

“NO WALK, NO WORK”:  
DA PRÁTICA DO CAMINHAR À PRÁTICA ARTÍSTICA

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2023.10.01.133-153>

*Maria Regina Ramos<sup>1</sup>*  
*Teresa Almeida<sup>2</sup>*  
*Domingos Loureiro<sup>3</sup>*

**Resumo:** O presente artigo reflete em torno do modo como, no contexto da Arte Atual, o ato ou ação do “caminhar” se tornou numa importante modalidade prática do pensamento para os territórios da teoria e da prática artística. À luz destas ideias, que tomam a caminhada enquanto instrumento de experimentação estética, procurar-se-á refletir acerca do seu uso, revisando alguns momentos da História da Arte, com o intuito de, a partir do trabalho de alguns autores, perspetivar essa linha de pensamento que unifica num só raciocínio - o envolvimento fenomenológico, afetivo e cinestésico do artista com o lugar, - e as questões estratégicas de intervenção e transfiguração física, simbólica e conceptual do território.

---

<sup>1</sup> Maria Regina Ramos (1992) nasceu em Vila Nova de Cerveira e é mestre em Artes Plásticas – Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), com o projeto “O Olhar Aproximado: Fragmentos de uma paisagem selecionada – o jardim” (2019). Enquanto investigadora não-doutorada, recentemente integrada no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS.) e na Unidade VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes, tem desenvolvido trabalho de investigação teórico-prático, bem como, contribuído e colaborado em várias publicações e eventos de investigação, com principal enfoque no contexto das Artes Plásticas. Para além da participação em congressos e eventos científicos, profundamente ligados com a investigação em Arte, tem desenvolvido, como artista, produção regular desde 2015, participando num largo número de eventos, concursos e exposições de âmbito nacional e internacional. Atualmente, encontra-se a frequentar o Programa Doutoral de Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, ao abrigo de uma Bolsa de Investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7151-1463> E-mail: [mariaramosfbaup@gmail.com](mailto:mariaramosfbaup@gmail.com)

<sup>2</sup> Teresa Almeida, artista plástica e professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Possui uma Licenciatura em Artes Plásticas - Pintura da FBAUP. Realizou duas pós-graduações em “Vidro e a Arquitectura” e “Vidro e as Artes Plásticas” na Central Saint Martins College of Art and Design, Londres; Mestrado em Arte/Vidro na Universidade de Sunderland, Inglaterra; Doutoramento em Estudos de Arte na Universidade de Aveiro e Pós-Doutoramento na VICARTE, ambos com bolsa da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Desde 2006 integra a Unidade de Investigação VICARTE - Vidro e Cerâmica para as Artes, onde participa em vários projetos de investigação. Colabora com o i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade desde 2011. Tem participado em vários congressos internacionais e expõe regularmente em território nacional e no estrangeiro, nomeadamente Hong Kong, Bélgica, Luxemburgo, UK, EUA, Holanda, Dinamarca, Brasil, Austrália, Itália, Espanha, Argentina, Suécia, Finlândia, entre outros. Possui publicações em revistas internacionais, capítulos de livros e trabalhos de curadoria. Atualmente é membro editorial da revista *Éter* e membro do comité Internacional do ICOM Glass. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2033-0459> E-mail: [talmeida.fbaup@gmail.com](mailto:talmeida.fbaup@gmail.com)

<sup>3</sup> Domingos Loureiro nasceu em Valongo (1977) e é doutor em “Arte e Design” pela Universidade do Porto. Acumula a sua atividade de artista visual com a de Professor Auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), no Departamento de Artes Plásticas – Pintura. Investigador Integrado do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS.). Acumula diversos cargos e funções associados à Academia e é autor e editor de diversos documentos científicos e académicos. Artista premiado, conta no seu currículo com exposições em diversos países tais como Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Bélgica, Itália, Irlanda, EUA, Brasil, Japão, Alemanha, Canadá e Holanda. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5317-6726> E-mail: [loureiro.domingos@gmail.com](mailto:loureiro.domingos@gmail.com)

**Palavras-chave:** Caminhada; Natureza; Percurso; Arte; “Land Walk”

**“NO WALK, NO WORK”:  
FROM WALKING PRACTICE TO ARTISTIC RESEARCH**

**Abstract:** This article reflects on the way in which, in the context of Contemporary Art, the act or action of “walking” has become an important practical modality of thought for the territories of theory and artistic research. In the light of these ideas, which take walking as an instrument of aesthetic experimentation, we will seek to reflect on its use, reviewing some moments of Art History, in order to put into perspective, from the work of some authors, this line of thought that unifies in a single reasoning - the artist's phenomenological, affective and kinesthetic involvement with the place, - and the strategic questions of intervention and physical, symbolic and conceptual transfiguration of the territory.

**Keywords:** Walk; Nature; Route; Art; “Land Walk”

**“NO WALK, NO WORK”:  
DE LA PRÁCTICA DE CAMINAR A LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA**

**Resumen:** Este artículo reflexiona sobre la forma en que, en el contexto del Arte Contemporáneo, el acto o acción de “caminar” se ha convertido en una importante modalidad práctica de pensamiento para los territorios de la teoría y de la práctica artística. A la luz de estas ideas, que toman el paseo como instrumento de experimentación estética, buscaremos reflexionar sobre su uso, repasando algunos momentos de la Historia del Arte, para, a partir de la obra de algunos autores, poner en perspectiva esta línea de pensamiento que unifica en un solo razonamiento - el involucramiento fenomenológico, afectivo y kinestésico del artista con el lugar, - y las cuestiones estratégicas de intervención y transfiguración física, simbólica y conceptual del territorio.

**Palavras chave:** Caminar; Natureza; Itinerario; Arte; “Land Walk”

**“Pensar caminhando, caminhar pensando”**

O “homo sapiens” andou sempre a pé. Erguermos-nos sobre dois pés foi o nosso primeiro feito e foi esta capacidade de andar, de colocar um pé diante do outro, que iniciou o nosso percurso no mundo (LABBUCCI, 2013 [2011], p. 25). De facto, há mais de setenta mil anos que a história da nossa espécie tem sido definida pelo “bipedismo”, sendo que tudo aquilo que fazemos hoje e que nos distingue das outras espécies pode ser verificado nas origens da nossa marcha (KAGGE, 2018, p. 181). Sem dúvida, a história das origens da humanidade é uma história do caminhar, uma história de migrações dos povos e de intercâmbios culturais e religiosos ocorridos ao longo de trajetos intercontinentais que, por meio das incessantes caminhadas praticadas pelos primeiros homens que habitaram a terra, permitiram inaugurar uma operação lenta e complexa de apropriação e de mapeamento do território (CARERI, 2013 [2002], p. 44).

Em primeiro lugar, o homem aprendeu a caminhar. Em seguida, a fazer fogo e a preparar comida. E só, posteriormente, é que desenvolveria a linguagem (KAGE, 2018, p. 19). É curioso pensarmos que não foram as tabuletas cuneiformes dos sumérios ou os hieróglifos egípcios que o homem aprendeu a interpretar primeiro, mas antes os rastros no solo, as pegadas dos seus semelhantes e dos animais que caçava ou que, por sua vez, o obrigavam a bater em retirada (LABBUCCI, 2013 [2011], pp. 11-12). Numa breve referência a esta ideia de “rasto”, não poderíamos deixar de mencionar aquele que se pensa ser o testemunho mais antigo da existência do homem no mundo, nomeadamente, a marca

de um percurso – pegadas de um “Australopithecus Afarensis” adulto e, potencialmente, do seu filho - ocorrido há 3.700.000 anos, que se solidificou no lodo vulcânico de Laetoli, na Tanzânia, situada na África Oriental (CARERI, 2013 [2002], p. 41). Também, é de referir, que as próprias línguas humanas estão impregnadas de concepções que definem a vida como uma “simples e longa caminhada”, visível, por exemplo, no sânscrito, uma das línguas mais antigas do mundo, originária da Índia, que considera o passado – “gata” – como “aquilo que já percorremos”, o presente – “pratyutpanna” – por algo tão natural como “aquilo que está diretamente à nossa frente”, e o futuro – “anagara” – como “aquilo que ainda está por percorrer” (KAGGE, 2018, p. 20).

Independentemente da época, “pôr-se a caminho”, colocar os pés em movimento sempre significou um revolvimento em direção a si mesmo e ao próprio mundo. Tal facto, é corroborado por Adriano Labbucci em “Caminhar, uma revolução” (2013 [2011]), quando afirma que “desde sempre, caminhar tem tudo a ver com pensar e com as questões que estão na base da filosofia: quem somos, onde estamos, para onde vamos; porque caminhar exprime, como poucas experiências, essa abertura para o mundo e para si mesmo” (p. 33).

