

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB**

**INSTITUTO DE ARTES VISUAIS**

Victor Pinheiro Cursino

**ENTRE PASSOS, ESPAÇOS E RASTROS**

**BRASÍLIA-DF**

**2021**

Victor Pinheiro Cursino

**ENTRE PASSOS, ESPAÇOS E RASTROS**

Trabalho de conclusão do curso de Teoria, Crítica e História da Arte, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Cristina Azra Barrenechea.

**BRASÍLIA-DF**

**2021**

Aos encontros e às experiências vivenciadas durante estes anos.

Ao amanhecer, à luz que ilumina a terra e que destaca o singelo  
verde da minha janela.

À minha família por todo apoio e incentivo.

À Camila por me fazer perceber a grandiosidade de um amor, e  
por tudo que tem feito em minha vida.

Em memória dos que já foram, mas que permanecem presentes  
através dos vestígios.

## LISTA DE IMAGENS

**Figura 1.** “Reading Position for Second Degree Burn”, Dennis Oppenheim (1970)

**Figura 2.** Seedbed. Vitto Acconci. 1972.

**Figura 3.** Marca Registrada, Letícia Parente. (1975)

**Figura 4:** O desvanecer do corpo, foto-performance, Victor Pinheiro. (2021)

**Figura 5.** Balanço na rodoviária, 1996, Milton Marques.

**Figura 6.** Rastros (in)visíveis, 2015, Victor Pinheiro.

**Figura 7.** Caminhos, fotografia digital, 2016, Victor Pinheiro

**Figura 8.** Imagem de uma pegada fossilizada. Matthew Bennett/Bournemouth

**Figura 9.** Filme Mokoí tekoá petei jeguatá (2008)

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução.....</b>	<b>7</b>
<b>2. Justificativa.....</b>	<b>9</b>
<b>4. Discussão teórica.....</b>	<b>10</b>
<b>4.1 Metodologia.....</b>	<b>11</b>
<b>4.2 Contra a Interpretação.....</b>	<b>14</b>
<b>4.3 Ser contemporâneo.....</b>	<b>16</b>
<b>5. Modos de funcionamento da ocupação do espaço através do corpo.....</b>	<b>17</b>
<b>6. Perambulações no tecido descontínuo do espaço.....</b>	<b>24</b>
<b>7. Os vestígios terrenos e fragmentos perceptíveis sobre o solo.....</b>	<b>34</b>
<b>8. Referências Bibliográficas.....</b>	<b>39</b>



## 1. INTRODUÇÃO

Nessa pesquisa, procurei explorar as possibilidades poéticas que emergem na relação do corpo com o espaço dando ênfase em especial para os rastros e marcas deixadas pelos gestos e pelo movimento em seu deslocamento. Na fundamentação teórica fiz uma revisão bibliográfica de conceitos e pressupostos teóricos discutidos por Adorno (2003), Susan Sontag (1987), Agamben (2009), Bergson (1999), Benjamin (1989) e Merleau Ponty (2014), que contribuem para a discussão das categorias e registros poéticos que surgiram dessa pesquisa em sua parte prática e teórica. Na parte prática, desenvolvi a produção de uma obra performática, incorporando esse processo de investigação teórica com experimentações expressivas das minhas concepções e reflexões a respeito desse tema.

O meu objeto de estudo nesta pesquisa é justamente refletir e produzir uma performance acerca dos rastros e manchas deixadas no espaço em meu caminhar; espaço este que a princípio foi transformado por essas manchas. As interferências das manchas e dos rastros interferiram na lógica do planejamento prévio para o uso do “espaço”; o que importa é que já não há mais uma relação pré-estabelecida e mantida como tal, transformada por essas intervenções. Agora esses resquícios de passos acidentais são deixados no espaço que o movimento percorreu, esta é a chave da reflexão do real espaço onde as intervenções efêmeras evidenciam a poética do caminhar. O real espaço seria o espaço de forma comum, que as pessoas enxergam. Diferença entre espaço e lugar de acordo com CANTON (2011) é que o espaço toma uma forma genérica e o lugar toma essa parte específica. A partir desse objetivo de questionar o espaço territorializado, partir dessas intervenções efêmeras e apropriar desse terreno para criar um tipo de arte que não necessariamente precisam do espaço fechado, do cubo branco. Direcionar o olhar para esses rastros deixados no solo é também uma metáfora da metamorfose acelerada do espaço urbano, a

invisibilidade dos corpos indígenas e a materialização destes vestígios que se compõem.

Como metodologia, investigo, por meio de um caderno de perquisição poético e teórico-prático acerca do caminhar e da fotografia, através de vivências de viagens e meditações do cotidiano a fim de subsidiar a produção de uma performance. A pesquisa tem como objetivo principal aproveitar os registros do caderno de perquisição e levantar categorias acerca das questões que envolvem o caminhar, o corpo, e suas relações com o espaço. Por essa razão que o título desse trabalho “Entre passos, espaços e rastros” incorpora a ideia de materializar essas pegadas que foram apagadas.

Com base nos conceitos de Merleau Ponty (2014) acerca do acontecimento da corporeidade, busquei com essa pesquisa refazer os rastros que se encontram no solo e na superfície das paisagens, usando para isso o meu corpo, visto como máquina que escreve sobre o espaço. A partir desta busca dos rastros inscritos pelo corpo surgiram algumas categorias que ajudam esse estudo, relativas às questões sobre a experiência corpórea, do habitar, do espaço e da cidade que serviram de ponto de partida minha pesquisa poética.

Em meu estudo poético sobre o caminhar, o percurso é compreendido como prolongamento do olhar em direção ao indeterminado e ao inextenso. Em uma palavra: em direção ao infinito. Diferente do senso comum, o corpo é pensado nesse estudo como um corpo que habita o mundo, mas como um corpo que é uma cesura, um corte, uma contenção de percepções; não há sons e sim rastros que invadem a imensidão, silêncio que se propaga na imensidão e barulhos invisíveis dos pés que se movem sobre o chão sofrido e que deslizam ferindo a paisagem.

Com o crescimento da produção midiática e da publicidade na segunda metade do século XX, o corpo havia se transformado no objeto da manipulação feita com a ajuda dos meios de comunicação de massa para fortalecer o consumismo ou posições ideológicas em torno de algum sistema político. Os

artistas ao estarem inseridos nesta sociedade do espetáculo<sup>1</sup> e percebendo as constantes mudanças ocorridas, tiveram um interesse em questionar o lugar do corpo nessa sociedade tão voltada para padronização do pensamento e do comportamento. O corpo passou a ser o objeto de um campo de estudo em face da necessidade de ressignificação do próprio conceito estético e de sua utilização excessiva na mídia.

A emergência do corpo como material e base para a criação artística deu início à performance, que surge como uma arte de resistência e visa o campo político como início para estas discussões. O ato performático é uma manifestação artística que representa a ideia do *work in progress* como uma reinvenção contínua e experimental da obra e arte enquanto processo. A performance, vista como a arte de ação possibilita desde então a criação de uma nova linguagem artística, evidenciando a realidade cultural e histórica em que é produzida.

## 2. JUSTIFICATIVA

O meu interesse por pesquisar este tema surgiu logo quando tive o primeiro contato com as disciplinas ministradas pela professora Dr.<sup>a</sup> Karina Dias. Nas aulas de THAIET<sup>2</sup>, pude exercitar inicialmente o meu fazer artístico juntamente com a prática da escrita poética. Foi interessante ao meu ver, pois me entreguei a um novo entendimento acerca das dimensionalidades em que a arte se posiciona, até onde possível, pois há uma infinidade de caminhos a percorrer. Ao iniciar a leitura sobre o texto 'Palomar', de Ítalo Calvino (1986), a personagem Palomar observa o mar e as ondas que caem sobre as outras de modo repentino. A maneira com que Calvino escreveu sobre a essência das formas a partir da observação dos movimentos, me cativou e me levou a pensar

---

<sup>1</sup> A *sociedade do Espetáculo* é um livro escrito por Guy Debord em 1967, onde o principal objetivo do autor é realizar uma crítica ao sistema capitalista e apresentar como a ideia do espetáculo cria um estado de alienação, os indivíduos são manipulados através das imagens que consomem e passam a aceitar como verdade única.

