mágico com apoios do programa Garantir Cultura, República Portuguesa, Escola de Mulheres, TEPe (PTDC/ART-PER/31263/2017) e Paróquia de São Nicolau, em Lisboa. Teve a produção da Associação Substantivo Mágico. Este artigo foi realizado no contexto de um CEEC institucional da FCT e de FilmEU - European Universities Alliance for Film and Media Arts e suportado em parte por financiamento de FILMEU_RIT − Research | Innovation | Transformation project, European Union GRANT_NUMBER: H2020-IBA-SwafS Support-2-2020, Ref: 101035820, de FilmEU − The European University for Film and Media Arts project, European Union GRANT_NUMBER: 101004047, EPP-EUR-UNIV-2020.

| Como ponto de partida, passos introdutórios

Este artigo parte de elaborações nossas anteriores que propunham um olhar sobre a caminhada performativa, em particular sobre o caso de estudo da caminhada *Imemorial-Passos no Cativeiro*, para analisar a forma como o espaço urbano – um espaço particular, o da zona da baixa ribeirinha lisboeta – faz parte de um programa de ocultação de narrativas históricas (Antunes, 2022), e ainda para apresentar uma perspetiva cinematográfica da caminhada performativa a partir de um exercício vídeo elaborado após essa caminhada (Antunes e Antunes 2023).

Propomo-nos agora andar em torno desse mesmo objeto de estudo, a performance híbrida em modo de caminhada artística, mais especificamente em forma de *áudio-walk*, como forma de apresentar a tese de que caminhar – ato encarado sob o ponto de vista do seu entendimento enquanto expressão artística – é um formato expandido, na linhagem daquilo que Rosalind Krauss (1979) denomina como *campo expandido*, conceito que descreve o alargamento das fronteiras tradicionais da arte para incluir práticas híbridas e interdisciplinares. Segundo Krauss, a arte contemporânea não se restringe mais a categorias estanques como pintura, escultura ou performance, mas opera num sistema dinâmico de interações entre *mediums*, espaços e temporalidades. No contexto das caminhadas artísticas, essa noção permite analisar como a fusão de elementos espaciais, sonoros, narrativos e participativos transforma o ato de caminhar numa experiência estética multimodal, imersiva e incorporada que extrapola os limites da locomoção funcional ou da exploração geográfica.

Esse seu caráter híbrido permite que a caminhada funcione como um ponto de interseção entre performance, arte sonora, instalação *site-specific* e dramaturgia urbana. E assim, ao percorrer trajetos carregados de camadas históricas e simbólicas, o caminhante assume-se como participante no ato de significação (Rancière 2022), estabelecendo um diálogo dinâmico com o ambiente em experiências simultaneamente caleidoscópicas e coesas.

Essa abordagem insere-se no campo alargado da arte contemporânea, ressoando com as obras de artistas que, desde a Land Art, o Minimalismo ou, mais recentemente, a Street Art, se voltaram para e tomaram a paisagem urbana como meio expressivo e temática de abordagem e que dessa forma convidam os participantes a experienciar uma perceção recontextualizada do espaço público. No caso específico de *Imemorial – Passos no Cativeiro*, exploramos como é que a caminhada pode operar como um meio de reconfiguração sensorial do espaço citadino,

articulando diferentes tempos históricos e promovendo uma reflexão crítica sobre a identidade e a história coletiva, ativando narrativas que permanecem invisibilizadas no tecido urbano. Cada passo desafia as noções tradicionais de narração linear de histórias, entrelaçando as experiências presentes com os ecos do passado e convidando os participantes a estabelecer uma ponte entre as suas interpretações pessoais e as memórias culturais partilhadas. Esta convergência de modos expressivos permite estabelecer a caminhada como uma prática que questiona e amplia a natureza da arte participativa contemporânea. Como forma artística a caminhada transcende, pois, o mero movimento; atua como um dispositivo para a ativação da memória, para a crítica social e para o envolvimento sensorial.

| Como processo de metamorfose

A experiência ambulatória e cinética de andar a pé é também uma experiência afetiva que mistura a perceção e a memória profunda num processo de características holísticas que enriquece o entendimento da realidade da pessoa caminhante num *continuum* entre a consciência propriocetiva e o contexto ambiental. Esta interação possibilita um estado recetivo, dinâmico e imersivo onde o passado e o presente se conjugam mutuamente. O corpo do caminhante serve de ponto focal, ancorando a experiência à medida que o olhar, a audição e as sensações tácteis se envolvem ativamente com o ambiente. Cada passo torna-se num momento de interação, um diálogo com o espaço que é simultaneamente sensorial e cognitivo.

O ato de caminhar provoca uma oscilação entre o pensamento consciente e a recordação inconsciente, em que vistas ou sons familiares permitem o desencadear de memórias e afetos que se sobrepõem à experiência sensorial imediata. Esta camada de memória e perceção esbate a fronteira entre a experiência propriocetiva e a realidade externa, dando forma a uma compreensão singular e individualizada do lugar. O movimento através do espaço transforma a paisagem num mapa vivo de associações, onde cada momento contém o potencial para novas interpretações e ressonâncias emocionais, naquilo que os Situacionistas viriam, nos anos 70, a chamar de *Psicogeografia*. Assim, caminhar transcende o seu papel funcional para se tornar numa forma de evocar afetos, uma prática que entrelaça a vivência pessoal com o tecido partilhado e mutável do ambiente envolvente onde a caminhada acontece.

| Sob a forma de expressão estética

A caminhada artística surge associada frequentemente ao conceito do *flâneur*, popularizado por Charles Baudelaire no século XIX (Baudelaire 1863). Esta associação nasce

porque este termo traduz o arquétipo do observador urbano, uma figura que surge distanciada, mas profundamente percetiva e que passeia sem rumo pelas arcadas modernas de Paris; um poeta da modernidade cujo olhar captava as impressões fugazes do dinamismo da cidade de Paris. Esta visão de Baudelaire viria a ser resgatada por Walter Benjamin, situando o *flâneur* nos quadros sociais e económicos mais amplos da modernidade (Benjamin 1982). Para ele, este arquétipo era simultaneamente uma metáfora e um método para compreender as transformações provocadas pela industrialização, pela cultura de consumo e pelo desenvolvimento urbano. O *flâneur* tornou-se, na análise de Benjamin, numa lente crítica através da qual as contradições da cidade moderna podiam ser observadas − as suas seduções, alienações e a interação entre progresso e decadência. Mais do que um mero observador, o *flâneur* era um colecionador de impressões, capaz de se aperceber de leituras negligenciadas e enunciações latentes do espaço.

Porém, talvez o momento fundador do entendimento do andar como projeto artístico tenha surgido quando figuras associadas ao Dadaísmo e ao Surrealismo – que no início do século XX desafiavam as convenções daquilo que podia ser considerado arte – visitaram a igreja de Saint-Julien-le-Pauvre em Paris, numa ação conduzida por Tristan Tzara e previamente anunciada como um conjunto de visitas a lugares "sem razão de existência" (Mueller 2021, parágrafo 3, tradução nossa). Um gesto que visto retrospetivamente assume algum simbolismo uma vez que ao subverter as formas tradicionais e assim "dessacralizando" a arte, esbatendo as linhas entre arte, vida e política, se podia ler já o emancipar da arte, que viria a verificar-se sobretudo a partir dos anos 60, quer do cubo branco da galeria de paredes lisas, da moldura e do plinto, quer da divisão espectador-ator induzida pela *black-box* no espaço cénico teatral.