Também Erling Kagge, considerado um dos grandes aventureiros e exploradores do nosso tempo, posto que foi a primeira pessoa a chegar aos “três polos” (Polo Norte em 1991, após uma viagem de 800 km pelo gelo do Ártico; Polo Sul em 1993, depois de uma travessia solitária de 50 dias pela Antártida; e Everest em 1994), defende que colocar um pé à frente do outro – caminhar - é uma parte essencial da nossa natureza (2018, p. 17). De entre os seus inúmeros livros acerca das suas viagens e desafios polares, o autor apresenta-nos em “A Arte de Caminhar: Um Passo de Cada Vez” (2018) uma combinação entre narrativa pessoal e reflexão filosófica que, a partir de algumas questões como – “Porque razão caminhamos? Porque razão caminho? A partir de onde é que eu caminho e qual é o meu destino?” (p. 22), explora o conceito de “caminhada”, relacionando-o com a experiência do tempo, a busca do silêncio e o conhecimento interior.

Ao longo do texto que percorre as páginas do seu livro, Kagge vai desvelando que só na caminhada é que consegue encontrar uma linguagem comum entre o seu corpo e tudo aquilo que o rodeia, e é essa linguagem que lhe permite experimentar aquilo que Merleu-Ponty descreveu como sendo “uma perspectiva vivida”, e que diz respeito ao modo como somos capazes de perceber o mundo com todo o nosso ser – corpo e pensamento (Id., Ibid., p. 158). Nas palavras do autor, “quanto mais longe caminho, menos distinção faço entre o meu corpo, a minha mente e o que me rodeia. O mundo exterior e interior sobrepõem-se. Deixo de ser um observador a olhar para a natureza, pois todo o meu corpo está envolvido” (Id., Ibid.). Labbucci aponta na mesma direção, afirmando que

caminhamos com o nosso corpo [...] Esse simples fato nos remete à vida [...] na qual os nossos sentidos estão todos trabalhando com uma potência e uma capacidade maravilhosas, que não experimentamos normalmente [...] A esse corpo que vive, pulsa, reclama os seus direitos, que é unha e carne com o caminhar e do qual, caminhando, exigimos tanto, [...] a esse corpo devemos aquilo que há tempos se perdeu e que nenhuma tecnologia ou ideologia pode substituir: atenção e escuta para corresponder, nada mais (2013 [2011], pp. 23-24).

Ainda que Kagge não aponte, de forma fechada, possíveis respostas a algumas das suas perguntas, conclui de um modo profundamente assertivo, dizendo que, na sua opinião, caminhar com as nossas duas pernas está na base de tudo aquilo que somos hoje (2018, p. 187), no sentido em que “o corpo se faz massa da terra que pisa. E assim, progressivamente, já não habita a paisagem: é a paisagem” (GROS, 2015 [2009], p. 93).

Mais do que simplesmente movermos os nossos pés numa determinada direção, caminhar representa uma experiência de liberdade, uma viagem à consciência, um momento de meditação plena e de comunhão com a natureza, um ato solitário propício para o devaneio, uma busca pelo equilíbrio entre

o corpo e o espírito, um motor de criatividade. Ainda que não se afigure uma tarefa fácil enumerar todas as interpretações possíveis e modos de compreendê-las, a prática da caminhada tem sido abordada por inúmeros autores, cujas pesquisas se dedicaram a analisar os seus múltiplos conceitos e significados sob diversas perspectivas, nomeadamente, de um ponto de vista histórico (i.e.: SOLNIT, 2001 [2000]), enquanto filosofia (i.e.: GROS, 2015 [2009]), como prática engajada socialmente (i.e.: PUJOL, 2018), como experiência estética (i.e.: CARERI, 2013 [2002]), como guia espiritual (i.e.: HANH, 2015), entre outros.

Por certo, muitos foram os pensadores e filósofos que consideraram a caminhada como sendo uma ferramenta essencial para o pensamento. Michel de Montaigne afirmava que para estimular o pensamento e para a reflexão ser mais profunda, a mente deveria apoiar-se no exercício do corpo: “Os meus pensamentos dormitam se os deixo parados. A minha mente não funciona se não movimento as minhas pernas” (MONTAIGNE cit. GROS, 2015 [2009], p. 218). Jean-Jacques Rousseau dizia não poder pensar de verdade, compor, criar e inspirar-se se não fosse caminhando:

Nunca pensei tanto, existi tanto, vivi tanto, nunca fui mais eu próprio [...] quanto naquelas viagens que fiz sozinho a pé. A caminhada tem algo que anima e reaviva as minhas ideias: quase não posso pensar quando fico parado, é preciso que o meu corpo esteja em movimento para impulsionar a minha mente (ROUSSEAU cit. LABBUCCI, 2013 [2011], pp. 54-55).

E enquanto Søren Kierkegaard declarava: “os melhores pensamentos ocorreram-me enquanto caminhava, e não conheço pensamento tão pesado a ponto de não poder ser deixado para trás com uma caminhada” (KIERKEGAARD cit. LABBUCCI, *Ibid.*, p. 34), também Henry David Thoreau afirmava que: “no preciso instante em que as minhas pernas começam a mover-se, os meus pensamentos começam a fluir” (THOREAU cit. KAGGE, 2018, p. 108). Já para Friedrich Nietzsche, a caminhada ao ar livre, enquanto elemento da sua obra, apresentou-se como o acompanhamento invariável da sua escrita, no sentido em que considerava que todos os pensamentos verdadeiramente grandes eram concebidos apenas caminhando:

caminho muito, pelos bosques, e mantenho comigo mesmo brilhantes conversas [...] Não somos desses que só rodeados de livros, inspirados por livros, chegam a pensar – estamos acostumados a pensar ao ar livre, caminhando, saltando, subindo, dançando, de preferência em montanhas solitárias ou à beira mar, onde até os caminhos se põem pensativos” (NIETZSCHE cit. GROS, 2015 [2009], pp. 23-26).

Tomando como nossas as palavras de Frédéric Gros em “Andar, uma filosofia” (2015 [2009]), tudo isto poderia ser resumido à seguinte afirmação: “pensar caminhando, caminhar pensando, e que a escrita não seja senão uma pausa ligeira, enquanto descansa o corpo que caminha mediante a contemplação dos grandes espaços” (p. 28).

## **Arqueologia de um percurso: “Cartografias Cambiantes”**

Num mundo exponencialmente marcado pela ubiquidade dos avanços tecnológicos e industriais, ou nas palavras de Kagge, na “Era do Ruído” (2017), - caminhar, divagar e parar - parecem hoje atividades humanas incompatíveis com a civilização das máquinas, a cultura dos mecanismos e o mito da velocidade em que, forçosamente, estamos imersos. O trabalho, o ócio, a atividade, a

reprodução e o consumismo, tudo isso parece indicar que vivemos num período onde o autoquestionamento sem finalidade imediata ou a submissão das coisas ao crivo crítico praticamente desapareceram (LABBUCCI, (2013 [2011], pp. 33-35). Tal como defende Labbucci, tanto o questionamento individual como o coletivo recaem hoje, aparentemente, quase sempre sobre a tríade: “para que serve, a quem serve, pode servir-me?” (Id., Ibid.). Porém, o autor revela um certo otimismo, acreditando que “quem caminha é inevitavelmente levado a examinar o que encontra, a aguçar o engenho, a desenvolver o senso crítico que induz a fazer comparações e a perguntar o porquê e o como das coisas que nos circundam” (Id., Ibid., p. 34). Ademais, não cessa de nos recordar que se caminha sempre dentro de um contexto natural e de um contexto social, e, nesse sentido, os pés fazem o pensamento se movimentar, sendo ineludível questionar e questionar-se (Id., Ibid., p. 54).

Com efeito, “não existe nada mais subversivo, mais alternativo em relação ao modo de pensar e de agir, hoje dominante, que o caminhar [...] Caminhar é uma modalidade do pensamento. É um pensamento prático” (Id., Ibid., p. 9). A fim de completarmos esta ideia, não poderíamos deixar de mencionar “Walkscapes: O caminhar como prática estética” (2013 [2002]) de Francesco Careri, pela sua relevância histórica e inventividade teórica, no que concerne à percepção da paisagem através do ato de caminhar. Na totalidade da sua obra, perpassa a ideia de que, em todas as épocas, o caminhar tem produzido arquitetura e paisagem, e que, no contexto atual, essa prática tem sido reabilitada pelos poetas, pelos filósofos e pelos artistas, incidindo na importância que as suas diferentes abordagens têm para compreendermos a forma como vemos o mundo, na medida em que enfatizam a dimensão da experiência sensível e afetiva da caminhada (CARERI cit. TIBERGHIEEN, Ibid., pp. 18-20). Em conformidade com Careri

foi caminhando que o homem começou a construir a paisagem natural que o circundava. Foi caminhando que, no último século, se formaram algumas categorias com as quais interpretar as paisagens urbanas que nos circundam [...] o caminhar transformou-se numa fórmula simbólica que tem permitido que o homem habite o mundo (Ibid., p. 27).