<sup>2</sup> THAIET é uma abreviação da disciplina do Instituto de Artes Visuais da Universidade de Brasília que significa Teoria e História da Arte e da Imagem no Espaço e Tempo.

não apenas na relação de observar os fenômenos, mas de uma interação de viver através do passado, um presente que antes havia estado ali.

Essa vontade de deixar uma marca do corpo no espaço, e de transpassar o solo, foi estabelecida no trabalho que realizei no ano de 2015, chamado 'Rastros in visíveis'. Considero essa performance como sendo chave para estabelecer a minha poética, pois esse trabalho me possibilitou explorar outros caminhos que estavam presentes no espaço e se manifestaram como possibilidades expressivas. A relação do meu trabalho com o próprio lugar, com o caminhar e principalmente sobre o passado que retorna ao presente e o corpo fundamental que se insere no espaço constitui a matéria da minha poética. Nessas possibilidades emergem uma extensa gama de rastros que permanecem no lugar em específico, mas o que me interessa é partir de uma relação do presente e investigar através do meu corpo no espaço esses ocorridos, e me coloco a procurar estes vestígios de alguma presença humana passada. Eu me relaciono com o lugar, não apenas estando, mas fazendo parte, estando envolto em uma atmosfera que me transporta ao que já passou, para a partir disto poder pensar esse lugar como um possível presente. Por meio do espaço, e do meu corpo interagindo com esse espaço, busco acessar aos acontecimentos que originaram os rastros.

#### **4. Discussão teórica: PROPOSIÇÕES E ENSAIOS**

A pesquisa que apresento ao Curso de Teoria, Crítica e História da Arte – Bacharelado, seguirá por uma via das poéticas visuais e estabelecendo uma forma ensaística. A metodologia em que optei para a realização do trabalho, será baseada numa abordagem qualitativa e tem o interesse de investigar alguns conceitos da arte contemporânea para subsidiar minha pesquisa prática na produção de uma performance acerca das questões das transformações do espaço a partir dos rastros e marcas deixados pelo corpo em seu caminhar. Meu objeto de estudo é, portanto, revisar os conceitos e discussões de alguns autores

que serão de demasiada importância para subsidiar essa pesquisa bem como revisar referências de obras artísticas igualmente importantes e que influenciaram a produção da minha performance que buscou explorar a efemeridade do espaço enquanto uma instância atravessada pelo caminhar.

A seguir, busquei estabelecer um paralelo entre a concepção de ensaio desenvolvida por Adorno e a minha poética, na medida em que essa concepção de produção discursiva do ensaio, se calca na fenomenologia bem como a minha concepção de performance enquanto um processo que está sempre em produção.

#### **4.1 Metodologia**

Em o “Ensaio como forma”, de 1958, Adorno inicia o texto argumentando contra o texto “Natureza e forma do ensaio” de 1974, de G. Lukács. Adorno a partir daí vai desenvolvendo no texto uma espécie de “ensaio modelo” e uma defesa do ensaio contra a forma como é criticado na Alemanha durante o seu período e por considerá-lo uma tradição desacreditada, ambígua e sem formalidade. Adorno vai caracterizar o ensaio como uma escrita, uma entidade viva, uma pessoa que, reprovada e estigmatizada, permanece autônoma, livre e provocadora, contra tudo aquilo que é conhecido como ciência positivista e todo o universo que, segundo o pensador de Frankfurt, e a compõe: sistemática presumida, unidade impossível, tirania arbitrária.

O que caracteriza o ensaio é o ato de refletir sobre a transparência, de uma maneira que não seria capaz de se diferenciar por meio das imagens ou pela visão das coisas. Com isso, Adorno vai destacar sobre a possibilidade em que o ensaio tem de combater contra os meios que pensam as questões de uma maneira absolutista, evidenciando certezas. O caminho pelo qual o ensaio deve percorrer, é por uma via que descarta concepções exclusivas do pensamento lógico, e se opondo às noções estabelecidas acerca de uma verdade universal.

Diferenciando-se do ato autoritário do pensar, o ensaio parte de uma perícia individual, mas ainda assim apoiada sobre uma base histórica, segundo Adorno: a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica.

Portanto, se o ensaio segundo Adorno almeja uma singularidade, não seria possível a apresentação das ideias de uma maneira incontestável, pois poderia possibilitar que a universalidade possa ser inconsistente e apresentar modos parciais, e que a partir destes fragmentos seria possível uma criação de algo novo. É possível a afirmação de que segundo o Adorno, ao escrever de forma ensaística, integra-se junto à experimentação, tal como um objeto a ser desvendado, que a partir de um longo contato poderia evidenciar a nós algo que não era ainda apanhado pela observação de quem está vendo.

De acordo com Adorno (2003), o ensaio carrega consigo uma espécie de rigidez que se diferencia do modelo científico, dispõe de uma relação única. A partir dessa colocação, cita obras realizadas por Proust como uma “tentativa única de expressar conhecimentos necessários e conclusivos sobre os homens e suas relações sociais, conhecimentos que não poderiam sem mais nem menos ser acolhidos pela ciência, embora sua pretensão à objetividade não seja diminuída nem reduzida a uma vaga possibilidade”. (ADORNO, 2003, pp. 23)

As possibilidades de uma criação autônoma e independente, onde o ensaio não se fixa em uma posição, mas se consolida através do mover das palavras e do pensamento, sendo assim : “O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva”. (ADORNO, 2003, pp. 25)

Se opondo às regras postas pela ciência, o ensaio teria como fundamento a negação das definições do conceito de "a rota militar", Adorno afirmou que a

ciência utiliza dos meios de definição de conceitos para simplificar e trazer ao seu modo algo difícil. Adorno vê nessa noção de “rota militar” como sendo uma ditadura da ciência. Para o pensador frankfurtiano, os ideais de limpeza e pureza são comuns a uma filosofia que pretende valorizar a eternidade. A ciência, em busca de um "domínio da natureza", de maneira arbitrária e arrogante, precisa do conceito como uma tabula rasa para consolidar sua reivindicação de domínio, uma reivindicação de poder que domina exclusivamente a situação.

Para Adorno, cada "bom ensaio" é uma provocação clara e distinta ao ideal da percepção cartesiana <sup>3</sup>da qual a ciência positiva se apropriou. Cada ensaio protestaria contra as regras do Discurso do Método, sendo eles: o da divisão do objeto; contra o da ordem do pensamento, e contra o quarto: o da sistemática na exposição. O ensaio, segundo Adorno, é baseado em uma ideia específica do assunto, não parte do mais simples, e sim do mais complexo. E sobre a dificuldade de estabelecer o ensaio como uma tradição formal, onde a tentativa de provocar uma adaptação em gênero artístico não obteve sucesso.

Portanto, a questão da forma ensaística aqui presente é que se localizam entre dois mundos, o da arte e o da ciência. A diferenciação entre arte e ciência contribuiu para que cada uma busque seus métodos e crie suas próprias regras, sendo independentes entre si. Para a realidade das coisas, isto é, para o mundo e a natureza, são questões inseparáveis. Mas ao relacionar diretamente sobre a intervenção humana, são realidades decididamente antagônicas.

O texto de Adorno deixa claro que o ensaio como forma possibilita novas interpretações, novos olhares que, apesar de não estarem alinhados às estruturas lógicas e deterministas do discurso científico, podem trazer novas formas de conhecimento que colocam o subjetivo em evidência, ao contrário da lógica abstrata que só reconhece o valor do geral. A contribuição de Adorno aqui ressaltado, é que o ensaio emerge como um conjunto de reflexões sobre si mesmo e que se formam ao encontrar os caminhos percorridos, e não os objetivos buscados. É através de um passeio, um caminhar sobre as palavras

---

<sup>3</sup> O método Cartesiano de René Descartes

postas, o que importa não é o destino e sim o percurso, onde o leitor possa se deslumbrar com a magnitude.

## 4.2 Contra a Interpretação

Susan Sontag foi uma intelectual pública que soube, ao longo dos anos, articular com notável maestria a produção de reflexões teóricas sofisticadas com uma participação engajada em debates sobre questões referentes à esfera pública. Uma das principais intelectuais americanas, nasceu em Nova York e passou um período sua infância em Tucson no Arizona, e na adolescência se mudou para Los Angeles, onde fez o colegial em 1948.