Nesse sentido, a caminhada também foi ressignificada por outros movimentos de contestação artística, como a *Internacional Situacionista* (1957-1972), um movimento surgido no contexto do modernismo tardio e bastante crítico desse mesmo paradigma, que trouxe uma abordagem crítica e revolucionária para a relação entre o urbano e a experiência humana. Influenciados por Guy Debord e numa perspetiva marxista-revolucionária, os situacionistas defendiam uma transformação social radical, estimulando o repensar do espaço urbano, questionando não só a forma como o ambiente molda perceções e ações, mas também a maneira como a arquitetura e o urbanismo podem ser usados como instrumentos de controlo social (Debord 1958). Entre as suas ferramentas metodológicas a *Psicogeografia* explorava os efeitos emocionais e comportamentais da paisagem urbana, e entre as suas técnicas operativas destacava-se o conceito de *Deriva*: a prática de explorar as emoções suscitadas por diferentes lugares e trajetos, através do ato de deambular livremente, sem que houvesse uma trajetória

previamente definida, muitas das vezes através das áreas negligenciadas ou abandonadas da cidade para revelar as suas histórias e significados escondidos. Diferente, pois, do *flâneur*, cuja postura era muitas vezes contemplativa, o situacionismo via então o caminhar como uma forma de resistência ao urbanismo funcionalista e à mercantilização do espaço público; um ato de agenciamento ativo na cidade.

Além deste enquadramento a partir da tradição europeia dominante, outras leituras poderiam ser mobilizadas para compreender a caminhada como prática estética, cultural e crítica. Autores como Rebecca Solnit, em *Wanderlust: A History of Walking* (2000), ampliam essa perspetiva ao evidenciar que o ato de caminhar carrega múltiplos significados históricos e culturais, desde práticas ritualísticas e deslocamentos forçados até formas de resistência política e expressão artística. Essa abordagem sugere que, para além do *flâneur*, há genealogias do caminhar que exploram dimensões sensoriais, sociais e políticas ainda pouco consideradas na historiografia tradicional da arte.

No entanto, não nos concerne efetuar aqui uma teleologia, e se aqui chamamos esta linhagem é para acentuar o lugar e escuta que a caminhada tem inerente. Atualmente, num mundo saturado pela reprodução mecânica e digital e firmemente imerso no "império do visual", a caminhada enquanto prática artística surge-nos renovada e revitalizada. Assume uma estrutura aberta e integradora, na qual coexistem áudio-walks, caminhadas-performativas, com guia, sem guia, com ou sem meios interativos ou tecnológicos. Torna-se de alguma forma um espaço de presença e de fala. Esta abordagem abrangente permite reinventar o ato, simples e corriqueiro, de caminhar, transformando-o num *medium* através do qual os artistas podem interagir diretamente com o tempo e o espaço. O ressurgimento desta forma de arte foi especialmente pronunciado durante os anos de pandemia de 2020 e 2021 (por exemplo TEPe 2022), quando as limitações que foram impostas pelo poder sanitário e político aos encontros e às exposições e espetáculos tradicionais estimularam formas alternativas e socialmente distanciadas de expressão criativa. Passeios áudio, projetos participativos e instalações específicas aos locais difundiram-se à medida que os artistas procuravam redefinir a relação entre os indivíduos e o seu ambiente, aproveitando o ato solitário de caminhar para promover a reflexão coletiva e a vivência dentro das paisagens urbanas e naturais. Este ressurgimento (ou reaproveitamento ou reinvenção) sublinha a capacidade do andar a pé como modo de expressão artística, respondendo às dinâmicas sociais contemporâneas e à integração tecnológica, ao mesmo tempo que mantém as suas raízes como um meio que parte da presença física, do movimento corporal e que enfatiza a experiência incorporada.

| Numa essência cinematográfica

Quando o *flanêur* se envolve em constante progressão na cidade, observando momentos fugazes e fragmentos de vida, como se através da lente de uma câmara *dolly* em travelling, num longo plano-sequência, este empresta-nos uma matriz de expressão cinematográfica que nos permite estabelecer uma importante ponte conceptual. Enquadrar o olhar significa então focar a atenção neste ou noutro aspeto do mundo enquanto ele se desenrola, numa coleção de instantes, de acontecimentos que se sucedem sequencialmente, lidos através do movimento corporal. Tal como a câmara se move, mudando de perspetiva, ajustando a sua distância em relação ao sujeito e captando-o de diferentes ângulos, também o corpo se movimenta no espaço reajustando a atenção. Tanto a caminhada como o cinema envolvem uma reformulação contínua do mundo que nos rodeia, pela escolha da trajetória dos olhares, pela sua fixação em aspetos particulares, mudando perspetivas e evocando emoções. Tal como o entendemos, o cinema explora diferentes perspetivas e pontos de vista, mostrando pormenores e aspetos da realidade que, de outra forma, passariam certamente despercebidos. Fá-lo selecionando, enquadrando e sequenciando imagens, tal como o caminhante organiza a sua própria experiência à medida que passa por diferentes espaços. O cinema reflete, pois, a experiência ambulatória, explorando a forma como o tempo e o espaço são percebidos e sentidos através do movimento. Tal como o corpo encontra a cidade através de experiências tácteis e corporais, a câmara interage com o seu ambiente, enquadrando o mundo em perspetivas que simultaneamente o captam e interpretam. O enquadramento, os movimentos da câmara, a iluminação e o som são ferramentas que os realizadores utilizam para criar significado, tal como o olhar, a postura corporal e o ritmo moldam a perceção do espaço do caminhante. A sequência de imagens no cinema, através da montagem, pode evocar a mesma experiência fragmentada e mutável que existe ao caminhar – onde momentos de clareza são intercalados com momentos de incerteza, sensações fugazes captadas apenas de passagem.

De igual forma, esta sensibilidade cinematográfica de enquadrar a visão para captar o efémero passa também pelo papel do som, tanto no cinema como no ato de caminhar. Tal como um cineasta utiliza o som para sublinhar experiências emocionais e sensoriais, também o caminhante se envolve com a paisagem sonora. Os sons dos passos, as conversas distantes, o zumbido do trânsito… Cada ruído torna-se parte da experiência, moldando-a de uma forma que as palavras ou as imagens por si só não conseguem. Juntos, os aspetos visuais e auditivos da caminhada tornam-se inseparáveis, criando uma experiência imersiva e multissensorial que esbate a linha entre representação e realidade.

