

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS**

**CLAUDYNE SARMENTO DOS SANTOS**

**HABITANDO ESCOMBROS:  
A EXPERIÊNCIA DO MUDDA**

**GOIÂNIA-GO  
2024**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## **TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

### **1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)**

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): **Claudyne Sarmiento dos Santos**

Título do trabalho: **HABITANDO ESCOMBROS: a experiência do MUDDA**

### **2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [ X ] SIM [ ] NÃO<sup>1</sup>**

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

#### **Casos de embargo:**

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

**Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Flavia Leme De Almeida, Professora do Magistério Superior**, em 13/12/2024, às 22:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Juliano Ribeiro De Moraes, Professor do Magistério Superior**, em 15/12/2024, às 10:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudyne Sarmiento Dos Santos, Discente**, em 20/12/2024, às 07:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5041641** e o código CRC **5BA5796D**.

---

Referência: Processo nº 23070.015726/2024-02

SEI nº 5041641

CLAUDYNE SARMENTO DOS SANTOS

**HABITANDO ESCOMBROS:**  
A EXPERIÊNCIA DO MUDDA

Trabalho de Conclusão do Curso  
apresentado à Faculdade de Artes Visuais da  
Universidade Federal de Goiás para  
obtenção do título de bacharela em Artes  
Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Leme de  
Almeida

GOIÂNIA-GO  
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Santos, Claudyne Sarmiento dos  
Habitando escombros: a experiência do MUDDA [manuscrito] /  
Claudyne Sarmiento dos Santos. - 2024.  
LV, 55 f.

Orientador: Profa. Dra. Flávia Leme de Almeida.  
Trabalho Final de Curso (Especialização) - Universidade Federal de  
Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Artes Visuais, Goiânia, 2024.

Inclui lista de figuras.

1. ruínas. 2. práticas artísticas. 3. micropolíticas. 4. habitar. 5.  
políticas urbanas dissidentes. I. Almeida, Flávia Leme de, orient. II.  
Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos treze dias do mês de dezembro do ano de 2024 iniciou-se, às 11h no Auditório da FAV/UFG, a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado **HABITANDO ESCOMBROS: a experiência do MUDDA**, de autoria de **CLAUDYNE SARMENTO DOS SANTOS**, estudante do curso Artes Visuais - Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Os trabalhos foram instalados pelo/a orientador/a e presidente da banca, Profa. Dra. Flavia Leme de Almeida (FAV/UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Prof. Dr. Glauco Roberto Gonçalves (CEPAE/UFG) e Prof. Me. Juliano Ribeiro de Moraes (FAV/UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do/a estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota (N2) à/ao estudante, com base nos critérios presentes na Ficha de Avaliação do TCC, considerando o **TCC Aprovado com correções mínimas**.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Flavia Leme De Almeida, Professora do Magistério Superior**, em 20/12/2024, às 11:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Juliano Ribeiro De Moraes, Professor do Magistério Superior**, em 20/12/2024, às 12:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Glauco Roberto Goncalves, Professor do Magistério Superior**, em 21/12/2024, às 11:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5031316** e o código CRC **4CF5FCBF**.

À minha mãe, Valdez.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que aceitaram caminhar ao meu lado nesta trilha. À minha mãe, Valdez, e ao meu irmão, Claudionor, por serem o lugar para onde sempre retorno quando busco o conforto e o amparo do abrigo. Aos meus amigos e amigas, pelas madrugadas com vento no rosto e domingos azuis com cheiro de *Sundown*. Em especial, Julinha, pela sensibilidade e empatia na escuta, quando desesperar não era uma opção. Gratidão ao Adriano, por não pensar duas vezes antes de me estender a mão. Ao Henrique de La Fonte, Warlos e Ana Alice, presentes nas minhas excursões ao MUDDA. Henrique, particularmente, pela inspiração e generosidade. Finalmente, aos meus professores, agradeço por me apresentarem o mundo e me instigarem a conhecê-lo.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como foco investigar as práticas artísticas que acontecem no Museu do Depois do Amanhã (MUDDA), a partir do conceito de habitar em Gaston Bachelard e Tim Ingold. O MUDDA, baseado na cidade de Goiânia, Goiás, desenvolve suas atividades no complexo de destroços das antigas Centrais Elétricas de Goiás S.A. e, por isso, tem relevância para pensarmos as dinâmicas micropolíticas que orientam as disputas pelo direito à memória e a função social dos imóveis abandonados no contexto da cidade contemporânea. As ruínas são aqui compreendidas como elementos desestabilizadores das categorias fundantes do pensamento: espaço e lugar, sujeito e objeto, natureza e cultura. Ao explicitarem o caráter dinâmico dos fluxos e relações que constituem o mundo, transformam a experiência do museu, onde o fazer do artista e o caminhar do habitante se confundem na tarefa de inventar o seu próprio lugar. Assim, a partir das especificidades das práticas artísticas que ocorrem em lugares arruinados, o objetivo é contribuir para a produção de conhecimento sobre a arte local e para os diálogos e reflexões que aproximam o trabalho artístico de políticas e sensibilidades urbanas dissidentes.

**Palavras-chave:** ruínas; práticas artísticas; micropolíticas; habitar; políticas urbanas dissidentes.

## ABSTRACT

This research aims to investigate the artistic practices taking place at the Museu do Depois de Amanhã (MUDDA), through the concept of dwelling as explored by Gaston Bachelard and Tim Ingold. Based in the city of Goiânia, Goiás, MUDDA carries out its activities in the ruins of the former Centrais Elétricas de Goiás S.A., making it relevant for reflecting on the micropolitical dynamics that shape disputes over the right to memory and the social function of abandoned properties in the context of contemporary cities. Here, the ruins are understood as destabilizing elements of the categories that structure thought: space and place, subject and object, nature and culture. By highlighting the dynamic nature of the flows and relationships that constitute the world, the ruins transform the museum experience, where the artist's craft and the inhabitant's walk blend into the task of inventing their own place. Thus, based on the specificities of artistic practices occurring in ruined spaces, the goal is to contribute to the production of knowledge about local art and to foster dialogues and reflections that connect artistic creation with dissident urban politics and sensibilities.

**Keywords:** ruins; artistic practices; micropolitics; dwelling; dissident urban policies.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Localização .....	17
Figura 2 – Fachada do prédio moderno .....	17
Figura 3 – Painel vandalizado .....	18
Figura 4 – Brisé de cobogós do prédio.....	20
Figura 5 – Deriva de trem entre Maceió e Rio Largo.....	25
Figura 6 – Site-specific em construção ociosa da UFG.....	26
Figura 7 – Exploração noturna em um prédio abandonado .....	26
Figura 8 – Ida a campo. ....	27
Figura 9 – Pixo .....	39
Figura 10 – Picho .....	40
Figura 11 – Pixo goiano .....	41
Figura 12 – Graffiti.....	41
Figura 13 – Lambe-lambe, a arte que chega pelos correios .....	42
Figura 14 – Público ocupando o <i>Jardim Jurupia</i> durante a ação <i>Játombe!</i> .....	43
Figura 15 – <i>Infiltração: áreas permeáveis evitam enchentes</i> .....	44
Figura 16 – Processo de instalação da obra <i>Infiltração</i> .....	45
Figura 17 – <i>Praia de escombros, 2023</i> .....	46
Figura 18 – <i>Praia de escombros, 2024</i> . ....	47
Figura 19 – Ocupação <i>Residência Resistência</i> .....	48
Figura 20 – Centro Cultural Ouvidor 63.....	49
Figura 21 – Excursão dadaísta à Saint Julien le Pauvre, Paris .....	51

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2 OS ESCOMBROS</b> .....	17
<b>3 HABITANDO A CASA</b> .....	24
<b>4 HABITANDO O ABERTO</b> .....	30
<b>5 HABITANDO OS ESCOMBROS</b> .....	35
5.1 Pixo, pixo e <i>graffiti</i> .....	38
5.2 Lambe-lambe .....	42
5.3 A Performance .....	45
<b>6 ESTADO DA ARTE</b> .....	47
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	52
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	54

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como centro de interesse investigar as práticas artísticas que acontecem no Museu do Depois do Amanhã, MUDDA, baseado na cidade de Goiânia – Goiás, a partir do conceito de habitar em Gaston Bachelard e Tim Ingold. Em um primeiro momento, o MUDDA pode se assemelhar a mais uma entre as tantas intervenções em áreas abandonadas nas cidades, chamando atenção para a ruína programada, o estorvo da especulação imobiliária e o descaso do poder público diante do patrimônio e da história. Entretanto, conforme descobriremos ao longo do caminho, essa conclusão se apresenta redutora e simplista, talvez não apenas para o nosso museu, mas para outras iniciativas de ressignificação da experiência urbana em locais degradados.

Surgido do encontro entre cinco artistas — Beta Reis, Glauco Gonçalves, Henrique de La Fonte, Luiz da Luz, Robert Valentin — e os destroços das Centrais Elétricas de Goiás S.A (CELG), ele está registrado no Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e como projeto de extensão da Universidade Federal de Goiás (UFG). Os demais coletivos e indivíduos atuantes podem ou não se comunicar diretamente, não havendo um consenso aparente sobre o que é o MUDDA. Aquilo que resta das paredes, vem sendo coberto por pixo<sup>1</sup>, *graffiti*<sup>2</sup>, lambe-lambes; existem fotografias, registros de performances, de aulas acadêmicas e até de propagandas gravadas no local. Periodicamente, são realizadas chamadas abertas instigando pessoas a desenvolverem suas ações por lá. Embora rejeite as estruturas ortodoxas que costumam determinar a instituição museu, há um esforço reconhecido para garantir — na medida do possível — a catalogação do seu acervo, direcionar a movimentação no território físico e pensar a si próprio por meio da produção textual e da documentação.

Ademais, os vestígios humanos não intencionalmente artísticos, a proliferação das plantas e dos fungos, as intempéries e demais processos não antrópicos, aparecem como autores e coautores de obras. Ou seja, é oferecida uma continuidade entre natureza e cultura, ao invés de se destacar uma relação de dualidade entre

---

<sup>1</sup> As grafias pixo, pixação, fazem referência ao pixo enquanto movimento cultural.

<sup>2</sup> *Graffiti* e não grafite faz referência ao movimento cultural dos grafiteiros.

ambas. No *site*<sup>3</sup> oficial são deixadas recomendações: ora para não visitar os escombros, ora sobre como se proteger estando neles, devido aos múltiplos perigos de andar sobre um terreno instável e sem controle daqueles que lá circulam. O tom de ironia é constante nas proposições e na comunicação direcionada ao público, talvez como forma de alívio diante das incertezas que vêm à tona quando criar confronta nosso modelo de estar no mundo. Dessa maneira, o MUDDA se apresenta como antimuseu<sup>4</sup>, desorientando as balizas da museologia e da arte.

A questão dos imóveis em situação de abandono nos adensamentos urbanos constitui um problema de ordem social relevante para as políticas públicas de moradia, cultura, segurança e saúde, visto que se encontram destituídos da sua função social, servindo muitas vezes como ponto para o tráfico e o uso problemático de drogas, além de abrigarem focos de pragas. O fato de inúmeras dessas construções possuírem valor histórico, integrando e/ou abrigando obras consideradas patrimônio material, adiciona camadas de complexidade ao assunto e aproxima-o com frequência do campo de interesse das Artes Visuais. Diante da negligência do Estado em encontrar soluções para a situação, as iniciativas autônomas e espontâneas de reivindicação desses espaços devem ser acompanhadas com atenção diferenciada.

Ainda que os argumentos expostos aqui sejam suficientes para justificar este trabalho, bem como, validar a experiência do MUDDA, parece haver algo a mais em jogo. Após refletir sobre as atividades do museu, é necessário dizer que sua existência não oferece riscos imediatos para o capital e nem remédio que alivie instantaneamente as feridas sociais; sua significância é mais sutil e aparece no âmbito micropolítico, na sua capacidade de propor bases alternativas para a prática artística e para a produção do cotidiano. O museu sugere que habitemos o mundo com passos atentos, íntimos das coisas ao nosso redor. Esse engajamento mais profundo com a vida, na contramão da lógica abstrata que nos aliena do presente, pode ser compreendido como um convite para tecermos lenta e coletivamente as respostas para os nossos problemas estruturais.