Contrariando o ideal que a herança clássica greco-latina nos concedeu, Sontag inicia colocando a urgência de exclusão do conteúdo mimético; uma vez que, qualquer conteúdo contém uma base mimética ou figurativa. Na opinião de Sontag que salienta deficiências da supremacia do conteúdo e da sua interpretação, como, por exemplo, o objetivo de a Arte ser a sua compreensão, e a ideia de “toda a consciência e a reflexão ocidental sobre a arte permanecem dentro dos limites estabelecidos pela teoria grega da arte como mimese ou representação” (SONTAG, 1987, pp 16)

O modo ocidental<sup>4</sup> de entender a arte e refletir sobre seus interesses continuou recluso às limitações impostas pelas teorias da arte grega, dando a importância da visão de arte como sendo produto da *mimetiké*. E partindo desta afirmação de Sontag que a arte se tornaria de certo modo contestável, quando exige um auxílio prévio de cânones para se estabelecer. Segundo a autora a necessidade de uma defesa da arte que se fundiu ao outro modo da concepção

---

<sup>4</sup> O modo ocidental é um termo utilizado que se refere às influências dos países da Europa ocidental realizadas através dos valores da tradição filosófica, literária e artística.

sobre qual forma seria um componente e o conteúdo como sendo necessário, indispensável para a realização da arte.

Com base no texto *Sofista* de Platão (428/7 – 348/7 a.c.), que se apoia na visão de Sócrates, Homero cria por meio da *mimese*, ou imitação. Na concepção de Sócrates, citado no texto sofista de Platão, esta arte da representação *mimética* não é essencial em si mesma, pois teria a capacidade de causar dúvidas sobre os sentidos. E com isso, conclui que a *mimesis* acarreta prejuízos substanciais para os guardiões do Estado ideal, uma vez que os guardiões devem se ater a se preocupar apenas com a virtude e o bem.

Essa discussão, levantada por Sontag e Adorno trazem três questões que são chave para a minha poética de questionar a questão do ensaio, a concepção de contra-interpretação e em seguida, a discussão de Agamben para falar sobre o que é ser contemporâneo, e uma sociedade que tem a necessidade de ver a arte como interpretação. Baseei-me nestas três ideias como ponto de partida para chegar à minha própria poética.

Susan Sontag vai partir de uma denúncia do risco de redução da experiência das obras de arte com o exercício hermenêutico e semanticista de interpretação de sentidos. Ela denuncia a subordinação da arte a categorias estritas de raiz intelectual. Não se trata, evidentemente, de recusar às experiências artísticas uma dimensão intelectual, mas de recusar a sua redução ao plano unívoco das experiências intelectuais.

Durante todo o ensaio chamado *Contra a Interpretação*, a autora se mantém fixa em suas afirmações, que durante o período em que foram postas, causaram bastante polêmica nos fundamentos já postos na teoria da arte, pela indagação destas concepções sobre o conteúdo da arte na sociedade contemporânea. Suas ideias se estabeleceram de maneira a colocar em questão a tradição e possibilitar novos horizontes para um novo olhar sobre as questões artísticas.

### 4.3 SER CONTEMPORÂNEO

Agamben inicia o seu texto chamado O que é contemporâneo? trazendo duas perguntas-chave para a discussão, o questionamento sobre de quem seríamos contemporâneos, e o que significa ser contemporâneo. Após colocados estes questionamentos, o autor propõe-se a responder estas questões durante todo o desenvolvimento de seu ensaio. Sobre as relações de intempestividade e o pensamento de Nietzsche para nortear o debate acerca do contemporâneo, ele afirmava que o contemporâneo é inteiramente intempestivo.

Agamben fala sobre essa relação de que ele precisa partir de uma visão histórica para pensar a contemporaneidade não se atendo apenas a pensar sobre as coisas cotidianas atuais. O autor se baseia em um pensamento do filósofo Nietzsche, onde há uma necessidade de uma renovação da noção de contemporaneidade como uma visão histórica e distinta dos envolvimento com o tempo presente, partindo de uma dissociação da cultura em torno da história. Com isso, procura de todo modo atualizar a noção posta da contemporaneidade em detrimento do seu tempo, tomando como partida o desprendimento de uma visão histórica à uma perspectiva que não faz parte da história.

Segundo Agamben, o contemporâneo nada mais é do que aquele que é possibilitado a enxergar sua própria obscuridade, e sendo assim, é permitido a ele compreender e escrever por meio do olhar nas trevas do presente.

Portanto, de acordo com Agamben, o contemporâneo é quem está de maneira recorrente sendo abordado pelas ideias do presente, mas que ainda assim tem a capacidade de poder enxergar a escuridão que o acompanha em seu tempo. E com isso, podemos perceber a relação pela qual o autor convida ao entendimento de que toda contemporaneidade permite um diálogo de envolvimento com o arcaico, pois é necessário enxergar os vestígios de onde se deriva.

A partir deste destaque, enxergo as potencialidades destes posicionamentos para o desenvolver da minha pesquisa, traçar por uma via

escura no presente, onde a luz da atualidade procura me alcançar, mas não tem sucesso. Ou seja, é necessário se enxergar nas profundezas das trevas da contemporaneidade, onde a luz que segue em minha direção, de modo incessante, mas está constantemente nas fronteiras da incompreensão. Então, com a possibilidade de uma relação singular em torno de seu tempo, o contemporâneo deve manter-se em constante alerta. E visar a resistência sobretudo, ao manter os olhos fixos nos acontecimentos de seu tempo, para através dele perceber não a luz, mas sim sua escuridão. Porque através dessa escuridão, haveria essa raiz de onde nós poderíamos partir para pensar algo do presente.

## **5. MODOS DE FUNCIONAMENTO DA OCUPAÇÃO DO ESPAÇO ATRAVÉS DO CORPO.**

A seguir desenvolvi uma relação sobre a obscuridade do tempo e a necessidade dos artistas à partir dessas questões, assim poder discutir a contemporaneidade.

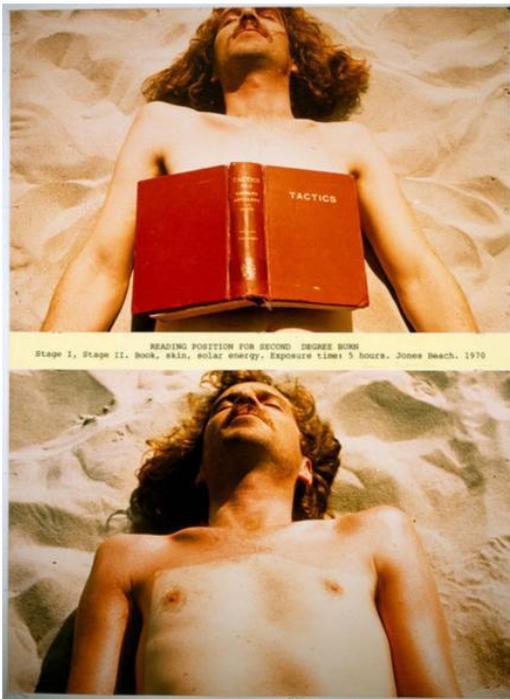
Sobre esse capítulo, me detive a pesquisar em específico acerca do corpo e seus envolvimentos de interferência sobre o espaço. Partindo inicialmente da definição da performance, termo criado a partir de um interesse dos artistas em libertar as concepções que enclausuravam a arte naquele momento. Havia uma enorme vontade de transformação de todos os meios em que se pensava a relação entre arte-vida, e esta necessidade de pôr em questão o corpo como essa maneira de uma autorreflexão.

Na da década de 60 alguns artistas do coletivo de artistas do Grupo de Viena, iniciaram uma série de experimentações por via direta do corpo e denominado como happening, os artistas começavam a pensar e consolidar o que seria conhecido posteriormente como *bodyart*. Em seu livro *A arte da performance*, Jorge Glusberg (2009) comentando sobre o grupo afirma que eles realizavam diversas experimentações que chocavam os espectadores, atividades como derramamento de sangue, sacrifício de animais através das performances-rituais.

Utilizavam por meios extremos de representação, onde a partir de atos violentos e mutilações como ações de violência e mutilações, atos performáticos que eram tão intensos que durante essas ações o integrante Schwarzkogler faleceu em 1969. E durante este período do final do século, a *bodyarte* já estava se ramificando para o que logo mais seria conhecido como performance. Havia um interesse em explorar novos modos de linguagens que inserem o corpo como matéria prima, e não somente a explorar seus limites e suas capacidades, mas incorporar novos elementos de conexões, pensar o corpo e suas relações interativas com o espaço.