A cultura cinematográfica está então, dizemos, profundamente enraizada no ato de caminhar como forma de experienciar o mundo, numa contaminação positiva que leva a que muitos dos aspetos da linguagem cinematográfica sejam heranças do corpo humano e do seu movimento. O ato de caminhar torna-se não só uma forma de experienciar o mundo, mas também uma prática cinematográfica por direito próprio. O ato ambulatório torna-se um modo de cinema incorporado, em que o caminhante é simultaneamente participante e observador.

| Com fantasmas à Deriva

De acordo com Michel de Certeau, o espaço urbano incorpora uma geografia poética que vai para além da sua estrutura física, entrelaçando paisagens literais e metafóricas nas dinâmicas urbanas. Afirma ele que "Os demonstrativos dizem do visível suas invisíveis identidades: constitui a própria definição do lugar, com efeito, ser esta série de deslocamentos e de efeitos entre os estratos partilhados que o compõem e jogar com essas espessuras em movimento" (De Certeau 1998, 189, tradução nossa).

Essa dupla natureza manifesta-se, por exemplo, nas toponímias e nas formas como os habitantes navegam e transformam os espaços no seu uso quotidiano. A cidade, na sua essência, não é estática; está em constante transformação, moldada tanto por forças visíveis quanto invisíveis. Essa dinâmica opera em múltiplas escalas temporais, justapondo o imediatismo das atividades humanas com a lenta evolução do seu urbanismo e arquitetura, transcendendo vidas individuais e inserindo-se num *continuum* histórico mais amplo.

Esse fluxo contínuo cria um palimpsesto de eventos e narrativas, onde vestígios do passado coexistem com experiências presentes. As categorias temporais inscrevem-se tanto nas estruturas físicas, estratificadas na paisagem urbana, quanto nos aspetos culturais e intangíveis do habitar e criar lugar. Isso forma uma rede complexa de sistemas de memória, uma tapeçaria em constante evolução que captura histórias coletivas e individuais.

Os espaços urbanos tornam-se, assim, agentes ativos na formação da memória. Os movimentos quotidianos das pessoas inscrevem as suas histórias nesse tecido vivo, contribuindo para que a cidade seja um arquivo-devir. Essa relação dinâmica entre espaço e memória revela a cidade como um veículo narrativo, onde passado e presente se entrelaçam, continuamente remodelados pelas ações e perceções daqueles que a habitam. Sob essa perspetiva, os espaços urbanos são locais de significado e reflexão, onde o pessoal e o comunitário, o visível e o invisível, se cruzam, moldando uma geografia de experiências em constante mutação.

Paralelamente, a cidade apresenta um jogo constante entre clareza e ocultação. O tempo e a memória tornam-na simultaneamente um espaço de revelação e mistério. Algumas evidências são imediatamente visíveis, enquanto outras permanecem ocultas sob o sedimento da história e do tempo. Nesse contexto, a caminhada (artística) funciona como um dispositivo que convida os participantes a explorar esses contrastes. Ela encoraja uma observação mais profunda, uma investigação do que parece familiar e o questionamento do que está velado à vista. É uma forma de perceber o peso do tempo e a presença de vivências, marcadas por histórias frequentemente não contadas. Essas lacunas da história carregam de significados emocionais esses lugares de ausência. Os silêncios, longe de serem vazios, tornam-se pontos de referência ricos em potencial, permitindo que a fragmentação da história seja sentida e interpretada. A caminhada transforma-se então num diálogo – um movimento entre passado e presente, memória e experiência, conhecido e oculto. Cada passo dado não é apenas um deslocamento no espaço, mas um envolvimento com a história, a memória e a identidade. Os caminhantes tornam-se participantes ativos no processo de descoberta, reimaginação e reconstrução do lugar (de Certeau, 1998).

| Ecos – Imemorial

E foi precisamente a partir desta cidade-palimpsesto, lugar de ressonâncias emocionais, em sinfonia de vozes entre a clareza e a ocultação, que a caminhada performativa, *Imemorial: Passos no Cativeiro* foi idealizada. Em forma de *áudio-walk* performativa, ocorreu por diversas vezes entre março e setembro de 2022, convidando os seus participantes a uma exploração evocativa da identidade coletiva que convocasse a experiência da *flanerie* conduzida de matriz quase-cinematográfica. Estes eventos, que decorreram ao longo da zona da baixa ribeirinha de Lisboa, transformaram essa paisagem urbana num palco vivo, iluminando desta forma um território historicamente marcado por fluxos migratórios e pelos inerentes processos complexos de integração social. Ao entrelaçar dimensões históricas com elementos cénicos e composições sonoras imersivas, o projeto artístico procurou não só redefinir os espaços públicos, mas também provocar novas interpretações que questionassem os discursos históricos dominantes.

Desenhada a partir de uma curadoria histórica dos autores, *Imemorial* visou aprofundar temas como a escravatura, o apagamento sistemático de identidades através da assimilação forçada e os contributos vitais, embora muitas vezes ignorados, de grupos marginalizados para o tecido do Portugal moderno. Ao incorporar estas leituras no ato de caminhar, o projeto

colocou os participantes num diálogo direto e sensorial com espaços imbuídos de significado histórico, suscitando algumas questões: que camadas de história estão adormecidas sob a superfície polida da cidade? Que histórias são estas que os espaços públicos escondem ou deixam por contar? A natureza performativa das caminhadas, reforçada por paisagens sonoras e instalações dramáticas, levou os participantes a confrontarem-se com estas histórias ocultas – ou programaticamente invisibilizadas. As dimensões narrativas, dramatúrgicas, cénicas, auditivas e visuais esbateram a linha entre o passado e o presente, convidando a reflexões sobre a continuidade dos silêncios históricos e as políticas de identidade contemporâneas. Ao questionar o que o espaço público esconde, o projeto instigou uma reconsideração crítica sobre como a memória coletiva é preservada ou suprimida nas paisagens urbanas, incitando a um reconhecimento mais profundo das experiências humanas que definem os espaços partilhados.

| As estações de Imemorial: Passos no cativeiro

Para ilustrar a caminhada *Imemorial* aqui deixamos a transcrição do relatório de uma estudante de uma das turmas do ensino secundário que fizeram a caminhada como visita de estudo, o que nos permite de alguma forma ter uma perspetiva na primeira pessoa:

> "Tudo começou com a assistente de cena a entregar *headphones* [auriculares] ligados a um leitor de mp3. Assim que o grupo ficou pronto, surgiu a Personagem [Cicerone], saída do meio da multidão. Mal ele chegou, a assistente deu o sinal, e todos ligamos o som em simultâneo. Começou com uma música [trecho de composição musical], logo seguida pela voz do narrador, que rapidamente percebemos ser a da própria Personagem.
>
> Seguíamos a Personagem enquanto ele nos guiava com gestos, fazia pequenas performances e conduzia o grupo de estação em estação. O percurso parecia uma espécie de via-sacra, visitando locais carregados de simbolismo: começámos no parque de estacionamento subterrâneo do Campo das Cebolas, passámos pela Igreja de Nossa Senhora da Conceição Velha, cruzámos a Rua do Comércio, onde antigamente se erguia o pelourinho, e seguimos até ao local da antiga Alfândega das Sete Casas.
>
> Depois, avançámos para o Arco da Rua Augusta e a estátua [de D. José], passámos pelo Cais das Colunas e seguimos até ao rio. Continuámos para a doca seca, depois

