

# ações poéticas urbanas

Processos e práticas coletivas,  
artísticas e pedagógicas

Emiliano Alves de Freitas Nogueira

Preserveo  
Cerrado

Universidade Federal de Goiás - Faculdade de Artes Visuais  
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual  
Goiânia/2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

EMILLIANO ALVES DE FREITAS NOGUEIRA

**Ações poéticas urbanas: processos e práticas coletivas,  
artísticas e pedagógicas**

GOIÂNIA  
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 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 das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) 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 material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

Emilliano Alves de Freitas Nogueira

#### 3. Título do trabalho

Ações poéticas urbanas: processos e práticas coletivas, artísticas e pedagógicas

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  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) autor(a) e ao(à) orientador(a);  
b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.  
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;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

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



Documento assinado eletronicamente por **THIAGO FERNANDO SANT'ANNA E SILVA**, Usuário Externo, em 10/11/2022, às 09:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

17/11/2022 16:15

SEI/UGF - 3324028 - Termo de Ciência e de Autorização (TECA)



Documento assinado eletronicamente por **EMILLIANO ALVES DE FREITAS NOGUEIRA, Discente**, em 10/11/2022, às 16:34, 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 **3324028** e o código CRC **BAF03103**.

Referência: Processo nº 23070.056799/2022-84

SEI nº 3324028

Emilliano Alves de Freitas Nogueira

**Ações poéticas urbanas: processos e práticas coletivas, artísticas e pedagógicas**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Doutorado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Doutor em Arte e Cultura Visual.

Área de concentração: Artes, Cultura e Visualidades

Linha de pesquisa: Educação, Arte e Cultura Visual

Orientador: Prof. Dr. Thiago Fernando Sant'Anna e Silva.

Goiânia

2022

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

Nogueira, Emilliano Alves de Freitas

Ações poéticas urbanas [manuscrito] : Processos e práticas coletivas, artísticas e pedagógicas / Emilliano Alves de Freitas Nogueira. - 2022.

CCLXVIII, 268 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Thiago Fernando Sant' Anna e Silva.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2022.

Bibliografia. Anexos.

Inclui lista de figuras, lista de tabelas.

1. coletivos artísticos. 2. arte e cidade. 3. memória. 4. intervenções urbanas. 5. práticas pedagógicas. I. Silva, Thiago Fernando Sant' Anna e, orient. II. Título.

CDU 7



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

## FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 11/2022 da sessão de Defesa de Tese de **Emiliano Alves de Freitas Nogueira** que confere o título de Doutor em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Aos quatro dias do mês de novembro de dois mil e vinte e dois, a partir das quatorze horas, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “ Ações poéticas urbanas: processos e práticas coletivas, artísticas e pedagógicas”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Thiago Fernando Sant’ Anna e Silva (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Fernando Nelson Miranda Somma (UDELAR), membro titular externo; Professor Doutor Luiz Carlos de Laurentiz (UFU), membro titular externo; Professora Doutora Leda Maria de Barros Guimarães (FAV/UFG), membro titular interno; Professor Doutor Raimundo Martins da Silva Filho (FAV/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho . A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros observando a qualidade e originalidade da pesquisa e recomendando-a para a sua publicação. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Thiago Fernando Sant’ Anna e Silva, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos quatro dias do mês de novembro de dois mil e vinte e dois.

## TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Thiago Fernando Sant'Anna e Silva, Professor do Magistério Superior**, em 04/11/2022, às 17:19, 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 **Leda Maria De Barros Guimarães, Professora do Magistério Superior**, em 07/11/2022, às 07:49, 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 **Luiz Carlos de Laurentiz, Usuário Externo**, em 07/11/2022, às 14:32, 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 **Raimundo Martins da Silva Filho, Usuário Externo**, em 08/11/2022, às 18:17, 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 **Fernando Nelson Miranda Somma, Usuário Externo**, em 10/11/2022, às 01:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

17/11/2022 16:15

SEI/UGF - 3294489 - Ata de Defesa de Tese



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 **3294489** e o código CRC **9F7664B8**.

---

**Referência:** Processo nº 23070.056799/2022-84

SEI nº 3294489

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe Elcione e ao meu pai José Ailton, pelo apoio, dedicação e amor incondicional.

Aos colegas, professores e professoras do programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual - UFG, em especial ao meu orientador Thiago Sant'Anna.

A todas as pessoas que passaram pelo CAPU e, em especial, aos integrantes da primeira geração do coletivo: Ana Vitória, Elisa Maria, Izabella Abdalla, Lucas Italo, Maiári Iasi, Thiago Lopes e Victória Regina.

Ao Rafael, pelo incentivo, amor e companheirismo.

Aos colegas do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFG - Campus Goiás, pelo apoio durante minha licença para qualificação, sem a qual não seria possível realizar este trabalho.

A todos os meus amigos e amigas que, por meio de conversas, entusiasmo, afeto e compreensão, colaboraram direta ou indiretamente com a realização desta pesquisa.

## RESUMO

Proponho, nesta pesquisa, uma reflexão acerca de processos e práticas coletivas, artísticas e pedagógicas, tendo como objeto de estudo a produção realizada pelo Coletivo de Ações Poéticas Urbanas (CAPU), formado por membros da comunidade acadêmica da Universidade Federal de Goiás (UFG) – Campus Goiás. Apresentarei investigações questionando a leitura, a apreensão e as formas de intervir no espaço urbano a partir de práticas artísticas e dos processos de aprendizado envolvidos na mesma, levando em conta a interrelação entre arte, Cultura Visual, educação e Arquitetura e Urbanismo. O estudo das práticas coletivas urbanas, nesse trabalho, intenciona articular arte e política, a partir da investigação dessas ações e de como se dá a prática pedagógica por meio da experiência em ações de arte no espaço urbano. De caráter qualitativo, pretendo, com essa pesquisa, entender de que forma são construídos os processos artísticos e educacionais, utilizando a *a/r/tografia* como metodologia de investigação nas práticas do Coletivo de Ações Poéticas Urbanas, questionando os papéis desempenhados por mim nesse processo, enquanto artista, pesquisador, professor e membro do CAPU. No contexto da cidade de Goiás, serão apresentadas seis intervenções criadas pelo coletivo, produtoras de contravisualidades como questionadoras das narrativas hegemônicas na cidade, evidenciando as potencialidades dessas ações nas discussões sobre memória, patrimônio e cidade. A partir dessas ações, discutirei as relações produzidas entre o fazer artístico e o conhecimento que se constrói a partir da criação em coletivo, percorrendo as trilhas da concepção, da produção, da apresentação, da mediação e da crítica.

Palavras-chave: coletivos artísticos; arte e cidade; memória; intervenções urbanas; práticas pedagógicas.

## ABSTRACT

In this research, I propose a reflection about collective, artistic and pedagogical processes and practices, having as object of study the production carried out by the Urban Poetic Actions Collective (CAPU), made up by members of the academic community of the Federal University of Goiás - Goiás Campus. I will introduce investigations questioning the reading, apprehension and ways of intervening in the urban space from artistic practices, and the learning processes involved in it, considering the interrelation between art, visual culture, education and architecture and urbanism. The study of urban collective practices in this research intends to articulate art and politics, from these actions investigation and how the pedagogical practice takes place through the experience in art actions in urban space. With a qualitative character, I intend with this work to understand how artistic and educational processes are built, using a/r/tography as a research methodology in the practices of the Urban Poetic Actions Collective, questioning the roles played by me in this process, as an artist, a researcher, a professor and a CAPU member. In the context of Goiás City, six interventions created by the collective will be introduced, producing counter-visualities as questioners of the hegemonic narratives in the city, highlighting the potential of these actions in discussions about memory, heritage and city. From these actions, I will discuss the relations produced between the artistic making and the knowledge that is built from collective creation, covering the paths of conception, production, presentation, mediation and criticism.

Keywords: artistic collectives; art and city; memory; urban interventions; pedagogical practices.

## RESUMEN

Propongo en esta investigación una reflexión sobre los procesos y prácticas colectivas, artísticas y pedagógicas, teniendo como objeto de estudio la producción realizada por el Colectivo de Acciones Poéticas Urbanas (CAPU), conformado por miembros de la comunidad académica de la Universidad Federal de Goiás - Campus Goiás. Presentaré investigaciones que cuestionan la lectura, la aprehensión y las formas de intervenir el espacio urbano desde las prácticas artísticas, y los procesos de aprendizaje que en ella intervienen, teniendo en cuenta la interrelación entre el arte, la Cultura Visual, la educación y la Arquitectura y el Urbanismo. El estudio de las prácticas urbanas colectivas en este trabajo pretende articular arte y política, a partir de la indagación de estas acciones y de cómo se da la práctica pedagógica a través de la experiencia en acciones de arte en el espacio urbano. De carácter cualitativo, pretendo con este trabajo comprender cómo se construyen los procesos artísticos y educativos, utilizando la *a/r/tografía* como metodología de investigación en las prácticas del Colectivo de Acciones Poéticas Urbanas, cuestionando los roles que desempeñé en ese proceso, como artista, investigador, docente y miembro de CAPU. En el contexto de la ciudad de Goiás, se presentarán seis intervenciones creadas por el colectivo, produciendo contravisualidades como cuestionadoras de narrativas hegemónicas en la ciudad, destacando el potencial de estas acciones en discusiones sobre memoria, patrimonio y ciudad. A partir de estas acciones, discutiré las relaciones que se producen entre el hacer artístico y el conocimiento que se construye a partir de la creación colectiva, recorriendo los caminos de la concepción, producción, presentación, mediación y crítica.

Palabras clave: colectivos artísticos; arte y ciudad; memoria; intervenciones urbanas; prácticas pedagógicas.

## Lista de Figuras

<b>Figura 1</b> Centro histórico da Cidade de Goiás.....	27
<b>Figura 2</b> Monumento dos Três Marcos, em Goiânia - GO.....	40
<b>Figura 3</b> <i>Graffiti</i> no Beco do Codorna, em Goiânia - GO.....	43
<b>Figura 4</b> Tilted Arc (1981).....	44
<b>Figura 5</b> Tupycolé. Opavivará! (2017). ....	67
<b>Figura 6</b> Brasa Ilha. Opavivará! (2018).....	68
<b>Figura 7</b> Transporte Coletivo. Opavivará (2010).....	81
<b>Figura 8</b> Remotupy. Opavivará. (2016). ....	82
<b>Figura 9</b> Integrantes do Coletivo de Ações Poéticas Urbanas.....	95
<b>Figura 10</b> Mapa multissensorial de Goiás. ....	101
<b>Figura 11</b> Planta de Vila Boa, capital da Capitania Geral de Goiás (1782). ..	115
<b>Figura 12</b> Mapa Turístico de Goiás (2010).....	117
<b>Figura 13</b> Qual o seu lugar em Goyaz? .....	120
<b>Figura 14</b> Qual o seu lugar em Goyaz? (2019).....	121
<b>Figura 15</b> Detalhe mapa de Qual o seu lugar em Goyaz? (2019). ....	123
<b>Figura 16</b> Rerratificação tombamento 2004. Destacados o perímetro de tombamento de 2004, área tombada em 1951 e 1978. ....	126
<b>Figura 17</b> Duas cidades (CAPU, 2019). ....	129
<b>Figura 18</b> Duas cidades (CAPU, 2019). ....	130
<b>Figura 19</b> Reações nas redes sociais sobre Duas cidades. ....	131
<b>Figura 20</b> Mapa Passeio auditivo. ....	139
<b>Figura 21</b> Escritos de giz no calçamento de pedra nas ruas feitos pelos participantes do Passeio Auditivo. ....	145
<b>Figura 22</b> Participantes do Passeio Auditivo fotografando na estação X, como se estivessem em Mikonos na Grécia. Fonte: arquivo do autor, 2019....	147

<b>Figura 23</b> Fotos realizadas por participantes do Passeio Auditivo. ....	148
<b>Figura 24</b> Realização de testes da ação poética urbana Anti-monumento....	155
<b>Figura 25</b> Anti-monumento. ....	156
<b>Figura 26</b> Igreja do Rosário dos Pretos em Goiás - GO, no início do século XX. .....	158
<b>Figura 27</b> Borracha Branca.....	162
<b>Figura 28</b> Além dos integrantes do CAPU, diversas pessoas contribuíram no apagamento das 200 borrachas brancas durante a ação poética urbana. .....	163
<b>Figura 29</b> Cartão postal distribuído pelo CAPU, sobrepondo as imagens das duas Igrejas do Rosário. ....	164
<b>Figura 30</b> Inauguração da estátua de Cora Coralina, em Goiás – GO, em 2019. .....	169
<b>Figura 31</b> <i>Meme</i> criado pelo perfil de humor Goiânia M1L GR4L.....	170
<b>Figura 32</b> Tire uma foto com a Cora.....	175
<b>Figura 33</b> Tire uma foto com a Cora.....	176
<b>Figura 34</b> Tire uma foto com a Cora.....	177
<b>Figura 35</b> Quadro com tempestade de ideias realizada em um dos encontros do CAPU. ....	208
<b>Figura 36</b> A ação Qual o seu lugar em Goyaz? desenvolvida em paralelo à exposição Artes em Comuns durante o Festival Independente de Cinema de Goyaz.....	211
<b>Figura 37</b> O amanhecer em Goiás durante a realização de Duas cidades. ..	215
<b>Figura 38</b> Transeuntes observando a linha realizada com cal em Duas cidades. .....	216
<b>Figura 39</b> Integrante do CAPU colocando cal nas ruas durante a realização de Duas cidades. ....	219
<b>Figura 40</b> Participantes do Passeio Auditivo ouvindo o áudio do percurso próximo ao Rio Vermelho.....	221

<b>Figura 41</b> Versão manuscrita de Poesia Sangrenta de Elisa Maria.....	222
<b>Figura 42</b> Produção do Balanço no LABTEC. ....	226
<b>Figura 43</b> Balanço de Anti-monumento na Praça da Manchorra.....	228
<b>Figura 44</b> Croqui esquemático de estudo para intervenção. ....	230
<b>Figura 45</b> Integrantes do CAPU durante a ação Borracha branca. ....	231
<b>Figura 46</b> Varal com fotos de Tire uma foto com a Cora na Cruz de Anhanguera.....	235

## Sumário

Introdução .....	18
1 Experiências coletivas artísticas na cidade .....	36
1.1 Arte, cidade e coletividade .....	38
1.1.1 Arte e cidade .....	39
1.1.2 Coletivos artísticos contemporâneos.....	47
1.1.3 Arte, política, cidade e coletividade .....	53
1.2 Experiência nas práticas artísticas e pedagógicas.....	61
1.2.1 A experiência na produção artística urbana coletiva .....	62
1.2.2 Ser/estar/compartilhar coletivamente a cidade e a pedagogia da experiência .....	73
1.2.3 A pedagogia da experiência e a Cultura Visual em ações poéticas urbanas do coletivo Opavivará! .....	80
2 Coletivo de Ações Poéticas Urbanas: a <i>a/r/tográfia</i> na produção de práticas em educação e Cultura Visual.....	85
2.1 Artista, Pesquisador e Professor .....	87
2.2. Coletivo de Ações Poéticas Urbanas e a produção de ações poéticas urbanas em Goiás. ....	94
2.3 A preparação para as ações poéticas urbanas .....	99
2.4 Práticas artísticas coletivas como produção de educação em arte e Cultura Visual .....	103
3 Espaço urbano e narrativas do patrimônio cultural na cidade de Goiás.....	113
3.1 A construção de um mapa coletivo em Goiás .....	114
3.2 A delimitação do perímetro de tombamento da cidade de Goiás .....	124
3.3 Passeio guiado no centro histórico de Goiás .....	134
4 Omissão, apagamento e criação da memória em Goiás.....	150

4.1 Lembrar de memórias omitidas .....	151
4.2 O apagamento da memória do povo negro em Goiás.....	158
4.3 O turismo e a construção de símbolos em uma cidade patrimônio da humanidade.....	166
5 A produção de conhecimento em coletivo a partir da realização de ações poéticas urbanas .....	178
5.1 O trabalho em coletivo .....	180
5.2 Diferenças, respeito e afetividade .....	189
5.3 Ser coletivo na universidade .....	193
5.3.1 Ser coletivo em uma graduação em Arquitetura e Urbanismo .....	199
5.4 Ações poéticas urbanas e a construção de conhecimento.....	203
5.4.1 Qual o seu lugar em Goyaz?.....	210
5.4.2 Duas cidades.....	214
5.4.3 Passeio auditivo .....	220
5.4.4 Anti-monumento .....	225
5.4.5 Borracha Branca .....	229
5.4.6 Tire uma foto com a Cora.....	233
Considerações finais .....	236
Referências .....	243
Anexos .....	252
1. Texto do áudio do Passeio auditivo.....	252
2. Parecer consubstanciado do Comitê de Ética em Pesquisa (UFG) .....	257
3. Termos de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). .....	261

## Introdução

As conexões estabelecidas entre Cultura Visual, Arquitetura e Urbanismo e práticas artísticas através de ações abertas ao público, produzidas por um coletivo no espaço urbano, é uma temática que permeia o universo da produção cultural desde o final do século XX, e cada vez mais se faz presente em meu trabalho enquanto professor, pesquisador e artista. Ao iniciar este trabalho, tomei de propósito investigar de que forma se dão os processos de aprendizagem durante uma criação artística, e como estes são responsáveis por novas apreensões, leituras e transformações na cidade, levando em conta a inter-relação entre visualidades e espaço urbano.