Apoiado em um formato de transgressão, a performance e o vídeo como suporte nos anos 70 tiveram importante papel, consolidando-se como uma atividade artística, uma arte de protesto e política. Desde o princípio da performance, a principal preocupação dos artistas era expressar uma intensa inovação de uma nova linguagem. O desenvolvimento de uma ação que pelo intermédio do corpo e as profundas possibilidades de criação através do meio corpóreo, como uma forma de conduzir a percepção do espectador e transformar o espaço.

Os artistas ao incorporarem este novo método de expressão artística, através do vídeo e da estética da imagem, foram influenciados pelas principais manifestações e tendências artísticas daquela época. O vídeo adotou da pop arte algumas preceitos relacionados a técnica de acumulação de ideias. O poder de criar uma profusão de diversas linguagens através da repetição das cenas, da confrontação e mescla de imagens anacrônicas.



**Figura 1.** “Reading Position for Second Degree Burn”, Dennis Oppenheim (1970). Disponível em 20/10/2021 em: <https://www.richardsaltoun.com/content/feature/163/artworks-17444-dennis-oppenheim-reading-position-for-second-degree-burn-1970/>

Dennis Oppenheim, conhecido como o artista do autoflagelo, foi apedrejado e se deixou queimar sob o sol. A partir deste trabalho, o artista trazia uma crítica ligada a oposição à Guerra do Vietnã, onde o objeto que se entende sobre sua região peitoral, é um livro chamado: Táticas – Artilharia da Cavalaria. Após cinco horas deitado recebendo a luz do sol que marca seu peito, é uma alusão aos traumas corpóreos do uso do napalm utilizados pelos soldados americanos no Vietnã. Se coloca como vulnerável a esta condição de comando e inferioridade dada pelos superiores e a partir da ação, o que sobra são as manchas deixadas no seu corpo, totalmente marcado pela incidência da luz solar.

Seguindo a mesma linha Gina Pane, uma artista de grandes investidas contra o corpo, que em seus atos extremos no sentido de automutilação, valoriza o gesto, o movimento do corpo. Com o sofrimento, pretendia acentuar o problema da violência da vida contemporânea na sua relação com a

vulnerabilidade e com a própria passividade com que o indivíduo enfrenta estes temas.

Aproximando-se das orientações estéticas de outras artistas femininas, a obra de Gina Pane pretende abordar, por meio de sofrimento, a relação entre os sexos, os tabus, os estereótipos e o problema da dominação masculina, fazendo nascer uma nova linguagem, em que a marca estampada no corpo passa a simbolizar o sofrimento.

Portanto, há uma possibilidade de afirmar que a performance marca o lugar de intersecção entre as questões relacionadas com o espaço e a utilização dos meios extremos, sendo assim, os artistas estavam dispostos a sentir na própria pele os horrores da sociedade de seu tempo e de questionar o descontentamento sobre a ideia do objeto artístico. A performance busca a comunicação com o espectador através de incontáveis meios de comunicação, que transcendem o convencional da linguagem. O empenho que os artistas tinham e almejavam, era um interesse em solidificar uma experiência do sensível por meio das relações de troca com o público.



**Figura 2.** Seedbed. Vito Acconci. 1972. Disponível em 05/10/21 em: <https://www.theparisreview.org/blog/2017/04/28/straight-from-the-horses-mouth/>

A performance de Vito Acconci, chamada Seedbed, é uma das maiores obras de arte da década e também reconhecida pelo meio artístico como uma das mais relevantes para a consolidação do ato de performar como arte. O artista permaneceu deitado em uma rampa que havia sido construída sobre o solo e que se estendia sobre a região central da galeria até suas extremidades. Ao longo de horários definidos para a realização do trabalho, Vito Acconci se insere neste pequeno espaço, e sob uma espécie de confinamento orgástico, começa a se masturbar de forma ininterrupta, onde utilizava das palavras e sons emitidos pelos participantes para se estimular. Permanecia escondido, mas deixava no espaço um rastro de seu corpo e seus desejos, que interagia de maneira explícita com os participantes através de um microfone que estava posto na cabine.

Portanto, a emergência do corpo como material e base para a criação artística, sua relevância e o centro em que se encontra esta discussão, é um exemplo desta relação existente entre as emergências das formas e dos fenômenos sociais. A performance surge como uma arte de resistência, visa o campo político como início para estas discussões. O ato performático é uma manifestação artística que representa a ideia do *work in progress*, como uma reinvenção contínua e experimental da obra e o processo das artes cênicas. A arte de ação possibilita desde então a criação de uma nova linguagem artística, envolvendo a realidade cultural e histórica.

Refletindo sobre a atual cultura de consumo que já se encontra antiga, há uma contrariedade dos fatos, e uma negação de valorização destes espaços não mais habitados. Temos visto cada vez mais uma oposição de um sistema que valoriza a futilidade dos corpos, que estando ali expostos se entregam a um mecanismo em que são comandadas feito marionete. Há uma necessidade de criação de conteúdo de uma natureza inútil no digital, corpos hiper-sexualizados a postos a uma determinação de consumo de uma viralização do banal. São inúmeras as problemáticas do fortalecimento dessas questões, as grandes empresas e as grandes mídias das redes sociais cada vez mais se fortalecem através disto.

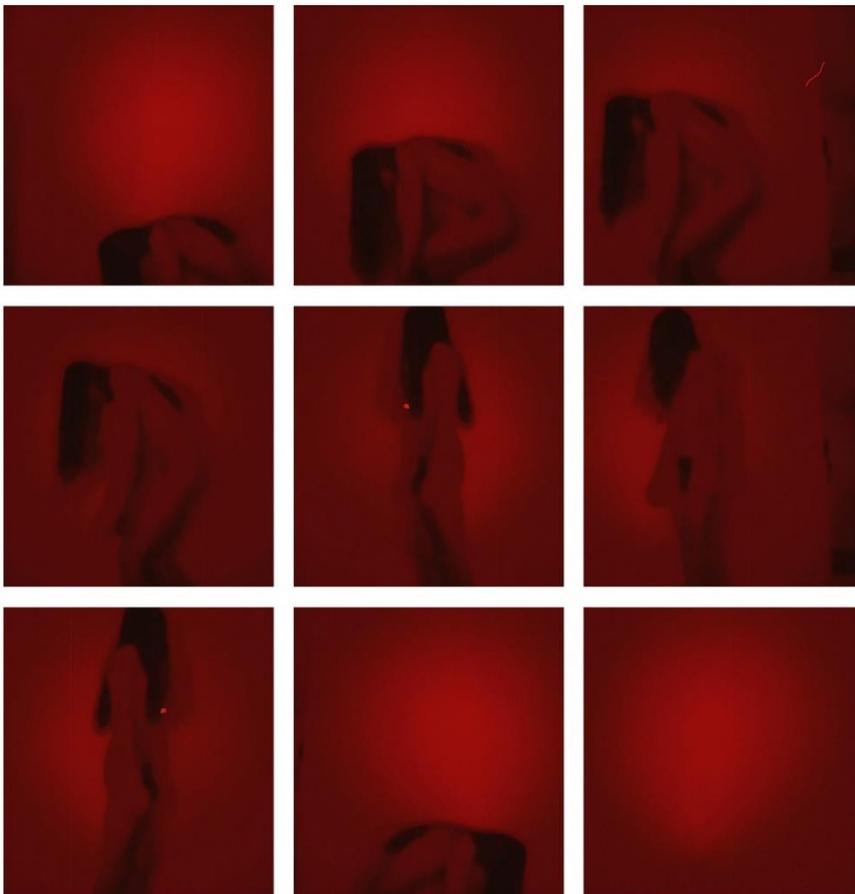


**Figura 3.** Marca Registrada, Leticia Parente. (1975) Disponível em 05/10/21 em: <https://www.pipaprize.com/2018/04/after-a-season-in-los-angeles-radical-women-arrives-in-new-york/leticia-parente/>

No trabalho chamado Marca registrada, Leticia Parente utiliza uma agulha com linhas de costura e passa a perfurar seus pés escrevendo *Made in Brasil*. O papel central da performance era expressar o descontentamento social e político, bem como o envolvimento geral dos artistas com seus contextos locais, dois temas refletidos ao longo dos trabalhos realizados pela artista. A crítica remete diretamente ao cenário político brasileiro, época da fase mais violenta da ditadura militar, onde ser “feito no Brasil” implicava tortura, sofrimento e assédios morais.