> para uma casa espelhada, e o Cais do Sodré. Depois fomos por um túnel e pela rua dos bares e daí até ao Largo de São Paulo, e finalizámos no monumento a Sá da Bandeira.
>
> Em cada local, o som dava contexto com histórias e detalhes. Ouvimos sobre a origem dos corvos de São Cristóvão, a história de Pedro o Negro e até a passagem de Saint-Exupéry por Lisboa. Houve ainda poemas [de Ricardo Fonseca Mota], por vezes recitados a várias vozes ou acompanhados de música. Em certos momentos, músicas [como os Vilancicos negros barrocos] ilustravam processos de assimilação cultural.
>
> Pelo caminho, o Cicerone oferecia postais com imagens, como o quadro de Camões e Jau, entregue à saída da Igreja [de Nossa Senhora da Conceição Velha]. Também íamos descobrindo objetos [elementos cenográficos discretamente integrados na paisagem], quase invisíveis até que o nosso olhar os descobrisse.
>
> O percurso foi uma combinação de histórias, arquitetura e música. Um mergulho na memória e nos segredos que Lisboa guarda."

| Entre realidades: A paisagem sonora

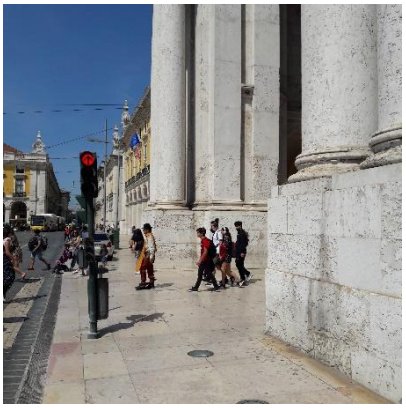
Com uma forte dependência da narração áudio, efeitos sonoros e manipulação de atmosferas sonoras, *Imemorial* inscreve-se primeiramente no domínio das artes sónicas, enriquecendo a experiência multissensorial. Em cada iteração da caminhada, os participantes, munidos de auscultadores [Fig. 4], escutavam uma composição sonora que os guiava numa experiência narrativa desdobrada passo a passo e que os transportava para um espaço diegético. Desde o início da caminhada, tomavam consciência da sua dualidade: fisicamente presentes nas ruas, mas atravessando mentalmente uma realidade paralela e mediada. Esta experiência dúplice convidou à reflexão sobre a presença versus a ausência, das fronteiras ténues entre a realidade e as suas reconstruções, entre o visível e o oculto.

O *design* de som aprofundava ainda mais esta ambiguidade. Os participantes eram envolvidos por uma composição sonora complexa, entretecida com música ambiente e elementos diegéticos, como o tilintar metálico de ferramentas antigas ou vozear de gritos distantes a emitir pregões ou a chamar. Estas sugestões auditivas foram misturadas com os sons originais do ambiente urbano circundante, criando uma sobreposição entre o imaginado e o real. Esta interação não só deslocava os sentidos, como também reforçava a consciência do espaço liminar habitado pelos participantes − um híbrido de história e presente, tangível e intangível, como se o passado, as histórias invisíveis da cidade ressurgissem através dos sons do presente.

Esta fusão dessas dimensões auditivas suscitava uma sensação de deslocação temporal e espacial, desafiando os participantes a discernir aquilo que pertencia à memória e o que pertencia à sua experiência imediata.

| Cicerone: Gestos, expressões e movimento do interlocutor

Depois de se reunirem, e antes mesmo de colocarem os auriculares, os participantes encontraram-se com uma figura silenciosa − o Cicerone [Figs.1-2] – que conduziu depois o grupo durante o percurso. A sua presença, também marcada pelo seu traje anacrónico, provocou uma atmosfera de estranheza. Era um outro, distinto dos demais participantes, uma personagem talvez intemporal, como uma figura suspensa entre épocas distintas. Pediu para o seguirem. Os seus movimentos lentos e deliberados contribuíram para conduzir e participar na construção dramatúrgica, permitindo simultaneamente a interpretação de que se trata de um visitante fora do tempo, uma entidade enigmática que transcendia o momento presente.



Figuras 1 e 2 – O Cicerone passando pela estátua de Dom José e conduzindo o grupo na Praça do Comércio. Fotos: Rui Antunes

Ao criar esta proposta, inspirámo-nos no dispositivo literário do narrador na terceira pessoa, uma voz que se desloca com fluidez entre a reflexão interior e a observação exterior, captando um largo espetro de estados sensoriais e emocionais de uma personagem. De um ponto de vista literário e histórico, a narração que acompanha os movimentos do Cicerone emerge da técnica do fluxo de consciência, em que as observações do narrador espelham os pensamentos e perceções interiores de uma consciência errante, por vezes fragmentada. Esta abordagem incentiva um envolvimento com a experiência subjetiva, convidando os participantes a perceberem o mundo através de uma lente íntima. Este dispositivo, que é predominante em obras como o romance *Mrs. Dalloway* (Woolf 1925) ou o filme *Arca Russa* (Sokurov 2002), enfatiza não só os movimentos das personagens, mas também o profundo impacto do ambiente na sua psique e perceção.

O Cicerone é parte essencial do dispositivo dramatúrgico deste projeto artístico. A sua presença silenciosa, mas intensa, funciona nesta estrutura narrativa como uma metáfora para as forças invisíveis da história e do ato de construir memória. Ele está ali como alguém que nos vai mostrar algo, como uma entidade que guia os participantes não só através do espaço físico, mas também por uma paisagem mental e emocional, ajudando-nos a traçar novas correspondências entre o passado e o contemporâneo, esbatendo as linhas entre a reflexão pessoal e as noções abstratas de história e de identidade. No entanto, ele não se limita a conduzir o grupo; a sua presença e performatividade transformam-no em participante ativo na revelação da história, em agente integrante do processo narrativo. À medida que se desloca, que cruza praças e que explora becos e ruas secundárias escondidas, quando atravessa a multidão, os seus gestos, os seus movimentos e, por vezes, as suas ações deliberadas, contribuem também para a construção da proposta dramatúrgica, definem ritmos. A sua condução silenciosa cria um espaço de contemplação, fundamentado na experiência vivida, e onde a história apresentada se desenrola não só através do processo elocutório aural, mas também através da coreografia silenciosa dos seus movimentos. Os seus gestos, subtis ou evidentes, refletem os movimentos da própria história, acentuam a dramaturgia – propondo, enfatizando, oferecendo vislumbres − numa forma incorporada de contar histórias. O seu olhar funciona também como uma câmara virtual, sugerindo enquadramentos do mundo através dos seus movimentos e das suas observações, e vindo assim ao encontro do "cinema puro" de Pier Paolo Pasolini, em que "a substância do filme é, portanto, uma tomada sem fim... assim que a montagem intervém, passamos do cinema para o filme" (Pasolini 2007, 86, tradução nossa). A sua presença encarna uma presença orientadora que estabelece uma ponte temporal, e as suas ações contribuem para a envolvência e progressão do processo, acrescentando e respondendo ao espaço e aos participantes da caminhada. O Cicerone, enquanto guia o grupo, navega entre pontos (ou episódios) mas sem que o percurso seja rigidamente definido, deixando-se guiar pelo fluxo, pelos encontros casuais que acontecem no caminho. Esta quase-deambulação cria um ritmo de exploração que é, em si mesmo, uma forma de narrativa. Cada passo que ele dá é um ligeiro mote de resistência contra o apagamento das memórias da paisagem urbana. O ritmo lento e deliberado convida os participantes (caminhantes) a fazer uma pausa-observação e a relacionar-se com as vozes fragmentadas que a caminhada produz. O próprio ato de caminhar torna-se uma oportunidade de descoberta.