Além disso, no âmbito particular, o tema se faz relevante por afinidade de vivências: nas minhas derivas, fui sempre atraída por esses vórtices de

---

<sup>3</sup> <https://www.mudda.com.br/>

<sup>4</sup> Termo criado por Martin Grossmann para identificar quaisquer iniciativas que representem uma crítica ao museu tradicional (Jornal da USP, 2017), podendo ser utilizado para caracterizar instituições formais ou informais, uma exposição, obra e até mesmo o público.

indeterminação que são as ruínas. Entre 2014 e 2017, principalmente, alimentei uma espécie de entusiasmo por explorar lugares abandonados, chegando a realizar intervenções entre os estados de Alagoas e Goiás. Portanto, quando soube da existência do MUDDA, fiz um gesto natural em sua direção. Destaco a importância dessas experiências nas percepções descritas aqui e na escolha da abordagem proposta. Acredito que a viagem empreendida pela escrita desse texto, produzido por meio das idas a campo, dos diálogos e das madrugadas revisando material bibliográfico, faz de mim uma, entre as múltiplas linhas de movimento que atravessam o museu, atualizando a sua história e a minha própria.

Antes de chegar o MUDDA, a burocracia estatal ocupava o prédio administrativo da CELG (1958 - 2001), que cedeu lugar para a Secretaria de Estado da Educação (2001 - 2019), depois transferida. Vieram o pixo e os invisíveis<sup>5</sup> com isqueiros e marmiteix de isopor. Já existia o eterno rebentar do concreto pelas raízes das plantas, as manchas nas paredes e as pessoas que esperam<sup>6</sup>. Todas essas temporalidades e narrativas compõem uma coisa só, uma trama de fios entrelaçados. Faço valer a ideia de malha, presente no pensamento de Ingold, para propor que o MUDDA não seja percebido meramente como um prédio, coletivo artístico, intervenção ou mesmo instituição; ele se afirma, sobretudo, como um punhado de seres e histórias em movimento. Esse movimento corresponde a linhas de fluxo que aparecem no campo da prática artística, podendo se cruzar, se enovelar e deixar rastros. A perspectiva de habitar o mundo enquanto movimento/transformação/devir é também partilhada com autores como Deleuze-Guattari, embora não os traga diretamente para a construção do corpo argumentativo deste estudo.

No primeiro capítulo, apresento o MUDDA no seu contexto histórico e material, interrogando os escombros para descobrir como as substâncias se revelam no decaimento das formas, explicitando um mundo em devir, constituído por relações. Comento como a arquitetura moderna colaborou para a planificação da vida, reforçando separações ilusórias entre corpo e mente, sujeito e objeto, natureza e cultura. Argumento que essa existência dual acaba por reforçar lógicas de

---

<sup>5</sup> Refere-se às pessoas em situação de rua.

<sup>6</sup> Durante idas a campo, verifiquei a presença de pessoas que faziam uma pausa no local. Tento criar um jogo de imagens poéticas a partir desse fato.

deslocamentos com propósitos úteis e bem definidos que seguem o fluxo das mercadorias, constringendo o corpo em seus próprios movimentos.

No segundo capítulo, penso o habitar amparada pela fenomenologia de Bachelard. A partir da imagem poética da casa, problematizo os limites físicos e espaciais que norteiam a ideia de habitação condicionada à ocupação de um lugar determinado por paredes e coordenadas geográficas. À essa percepção, contraponho a necessidade de afirmação da imaginação poética, da corporeidade e a possibilidade da vida fluída, que é evidenciada nas práticas artísticas e se realiza na experiência do MUDDA.

No terceiro capítulo, o questionamento do habitar se desloca da imaginação poética para as práticas de perambulação: importa aqui a reflexão sobre o caminhar na produção do lugar; a prática artística como um fluxo de movimentos capaz de gerar transformações no cotidiano. Reinventar o mundo demanda atenção, engajamento ativo com a realidade, a incorporação do imprevisto e, muitas vezes, do precário, conforme nos ensina Ingold e Iacã Macerata.

No quarto capítulo, faço a análise daquilo que acontece no MUDDA: discorro sobre sua metodologia de classificação, bem como sobre o processo de autodeterminação em relação ao preenchimento das paredes e a organização das chamadas coletivas para sua ativação. Além disso, seleciono as linguagens artísticas mais recorrentes para comentá-las. O quinto capítulo corresponde à tentativa de situar o MUDDA na história da arte. Trata-se de colocar em destaque suas afinidades com as vanguardas artísticas do século XX, como o dadaísmo, e as ocupações artísticas contemporâneas, a exemplo do Centro Cultural Ouvidor 63, entre outros contextos dos quais guarda proximidade.

Por fim, abro uma seção para as considerações atuais sobre a pesquisa e suas possibilidades de desdobramento no futuro. A partir das especificidades das práticas artísticas que ocorrem em lugares arruinados, pretendo contribuir com a produção de conhecimento sobre a arte em Goiânia e com os diálogos e reflexões que aproximam o fazer artístico de políticas e sensibilidades urbanas dissidentes.

## 2 OS ESCOMBROS

O MUDDA pode ser encontrado na Avenida Anhanguera, nº 7171, qd. R 01, lt. 26, Setor Oeste em Goiânia/GO (Fig.1). Está na antiga sede da CELG — Centrais Elétricas de Goiás S.A e no complexo de destroços adjacentes. Sobre o prédio histórico (Fig.2), tipicamente moderno, sua construção data entre 1956-1958, sendo o projeto atribuído ao engenheiro civil Oton Nascimento Júnior e o paisagismo ao arquiteto Henning Gustav Ritter. Além de sua importância como parte do conjunto arquitetônico que caracteriza o



Figura 1 – Localização. Fonte: autoria própria, 2024.

período modernista na cidade, nele encontrava-se o painel de autoria do Frei Giuseppe Confaloni intitulado *Energia Elétrica: A origem, a invenção e o usufruto* (Fig.3), bem como um imponente jatobá centenário que emoldurava a entrada principal, ambos removidos após ações destrutivas e aparentemente coordenadas para inviabilizar seus tombamentos.



Figura 2 – Fachada do prédio moderno. Fonte: MUDDA [2024].



Figura 3 – Painel vandalizado. Fonte: Goiás, SUPHA (2022).<sup>7</sup>

Não foi a primeira vez que Confaloni teve sua obra vandalizada. Durante a fase mais repressiva da ditadura militar, o painel que compunha o *Monumento ao Trabalhador* — celebrando a importância da classe trabalhadora na construção de Goiânia — recebeu uma camada de piche por toda a sua superfície, sendo abandonado e posteriormente demolido junto com a escultura. Na praça, tradicionalmente um local de luta por justiça social, permanece o vácuo político. Duas situações distintas, mas com “finais” um tanto quanto parecidos, revelam que, na disputa pela memória da cidade, aquilo que é silenciado também conta uma história. No caso do prédio que abriga o MUDDA, a narrativa emergente bem poderia refletir a vitória do neoliberalismo, com suas políticas de privatizações e especulação do capital. Porém, atualmente, destaca a existência de outras vozes e possibilidades de significados.

Está fora do escopo deste trabalho percorrer os meandros que problematizam o patrimônio e a construção da memória social. Em vez disso, prefiro escutar os escombros, interrogar o cadáver: o que esse “corpo em decomposição” (Martins, 2014, n.p.)<sup>8</sup> tem a nos dizer? Ele fala, em primeiro lugar, que a vida está presente nas coisas e não que as coisas estão inertes na vida (Ingold, 2015). Organizamos nossa

<sup>7</sup> Imagem localizada na p. 83 do Dossiê técnico CELG. Disponível em: <https://www.mudda.com.br/documentos>.

<sup>8</sup> Jornalista Ingrid Martins em matéria escrita para o jornal Diário da Manhã.

existência encerrando os materiais que a constituem em objetos dos quais estamos irremediavelmente separados, entretanto, ainda que tentemos por todos os meios confinar seu movimento, “por debaixo da pele da forma, a substância permanece viva, reconfigurando a superfície conforme amadurece” (Ingold, 2015, p.61). Consideremos, pois o ambiente sem objetos (ASO), segundo teoriza o antropólogo Tim Ingold:

[...] na descarga irreprímível de substância através das superfícies porosas de formas emergentes, encontramos a essência da vida. As coisas estão vivas, como já notei, porque elas *vazam*. A vida no ASO não é contida; ela é inerente às próprias circulações de materiais que continuamente dão origem à forma das coisas ainda que elas anunciem sua dissolução (Ingold, 2012, p.32).

Então, ao auscultar os órgãos do MUDDA, temos a revelação de que a construção não corresponde às imagens ou ideias projetadas sobre ela — um conceito modernista, museológico ou equivalente — do mesmo modo que, mesmo inaugurada, jamais ficou pronta. Restando-lhe ser exatamente aquilo que acontece em suas entranhas: a digestão da madeira, a ferrugem dos metais, a fragmentação do concreto; a absorção da umidade e do clima extremo; o extravasamento da deterioração no gotejar da chuva, no acúmulo da poeira... A microbiota de mofo e bolor ajuda a romper os tecidos. Todo o processo é acompanhado por mudanças nas cores e no odor, à medida que os compostos orgânicos se quebram e se associam para dar origem a novos seres.

Deixados ao léu, os materiais fogem do controle. [...] A sociedade moderna, é claro, tem aversão ao caos. Mas por mais que ela tenha tentado, através da engenharia, construir um mundo material à altura das suas expectativas [...], suas aspirações são constantemente frustradas pela recusa da vida em ser contida. Podemos pensar que objetos têm superfícies externas, mas onde quer que haja superfícies a vida depende da troca contínua de materiais através delas. Se, ao transformar a terra em superfície ou encarcerar corpos, nós bloqueamos essas trocas, nada poderá viver. Na prática, esses bloqueios só podem ser parciais e provisórios (Ingold, 2012, p. 36-37).

Dessa maneira, o ambiente e/ou seus materiais são definidos como movimento e toda forma é um “subproduto impermanente” (Ingold, 2015, p. 58) desse fluxo de substâncias, que inclui a participação de nós, humanos, e demais seres que habitam o mundo. Para Ingold (2015), não é possível caracterizar verdadeiramente um material ao atribuir-lhe qualidades fixas e essenciais, seja através da imaginação subjetiva ou através da determinação objetiva da ciência. Sua identidade se mostra através de suas propriedades, que são sempre processuais e relacionais, ou seja, só podem ser conhecidas quando experimentadas na prática. Por isso, “toda propriedade é uma estória condensada. Descrever as propriedades dos materiais é contar as histórias do que acontece com eles enquanto fluem, se misturam e se modificam” (Ingold, 2015, p. 65).

Portanto, ainda que geograficamente localizado no coração da cidade, o MUDDA não está delimitado pela área dos seus destroços. A permeabilidade constitui sua própria condição de existência, sempre situada entre o real e o virtual, o público e o privado, a ressignificação e o apagamento. Se em um momento denuncia a decadência moderna, a impossibilidade do progresso linear e a ruína enquanto um marcador do fim, no mesmo instante, se abre para a experimentação de uma temporalidade cíclica e relacional, indicadora de vitalidade. Um bom exercício para compreendê-lo é olhar para o entrelaçamento do seu brisé de cobogós (Fig. 4), pois o MUDDA se manifesta justamente pela trama de relações tecidas ao longo da prática artística, que se configura como um meio de produção simbólica e material da vida. Essa prática é frequentemente atravessada pelas linhas de outras atividades artísticas e sociais das quais, muitas vezes, só conhecemos os vestígios.



Figura 4 – Brisé de cobogós do prédio. Fonte: MUDDA [2024].

Os primeiros passos no MUDDA se deram em 2022, guiados por Beta Reis, Glauco Gonçalves, Henrique de La Fonte, Robert Valentin e Luiz da Luz, além dos seres multi-espécies e outros agentes como o tempo, o acaso e o descaso dos proprietários. Conforme relato fornecido pelo artista Glauco Gonçalves (2024) em entrevista à Ingrid Martins para o jornal Diário da Manhã, tudo começou com a curiosidade e a observação: durante um passeio de bicicleta, ele avistou o prédio e decidiu entrar. Depois, uma presença foi solicitando a outra, num processo de exploração coletivo e contínuo. Esse movimento se intensificou na direção de um chamamento público à participação, marcado pelo “deslançamento” do museu no dia 2 de junho de 2024 e seguido por uma série de outras ações. Gonçalves disse ainda à jornalista:

A gente não sabia o que fazer de início, experimentando uma coisa, experimentando outra. Então, a Roberta e o Luiz chegaram, e começamos a fazer uma série de intervenções [...]. A evolução levou à participação em exposições e ao desenvolvimento do conceito do museu, uma aprendizagem contínua de habitar e ressignificar o espaço desolado (2024, n.p.).