Tomando como nossas as palavras do autor, hoje podemos construir uma história do caminhar enquanto ato cognitivo e criativo de intervenção urbana, capaz de transformar, simbólica e fisicamente, tanto o espaço natural como o espaço intervencionado pela mão humana (Id., Ibid., p. 28). À luz destas ideias, Careri propõe uma releitura de alguns momentos importantes de passagem da história da arte que, na sua opinião, tiveram como ponto de inflexão uma experiência ligada à prática do caminhar tal como ele a concebe. A saber: as vanguardas artísticas do começo do séc. XX – do Dadaísmo ao Surrealismo (1921-1924) -; da Internacional Letrista à Internacional Situacionista (1956-1957); do Minimalismo aos artistas da Land Art (1966-1967) (TIBERGHIEEN, Ibid., p. 18). Ao analisar estes momentos históricos, e como demonstraremos a seguir, ainda que de uma forma sucinta, o autor oferece-nos uma história do “território percorrido”, que vai desde a “cidade banal” do dadá à “cidade inconsciente e onírica” dos surrealistas, seguida da “cidade nômade e lúdica” dos situacionistas até ao “pisotear o mundo” de Richard Long e Hamish Fulton.

De acordo com Careri, a primeira operação esteticamente consciente sobre a cidade ocorreu na primeira metade do século XX, onde o caminhar foi experimentado como forma da “antiarte”. No dia 14 de abril de 1921, os membros do movimento dadá reuniram-se em frente à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, inaugurando a primeira visita de uma longa série de “visitas-excursões”, deambulações e derivas aos lugares banais da cidade de Paris, que permitiriam à arte rejeitar os lugares célebres que, até então, lhe estavam reservados e, assim, percorrer e reconquistar o espaço urbano que passou a ser utilizado como forma estética capaz de substituir a representação e, por isso, de atacar frontalmente o sistema da arte (Id., Ibid., pp. 71-74).

Em lugar de levar um objeto banal ao espaço da arte, a operação do dadá passou a levar a arte, na pessoa e nos corpos dos artistas dadaístas, diretamente ao lugar a ser explorado, não realizando nenhuma operação material nem deixando rastros físicos, a não ser a documentação ligada à operação, como panfletos, fotos, artigos e narrações, mas sem qualquer tipo de elaboração subsequente (Id.,

Ibid., p. 75). A frequência e a visita aos lugares banais assumiram-se, portanto, como uma forma concreta de realizar a dessacralização total da arte, a fim de alcançar a união entre arte e vida, sublime e cotidiano (Id., Ibid., p. 74). Foi “a passagem do representar a cidade do futuro ao habitar a cidade do banal” (Id., Ibid.).

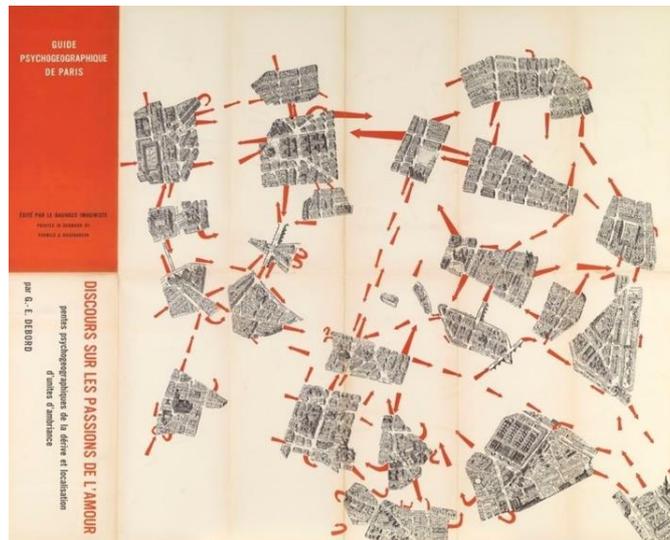
Em maio de 1924, o grupo dadaísta (Aragon, Breton, Morise e Vitrac) organizou outra intervenção no espaço real, mas ao invés de se encontrarem num lugar previamente escolhido da cidade, realizaram um percurso errático num vasto território natural, em campo aberto, como uma “exploração pelos limites entre a vida consciente e o sonho” (BRETON cit. CARERI, Ibid., p. 78). Ao descobrir no caminhar um elemento onírico e surreal, e ao definir esta experiência como uma espécie de escrita automática no espaço real, apta a revelar as zonas inconscientes e o suprimido da cidade, o Dadá produziu um percurso iniciático que marcou a passagem definitiva para o Surrealismo (CARERI, Ibid.). A viagem, empreendida sem escopo e sem meta, transformou-se numa errância literário-campestre (originando o 1º Manifesto Surrealista, publicado por André Breton) que, a partir de um deambular pelos territórios empáticos do universo primitivo – bosques, campos, sendeiros e pequenos aglomerados rurais -, instigou a um estado de hipnose, a uma perda de controle desorientada que permitiu aos artistas surrealistas entrar em contato com a parte inconsciente do território (Id., Ibid., pp. 78-80). Foi o princípio da aplicação das pesquisas freudianas do inconsciente da cidade, tema que viria a ser desenvolvido a seguir pelos letristas e situacionistas (Id., Ibid., p. 77).

Com efeito, no início dos anos cinquenta, a Internacional Letrista (que em 1957 confluirá na Internacional Situacionista), contestando a deambulação surrealista por não ter levado ao extremo as potencialidades do projeto dadaísta, inaugurou a construção de uma nova teoria – a “*dérive*” (termo empregue, pela primeira vez, em 1953 por Gilles Ivain e, posteriormente, levado a termo nas pesquisas desenvolvidas por Guy Debord), – uma atividade lúdica coletiva que, mais do que definir as zonas inconscientes da cidade, teve como principal objetivo investigar, a partir do conceito de “psicogeografia”, os efeitos psíquicos que o contexto urbano produzia no indivíduo (Id., Ibid., pp. 83-85). De acordo com Guy Debord em “*Théorie de la dérive*” (1956),

o conceito de deriva está indissolavelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que, de todos os pontos de vista, o opõe às normas clássicas de viagem e passeio [...] na sua unidade, a deriva abarca, ao mesmo tempo, esse deixar-se ir conforme as solicitações do terreno e a sua contradição necessária: o domínio das variações psicogeográficas através da consciência e do cálculo das suas possibilidades (DEBORD cit. CARERI, 2013 [2002], p. 88).

A cidade passou a ser explorada como um “terreno passional objetivo” e não apenas como um “terreno subjetivo-inconsciente”, marcado pela construção de situações propícias à experimentação de novos comportamentos na vida real e por modos alternativos de habitar a cidade (CARERI, Ibid., p. 85), fazendo jus ao slogan situacionista “morar é estar em qualquer lugar como na própria casa” (Id., Ibid., p. 98). Por outras palavras, a cidade deveria ser interpretada como “um jogo a ser utilizado para o próprio aprazimento, um espaço para ser vivido coletivamente e onde experimentar comportamentos alternativos, onde perder o tempo útil para transformá-lo em tempo lúdico-construtivo” (Id., Ibid.).

Em 1957, Asger Jorn e Guy Debord fornecem as primeiras imagens de uma cidade fundada sobre a “teoria da deriva”. Todavia, o primeiro verdadeiro mapa psicogeográfico situacionista seria “*La Guide Psychogéographie de Paris: Discours sur les passions de l’amour: Pentes psychogéographiques de la derive et localisation d’unités d’ambiance*” (1957) de Debord, concebido como um mapa dobrável para ser distribuído aos turistas.



**Figura 1** Guy Debord, “La Guide Psychogéographie de Paris: Discours sur les passions de l’amour: Pentas psychogéographiques de la derive et localisation d’unités d’ambiance” (1957) de Debord, Litografia sobre papel, 59,4 x 73,8 cm, Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, Barcelona, Espanha.