Estando no papel de fazer os relatos e as reflexões acerca de práticas realizadas, o material apresentado nessas páginas faz parte de tomadas de posições a partir da minha versão dos fatos, sem perder de vista o teor de uma pesquisa acadêmica. Utilizarei a primeira pessoa do singular na escrita para deixar nítido o meu papel enquanto narrador da pesquisa apresentada, porém, também tomarei a primeira pessoa do plural neste texto quando sentir a necessidade de me colocar enquanto parte do coletivo, tão caro a este trabalho. Nos casos em que apresentarei discussões teóricas importantes para o estudo, utilizarei a terceira pessoa para a articulação entre os autores e o assunto pesquisado.

Essa investigação surge como desdobramento da minha trajetória enquanto artista visual, pesquisador e docente do curso de Arquitetura e Urbanismo da

Universidade Federal de Goiás (UFG) – Campus Goiás. Ao repassar meu caminho profissional, pude entender como os processos *ar/tográficos* sempre estiveram presentes em minhas vivências artísticas e acadêmicas, que passaram por teatro, Arquitetura e Urbanismo, dança e artes visuais. Estreei meu primeiro espetáculo como ator aos 18 anos e, durante muito tempo, dediquei parte da minha vida às artes cênicas, como ator, improvisador, cenógrafo, figurinista, diretor e palhaço. Paralelamente, graduei-me em Arquitetura e Urbanismo e trabalhei como cenógrafo do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) de 2010 a 2016. As artes visuais chegaram quando minha carreira nessas outras atividades já estava consolidada.

Quando decido dar uma pausa no mundo das artes cênicas e dedicar-me à docência e às artes visuais, trago comigo aquilo que mais me era caro no teatro: o fazer em coletividade. Não há teatro sem prática colaborativa.

Trabalhar com outras pessoas é a possibilidade de ampliar o número de vozes e, conseqüentemente, as possibilidades, mesmo que, para isso, os processos tenham sua duração estendida, dadas as condições de partilhas e discussões exigidas em um coletivo. É dissolver a autoria por um projeto compartilhado, em que geralmente não há lugar para o culto ao artista genial. É o desejo de estar sempre em relação com o outro, porque é no encontro com o outro que podemos “nos confrontar com nossos próprios inconscientes, desejos e subjetividades” (MIRANDA, 2015, p. 149). Logo, esta pesquisa só existe porque é uma forma de me reconhecer enquanto sujeito a partir do momento que estou com alguém e, assim, compartilhar o processo com o outro.

Quando iniciei meus trabalhos como docente do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFG - Campus Goiás, criei o grupo de estudos Corpo-Espaço-Memória, atuando entre junho de 2016 e maio de 2017, propiciando-me participar de práticas artísticas coletivas urbanas interdisciplinares em Goiás - GO, trazendo diversas questões acerca dos processos de aprendizagem e levando à tona indagações nas quais o corpo e a cidade estavam sempre presentes. Estando em coletivo, pude perceber que “a arte não é um lugar estanque de produção de conhecimento, ou de fruição estética, mas é o lugar de um verdadeiro debate entre várias áreas” (CAMPBELL, 2021, p. 115), e os experimentos realizados

neste momento me fizeram refletir sobre criar ações em diálogo com os conhecimentos em Arquitetura e Urbanismo no próprio ambiente acadêmico, fazendo pesquisa e extensão.

As ações realizadas no espaço urbano levaram em conta um contexto muito particular, visto que Goiás é uma cidade de pequeno porte no interior do Brasil, primeiro núcleo urbano fundado no território goiano, no início do século XVIII, com o título de patrimônio cultura da humanidade pela UNESCO desde 2001, onde as relações entre corpo, memória e espaço são atravessadas peculiarmente no dia a dia da população. A presença de 3 instituições de ensino superior (UFG, IFG e UEG), o grande número de eventos culturais, o convívio íntimo entre moradores em um núcleo urbano pequeno onde as portas das casas são o limite das ruas, com pouca ou quase sem uma separação entre muros, portas e calçadas, e um fluxo de turistas passando pela cidade, faz com que ela tenha uma dinâmica própria.

Após algumas ações realizadas, diversos atravessamentos levaram ao fim desse grupo de estudos. Senti então a necessidade de um maior aprofundamento nessa pesquisa para conseguir analisar e compreender as relações estabelecidas entre artistas, obra e público, e como essas intervenções em comunidade provocavam a leitura da cidade de quem participava e a maneira conforme se dava o processo de educação na criação e recepção das mesmas. Essa produção iria também de encontro a um incômodo sentido pelo fato de que, apesar de Goiás ser uma cidade com uma produção de arte pulsante, grande parte do fazer artístico ainda me parecia muito arraigado às raízes históricas e memorialistas, como se as narrativas poéticas construídas tivessem uma obrigação em serem uma ode a um passado glorioso, gerando criações empoeiradas e já nascendo velhas. Isso me instigou a pensar em como pesquisar e produzir arte contemporânea nesse contexto, sem perder de vista a história vilaboense a nos cercar desde quando colocamos os pés em suas ruas de pedras, incorporando-a como matéria-prima na elaboração de pensamento crítico e estético.

Ao iniciar o doutorado, apesar do desejo em estar com mais pessoas em colaboração, não existia ainda um coletivo em específico para a realização dessa pesquisa. No projeto de pesquisa, foram cogitadas inúmeras propostas,

como observar coletivos existentes, tentar antigas fórmulas já testadas por mim no grupo de estudos Corpo-Espaço-Memória, aliar disciplinas regulares com práticas coletivas, dentre outras suposições. No mesmo período de elaboração do projeto, tive a oportunidade de ministrar uma disciplina de núcleo livre de cenografia teatral, rendendo muitas discussões e atividades além da sala de aula, e permitindo trabalhar com várias pessoas em colaboração durante atividades propostas no ensino, em uma dinâmica onde as práticas pedagógicas estavam alinhadas à criação artística em coletivo. Percebendo a existência de um grupo de estudantes cheios de vontade em continuar se encontrando para discutir criação artística, convidei algumas pessoas para começarmos a nos reunir a fim de estudar e realizar ações específicas na comunidade de Goiás. De prontidão fizemos um grupo de estudos e, no início, não imaginei as possibilidades em tornar um coletivo artístico, que ainda hoje segue realizando diversos projetos.

Em três meses de encontros e pequenas inserções dentro do circuito de eventos de Goiás, formalizávamo-nos enquanto CAPU – Coletivo de Ações Poéticas Urbanas, desejoso por intervir poeticamente na cidade. A aprovação de um projeto no edital de patrocínio do Conselho de Arquitetura e Urbanismo, em 2019, fez com que tivéssemos a oportunidade de realizar diversas ações poéticas urbanas, e assim, possibilitando que eu, participante desse coletivo, pudesse olhar para o trabalho também como pesquisador, e fazer dessas práticas o objeto desta pesquisa. Trabalhar com o CAPU, correndo os riscos da não previsibilidade, coloca este trabalho num engajamento utilizado nas pesquisas baseadas em arte (PBA), em que “o sentido não é encontrado, mas construído e que o ato da interpretação construtiva é um evento criativo” (DIAS, 2013, p. 23). As práticas relatadas neste texto foram geradas durante a pesquisa, e trago nestas páginas as dores e as delícias de um trapézio sem rede de proteção, contando com pessoas abertas às experimentações em um coletivo cheio de afeto e vontade de criar. Este trabalho teve aprovação no Comitê de Ética na Universidade Federal de Goiás, e todos os participantes do CAPU deram consentimento livre e esclarecido para participarem da pesquisa. Assim, pensando na importância de cada pessoa participante do CAPU para o

processo, decidi utilizar os nomes reais deles neste texto, respeitando as individualidades dentro do coletivo.

### **Perguntar para desenhar**

O início de uma pesquisa é marcado por muitas dúvidas atravessando os desejos e as viabilidades da realização da mesma. Sousa (2021, p. 150) diz que as dúvidas precisam ser “experienciadas enquanto reflexão” ao invés de sermos assolados por elas, como se fossem motivos para a desistência, visto que “se tudo tivesse de ser conhecido e pesado antes de começar, nunca nada começaria” (SOUSA, 2021, p. 149). Fazer diversas suposições quando iniciiei esse processo para só depois estar no CAPU, sem saber ao certo onde iríamos chegar, encheu os meus dias de perguntas para correr atrás de respostas (nem sempre encontradas).

Desenhar a pesquisa para entender os rumos metodológicos a serem tomados foi primordial para a organização dos caminhos a serem percorridos, em um momento em que o ponto de chegada não era conhecido. Se soubéssemos onde chegaríamos não haveria motivos para embarcar nas aventuras de uma investigação.

Nas pesquisas baseadas em arte, é considerável “ter em mente que nem os sujeitos nem os objetos de estudo preexistem no processo de pesquisa, mas que são mutuamente e constantemente transformados ao longo dele”<sup>1</sup> (MARTÍN, 2014, p. 180, tradução nossa). Porém, não pude perder de vista que, mesmo se tratando de uma pesquisa em arte e Cultura Visual, na qual a subjetividade e a poética das experiências recheiam o itinerário dos pesquisadores, desenhar o percurso da investigação é condição para a produção de conhecimento.

A construção do percurso da pesquisa baseada em artes há sempre algum grau de imprevisibilidade, pois a produção do trabalho faz parte do processo de investigação. Se levar em conta que o processo de criação artística em um coletivo, formado no início da mesma, foi uma das estratégias metodológicas

---

<sup>1</sup> No original: “*tener en cuenta que ni los sujetos ni los objetos de estudio preexisten al proceso de investigación, sino que se transforman mutua y constantemente a lo largo del mismo*”.

para essa pesquisa, lidar com o acaso e entender o seu lugar na investigação foi fundamental para minha organização e por isso realizei um planejamento capaz de contar com o imprevisto e nele trabalhar com soluções em que o rumo da situação não pudesse se perder.

Assim, quando proponho estudar e realizar ações artísticas no espaço urbano e suas reverberações no universo de pesquisa dos Estudos de Educação em Cultura Visual, foi necessário entendê-lo “como um campo emergente de pesquisa transdisciplinar e transmetodológico, que estuda a construção social da experiência visual” (DIAS, 2008, p. 38), bem como campo que interfere nas práticas pedagógicas e no ensino-aprendizagem, propondo “uma mudança do foco do olhar e do lugar de quem vê” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 35). Logo, vêm à tona algumas questões a serem respondidas com este trabalho a partir dos campos de conhecimento em que ele se insere.

A construção desta pesquisa, promovendo um diálogo entre artistas, obra, cidade e público, analisar e realizar as ações artísticas no espaço urbano como uma forma de “compreender o papel social da imagem na vida da cultura” (MARTINS, 2008, p. 30), bem como chegar a uma questão sintetizadora de todos os desejos da investigação, é uma tarefa que possui grande complexidade. Todavia, a formulação de uma única questão é fundamental para guiar e operacionalizar todas as outras perguntas propostas neste trabalho.

Dessa forma, chego à questão guiadora desta pesquisa: como se dá a relação entre o fazer artístico e a construção de conhecimento na produção de experiências poéticas coletivas no espaço urbano?

Aliar as práticas artísticas em processos pedagógicos é uma forma de “propiciar modos de indagação, desvelamento e ação frente às estruturas – discursos – que nos constituem e nos naturalizam” (HERNÁNDEZ, 2014, p. 348), a partir da experiência do corpo na cidade. Estar em coletivo na universidade, buscando metodologias para a criação, conciliando a aprendizagem a partir da prática artística, faz com que a arte surja:

[...] como um modo de exposição do problema do aprender. Esta maneira de penetrar no campo da aprendizagem, pela precisa colocação do problema, significa aplicá-la ao próprio objeto de nossa investigação, ou seja, entender que toda aprendizagem começa com a invenção de problemas. (KASTRUP, 2001, p. 20).

As práticas cotidianas, estéticas e artísticas são condicionantes para experiências sociais, culturais, econômicas e políticas, reforçando as qualidades sensoriais e corporais do ambiente: “como gesto vivo, a experiência reúne como um todo aquilo que a ciência divide, seja o corpo e a alma, a razão e o sentimento, as ideias e as emoções” (SANTOS, 2021, p. 125). Por isso, ao confrontar o público em práticas no espaço urbano, permitimos promover novas reflexões e discussões acerca do mesmo, buscando um registro das práticas no universo das artes enquanto propulsor de leituras e experiências na elaboração de conhecimento.

Propor ações poéticas urbanas em um coletivo artístico é uma maneira de colocar em discussão as relações entre arte, coletividade e cidade, investigando instrumentos para novas perspectivas de convivência no espaço urbano, interpretando e experienciando o lugar poeticamente. Essas práticas artísticas coletivas dispensam a produção de um artefato, substituindo-o pelas relações (impulsionadas ou não por dispositivos), sendo, assim, “agente de resistência à sua distribuição mercantil ou parasita mimético dessa distribuição” (BOURRIAUD, 2009, p. 145). Dessa forma, os parâmetros do que é ou não é arte não pertencem mais ao “mundo representado pela obra, sequer na forma, mas está diante dela mesma, na forma coletiva temporal que produz ao ser exposta” (BOURRIAUD, 2009, p. 85).