É importante atentarmos para os dois eixos que animam a fala de Gonçalves: um não-saber que instiga a experimentação/aprendizagem e a habitação/ressignificação do espaço desolado. Em Heitor da Silveira vemos justamente que a narrativa construída em torno dos patrimônios apontava as ruínas como “elementos destrutivos, que sinalizavam o final dos objetos e o início da incerteza” (2020a, p. 91). Portanto, habitar os escombros é perigoso. A estrutura está comprometida, há pregos, vidro, entulho, além de tudo, corre-se o risco de ver fantasmas<sup>9</sup>. Não se caminha normalmente em um lugar arruinado, o passo diminui, se torna lento; é necessário tomar desvios, proteger-se e arriscar-se; é preciso reaprender a andar, a olhar, a sentir. Isso significa dizer que o movimento nesses lugares é assombrado pela possibilidade constante do desmoronamento, de si próprio e do mundo, mas também aberto a novos desenvolvimentos:

---

<sup>9</sup> As ruínas são capazes de despertar nas pessoas o medo e o assombro, além de desestruturar e reconfigurar memórias.

[...] acabamos nos inserindo em um espaço indeterminado, em que as linhas e os fluxos fluem em decorrência do abandono e do que Rocha (2010), partindo de Deleuze, denomina de zeridade do tempo, no qual ordens e padrões são desfeitos e o caos se instaura, abrindo as ruínas para o acontecimento e para as linhas (Silveira, 2020b, p. 50).

Tim Edensor (2008) compara a improvisação contingente do caminhar em ruínas com o movimento preciso, exato, exigido do trabalhador nas fábricas. Ainda que sob o risco de incorrer em simplificações, aqui extrapolamos o contexto industrial para pensar o corpo em trânsito na cidade como um todo, isso porque o fluxo das pessoas no mundo globalizado, acompanha o da produção/circulação de mercadorias e serviços na maior parte do tempo.

Sob condições de contínuo decaimento, estruturas materiais e rotas não são distribuídas de acordo com um esquema de ordenamento, mas emergem de acordo com o acaso. Isso significa que, ao invés de mover-se na direção de objetos e objetivos, aqueles presentes nas ruínas tendem a andar de modo contingente e improvisado, suas múltiplas manobras, humores, gestos e ritmos contradizem qualquer sentido de caminhar como uma prática uniforme. Essa improvisação contingente é particularmente evidente porque a organização histórica de qualquer sítio industrial requer exatamente o oposto, o arranjo visivelmente hierárquico e sequencial do espaço de acordo com as demandas das linhas de produção – uma intensa regulação que escrutiniza o movimento dos corpos, sujeitando-os a regulação estrita e confinando seus movimentos através do espaço e do tempo (Edensor, 2008, p. 127, tradução nossa).

A modernidade foi o período racional por excelência. Ela significou uma transformação radical das formas de vida, impulsionando o ideal de progresso pelos sertões do mundo. Goiânia é uma cidade jovem e planejada, fundada em 1933, graças aos esforços de ocupação do interior brasileiro, dos quais resultaram também a construção de Brasília e, conseqüentemente, a transferência do centro político do Rio de Janeiro para o Centro-Oeste. Assim, seu projeto urbanístico, bem como suas edificações, refletem os valores e a realidade de sua época. O fato de ser uma cidade periférica e não contar com os mesmos recursos das grandes capitais tradicionais,

deram à fisionomia goiana um caráter único, pois a escassez forçava a busca por soluções originais. Apesar disso, o parecer técnico que recomendava a salvaguarda do prédio modernista onde se abrigou a sede da antiga CELG, destacava sua relevância arquitetônica a nível mundial. De acordo com Argan (1992), pode-se dizer que o modernismo enquanto tendência global se desenvolveu no esteio da revolução industrial e tecnológica, acelerada pelo final da Primeira Guerra, sendo seus princípios:

1- prioridade do planejamento urbano sobre o projeto arquitetônico; 2 - máxima economia no uso do solo e na construção; 3 - rigorosa racionalidade das formas arquitetônicas, entendidas como deduções lógicas de exigências objetivas; 4 - recurso sistemático à tecnologia industrial, à padronização e à pré-fabricação em série em várias esferas da vida cotidiana; 5 - concepção da arquitetura e da produção industrial qualificada como fatores condicionantes do progresso social e da educação democrática da sociedade. (Argan, 1992 apud Goiás, 2022, p.108)

Esses pilares eram as referências para a construção da cidade moderna, que em tese deveria impulsionar o desenvolvimento social pautado em fundamentos civilizatórios de ordem e progresso tecno-científico. Expressavam-se nas soluções arquitetônicas da época através da:

[...] concepção de edificação linear com volume retangular (horizontal ou vertical), com acesso único e principal com espaço de informações, que dá acesso a um grande vão ou corredor com extenso número de compartimentos/ambientes. Em quase todas as edificações modernistas observamos o uso de novos materiais de construção, muitas vezes materiais industrializados e de efeitos plásticos, como concreto, metal, vidros, elementos em fibra de vidro ou plásticos, telhas em alumínio ou amianto e cobogós. Uso de grandes vãos de aberturas, ritmo constante em elementos e na compartimentação (Goiás, 2022, p.106).

Tais concepções chegaram aos dias atuais e contribuem de modo significativo para a produção de espaços desumanizados, que excluem as necessidades emocionais e sensoriais dos habitantes, privilegiando a eficiência e o consumo, em

detrimento do acolhimento e da qualidade de vida. Embora a cidade contemporânea aponte para uma crise do pensamento cartesiano e apresente desafios complexos, incluindo a adaptação a níveis mais altos de contingência, o legado moderno persiste. Ele continua determinando circuitos relacionais mais ou menos enrijecidos que, em última instância, estrangulam a espontaneidade, a criatividade e a possibilidade de conexão íntima com a vida.

As correntes de movimento são planejadas de acordo com os padrões de mobilidade exigidos pelo capital. A vida, portanto, permanece uma sequência de atos relativamente restritos, subordinada aos mesmos critérios que regem a circulação dos bens e dos serviços. Segundo João Miguel Marques (2008), o processo de metropolização, influenciado pela revolução digital, se associou às mudanças na base produtiva e econômica, provocando tanto a explosão do setor terciário quanto o aumento de áreas subutilizadas e degradadas. Porém, tais espaços ociosos, “que guardam a ambiguidade de significado entre passado e presente, ficam à margem desta lógica de fluxos e organização utilitária” (Marques, 2008, p. 12).

Com o abandono do complexo CELG em 2020, outras relações passam a emergir no local. Seu público deixa de ser funcionários e consumidores, cessam as rotinas de identificação e triagem. Os rastros se misturam: o dos sem-teto, o dos artistas, o dos não-humanos. Não existem mais portas ou janelas fazendo o controle de entrada e nem de saída. São vários os acessos, podendo-se passar praticamente por qualquer parte. Os materiais tecnológicos fazem simbiose com o mofo e à umidade. Não há protocolos informando como se comportar, “uma miscelânea irregular de plantas vagorosamente cobre as construções abandonadas, rastejando entre as brechas do concreto, descascando, borrando impiedosamente os limites entre o dentro e o fora” (Bittencourt e Pozzer, 2024, p. 265). A atuação do MUDDA nesse lugar, passa então a explicitar a fluidez da imaginação e das linhas de movimento.

### **3 HABITANDO A CASA**

Estava de passagem pelo Nordeste quando chegou via *whatsapp* o convite: MONA.DOMINGO NO MUDDA.15H.23/06/24. Foi a primeira vez que ouvi sobre o

Museu do Depois do Amanhã e, tendo em vista os muitos quilômetros que nos separava, precisei transformar a frustração em uma imersão à distância, explorando o *site* do museu e as imagens postadas no *Instagram*<sup>10</sup>. Somente dois meses depois, consegui finalmente pisar nos seus destroços, numa espécie de visita guiada pós-apocalíptica ao lado de minha amiga Warlos e de Henrique De la Fonte, um dos criadores do MUDDA.

A essa altura, já desejava que o museu fosse o tema desta monografia e, por isso, sentia a necessidade de ir a campo para conhecê-lo melhor e definir qual recorte utilizar. Ao longo da minha trajetória, sobretudo no período entre 2014 e 2017, alimentei um interesse particular por ruínas e vazios urbanos em geral. Assim, tomei o trem que ligava Maceió ao Rio Largo, escolhendo os prédios decadentes como pontos de interesse onde saltar, explorar e grafitar (Fig. 5); realizei intervenções em construções ociosas da UFG (Fig.6); integrei um coletivo que perambulava à noite pelo centro esquecido de Goiânia (Fig.7).



Figura 5 – Deriva de trem entre Maceió e Rio Largo. Ruínas de uma fábrica têxtil.  
Fonte: Edinir Aprígio (2014).

<sup>10</sup> [www.instagram.com/mudda.com.br](http://www.instagram.com/mudda.com.br)



Figura 6 – *Site-specific* em construção ociosa da UFG.  
Claudyne Sarmiento dos Santos, *sem título*, 2017. Fonte: acervo pessoal (2017).

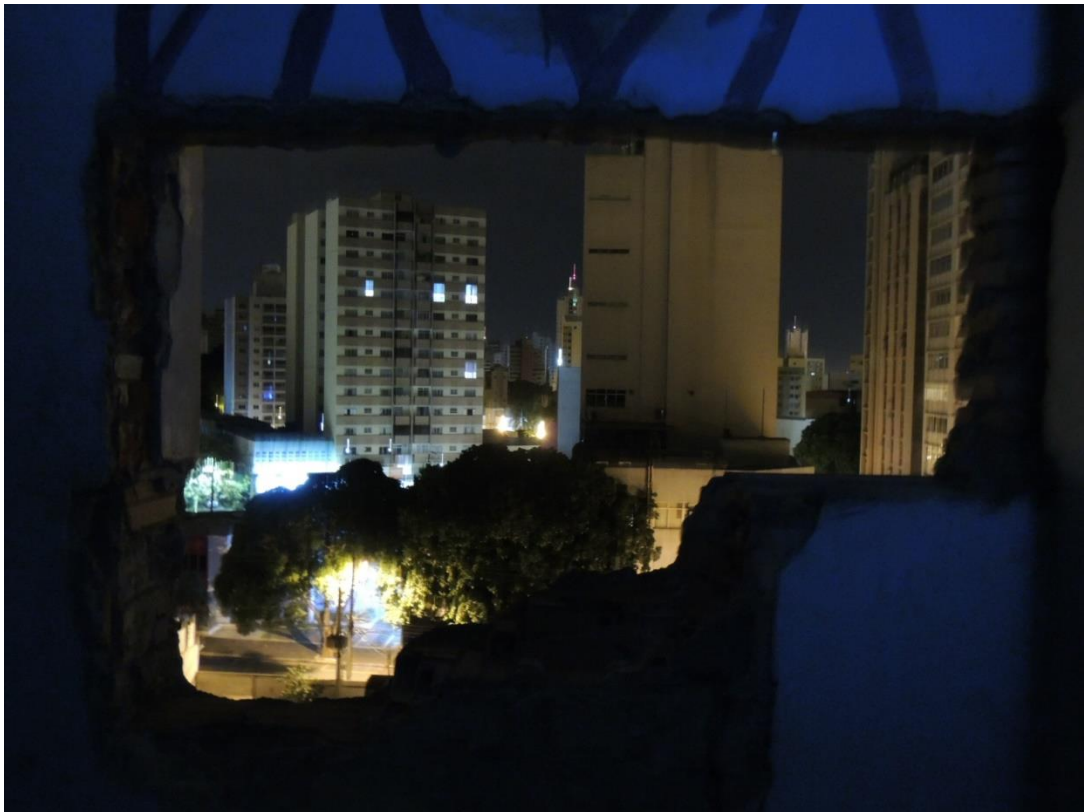


Figura 7 – Exploração noturna em um prédio abandonado da Av. Goiás, st. Central, Goiânia.  
Fonte: acervo pessoal (2017).

Criei, portanto, um repertório sobre a ruína e o abandono no qual me apoio para escrever. Talvez, justamente por isso, compreendo que, apesar do arcabouço simbólico compartilhado, cada ambiente <sup>11</sup>tem o poder de disparar a imaginação de um modo único, sendo imprescindível a presença física para que isso aconteça. Como abordar o tema? Como realizar uma pesquisa, *a priori* teórica, sem cair em uma descrição superficial ou em uma teia de conceitos ociosos? São perguntas que começaram a ser respondidas somente após colocar meu corpo em contato com a matéria (Fig. 8) e deixar uma boa margem para o acaso trabalhar.



Figura 8 – Ida a campo.  
Fonte: Ana Alice Rocha (2024)

---

<sup>11</sup> O significado da palavra ambiente nesta pesquisa corresponde à ideia de que elementos bióticos e abióticos interagem entre si cocriando-se mútua e continuamente, distingue-se, portanto, do conceito usualmente empregado na biologia onde um mundo acabado, produzido por processos abióticos é ocupado por seres vivos igualmente prontos e determinados geneticamente.