Seus vídeos como maneira de capturar esta ação, tangenciam o redimensionamento das identidades, a relocação de papéis sociais, a utilização do corpo como suporte discursivo, a escalada do consumismo exacerbado e o chamamento para a exploração de novas mídias, aspectos que caracterizam a arte da segunda metade do século XX. Esses elementos, entretanto, se combinam de maneira muito peculiar na trajetória desta artista paradigmática da arte conceitual brasileira e fundamentam historicamente parte da produção atual que lida com essas questões.

Desenvolvi uma obra chamada 'O Desvanecer do Corpo' na qual eu procurei retratar o apagamento do corpo no espaço. Para isso eu realizei uma série de foto performances que se desenvolveram por meio do movimento do corpo em cada *frame*, onde o corpo passa por um processo de desintegração até chegar ao seu desaparecimento. Usei uma câmera focalizando um ambiente vermelho e um aplicativo que reproduz a definição do super 8, e eu filmei e com essa filmagem eu selecionei essas *frames* para mostrar a imagem do corpo nesse processo.



**Figura 4:** 'O desvanecer do corpo', foto-performance, Victor Pinheiro. (2021)

Para acompanhar essa foto-performance criei um verbete para COR.PO onde expressei minha poética sobre minha experiência do meu corpo: eu encontro e percebo como uma morada e lugar que me aprisiona, vontade demasiada de um desejo do interior de fuga de mim mesmo. Que a partir desta morada corpórea, casa inquieta; com sua presença é permitido a mim viver o

mundo, carregando a moradia para dar uma volta, é um motor que circula no espaço deixando seu rastro. O corpo como receptor de imagens que surgem da exterioridade do campo para a interioridade do pensamento. Através dos estímulos desenvolvidos pelos nervos, o corpo próprio passa a ser tão importante assim como o coração, sendo essencial para o funcionamento vital do sistema. Logo, o corpo não está dissociado do mundo dos objetos, mas totalmente integrado, transformado em um ser uno com o todo. É a zona onde se localizam as experiências, onde através dele posso ter sentimentos, enxergar, sentir os pingos de chuva que caem sobre minha pele.

## **6. Perambulações no tecido descontínuo do espaço.**

“O caminhar condiciona a vista e a vista condiciona o caminhar a tal ponto que parece que apenas os pés podem ver”. Robert Smithson

A performance que desenvolvi, buscou inserir o artístico no lugar instável do cotidiano, para propor uma relação entre o caminhar e sua prática na arte, com envolvimento que permite o embate entre o caminhante e o lugar, propondo um novo olhar sobre o espaço a ser utilizado nesta experimentação. Pensei inicialmente na ideia de conexões no percurso urbano e logo me deparei com a relação do ato de perambular pela cidade. O espaço em que se inserem estas discussões é centrado inicialmente na figura do *flâneur*. A seguir desenvolvo a história do caminhar como prática estética relacionando com minha atividade artística.

No livro de Walter Benjamin “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo” (BENJAMIN, 1989), é destacado pelo autor a figura do flâneur como sendo um observador da multidão, tornando-se um investigador, não por vontade própria, mas sim pela ociosidade em que se encontra justificando sua transformação. Criando novos meios para reagir ao ritmo acelerado da cidade, o flâneur apreende as coisas em “pleno voo” assemelhando-se assim, ao artista.

Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada passo, o andar ganha uma potência crescente; sempre menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de um nome de rua. [...] Aquela embriaguez anamnésica em que vagueia o flâneur pela cidade não se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar; com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, de dados mortos, como de algo experimentado e vivido. (BENJAMIN, 1989, p. 186)

Procuro trazer nesta pesquisa outros modos de pensar o caminhar, não apenas como uma prática de questões poéticas. Mas para abordar a relação árdua do caminhar, onde possa haver pessoas que não se relacionam com o caminhar de forma estética pois tem uma relação de sobrevivência e como forma de trabalho.

Nesse estudo e na minha performance, procurei explorar tanto as formas específicas e diferentes acerca das técnicas do caminhar, como as questões estéticas como o cansaço, o desconforto e diversos fatores negativos ou positivos de uma população que caminha de forma contínua para chegar ao trabalho e necessita do caminhar como uma forma de conseguir sobreviver.

A performance está atravessada por devaneios sobre a imensidão de uma cidade rompida que força a necessidade de um transporte amarelo para cruzar sobre os vastos planaltos de um quadrado que se infere de maneira árdua em terras de um antigo sertão e por experiências que pretendo trazer ao texto, sobre o limiar entre a condição de um estado quase onírico acerca de questões sobre o interferir no espaço. Portanto o espaço é a condição existencial do corpo, a criação pelo ato corporal traz consigo a transformação do próprio espaço. A fronteira entre estes espaços não habitados e os estados de consciência me permite traçar uma via imaginativa do habitar, trazendo situações vividas anteriormente para o atual, e que buscam as intersecções entre o visível e o invisível.

Com o apoio da contribuição de Jung (1961) acerca dos sonhos, busco trazer as situações e os acontecimentos do estado que são relativos entre o real e o

imaginário. E o corpo como máquina do fazer artístico experimental enquanto pertencente ao devir, colocado através da não fixação de um corpo. Mas algo que permanece em movimento, assim como entendido pelo pensamento de Heráclito de Éfeso (470 a.C.) sobre o devir, famoso pela colocação de que nenhum homem pode tomar banho duas vezes no mesmo rio, na segunda vez, nem o rio é o mesmo e tampouco o homem. Portanto, passamos por um estado contínuo de uma transformação da existência, buscando a fluidez dos conteúdos psíquicos intimamente ligados com a busca pelo tornar-se através dos sentidos e o contínuo deslocamento.

No livro *Memórias, Sonhos e Reflexões*, Carl Gustav Jung (1961) vai comentar sobre o rompimento da amizade com Freud, então iniciou-se em sua vida um período de incertezas sobre as relações de sua interioridade, onde se encontrava desorientado por esta ruptura. Então passou a confiar fielmente nos sonhos que eram contados pelos seus pacientes, e constatou que eles eram relatados de forma espontânea. Logo, percebeu que a atitude correta a se fazer era tomar como base tais sonhos como se apresentam e que são o ponto onde deveríamos partir. E estas percepções foram importantes para Jung compreender que os vestígios não estão mortos ou apagados, mas que pertencem a uma psique viva e com isso o estabelecimento sobre a teoria dos arquétipos.

O entendimento do onírico enquanto lugar onde se iniciam estas indagações, pois partem de um sentido em que trazem e evocam coisas até então apagadas ou deixadas/esquecidas. E com o apagamento e esquecimentos dos ocorridos, surge a necessidade de uma procura contínua do lugar, logo o caminhar se insere como uma procura de um lugar. Através do ato de sonhar, somos colocados em incontáveis lugares do inconsciente onde existe uma possibilidade imensa de encontrar as potencialidades para minha poética.

Tenho em recordação um dos sonhos mais emblemáticos que ocorreram ainda na minha infância, onde acredito que até hoje foi o sonho que me marcou de uma forma inesquecível. As minhas primeiras recordações do sonho é que estava em um lugar completamente escuro, não podia avistar a luz do sol e não existia alguma superfície sobre o céu, tudo era escuro e parecia estarmos em

um profundo buraco. A única coisa que poderia ver era o mar de gente que existia nesse lugar, milhares de pessoas enfileiradas e estáticas que pareciam estar sendo manipuladas para estar ali.

Logo, ao perceber que essas pessoas que até então eu não conhecia; algo que me veio a pensar era que ali estavam todas as pessoas existentes no planeta terra. O mais interessante é que eu tentava me mover e não conseguia, tentava gritar e me libertar, mas era incapaz, não podia entender o porquê daquela situação de punição onde estava. Logo as pessoas que estavam a frente começaram a correr de maneira frenética e se lançavam em um vão que havia logo a frente, todos iam de maneira gradual, até chegar minha vez onde eu era guiado por mecanismo de alguma força superior ela destinado aquele vão, onde finalmente me lançava sobre o buraco e acordava ao encontrar o solo.