A elaboração do entendimento da cidade onde as experiências artísticas explicitam conflitos e fomenta micro-resistências, transformam o espaço urbano em suportes a essas ações, e interferem com suas condicionantes físicas, sociais e culturais sobre a realização das mesmas. Sobre essas experiências entre arte e cidade, Fontes (2012, p. 36), ao citar Claudia Büttner, afirma que:

[...] a arte pode exercer importante papel no cotidiano. Segundo ela, para assumir uma função pública, a arte deve ter como princípio básico e indispensável criar obras artísticas “com e para” um determinado lugar, abusando do confronto com o contexto e descobrindo, destacando e valorizando temas e lugares. Para produzir o seu efeito especial, ademais, a intervenção deve ter uma existência passageira e buscar a inclusão dos espectadores ou habitantes.

A arte atua no espaço público dialogando com o espectador no momento, perpetuando a imagem tranquilizadora das cidades e potencializando as intervenções como prática crítica e educacional, questionando se “estamos

diante de espaços verdadeiramente públicos ou de espaços concebidos e implementados para um tipo específico de público?" (SERPA, 2004, p. 34).

Tendo como centro ações artísticas coletivas na cidade, a pergunta principal que procuro responder com esta pesquisa reverbera em outras indagações que direcionarão os percursos conceituais, produzindo as demandas, organizando as etapas de construção, nas quais o processo de criação artística é um dos caminhos metodológicos.

Por conseguinte, chega-se à indagação: como o espaço urbano interfere nos processos de criação artística? Ao propor intervenções artísticas na cidade, é preciso entendê-la enquanto espaço de vivência, dissente e conflituoso, perturbando a imagem tranquilizadora do espaço urbano, já que sua:

[...] forma e realidade nada tem de harmonioso. Ele também reúne os conflitos. Sem excluir os de classes. Mais que isso, ele só pode ser concebido como oposição à segregação que tenta acabar com os conflitos separando os elementos no terreno [...] O urbano se apresenta, ao contrário, como lugar dos enfrentamentos e confrontações, unidade das contradições. (LEFEBVRE, 2002, p. 160).

A arte sempre teve sua presença no espaço urbano, seja institucionalmente ou através de manifestações populares, respondendo às questões de seu tempo. Na contemporaneidade, “o relevo dos significados das obras de arte urbana e sua concretização no domínio público dão-se em meio a espaços permeados de interdições, contradições e conflitos” (PALLAMIN, 2000, p. 24), refletindo, assim, o nosso tempo em práticas questionadoras.

Se essa pesquisa tem como propósito ações pedagógicas, e, entendendo que “proposições e experimentações no campo da arte são ferramentas para o entendimento, a interpretação e a educação artística” (SANTOS; SIQUEIRA, 2015, p. 110), como conciliar a produção artística no espaço urbano com processos educacionais?

Essa questão conduz-nos a abandonar e a recusar a educação entendida apenas como uma mercadoria cultural e um modelo de produção neoliberal, que “sustenta e reforça o sistema de divisão social do trabalho, fonte da alienação” (GALLO, 2007, p. 37). É necessário evitar que a “própria perspectiva libertária da educação seja cooptada pelo capitalismo, neutralizando seu caráter político transformador” (GALLO, 2007, p. 29). Precisamos revisitar esses conceitos,

considerando a arte como uma experiência (ação participativa), um ato transformador fundado em se fazer como um desejo produtivo, em uma construção permanente da memória.

Dessa maneira, busco tratar a experiência nesta pesquisa enquanto articulador pedagógico. De acordo com John Dewey (2010), a experiência é fundamental para a produção de conhecimento, sendo um elo entre o pensar e o fazer nos processos educacionais. Ao trabalhar com um coletivo, busco investigar como os processos pedagógicos se dão também nos processos de criação. Sendo o CAPU formado, durante as ações aqui citadas, por seis estudantes de Arquitetura e Urbanismo e uma de cinema, procurarei entender como é possível romper a lógica da formação que pensa no indivíduo criador único e original, possibilitando a experiência destas pessoas em processos criativos envolvendo outras dinâmicas não ligadas às disciplinas do ensino formal, mas a projetos de pesquisa e extensão.

Se a pesquisa tem como foco as relações no espaço urbano, como o contexto do espaço urbano de Goiás - GO (Figura 1) interfere na produção de atividades artísticas na referida localidade? Ao localizar as práticas artísticas na cidade de Goiás, realizadas a partir desse lugar específico para conferir às criações uma reflexão de onde elas foram realizadas, vejo a necessidade em tensionar a capitalização da imagem urbana de *marketing* de uma cidade com o título da UNESCO de Patrimônio Histórico da Humanidade. Isso gera outros modos de narrar, em contraponto às narrativas hegemônicas, “que além de incluir os participantes, [contribuem] para expandir outros sentidos de compreensão e experiências de relação” (HERNÁNDEZ, 2014, p. 348), permitindo a elaboração de práticas questionadoras dos modos coloniais, abrindo possibilidades para discussões fundamentais da constituição da história do povo vilaboense.

O espaço “age sobre nós e pode dominar o nosso espírito; uma grande parte do prazer que recebemos da arquitetura – prazer que parece não podermos perceber ou que não nos damos ao trabalho de notar – surge, na realidade, do espaço” (SCOTT apud ZEVI, 2009, p. 186). Assim, é necessário perceber como promover ações poéticas urbanas pode de fato produzir desdobramentos sobre o habitar a cidade, além de identificar como isso interfere em nosso estar em uma cidade onde a história secular tratou de marcar, construir e apagar corpos.



**Figura 1** Centro histórico da Cidade de Goiás.  
Fonte: arquivo do autor, 2019.

Finalmente, ao adentrar na pesquisa como integrante de um coletivo, pergunto-me: como devo me envolver em uma prática colaborativa enquanto pesquisador e participante em processos artísticos e pedagógicos? Dessa maneira, minha participa o no coletivo partiu do reconhecimento enquanto sujeito em um grupo, a serviço da prática do mesmo, em uma investiga o documental (por meio de vídeos, fotografias, projetos, práticas, entrevistas) e interpretativa, e na pesquisa-a o, defendida por Michel Thiollent (2000) como uma pesquisa social concebida e realizada em estreita associa o com uma a o coletiva (no caso artística e pedagógica), na qual pesquisador e participantes estão envolvidos de modo cooperativo e participativo. Para professor, artista e pesquisador, a *a/r/tografia* se mostra “uma forma relacional de investiga o que busca a produ o de significados, a compreensão e a cria o de conhecimentos” (IRWIN, 2013, p. 31). Os papéis assumidos neste processo de investiga o me colocaram diversas vezes em situa es delicadas, sendo a prática *a/r/tográfica*

fundamental para tentar achar um equilíbrio entre as funções desempenhadas numa tentativa de não cair em armadilhas acadêmicas, apaziguadoras ou românticas.

O caráter *a/r/tográfico* desta pesquisa proporcionou-me enquanto pesquisador ser guiado por essas perguntas no processo de investigação, não com o propósito apenas de respondê-las, mas também de “propor perguntas para uma investigação que evolua com o tempo” (IRWIN, 2013b, p. 162), fazendo com que o trabalho possa se comprometer com a prática e todas as possíveis reverberações que possam ocorrer.

### **Metodologias para uma pesquisa artística-urbana-pedagógica**

Com o intuito de aproximar o fazer artístico do fazer acadêmico, esta pesquisa tem caráter qualitativo: não pretendo analisar dados estatísticos, mas buscar entender de que forma são construídos os processos artísticos e educacionais, além das suas reverberações no coletivo, percorrendo as trilhas de concepção, produção, apresentação e mediação. A participação efetiva dentro do coletivo de criação se pautou “pela interpretação dos significados da investigação, [e] justifica-se, sobretudo, por ser uma forma adequada para entender a natureza de um projeto artístico de resultado humano” (GONÇALVES, 2001, p. 68). Estar em coletivo me permitiu um estado de comunhão durante esta jornada, resultando em um desenvolvimento afetivo e humanista.

A utilização da pesquisa qualitativa em investigações artísticas e educacionais “reflete uma espécie de diálogo entre os investigadores e os respectivos sujeitos, dado a estes serem abordados por aqueles de forma neutra” (BODGAN; BIKLEN, 1994, p. 51). Estando em grupo, busquei usar da análise qualitativa, observando tudo,

[...] o que é ou não dito: os gestos, o olhar, o balanço, o meneio do corpo, o vaivém das mãos, a cara de quem fala ou deixa de falar, porque tudo pode estar imbuído de sentido e expressar mais do que a própria fala, pois a comunicação humana é feita de sutilezas, não de grosserias. Por isso, é impossível reduzir o entrevistado a objeto. (DEMO, 2012, p. 33).

O próprio desenvolvimento das ações poéticas urbanas realizadas no CAPU é parte da metodologia deste trabalho, e não pretendo separar o processo da obra, mas entender que, nas criações, em que a obra se efetiva na relação com o outro, o que é acabado “pertence a um processo inacabado, em outras palavras, a obra entregue ao público, como um momento do processo, é simultaneamente gerada e geradora” (SALLES, 2007, p. 125). É uma pesquisa baseada em arte, na qual a produção vem como “espaço, objeto e sujeito construtor de conhecimentos e saberes tanto para o campo das artes quanto para a área educacional” (DIAS, 2013, p. 26).

Entendo aqui “a criação como um percurso direcionado por um projeto, inserido na continuidade do processo. É a tensão entre projeto e processo, deixando aparente o ato criador como um projeto em processo” (SALLES, 2009, p. 66). O processo de construção deste trabalho foi essencial para abrir caminhos e fundamentar uma metodologia para analisar os processos práticos de criação.

Para a constituição de um referencial teórico que permitisse não só analisar os dados coletados como, também, dimensionar as análises para outros universos, foram realizadas pesquisas bibliográficas, em um primeiro momento abrangendo o universo acadêmico em que esta pesquisa se situa, como educação e Cultura Visual, arte contemporânea e estética. Essa pesquisa de referencial teórico buscou trabalhar conceitos a serem operados: práticas coletivas artísticas urbanas; arte política e coletividade; experiência em práticas artísticas e educacionais; e pedagogia da experiência. Como esta é uma investigação de caráter *a/r/tográfico*, a construção do referencial teórico referente às práticas realizadas no trabalho de campo foi feita durante o processo em campo, a partir da demanda que cada ação requeria, abrangendo também as áreas de Arquitetura e Urbanismo, memória e patrimônio cultural.

Sendo artista, educador e pesquisador, utilizo a *a/r/tografia* como uma das metodologias empregadas, tendo como princípio fundir o saber, o fazer e o realizar, buscando o diálogo, a mediação e a conversação, em um processo em que o objetivo não é encontrar o sentido, mas construí-lo, fazendo da interpretação construtiva um evento criativo. Ao enfatizar a criação e a produção da Cultura Visual, esse método rompe, complica, problematiza e incomoda as metodologias hegemônicas, privilegiando tanto o texto (escrito) quanto a imagem

(visual) em encontros híbridos, refletindo, explorando e valorizando o sujeito (DIAS, 2014). Em linhas gerais, A/R/T é:

uma metáfora para: Artist (artista), Research (pesquisador), Teacher (professor) e graph (grafia: escrita/representação). Na a/r/tografia saber, fazer e realizar se fundem. Elas se fundem e se dispersam criando uma linguagem mestiça, híbrida. Linguagem das fronteiras da auto e etnografia e de gêneros. O Artógrafo, o praticante da artografia, integra estes múltiplos e flexíveis papéis na vida profissional. Não está interessado em identidade, só em papéis temporais. Vive um mundo de intervalos tempo/espaço, em espaços liminares, terceiros espaços, entre-lugares. Busca vários espaços desde aqueles que nem são isso nem aquilo e também aqueles que são isso e aquilo ao mesmo tempo. Busca o diálogo, mediação e conversação. (DIAS, 2013, p. 25).

As práticas artísticas coletivas no espaço urbano são em sua grande parte acontecimentos possuidores de uma duração em um determinado tempo e espaço, restando apenas uma documentação de registro das mesmas. Porém, é limitado definir esses trabalhos como conceituais ou imateriais, visto que estão calcados na relação, em que “o emprego do tempo e as obras são, ao mesmo tempo, resultado das relações humanas – pois concretizam o trabalho social – e produtores de relações pois organizam os modos de socialidade e regulam os encontros humanos” (BOURRIAUD, 2009, p. 66). Assim, os registros feitos durante as ações foram fundamentais para a análise de apreensão, leitura e transformação da cidade.

Esses processos foram registrados em vídeo, áudio, fotos e cadernos de anotações, circunscrevendo empiricamente o trabalho, e contemplando desde o início até a realização das ações. Esses instrumentos são de significativo valor para analisar as relações e interligações entre a prática/processo e os resultados artísticos, e de que forma essas ações contribuem na construção de conhecimento. Esses registros ampliam as possibilidades de estudos e servem de ferramenta de análise, fazendo também as vezes de texto/discurso do próprio trabalho.

Contar com materiais para a escrita deste trabalho é entendê-los como dispositivos para reflexão sobre os processos vivenciados em grupo durante a criação artística, fazendo deles mobilizadores de análise das práticas realizadas no coletivo. Narrativas são construídas através de fotografias, vídeos, entrevistas, desenhos, e partindo do pressuposto que esses registros foram

produzidos pelos integrantes do coletivo, eles estão cheios de subjetividades e individualidades caracterizando-os, e permitiram buscar respostas de como os processos de criação reverberaram em cada participante, possibilitando analisar, interpretar e comparar os resultados.

Não pretendo buscar uma verdade nesse material, mas entender os caminhos percorridos, analisando os conflitos e as decisões, assim como os desejos de cada pessoa do coletivo podem influenciar no resultado final. Enquanto percurso de uma criação na qual preciso propor, ceder, entender, dialogar, sem que seja necessariamente uma ordem de ganhar ou perder, mas construir juntos, esses registros deixam claro as condições em que os processos de criação e aprendizado foram elaborados. É importante salientar que grande parte desses registros, principalmente os realizados por mim através de anotações, fotografias e desenhos, não entram como texto nessa pesquisa, mas serviram como material para análise da construção deste, agindo como “reservas poéticas que podem oferecer a possibilidade de resgate desses efeitos” (SALLES, 2009, p. 62) produzidos nos momentos dos acontecimentos.

Como este trabalho trata sobre a criação de produções artísticas em coletivo, foram produzidas muitas imagens no decorrer da construção do mesmo, como fotos, mapas, escritos, desenhos, vídeos, ações poéticas urbanas, gestos etc. Não pretendo aqui fazer uma análise detalhada de todas essas imagens, pois as entendo também como escritos do processo de pesquisa, guardando subjetividades poéticas de criação. Dessa forma, a apresentação das imagens no trabalho é uma possibilidade de permitir também ao leitor interpretações críticas da pesquisa, não restrita somente à escrita acadêmica, mas também nas visualidades produzidas no decorrer do processo, além de auxiliar na contextualização das práticas.

A criação de narrativas de cada participante do coletivo nas conversas, nas entrevistas e nos diários coloca em questão a memória e a experiência como articuladoras das produções artísticas e educacionais. Ao produzir material a partir das ações realizadas, os participantes fazem um registro do que Dewey chama de experiências singulares, que é “quando o material vivenciado faz o percurso até sua consumação. Então, só então, ela é integrada e demarcada no

fluxo geral da experiência proveniente de outras experiências” (DEWEY, 2010, p. 109).