**Fonte:** <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/debord-guy/guide-psychogeographique-paris-discours-sur-passions-lamour-pentas>

A este, seguir-se-ia “The Naked City: Illustration de l’hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie”, realizado no mesmo ano. Ambos os mapas são um convite a perder-se no espaço, cuja unidade foi completamente perdida e na qual reconhecemos apenas fragmentos de uma cidade histórica – Paris explodida em pedaços - que flutuam no território vazio das amnésias urbanas (Id., Ibid., p. 92). Os percursos internos dos bairros não estão indicados, as placas apresentam-se como ilhas passíveis de serem percorridas e as setas representam os fragmentos de todas as derivas possíveis, trajetórias no vazio, errâncias mentais entre lembranças e ausências (Id., Ibid.).

Por sua vez, também em 1957, Constant Nieuwenhuys, reelaborando a teoria situacionista de forma a desenvolver a ideia de uma cidade nômade, projetou um acampamento para os ciganos de Alba – “New Babylon” –, encaminhando o tema do nomadismo para o âmbito da arquitetura e fornecendo as raízes às vanguardas radicais dos anos seguintes (Id., Ibid. P. 101).



**Figura 2** Constant Nieuwenhuys, “Portfolio New Babylon 01” (1963), Litografia colorida, 39,9 x 75,8 cm, Fondation Constant, Utrecht, Holanda.

**Fonte:** <https://stichtingconstant.nl/work/portfolio-new-babylon-01>

Assente na teoria situacionista do urbanismo unitário, “New Babylon” apresentou-se como uma cidade lúdica, “um campo nômade de escala planetária”, edificado coletivamente pela criatividade arquitetônica de uma nova sociedade errante, de uma população que constrói e reconstrói infinitamente o seu próprio labirinto numa nova paisagem artificial (Id. Ibid.). Nomadismo e cidade transformam-se num único grande corredor labiríntico que viaja ao redor do mundo:

New Babylon não termina em lugar algum (por ser redonda a terra); não conhece fronteiras (por não haver economias nacionais) nem coletividades (por ser flutuante a humanidade). Todo o lugar é acessível a um e a todos. A terra inteira torna-se uma casa para os seus habitantes. A vida é uma viagem infinita através de um mundo que muda tão rapidamente que sempre parece outro (Id., Ibid. 106).

Já na segunda metade do século XX, o caminhar assumiu-se como uma das formas de arte utilizada pelos artistas para intervir na natureza, um método para explorar os limites e os parâmetros da paisagem, um modo de questionar, desafiar ou, até mesmo, enfatizar os fenômenos climáticos, atmosféricos e ambientais. Se por um lado, os artistas minimalistas exploraram o tema do percurso enquanto objeto, mediante a realização de operações (i.e.: eliminação do embasamento para reconquistar a relação direta com o céu e com o solo; retorno à monoliticidade e à terra; eliminação da cor e dos materiais naturais em favor dos materiais artificiais, industriais e dos artefactos; composições baseadas na simples repetição e progressão rítmica e serial; anulação de todo o figurativismo mimético) que se traduziram em obras monomateriais, situadas, fixas, imóveis, inertes, inexpressivas e quase mortas, impondo uma nova relação com o espaço; por outro lado, com as experiências profundamente diversas entre si que daí derivaram e que foram definidas, genericamente, como “Land Art”, os artistas revisitaram, por meio do caminhar, as origens arcaicas do paisagismo e da relação entre arte e arquitetura (Id., Ibid., pp. 120-123). Em lugar do antropomorfismo escultórico, ainda presente na encorpadura humana das esculturas minimalistas, assistiu-se a uma transformação física do território que, mediante a utilização de meios e técnicas da arquitetura, proporcionaram a construção de uma nova natureza e a criação de grandes paisagens artificiais (Id., Ibid.).



**Figura 3** James Turrell, “Roden Crater” (iniciado em 1970), Arizona, EUA.

**Fonte:** Beardsley, J. (2006). *Earthworks and beyond* (p. 37) (4ª ed.). New York, USA & London, UK: Abbeville Press. (Obra original publicada em 1984)

Longas filas de pedra fincadas no terreno (i.e.: Richard Long, “A Line in Scotland”, 1981 & “Muir Pass Stones: A Walk of 12 days in the High Sierra”, 1995; James Pierce, “Stone Ship”, 1975 & “Stone Serpent”, 1979; Bill Vazan, “3 Headed Serpen” (1979) & “Outlickan Meskina (Map for Caribou Hunt)”, 1980); cercados de folhas ou de ramos (i.e.: Gilles Bruni & Marc Babarit, “The Lean-To: Building a Temporary Shelter for Peace and Protection in Any Season”, 1995; Alfio Bonanno, “Snail Tunnel”, 1998); espirais de terra, linhas e círculos desenhados no solo (i.e.: Robert Smithson, “Spiral Jetty”, 1970 & “Amarillo Ramp”, 1973; Richard Long, “Walking a Line in Peru”, 1972 & “A Line in Bolivia”, 1981); enormes escavações no território (i.e.: Michael Heizer, “Isolated Mass/Circumflex, no. 9 of the Nine Nevada Depressions”, 1968 & “Double Negative”, 1969-1970; Walter De Maria “Las Vegas Piece”, 1969); grandes monumentos de terra, cimento, ferro e fluidos disformes de materiais industriais (i.e.: Robert Morris, “Observatory”, 1971; James Turrell, “Roden Crater”, iniciado em 1970; Nancy Holt, “Sun Tunnels”, 1973-1976; Charles Ross, “Star Axis”, iniciado em 1971; Walter De Maria, “The Lightning Field”, 1974-1977; Christo & Jean-Claude, “Running Fence”, 1972-1976), entre outros.

Claramente, estamos perante um campo de investigação demasiado vasto, ligado à escultura e à própria arquitetura que, dificilmente, conseguiríamos desvendar aqui. Neste sentido, importa-nos antes destacar alguns artistas que, redescobrimo na caminhada um ato primário de transformação simbólica do território, sugeriram uma alteração poética da paisagem através da simples ação de andar a pé, “uma ação que não é transformação física do território, mas um atravessamento dele, um frequentá-lo sem necessidade de deixar rastros permanentes, que age sobre o mundo apenas superficialmente” (Id., *Ibid.*, p. 123).

## Rastos de um território percorrido

Um dos exemplos mais expressivos que foi atraído em nome desta arte efêmera e imaterial, que em muito se aproximou das cartografias, dos mapas e da geografia, foi o artista inglês Richard Long. Uma obra particularmente relevante é “A Line Made by Walking” (1967), uma linha reta “esculpida” sobre o terreno, simplesmente pisando a relva e cujo resultado da ação se traduziu num sinal impresso apenas na película fotográfica, já que esta acabaria por desaparecer aquando do crescimento do relvado.



**Figura 4** Richard Long, “A Line Made by Walking: England” (1967), Fotografia, Impressão em gelatina de prata sobre papel e grafite sobre cartão, 37,5 x 32,4 cm, Tate Modern, Londres, Inglaterra.

**Fonte:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>

Considerado um dos trabalhos mais originais da arte ocidental do século XX, “A Line Made by Walking” combina duas atividades aparentemente distanciadas – a escultura (linha) e o caminhar (ação) -, numa absoluta radicalidade e simplicidade formal (FULTON cit. CARERI, Ibid., pp. 123-125). Ainda que para Long, o mais importante nas suas obras esteja concentrado no próprio ato de caminhar, considerado pelo autor, como uma atividade artística “per se” – ato simbólico -, encontramos, mesmo assim, uma postura altamente meditativa e introspetiva face à natureza, que não poderia ser melhor exemplificada do que utilizando as suas próprias palavras: “penso que numa caminhada a vida torna-se bastante simples e focada [...] Uma jornada por uma região selvagem torna-se num foco fantástico de concentração. Consigo absorver-me totalmente no lugar e no meu trabalho” (LONG cit. TUFNELL, 2007, p. 72). Seria precisamente perante esse relaxamento rítmico proporcionado pelo ato de caminhar muitas horas a cada dia, que Long seria capaz de alcançar um

estado de espírito capaz de lhe libertar a imaginação (LONG cit. SEYMOUR, FULTON & CORK, 1991, p. 249).

Para compreendermos melhor a sua postura face ao passeio ou à experiência de caminhar, não poderíamos deixar de destacar a obra “Five, Six, Pick up Sticks” (1980), onde o autor nos apresenta uma descrição detalhada acerca do seu processo de trabalho, assente no ato de caminhar em diversos lugares, observando a natureza como forma de reconhecer o próprio corpo em movimento e a relação com o espaço em que ele circula, já que considera que a caminhada expressa a liberdade e é “apenas mais uma camada, uma marca [...] colocada sobre milhares de outras camadas da história geográfica do ser humano sobre a superfície da terra” (LONG cit. BEARDSLEY, 2006 [1984], p. 42).