Este sonho me permitiu poder devanear enquanto as possibilidades do conteúdo do inconsciente coletivo poderiam influenciar a minha existência e entender as relações entre os complexos. Existe um grande potencial de uma vivência até então não existente que insere de maneira a buscar os fragmentos desse caminhar ao lançar-me sobre o vão, o indeterminado em que circunda. Com esta colocação, irei me deter ao processo em que o espaço do cotidiano pode oferecer e com isso relacionar com minha poética sobre a perambulação.

O interessante é que a partir do momento em que este espaço onírico se tornou a principal referência para a realização do projeto, comecei a me relacionar de forma diferente com as relações com o cotidiano, enquanto pensava sobre novas possibilidades artísticas. A forma como o artista Artur Barrio se percebeu diante da cidade, é um ponto inicial para a discussão sobre estas relações que permeiam os limites dos trajetos na cidade. Barrio envolvia-se no espaço urbano e através do corpo cru, experimentava ali o imprevisível e vivenciava o espaço público, para a realização de suas obras, o espaço do museu, da galeria não encaixa na sua obra, porque estava fielmente ligada a essa quebra da ordenação e dos limites das instituições.



**Figura 5.** Balanço na rodoviária, 1996, Milton Marques. Disponível em: [http://2.bp.blogspot.com/\\_qMaWk2IbBko/SMLkkMWRJBI/AAAAAAAAAOI/4MZZOsf4XQU/s1600-h/1996+rodoviária+milton+maques.JPG](http://2.bp.blogspot.com/_qMaWk2IbBko/SMLkkMWRJBI/AAAAAAAAAOI/4MZZOsf4XQU/s1600-h/1996+rodoviária+milton+maques.JPG)

A maneira em que mencionada anteriormente acerca da relação do corpo com a cidade, proponho realizar um recorte através do corpo do Milton Marques, artista que faz uma performance em Brasília no ano de 1996, que se insere nos limites do balanço da cidade. Através deste lugar em específico, parte de uma referência sobre esse ponto de conexão que tem a capacidade de ligação entre o ponto de partida e o ponto de chegada do deslocamento do corpo. O artista participou do coletivo *Corpos Informáticos*, e a ideia em traçar e explorar essa cidade-capital em que é ela própria o cubo branco a ser ocupado. Pensar o meio e o interferir do corpo-balanço nesse espaço usual e interagir completamente com o meio urbano. De tal modo, em que a o artista se coloca a ir além do caminho usual expositivo para adquirir novas formas em que poderia dialogar com esta morada transitória do cotidiano e explorar as diversas possibilidades estéticas do balanço; imagens que provêm de um efêmero e circunstancial olhar em movimento.

Um convite a perceber as relações propostas pelo caminhar e uma busca sem uma determinação do destino, realizo uma foto-performance em que a obra de arte é diretamente influenciada pelos encontros entre o ser e o espaço. A obra 'rastros invisíveis' parte de algo estrutural e têm formas irregulares, geralmente desintegrados pelos passos, vistas como um quase falha na imagem e interferência na paisagem. As marcas inferem sobre as dunas, tão alvas que se fundem com as nuvens na paisagem, anulando a linha do horizonte.



**Figura 6.** Rastros (in)visíveis, 2015, Victor Pinheiro.

Nessa obra, enfatizo a execução do passo, que se torna visível, ferindo de forma insinuante areia lisa, e ferindo a ausência do rastro que ali havia. E que faltava. As pegadas passam a se desenvolver num contínuo ruído que se apresenta ao movimento gestual repetido, e criam toda a ideia de movimento que traz ao imaginário uma reconstrução do trânsito daquelas pegadas

impressas na areia. Agora o vestígio aparenta desejar cada vez mais tornar presente aquilo que antes estava ausente.

É curioso observar ainda, no decorrer do meu trabalho as interações entre o espaço presente e o espaço passado por onde transitaram gestos, passos, movimentos e deixaram para o espaço presente, pegadas, marcas e vestígios. Em minhas performances, eu busco as formas irregulares, incorporando novos rumos de superação do plano pelo espaço bidimensional, inclusive como meio de atenuar o trânsito alucinatório das marcas dos pés, se consolidando no ato de criar a fotografia.

No decorrer da História da Arte, a relação do caminhar como sendo uma prática estética, tem como sugestão a necessidade de questionar acerca de como pensar a sua localização geográfica em determinado período. O que me interessa a partir deste levantamento é investigar onde se localizam esses percursos fronteiriços e o poder de interferência sobre este plano para extrapolar os limites. Busco conhecer e habitar os terrenos até então desconhecidos, aventurar-me sobre as terras ancestrais e atuais, que carregam consigo suas marcas.

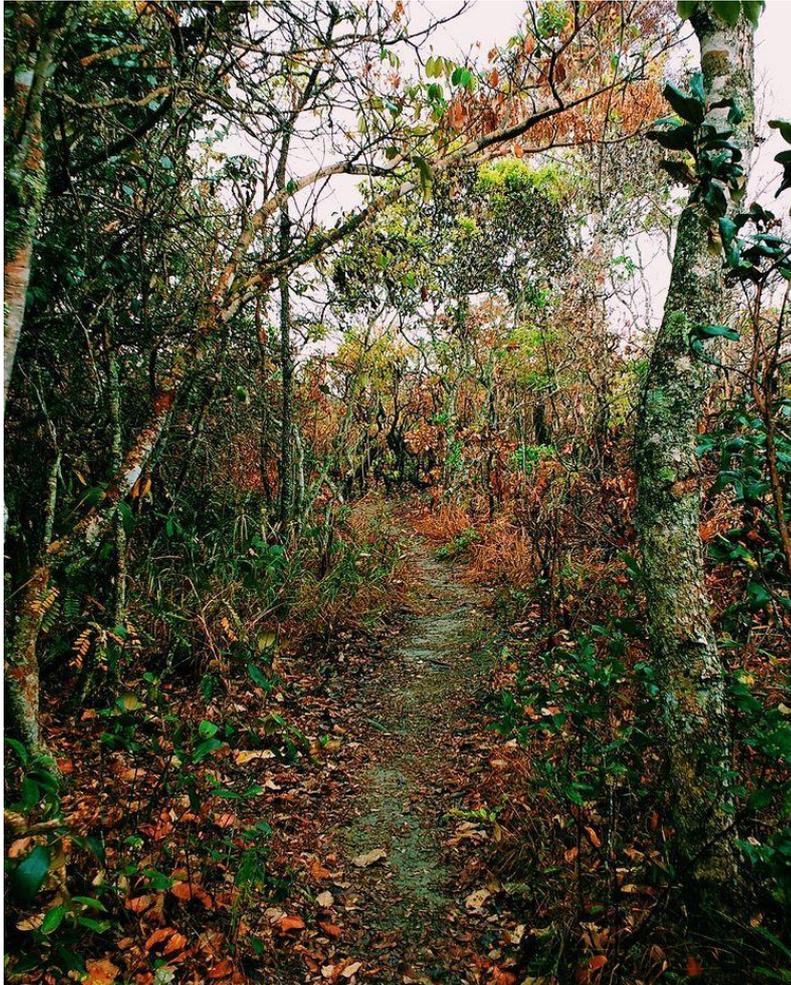
O livro de Francesco Caréri chamado 'Walkscapes: o Caminhar como prática estética' fala sobre o caminhar e seus envolvimento na História, onde o autor coloca o passeio como uma arquitetura da paisagem. Desde as práticas nômades, passando pelos Dadaístas e chegando ao Surrealismo. Assim como a teoria da deriva de Guy Debord, onde a deriva é um método de psicogeografia e visam em seus trabalhos o estudo dos efeitos no ambiente urbano nos estados emocional do praticante. Em todo esse trajeto, o caminhar entra como arte autônoma, um ato primeiro que se conjuga à transformação física do espaço.

Com os novos meios de se pensar a artes e seus envolvimento, os artistas iniciaram suas primeiras realizações artísticas com a utilização do caminhar como prática artística, assim como foram citados anteriormente com os dadaístas no início do século XX. E através do Dadá, a cidade até então passa a ser representada pelas ações banais, a visitação desses lugares é uma afronta direta aos moldes impostos pelo circuito de artes daquele período. Os artistas

frequentavam os lugares inóspitos da cidade, questionavam em diversos âmbitos a ideia de uma arte sacra, e as noções de pureza, perfeição e principalmente do belo.