Por conta da pandemia da Covid-19, as entrevistas com os integrantes do CAPU foram feitas quase dois anos após a realização das práticas que são objetos de estudo deste trabalho. Conversar com os integrantes do CAPU foi de fundamental importância para a pesquisa, entendendo que “conversas não são unidimensionais; elas sempre nos confrontam com diferentes formas de enxergar e de saber” (HOOKS, 2020, p. 85). O desejo era realizar esses diálogos presencialmente, e por isso, adiei o quanto pude, e, vendo que não era possível fazer dessa forma, decidi realizar as conversas via plataforma *on-line* Zoom. Trago na tese essas entrevistas pulverizadas, pensando nas falas dos integrantes do CAPU como comentários e questões de assuntos caros a esse trabalho. Além disso, essas entrevistas serviram de base para a construção do capítulo 5, em que, a partir dessas conversas, discuto como os integrantes do coletivo enxergaram o processo de trabalho. Ao entender a importância de valorizar o momento e a espontaneidade com que as entrevistas foram realizadas, elas foram transcritas e colocadas no texto desta tese respeitando a forma como cada interlocutor falou, dessa forma, muitas vezes fora da norma culta.

### **A pesquisa nas práticas poéticas coletivas**

A articulação entre o corpo e a cidade enquanto prática cotidiana, estética e artística é condicionante para experiências sociais, culturais, econômicas e políticas, reforçando as qualidades sensoriais e corporais do ambiente. Ao realizarmos ações poéticas e urbanas, pretendemos ter uma estreita relação horizontal entre academia, comunidade e artistas, evidenciando a potência da abertura que as áreas de Arquitetura e Urbanismo, arte contemporânea e Cultura Visual reservam às interações entre os saberes e as percepções do ato criador, compartilhando o universo criativo e ampliando os potenciais imaginativos.

Dessa maneira, esta pesquisa busca promover reflexões sobre o uso das cidades, enquanto um ato estético para o entendimento do espaço público e organização coletiva.

No Capítulo 1, apresentarei o campo teórico do universo dessa pesquisa acerca de ações poéticas urbanas e experiência, fundamental para conduzir o trabalho de campo realizado, constituindo uma pesquisa teórica como prática nos processos artísticos, um “intercâmbio crítico que é reflexivo, responsivo e relacional, que está em contínuo estado de reconstrução em outra coisa” (IRWIN; SPRINGGAY, 2013, p. 139). Assim, num primeiro momento, foram formulados os caminhos da arte produzida no espaço urbano que contribuíram para a construção da poética dos coletivos que atuam nas cidades a partir do final do século XX, e como as atividades destes se estabeleceram enquanto práticas artísticas. A partir disso, elaborei articulações entre arte, política e coletividade, levando em conta as perspectivas de arte relacional de Bourriaud (2009), partilha do sensível e estética e política em Rancière (2009) e participação de Bishop (2008). Esses estudos culminaram na investigação do papel da experiência nessas práticas e como se dá a prática pedagógica através da experiência em ações de arte nas cidades, pensando na experiência a partir de Dewey (2010) e Bondía (2002), suas conexões com a emancipação do público em Rancière (2012) e as práticas artísticas contemporâneas de Bourriaud (2009; 2011). No fim do referido capítulo, analisei duas ações do coletivo Opavivará, no sentido de vincular as discussões teóricas sobre experiência e Cultura Visual em práticas artísticas, dando subsídios práticos-teóricos para as ações desenvolvidas pelo CAPU.

No capítulo 2, apresento o Coletivo de Ações Poéticas Urbanas e como a prática em coletivo reflete em uma pesquisa *a/r/tográfica* em que “investigadores que trabalham como artistas, pesquisadores e pedagogos comprometidos ao engajamento pessoal em uma comunidade de pertença que problematiza e refleta sobre a diferença” (IRWIN, 2013b, p. 165).

Dessa forma, primeiramente discorrerei sobre ser artista, pesquisador e professor, sendo também parte e produtor do meu objeto de pesquisa. Tratarei também de como a constituição do CAPU, dentro de uma instituição de ensino superior, implica em uma série de especificidades dentro do fazer artístico e

educacional de uma prática *a/r/tográfica*. A potencialidade das identidades de cada integrante do CAPU e como se deu a formação do coletivo serão abordados como especificidades que permitiram a constituição da pesquisa. Para o desenvolvimento das ações poéticas urbanas, percorrerei os caminhos que o CAPU tomou na elaboração das mesmas, e como o cenário de patrimônio cultural apresentado pela cidade de Goiás permitiu que as produções das práticas coletivas celebrassem “com intensidade peculiar os momentos em que o passado reforça o presente e em que o futuro é uma intensificação do que existe agora” (DEWEY, 2010, p. 82). O contexto da cidade de Goiás entra aqui como impulsionador para práticas que se concretizam enquanto contravisualidades de narrativas hegemônicas.

É tarefa impossível escrever sobre as ações poéticas urbanas realizadas pelo CAPU abarcando a totalidade de cada uma dessas práticas, nos detalhes de suas criações, suas subjetividades, seus contextos e suas reverberações. Como *a/r/tógrafo*, escreverei sobre como esses trabalhos reverberaram a partir de escolhas do que elejo como potencialidade de crítica, com todas as contradições e paradoxos que possam haver nisso. Nos capítulos 3 e 4, apresentarei as ações poéticas urbanas realizadas por nós do CAPU com o objetivo de apresentar as circunstâncias das práticas realizadas no trabalho de campo, e trazer questões e métodos empregados em cada uma dessas ações.

No capítulo 3, o espaço urbano é visto a partir das narrativas do patrimônio cultural na cidade de Goiás, sendo apresentadas três ações poéticas urbanas que buscam estabelecer um diálogo com as narrativas hegemônicas na construção de discursos do patrimônio cultural de uma cidade através de práticas que discutem os instrumentos de poder na disputa pela história e pela memória de tal patrimônio. As ações apresentadas são: *Qual seu lugar em Goyaz?*, *Duas cidades* e *Passeio auditivo*.

O capítulo 4 é destinado às ações poéticas urbanas que dizem respeito à omissão, à criação e ao apagamento da memória em Goiás, sendo apresentadas as práticas: *Anti-monumento*, *Borracha branca* e *Tire uma foto com a Cora*.

No capítulo 5, refletirei sobre como se deu a produção de conhecimento no CAPU, através da criação de ações poéticas urbanas. Levarei em conta como o trabalho em coletivo é atravessado por questões como diferenças, respeito e

afetividade, as particularidades de o coletivo estar em uma universidade, como se deram as relações acadêmicas entre o coletivo e a formação de seus integrantes em Arquitetura e Urbanismo, e como as aprendizagens estiveram presentes na produção das seis práticas artísticas apresentadas nos capítulos 3 e 4. As entrevistas produzidas com os integrantes do CAPU costurarão este capítulo, sendo estas fundamentais para a reflexão aqui proposta.

Pretende-se, assim, investigar as relações de práticas artísticas e pedagógicas no espaço urbano da cidade de Goiás, ampliando os debates que procuram compreender as relações entre experiência e ações coletivas dentro no universo das artes, pedagogia e Cultura Visual.

# 1 Experiências coletivas artísticas na cidade

O comprometimento com as práticas artísticas e pedagógicas realizadas junto ao Coletivo de Ações Poéticas Urbanas durante esta pesquisa de doutorado apontou a importância de tratar de dois princípios condutores que fundamentam e articulam as discussões conceituais que abarcam o universo desta investigação: as práticas artísticas no espaço urbano e a experiência nessas ações como exercício pedagógico. Assim, proponho neste capítulo abordar essas discussões enquanto material fundamental para o desenvolvimento do trabalho de campo realizado junto ao CAPU.

Nas produções que me interessam para este trabalho, as práticas coletivas urbanas encontram “na dimensão da esfera pública a sua base criativa para uma atuação social” (MESQUITA, 2011, p. 16). Dessa forma, tratarei, neste capítulo, de como a arte na cidade produzida por coletivos é propulsora na produção de conhecimento, articulando essas investigações no campo da arte e da Cultura Visual, para melhor compreender como se insere as atividades realizadas pelo CAPU nesse contexto.

Essas articulações apresentadas serão fundamentais para a construção epistemológica desta pesquisa calcada nos estudos da Cultural Visual, e, assim, ao desviar a “atenção dos cenários de observação estruturados e formais, como o cinema e os museus, [sic] concentra-se na experiência visual da vida cotidiana”

(MIRZOEFF, 2003, p.25. tradução nossa)<sup>2</sup>.

Interessa-me saber como, nas cidades, os processos artísticos e educacionais são conectados à realidade prática do contexto em que estão inseridos, e, ao produzir essas manifestações, como são despertadas e construídas as habilidades em coletivo. Trabalhar em coletivo é uma forma de romper com “a noção de que a experiência de adquirir conhecimento é particular, individualista e competitiva” (HOOKS, 2020, p. 81), aproximando a arte da vida, da política e da pedagogia da experiência.

---

<sup>2</sup> No original: “*La cultura visual aleja nuestra atención de los escenarios de observación estructurados y formales, como el cine y los museos, y la centra en la experiencia visual de la vida cotidiana*”.

## 1.1 Arte, cidade e coletividade

A troca de saberes entre as pessoas está no âmago da criação artística, pois, ao criar ou estar em contato com uma obra de arte, vislumbra-se uma possibilidade infinita de partilhas. Quando isso se dá nas cidades, esses saberes ganham a dimensão pública, pois é nela que “nos reúne na companhia uns dos outros, mas é ela também que evita que colidamos uns com os outros” (SERPA, 2004, p. 32). Dada essa questão, parece-me importante entender como a produção artística encarou o espaço público durante o tempo, e de que forma se articulam política, cidade e coletividade nesse lugar, relações essas fundamentais para refletir sobre o fazer no qual nós do CAPU propusemos a desenvolver.

Ao estar em partilha no espaço urbano, os coletivos artísticos apoiam-se “na realização de processos de intercâmbio e negociações, em que se dão formas de construção de saber coletivo a partir dos fluxos e entradas, contribuídas por cada agente ou conjunção” (COLLADOS; RODRIGO, 2014, p. 23). Baseado nisso, procurarei discorrer como a produção artística nas cidades realizada colaborativamente vai ao encontro da reflexão sobre o contexto no qual são inseridas em ações, gerando aprendizagens.

Nesse lugar, não dá para ignorar o caráter político das produções artísticas coletivas nas cidades, entendendo a presença da política “nas questões relacionadas aos processos de produção sensível, na imaginação, nas maneiras de sentir e perceber, em especial nos dias atuais, quando assistimos a uma padronização nas maneiras de sentir” (CAMPBELL, 2021, p. 109). Para compreender como as relações éticas e estéticas trabalhadas no CAPU partem de questionamentos em que arte e política são indissociáveis, esses conceitos serão examinados no intuito de assimilar suas conexões.

### 1.1.1 Arte e cidade

Ao acolher as manifestações culturais coletivas, as cidades servem como espaços de possibilidades para “a formação de direitos políticos coletivos ao redor de solidariedades sociais” (HARVEY, 2008, p. 15). Entretanto, como as práticas coletivas na cidade ampliam as possibilidades de experiências poéticas, propiciando diálogos entre os sujeitos e o espaço urbano através da partilha, compartilhamento e empatia entre os participantes?

Não é objetivo, nesta pesquisa, apresentar uma cronologia da arte feita nas cidades, mas sim, a partir de algumas manifestações, refletir sobre como a relação entre obra, artista e espectador se modificou ao longo do tempo nas expressões urbanas, até chegarmos à produção de práticas coletivas urbanas, o nosso objeto de estudo em questão.

Desde a antiguidade clássica o espaço urbano é palco para diversas manifestações culturais coletivas, além de ser utilizado como ambiente de expressões artísticas onde são instalados monumentos e esculturas que demonstram tanto um poderio político e religioso, quanto a expressão individual dos cidadãos. No decorrer da história, os papéis atribuídos à obra, ao artista e ao espectador das manifestações de arte foram se transformando, impactando as produções no espaço urbano.

Até a década de 1960, era comum a arte na cidade seguir um padrão muito parecido com a produção realizada para ambientes fechados, com o diferencial de escala, proporção e a capacidade de criar marcos referenciais. Por mais que buscassem a autonomia de discurso, a relação entre obra, público e artista ainda seguia os mesmos padrões dos utilizados nos museus ou nas galerias.

Ao questionar os paradigmas artísticos daquele momento, os artistas buscaram novas formas de produção e exposição de seus trabalhos, rompendo as barreiras tradicionais dos museus e das galerias, visto que esses espaços eram “acusados de serem instituições passivas, voltadas para as camadas sociais mais privilegiadas” (GONÇALVES, 2004, p. 62). Para isso, artistas passam a ocupar outros espaços, que podiam estar sem uso “como galpões industriais, ou espaços públicos (ruas, fachadas, monumentos). Espaços de conotação forte e

imediate, capazes de proporcionar experiência com o passado e o significado social e político dos lugares” (PEIXOTO, 2012, p. 20). A cidade se mostrava então um lugar mais democrático, visto que, nesse espaço, é possível “expressar o que os meios de comunicação de massa silenciam, ou dizê-lo de outra forma, para fazer visível o que invisibilizam os meios, de tanto mostra-lo” (SILVA, 2014, p. 110). Assim, o espaço urbano torna-se acessível para a produção de arte, oportunizando, nestes trabalhos, um discurso de valorização contextual.



**Figura 2** Monumento dos Três Marcos, em Goiânia - GO.

Fonte: [on line] [acesso em 14 de maio de 2020]. Disponível em: <<https://www.brasilturismo.com/goias/goiania.htm>>.

Vemos também projetos de requalificação de espaços urbanos realizados a partir da segunda metade do século XX, até os dias atuais, acolhendo a arte pública, incorporando jardins de esculturas, como por exemplo o Jardim de Esculturas do Parque da Catacumba, no Rio de Janeiro (1979), e marcos visuais com obras contemporâneas, como símbolos de renovação e popularização da arte, como o Monumento dos Três Marcos, em Goiânia (2007) (Figura 2).

A instalação dessas obras é muitas das vezes uma forma de demarcação do

território, criação de pontos focais na cidade, apoiadas por legislações que preveem a colocação de uma obra de arte a cada novo empreendimento, ou até mesmo demonstração de um poderio (como os monumentos nas cidades das Repúblicas Socialistas Soviéticas construídos durante a Guerra Fria). Em muitos desses casos, vemos a relação tríade permanecendo similar ao encontrado em museus e galerias: uma obra, nem sempre dialogando com o contexto, realizada por um artista (partícipe de um circuito legitimado pelo sistema de arte) e observada ao longe pelo público passivo.

Em contraponto, vemos duas outras vertentes surgindo no espaço urbano paralelamente, questionando o *status quo* dominante da arte: o *grafitti* e obras *site-specific*, modalidades artísticas que acabaram se desdobrando em outras direções. Enquanto o *grafitti* (e as outras manifestações do *hip-hop*, como estêncil e *stickers*) surgem nas periferias dos grandes centros urbanos, trabalhos de esculturas *site-specific* vão para o espaço aberto como alternativa à negação do cubo branco das galerias, sendo muitas vezes financiados pelo próprio sistema da arte.

No surgimento do *grafitti*, os artistas utilizam os muros das cidades como telas para expressarem o cotidiano, criando códigos próprios e desdobrando-se em diversas outras linguagens dentro do universo do *hip-hop*.