I like the simplicity of walking,  
the simplicity of stones.  
I like common means given  
the simple twist of art.  
I choose lines and circles because they do the job.  
My art is about working in the wide world,  
wherever, on the surface of the earth.  
My work is not urban, nor is it romantic.  
It is the laying down of modern ideas  
in the only practical places to take them.

**Figura 5** Richard Long, “Five, Six, Pick up Sticks” (1980), Excerto de texto composto por 44 frases, impresso no “Curwen Press” em 1980, Londres, Inglaterra.

**Fonte:** <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-16-summer-2009/five-six-pick-sticks>

Na conjuntura dos seus trabalhos, parece existir uma espécie de ausência melancólica de qualquer vestígio humano – ausência da ação, ausência do corpo, ausência do objeto escultórico -, exceto o seu nas suas fotografias, que contêm em si mesmas a presença da ausência, isto é, são o resultado inequívoco da ação de um corpo, algo que se situa entre a escultura, a performance e a arquitetura da paisagem (BEARDSLEY, *Ibid.*). Se, por vezes, Long simplesmente caminha, registrando as suas viagens, maioritariamente, através do registo fotográfico, em outras ocasiões, deixa marcas discretas e inabalavelmente simples no território – círculos, quadrados, espirais e linhas retas -, mediante a utilização de pedras, troncos, algas marinhas, pedaços de arbustos, entre outros (i.e.: “Circle in Alaska: Bering Strait Driftwood on the Artic Circle”, 1977; “Throwing Stones into a Circle: A Six Day Walk in the Atlas Mountains Morocco” (1979); “Sahara Line”, 1988; “Touareg Circle: The Sahara”, 1988 & “Dusty Boots Line: The Sahara”, 1988). Estas formas simples são empregues pelo autor, devido às associações que este estabelece com as noções de “passado”, “presente” e “futuro”, e que, na sua opinião, tornam o seu trabalho ritualístico-privado, de alguma forma, mais universal (*Id.*, *Ibid.*).

Ainda que Long revele um interesse mais acentuado por paisagens remotas, desabitadas e até mesmo exóticas, também tem levado o seu trabalho para dentro das galerias/museus, apesar de considerar que essas obras, dificilmente, atingiriam a qualidade daquelas produzidas diretamente na paisagem.

No entanto, estas não deixam de refletir o envolvimento resolutivo do autor com a terra e os seus materiais, sendo de destacar, por exemplo, “A Line the Length of a Straight Walk from the Bottom to the Top of Silbury Hill” (1970), exposta na Whitechapel Art Gallery em Londres em 1971, que teve como objetivo recriar o percurso desde a base até ao topo da colina de Silbury, através de uma espiral realizada caminhando, já que Long, cobrindo os pés com argila, imprimiu a peça no próprio chão da galeria (Id., Ibid).



**Figura 6** Richard Long, “A Line the Length of a Straight Walk from the Bottom to the Top of Silbury Hill” (1970), Whitechapel Art Gallery, 1971, Londres, Inglaterra.

**Fonte:**

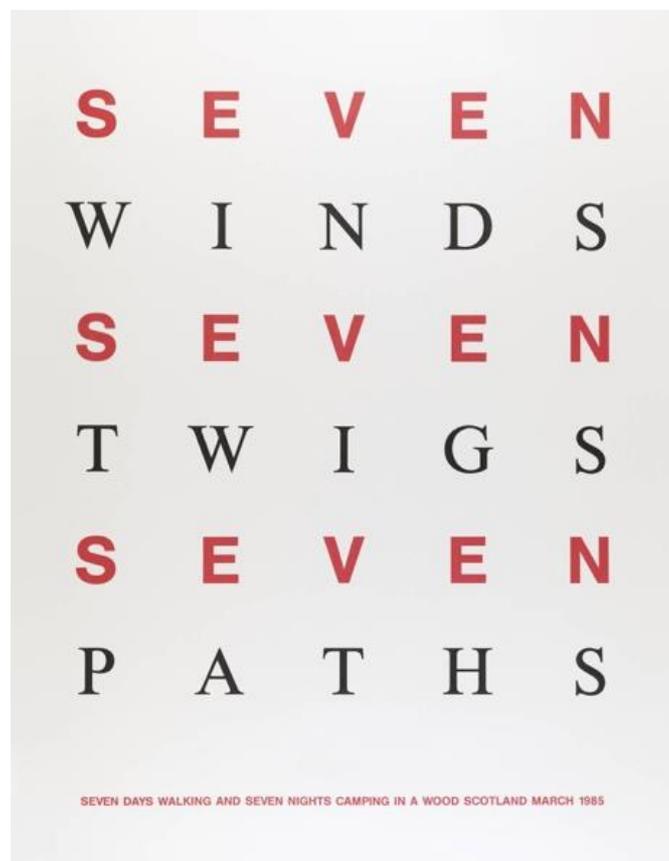
<https://www.whitechapelgallery.org/about/blog/richard-long-whitechapel-gallery-pictures/>

Outro exemplo notável que, muitas vezes, se fez acompanhar por Richard Long nas suas errâncias continentais é o artista inglês Hamish Fulton que, em 1973, após ter andado 1644,750 km durante um período de 47 dias desde Duncansby Head, perto de John O’Groats na Escócia, até Land’s End em Inglaterra, assumiu o compromisso de que, a partir daí, só produziria arte, exclusivamente, enquanto resultado das suas experiências de caminhadas individuais (GRANDE & FULTON, 2004, p. 129). Numa entrevista com John Grande em 2004, quando questionado acerca da importância do caminhar para a concretização do seu trabalho, Fulton resumiu, de modo muito claro, a sua maneira de pensar nos seguintes termos - “No Walk, no Work!” – “Sem caminhada, sem trabalho!” (Id., Ibid.).

De facto, inspirado pela ética selvagem norte-americana de "não deixar rastros" da sua presença no ambiente, o artista concebe o tema do caminhar enquanto um ato de celebração da paisagem não contaminada, uma espécie de peregrinação ritualística, uma atividade sagrada que une terra, mente e corpo numa experiência totalmente edificante (Id., Ibid., pp. 130-131). No decorrer das suas caminhadas, Fulton vai apontando no seu diário elementos textuais baseados na experiência do caminhar que, posteriormente, utiliza para criar as suas obras (Id., Ibid., p. 130). Quando transportados para o espaço da galeria/museu, os seus percursos são apresentados ao espectador como

uma espécie de poesia geográfica, composta por frases e sinais que evocam a sensação dos lugares, as alturas altimétricas ultrapassadas, os topônimos e as milhas percorridas, e que, conseqüentemente, nos permitem estabelecer paralelos com a experiência real do artista e o modo como podemos perceber e interpretar o território enquanto “caminhamos” através dele (CARERI, 2013 [2002], p. 133).

Desde finais dos anos 60 e início dos anos 70, Fulton tem vindo a desenvolver diversos trabalhos: se numa fase inicial elaborou pequenas obras com apenas textos gráficos, a partir dos anos 70, começou a introduzir muitos dos seus textos, na sua maioria, descrições das suas caminhadas, por debaixo de fotografias a preto e branco (i.e.: “The Pilgrim’s Way”, 1971; “France on the Horizont”, 1975; “Over the Hills and Far Away, Scotland”, 1976 & “No Darkness”, 1979); dos anos 80 para a frente, o seu interesse voltou-se mais para uma ideia de “publicidade”, afirmando que “se pudemos publicitar carros, então certamente devemos ser capazes de publicitar uma relação espiritual com uma variedade de formas vivas” (i.e.: “Seven Winds. Scotland”, 1985; “Wind Trough the Pines”, 1985-1991; “The Crow Speaks”, 1986-1991; “Song Path”, 1992-1993; “Caminar”, 1989-2004 & “Slowalk, Valencia Spain”, 2008) (GRANDE & FULTON, 2004, p. 130).