Antes dessas realizações oferecidas pelo Dadá, os artistas intervêm no espaço urbano a partir do objeto, com esculturas monumentais ou instalações que se eram feitas com o propósito de serem deixadas em determinado lugar da cidade. E com a influência destes artistas, o caminhar entra como uma maneira de intervenção direta não só no espaço urbano como também na paisagem. O sujeito da cidade, poderia então experimentar as questões estéticas do próprio percurso a um lugar desejado como também caminhar como uma forma de conceber paisagens.

O renascer diante dessas concepções proporciona um campo a ser discutido, o do itinerário urbano, a do artista que segue em busca da origem. A viagem então passa a ser necessária para essa consolidação da poética. Passando por terras longínquas no sertão goiano até os pantanais sombrios do Norte do Brasil. É um jogo de procura dessa ancestralidade que me foi perdida e deste território não mais vivido. Reencontrar lugares e pessoas, os animais e as águas doces que fazem respirar o solo quente do cerrado. Sobre os carros avistar as avenidas cercadas de buritis, enquanto os diversos tons de verde e amarelo encantavam a via que feria o horizonte.



**Figura 7.** Caminhos, fotografia digital, 2016, Victor Pinheiro

A possibilidade de navegar sobre territórios novos e indeterminados, lugares que selecionei como únicos dessa aprendizagem para entender a importância dos antigos antepassados. Passagens que separam o espaço, em consequência do tempo, são caminhos e trilhas que são fechadas pelas matas que renascem quando se chega ao fim do ano. A imensidão de um visual coberto de um amarelo capaz de harmonizar ao verde cerratense apaziguador. As matas abertas e rasteiras enveredam-me em uma relação de vivência anterior das altitudes da terra.

Imensidão é tirar um momento na estrada e parar para navegar sobre as montanhas que fecham o horizonte ao infinito, incontáveis paredões de pedra que foram formados por um mar que havia há milhares de anos. Quando criança, ao observar esses vales podia afirmar que eram onde os gigantes ou deuses descansavam depois de um dia longo de trabalho nesses campos. Uma morada

eterna já encontra os deuses que se integram sobre as montanhas verdes e os chapadões de pedras que solidificam os pensamentos.

A cada passo, viver e encontrar pelo caminho bichos, pedras, paus, automóveis, pessoas que passam de forma incisiva sobre o asfalto. Há uma morada que me abriga a sombra do solo que esquenta, entrepostos de uma premência que desintegra o olhar. Me apetece a forma como a lembrança encontra em mim algo de libertador ao voltar à memória momentos que se tornam presente. Ao lembrar de tais momentos, me coloco de forma não somente a voltar à lembrança, mas uma vivência presente e futura assim como o sonho. Henri Bergson (1965) em seu livro *Memória e Vida* onde comenta sobre a Memória e os graus coexistentes da duração, afirma que as lembranças que se tornam escondidas do nosso inconsciente, podem trazer o retorno de uma forma exata, temos a capacidade de nos recordar de momentos e vivências que se encontram esquecidas.

Assim como também quando estou a dialogar com uma pessoa e ela traz à conversa um momento em que foram presenciados por nós e que no início poderia não se lembrar, mas enquanto começa a trazer a história, posso recordar ao acesso dessas lembranças. E me aparecem as cenas de uma maneira sequencial assim como um filme, onde toda a lembrança se refaz através da narrativa dos acontecimentos dos fatos, e aquilo que já não pertencia a minha memória, e de certo modo passamos a não esquecer mais, pelo menos no momento.

Já me questioneei acerca se certas lembranças que não conseguimos ter acesso seriam algumas que não julgamos importantes de forma consciente, mas, entretanto, há uma potencialidade nessas recordações que foram esquecidas, até mais daquelas que achamos serem as mais importantes. Não há definições conclusivas sobre o que seria uma boa lembrança ou má lembrança, há momentos que a lembrança volta assim como um batedor de ação.

Há nisso um progresso contínuo por meio do qual a nebulosidade da ideia se condensa em imagens auditivas distintas, que, ainda fluidas, terminarão por

se solidificar em sua coalescência com os sons materialmente percebidos. Em nenhum momento se pode dizer com precisão onde a ideia ou a imagem-lembrança termina e onde começa a imagem-lembrança ou a sensação. (BERGSON, 2006)

Um olhar mesmo que passageiro sobre o passado, traz quase que imediatamente a necessidade de pensar a contemporaneidade, assim como o presente que percorre uma espécie de trilha da lembrança. O ser que se coloca a pensar estas questões necessitou de recordações do passado para apreensão destas ideias para poder assim escrever sobre a memória. Ou seja, o próprio ato de escrever se encaixa nessa linha de raciocínio, ao introduzir ao leitor suas ideias e ao desenvolver o texto, o autor parte desta acumulação de vivências para realizar seu texto. Há então o que seria principal ao se falar sobre a memória de acordo com o pensamento de Bergson, é que a memória nada mais é do que duração. As coisas que são relativas ao passado, estão a todo momento no presente atuando por um caminho ainda não percorrido.

## **7. Os vestígios terrenos e fragmentos perceptíveis sobre o solo**

“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 rastro dos passos”. (Hamish Fulton)

Este capítulo final se desenvolve acerca da construção poética e prática do caminhar no território da América do Sul e principalmente sobre as terras brasileiras. Busco de certo modo examinar os modos pelos quais as noções do caminhar no campo rural em detrimento ao espaço de convivência da vida urbana, sendo assim, identificar territórios não vivenciados. E em seguida trago de maneira breve a ideia do caminhar segundo os povos Guaranis e seus embates na atualidade.

As práticas cotidianas e a imensidão do fazer no dia a dia tem sido recorrente desde o início dos nômades ao longo da história da humanidade. A partir dessas caminhadas e na interação com o espaço que os cercava, é que estes povos puderam ter contatos com outros povos e assim possibilitar a troca de informações, e ver as diferenças entre si. Alguns costumes eram opostos em determinados povos, sendo distintos, como hábitos de se relacionarem com o espaço de modo diferente.

Ao estudar acerca dos antigos povos que teriam habitado a região antiga da América do Sul, temos evidências que se diferenciam entre si nessas relações com o espaço. De acordo com a Arqueologia, a povoação da região Sul das Américas teria sido através do estreito de Behring, região onde se separa a Sibéria do Alasca, durante o término da idade do Gelo, cerca de 12 mil anos atrás.



**Figura 8:** Imagem de uma pegada fossilizada. Matthew Bennett/Bournemouth University. Disponível dia 24/11/2021 em <https://www.france24.com/en/20090227-footprint-found-kenya-anthropology-mankind-homo-sapiens-walked>

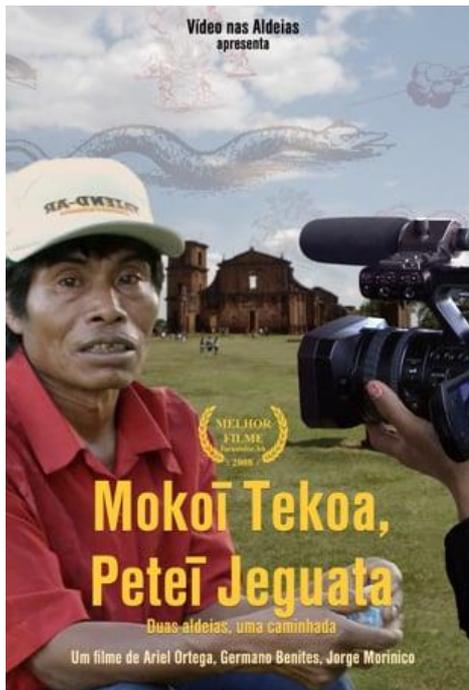
Estudos recentes apontam sobre a descoberta na região de Monte Verde no Chile, onde foram encontrados através de novas escavações que indicam que alguns nômades haviam habitado a região há 18.500 anos. São evidências que podem mudar completamente o rumo das pesquisas científicas que

colocariam em dúvida as antigas concepções da origem do habitar no território da América do Sul. Estes achados abalam de forma sistêmica a chamada cultura Clóvis, uma teoria que permaneceu por muito tempo no universo da arqueologia. Os artefatos descobertos na região do Chile, eram ferramentas que serviam para a utilização no cotidiano de caça, feitos para corte e outras pedras que eram utilizadas para a realização de armas.