O contexto no qual o *grafitti* surgiu em Nova Iorque, no final da década de 1960 e início da década de 1970 foi marcado não somente pela existência de gangues, mas também por uma grave crise financeira, por índices altos de criminalidade, pela presença de drogas pesadas como o crack, e pela corrupção policial. A maioria dos escritores de *grafitti* daquela época moravam nos bairros mais pobres da cidade, como o Harlem, o Brooklyn, o Bronx, o Lower East Side e Washington Heights. Eram áreas abandonadas, com prédios desocupados, lotes vagos, violência e sujeira nas ruas. (PENNACHIN, 2012, p. 82).

Muitas vezes essas obras passam a ser algo clandestino, na maior parte realizadas ilegalmente, sem autorização oficial, utilizando os muros e empenas da cidade como suporte. Os primeiros artistas a utilizarem essa linguagem geralmente eram moradores da periferia e não possuíam formação acadêmica, portanto, posicionavam-se fora do circuito tradicional de arte. É importante destacar que, a partir da década de 1980, o *grafitti* foi legitimado pelo sistema de arte.

Vários fatores contribuíram para isso, entre eles a volta da pintura, com o Neo-Expressionismo trazendo nessa década a revalorização do gesto, da caligrafia do artista e retomando aspectos presentes no Expressionismo Alemão e no Expressionismo Abstrato, a partir de sua relação com a matriz surrealista. Também a descoberta das qualidades abstratas da caligrafia oriental, apropriada pelos pintores de ação e transmitida indiretamente aos neo-expressionistas, trouxe um elemento que aproximou o *grafitti* desse movimento [...]. Também a efervescência do mercado da arte na década de 1980 pode ser citada como uma das condições que tornaram possível a absorção pelo *grafitti* pelo mercado da arte, potencializando e tirando proveito do seu valor comercial. Outro fator que parece ter contribuído para uma maior aceitação da linguagem do *grafitti* foi a quebra da “grande divisão” entre cultura erudita e cultura de massa, a partir da Pop Art. (VENEROSO, 2006, p. 121 apud PENNACHIN, 2012, p.132).

Desse modo, essa manifestação artística acabou sendo absorvida pelos espaços oficiais de exposições, criando espaços nas cidades destinados a essa manifestação (virando atrações turísticas), sendo constantemente presente em exposições em galerias, bienais de arte, feiras e leilões, contando com artistas como os brasileiros Os Gêmeos e Eduardo Kobra, entre outros; além de vários artistas com formação acadêmica já utilizarem também essa linguagem em suas obras. Porém, o *grafitti* ainda é resistência urbana, na qual o público não precisa ir a uma exposição para entrar em contato com arte, pois ela está nos muros da cidade, surpreendendo o outro com a mesma, numa convivência diária e democrática. No estado de Goiás, despontam no cenário do *grafitti* coletivos como Bicicleta sem Freio, Irmãos Credo, e artistas como Wes Gama, Mateus Dutra, Bulaxa, tendo potencializado espaços destinados a essa prática, como o Beco do Codorna, em Goiânia (Figura 3).

Por sua vez, as obras de arte *site-specific* questionam a tríade obra, autor e espectador ao propor uma nova relação desses três elementos no espaço onde estão inseridas, criando uma relação com o contexto físico e, dessa forma, possibilitando novas experiências para quem as confrontam. O suporte aqui é o próprio espaço da cidade e “abordam criticamente o conteúdo e o contexto de sua localização. Uma nova orientação perceptiva e comportamental de um lugar requer um novo ajuste crítico da experiência que temos dele” (SERRA, 2014, p. 166).



**Figura 3** Graffiti no Beco do Codorna, em Goiânia - GO.

Fonte: [on line] [acesso em 10 de julho de 2020]. Disponível em:  
 <<https://diaonline.ig.com.br/wp-content/uploads/2018/11/beco-da-codorna-museu-de-arte-urbana-bem-no-centro-de-goiania-3.jpg>>.

Por exemplo, ao instalar a escultura *Tilted Arc* (Figura 4) da década de 1980 em uma praça em Nova York, Richard Serra fez uma interrupção no espaço público, transformando o modo como as pessoas interagiam naquele lugar. A obra pensada especificamente para a Federal Plaza levou em consideração as características físicas do lugar e possuía aproximadamente 36 metros de comprimento e 3,7 metros de altura. Ao invés de criar uma obra para ser vista de longe e manter a relação tradicional entre obra e público, com *Tilted Arc*, Serra modificou intencionalmente o dia a dia de quem ali transitava. Ao defender seu trabalho, ele diz que “a escala, o tamanho e a localização de obras site-specific são determinados pela topografia do local [...]. A obra se torna parte do local e reestrutura a sua organização conceitual e perceptivamente” (SERRA, 2014, p. 166). O artista estimulou uma imersão na estrutura e transformou a maneira de ver e sentir a praça através de uma escultura que propunha novos percursos e vistas.

O incômodo foi tão grande que, em 1989, a escultura foi retirada da praça após pressão da população, desmontada e levada para um depósito. Para Serra, a obra não estando mais no lugar para onde foi planejada não fazia mais sentido e, portanto, não existe enquanto obra de arte se for instalada em outro local.



**Figura 4** Tilted Arc (1981).

Fonte: [on line] [acesso em 25 de julho de 2020]. Disponível em  
<<https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-serra-1923/lost-art-richard-serra>>.

Ao longo do tempo, essas práticas *site-specific* foram cada vez mais dialogando com o lugar onde se encontram, indo além do espaço físico no qual são criadas, construídas “a partir de e em relação crítica com o lugar em suas enunciações: arquitetônicas, paisagísticas, ambientais, institucionais, econômicas e políticas” (CESAR, 2014, p. 113). Elas são construídas evidenciando na “produção artística indiretamente, a alteridade das sociedades em que as ações tomam lugar, o contexto de onde o artista emerge e do qual é, inevitavelmente, o representante” (VISCANTI, 2014, p. 14), tornando-se efêmeras e interferindo no dia a dia da população que passa a interagir com elas de modo ativo.

Nas modalidades de arte pública produzidas após a década de 1960 e os desdobramentos que aconteceram em diferentes práticas artísticas que buscaram sair da convenção das próprias categorias de *site-specific* ou *grafitti*, as noções kantianas do artista gênio produzindo coisas belas em seu ateliê e depois as apresentando em uma sala de exposições foram afetadas nestes novos meios de produção.

A arte bela produzida pelo artista genial, criador de suas próprias regras, em que

“seus produtos têm que ser ao mesmo tempo modelos, isto é, exemplares, por conseguinte eles próprios não surgiram por imitação e, pois, têm de servir a outros como padrão de medida ou regra de ajuizamento” (KANT, 2005, p. 182) entra em choque com as categorias de arte urbana mais preocupadas em estabelecer diálogos, tanto com a comunidade, quanto com o espaço físico. Esses trabalhos trazem em seu cerne a efemeridade que "introduz no domínio estético a desordem forma inerente ao diálogo; ela nega a existência de um 'lugar da arte' específico em favor de uma discursividade sempre inacabada e de um desejo jamais saciado de disseminação" (BOURRIAUD, 2009, p. 36). As possibilidades de efemeridade, participação efetiva do público e do ambiente na produção poética, revelando uma quebra de fronteiras da relação criação, criador e receptor, impossibilita a categorização essencialista dessas produções.

A valorização da presença do espectador e a desmaterialização do produto de arte, uma herança da arte conceitual e conceitualista surgida na década de 1960, privilegia o acontecimento em determinado tempo e espaço. Essas práticas contemporâneas não se definem “mais como a conclusão do processo criativo, e sim como interface, um gerador de atividades” (BOURRIAUD, 2011, p. 177). Os lugares convencionais de ser e apresentar estão condicionados para valer-se a partir da experiência, ao invés do produto em si, buscando temáticas existentes no dia a dia da população, em oposição à arte cuja fundamentação de seu discurso está contida nela mesma.

Nesse sentido, vai além das criações das modalidades *site-specific* ou *grafitti*, e o seu produto ou resultado nem sempre terá o valor de objeto de arte. Por exemplo, para os coletivos de artistas atuantes mais em relação à prática do que necessariamente ao artefato, a obra *Tilted Arc*, de Serra, seria apenas um disparador de experiências e seu valor plástico enquanto escultura estaria elevado a segundo plano. De acordo com Rancière, essas manifestações artísticas/políticas refletem “os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social” (RANCIÈRE, 2012, p. 52), e, assim, desestabilizam o sistema da arte.

Dialogando com os encontros situacionistas do final da década de 1960, essas ações artísticas buscaram promover “uma religação afetiva com os espaços

urbanos, sua revitalização, a pluralidade dos territórios e a deriva nômade entre eles” (CESAR, 2014, p. 110). O fazer artístico é expandido para além dos ateliês, galerias e museus, reconfigurando o modo de produção, processos fundamentais para as práticas coletivas desenvolvidas a partir do final do século XX.

### 1.1.2 Coletivos artísticos contemporâneos

A mudança de foco do objeto artístico para as ações na produção dos coletivos nas cidades brasileiras a partir de meados da década de 1990 tem em seu DNA discussões do fazer artístico que iniciam no início do século XX e que, após 1945, buscaram aproximar a arte da vida, a partir de suas especificidades territoriais e conceituais, como a arte conceitual, o conceitualismo, a *arte povera*, a *body art*, a *land art*, *Fluxus*, o minimalismo, e a produção de vários artistas brasileiros que começaram essas discussões na década de 1960.

A criação do *ready made* de Duchamp em 1917 dá o pontapé inicial para discutir o sistema da arte até então estabelecido e toda a sua engrenagem como comércio, exposição, produção e recepção, colocando em questão a arte enquanto ideia, na qual a linguagem é tão importante quanto o objeto artístico.

A noção de arte, e seus suportes, materiais e técnicas é revirada por movimentos em diversas partes do mundo. Na Itália, a *Arte Povera* rompe com o sistema de uma arte feita a partir de materiais nobres, industrializados e já estabelecidos enquanto matéria-prima da arte, para criar a partir de materiais que eram presentes no dia a dia dos artistas (tecido, terra, pedras, etc.), buscando eliminar as fronteiras entre arte e cotidiano. A *Land Art*, surgida nos Estados Unidos e Reino Unido, parte “do postulado de que num regime de capitalismo, o ambiente é alienante, repressivo e, portanto, inestético” (ARGAN, 2010, p. 589), produzindo obras em grandes escalas em espaços abertos dialogando com o meio ambiente.

O minimalismo, ao ocupar lugares não tradicionais do sistema da arte, explora “as consequências perceptivas de uma intervenção num dado local. Ocorre uma redefinição de sua escala em termos de recepção, uma mudança de orientação do objeto para o observador” (PEIXOTO, 2012, p. 20). Esse movimento busca que o espectador passe de “uma contemplação deambulatória de objetos autônomos, apresentados num contexto neutro, para viver uma experiência estética, proporcionada pelo lugar investido artisticamente” (PEIXOTO, 2012, p. 20).

A crítica e a teoria da arte, baseando-se na produção após a década de 1950, estabeleceram que a categorização “da escultura e a pintura fossem amassadas, estufadas e retorcidas numa extraordinária demonstração de elasticidade, revelando a forma em que um termo cultural pode expandir-se para fazer referência a qualquer coisa” (KRAUSS, 1996, p. 289). O cubo branco, termo definido por O’Doherty (2002) como o espaço apartador da obra de tudo que possa atrapalhar a sua apreciação, marcando os espaços institucionais modernos de museus e galerias, espaço neutro e sagrado destinado à pintura e escultura, é confrontado por outros lugares através de artistas tendenciosos a pesquisar como o trabalho se comporta em contato com a natureza, cidade e espaços alternativos (construções abandonadas, igrejas, boates, garagens etc.). Esses artistas “não procuraram ambientes 'ideais' pela higiene, comodidade ou prazer, e sim ambientes que demandam uma interpretação, um esforço aplicativo, uma vontade de estabelecer uma relação” (ARGAN, 2010, p. 589), entrando em confronto com os moldes do fazer artístico comum àquele momento.

Essa produção pretendia gerar discussões além do espaço físico onde se cria, expondo e colocando em relação, jogando no centro do debate o todo na obra situada, como o contexto socioculturais de onde ela se insere, as relações do trabalho, mercado e poder desse grande sistema, onde a universalidade do espectador sem atravessamentos e vivências particulares da arte moderna são questionadas.

O trabalho de artistas brasileiros das décadas de 1960 e 1970 são muito importantes para a formação da base no país para a construção desses novos processos artísticos coletivos contemporâneos. Destaco produções como as performances de Flávio de Carvalho, os trabalhos com participação do público de Lygia Clark, Lígia Pape e Hélio Oiticica, os objetos produzidos em circuitos ideológicos de Cildo Meireles, as experiências em diversos suportes e possibilidades de Paulo Bruscky, as trouxas ensaguetadas de Artur Barrio, entre outros. Para esses artistas “a presença do espectador como participante transcende a mera novidade no campo da arte e insere o corpo com sua liberdade de desejo e seu prazer – no espaço criado” (COELHO, 2019, 65), uma resposta à repressão vivida na época no Brasil em decorrência de uma ditadura

militar violenta e desumana. Hélio Oiticica e sua arte ambiental, produzida a partir da década de 1960, propõe a participação do público em estruturas imersivas, fazendo com que a experiência com a obra seja também uma criação. Para ele é importante:

[...] dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele ‘ache’ aí algo que queira realizar – é, pois, uma ‘realização criativa’ o que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas – a anti-arte esta isenta disso – é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais. (OITICICA, 2011, p. 79).

Quando Oiticica conceitualiza a anti-arte, o termo foi entendido também por muitos artistas e teóricos como crise na arte ou morte da arte, sendo definido essencialmente como “a derrota desse paradigma modernista simples, cada vez mais afastado das misturas de gêneros e suportes, como das polivalências políticas as formas contemporâneas de arte” (RANCIÈRE, 2009, p. 38). Essas rupturas foram fundamentais para a produção dos coletivos de artistas nas cidades após a década de 1990, porque eles inauguraram a possibilidade de “uma arte que se [abrisse] definitivamente à diferença e [incorporasse] o espectador como o ‘outro’ que precisa ter voz, corpo e ação” (COELHO, 2019, 62), porém, sem um comprometimento histórico comum daqueles artistas localizados no tempo e no espaço do Brasil em uma ditadura militar.

Nicolas Bourriaud, em seu livro *Estética relacional* (2009), cunhará o termo de arte relacional à produção artística produzida principalmente após a década de 1990, criada a partir da valorização da interatividade e da relação, em contraposição a uma lógica mercadológica neoliberalista, valorizando, assim, a experiência entre as comunidades, onde os trabalhos partem de práticas sociais e relacionais. Ele diz que a arte hoje seria “uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gostos ou objetivos” (BOURRIAUD, 2009, p. 147), afirmando um contrato ético da arte com o seu tempo tão presente na produção dos coletivos atuantes nos espaços urbanos, desenvolvendo “um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações” (BOURRIAUD, 2009, p. 23). O conteúdo social e político dessas obras também é estético, e a produção de sentidos é feita coletivamente em experiência.

Estar em coletivo debruçado sobre determinado assunto que diz respeito ao cotidiano dos envolvidos é uma oportunidade de gerar ações oferecendo à comunidade “ferramentas de compreensão sobre problemas locais e [teçam] redes de solidariedade e afinidade entre distintos grupos” (ICONOCLASISTAS, 2018, p. 207). O teor político da linguagem desses trabalhos, as insurgências cívicas e artísticas desses coletivos e seus discursos contra hegemônicos na cidade contribuem para o caráter ativista destes trabalhos, porque são práticas ao mesmo tempo insurgentes e solidárias. “Os novos modos de produção da imagem implicam tanto novas relações de trabalho quanto uma redefinição do sujeito” (BOURRIAUD, 2011, p. 39), em que ao participar desses acontecimentos públicos e coletivos, tanto os artistas quanto os espectadores revisitam o seu papel social em uma relação pedagógica a partir de sua experiência.