| A multidão de outros

À medida que vai guiando o grupo, o espaço à sua volta vai ficando carregado de estímulos simultâneos − sons, vistas e sensações − que convidam à reflexão e suscitam novas interpretações do espaço envolvente. Neste processo, o caminhante transforma-se num participante ativo na recolha destes "pequenos sintagmas" (Barthes, citado em Burgin 2007, 199, tradução nossa) − fragmentos de experiência sensorial, vibrações de referência histórica e de ressonância emocional. Estas ações individuais no seio da multidão surgem como gestos incompletos, expressões fugazes que resistem aos limites de uma estrutura narrativa linear. Encontros aparentemente fortuitos − breves trocas de impressões, breves paragens, gestos meio despercebidos − tornam-se ricos em potencial interpretativo. Momentos que, no ritmo precipitado da vida quotidiana, poderiam passar despercebidos, adquirem agora significância, uma vez que existem num espaço onde o significado é construído a partir da interação. São ecos de significados ainda por construir, momentos que, sem as revelar totalmente, sugerem dinâmicas narrativas mais profundas. Estas interações fragmentadas convidam os caminhantes a envolverem-se com o espaço e a multidão − onde cada fragmento, cada meio gesto e cada expressão ambígua se torna numa oportunidade de construção de sentido. Tal envolvimento convoca uma reavaliação da sua relação com a cidade, transformando-a de um local de contornos históricos fechados num espaço de possibilidades em desenvolvimento, onde cada evento e cada encontro − por mais esparso que seja − contribui para a formação de uma história mais ampla, sempre inacabada e em recomposição.

Figura 3 – O Cicerone conduz a caminhada por entre a multidão. Foto: Rui Antunes

Neste contexto, ao interagir com a multidão, encontrando estranhos, envolvendo-se em momentos fugazes e descobrindo recantos escondidos, o Cicerone convida os participantes a abandonar o objetivo fixo de um "destino" e, em vez disso, a abraçarem a exploração das

ações fragmentadas no seio da multidão, e que escapam a uma interpretação completa, oferecendo um conjunto infinito de meias-verdades e possibilidades parciais, num lugar que nunca é totalmente compreendido.

| Encontro entre perceção e diegese

Figura 4 – O grupo alongado, com dois participantes em primeiro plano e os seus auriculares. Foto: Rui Antunes.

O som dos violoncelos na banda sonora inicia a caminhada, estabelecendo um tom profundo e ressonante que complementa o desenrolar da narração. Esta composição musical cria um ambiente que se pode descrever como contemplativo, atraindo os participantes para um espaço onde o próprio tempo parece dobrar-se e esbater-se. Os tons ricos e melancólicos dos violoncelos evocam uma sensação de historicidade e de perda, sublinhando o peso emocional da experiência e preparando os participantes para uma viagem entre mundos − tanto físicos como temporais.

À medida que caminhamos, somos gradualmente envolvidos em eras distintas, navegando nos limiares entre mundos, descobrindo factos, protagonistas e estórias esquecidos. Atravessamos locais do passado e do presente, ativando espaços marcados por corpos deslocados e pelos traços assombrosos do trauma. Cada passo dado é um confronto simultâneo com o peso da história, com as forças invisíveis que moldam a paisagem urbana e com os ecos silenciosos daqueles que habitaram estes espaços anteriormente a nós.

A forma como o argumentista Ricardo Fonseca Mota desenhou o guião consistiu em fragmentar e recombinar estes segmentos históricos, reconstruindo-os de forma a suscitar novas leituras dos lugares quotidianos. Este ato de recomposição permite a exploração da memória como uma entidade instável e fragmentada. A memória, neste sentido, é algo que só pode ser decifrado ou "visto" quando justaposto a outros tempos, outras experiências, outras perspetivas. O passado fragmentado torna-se um palimpsesto, uma estratificação de estórias e discursos que só podem ser apreendidos através do seu contraste, através da relação entre o que se pode ver e o que não é visto.

| Entre fragmentos, gesto a gesto

A progressão do tempo durante a caminhada – vivida como um fluxo contínuo e subjetivo – é essencial para a sua natureza imersiva. A caminhada desenrola-se como uma série de quadros ou estações, uma sucessão de eventos referidos pela caminhante supracitada como uma "via-sacra" secular. Cada quadro amplia a narrativa a cada passo e a cada frase dita. Fragmento a fragmento, constrói-se um imaginário complexo – um mosaico de significados formado a partir dos elementos revelados numa montagem cumulativa, tanto visual quanto auditiva. Esses fragmentos de vida que nos são expostos oferecem vislumbres do passado enquanto permanecemos ancorados no presente.

Caminhamos não apenas pelo espaço físico atual, mas também através de períodos históricos multifacetados, tecendo uma rede rica de significados e experiências. Cada episódio ou detalhe histórico contribui para uma compreensão mais profunda dos espaços percorridos, permitindo-nos reimaginá-los não apenas como locais físicos, mas como entidades vivas, carregadas de história e cultura. A imaginação coletiva preenche lacunas, transformando a ausência numa presença simultaneamente recordada e vivida.

A duração da experiência estende-se e contrai-se conforme o ritmo do participante, o seu envolvimento corporal com o espaço, e a oscilação entre a narrativa e a atmosfera sonora. Essa vivência temporal é profundamente pessoal, desenrolando-se em tempo real, enquanto os caminhantes experienciam momentos de reflexão, conexão e descoberta.

Mas em que tempo, exatamente, nos encontramos? O tempo da caminhada não é simplesmente linear. Ao deslocarmo-nos, confrontamo-nos com uma noção de tempo sobreposta, duplicada e até triplicada. O momento atual da caminhada está entrelaçado com linhas de tempo históricas e imagens associativas evocadas pela narração. A linearidade dos passos contrasta com o fluxo não linear do tempo histórico, gerando uma experiência temporal

complexa e fragmentada. Essa justaposição evoca o conceito de um "cristal temporal" – um prisma que reflete simultaneamente momentos passados e presentes.

Nesse contexto, o tempo torna-se estratificado e multifacetado, convidando-nos a refletir sobre a simultaneidade do "então" e do "agora". Essa experiência desafia-nos a reconsiderar a memória e as formas como o passado se manifesta no presente. Estar aqui e ali, antes e depois, simultaneamente, posiciona-nos numa dimensão que transcende a cronologia linear.

| Etat d'attente

A construção dramatúrgica desdobra-se como uma camada complexa de estímulos sensoriais, som e ambiente, cuidadosamente concebida para provocar o que podemos denominar de "efeito de portal". À medida que os participantes se deslocam pelas ruas, as fronteiras claras entre a realidade física e as suas representações simbólicas começam a dissolver-se. Esta dissolução gradual convida o caminhante a um estado de consciência intensificado, semelhante ao que ficou conhecido como o *état d'attente* dos Surrealistas (Caws 1997, 22), um estado de atenção intensa e recetiva em que a fronteira entre o real e o imaginado se esbate e as memórias, as sensações e as associações acontecem e fluem livremente. A experiência parece suspensa entre dois mundos − um enraizado no tangível e outro à deriva nos domínios do imaginário ou do inconsciente.