Em aventuras por territórios urbanos degradados, a preocupação inicial é a segurança, recomenda-se sempre a proteção do grupo. Além disso, estar em coletivo é uma prerrogativa para sacudir ideias sedimentadas e fazer vir à tona novas formas de percepção. Embaixo de um sol escaldante, enquanto avançávamos sobre o entulho, eu tentava entender pela primeira vez qual seria o sentido daquilo tudo para mim e para os outros. Até então, vivera algumas experiências parecidas e estava satisfeita com apenas jogar o corpo no mundo, nunca tinha precisado de um sentido. Talvez fosse o calor, a insalubridade do terreno – aquele desconforto iria passar.

Decidi questionar ingenuamente se o MUDDA, no fundo, representava um esforço para recompor o mundo colapsado, mas fui confrontada por De la Fonte com a provocação de que ali não havia interesse em reconstruir nada – a brincadeira era simplesmente “habitar os escombros”. É a inquietação trazida por essas palavras que guiará esta pesquisa. Ao refletir sobre o habitar, notei que era um exercício de imaginação quase impossível não viver a casa: lugar de permanência e constância, uma espécie de continuidade uterina, que nos proporciona coesão, conforto e segurança. Em oposição ao exterior sempre mutante e, por vezes ameaçador, o interior oferece familiaridade e regularidade. Ainda que nem todas as lembranças sejam exatamente felizes e amenas, quando nos conectamos à casa através de nossas emoções e memórias, ela se transforma em um elo capaz de ligar o passado e o presente, imprimindo-nos um senso de unidade. No habitar, o universo se aninha na casa.

Esse é o habitar bachelardiano, que condensa a necessidade humana de intimidade e proteção na imagem primordial da casa-cabana. Em sua obra *A Poética do Espaço* (2005), Gaston Bachelard se opõe à concepção tradicional do espaço como algo a ser definido apenas por leis e coordenadas geométricas, pois essa visão negligencia os aspectos subjetivos e emocionais da experiência humana. O espaço não pode ser uma abstração, um mero receptáculo para os objetos, porque cada pessoa se vincula a ele através da sua vivência singular. Estando nossos afetos, memórias, sonhos e devaneios impressos nos lugares, logo habitar tem um sentido que ultrapassa a ocupação física de uma área no mundo.

Se “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade.” (Bachelard, 2005, p. 36), a carne mutilada do MUDDA parece, ao contrário, oferecer um contraponto. No complexo onde se encontra o museu, multiplicam-se infiltrações e mesmo a ausência completa de telhados, não existem

portas ou janelas; somos lembrados a todo momento da nossa vulnerabilidade em relação às forças do universo. Como podemos retirar de tal sítio, visões de solidez, abrigo, introspecção? Como habitar a casa-escombros?

Bachelard ensina que o espaço verdadeiramente habitado não contém dimensões físicas de dentro e fora, as duas são fluidas e simbólicas. Ou seja, o interior da casa não se permite fixar ou limitar pela presença de paredes; as suas fronteiras estão abertas à experiência poética, autorizando seus habitantes a transcender o espaço físico e a se lançar para fora, fazendo conexões contínuas entre os dois lados. Tanto a cabana quanto a ruína possuem permeabilidade, assim como aquele que projeta sobre elas as suas experiências, sonhos e memórias:

Suas paredes condensam-se e se expandem segundo o meu desejo. Por vezes, aperto-as em torno de mim, como uma armadura de isolamento...Mas, às vezes, deixo as paredes de minha casa se expandirem no espaço que lhes é próprio, que é a extensibilidade infinita (Spyridaki, s.d., p. 35 apud Bachelard, 2005, p. 66).

A ruína explicita a porosidade entre o interior e o exterior já contida na imagem da casa e, por extensão, do ser no mundo. No nível da imagem poética a dualidade entre sujeito e objeto se rompe e eles se interpenetram. O objeto afeta o mundo interior do sujeito, despertando sentidos que vão além da sua materialidade apreensível, simultaneamente, o sujeito transmuta a realidade objetiva conforme a sua sensibilidade particular. Esse movimento caracteriza a dialética entre o interior e o exterior. Então, é possível projetar nas ruínas tanto valores da intimidade (“dentro”) quanto da imensidão (“fora”). Por essa razão, seu silêncio nos envolve e convida ao devaneio do interior protegido, da mesma forma que nos sentimos ameaçados ao explorá-la - o medo do desconhecido no exterior vasto.

Qualquer que seja o polo da dialética em que o sonhador se situe, qualquer que seja a casa ou o universo, a dialética dinamiza-se. A casa e o universo não são simplesmente dois espaços justapostos. No reino da imaginação, ambos se atiram reciprocamente em devaneios opostos (Bachelard, 2005, p. 59).

Ou seja, “o exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade.” (Bachelard, 2005, p. 221). Desse modo, habitar tem a ver com vivenciar um permanente estado de transição, poroso, entreaberto. O ser no mundo está sempre em um movimento espiralado de condensação em relação ao seu centro íntimo e de dispersão para fora na vastidão do espaço. Os escombros evidenciam esse processo, nos convidando a renunciar o pensamento especializado para nos entregar a imaginação.

Aos distraídos, cabe alertar que imaginar, aqui, não é fruto da contemplação ociosa e passiva da matéria, tampouco resultado de uma reflexão ensimesmada que nos transporta para paisagens fictícias. Não se trata, ainda, de recriar a imagem mental de um objeto tal qual visto anteriormente ou apreendido através da transmissão cultural. Pelo contrário, a imaginação emerge no campo da prática, no embate entre o corpo e as substâncias presentes no mundo, que ora cedem, ora resistem à nossa vontade. Isso significa dizer que não existe separação entre corpo e mente, ou seja, a experiência de habitar é corporificada.

#### **4 HABITANDO O ABERTO**

À medida que caminhava, ia se desvelando o caráter relacional do MUDDA. Sobretudo quando percebidas fora dos eventos que convocam e aglomeram público, as obras ganham a dimensão do vestígio, muitas vezes da rasura; toda presença humana parece se decompor ao seu resíduo, criando uma ambiência fantasmagórica. De um buraco na parede, avistei parcialmente o corpo de um homem – ele estava de pé e parecia escutar nossa conversa. Ironicamente, pessoas em situação de rua tornam-se muito visíveis aqui, talvez pela raridade de sua inclusão no contexto artístico ou justamente pela força dos estereótipos que lhes são impostos.

Por experiência, eu sabia que lugares abandonados não podiam ser literalmente lidos como tal; em geral, basta explorá-los por alguns instantes para descobrir que não estão tão desertos assim. Na realidade, a vida que neles se afirma, humana ou não, resiste à domesticação civilizatória. Por esse motivo, não conseguimos defini-los em termos de uso utilitário ou normativo, tomando-os por desocupados. A partir de uma reflexão sobre esse encontro e sobre o modo como os

artistas urbanos se expressam no território, senti a necessidade de deslocar o meu questionamento sobre o habitar, da imaginação poética para as práticas<sup>12</sup>de perambulação<sup>13</sup>. O que significa viver sem uma casa, habitar o aberto? E como isso se conecta ao que o MUDDA propõe?

Para Campagnaro e Porcellana (2021, p. 2, tradução nossa), ao discutirem o povo de rua: “‘Viver sem uma casa’ não significa viver em lugar nenhum. Significa construir sua existência em relação com diferentes espaços, muitas vezes temporários, compartilhados com estranhos (...)”. Curiosamente, ao buscarmos referência nas etnias nômades, como a dos pastores de renas Evenki na Sibéria, percebemos que esse exemplo é igualmente elucidativo e nos leva a uma conclusão semelhante: ao serem indagados sobre a localização das suas terras ancestrais, informaram ao pesquisador Anderson que “no passado as pessoas viajavam – e viviam – não em algum lugar, mas em todos os lugares” (2000, p.135-136 apud Ingold, 2015, p. 220). Daí podemos concluir que o fato de não haver uma base fixa para a organização do grupo ou do indivíduo não equivale a habitar no vácuo.

Sobre a dificuldade em conceber um lugar que não esteja delimitado, separado de seu entorno, Ingold compartilha: “nada tenho contra a ideia de lugar. Penso, no entanto, que haja algo de errado com a noção de que os lugares existem no espaço” (2015, p. 216). A ideia de lugar em contraposição ao espaço vazio não está dada na experiência do corpo em contato com o mundo; ela é produto da representação, da abstração cartesiana. Ingold expande esse raciocínio dizendo que “os lugares são delineados pelo movimento, e não pelos limites exteriores ao movimento” (2015, p. 220). E complementa:

Para chegar a um lugar, você não precisa atravessar nenhuma fronteira, mas deve seguir algum tipo de caminho. Assim, não pode haver lugares sem caminhos, ao longo dos quais as pessoas chegam e partem; e não pode haver caminhos sem lugares, que constituem seus destinos e pontos de partida (Ingold, 1993, p.167, tradução nossa).

---

<sup>12</sup> Como práticas podemos entender o trabalho e as demais atividades cotidianas que sustentam a nossa interação com a matéria, sejam elas intencionais ou não, isto é, tratam-se de meios para a produção da vida.

<sup>13</sup> Movimento de andar focado no presente, caminhar corporificado. No contexto, qualifica modos de produzir a existência que se dão a partir do trilhar a pé pelo território.

Começo, então, a compreender o MUDDA enquanto prática de peregrinação<sup>14</sup>. Seus ativadores não se limitam às ruínas da antiga sede da CELG, mas flanam pelas ruas, plataformas online, galerias e por uma diversidade de ambientes. Fluem e se adaptam, reconfiguram e reinterpretam a cidade, refletindo as dinâmicas sociais e culturais em que estão inseridos. Os processos artísticos aparecem contaminados pelos lugares onde transitam, assim como pelas histórias e vivências que os permeiam. Essa intersecção de referências enriquece a experiência do museu, traduzindo-o em um território plural de criação, onde fatores humanos e não-humanos atuam em simbiose.

Dessa forma, o MUDDA vai acontecendo ao longo de caminhos, não dentro de um perímetro estático e, tal qual o peregrino, deve ser imaginado como as linhas de suas andanças. Ademais, quem perambula nunca encontra o destino final porque “viajar não é uma atividade de transição entre um lugar e outro, mas um modo de ser” (Aporta, 2004, p.13 apud Ingold, 2015, p. 221). Por conseguinte:

Cada habitante deixa uma trilha. Onde habitantes se encontram, trilhas são entrelaçadas, conforme a vida de cada um vincula-se à de outro. Cada entrelaçamento é um nó, e, quanto mais essas linhas vitais estão entrelaçadas, maior é a densidade do nó. Lugares, então, são como nós, e os fios a partir dos quais são atados são linhas de peregrinação. Uma casa, por exemplo, é um lugar onde as linhas de seus residentes estão fortemente atadas. Mas essas linhas não estão contidas dentro da casa, tanto quanto fios não estão contidos em um nó. Ao contrário, elas trilham para além dela, apenas para prenderem-se a outras linhas em outros lugares, como os fios em outros nós. Juntos eles formam o que chamei de malha (INGOLD, 2015, p. 220).

É interessante perceber que, à medida que enfatiza a primazia do movimento, o pensamento ingoldiano reconhece nele um modo de produção da existência. Assume, portanto, que “o caminho, e não o lugar, é a condição primordial do ser, ou melhor, do tornar-se” (Ingold, 2015, p. 38). Nesse contexto, as linhas de perambulação constituem também relações que se projetam no curso do tempo. O museu, assim,

---

<sup>14</sup> Ingold utiliza o termo peregrinar para descrever a experiência corporificada do movimento de perambulação (Ingold, 2015, p. 219).

emerge na qualidade de malha, de uma textura do mundo; ele não se basta e ultrapassa a si mesmo, faz-se devir. Jamais poderíamos considerá-lo uma estrutura definida, sendo necessário reconhecer os aspectos materiais, sociais e simbólicos do seu surgimento, manutenção, bem como da sua impermanência.

Robert Valentim, um dos fabuladores do MUDDA, declarou que “mesmo que o prédio venha a desaparecer, a essência do museu — a memória e a arte do abandono — continuarão a existir” (2024, n.p.)<sup>15</sup>. As experiências e sentidos associados ao MUDDA contêm em si o tensionamento entre continuidade e apagamento; para que uma memória persista, é preciso que ela seja reativada e atualizada por meio de rituais e/ou ações que a ressignifique perante o presente. A memória e o movimento de transformação do mundo no tempo estão interligados, de modo que o museu dura porque se transforma. Nas palavras de Ingold: “como uma raiz ou fibra que cresce, ele cria-se indefinidamente a si mesmo, arrastando sua história atrás de si conforme o passado pressiona o presente” (2015, p. 40).