Por outro lado, Bishop (2008, p. 146) lança um paradoxo problematizando a estética nesses processos ter menos peso do que “as recompensas criativas de uma atividade colaborativa – seja trabalhando com comunidades preexistentes, seja estabelecendo sua própria rede interdisciplinar”. Utilizando “situações sociais para produzir projetos desmaterializados, antimercadológicos, e politicamente engajados, que levam adiante o apelo modernista de mesclar a arte à vida” (BISHOP, 2008, p. 147), a ética parece definir certa estética, onde, ao se organizar em coletivos, os artistas acabam emergindo o direito ao exercício espacial das cidades.

Esses coletivos não estão mais imbuídos no desejo de reunir-se em uma comunidade a partir das suas semelhanças, pois este é um ato excludente das individualidades diversas tentando encaixar as pessoas em categorias universais, aproximando-se a uma abordagem fundamentalista intolerante, ao invés de valorizar as especificidades. A semelhança tende a colocar os indivíduos em padrões, em um ato colonizador que produz discursos de uma comunidade existente graças a uma massa singular, comunicando com mais “uma estética fascista do que com essas experiências momentâneas, em que cada qual deve conservar sua identidade” (BOURRIAUD, 2009, p. 86). Essa comunidade foge à ideia de um “consenso necrosado em certezas universalistas compartilhadas entre os mesmos, mas um dissenso dinamizador de

singularidades acordadas entre os diferentes” (COELHO, 2019, p. 58). A formação e a produção em coletivos tendem a buscar a comunidade a partir da diferença, e, por conta de instabilidades, garante conquistas através de estratégias localizadas de identidade, valorizando a diversidade.

O processo de compartilhar desde a criação até a realização da obra coloca em jogo também a questão da autoria nesse processo de criação. O autor, para Barthes (1988), é uma criação da modernidade, uma personagem que nasce com a descoberta do prestígio social do indivíduo, ganhando importância numa ideologia capitalista. Ao diluir a autoria de uma ação artística, os coletivos questionam a figura desse autor, o grande criador, num sistema que entende a arte como algo autônomo. Nessa lógica, cada indivíduo do coletivo:

[...] compartilha suas ideias com outras pessoas e as disponibiliza para discussão em grupo porque entende seus pensamentos, suas fantasias, sua imaginação e seus projetos como um incentivo ou um gatilho para um trabalho coletivo que começa neste momento e não como uma construção terminada ou resultado provisório, entra em um processo de percepção coletiva e pensamento coletivo. Tudo se mistura aí e, no final, não é possível dizer quem é o autor desse conceito ou daquele, desde que seja um grupo e uma autoria inseparável. Tudo é criado por todos na comunidade. Ninguém está no comando, porque ele acaba no comando dos outros. E isso não pode ser separado, não se sabe o que foi, de quem e quem deu a primeira vaga ideia ou a virada decisiva. No melhor dos casos, tudo flui, estimula, inspira e fertiliza mutuamente. (JOCKS, 2014, p. 33, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Assim, essas criações coletivas reforçam o conceito de subjetividade de Guattari, que “não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo” (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p. 31), mas é produzida a partir dos encontros dos indivíduos com o outro, permitindo com que o meio social numa criação de coletivos artísticos respeite a fabricação e modelagem da subjetividade nesse registro social. Nancy (2000 apud IRWIN; SPRINGGAY, 2013) trabalha também

---

<sup>3</sup> No original: “*El individuo que comparte sus ideas con otros y las pone a disposición y a discusión del grupo porque entiende sus pensamientos, sus fantasias, su imaginación, y sus proyectos como un incentivo o un detonante para un trabajo colectivo que se inicia en este momento y no como una construcción terminada o un resultado provisional, entra en un proceso de percepción colectiva y de un pensar colectivo. Ahí se ezcla todo y al final no se puede decir quién es el autor de este concepto o de aquel otro, siempre y cuando se trate de una autoría grupal e inseparable. Todo es creado por todos en la colectividad. Nadie tiene el mando, porque termina en el amndo de los demás. Y eso no se puede separar, no se sabe qué era de quién y quién le dio a la primera vaga idea o el giro determinante. Em el mejor de los casos todo fluye, estimula, inspira y se fecunda mutuamente*”.

com a hipótese de que esse sujeito é criado a partir de encontros, e ao encontrar com o outro é criada a continguidade e distinção das formas estéticas.

No Brasil, diversos coletivos atuam no espaço urbano produzindo suas práticas a partir de seus contextos, como o Opavivará!, no Rio de Janeiro - RJ, o Bijari, em São Paulo - SP, o Grupo Poro, em Belo Horizonte - MG, e o GIA (Grupo de Interferência Ambiental), em Salvador - BA.

Artistas e coletivos, ao trabalharem no espaço urbano, promovem uma reconciliação do espectador com a obra e, muitas vezes, a relação entre as partes envolvidas é o próprio trabalho, pois nem sempre resultam em um artefato artístico, “criando instrumentos para novas possibilidades de convivência” (VISCANTI, 2014, p. 15). Cesar, em *Nós, o outro, o distante*, diz que as novas experiências artísticas provocam um abalo nos paradigmas modernos do espectador: o primeiro “idealizado de uma comunidade estética e universal como postulou Kant” (CESAR, 2014, p. 118) e, o segundo, “um espectador ameaçando por seu olhar a autonomia ensimesmada da arte, sequestrada em suas relações internas, encerrada na quimera de uma única, unânime e definitiva sensibilidade” (CESAR, 2014, p. 118).

Na segunda década do século XXI discutir a arte realizada por coletivos ainda se mostra importante, na medida que esses modos de fazer artístico em comunidades são forças de resistência e de produção cultural vivas a partir de seus contextos, gerando discussões importantes para o campo da Cultura Visual. Prova disso são as discussões apresentadas na 15ª edição da Documenta de Kassel, em 2022, com a direção artística do coletivo indonésio Ruangrupa, tendo como cerne da mostra o pensar sobre as potencialidades do fazer em comunidade, em que as práticas artísticas englobam discussões éticas e sociais, pensando na construção de um mundo contemporâneo pós-pandêmico sob uma perspectiva inversa ao padrão colonial, neoliberal e patriarcal.

Fazer parte do Coletivo de Ações Poéticas Urbanas e trazer suas criações para o centro da discussão nesta pesquisa vem ao encontro das discussões aqui apresentadas, logicamente, com especificidades advindas de sua existência em determinado tempo-espaço. A natureza contextual de práticas colaborativas considera admiti-las enquanto “atividade crítica e política, que trata de questionar

tanto os lugares e os papéis distribuídos dentro do próprio campo da cultura, como os modos de vida e condições e outros marcos dos quais os anteriores já não estão separados” (OLLADOS; RODRIGO, 2014, p. 22). Logo, conhecendo as práticas coletivas realizadas em contextos tão diferentes quanto o existente em Goiás, coloco-me a pensar em que medida a conjuntura da realização do trabalho do CAPU é fator determinante para os resultados apresentados e a formação da identidade do coletivo, produzindo ações poéticas urbanas na segunda década do século XXI em uma cidade pequena do Centro-oeste do Brasil.

### **1.1.3 Arte, política, cidade e coletividade**

As ações produzidas por coletivos no espaço urbano recebem diversas definições e as diferentes terminologias dadas a essas práticas carregam em si as dimensões éticas e estéticas adotadas por esses coletivos. Às vezes, pelo seu sentido efêmero na cidade, aliadas a outras situações sociais, nem são identificadas como arte por aqueles que a experimentam. Essas produções apoderam-se do campo político ao entender que a política “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2009, p. 17). Neste trabalho, tratarei de práticas que abrangem o universo do termo ações poéticas urbanas (mesmo às vezes utilizando outros termos para tratar desse assunto), compreendendo que são produzidas no espaço das cidades, visando às atividades coletivas, que questionam as narrativas hegemônicas, sem privilegiar uma técnica específica, e nem aliadas a algum movimento social institucionalizado. Nessas ações, a “política não aparece simplesmente isolada ou acrescida à arte como mero acessório temático ou estético, mas como sendo um componente intrínseco de sua existência” (MESQUITA, 2011, p. 15).

Mesmo que essas ações sejam geralmente realizadas por coletivos artísticos, e apropriadas pelo sistema da arte em mostras, editais, concessões e galerias, ao entender a criação e a reverberação das mesmas, é necessário “abandonar uma noção restrita de arte, que se limita às suas manifestações codificadas dentro de

seu sistema de reprodução e valorização simbólica”<sup>4</sup> (MARTÍN, 2014, p. 173, tradução nossa).

Categorizar como arte ou não parece-me muitas das vezes uma forma de entrar no jogo de relações de poderes existente dentro do circuito com suas regras, método e mercado. Assim, muitos dos que realizam práticas relacionais não utilizam categorias clássicas, julgando o seu esgotamento, e afirmam “que não são mais adequadas para descrever a complexidade dos tempos atuais e estão longe de nos ajudar a vislumbrar caminhos alternativos por meio de práticas criativas” (VOLZ, 2019, p. 20). Ao mesmo tempo, não considerar essas práticas como artísticas é uma forma de respaldar uma lógica que ainda acredita em certa aura de arte pura a ser preservada, “sob um sistema de significados, a pureza da civilização branca e ocidental dos valores considerados defasados, mundanos e primitivos” (DIAS; FERNÁNDEZ, 2014, p. 117).

Neste trabalho, escolho tratar essas produções enquanto arte porque essa é uma posição afirmativa de inscrevê-las no universo múltiplo da arte contemporânea, acreditando que “se trata da elaboração de uma proposta que ainda não existe no mundo real, e porque é criada com a esperança e a crença de que algo pode ser feito de forma melhor, mesmo que as condições para tal ainda não existam” (BRUGUERA, 2019, p. 187). Bruguera (2019, p. 189) dirá que, nesse tipo de produção, os artistas procuram se relacionar com o outro, e assim “estão mais próximos dos professores, negociadores, construtores de comportamento e estruturas sociais”. A tríade sagrada da arte: “obra, autor e espectador se friccionam e se deslocam” (CESAR, 2014, p. 113), propiciando diversas leituras urbanas, explicitando a dissidência do espaço público na contemporaneidade e potencializando processos pedagógicos. Entender essas práticas coletivas no espaço urbano como manifestações artísticas é também se posicionar politicamente, engrossando o coro daqueles que buscam rearranjar o conceito de arte, além daquele estabelecido pelos padrões de um sistema hegemônico marcado por cânones regidos pelo norte global.

Por mais livres e libertadoras que intencionam ser, essas práticas artísticas coletivas são cada vez mais assimiladas pelo sistema da arte, e muitas vezes

---

<sup>4</sup> No original: “abandonar una noción restringida de arte, que se limiete a sus manifestaciones codificadas dentro de su sistema de reproducción y valorización simbólica”.

amansadas para encaixar em determinado padrão estabelecido pelos agentes de fomento. Esse sistema da arte pode ser definido como a reunião de sujeitos e instituições que tem a responsabilidade da “produção, difusão e consumo dos objetos e eventos, por eles mesmos rotulados como artísticos e, também, pela definição dos padrões e limites da Arte para uma sociedade, ao longo de um período histórico” (BULHÕES, 2005, p. 235). Isso não é novidade nesse universo, porque é próprio do neoliberalismo transformar em capital manifestações culturais com poder de alcance com o propósito de esvaziar o significado político e reverter em lucro. Vê-se, porém, que os coletivos, ao integrarem esse sistema muitas vezes pela sobrevivência econômica e cultural dentro de um circuito, utilizam dos instrumentos institucionais para questionar criticamente o circundado pelos mesmos.

A arte passa a abordar as ruas na década de 1990 de maneira diferente da que ocupou até então, como os monumentos enaltecendo grandes eventos ou as esculturas que ainda mantem relações muito próximas às estabelecidas pelo sistema de arte moderno. Pautas como o direito à cidade e as políticas identitárias, como as lutas feministas, etnias, LGBTQIA+, deficiências, origem geográfica e antirracistas eclodiram; a internet e novas tecnologias trouxeram novas maneiras de se relacionar, possibilitando uma maior pluralidade e circulação de ideais. A arte estabeleceu um diálogo constante com esses movimentos, pois era uma oportunidade de unir arte e vida, indo ao encontro das pessoas no espaço urbano e discutir assuntos comuns aos grupos. Na contemporaneidade, as representações estão inseridas no dia a dia das pessoas, e com isso, parece “absolutamente normal que a arte por vezes se afaste da representação e se torne parte da realidade em si” (BOURRIAUD, 2011, p. 169). A cidade foi um dos espaços eleitos para desestabilizar o que estava vigente, buscando outros “modos de produção, circulação e recepção que dê conta dessa fluidez vertiginosa” (CESAR, 2014, p. 19), valorizando o potencial público que as ruas oferecem.

A produção contemporânea coloca em cena artistas não buscando mais criar universos utópicos e comuns, “mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente” (BOURRIAUD, 2009, p. 18), e a ocupação das cidades é uma forma de democratização do acesso à arte, saindo

dos espaços institucionalizados (salas em museus, galerias, universidades) para o diálogo com outras comunidades de diferentes realidades, tornando-se, assim, uma atitude política.

No entanto, se esses trabalhos tem um teor político, quais as ideologias por trás (ou pela frente) dessas produções? A utopia da revolução universal moderna, na qual os pares duais eram claramente definidos cedeu lugar à fluidez “inaugurada simbolicamente pela quebra de um muro, a nossa era assiste, portanto, à abertura desregulamentada do mundo para a promiscuidade da globalização, onde tudo se equaliza e se mistura” (WISNIK, 2018, p. 65). O interesse de uma luta única dá lugar para pensamentos difusos em micropolíticas, fazendo com que “o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens preestabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência” (ROLNIK, 2011, p. 12), e a construção coletiva é uma forma de incentivar esses processos.

O alvo em comum que unificava a grande luta da arte produzida nos anos 1960 e 1970 no Brasil atualmente já não existe mais, e, de acordo com Cocchiarale (2004, p. 70), as manifestações artísticas urbanas após os anos 1990:

[...] se manifestam contra alvos não tão facilmente designáveis, posto que difusos, que podem estar situados em quaisquer esferas dos campos ético, político e estético, indiscriminadamente, conforme objetivos provisórios (traço que revela e traz à tona a crise do sujeito no mundo contemporâneo).

Ao comentar sobre uma série de manifestações sociais coletivas que marcaram a virada do século, entre 1999 e 2001, em cidades como Seattle, Praga e Quebec, Mesquita (2011, p. 35) diz que a luta:

[...] multiplicou-se por toda parte, confirmando também a importância do lugar, das particularidades de cada campanha e das diferenças que convergiram para um ecossistema social que substituiu os antigos grupos políticos com suas regras formais e estruturas físicas. Anarquistas, socialistas, estudantes, trabalhadores criativos, ecologistas e ambientalistas, ativistas do Terceiro Mundo, movimentos contra a engenharia genética, grupos de direitos civis e humanos, minorias étnicas, zapatistas, desempregados, sindicalistas, donas de casa, gays, *black blocs*, defensores dos direitos dos animais e feministas reivindicam o espaço das grandes cidades e transmitiram uma diversidade de vozes e atos que dissolveram as barreiras entre arte e política, entre participantes e espectadores, entre sonho e ação.