À medida que a caminhada se vai desdobrando gradualmente, a paisagem sensorial torna-se carregada de uma qualidade semi-alucinatória. A própria paisagem sonora é integrante, tecendo uma sinfonia de música ambiente, com ecos históricos e sons que esbatem a linha entre a realidade e a ficção. Estas camadas acústicas mergulham os participantes numa atmosfera que é simultaneamente familiar e desorientadora, como se caminhassem através de uma paisagem onírica onde o tempo passado, presente e futuro existem simultaneamente. Este elemento sonoro serve não só para complementar os estímulos visuais, mas também para reforçar o envolvimento dos participantes com o espaço urbano, criando uma experiência multissensorial que é simultaneamente imersiva e desconcertante. Outra faceta importante para criar esta ambiência, este campo de sentidos, são os elementos cenográficos colocados na paisagem urbana e que ficam acessíveis à audiência da performance assim como aos passantes regulares, e que incluem: i) cartazes com montagens gráficas e textuais, de limitada palete gráfica, e apresentando composições de imagens com texto de frases confrontacionais a partir de citações de autores contemporâneos como Acquile Mbembe, ou históricos como Vitor Hugo; ii)

pequenas esculturas de cartão pintado com representações referentes a passagens do guião, como um papagaio negro colocado num nicho à altura das cabeças dos passantes num local de grande densidade de pedestres; iii) outras figuras de cartão, mas estas com imagens de representações de humanos, e à escala, e que surgem em lugares inusitados, como uma criança num baloiço de grilhetas; iv) cartazes com "*tear-off strips*" com os nomes das caravelas envolvidas no tráfego transatlântico de escravos, com nomes tipicamente de figuras religiosas ou de boa-ventura.

Figuras 5 e 6 – Elementos cenográficos dispersos na paisagem.
Esquerda: Fibra de vidro de menina num baloiço de grilhetas. *Direita*: Figuras cartonadas de imagens existentes de trabalhadores – escravos provavelmente − descartadas junto ao lixo.
Fotos: Rui Antunes

Figuras 7 e 8 – Elementos cenográficos dispersos na paisagem.
Esquerda: Caravela de cartão no mar de pedras. *Direita:* Cartazes. Fotos: Rui Antunes

Estes objetos que pontuam subtilmente o terreno urbano e reforçam a atmosfera algo surreal existem num estado de ambiguidade ontológica. Por um lado, são familiares e reconhecíveis − fragmentos do quotidiano; por outro, estão deslocados do seu contexto habitual, provocando uma sensação de estranheza. O surgimento destas figuras no seio de uma paisagem familiar pode provocar uma sensação de *Unheimlich* − termo alemão popularizado por Sigmund Freud, que descreve a inquietação causada por algo que, sendo familiar, se torna estranhamente deslocado ou perturbador (Freud 2010). Por outro lado, pode também operar-se um efeito de *Ostranenie* − conceito do formalismo russo introduzido por Viktor Shklovsky, que designa a

técnica de desfamiliarização, ou seja, na apresentação do comum de modo inesperado como forma de renovar a perceção do espectador (Shklovsky, 1999). Em ambos os casos, o conforto do que é conhecido é desestabilizado: ou porque revela um lado oculto e inquietante, ou porque é apresentado sob uma nova luz que obriga a vê-lo de forma diferente.

Esta dualidade entre o reconhecível e o insólito cria uma tensão dinâmica. Os participantes, ao tentarem decifrar estes objetos, dão por si mesmos a oscilar entre a clareza e a perplexidade. O seu significado e a sua disposição no espaço emergem não das suas propriedades inerentes, mas da relação que estabelecem com o meio envolvente e com as interpretações dos participantes. Desta forma, funcionam como símbolos, evocando uma narratividade desarticulada que o caminhante é convidado a reconstituir. Os caminhantes tornam-se assim parte deste processo dramatúrgico. Cada passo, cada interação com os objetos e cada momento de reflexão aprofunda o sentido de ambiguidade, modificando a experiência de uma receção passiva da história para um desenrolar ativo e participativo da narrativa. O efeito de portal não é, portanto, um mero dispositivo temático, mas uma experiência tangível e vivida − um convite para entrar num mundo onde o real e o simbólico se cruzam, deixando um traço estranho na memória coletiva do passeio.

| Entre dois tempos

A caminhada *Imemorial* teve como mote a temática da escravatura em Portugal e culminava em frente a um dos raros vestígios mnemónicos de uma história muitas vezes escamoteada pelo poder político: a estátua de Sá da Bandeira, que foi um dos protagonistas cruciais da abolição da escravatura transatlântica em Portugal. Neste quadro final, culminando numa estória relativa a corpos descobertos numa lixeira e cujos ossos ainda estão encaixotados, o Cicerone depositava um caixote em frente à estátua, remetendo a narração para a ideia de um processo inacabado, incompleto e deixando-nos com a pergunta "o que fazer agora?". Escutava-se também o toque rítmico de um *djembe*, uma lembrança subtil e pulsante das ligações profundas e ancestrais a esta história. A ação ritualística, e de grande intensidade emotiva, terminava com a partida num gesto rápido do Cicerone. O som da chamada pré-gravada que era escutado nos auriculares desvanecia-se gradualmente, para ser substituído por música de um *djembe* tocado ao vivo, mas que emergia de longe. No início, a transição do som acontecia de forma subtil, quase impercetível. Os participantes, ainda imersos no mundo auditivo anterior, ficavam algo desorientados, sem saber se se tratava de um efeito residual do som gravado ou de uma presença verdadeira e nova. Passada essa perplexidade, e à medida que o ritmo distante

se tornava mais claro, iniciava-se um momento de reconhecimento. O som era, afinal, ao vivo, vindo de algures, da Lisboa atual, como se o passado e o presente estivessem a responder um ao outro através da linguagem sonora. Neste momento, a dúvida dava lugar à compreensão. Os participantes começavam a trocar olhares, a princípio incertos, mas um sorriso de cúmplice começava a espalhar-se pelos rostos à medida que a verdade se instalava. O som não era um eco que se desvanecia; era a resposta da cidade contemporânea, a sua própria resposta às histórias que haviam sido enterradas e esquecidas, e que estavam agora a ser despertadas. Quando finalmente o assistente de palco passava para recolher os auscultadores dos participantes, a sensação de encerramento era clara − no entanto, a presença da música *djembe* ao vivo permanecia no ar, como que para nos recordar que os ritmos da história, embora silenciados durante tanto tempo, ainda batem, ainda reverberam nas ruas.