Princípios similares parecem orientar a ficcional Ercília, uma cidade que se reconstrói sempre que há necessidade de reorganização dos seus vínculos, conforme narra o personagem Marco Polo de *Cidades Invisíveis*:

Em Ercília, para estabelecer as ligações que orientam a vida da cidade, os habitantes estendem fios entre as arestas das casas, brancos ou pretos ou cinza ou pretos e brancos, de acordo com as relações de parentesco, troca, autoridade, representação. Quando os fios são tantos que não se pode mais atravessar, os habitantes vão embora: as casas são desmontadas; restam apenas os fios e os sustentáculos dos fios. [...] Deste modo, viajando-se no território de Ercília, depara-se com as ruínas das cidades abandonadas, sem as muralhas que não duram, sem os ossos dos mortos que rolam com o vento: teias de aranha de relações intrincadas à procura de uma forma (Calvino, 1990, p. 72).

---

<sup>15</sup> Declaração feita pelo artista Robert Valentim em 28 de junho de 2024 à jornalista Ingrid Martins para o *Jornal Diário da Manhã*, fonte Online e não paginada. Disponível em: <https://www.dm.com.br/cultura/a-arte-do-abandono-o-movimento-mudda-cria-museu-de-memorias-urbana-148447>.

Para os residentes de Ercília, as casas não são um produto final, um objeto acabado ou um investimento, mas um meio de coletivização da vida. Aparecem como parte de um ciclo que remete mais à artesanaria, à tecelagem, do que à construção nos moldes aos quais estamos habituados, ou seja, identificada com a ocupação e o consumo. “As formas como os seres humanos constroem, seja na imaginação ou no chão, surgem dentro das correntes da atividade na qual estão envolvidos, nos contextos relacionais específicos dos seus compromissos práticos com seus arredores”. (Ingold, 2015, p. 35). Do mesmo modo como esses contextos não estão cristalizados, suas moradias também não, expondo-se a transitoriedade de ambos.

Esse modo de existência, mais ligado ao movimento no território e às interações, se traduz no âmbito artístico pela priorização do processo, da obra aberta e inacabada, que muitas vezes solicita a presença do espectador para continuá-la. Nesse sentido, o conceito não pode ser apreendido sem que haja um comprometimento da atenção com o ambiente: artista e público precisam estar envolvidos sensorialmente com a textura, som, cheiro e demais estímulos dispostos. “Longe da fixação com objetos e imagens e, em direção a uma melhor apreciação dos fluxos materiais e correntes de consciência sensorial nos quais tanto as ideias quanto as coisas tomam forma reciprocamente” (Ingold, 2015, p. 35).

À revelia do artista de ateliê ou de galeria, cujos trabalhos tendem a ocupar locais controlados, aquele que se propõe a cocriar no mundo incorpora a precariedade e o informal como parte das condições de produção e, para citar o exemplo de Waly Salomão, transforma-se em “corpo sensível que lhe permite criar vizinhança com os mais variados elementos e lugares”<sup>16</sup> (Macerata, 2017, p. 270). Desse jeito, o poeta experimenta um sentimento de contiguidade do seu ser com o ambiente, intuindo que a inexistência de limiar é que revela sua humanidade: “nada que se aproxima, nada me é estranho; fulano, sicrano, beltrano; seja pedra, seja planta, seja bicho, seja humano” (Salomão, 2003, p. 79 apud Macerata, 2017, p. 270). Essa sensibilidade, assim como sua obra, nasce nas ruas e com as ruas: atenta às influências e aos saberes dos percursos traçados, dos encontros vividos, dos lugares habitados; em suma, no ato de estar vivo no mundo e para o mundo.

---

<sup>16</sup> Ao problematizar o binarismo entre civilidade e barbárie, Iacã Macerata (2017) se apropria do trabalho de Hélio Oiticica e Waly Salomão para defender a aproximação e a contaminação com aquilo que chama de margem, representada pelas ruas e favelas cariocas.

Para Ingold (2015), devemos libertar os processos de produção dos seus produtos finais, o que significa colocar em primeiro plano o fazer. Pois, é no ato de resolver as coisas conforme elas se dão, que se manifesta a “criatividade improvisadora do trabalho” (Ingold, 2015, p. 35). Ou seja, esses processos não são meramente meios de se chegar a um resultado, eles são formativos e essenciais para que a atenção, a criatividade e a aprendizagem ocorram. O autor critica a maneira como a sociedade de “construtores” está fixada em transpor ideias “do virtual para o real”, de acordo com “intenções prévias sobre e contra o mundo material”, preferindo a perspectiva do “tecelão em meio a um mundo de materiais que ele extrai, literalmente, ao realizar seu trabalho” (Ingold, 2015, p. 15).

Em última instância, Ingold sugere que a sensibilidade artística, quando embebida no cotidiano, é um meio de transmutação do mundo e de nós mesmos, pois alteram a percepção da vida como algo já pronto e definido. O sistema de produção capitalista não diz respeito apenas à economia, mas também às relações entre as pessoas e o ambiente do qual são parte. Se nosso potencial criativo tem sido minado pelo excesso de abstração e alienação promovidos pela sociedade burguesa, ainda podemos revitalizá-lo. Como nos diz Macerata (2017, p. 268), “é preciso inventar as próprias condições para o pensamento” em meio ao caos e a instabilidade da urbe. Por isso, “o olhar sobre as tensões da cidade” deve ser “o do inventor, o do artesão do seu próprio lugar” (Macerata, 2017, p. 268).

## 5 HABITANDO OS ESCOMBROS

Sobre a sua organização, existe no MUDDA uma metodologia de classificação para as obras. Essa sistematização pretende menos controlar do que afrontar a hegemonia de certos paradigmas artísticos e filosóficos. Referindo-se à tentativa de identificação dos fungos residentes, o MUDDA ([2024], n.p.)<sup>17</sup> declarou: “apenas pela aparência a constatação exata é impossível, o que confesso, nos alegrou. [...] atribuímos, mais uma vez, de forma genérica e com o objetivo maior de fazer do fungo

---

<sup>17</sup> No *site* oficial do MUDDA não há referência de autoria, data ou paginação; o trecho citado encontra-se na seção Muddeologia sob o título de Metodologia de classificação das obras. Pode ser acessado em: <https://www.mudda.com.br/muddeologia/9f155752-6004-4fbf-ae21-b2a77530e447>.

o artista e a arte, as fichas de classificação de obra”. Reconhece-se, portanto, a precariedade deliberada da catalogação, mas também sua importância para a compreensão dos processos que vêm sendo ruminados, fermentados e digeridos lentamente por aqueles que o conceberam.

As três grandes divisões do acervo são: antrópica, pós antrópica e “de fronteira”, a última englobando obras que se enquadram em ambas as categorias, destacando a complexidade e a intersecção entre elas. Dito isso, a pesquisa não pretende entrar no debate acerca do que pode ou não ser considerado arte, menciona somente que o produto artístico, seja ele material ou imaterial, costuma ser definido como fruto da intencionalidade humana, situado na história, investido por uma poética ou conceito e legitimado através de um circuito no qual atuam múltiplos agentes e interesses. Percebemos, então, que o limiar entre natureza e cultura se encontra borrado, enquanto a concepção predominante de arte também está sendo tensionada.

Desse modo, como pós-antrópicas foram agrupadas as obras produzidas por vegetais e fungos. As etiquetas recebem apenas o nome do reino representado e a data de início 2020, ano da desocupação humana do prédio, quando esses organismos puderam, enfim, propagar-se livremente. Não é atribuída uma data final, pois as obras são consideradas enquanto um fluxo em contínua evolução. Para o MUDDA ([2024], n.p.),<sup>18</sup>“Toda planta é e faz arte”, assim como todo fungo, sendo comparáveis a dançarinas e pintores performáticos.

Na divisão híbrida estão as obras onde há colaboração entre artistas antrópicos e pós-antrópicos, ou seja, interações entre humanos e outros seres sem que isso implique em uma instrumentalização das demais espécies e dos elementos abióticos. O todo é visto como inter-relacionado, não cabendo aqui a percepção de que o ambiente é algo a ser domesticado ou exaurido pelas pessoas que lá habitam. O *site* do MUDDA informa que há um total de 172 obras nessa categoria, mas podemos desconfiar que esse número seja maior, devido ao caráter extremamente dinâmico do museu.

São compreendidas como obras antrópicas as que foram forjadas por humanos do presente e do passado, considerando, inclusive, o papel do imperialismo ocidental,

---

<sup>18</sup> No *site* oficial do MUDDA não há referência de autoria, data ou paginação; o trecho citado encontra-se na seção Muddeologia sob o título de Metodologia de classificação das obras. Pode ser acessado em: <https://www.mudda.com.br/muddeologia/9f155752-6004-4fbf-ae21-b2a77530e447>.

aqui materializado na figura dos grandes capitalistas, responsáveis pela “poética” da devastação nas periferias do mundo. Foram contempladas nessa categoria tanto as forças da criação como as da destruição:

Obras feitas pelas artistas do spray, do grude, de urbanos-humanos que colorem e rasuram o cinza e o branco desta e de tantas capas que cobrem cidades. Artistas que fizeram o Mudda ser o primeiro museu tomado e tombado por eles. Na outra ponta, uma humanidade pretérita, que vinda da Europa plantou esse concreto todo entre paineiras e jatobás: Ritters e Confalonis. E por fim um último grupo de (ex)humanos figura nesta divisão a dos Proprietários e especuladores que produzem obra por excelência da sociedade branca ocidental: a demolição, o apagamento, a queda e a quebra, a transmutação de tudo em estado de cifras (MUDDA, [2024], n.p.).<sup>19</sup>

Por fim, em relação à nomeação e atribuição das composições, ela restringe-se às criações humanas e de fronteira, não sendo obrigatória. Muitos artistas desprezam a assinatura, outros fazem dela a própria arte (MUDDA, [2024]). A catalogação é utilizada com propósitos diversos como demarcar o território, caso da galeria *Jardim Jurupia*; discutir o patrimônio, exemplificado pelo *Buraco do Confaloni*; manter viva a memória, como a história das lutas populares, etc. No que diz respeito à sua última função, cabe citar a ficha-obra *Raquel teve medo aqui*, que referencia o dia em que estudantes em protesto ocuparam o edifício modernista, na época sede da SEDUC. Estão também intitulados o corredor principal e algumas salas. Uma série de nomes capturam a experiência de conexão com o prédio ao longo do tempo, reconstituindo lembranças, acontecimentos e relações. Essas fichas são elementos poéticos que guardam sentidos abertos ou fechados com o lugar/objeto onde se encontram fixadas.

Esta coleção de nomes versa sobre nossa apreensão de uma longa série de cenas, situações, objetos e presenças que permeiam o prédio, presenteiam nossos passos. Várias dessas fichas tem algum caráter plural e poderiam ser alocadas em diferentes obras (espelhos, tetos, cacos, portas, etc.) outras

---

<sup>19</sup> No *site* oficial do MUDDA não há referência de autoria, data ou paginação; o trecho citado encontra-se na seção Muddeologia sob o título de Metodologia de classificação das obras. Pode ser acessado em: <https://www.mudda.com.br/muddeologia/9f155752-6004-4fbf-ae21-b2a77530e447>.

placas tem sentido particular e só poderiam estar em um único lugar (MUDDA, [2024], n.p.).<sup>20</sup>

A seguir, faço um breve comentário sobre algumas linguagens encontradas no MUDDA. O critério de escolha é baseado na representatividade, quantidade de obras que apresentam similaridades e estão presentes no local, bem como a visibilidade alcançada por elas nos diversos espaços, institucionalizados ou não, de circulação do museu.

### 5.1 Pixo, pixo e *graffiti*

Organismos pioneiros são aqueles que chegam primeiro em um lugar inóspito, hostil à sobrevivência. Eles conseguem se estabelecer enquanto outros pereceriam diante das condições ambientais adversas. Em se tratando de ruínas urbanas, o pixo parece ter sempre estado ali, incrustado, como se viesse junto com o musgo e os fungos para nunca mais ir embora. Essa comunidade inicial cria as bases para que as demais possam habitar, aclimatando, gestando novas condutas.

Com uma visualidade considerada agressiva por muitos, a pixação invariavelmente está associada ao vandalismo e a transgressão. Mesmo que figure oficialmente em galerias, salões e bienais, nem sempre é presença inofensiva, já tendo sido registradas algumas controvérsias<sup>21</sup> envolvendo sua participação nesses eventos. Permanece a discussão não pacificada sobre qual o lugar do pixo e, além de questionar se essa expressão pode ser considerada arte, hoje também se discute sobre a apropriação artificial de sua estética pelo capital, ao estampar marcas de produtos e transitar em locais autorizados.

---

<sup>20</sup> No *site* do MUDDA não há referência de autoria ou paginação; o trecho citado encontra-se na seção Muddeologia e pode ser acessado em: <https://www.mudda.com.br/muddeologia/9f155752-6004-4fbf-ae21-b2a77530e447>

<sup>21</sup> A Igreja de Santa Elisabeth, construída em 1985, foi pixada por um grupo de brasileiros que ofertava um workshop na Bienal de Berlim em 2012; a ação terminou com a chegada da polícia. Em 2008, cerca de 40 pixadores invadiram a Bienal de São Paulo e marcaram as paredes de forma não autorizada, resultando na prisão de uma pessoa. Entre outras situações, as quais fogem ao escopo enumerar.