Essas pautas, urgentes na contemporaneidade, ocupam as proposições pela cidade, e os coletivos passam a propagar esses discursos não só em práticas artísticas onde vemos as manifestações nas relações sociais, mas também em mensagens diretas e panfletárias na rua (utilizando para isso diferentes suportes como lambes, faixas, panfletos), em manifestações (como as diversas artistas que fazem suas práticas na Marcha das Vadias), internet (e os processos de estetização das postagens de cunho político nas redes sociais, como as páginas e *hashtags* divulgando práticas artísticas ativistas). Em alguns desses trabalhos vê-se que “a densidade conceitual e a significância artística dos respectivos projetos são deixados de lado, em favor da avaliação da relação do artista com seus colaboradores” (BISHOP, 2008, p. 150), em consonância com uma virada social da arte contemporânea.

Rancière (2012) diz que as produções com fins estritamente sociais não são experiências estéticas políticas porque, ao invés do dissenso, buscam à adaptação mimética. Se a política é “a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns” (RANCIÈRE, 2012, p. 60), ela age através de formulação coletiva para redefinir as práticas comuns. Assim, no ponto de quando a arte crítica produzida busca um consenso, no qual não há lugar para contradições e oposições, ela não abre possibilidades para “formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível” (RANCIÈRE, 2012, p. 63).

Bishop alerta para a dificuldade existente na utilização de pautas políticas urgentes, porque muitas das vezes as resistências produzidas por essas práticas são muito importantes e necessárias, e assim pode ser que não haja possibilidades de “obras de arte colaborativa fracassadas, malsucedidas, não resolvidas ou entediadas porque todas são igualmente essenciais à tarefa de fortalecer os elos sociais” (BISHOP, 2008, p. 147). Essa problemática acaba se tornando um paradoxo entre efeito social e qualidade artística, ou os critérios éticos sendo mais importantes que os estéticos, ou até mesmo a indagação se há alguma relevância esse tipo de questionamento na produção contemporânea (qual o referencial de efeito social ou qualidade artística?).

Um caminho apresentado por Bishop tem viés nos estudos de Rancière, através do paradoxo em não privilegiar a autonomia da arte ou a sua submissão política,

mas “pensar o estético e o sociopolítico juntos, em vez de os submeter, ambos, à ética” (BISHOP, 2008, p. 151). Ao invés de sucumbir a discursos bem-intencionados por conta de uma ordem moral ou auto sacrifício por uma prática ativista, levando a uma produção imaculada pautada em valores e verdades absolutas, os artistas convidam o público a “confrontar considerações mais obscuras, dolorosas e complicadas sobre nossa condição” (BISHOP, 2008, p. 155). Isso pode resolver o conflito apresentado por Bourriaud (2009), defensor de uma ética política na estética relacional, em que a finalidade desses artistas não é apenas o convívio, mas o produto desse convívio, contudo a partir do dissenso oferecido por este. Ao unir arte e ativismo, os artistas não têm como objetivo resolver os problemas sociais, mas torná-los públicos promovendo discussões, levantando pautas importantes ao debate público.

Rancière mostra preocupações de que a arte política possa intencionalmente trazer respostas prontas em suas práticas, e, ao criar relações ao invés de artefatos plásticos, ela já se apresenta antecipando o seu próprio efeito, tornando-se paródia de si mesma, numa relação consensual. Por exemplo, o autor defende que a ida da arte para o atribuído como “fora de seus lugares” busca atingir efeitos de demonstração simbólica, e questiona se essas ações políticas têm o poder de “provocar formas de mobilização contra as potências internacionais do capital” (RANCIÈRE, 2012, p. 73), ou se os resultados não são apenas relacionais e estéticos. O autor questiona o próprio poder das artes dentro de outras instâncias, como a política, afirmando que a arte política, tenta separar o mundo real do mundo das artes, quando na verdade não há mundo real separado do mundo das artes. Sobre esse aspecto, Wright (2014) diz que os artistas contemporâneos, ao contrário de artistas da década de 1970, ao articularem a arte como possibilidades de mudança social (na luta contra as ditaduras militares na América do Sul), reconhecem a fragilidade dos trabalhos na esfera política.

Dessa maneira, a visão macro de política desses autores reforçando a inoperância da arte é ineficiente neste sentido (um coletivo artístico não impediria um banco de lucrar com juros sobre contas da população pobre, por exemplo), não consegue abranger a questão das micropolíticas que é “como reproduzimos (ou não) os modos de subjetividade dominante” (GUATTARI;

ROLNIK, 1986, p. 133). Assim, a realização dos coletivos é uma garantia da existência de subjetividades dos indivíduos e dos grupos, em “novas atitudes, novas sensibilidades, novas práxis, que impeçam de volta de velhas estruturas” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 134), levando em conta que a subjetividade “[...] não se situa no plano individual, seu campo é de todos os processos de produção social e material” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 32).

Partindo desse mesmo ponto, Mignolo (2010) defende que, apesar de ser tarde para transformar “subjetividades conscientemente imperiais”<sup>5</sup> (MIGNOLO, 2010, p. 25, tradução nossa), mudando o controle de autoridades e a economia, ainda há tempo “para construir futuros globais nos quais as condições e possibilidades de formação de tais sujeitos e subjetividades não existam mais”<sup>6</sup> (MIGNOLO, 2010, p. 25, tradução nossa).

A crítica de Rancière e Bishop ao que Bourriaud cravou como arte relacional, que tem sua importância na urgência de compreender os discursos nas práticas colaborativas contemporâneas coloca em questão a importância do dissenso e do conflito, e a controvérsia em privilegiar a ética à estética. Ao mesmo tempo, essas críticas são por vezes generalistas e não dão conta de todos os contextos e especificidades de onde estas são realizadas, e como a arte contemporânea pode articular com movimentos sociais sem atravessamentos entre ética e política na partilha do sensível, possibilitando diálogos e produção de sentidos entre comunidade, artistas e lugares. Ignoram a importância das potencialidades educacionais do próprio evento artístico, não valorizando os processos enquanto potenciais impulsionadores do dissenso em contextos nos quais a produção e disseminação da arte diferencia-se muito do norte Global. Porque apesar da globalização ser econômica, “a arte apenas segue seus contornos, pois é o eco, mais ou menos distante, dos processos de produção” (BOURRIAUD, 2011, p. 168), e as lógicas de produção e subjetivação do centro do circuito global são muito diferentes nas periferias desse sistema.

O paradigma entre arte e política estabelece que cada vez mais seja difícil garantir qualquer precisão nos efeitos nas práticas coletivas urbanas. Rancière

---

<sup>5</sup> No original: “*conscientemente subjetividades imperiales*”.

<sup>6</sup> No original: “*para construir futuros globales en los cuales ya no existan las condiciones y las posibilidades para la formación de tales sujetos y subjetividades*”.

(2012) então alerta para duas possibilidades: considerar um mundo do consenso e transformar os resultados em uma virtuosidade novíssima no mundo da arte ou explorar as tensões a partir do entrelaçamento de várias políticas ao invés de privilegiar um possível equilíbrio. Não é a relação de poder entre ética e estética que está em jogo, mas a suspensão e o conflito de qualquer forma de dominação entre elas.

Ao entender a crítica de Rancière aos criadores de práticas imantadas pelo consenso e antecipações de efeitos, o que nos interessa para este trabalho são ações nas quais essas oposições estão embaralhadas, como arte e vida, objeto e sujeito, público e privado, realidade e ficção, sem garantir uma produção do sentido unilateral. O nível de complexidade da forma tomada pelas ações dos coletivos nas últimas três décadas, e a forma como vão se transformando, adaptando e surgindo, principalmente na periferia do capitalismo global, é uma resposta aos desafios da arte na realidade atual, num processo de resistência “às homogeneidades do mercado global, às totalidades fechadas das ideologias modernas, aos fundamentalismos e comunitarismos que emergem por toda parte” (CESAR, 2014, p. 77).

Nesta pesquisa, ao localizarmos a produção realizada na América Latina, com todos os seus conflitos sociais, econômicos e culturais, é importante “entender a arte como um campo de batalha ou, pelo menos, como um espaço problemático de negociação, que pode se desdobrar de maneiras contraditórias e não apenas como um lugar de expressão e celebração”<sup>7</sup> (MARTÍN, 2014, p. 174, tradução nossa). Aproximar a arte da política é uma forma de compreender o contexto em que ela está inserida, num gesto contra o universalismo, apresentando as realidades de onde e por quem ela é gerada.

---

<sup>7</sup> No original: “comprender el arte como un campo de batalla o, por lo menos, como un espacio problemático de negociación, que puede desplegar en formas contradictorias y no solo como un lugar de expresión y celebración”.

## 1.2 Experiência nas práticas artísticas e pedagógicas

No início do século XX, Walter Benjamin (1994, p. 198) já falava da baixa das práticas envolvendo a experiência, e, num pensamento pessimista influenciado pela guerra e crise econômica, acreditava em sua decadência até desaparecer de vez. Ao contrário do previsto pelo autor, as experiências comunitárias não desapareceram, mas transformaram-se de acordo com suas conjunturas, tendo em vista que “a cultura é produto não de esforços empreendidos pelos homens no vazio, ou apenas com eles mesmos, mas da interação prolongada e interativa com o meio” (DEWEY, 2010, p. 98). Na experiência no ambiente está a possibilidade de construção de modos de vida e a produção de sentidos.

Ao entender que o conhecimento também é corpóreo, “não é aceitável que se conceda à experiência um estatuto inferior ao da teoria” (SANTOS, 2021, p. 125). Dessa forma, buscarei relacionar como a experiência é fundamental para a produção de conhecimentos a partir de realizações artísticas em coletivo no espaço urbano. Para isso, utilizei autores que trabalham o conceito de experiência, e tratam o acontecimento artístico, borrando as barreiras entre artista, público e obra, enquanto possibilidade de construção de conhecimento, como Dewey (2010), Bondía (2002), Rancière (2009), Bourriaud (2009) e Sousa (2021).

Para exemplificar, trarei processos colaborativos que “levam a cabo uma reconceitualização das funções que a arte e a cultura podem desenvolver nas esferas públicas, uma vez que sua ação se vincula aos ritmos, tensões e conflitos que emergem atualmente” (OLLADOS; RODRIGO, 2014, p. 22), relacionando os campos da teoria e prática, como algumas ações realizadas pelo Opavivará!, tendo no âmago da criação a experiência com o público.

### 1.2.1 A experiência na produção artística urbana coletiva

Cesar (2014, p. 41) nos alerta sobre a importância do endereçamento e da partilha com o outro na arte, que “o chama ainda que o ignore, ainda que ele não responda, ainda que esse outro, esse povo, talvez não exista. Ela solicita o julgamento, o olhar e a palavra, a recompensa em seu dom”. A pressuposição do outro na arte garante sua essência pública (partilha) e relacional, “como o lugar geométrico de uma negociação com inúmeros correspondentes e destinatários” (BOURRIAUD, 2009, p. 37), e a produção de sentido nessa estética “está encarnada nas negociações intercorporais entre as coisas” (IRWIN; SPRINGGAY, 2013, p. 145).

As práticas artísticas coletivas urbanas fundamentam-se por construir o sentido do fazer artístico através da experiência vivida entre/na obra pelo/com o outro, contrapondo-se à ideia de um endereçamento objetivo dado pelo artista, privilegiando a observação construída pelo público a partir do encontro com o trabalho. Para Bourriaud (2009), os processos artísticos tomam “como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (p. 19), amparando-se nas relações e no acontecimento. Elas se dão na experiência, um lugar de “encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova” (BONDÍA, 2002, p. 25). Por esse âmbito, essas experiências estéticas operam num processo intitulado por Rancière como partilha do sensível, onde, ao compartilhar um comum e suas partes, essa repartição “se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte dessa partilha” (RANCIÈRE, 2009, p. 15). A produção artística contemporânea advém da busca dessa partilha entre as partes envolvidas, deixando o espectador de ser passivo receptor de informações prontas, para se tornar um agente participante da experiência.

Em seu livro *Arte como Experiência*, John Dewey (2010) defende a ideia da presença da arte na vida das pessoas como uma necessidade humana do prazer estético. A preocupação da experiência estética nos rituais místicos e religiosos, onde “procissões solenes, incenso, mantos bordados, música, o brilho de luzes

coloridas e histórias que despertavam reverência e induziam a uma admiração hipnótica” (DEWEY, 2010, p. 101), fazem um apelo sensorial aos fiéis aproximando o belo à vida. Para Bourriauld (2009), a estética é responsável por distinguir os seres humanos dos outros animais, onde a vida se desencadeia em narrativas ligadas à formas e rituais. Vasos gregos decorados, lanças esculpidas africanas anteriores à colonização Europeia, urnas funerárias egípcias, cestarias das comunidades da América pré-hispânica, fantasias do carnaval carioca, indumentárias do Maracatu pernambucano e estandartes da festa do Divino em Goiás possuem em si valores éticos ao mesmo tempo que carregam em si um valor estético (cuidadosamente preparados, pintados, esculpidos, tramados, com preocupações como proporção, composição e cores). Diante de determinados artefatos, pode-se entender de forma unânime a existência de valores artísticos e o desejo pelo belo, porém, a dimensão estética só se dará a partir da experiência de alguém com a obra.

Os argumentos de Dewey são importantes para entender que a estética não está relacionada apenas à criação de um trabalho, mas também na produção de subjetividades na recepção da mesma pelo outro.

O livro *Arte como Experiência* foi escrito por Dewey em 1934, em um contexto onde, a arte era baseada na produção de um objeto de arte (pintura, escultura, desenho etc.), por um artista, para a apreciação estética do público, conforme os cânones da arte moderna produzida até então; apesar de, nesse momento, já terem sido realizadas diversas experiências proto-conceituais por alguns artistas das vanguardas modernas. De acordo com Bourriaud (2009), a produção contemporânea se identifica com o moderno dado o gosto pela experiência estética, herança das vanguardas do século XX, porém abandonando o seu caráter catedrático, universal e imperativo.

Dewey por certo não imaginaria o que ocorreria com as experimentações realizadas por artistas após a década de 1960, ocasionando a quebra de paradigmas das relações entre o público e as obras de arte. Por que então utilizar esse autor para refletir sobre as experiências no contexto da arte contemporânea produzida por coletivos?

É possível afirmar que as produções dos coletivos artísticos buscam reaproximar as experiências comunitárias com a experiência estética, em contraposição a

parte das produções artísticas recorrentes na contemporaneidade, por muitas vezes mais preocupadas em discutir questões formais ou o próprio fazer artístico (como materialidade e conceitos). No prefácio do livro, Abraham Kaplan diz que “Dewey por certo condenaria a indiferença de grande parte da arte contemporânea a interesses humanos significativos, a ruptura da continuidade entre a arte e a vida do dia a dia” (DEWEY, 2010, p. 44). Porém, os trabalhos em questão nessa pesquisa não se localizam nesse fazer, visto que buscam sair dos espaços institucionais tradicionais para o espaço urbano, privilegiando a temporalidade das ações realizadas em um determinado contexto. A produção atual dos coletivos tem como matéria-prima a experiência nas cidades a partir das relações socioculturais, dialogando tanto com os escritos de Dewey, quanto com sua prática pedagógica.