Este momento sintetiza a essência de *Imemorial*: o entrelaçamento do passado e do presente, do espaço físico e do espaço evocado, da história suprimida que ecoa através do som e do silêncio, e da experiência coletiva de reencontro com uma história partilhada. A cidade, através desta performance, não se limitou a responder − tornou-se um participante ativo no ato de rememoração, atraindo-nos para um espaço onde as fronteiras entre o passado e o presente se dissolvem, no qual as vozes daqueles que foram esquecidos tiveram a oportunidade de se fazer ouvir novamente.

| Expandindo os limites de caminhar

O desafio que se coloca aqui é o de pensar em *Imemorial* como uma caminhada de certa forma "expandida", em que a noção clássica do caminhante já não está confinada apenas ao seu corpo físico. Para fazer esse exercício nunca será de mais lembrar que esta modalidade discursiva está inserida numa linhagem histórica e epistémica. O formalismo disciplinar nas artes, reflexo daquilo a que hoje chamamos Modernismo, entrou num processo que se pode considerar de rutura, fruto de uma visão sistémica da realidade que emergiu no pós-guerra e se veio a instalar e dominar, ou pelo menos inspirar, as formas de pensar. Dois artistas charneira que enunciaram esse processo de rutura na década de 1950 foram Robert Raushenberg e Allan Kaprow. O primeiro propôs, por exemplo, objetos nos quais podemos encontrar ecos derivados das colagens surrealistas, justapondo diferentes materialidades e identidades: os *combines.* Este processo encontrava-se de alguma forma alinhado com a prática do seu contemporâneo Kaprow, inicialmente nos *environments*, performances com intervenções espaciais que, para diluir a relação performer-palco-espectador, eliminavam o palco e incluíam espelhos que de

alguma forma esbatiam a separação e davam relevância à presença do espectador. Esta prática viria posteriormente a dar origem aos *Happenings*, que misturavam diferentes formas artísticas e, sobretudo, fomentavam a interação com o público. Com ligeiras *nuances*, os *environments* influenciaram também a *performace art*, mais focada na ação do artista. No seu conjunto, estes processos encontravam-se alinhados com o que Dick Higgins designa de *intermedia*: a justaposição conceptual de diversos *media*, colocando em diálogo fragmentos heterogéneos num todo coerente. No seu influente ensaio de 1965, Higgins distingue *intermedia* de outro termo surgido à época o *mixed-media*, pela ênfase do primeiro na junção conceptual dos *media* (Higgins 1965). Se no caso dos *mixed-media*, há uma identidade distinta para cada um dos *media*, apesar da sua combinação, nos *intermedia* estes fundem-se conceptualmente numa fluidez orgânica.

Esta fluidez, lembra-nos, Illeana Diéguez Caballero, este deslizamento dos limites, não só entre os *media* mas também entre o performativo e o objetual e cénico, ocorridos nas propostas de *Happenings*, de *performance*, nos eventos de John Cage e Merce Cunningham, no movimento Fluxus, no Acionismo Vienense, e nas *assemblages* sugere que "aquilo inicialmente sugerido como "'outro teatro' é, na realidade, o reconhecimento da teatralidade como um "campo expandido" (Diéguez 2014, 128). E que as "teatralidades do corpo exploradas por performers e criadores do espaço teatral" (Diéguez 2014 128) ocorreram em paralelo com uma certa "teatralidade gerada pelas disposições de objetos e encenações escultóricas" (Diéguez 2014, 128) ocorrida nas artes plásticas no qual alguns artistas contestaram as paredes do cubo branco para passar a instalar objetos no chão ou em espaços abertos, movimento que foi identificado e criticado por Michael Fried em "Art and Objecthood" como caracterizado por uma certa teatralidade cénica dos objetos (Fried 1967). Estas 'objetualidades', sobretudo dos artistas minimalistas, colocava os objetos 'em situação' que implicavam uma experiência de cumplicidade com os espectadores.

Ora esta certa teatralidade expandida, este esbatimento entre o quotidiano e (artístico incluindo a apropriação de ações e objetos não estéticos naquilo que Kantor descreve como "expressão da realidade pela realidade mesma" (Caballero 2010, 140) leva-nos ao termo *campo expandido* que foi introduzido mais tarde pela crítica e historiadora de arte Rosalind Krauss na década de 1970 para descrever a forma como a escultura, enquanto disciplina, se afastou das formas e espaços mais tradicionais para passar a integrar praticas interdisciplinares mais generalistas. Trabalhos no *campo expandido* ocupam espaços híbridos (por exemplo, Land art, instalações *site-specific*) que transcendem as definições tradicionais. O termo *expanded field*

caracteriza então estas novas abordagens do período pós-modernista, que se afirmaram no esbatimento das fronteiras entre diferentes disciplinas artísticas à medida que os artistas passaram a explorar formas híbridas que combinavam elementos de escultura, pintura, performance e outros meios (Krauss 1979). O *campo* pode ser lido hoje como a configuração de um sistema dinâmico, onde a produção de significados se dá através de processos de intertextualidade[2] (Kristeva 1969) e subjectivação e ecologias (Guattari 1992)[3]. Esses conceitos reforçam a ideia de que as práticas artísticas contemporâneas não apenas transgridem fronteiras disciplinares, mas também operam em redes complexas de referências, afetos e significações, refletindo a fluidez das relações entre obra, espectador e contexto.

É também Krauss quem propõe para a arte pós-moderna a condição pós-mediúnica ("*post-medium*") na medida em que já serão mais relevantes as ideias que os artistas mobilizam para os seus trabalhos, e que podem congregar agora múltiplos formatos, do que o condicionar da práxis artística aos meios técnicos e materiais tradicionais (Krauss 2011).

Nesse contexto, as chamadas "artes ambulatórias" ou "caminhadas artísticas" podem ser vistas como transcendendo o simples ato físico de locomoção e interação com a fisicalidade do entorno, assumindo uma perspetiva mais ampla que as questiona e reformula. Outrora percebido como uma atividade funcional ou recreativa, o caminhar torna-se, no contexto contemporâneo, numa modalidade de expressão artística integrando ordens de representação articuladas com categorias visuais, auditivas e narrativas. Trata-se de uma gramática através da qual se estabelece um processo comunicacional entre o autor e os caminhantes, uma forma de estruturar a perceção, de produzir sentido a partir da experiência do mundo.

| Para concluir

Podemos falar da forma como os artistas contemporâneos encaram a caminhada, dando-lhe uma perspetiva multimodal, abrangente e multitemática como *caminhada*

[2]Julia Kristeva introduz o conceito de intertextualidade ao afirmar que todo texto é um mosaico de citações e uma absorção e transformação de outros textos. O sentido, portanto, emerge da inter-relação entre textos, não da obra isolada (Kristeva, 1969, 185)

[3] Para Guattari as transformações subjetivas acontecem por ressonância numa ecologia — o que está na base do que se pode descrever como interafetação. Os sujeitos e os mundos são mutuamente transformados por meio de encontros sensíveis e ressonância, as subjetividades constituem-se através de refrões (ritournelles), ritmos e agenciamentos existenciais, onde os afetos funcionam como forças que modulam campos de sensibilidade partilhada (Guattari 1992, 11-44).

expandida? Para tentar responder a esta questão, trouxemos aqui um caso de estudo, *Imemorial*, que nos permitiu um exercício de análise ontológica.