O fato é que o pixo não pede licença e não respeita a propriedade privada. Sua onipresença nos centros urbanos continua ligada a um tipo de atitude destemida e anárquica. No MUDDA, ele aparece como uma das principais referências estéticas, influenciando as demais através da sua visualidade, mas talvez principalmente por seus aspectos não imediatamente aparentes. Refiro-me aqui à habilidade de abrir caminhos onde não há caminhos; à ousadia de inscrever-se por todos os cantos, apesar das interdições cotidianas; ao desenvolvimento de uma corporeidade única, que emerge na prática de explorar a cidade a pé e de escrever usando o corpo inteiro. Sempre me impressionou o modo liberto como os pixadores acessam a cidade, pegando trilhas só possíveis para os que enxergam de madrugada, só visíveis para os loucos.

No MUDDA existe pixo (Fig. 9) e picho (Fig. 10). O primeiro está relacionado ao movimento dos pixadores; guarda sociabilidades, valores, códigos de identidade e pertencimento próprios ao grupo. Essa interação é tão intensa que resultou em diferenças regionais entre os tipos de pixo, destacando-se as caligrafias de São Paulo; Rio de Janeiro; Belo Horizonte e Goiânia (Fidelis, 2014).



Figura 9 – Anônimo. Sem título, [ s.d.] Pixo. Fonte: acervo pessoal.



Figura 10 — Anônimo, sem título, [s.d.]. Picho.  
Fonte: MUDDA [2024].

Cada Estado brasileiro, ou área, possui uma caligrafia própria que os adeptos utilizam para criar suas assinaturas. Há um estudo dessas letras, buscando uma originalidade em relação às letras de outros indivíduos. Eles treinam a caligrafia e evoluem os traços para tentar se sobressair aos pixos de outros indivíduos, porém sem extrapolar demais o padrão estilístico da área ao qual pertence. (Fidelis, 2014, p. 291)

De tal maneira que o pixo goiano (Fig. 11) caracteriza-se por ser curvo e rebuscado, impenetrável para os não iniciados, justamente porque o movimento “consiste na marcação de território, apreciação estética e comunicação interna” (Fidelis, 2012, p. 290). Ele não busca o diálogo direto com a sociedade; antes, a comunicação acontece de forma difusa, por meio de “agressões” e disputas simbólicas. É diferente da pichação com “ch”, que utiliza letras legíveis em busca de uma comunicação aberta com a população através de poemas, frases de protestos e ditos espirituosos (Fidelis, 2012). Do mesmo modo, o *graffiti* (Fig. 12) está associado ao movimento dos grafiteiros, enquanto grafite se refere a um simples mural. Difere da pichação pela linguagem figurativa, colorida e, muitas vezes, virtuosa, gozando de amplo prestígio social no Brasil. Além disso, podemos dizer que existem formas híbridas, que surgiram a partir da relação do pixo com o *graffiti*, como o *grapixo*, a *tag*, o *bomb*, todos encontrados no MUDDA.



Figura 11 – Anônimo, sem título, [s.d.]. Pixo goiano. Fonte: acervo pessoal.

Podemos perceber através das imagens de registro (Figs. 5,6,7 e 8) que o traço pictórico de quem trabalha os muros com *spray*, deixa na parede não apenas a marca da tinta, mas o rastro de um movimento intenso, que se diferencia da corporalidade contida daqueles que escrevem, desenham ou pintam nos suportes mais comuns, como o papel e as telas. Para adaptar a escrita ou o desenho à parede, o artista precisa fazer movimentos com o braço, agachar-se, suspender-se – enfim, mobilizar-se de modo a desenvolver uma consciência espacial e corpórea bastante fluída. Além disso, as obras são, muitas vezes, pensadas de modo a integrar todo o ambiente onde está inserida, conforme vemos na figura 8, onde foi incorporado o rasgo do concreto a representação de uma libélula. Esta obra assume o prédio e sua própria condição de efemeridade formal e simbólica.

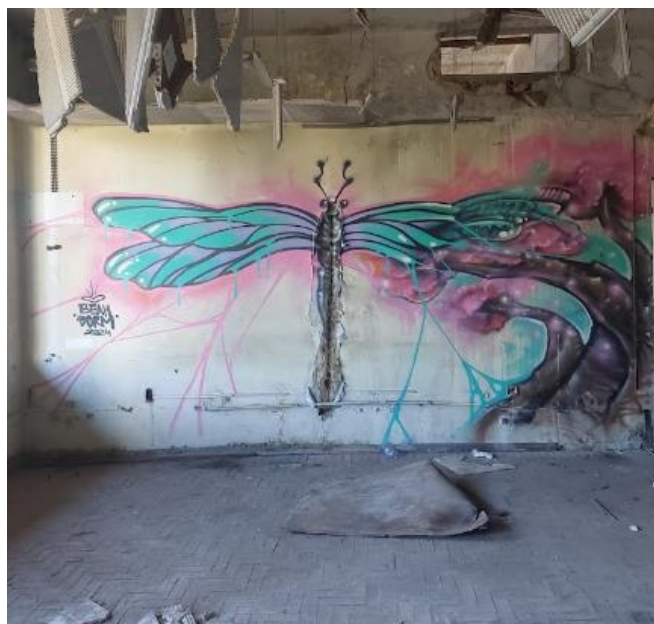


Figura 12 – Anônimo, sem título, [s.d.]. Graffiti.  
Fonte: MUDDA [2024].

## 5.2 Lambe-lambe

Os lambe-lambes são a pele da cidade: sempre pronta a sobrepor camadas, a cair e a se renovar. Consistem em uma técnica de colagem que envolve a aplicação de cartazes ou pôsteres, geralmente impressos em papel simples, diretamente em superfícies públicas de muros, postes e paredes. Podem ser produzidos manualmente em um processo artesanal ou em série. De modo análogo ao que acontece com o pixo, picho e o *graffiti*, eles também costumam se hibridizar com outras linguagens como desenho e estêncil ou mais raramente conter interferências, por exemplo, da costura. Para fixação são utilizadas receitas variadas, comumente de baixíssimo custo, como o grude<sup>22</sup>, que é aplicado com ajuda de uma trincha.

Logo após a sua inauguração, o MUDDA fez um convite público para que residentes de Goiânia e outras cidades pudessem enviar seus lambe-lambes. Intitulada de *Játombei!* (Fig. 13 e 14), a chamada contou com a participação de 133 artistas, totalizando 374 obras, 39 cidades e 15 estados envolvidos. Foi necessário um esforço coletivo para pensar a disposição das colagens e realizá-las, ficando decidido que os lambes ocupariam o *Jardim Jurupia* (Fig.14), formando um bloco massivo — uma galeria, se preferir — fora do prédio moderno. A escolha direciona o olhar para fora do foco de atenção principal e sugere aos que lá se encontram, uma viagem para lugares ainda não explorados.



Figura 13 – Lambe-lambe, a arte que chega pelos correios, 2024.  
Fonte: MUDDA (2024).

<sup>22</sup> A receita consiste em uma mistura de farinha de trigo e água, depois de passada pelo processo de cozimento, é acrescida de vinagre.



Figura 14 – Público ocupando o *Jardim Jurupia* durante a ação *Játombe!*.  
Fonte: MUDDA (2024).

A arte postal é uma forma de expressão artística que utiliza os correios como um meio para circulação e comunicação entre artista, público e obra. Surgida entre os anos de 1950 e 1960, estava vinculada ao processo de desmaterialização do objeto artístico e representava um meio de democratização da arte, que não passava pela legitimação dos museus e das galerias, impossibilitando sua monetização. No Brasil, foi muito utilizada durante a ditadura militar, significando resistência e a possibilidade de veicular informações, denúncias e protestos.

Contextualizando para o MUDDA, o uso do serviço postal permitiu a entrada de criadores de outros estados e de suas histórias. Em uma demonstração generosa de abertura, Mari Queiroz compartilha obras fortemente atravessadas pelo caráter autobiográfico e político. A série em andamento, *Infiltração*, traz para o museu registros realizados entre os anos 2020 e 2021, nos quais a artista refez sistematicamente o trajeto que a levava sempre a passar pelo mesmo lugar – a casa onde foi violada. Através do processo criativo, Queiroz encontra um meio de aterramento que consiste em caminhar, repetir e observar atentamente os fluxos da deterioração provocados pela absorção da umidade. Cada passagem era marcada

fotograficamente e textualmente, resultando em diversas materialidades, incluindo os lambe-lambes (Fig. 15) enviados para a ação *Játombei!*.

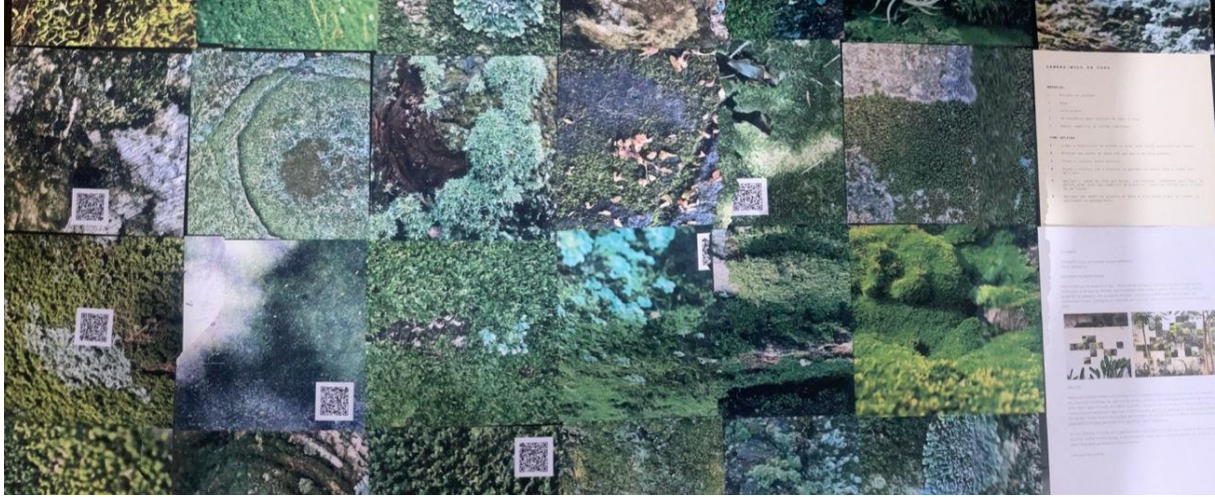


Figura 15 – Mari Queiroz. *Infiltração: áreas permeáveis evitam enchentes*, 2020 - 2024.  
Fonte: MUDDA [2024].

A artista escreve em seu site: “os musgos são sobreviventes por contágio – absorver a umidade é seu modo de vida” (Queiroz, [2020-2024], n.p.)<sup>23</sup>. Na relação desenvolvida com o ambiente, Queiroz retém, mas — permeável — também extravasa as sensações corporais e os fragmentos de memória que permeiam o trauma. O silêncio e o isolamento escorrem para se comunicar com outros lugares e outros corpos, o que determina o tom político do seu trabalho, onde arquivo e memória não são neutros (Queiroz, [2020-2024]). Os lambe-lambes de *Infiltração* que estão no MUDDA, somam partes que podem ser agrupadas livremente para compor um painel único, como uma colcha de retalhos, ou coladas de forma dispersa uma das outras (Fig. 16). O resultado é uma simultaneidade de texturas e cores que se avizinham para compor imagens cujas peças parecem ao mesmo tempo familiares e estranhas entre si.

<sup>23</sup> Fonte não datada e não paginada, disponível em: <https://mariqueiroz.com.br/fineart#/reas-permeveis-evitam-enchentes>.



Figura 16 – Processo de instalação da obra *Infiltração* no MUDDA, 2024. Fonte: MUDDA [2024].

### 5.3 A Performance

Performance é uma linguagem artística cujo suporte é o corpo do artista. Nasce no final do século XX como estratégia de confronto ao fetichismo dos objetos e um meio de aproximar a arte da vida. *Praia de escombros* (Fig. 13) é uma série de cenas-situações voltadas para a fotografia, nas quais os artistas recriam o ambiente de relaxamento e descontração praianos nos escombros do MUDDA. Vestidos em trajes de banho, os *performers* se munem de guarda-sol colorido, cadeiras e caixa térmica para desfrutar um dia de sol comum. O estranhamento é ressaltado pela amplitude do lugar, tanto quanto pela presença de materiais contaminantes como telhas de amianto quebradas, cinzas e até de uma privada. Ao invés da costa paradisíaca, quilômetros de entulho. Assim, a série opera no espectador a partir da suspensão daquilo que é esperado pela cultura de massas — o entretenimento como consumo e tendo como pano de fundo certos lugares pré-definidos para acontecer. As percepções normais do cotidiano são deslocadas para que se adicione ainda uma camada de ironia ao desdém governamental frente aos interesses da especulação

imobiliária. A dimensão crítica é particularmente visível em uma das situações onde a praia ganha vida em frente ao painel já vandalizado de Confaloni (Fig. 17).