Entre os achados encontrados no sítio paleontológico de Pilauco no município de os Nostros, onde é conhecido por ter o rastro de uma pegada humana cuja data seria de 15.600 anos atrás, no qual se evidencia a presença do humano mais antigo na região da América.

Vários são os fatores que, acredito, contribuíram para a falta de um registro arqueológico do caminhar e seus vestígios de forma sólida nas Américas. Ao contrário dos “arqueólogos conservadores”, não acho que haja uma única explicação para essa escassez, ou seja, a falta de presença humana, mas sim, um conjunto de razões, que os arqueólogos deveriam ter abordado de uma forma muito mais consistente, atualizando os estudos e buscando sempre novas evidências.

Sob a influência deixada pela arqueologia do século XIX, ainda imerso em um eurocentrismo, tendemos a nos fixar teorias na arqueologia para o encontro de nossas respostas sobre as origens. Porém, é tempo de regressamos às culturas de nossos antepassados indígenas que habitavam anteriormente nessas terras localizadas na região Sul das Américas, pensar o modo de caminhar segundo esses povos, e com isso suas relações com a contemporaneidade. Pensar novas possibilidades de propor uma visibilidade que anteriormente fora apagada pelos colonizadores construindo e estabelecendo a categoria de raça e os demais como sendo inferiores. É importante destacar aqui, toda uma construção do caminhar como forma de narrar uma história, onde através das pegadas fossilizadas, possibilitam de certo modo evidenciar as questões atuais que esses povos vivem na atualidade.



**Figura 9.** Filme Mokoī tekoá petei jeguatá. Duas aldeias, uma caminhada' dos diretores Germano Beñites, Ariel Duarte Ortega, Jorge Ramos Morinico (2008).

O caminhar segundo o povo Mbyá-guarani que ocupa uma região localizada na região leste do Rio Grande do Sul. Está intimamente relacionado ao modo de viver, assim como que a partir do próprio caminhar que Nhanderú, o deus provedor, caminha no sentido espiritual e através de seus passos germinaram as primeiras mudas de milho. Há um provérbio da vida com o trânsito contínuo dos pés, o caminhar enquanto um ato que é capaz de gerar vida, pois segundo os povos Guaranis, é preciso ter este contato com a natureza, conhecer as plantas, árvores e assim poder explorar a sabedoria que elas podem oferecer.

A situação destes povos que estão há bastante tempo sendo ameaçados pelo crescimento desordenado das cidades que cercam e invadem cada dia mais a região que era destinada a esses povos. O caminhar para esse povo está sendo reprimido pelos brancos em sua maioria pelos grandes fazendeiros que se apoderaram destas terras para manter as práticas de extermínio destas etnias, assim como no início da invasão dos brancos no continente. E a partir desta usurpação de terras, os indígenas que já vivem em uma situação delicada, são obrigados a cada dia a um êxodo de suas terras para a cidade, pois não há mais o que comer em suas terras.

Todo o debate destas questões é assolado por estas imposições do “homem civilizado” em contrapartida destes povos, pois foi interrompido o direito deles de caminhar, logo proibiram o direito à vida. Existe uma luta constante para não morrerem de fome, onde os indígenas que muitas vezes discriminados, saem de suas terras devastadas para a cidade e utilizam de seus artesanatos como maneira de ganhar a vida. Os poucos trocados que ganham são utilizados para a alimentação, este extermínio é retratado no documentário *‘Mokoi Tekoá, Petei Jeguatá | Duas aldeias, uma caminhada’* dos diretores Germano Beñites, Ariel Duarte Ortega, Jorge Ramos Morinico.

Importante ainda é destacar a partir do documentário, a insistência dos indígenas à resistência de uma dominação massiva dos brancos, e os povos afirmam que estão sendo totalmente dominados por esses invasores brancos. A realização do filme faz parte do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA)<sup>5</sup>, é realizado e filmado por indígenas. A vontade deste povo é mostrar ao branco a real situação em que eles se encontram. Percebo a importância de ter sido realizado por indígenas, pois vejo que não há um distanciamento sobre as questões postas, pois não há uma interferência de uma outra pessoa que se difere deste povo. E uma senhora de idade, uma matriarca da aldeia afirma que eles só querem o direito de viver, e que desejam mostrar aos brancos como é a realidade deles, e não deixar que os brancos contem a história. O perigo desta história contada de maneira única, é de certo modo o maior problema que esses povos estão querendo combater, pois eles sabem da necessidade de lutar e de resistir contra a dominação branca.

Todo o documentário é em torno da questão de como os brancos frearam o caminhar destes povos, através das plantações de eucalipto e outros cultivos que acabam por exaurir o solo. A questão principal trazida pelo filme é sobre como eles não têm o que comer, e eles querem somente o direito de poder viver, assim como faziam antes. Mas este direito de vida não me parece importante para os governantes, pelo contrário, criam e fortalecem a ideia de extinção desses povos com leis aprovadas no próprio congresso. Com isso, os povos que

---

<sup>5</sup> Vídeo nas Aldeias (VNA) é um projeto que se iniciou em 1986 na área de produção audiovisual indígena no Brasil.

ali ainda resistem, os poucos que sobrevivem, tudo parte de uma necessidade de poder continuar vivos, os corpos que ali se constituem são exigentes de uma condição de sobrevivência, pois sem mata não há o que comer e se não há o que comer não há vida.

Portanto, as contribuições para o debate em questão sobre o travamento desse caminhar desses povos, carregam em si a ideia de que não há como evitar o fato de que o impacto que o processo de invasão do território desses povos afeta diretamente a organização dos indígenas. Assim, procurei neste capítulo levantar algumas questões em que se inserem os vestígios dos povos antigos e enfim o caminhar dos povos Guaranis, as situações que permeiam sobre o impacto de uma visão eurocêntrica que afetou nossa morada. Não prejudicou apenas nossa morada territorial mas também influenciou diretamente o caminhar, um sufocamento fornecido pelos brancos que insistem em promover a destruição dessas terras, e se não houver mais terra pra caminhar, ainda há alguma possibilidade de existir vida? O que eu vejo é um caminhar de povos desfalcados em direção à morte.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ADORNO, W.T, Notas de. Literatura I. Tradução Jorge de Almeida, Ed. 34, Coleção espírito crítico, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó-SC: Argos, 2009.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins fontes, 2003

BARROS, Manoel. Ensaios fotográficos. Rio de Janeiro: Record, 2005.

- BARROS, Manoel. Livro sobre Nada. Rio de Janeiro:Record,2001
- BARTHES, Roland. A câmara clara. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, trad. Julio Castagnon Guimarães, 1984.
- BERGSON, H. Matéria e memória. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. 2. ed. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, 3).
- CARERI, Francesco. "Walkscapes, o caminhar como prática estética"  
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013
- CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano:1. Artes de fazer. Tradução de: Epharim Ferreira Alves. Petrópolis (RJ): Vozes, 1994.
- COLLOT, Michel. Poética e filosofia da paisagem. Organização da tradução: Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- DANTO, Arthur C. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: EdUSP, 2010
- DELEUZE, Gilles & Guattari, Felix. Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia, (Vol. 3). São Paulo: Editora 34, 1996.
- DIAS, Karina. Entre Visão e Invisão: paisagem. Ed. UnB. Ed.1ª. Brasília, DF,2010
- GROS, Frédéric. Caminhar, uma filosofia. Tradução: Lília Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2010
- MACHADO, Arlindo (org.). Made in Brazil: três décadas do vídeo brasileiro. SP: Instituto Cultural Itaú, 2003.
- MELIM, Regina. InCORPORArÇÕES: agenciamentos do corpo no espaço relacional. Tese de Doutorado defendida no Programa de Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2003.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. AQUINO, Fernando. *Corpos Informáticos. Performance, corpo, política*. Brasília: Editora de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: cosac & naify, 2014,

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 2a. ed., Campinas: Papirus, 1993.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: P&PM, 1987.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Servei de publicacions, 2005.

*Mokoi tekoá petei jeguatá (2008)*. de Germano Beñites, Ariel Duarte Ortega, Jorge Ramos Morinico.