Por definição, a caminhada decorre progressivamente, passo a passo, numa aparente linearidade. Também aqui, em *Imemorial*, cada estação atualiza a precedente e por sua vez é atualizada pela seguinte. Porém, e contrastando com a caminhada quotidiana, a estrutura de enunciação permite que o tempo flua de uma forma não linear, oferecendo uma experiência mais imersiva da duração (em oposição a uma caminhada linear). Observamos um movimento aberto no tempo, numa colagem de narrativas, que na essência justapõem múltiplas épocas numa fluidez temporal que se sobrepõe a uma estrutura clássica que represente ações e eventos lineares de relações causa-efeito. Trata-se de uma abordagem semelhante à do conto "O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam", de Jorge Luís Borges (2017), onde não é o espaço, mas o tempo que se bifurca, criando aquilo que Gilles Deleuze (1989) descreve como um "cristal temporal" − onde diversos momentos do passado e do presente coexistem. Borges distingue-se precisamente pelo tratamento espacial do tempo, propondo um fluxo que vai do futuro para o passado, produzindo continuamente o passado numa lógica labiríntica e não linear.

A noção de indeterminação, retirada da sua raiz etimológica *Determinare*, enfatiza a natureza aberta e fluida de *Imemorial* enquanto prática artística. *Imemorial* não pretende definir limites interpretativos fixos, mas antes permitir um espaço de liberdade criativa e de possibilidade. Esta abertura é a chave de outra parte do seu poder, uma vez que cada iteração do percurso, cada caminhada, embora concebida com uma estrutura em mente, será sempre uma experiência com caraterísticas distintas. Cada caminhada será como que um jogo de presenças que atua como texto, um jogo que se faz a partir de um lugar muito para além da nossa fisicalidade aqui e agora neste espaço junto com a presença do Cicerone e a dos outros participantes, bem como dos transeuntes – que até podem ser figurantes − numa dimensão representacional, onde existem dispositivos semióticos e simbólicos, e onde se opera a interpretação daquilo que percepcionamos enquadrados pela "disposição cénica" da cidade e seus jogos quotidianos (Nicolai Evreinov, citado em Caballero 2010, 142). Como nos diz a professora e teatróloga ativista Ileana Caballero: "Alguma coisa acontece diante de nós, somos convocados por alguém que nos configura como efêmeros espectadores e testemunhas de um fato ficcional ou real e que, sem dúvida, procuram transcender a instantaneidade" (Caballero 2010, 139). Neste jogo de presenças, o caminhante procura descortinar a hermenêutica do texto sinergético que emerge do entrelaçar de uma constelação de vários agentes − o áudio, os objetos cénicos, os gestos, que modelam a sua percepção − criando uma interação dinâmica entre o

tempo, a memória e a consciência. As interpretações individuais e a contingência dinâmica de uma intervenção performativa no espaço quotidiano garantem que a experiência nunca será igual duas vezes. À medida que nos deslocamos através da paisagem urbana, a caminhada torna-se um ato incorporado de criação de significado, em que cada passo é uma negociação entre o passado e o presente, o pessoal e o coletivo, o visível e o invisível. Em suma: em processo.

| Referências bibliográficas

Antunes, Rui Filipe. 2022. "Imemorial: Passos no Cativeiro — Ritualizar a ausência numa caminhada com fantasmas." *Revista Comunicação e Linguagem* vol. 57: 147−170.

Antunes, Rui Filipe, e N. Carlos Antunes. 2023. "Uma perspectiva cinematográfica sobre a caminhada *Imemorial – Passos no Cativeiro*." In *International Conference Avanca. Cinema*, nº 14. https://publication.avanca.org/index.php /avancacinema/article/view/470.

Baudelaire, Charles. 2010 [1863]. *Le peintre de la vie moderne.* Mille et une nuits.

Benjamin, Walter. 2019 [1982]. *As Passagens de Paris*. Trabalho póstumo. Traduzido por João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.

Borges, Jorge Luis. 2017. "El jardín de senderos que se bifurcan." [1941. In *Borges Esencial – Edición Comemorativa*. Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española. S/l: Penguin Random House Grupo Editorial, 65-74.

Burgin, Victor. 2007. "Possessive, Pensive and Possessed." In *The Cinematic*, editado por David Campany, 198–209. S/l: Whitechapel e The MIT Press.

Caballero, Ileana Diéguez. 2010. "Cenários expandidos: (Re)presentações, teatralidades e performatividades." *Urdimento − Revista de Estudos em Artes Cênicas*, vol. 15, no. 2: 135–148. DOI: https://doi.org.10.5965/1414573102152010135.

Caws, M. A. 1997. *The Surrealist Look: An Erotics of Encounter*. Cambridge: The MIT Press.

De Certeau, Michel. 1998. *A Invenção do Cotidiano*. Traduzido por Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes.

Chklóvski, Viktor. 1999. "A arte como procedimento." In *Teoria da literatura I: Textos dos formalistas russos*, organizado por Tzvetan Todorov, 75–96. Lisboa: Edições 70.

Debord, Guy. 1958. "Theory of the Dérive," *Internationale Situationniste #2 Paris* (dezembro): s/p. https://situationist.org/periodical/si/issue-2-1958-en. Acedido em 6 Maio 2025.

Deleuze, Gilles. 1994. *Cinema 2: The Time-Image*. 1985. Traduzido por Hugh Tomlinson e Robert Galeta, 68–97. Londres: The Athlone Press.

Diéguez, Ileana. 2014. "Um teatro sem teatro: A teatralidade como campo expandido." Traduzido por E. Borges, *Sala Preta*, vol. 14, no. 1: 125–129. DOI: https://doi.org.10.11606/issn.2238-3867.v14i2.

Fried, Michael. 1967. “Art and Objecthood”. In *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. The University of Chicago Press.

Freud, Sigmund**.** 2010. “O estranho.” In *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. 14 (1917–1920), 275–310. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

Higgins, Dick. 1965. *Synesthesia and Intersenses: Intermedia.* Something Else Newsletter 1, no. 1. https://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html. Acedido em 5 Maio 2025.

Krauss, Rosalind. 2011. *Under Blue Cup*. Massachusetts: The MIT Press.

-----. 1979. “Sculpture in the Expanded Field.” *October*, vol. 8: 30-44.

Kristeva, Julia. 2005. *Introdução à Semanálise*. 1969. Tradução de Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva.

Mueller, Ellen. 2021. “Dada Connections.” In *Walking as Art Practice*. https://teaching.ellenmueller.com/walking/2021/10/10/dada-connections/. Acedido a 6 de dezembro de 2024.

Pasolini, Pier Paolo. 2007. “Observations on the Long Take.” In *The Cinematic*, editado por David Campany, 84-87. S/l: Whitechapel e Massachusetts: The MIT Press.

Rancière, Jacques. 2022. *O Espectador Emancipado*. 2009. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro.

Solnit, Rebecca. 2000. *Wanderlust: A History of Walking*. S/l: Penguin Books.

Sokurov, Alexander. 2002. *Russian Ark*. St. Petersburg: Hermitage Bridge Studio, DVD.TEPe. 2022. “Resultados Indicadores.” *Technologically Expanded Performance*. https://tepe.estudiosdedanca.pt/resultados-indicadores. Acedido a 6 de dezembro de 2024.

Woolf, Virginia. 1925. *Mrs. Dalloway.* Amazon Fullfilment.

Youngblood, Gene. 2020. *Expanded Cinema – Fiftieth Anniversary Edition*. 1970. Nova Iorque: Fordham University Press.