Figura 17 – MUDDA. Praia de escombros, 2023. Fonte: MUDDA (2024).

A performance foi selecionada para participar da mostra coletiva *Abrir Horizontes 2* (Fig. 18), que aconteceu em outubro de 2024 no Centro Cultural Octo Marques sob a curadoria de Dalton Paula, Divino Sobral e Paulo Duarte-Feitoza. A exposição marca o diálogo entre as práticas do MUDDA e o circuito de arte mais tradicional da cidade, tendo como prerrogativa a inclusão de artistas do interior e mulheres na cena artística goiana. O salão, subdividido em seis eixos temáticos — indagações pictóricas; relações com a natureza; entre construção e ruína; imagens dos femininos; corpos insubordinados; reivindicação do cotidiano — se embaralha às linhas poéticas em processo no muda, tornando visível o fato de que as ruas e a galeria não são ambientes separados.



Figura 18 – MUDDA, *Praia de escombros*, 2024.  
 Fonte: imagem cedida por Flávia L. Almeida.

## 6 ESTADO DA ARTE

A escolha por desenvolver suas atividades em uma construção abandonada, coloca o MUDDA em um lugar semelhante àquele compartilhado com as chamadas intervenções ou ocupações artísticas urbanas. Essas ocupações, geralmente articuladas coletivamente, possuem caráter temporário ou permanente, sendo ambas parte de um mesmo processo de reivindicação da cidade, possuindo implicações políticas, sociais e, às vezes, econômicas. Assim, podem ser compreendidas como um meio de disputa para reconfigurar relações assimétricas de poder, negociar sentidos e criar também meios de subsistência para os sujeitos envolvidos. No caso de intervenções/ocupações efêmeras, não há interesse declarado pelo direito de posse e nem de uso prolongado do território onde as ações acontecem. Já as permanentes, requisitam a desapropriação e/ou direito de uso duradouro.

Como exemplo de ocupação temporária, podemos citar a proposta de residência artística do Muda <sup>24</sup>(Fig. 19), que por um breve período ressignificou a casa

<sup>24</sup> O processo de ocupação artística pode ser acompanhado através do seu registro, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7tXcfa5RYLk>

histórica da Rua 20, nº 159 no setor Central de Goiânia, sendo o imóvel demolido após a ocupação. Em 2014, um grupo de 8 artistas locais e de São Paulo, foram selecionados para uma ação fomentada pelo Fundo Estadual de Cultura que, entre produção e exposição, durou quase um mês. Segundo Haroldo Paranhos, um dos curadores, a ideia era “transformar o espaço em um espaço produtivo, como se fosse um ateliê aberto, um estúdio aberto para produção e troca de ideia entre diferentes artistas, com diferentes técnicas, diferentes histórias” (Registro [...], 2014, 0 min 43 s). O projeto incentivava a formação profissional dos artistas ao mesmo tempo que, através de uma agenda de programações culturais, buscava dialogar com a população.



Figura 19 – Ocupação Residência Resistência. Fonte: G1 (2014).

[...] mostrar que a gente não quer shopping center, não quer lugar fechado, lugar privado. A gente quer lugar público, aberto, com cultura, com música, com coletivo [...]. Então, muito emblemático isso, essa ocupação no centro, em Goiânia. Uma cidade que é super nova, tem oitenta anos, mas já está se renovando muito rapidamente, passando por cima; passando por cima de memória, de afeto, de história (Registro [...], 2014, 7 min 58 s).

A casa teve toda a sua superfície interna e externa tomada por *graffiti*, foi “envelopada” por assim dizer, sendo esse o foco da exposição *Residência*

---

*Resistência.* Havia ainda rodas de conversa sobre arte urbana, performances visuais e musicais. Enquanto uma das mais importantes manifestações da arte urbana, o *graffiti* tem como precursores o movimento muralista mexicano, que a partir de 1922, no contexto pós Revolução Mexicana, contou com o incentivo governamental para que artistas desenvolvessem pinturas de tamanho monumental retratando lutas sociais e momentos históricos imbuídos de um forte sentimento de identidade nacional. A dimensão pública e coletiva, que enfatizava as transformações sociais, são elementos fundamentais para compor a cena de surgimento do *graffiti* enquanto um dos elementos da cultura hip hop em Nova Iorque. Bem como a Pop Art, da qual empresta o uso das cores vibrantes e o uso de símbolos da cultura de massas.

Por outro lado, aquelas ocupações que almejam usufruir do território sem prazo determinado, desenvolvem estratégias de permanência que podem convergir tanto na moradia efetiva dos participantes quanto na organização de atividades contínuas como oficinas, cursos de formação artística e política, práticas de economia solidária, exposições, shows, saraus, etc. Em geral, essas ocupações precisam se envolver em disputas judiciais para se sustentarem, não havendo garantias em relação às suas sobrevivências. É a situação do Centro Cultural Ouvidor 63 (Fig. 20), a maior ocupação cultural da América Latina, situada na Rua do Ouvidor, nº 63, Sé, em São Paulo e que se encontra atualmente sob ameaça de despejo. Em atividade desde 2014, surgiu quando um grupo de artistas tomou o prédio estatal que se encontrava abandonado.



Figura 20 – Centro Cultural Ouvidor 63.  
Fonte: Ação Educativa [s.d].

No documentário *Universos63*<sup>25</sup>, um dos habitantes partilha: “o prédio é uma obra de arte em evolução” (Campus [...], 2019, 4 min 04 s). Nas duas ocupações, existe o entendimento de que o trabalho artístico não está dentro das edificações, mas confunde-se com elas; pensamento também materializado pelos artistas da *Land Art* e pelos que realizam obras em sítios específicos. Para eles é imprescindível o contexto do lugar onde irão criar, sendo necessário, muitas vezes, refletir sobre sua transfiguração no curso do tempo. O MUDDA pode ser visto de maneira similar e, em relação ao seu caráter de ocupação — se permanente ou temporário — opta por apresentar-se através de um paradoxo insolúvel: “como uma exposição permanentemente temporária” (MUDDA, [2024], n.p.)<sup>26</sup>.

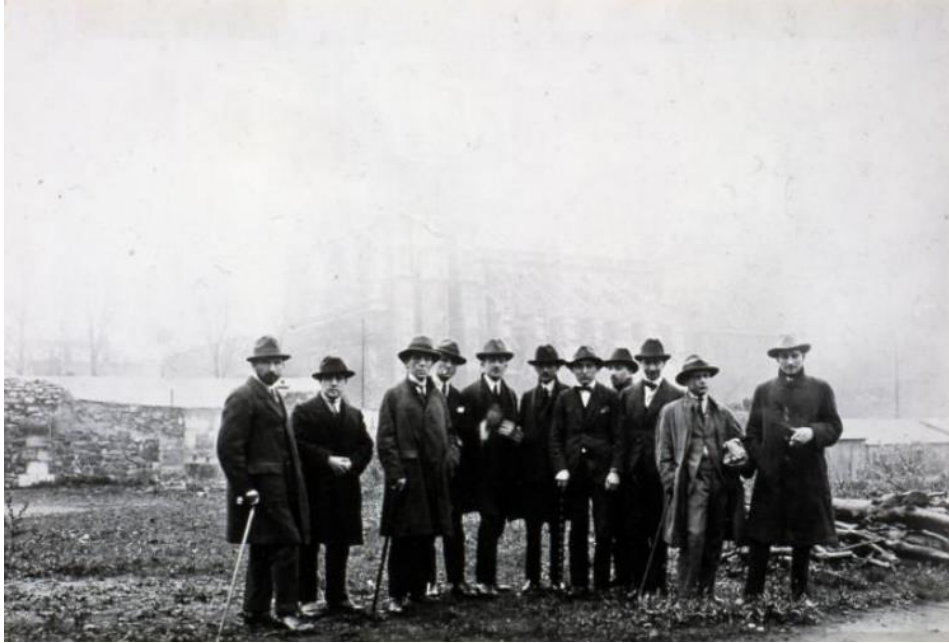
Desse modo, as obras *site-specific* em especial, irão considerar “características tangíveis, como localização, altura, profundidade, largura, proporção de escalas, condições existentes de luz, ventilação e tráfego; e não tangíveis, como pressões políticas, econômicas e sociais” (Kwon 2002, apud Koentopp; Jabur, 2024, p. 4). A compreensão de que a arte não deve ser isolada das suas relações com o contexto material e imaterial que a constitui, endossa a crítica contra o museu moderno que, de acordo com Crimp (2005), oculta as dinâmicas sociais e desconecta as obras de seu vínculo com a realidade para legitimar determinadas práticas culturais. É, pois, para romper com a fragmentação operada pelas instituições e revelar as condições sociais de produção das suas obras, que os artistas se voltam para a arte urbana.

Isso nos mostra que as atividades desenvolvidas em lugares desabitados se aproximam de múltiplos movimentos bem delimitados na história da arte, inclusive, desde o seu ato inaugural, que é o caminhar na cidade. Em 1921, os dadaístas realizaram uma excursão à igreja abandonada de St. Julien le Pauvre em Paris (Fig. 21), o que significou o início de uma reflexão contínua sobre a prática do caminhar como experiência estética, qual seria desenvolvida mais tarde pelos surrealistas e situacionistas. “É através do dadá que se realiza a passagem do representar a cidade do futuro ao habitar a cidade do banal” (Careri, 2013, p. 74).

---

<sup>25</sup> Documentário disponível em: Campus No Ar EP 4 | universos63

<sup>26</sup> Citação extraída do site do MUDDA, não datada e não paginada. Disponível em: <https://www.mudda.com.br/apresenta%C3%A7%C3%A3o>.



*Figura 21 – Excursão dadaísta à Saint Julien le Pauvre, Paris. 1921<sup>27</sup>.  
Fonte: Anônima.*

geralmente ao acaso, eram escolhidos lugares a serem visitados com o único propósito de por ali estar, circular. A ação de caminhar era concebida como capaz de alterar a percepção da realidade urbana e de questionar o estatuto estabelecido da arte como representação: “para os dadaístas, a frequência e a visita aos lugares insossos são uma forma concreta de realizar a dessacralização total da arte, a fim de alcançar a união entre arte e vida, entre sublime e cotidiano” (Careri, 2013, p. 74).

Podemos dizer, então, que a experiência estética iniciada pelas vanguardas do século XX, ecoa na arte urbana contemporânea, principalmente na tentativa de aproximar arte e vida. Sua dimensão política é a do cotidiano, a das microrrelações porque, embora se contraponha às grandes estruturas do poder, nada pode contra elas como um todo. Na prática, os exemplos do MUDDA, do Centro Cultural Ouvidor 63 e da ocupação Residência Resistência nos mostram que a cidade é feita por pessoas e que as possibilidades de enfrentamento dessas macroestruturas estão no dia a dia, onde elas se encontram fragmentadas. Arte pública por excelência, convida os que olham para a cidade a agirem sobre ela.

---

<sup>27</sup> A partir da esquerda: Jean Crotti, Georges D’Esparbès, André Breton, Georges Rigaud, Paul Éluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara e Philippe Soupault.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigando as práticas artísticas em curso no MUDDA, descobri que, quando consideradas individualmente, elas não se distanciam muito do que tem se manifestado na cidade enquanto arte urbana, inclusive no que pode ser visto como uma tendência no circuito artístico de incorporá-las ao seu repertório já legitimado. Isso não significa diminuir ou negar a qualidade das obras em suas singularidades, mas dizer que seu vigor se intensifica justamente na profusão de movimentos e atividades que se enovelam e fazem do museu um lugar onde a vida parece pulsar na contramão, no “apesar de”.

Não sendo um espaço restrito e validador no que diz respeito à presença de uma curadoria e ao controle exercido sobre o público e as obras, o MUDDA assume um papel político importante na disputa pela cidade ao valorizar igualmente diferentes modos de produzir arte, incluindo estéticas marginalizadas. O contexto do museu, compreendido em seus aspectos materiais e poéticos, cria as condições para uma maior integração entre as diferentes linguagens. Além disso, ao evidenciar a polifonia de sentidos existente nas ruas, seu ecossistema também amplia os significados que a arte carrega, abrindo novas possibilidades interpretativas e sensoriais para os trabalhos, que passam a se relacionar com a carga histórica e material específicas do lugar.