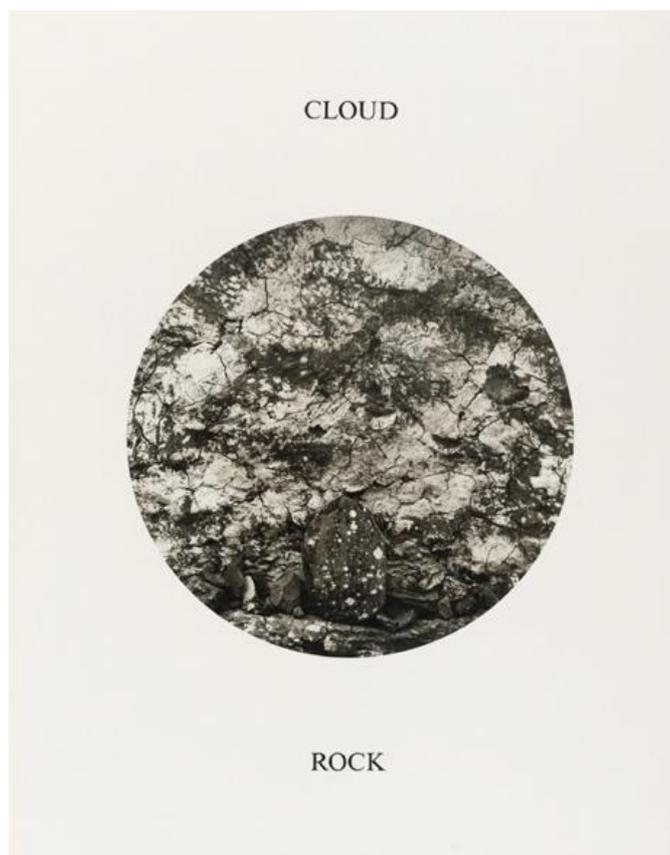
**Figura 7** Hamish Fulton, “Seven Winds. Scotland” (1985), Litografia sobre papel, 107 x 82,9 cm, Tate Modern, Londres, Inglaterra.

**Fonte:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-seven-winds-scotland-1985-p77421>

Tanto a estrutura topográfica como a escrita das palavras que acompanham muitas vezes as suas fotografias, operam como fragmentos ou interrupções, quase como uma espécie de respiração que nos liga à experiência multissensorial do caminhar. Por outras palavras, “o texto introduz um

elemento sequencial do tempo e a imagem uma ilusão de se estar no lugar [...] Os textos reproduzem as imagens e as imagens reproduzem os textos” (Id., Ibid.).

Enquanto que alguns dos seus textos envolvem espaçamento visual, recombinação de letras e palavras (i.e.: “Sacred Magpie, Alberta” (1999); “Disappearing Lake, Alaska”, 1999; “Cho Oyu”, 2000; “A View from the Highest Point in North America”, 2004; “Melting Glacier, Switzerland”, 2005 & “Summit of Monte Bianco, France and Italy”, 2009), ou um mapeamento do espaço (i.e.: “Uk Coast to Coast Walks Map”, 1971-2001; “Six Walk Map, The Iberian Peninsula”, 1989-2005 & “32 Walks”, 1971-2012); outros, pela brevidade das frases, assemelham-se à poesia japonesa “haiku”, apontando para a instantaneidade da experiência e da percepção do lugar (i.e.: “Circling Buzzards”, 1980; “Slioch Hilltop Cairn”, 1980 & “Humming Heart”, 1983) (Id., Ibid.).



**Figura 8** Hamish Fulton, “Humming Heart” (1983), Fotogravura, 61 x 47,5 cm, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, EUA.

**Fonte:**

[https://www.moma.org/collection/works/91465?artist\\_id=2033&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/91465?artist_id=2033&page=1&sov_referrer=artist)

Ao assumir uma postura meramente simbólica sobre a natureza, Fulton faz-se acompanhar por uma preocupação ecológica e ambiental que desperta a nossa consciência para a urgência de salvar e preservar a natureza: “A minha forma de arte é a viagem feita a pé na paisagem [...] a única coisa que temos de tomar de uma paisagem são fotografias. A única coisa que temos de deixar nela é o rasto dos passos” (FULTON cit. CARERI, 2013 [2002], p. 110). Perante tal afirmação, o artista faz ainda questão de mencionar que, em todo o seu trabalho, optou por manter sempre uma atitude “positiva”, rejeitando totalmente a ideia de mostrar ambientes poluídos ou destruídos, com receio de

que os temas da “poluição” ou da “destruição” dos habitats naturais se tornassem no tema central das suas obras (GRANDE & FULTON, 2004, p. 134).

Ainda que continue a apreciar os prazeres espirituais da solidão nas suas caminhadas individuais, em trabalhos recentes tem aberto a sua mente às possibilidades de caminhar em grupo e, até mesmo, realizar expedições comerciais, ao invés de caminhar sozinho (Id., Ibid., p. 135), sendo de destacar, por exemplo, a exposição “Walking on and off the Path” realizada em 2017 na Fundação Cerezales Antonino y Cinia, em Cerezales del Condado, Espanha, que contou com duas caminhadas em grupo.



**Figura 9** Hamish Fulton, “Walking on and off the Path” (2017), Fundação Cerezales Antonino y Cinia, Cerezales del Condado, León, Espanha.

**Fonte:**

<https://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/actividad/caminatas-hamish-fulton/>

A primeira, praticada dentro do espaço expositivo, onde 95 pessoas caminharam em linha reta, ao comprimento e largura da sala de exposições, numa espécie de meditação ativa, compartilhando as “linhas da estrada” e negociando entre si para não colidir. A segunda, efetuada junto à barragem de Riaño, ao longo da antiga estrada que serviu para construir a barragem que, em 1987, deixaria nove povoações submersas (Ancles, Burón, Escaro, Huelde, Pedrosa del Rey, La Puerta, Riaño, Salio y Vegacerneja), onde a ação artística consistiu em 162 pessoas a caminharem durante uma hora, em duas fileiras opostas, que se deveriam encontrar exatamente no meio da estrada, devendo fazê-lo a um ritmo consciente e em silêncio, sempre mantendo a distância de 1 metro da pessoa anterior e posterior (FCAYC, 2021a). Nas palavras de Fulton, ambas as caminhadas se apresentaram como um ato contra a alienação, no sentido em que “andar sem recorrer a outro meio que não os próprios pés, sem substitutos, permitem-nos experimentar a vida: relaxamento, exercício, meditação, saúde, oxigenação do cérebro, transporte, desporto, marchas de protesto não violentas, arte e muito mais” (FCAYC, 2021b).

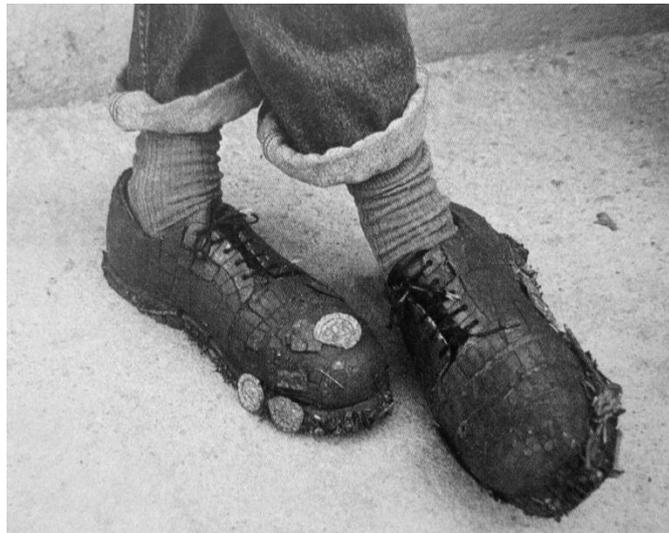
Considerando que o ambiente natural – seja montanha, litoral, planície, ou qualquer outra natureza -, é algo profundamente misterioso e religioso, Fulton termina a sua entrevista com John Grande lembrando que “não somos superiores à natureza, somos parte dela [...] Da contradição vem a Energia. E a Energia que nos é hoje requerida, é a Energia Espiritual” (GRANDE & FULTON, Ibid., pp. 134-138).

## “Cartografias Cambiantes”

De acordo com Blake Morris em “The Artistic Medium of Walking (In Defence of Medium Specificity) (2018), nos últimos 20 anos tem-se verificado um interesse crescente em torno da prática do caminhar e, por conseguinte, a necessidade de se desenvolver uma linguagem crítica específica, voltada, cada vez mais, para a forma como os artistas enquadram a caminhada como uma experiência estética (s/p.). De facto, no contexto da Arte Atual, a prática da caminhada tem sido utilizada por muitos artistas como forma de descobrir e explorar um território, cidade e geografia específicos e, simultaneamente, buscar uma experiência consciente do lugar ocupado pelo corpo e pela mente, quando imersos num processo de contínua mobilidade.