Ao longo desta pesquisa, seja dialogando com autores ou na escuta ativa do ambiente, cheguei ao entendimento de que as zonas urbanas em estado de abandono ou arruinamento são territórios privilegiados para o exercício da liberdade criativa. Seu caráter contingente embaralha a percepção habitual, deslocando referenciais de tempo, memória e sensações corporais. Diante da fluidez da forma, cessam as categorizações que compartimentam o pensamento: sujeito e objeto, espaço e lugar, natureza e cultura. Retomo, então, o problema central desta investigação: de que maneira é possível habitar esses escombros? Habitar os escombros só é realizável para quem se percebe e se coloca em fluxo contínuo, liberando-se dos fundamentos que o definem.

Outro ponto relevante a ser colocado é o fato de que as práticas artísticas sobre as quais me debruço acontecem em um local privado. As ruínas são propriedade particular, não apenas porque poderão ser monetizadas no futuro, mas pelo perigo

das forças que mobilizam. Portanto, habitar também significa reapropriar-se da capacidade de imaginar, conforme nos ensina Bachelard, ao incentivar a abertura para a imaginação poética, e Ingold, ao enfatizar o movimento criativo de autossuperação do mundo. Assim, o fazer do artista e o caminhar do habitante não são diferentes: eles se confundem, pois estar vivo no mundo é inventá-lo e se inventar continuamente.

Concluo essa seção fazendo algumas considerações atuais e futuras sobre esta monografia. Em primeiro lugar, com este trabalho espero ter contribuído para a produção de conhecimento sobre a arte goiana e para os diálogos e reflexões que aproximam o fazer artístico de políticas e sensibilidades urbanas dissidentes. Destaco também o desafio de pesquisar sobre processos contemporâneos e de influência apenas regional, especialmente pela dificuldade em localizar fontes confiáveis que tratem do assunto em específico. No caso do MUDDA, grande parte das informações e registros são informais, encontram-se com os próprios artistas e frequentadores ou dispersas na efemeridade de *stories* no *Instagram*. O material disponível para consulta, muitas vezes, carece de datas, ficha técnica ou clarificação sobre seu contexto, o que limitou o trabalho de busca por referências já que nesse primeiro momento optei por não realizar entrevistas. Porém, a oportunidade de refletir sobre um tema novo, relacionado ao contexto onde vivo e que apresenta tantas alternativas para desdobramentos, tornou essa tarefa mais um prazer do que um problema.

Sinalizo, portanto, que uma das possibilidades de aprofundamento seria a realização de entrevistas que pudessem ser sistematizadas e somassem para a construção do saber sobre as práticas que acontecem no museu. Seguindo pela linha teórica, a pesquisa também tem condições de ser expandida através da comunicação com outras áreas, visto que o tema é interdisciplinar. Como complemento ao caminho escolhido, destaco ainda a abordagem da arte participativa, com maior ênfase no museu como uma ação de resistência e expressão do direito de ocupar a cidade. Por fim, sendo o MUDDA uma instituição que tece críticas ao modelo tradicional de museu e de arte, caberia também discuti-lo à luz da crítica institucional e de arte mais amplas. Outros caminhos levam o trabalho para a prática e podem significar a realização de oficinas, rodas de conversa, obras artísticas e mesmo atividades que busquem também dialogar com as pessoas em situação de rua que estão no lugar.

Pretendo, assim, dar continuidade a esta pesquisa, pois os pontos levantados permitem abrir muitos campos de estudo, tanto no âmbito teórico quanto prático.

Essas possibilidades podem contribuir para uma compreensão mais profunda das dinâmicas culturais e sociais que atravessam as práticas artísticas em espaços arruinados, além de fortalecer os diálogos entre arte, urbanismo e políticas dissidentes.

## REFERÊNCIAS

AÇÃO educativa. **Centro Cultural Ouvidor 63**, [s.d.]. Disponível em: <https://acaoeducativa.org.br/redeantirracista/equipamentos/ocupacao-ouvidor/>. Acesso em 28 nov. 2024.

ANÔNIMO. **Excursão dadaísta a Saint Julien le Pauvre**, Paris. 1921. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2018/anais/pdfs/06%20Rafael%20Fontes%20Gasp ar.pdf>. Acesso em 26 nov. 2024.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Fernanda. G1 Goiás. **Exposição em casa abandonada destaca a arte urbana em Goiânia**. Goiânia, n.p., 1 nov. 2014. Disponível em: <https://g1.globo.com/goias/noticia/2014/11/exposicao-em-casa-abandonada-destaca-arte-urbana-em-goiania.html>. Acesso em: 27 nov. 2024.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPAGNARO, Cristian; PORCELLANA, Valentina. Beauty, participation and inclusion: designing with homeless people. **Art and intercultural dialogue**. Turim, p. 217-231, 2016. Disponível em: [https://www.academia.edu/64387802/Designing\\_with\\_homeless\\_people](https://www.academia.edu/64387802/Designing_with_homeless_people). Acesso em: 27 nov. 2024.

CAMPUS no ar ep. 4 - Universos63. Direção de Adriano Caran, Júlia Ruiz. São Paulo. [s.n.], ano 2019. 1 vídeo (31 min). Publicado pelo canal Canal Metô. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=vG5b\\_dNXfRo](https://www.youtube.com/watch?v=vG5b_dNXfRo). Acesso em 27 nov. 2014.

CARERI, Francesco. **Walkspace**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.  
FIDELIS, Karen Christye. Movimento pixo: a cultura da pixação paulista e sua influência no Triângulo Mineiro. **Encontro de História da Arte**, Campinas, n. 10, p. 290-297, 2014.

EDENSOR, Tim. Walking through ruins. In: INGOLD, Tim; VERGUNSTEN, J. (Ed.). **Ways of walking: ethnography and practice on foot**. Hampshire: Ashgate, 2008. p. 123-142. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/43075104\\_Walking\\_through\\_ruins](https://www.researchgate.net/publication/43075104_Walking_through_ruins). Acesso em: 20/12/2024.

G1. **Ocupação residência resistência**, 2014. Disponível em: <https://g1.globo.com/goias/noticia/2014/11/exposicao-em-casa-abandonada-destaca-arte-urbana-em-goiania.html>. Acesso em: 28 nov. 2024.

GOIÁS, Superintendência de Patrimônio Histórico, Cultural e Artístico. **Dossiê técnico antiga sede das Centrais Elétricas de Goiás – CELG painel de Frei Nazareno Confaloni**. Goiânia: Superintendência de Patrimônio Histórico, Cultural e Artístico, 2022. Disponível em: <https://www.mudda.com.br/documentos>. Acesso em: 27 nov. 2024.

Gonçalves, Glauco. A arte do abandono: o movimento MUDDA cria museu de memórias urbanas. Entrevistadora: MARTINS, Ingrid. **Diário da Manhã**. Goiânia, n.p., 28 jun. 2024. Disponível em: <https://www.dm.com.br/cultura/a-arte-do-abandono-o-movimento-mudda-cria-museu-de-memorias-urbana-148447>. Acesso em 27 nov. 2024.

INGOLD, Tim. **ESTAR VIVO: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. The Temporality of the Landscape. **World Archaeology: Conceptions of Time and Ancient Society [s.l.]**, v. 25, n. 2, p. 152-174, 1993. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5546662/mod\\_resource/content/1/INGOLD%201993.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5546662/mod_resource/content/1/INGOLD%201993.pdf). Acesso em: 27 nov. 2024.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes antropológicos**, Aberdeen, v. 18, p. 25-44, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBMs/>. Acesso em: 25 nov. 2024.

KOENTOPP, Gabriela; JABUR, Rodrigo Sartori. Josely Carvalho. Arte e cidade. **Oculum Ensaios**, Campinas, v. 21, p. 1-21, 2024. Disponível em: <https://puccampinas.emnuvens.com.br/oculum/article/view/5738/8303>. Acesso em 27 nov. 2024.

MACERATA, Iacã Machado et al. Políticas Marginais: arte para além do binarismo barbárie ou civilidade. **Revista Psicologia Política**, Florianópolis, v. 17, n. 39, p. 261-276, 2017. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7427402>. Acesso em 25 nov. 2024.

MARQUES, João Miguel de Oliveira Guedes. **Dos vazios urbanos aos espaços verdes: consequências no desenho e organização das cidades**. 2008. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <http://repositorio.ulusiada.pt/handle/11067/3024>. Acesso em: 25 nov. 2024.

MARTINS, Ingrid. A arte do abandono: o movimento MUDDA cria museu de memórias urbanas. **Diário da Manhã**. Goiânia, n.p., 28 jun. 2024. Disponível em: <https://www.dm.com.br/cultura/a-arte-do-abandono-o-movimento-mudda-cria-museu-de-memorias-urbana-148447>. Acesso em 27 nov. 2024.

MUDDA. Apresentação: infiltrações antrópicas e pós antrópicas. **MUDDA**. Goiânia, n.p. [2024]. Disponível em: <https://www.mudda.com.br/apresenta%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em 28 nov 2024.

MUDDA. **Brisé de cobogós**, [2024]. Disponível em: <https://www.mudda.com.br/portfolio-collections/fragmentos/cobogo%CC%81> . Acesso em: 27 nov. 2024.

MUDDA. **Fachada do prédio moderno**, [2024]. Disponível em: <https://www.mudda.com.br/portfolio-collections/fragmentos/cobogo%CC%81>. Acesso em: 27 nov 2024.

MUDDA. **Graffiti**, [2024]. Disponível em: <https://www.mudda.com.br/portfolio-collections/graffite/persona>. Acesso em: 27 nov 2024.

MUDDA. **Picho**, [2024]. Disponível em: <https://www.mudda.com.br/portfolio-collections/graffite/inscri%C3%A7%C3%A3o-poli%C3%A9ticas>. Acesso em 27 nov 2024.

MUDDA. **Jardim Jurupιά**, 2024. Disponível em: <https://www.mudda.com.br/jardim-jurupi%C3%A1>. Acesso em: 27 nov 2024.

MUDDA. **Lambe-lambe, a arte que vem pelo correio**, 2024. Disponível em: <https://www.mudda.com.br/post/lambe-lambe-arte-que-vem-pelos-correios>. Acesso em 27 nov 2024.

MUDDA. **Metodologia de classificação das obras**, [2024]. Disponível em: <https://www.mudda.com.br/muddeologia/9f155752-6004-4fbf-ae21-b2a77530e447>

MUDDA. **Praia de escombros**, 2023-2024. *Performance*. Disponível em: <https://www.instagram.com/mudda.com.br/>. Acesso em: 28 nov 2024.

MUDDA. **Processo de instalação da obra Infiltração, no MUDDA**, 2024. Disponível em: <https://www.mudda.com.br/mariqueiroz>. Acesso em: 28 nov. 2024.

MUDDA. Infiltração: áreas permeáveis evitam enchentes, 2020-2024. **Mari Queiroz**. Disponível em: <https://mariqueiroz.com.br/fineart#/reas-permeveis-evitam-enchentes>. Acesso em: 28 nov. 2024.

POZZER, Christiano Hagemann; BITTENCOURT, Lucas Boeira. PAISAGENS NO TEMPO PROFUNDO: Abjeto e ruína nos horizontes do medo. **Pixo: Revista de Arquitetura Cidade e Contemporaneidade**, Pelotas, v. 8, n. 29, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/pixo/article/view/27115>. Acesso em: 25 nov. 2024.

QUEIROZ, Mari. **Infiltração: áreas permeáveis evitam enchentes**, 2020-2024. Lambe-lambe. Disponível em: <https://www.mudda.com.br/mariqueiroz>. Acesso em: 28 nov. 2024.

REGISTRO Muda - Residência Resistência. Direção de André Ortega e Marcelo Fazolin. [Goiânia.:s.n.], 2014. 1 vídeo (16 min). Publicado pelo canal Daniela do Macaco Hábil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7tXcfa5RYLk&t=1s>. Acesso em 27 nov. 2024.

SILVEIRA, Heitor Matos da. Escombros de um pensamento: por entre ruínas e interdisciplinaridade. **Revista do NUFEN**, v. 12, n. 1, p. 96-105, 2020a. Disponível em <https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/28128>. Acesso em 27 nov. 2024.

SILVEIRA, Heitor Matos da. Outras ruínas e seus assombros. **Geograficidade**, v.10, n.1, p.45-57, Verão, 2020b. Disponível em <https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/28128>. Acesso em 27 nov. 2024.

VALENTIN, Robert. A arte do abandono: o movimento MUDDA cria museu de memórias urbanas. Entrevistadora: MARTINS, Ingrid. **Diário da Manhã**. Goiânia, n.p., 28 jun. 2024. Disponível em: <https://www.dm.com.br/cultura/a-arte-do-abandono-o-movimento-mudda-cria-museu-de-memorias-urbana-148447>. Acesso em 27 nov. 2024.