Frequentemente associada a noções como “performance”, “instalação”, “site-specific”, entre outras, a caminhada artística está hoje subordinada a generalidades, fomentando discussões críticas que combinam as obras artísticas que usam a caminhada como um processo ou técnica, com aquelas que fazem do caminhar o seu meio. Por certo, e ainda que discutidas, maioritariamente, no âmbito da performance (SOLNIT, 2001 [2000], p. 269; SOTELO, 2010, p. 62; SULLIVAN, 2015, p. 83; QUALMANN, 2016, p. 20), continua a prevalecer, no seio das práticas artísticas da caminhada, a ideia de que estas consistem, muitas vezes, em objetos ou documentos – escultura, pintura, fotografia, vídeo, instalação, escrita, entre outros -, produzidos em resposta ao ato de caminhar (SOTELO, 2010, p. 60; LORIMER, 2011, p. 26; AITCHISON, 2014).

Em “Walk On: From Richard Long to Janet Cardiff – 40 Years of Art Walking” (2013), Cynthia Morrison-Bell afirma que o uso do termo “meio”, no que diz respeito à caminhada artística, tem-se revelado, profundamente, ambíguo, levando-a a propor uma distinção entre o caminhar como um processo ou técnica de produzir arte – “Walking as Art” -, ou – “Art Walk” -, onde a ação de fazer uma caminhada é a própria arte em si (MORRISON-BELL cit. MORRIS, 2018). Na primeira categoria, a autora inclui, entre outros, as esculturas de Long, as obras-texto de Fulton e a videoarte de Francis Alÿs. Na segunda categoria, a título de exemplo, inclui as caminhadas de áudio de Janet Cardiff e George Bures Miller, e as caminhadas lentas e participativas de Fulton. Porém, importa lembrarmos que estas “Art Walks” estão, geralmente, associadas ao corpo que anda como meio para a “performance”, sendo de destacar, por exemplo, trabalhos como “The Great Wall Walk” (1988) de Marina Abramović ou “Aktion im Moor (Bog Action)” (1971) de Joseph Beuys (SOLNIT, 2001 [2000], pp. 269-272).



**Figura 10** Francis Alÿs, “Zapatos Magnéticos” (1994),  
Vídeo, Duração: 4:24 min, Habana, Cuba.

**Fonte:** <https://www.sabzian.be/film/zapatos-magnéticos-magnetic-shoes-havana-cuba-1994>

Ora utilizada como estratégia capaz de despertar a nossa consciência para a situação ecológica global e expressar apoio em favor das preocupações ambientais atuais, ora como método para questionar e refletir acerca de questões políticas e sociais, ou configurações territoriais, uma das diversas vantagens da prática da caminhada é a sua capacidade de ir além de grupos, disciplinas e/ou meios. De facto, são inúmeras as dimensões artísticas resultantes da experiência de caminhar, das quais: os aspetos políticos e sociais (i.e.: Francis Alÿs, “Zapatos Magnéticos”, 1994 & “The Green Line”, 2004; Honi Ryan, “We Walk Lahore”, 2016; Susanne Bosch, “Crossing Jericho”, 2012); o ativismo ambiental (i.e.: Jess Allen, “Water Treatment Walks”, 2016; Tim Knowles, “Windwalks”, 2007; Simon Faithfull, “Going Nowhere”, 1995-2016; Simon Pope, “Unspoken Landscapes”, 2006); a prática coletiva e participativa (i.e.: Adrian Paci, “The Encounter”, 2011; Kimsooja, “A Needle Woman”, 1999-2001; Kate Colby & Todd Shalom, “Duly Noted”, 2015); a introdução da tecnologia (i.e.: Janet Cardiff & George Bures Miller, “Alter Bahnhof Video Walk”, 2012; Christina Kubisch, “Electrical Walks”, iniciadas em 2004); entre muitas outras.

Contudo, não poderíamos deixar de salientar a importância que a prática da caminhada desempenha no trabalho de muitos artistas (i.e.: Gabriela Albergaria, Série “Araucária Angustifolia”, 2008; Pedro Vaz, “Trilho do Falcão”, 2016-2017; Alberto Baraya, “Herbário de Plantas Artificiais”, iniciado em 2002; Thomas Struth, “New Pictures from Paradise”, 1998-2007) que, ainda que não a utilizem como tema central das suas pesquisas, partem dela para colecionar impressões, imagens e, muitas vezes, até mesmos objetos (i.e.: troncos; galhos; pedras; folhas), essenciais para a construção de todo um universo imagético, potenciado pelas relações afetivas, cinestésicas e multissensoriais, advindas da experiência e dos deslocamentos físicos realizados ao espaço. Ao invés da caminhada como prática artística “per se”, para muitos artistas esta surge como forma de se aproximarem e usufruírem mais profundamente do meio ambiente, como uma possibilidade de confronto pessoal, reinvenção e imersão no território, já que

caminhar é muito mais do que uma mera possibilidade de ver. É, sobretudo, darmos-nos a possibilidade de ser [...] ouvir a respiração do mundo, sentir a sua pele, ver as suas pregas, apercebermo-nos das dificuldades e encantamentos do trajeto. Surpreendermo-nos [...] Para, a cada descoberta, constatarmos que o mistério do todo, incluindo a capacidade de criar, permanece intato nas nossas mãos (FERREIRA, 2015).

## Considerações Finais

Num mundo onde as inovações tecnológicas parecem afastar-nos, cada vez mais, da experiência direta com o meio ambiente, empurrando-nos para uma experiência paralela proporcionada e produzida pela cultura digital, a prática da caminhada surge hoje como um ato de insubordinação a essa ideologia (LABBUCCI, (2013 [2011], p. 39). Em 1938, já o escritor Elwyn White preconizava em “Removal”, que a nossa tecnologia do futuro

vai insistir que nos esqueçamos do primário em favor do secundário e do remoto [...] digerindo ideias, sons, imagens – distantes e inventadas, vistas através de um painel de luz – estas emergirão como reais e verdadeiras; e quando batermos com a porta da nossa própria cela ou olharmos para a cara de outra pessoa, a impressão será de mero artifício (WHITE cit. GRANDE, 2004, pp. XV e XVI).

Perante tal presunção, John Grande afirma que, apesar de todo o aparato provocado pelo mundo tecnológico em que, presentemente, estamos imersos, este dificilmente poderia ser equiparado à profusão dos estímulos captados, consciente ou inconscientemente, pelos nossos sentidos, aquando de um passeio na floresta ou num parque (GRANDE, Id., Ibid.). Isto porque, e de acordo com Frédéric Gros,

estar imerso na natureza é uma chamada permanente. Tudo nos fala, nos saúda, nos chama à atenção [...] todo um murmúrio que responde à nossa presença [...] É impossível estar sozinho quando caminhamos, de tantas coisas que possuímos com os olhos, de tantas coisas que nos são dadas, que se fazem nossas por essa posse inalienável da contemplação [...] Posso tudo o que envolvo com o meu olhar. Eu não estou sozinho: o mundo é meu, para mim; esta comigo [...] Pois caminhando o homem não se sente na *Natureza*, senão *natural* [...] na caminhada é mais uma questão de *participação*: sinto em mim o vegetal, o mineral e o animal (2015 [2009], pp. 64-65 & 105).

Se pensarmos, por exemplo, na afirmação de Thoreau, quando diz: “Porque será tão difícil por vezes determinar um percurso a seguir? Creio que a natureza encerra um subtil magnetismo que, se inconscientemente nos rendermos a ele, dará um rumo aos nossos passos” (2018 [1862], p. 33), percebemos que, de facto, o caminhar e a natureza são indissociáveis, no sentido em que representam a possibilidade de rutura com a civilização das máquinas e os condicionamentos sociais, a rejeição da técnica e a massificação do indivíduo, num mundo, exponencialmente, marcado por uma aceleração tecnológica vertiginosa, descontrolada e incontrolável, que varreu por completo qualquer ilusão de fuga épica, romântica ou decadente (LABBUCCI, (2013 [2011], pp. 16-18). Porém, na nossa opinião, somos hoje, mais do que nunca, bombardeados pelas possibilidades de ampliação quer do termo quer do significado da noção de “caminhada” no seio das práticas artísticas atuais, uma vez que “caminhar” e tudo aquilo que lhe está associado se tem tornado permeável a novos entendimentos e extensões do que concorre para os seus domínios. E, neste sentido, esta visão não deve ser descorada.

De facto, num quadro recente em que, frequentemente, fomos confrontados com a impossibilidade de contacto direto com o exterior (contexto pandémico), aquilo que entendemos por “caminhada” parece arrastar-nos para uma necessidade constante de repensar e reinventar novas formas de experienciar um “mundo” de territórios, lugares e objetos, - um “estranho” cenário onde dia após dia a tecnologia emerge como uma possível extensão do nosso corpo, - um “substituto” simbólico e conceptual da experiência do caminhar. Ora, a ambiguidade e mutabilidade deste “fenómeno” poderia levar-nos a colocar as seguintes questões: - Onde podemos situar a prática da caminhada na evolução contínua e implacável da tecnologia e da mobilidade? - Como é que as práticas artísticas atuais podem

contribuir para a redescoberta da prática do caminhar com novas estratégias, visões e metodologias? - Será que utilizar outros territórios – para lá da natureza ou da cidade -, como por exemplo, o digital, nos permitirá experienciar outros tipos de caminhada? - Será que ferramentas como o “Google Earthe” ou o “Google Maps” podem ser hoje utilizadas como outros modos de caminhar? Isto é, – Permitirá o uso destas plataformas de software digital, substituir a experiência com um lugar? - Até que ponto estes dois mundos têm de se contrapor? Ou, por outras palavras, - Terá o ato de caminhar ser obrigatoriamente físico? E se não, - Poderá a viagem passar a ser o mais importante? - Poderão outras viagens adaptar-se ao termo mais convencional de “caminhar”? - Não estarão igualmente essas caminhadas “não-físicas” a tornarem-se importantes instrumentos práticos e discursivos dos processos de construção da experiência artística? É a partir destas perguntas que entramos em modo de conclusão desta reflexão, cientes da necessária continuação deste exercício reflexivo.

Em pleno século XXI, onde vemos a natureza como algo manipulado, desencarnado fruto dos efeitos dos meios modernos que nos conduziram a generalizar e a simplificar o mundo natural (GRANDE, 2004, p. XVII), é através de iniciativas artísticas como as mencionadas anteriormente, produzidas como ou em resposta imediata ao ambiente físico e, também, mediado da tecnologia, que somos desafiados a compreender melhor a forma resiliente e inesgotável de nos relacionarmos com o “mundo das coisas”. Mesmo numa era de stress e superprodução, caminhar é um gesto natural como tantos outros, que não precisa de protestos, artifícios, artefactos, técnicas particulares, – precisa apenas das nossas pernas ou da vontade de sairmos em busca de um “conhecer” (LABBUCCI, 2013 [2011], p. 25).

O potencial de caminhar como prática artística está, precisamente, nas oportunidades de reflexão, catarse e regeneração, que oferece aos artistas para imaginar e deambular criativamente por diversos lugares, estabelecendo conexões entre o corpo que anda e as paisagens sociais, físicas e virtuais que este atravessa. Todavia, mais do que só responder a um meio ou a uma metodologia específica de criação de conteúdo artístico, caminhar consiste hoje numa atitude, numa postura, numa mensagem e num valor que, se por um lado, nos permite reconectar com a interação “perdida” com a natureza, por outro lado, permite reinventá-la, apresentando-se como uma ferramenta capaz de nos libertar da esquizofrenia moderna, apreciar e saborear um percurso de ideias, formas e pensamentos.

Claramente, os contornos do caminhar não podem ser descobertos sem vivenciarmos as intrusões físicas e topológicas da paisagem, mas, igualmente, não poderão ser indiferentes a todo um novo leque de “lugares”, “espaços” e “paisagens” não palpáveis, no sentido em que estas invadem, ainda que, até mesmo inconscientemente, grande parte dos nossos pensamento e ações. Tal como defende Labbucci, “somos feitos para perder tempo, divagar, estacionar, contemplar” (Ibid., p. 52). Na sua mais ampla designação, “caminhar é um triplo movimento: não nos apressarmos; acolhermos o mundo; não nos esquecermos de nós mesmos no caminho” (Id., Ibid.), assumindo-se, por isso, como um pensamento teórico-prático alternativo ao modo de pensar dominante da cultura da “imediatez” sem, imediatamente, cairmos nas amarras de a negar. É, sobretudo, esta pequena carga conservacionista que, a nosso ver, contribui para “refrear” ou evitar que “o comboio acelere cada vez mais em direção à racionalidade instrumental e à cegueira técnico-económica que conduz a natureza e o humano a um descarrilamento pós-natural e pós-humano [...] É possível trazer de volta a virtude e a beleza que existe dentro e fora de nós, desde que comecemos pelos pés” (Id., Ibid., pp. 165-167).

Este trabalho é financiado por fundos nacionais portugueses através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2020.05498.BD.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AITCHISON, B. *The Walking Encyclopaedia*. *Airspace Projects*, 2014. Acedido a março 7, 2022, em [https://www.airspacegallery.org/index.php/2020/project\\_entry/the\\_walking\\_encyclopaedia](https://www.airspacegallery.org/index.php/2020/project_entry/the_walking_encyclopaedia)

BEARDSLEY, J. *Earthworks and beyond* (4ª ed.). New York & London: Abbeville Press, 2006. (Obra original publicada em 1984)

CARERI, F. *Walkscapes: O caminhar como prática estética* (F. Bonaldo, Trad.). Barcelona: GG, 2013. (Obra original publicada em 2002).

FCAYC. *Caminando con Hamish Fulton*, 2021a. Acedido a dezembro 8, 2022, em <https://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/caminando-con-hamish-fulton/>

\_\_\_\_\_. *Walking on and off the Path: Hamish Fulton*, 2021b. Acedido a dezembro 8, 2022, em <https://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/en/activity/walking-on-and-off-the-path-hamish-fulton/>

FERREIRA, E. *Caminho, logo sou*, 2015. Acedido a dezembro 8, 2022, em <http://www.pedrovaz.com/caminho%2c-logo-sou-2015---em%C3%ADlia-ferreira.html>

GRANDE, J. K. *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists*. Albany, New York: State University of New York Press, 2004.

GRANDE, J. K. & FULTON, H. No Walk, No Work!. In J. K. Grande, *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists* (pp. 129-138). Albany., New York: State University of New York Press, 2004.

GROS, F. *Andar, una filosofía* (I. González-Gallarza, Trad.) (3ª ed.). Madrid: taurus, 2015. (Obra original publicada em 2009)

HANH, T. N. *How to Walk*. Berkeley, California: Parallax Press, 2015.

KAGGE, E. *Silêncio na Era do Ruído* (M. C. Henriques, Trad.). Lisboa: Quetzal Editores, 2017.

\_\_\_\_\_. *A Arte de Caminhar: Um Passo de Cada Vez* (M. C. Henriques, Trad.). Lisboa: Quetzal Editores, 2018.

LABBUCCI, A. *Caminhar, uma revolução* (S. Maduro, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2013. (Obra original publicada em 2011)

LORIMER, H. Walking: new forms and spaces for studies of pedestrianism. In T. Cresswell & P. Merriman (Eds.), *Geographies of mobilities: practices, spaces, subjects* (pp. 19-34). Farnham, Surrey & Burlington, Vermont: Ashgate, 2011.

MORRIS, B. The Artistic Medium of Walking (In Defence of Medium Specificity). *Interartive, Walking Art/Walking Aesthetics*, 2018. Acedido a dezembro 8, 2022, em <https://walkingart.interartive.org/2018/12/walking-medium-specificity>

- PUJOL, E. *Walking Art Practice: Reflections on Socially Engaged Paths*. Bridport: Triarchy Press1, 2018.
- QUALMANN, C. Perambulator: An Artist's Statement. *Studies in the Maternal*, vol. 8, nº 2, p. 20, 2016.
- SEYMOUR, A.; FULTON, H. & CORK, R. *Richard Long: Walking in Circles*. New York: George Braziller, 1991.
- SOLNIT, R. *Wanderlust: A History of Walking*. London: Penguin Books, 2001. (Obra original publicada em 2000)
- SOTELO, L. C. Looking backwards to walk forward: Walking, collective memory and the site of the intercultural in site-specific performance. *Performance Research*, vol. 15, nº 4, pp. 59-69, 2010.
- SULLIVAN, L. L. *Walking Sculpture, 1967-2015*. Lincoln, Massachusetts: deCordova Sculpture Park and Museum, 2015.
- THOREAU, H. D. *Caminhada* (M. Afonso, Trad.) (3ª ed.). Lisboa: Antígona, 2018. (Obra original publicada em 1862)
- TIBERGHIEEN, G. A. A Cidade Nômada. In F. Careri, *Walkscapes: O caminhar como prática estética* (F. Bonaldo, Trad.) (pp. 17-22). Barcelona: GG, 2013. (Obra original publicada em 2002).
- TUFNELL, B. (Ed.). *Richard Long: Selected Statements & Interviews*. London: Haunch of Venison, 2007.