A produção dos coletivos alinha com o que Dewey almeja de uma concepção de arte partindo “da ligação dela com as qualidades descobertas na experiência comum poderá indicar os fatores e forças que favorecem a evolução normal das atividades humanas comuns para questões de valor artístico” (DEWEY, 2010, p. 72). Essas ideias dialogam com Bourriaud (2009), que, ao analisar os trabalhos produzidos a partir da década de 1990, mostrará artistas focados nas relações existentes nas obras com o público e essas experiências relacionais de contato são de tal forma radicais, mostrando-se como os próprios objetos estéticos, desestruturando o sistema da arte e anulando o artefato comercializável.

A arte contemporânea produziu mudanças nas relações entre obra, artista e público não conhecidas por Dewey, mas contempladas por seu pensamento estético sobre arte como experiência defendendo “o resultado, o sinal e a recompensa da interação entre o organismo e meio que, quando plenamente realizada, é uma transformação da interação em participação e comunicação” (DEWEY, 2010, p. 89). Dessa forma, ao produzir uma prática artística, os coletivos levam em conta as especificidades dos ambientes nos quais a obra se inscreve, realizando as devidas considerações e críticas necessárias.

Dewey acreditava ser da natureza humana buscar ter experiências para a obtenção do prazer. Antes da existência dos chamados espaços de arte (museus, galerias etc.), tendenciosos a separar a arte da vida, a arte figurava-se como atividade das comunidades, e por vezes, nem eram categorizadas como

tal. As atividades coletivas que "se manifestava na guerra, no culto ou no fórum, não conhecia nenhuma separação entre o que era característico desses lugares e operações e as artes que neles introduziam cor, graça e dignidade" (DEWEY, 2010, p. 65). O autor toca na importância da atividade estética integrada nos afazeres diários como possibilidade de construção de aprendizagem a partir da própria experiência do cotidiano.

É notório que o capital "tem comercializado todos os aspectos da vida cotidiana, incluindo o corpo humano e até o processo de observação" (MIRZOEFF, 2003, p. 52, tradução nossa)<sup>8</sup>, sendo um comportamento repetido no universo da produção artística, gerando manifestações pasteurizadas para serem consumidas. Santos chama a atenção da importância da experiência como ato de resistência ao reunir "como um todo aquilo que a ciência divide, seja o corpo e a alma, a razão e o sentimento, as ideias e as emoções" (SANTOS, 2021, p. 125), e, assim, enquanto produtora de conhecimento, ela é fundamental "para o fortalecimento das lutas contra a opressão causada pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado, porque essa comunicação e essa partilha aprofundam e ampliam a solidariedade e a cooperação" (SANTOS, 2021, p. 126).

Valorizar a experiência é lutar contra o processo tendencioso que aparta o objeto de arte da vida, criando categorias e modalidades próprias e tratando esses dois campos como específicos, blindando e privilegiando determinados pensamentos, como forma de segregar, e assim capitalizar a estética.

Essa separação da arte com a vida de acordo com Dewey é incentivada com o desenvolvimento dos estados nacionalistas e imperialistas, com a criação dos grandes museus e galerias para a salvaguarda tanto os tesouros nacionais quanto as conquistas realizadas em outras nações. A consolidação do capitalismo trouxe o estabelecimento de um "status cultural superior, enquanto sua segregação da vida comum reflete o fato de que elas não fazem parte de uma cultura inata e espontânea" (DEWEY, 2010, p. 68), numa atitude colonizadora e elitista.

---

<sup>8</sup> No original: "*(El capital) ha comercializado todos los aspectos de la vida cotidiana, incluyendo el cuerpo humano e incluso el mismo proceso de observar*".

A sublimação da arte como algo peculiar realizado por e para poucas pessoas é justificado em um momento no qual, não conseguindo trabalhar mecanicamente e nem produzindo em série como as fábricas, os artistas justificavam que "lhes competem empenharem-se em seu trabalho como um meio isolado de expressão pessoal" (DEWEY, 2010, p. 65). Isso forçou ainda mais a separação entre a experiência comum do dia a dia com a experiência estética, realizada em momentos destinados àquele fim e com artefatos direcionados para tal onde a produção artística resulta em uma "forma de vida adiada e grande parte do consumo tornou-se um prazer superposto aos frutos do trabalho alheio" (DEWEY, 2010, p. 97). A produção das artes no espaço público vem na contramão dessa separação, rompendo "a diferença entre o sítio da vida e o sítio da arte, fazendo da esfera pública uma potencialidade estética e dos cidadãos, muitas vezes pessoas ocasionais surpreendidas pela ação: como público da arte" (SILVA, 2014, p. 113).

Privilegiar o fazer intelectual, separando a mente do corpo, é uma forma de controlar os corpos, separando o pensar da prática e moralizando o sensorial ligando-o ao prazer, e dessa forma julgando como algo menor pois este está entregue aos impulsos e ao "gozo do olhar como parte da rendição do espírito à carne" (DEWEY, 2010, p. 87). A moralidade distancia-se da estética ao passo que "assume a forma de concessões parciais e ressentidas às exigências do dever". (DEWEY, 2010, p. 115). Em seu programa ambiental, Oiticica fala sobre a necessidade de derrubar todas as morais em nome de uma liberdade moral "baseada na experiência de cada um: simplesmente dá a cada um o seu próprio encargo, a sua responsabilidade individual" (OITICICA, 2011, p. 84), proporcionando ao público o poder de abalar as próprias convicções opondo-se às conveniências tradicionais.

Para Dewey (2010), a ligação dos sentidos com a moral talvez se dê pela etimologia da palavra sensual, que do latim *sensuālis* diz respeito aos sentidos e às sensações. O sensual remete à experiência imediata através dos sentidos. Ao levar suas práticas para as ruas, no intuito de interagir com os transeuntes, os coletivos buscam trabalhar com os sentidos do público, levando em conta que esses são a forma pelas quais "a criatura viva participa diretamente das ocorrências do mundo ao seu redor" (DEWEY, 2010, p. 88).

Por isso, não privilegiar apenas a visão ou a atividade mental pura em um trabalho, é também uma forma de ir além de uma lógica de práticas artísticas que valorizam apenas a visão, em decorrência dos outros sentidos. Fomentar os sentidos está presente na produção dos coletivos artísticos atuantes no espaço urbano, como por exemplo nas obras do coletivo carioca Opavivará! buscando estimular os sentidos através da experiência imediata enquanto ativadora das obras.



**Figura 5** Tupycolé. Opavivará! (2017).

Fonte: [on line] [acesso em 20 de junho de 2020]. Disponível em:  
<<http://opavivara.com.br/p/tupycole/tupycole>>.

Na obra *Tupycolé* (Figura 5), o paladar é estimulado pela distribuição de picolés em formas de partes do corpo para serem degustados pelo público, em uma referência antropofágica indígena brasileira, na qual as pessoas se deliciam com narizes, orelhas e pênis de gelo com sabores de frutas. A fumaça que sai do forno de pizza e da churrasqueira instalados em um automóvel Brasília na

intervenção *Brasa ilha* (Figura 6), espalha o cheiro da comida preparada no ambiente urbano, atiçando o olfato quem passar por ali. Em *Sofaraoquê*, um sofá equipado com som e microfone para caraoquê é colocado nas ruas chamando a atenção das pessoas através da audição com os shows dos anônimos e são convidados também a participar cantando, formando pequenos grupos ao redor desse dispositivo sonoro.



**Figura 6** Brasa Ilha. Opavivará! (2018).

Fonte: [on line] [acesso em 20 de junho de 2020]. Disponível em:  
<<http://opavivara.com.br/p/brasa-ilha/brasa-ilha>>.

A instalação de chuveiros no espaço urbano na obra *Chuvaverão* convida as pessoas a se refrescaram no calor do Rio de Janeiro, sentindo na pele através do tato a diminuição da temperatura corporal em um banho na rua. A distribuição de cangas nas praias com mensagens de texto na obra *Cangaço* estimula a visão a ler frases de ordem com um teor de protesto, como *rio porque não choro, xô choque, suruba não é formação de quadrilha*. Esses exemplos da ativação dos sentidos na produção do Opavivará! no espaço urbano estimulam o espectador a ter uma experiência em que “o resultado, o sinal e a recompensa da interação entre organismo e meio que, quando plenamente realizada, é uma

transformação da interação em participação e comunicação” (DEWEY, 2010, p. 89). O coletivo oportuniza experiências extracotidianas nas cidades, estimulando os sentidos de quem por ali passa.

Esse despertar dos sentidos para a experimentação nessas obras depende muito do entendimento do tempo enquanto fator de desenvolvimento do simples acontecimento para a experiência estética, despertando outras possibilidades de estar no mundo, onde “a materialidade e as experiências táteis evocam uma consciência da profundidade temporal e do *continuum* do tempo” (PALLASMAA, 2018, p. 45). Isto permite ir além de, ao encontro de uma obra de arte, olhar, tirar uma foto e ir embora. É também necessário parar e gastar parte do tempo provando um dos picolés com formato de partes do corpo humano. Esses acontecimentos artísticos apresentam-se “como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada” (BOURRIAUD, 2009, p. 21), possuindo uma “duração própria, que não é obrigatoriamente a duração convencional do quadro olhado” (BOURRIAUD, 2009, p. 76) em uma parede de uma galeria.

Exemplificando, ao sentir o cheiro (olfato) do churrasco sendo feito na intervenção urbana *Brasa Ilha* (figura 6), do coletivo Opavivará!, ver (visão) o veículo parado no meio da praça e decidir caminhar até ele, promove uma suspensão do tempo útil na cidade, para comer (paladar), conversar (audição), abraçar um desconhecido em agradecimento ao alimento oferecido (tato), interrompendo uma caminhada objetiva do dia a dia para a confraternização com o outro, em uma ação não-cotidiana no centro da cidade, reaproximando as artes dos processos do viver. “O encontro com a obra era uma duração mais do que um espaço [...]. Tempo de manipulação, de compreensão, de tomada de decisões, que ultrapassa o ato de completar a obra com o olhar” (BOURRIAUD, 2009, p. 83). Ao invés de gerar necessariamente objetivos concretos que delimitam um produto da arte, o tempo passa a ser a matéria prima desses trabalhos, e imbuído de valores pedagógicos, no qual “o valor concreto do conhecimento depende dos resultados que produzem num dado ponto no tempo e no espaço” (SANTOS, 2021, p. 124).

Os coletivos, ao se prepararem para os momentos em que as obras serão experienciadas pelo público, mirando no acontecimento, sem evitar as

resistências e tensões passíveis de ocorrerem ali, mas potencializando essas possibilidades dentro das obras, ampliam as ocorrências dos resultados (enquanto desfechos de sequências processuais), ao invés da feitura pela previsão óbvia. Dewey chama a atenção para que, ao vivenciar uma obra de arte, o encerramento dessa atividade não é um cessar, mas uma consumação, dependente dos atravessamentos culturais de cada interlocutor em determinado tempo de experimentação. Ao analisar as relações entre tempo e experiência no contexto do capitalismo atual e a desmaterialização da economia, Bourriaud (2011, p. 179) afirma que:

Em termos estéticos, é a morte do modo aquisitivo, substituído por uma prática generalizada do acesso à experiência, o objeto já sendo apenas um meio. É essa evolução lógica do sistema capitalista: o poder, outrora baseado na propriedade fundiária (o espaço), deslocou-se lentamente para o capital puro (o tempo, no interior do qual o dinheiro ‘trabalha’).

A experiência afasta-se do estético quando submetemos a arranjos separando os procedimentos práticos dos intelectuais, impondo no imediatismo, ao invés de deixar instaurar. Assim, ela é uma "troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos" (DEWEY, 2010, p. 83). Nessas condições, nas quais os acontecimentos artísticos são atropelados por diversas outras circunstâncias, e nos últimos tempos, vemos que participar de um evento passou a significar apenas tirar uma foto para postar nas redes sociais como uma testemunha de sua presença, buscando respostas rápidas sobre aquilo apresentado, a experiência fica comprometida.

Para Dewey, a apreciação estética, sendo essa a experiência do público com a obra de arte, depende das intenções depositadas na criação da obra, próprias de quem a produz. Este pensamento está resguardado na relação estética-artística, que na modernidade buscava controlar o fazer e a percepção. Apesar de estar ligado a uma visão moderna da arte, definindo com exatidão obra, artista e público, o autor avança suas discussões para além disso quando utiliza da percepção para fugir da inércia do espectador, entendendo que este também é criador, conectando sua teoria às práticas contemporâneas, levando em conta os atravessamentos culturais preexistentes.

Nesse ponto, ao dizer que receptividade não é inércia, pois o espectador deixa-se levar pela obra, rendendo-se e dominando, sem realizar um trabalho de percepção, Dewey dialoga em conformidade à conceituação de Rancière sobre identidade de causa e efeito em alguns trabalhos artísticos, quando por exemplo um artista diz desejar “apenas produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação. Mas supõe sempre que o que será percebido, sentido, compreendido é o que ele pôs em sua dramaturgia<sup>9</sup> ou sua performance” (RANCIÈRE, 2012, p. 18). Essa produção, ao invés da emancipação, provoca um autoritarismo sobre a recepção, sendo intolerante pois traz respostas prontas ao invés de criar “o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2012, p. 23). É a busca de um consenso, transformando o espectador em um indivíduo universal, e atribuindo um único significado e percepção para as coisas, independente do contexto, contradições e desejos. Rancière defende que experiência estética só se dá quando são criados cortes com esse consenso, estabelecendo possibilidades outras da produção do sensível. Assim, explora “os limites próprios à sua prática, que se recusa a antecipar seu efeito e leva em conta a separação estética através da qual esse efeito é produzido” (RANCIÈRE, 2012, p. 76), reexaminando a atividade do espectador, eliminando assim a sua passividade.

Não podemos confundir passividade do público com não querer participar das ações, pois negar estar em experiência é também participar, e conforme Oiticica (2011, p. 79):

O ‘não achar’ é também uma participação importante, pois define a oportunidade de ‘escolha’ daquele a que se propõe a participação - a obra do artista de cada participante - este é o que lhe empresta os significados correspondentes - algo é previsto pelo artista, mas as significações emprestadas são possibilidades suscitadas pela obra não prevista, incluindo a não-participação nas suas inúmeras possibilidades também.

Se é na experiência que “descobrimos uma combinação do biológico e do cultural, do coletivo e do individual, do consciente e do inconsciente, do analítico e do emocional, do mental e do físico” (PALLASMAA, 2013, p. 486), a recusa da

---

<sup>9</sup> No texto “O espectador emancipado”, Rancière (2012) trata especificamente sobre as artes cênicas, por isso usa os termos dramaturgia e performance. Porém, a ideia de emancipação por ele apresentada pode-se estender também às artes visuais, como no contexto apresentado.

experiência é um enfrentamento sobre o estar no mundo, e diz muito a respeito das políticas do corpo e empoderamento sobre determinadas situações, diferentemente de apenas deixar os acontecimentos passarem, sem que de fato tornem-se experiências.

Deixar dominar por uma circunstância, como a pretensão da causa e efeito, é não perceber o fato, e para que haja a percepção, e não apenas o reconhecimento, é necessário “criar sua experiência. E criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original” (DEWEY, 2010, p. 137). Essa criação, portanto, vem da interação e não da autoridade, levando Bourriaud a atribuir um papel de produtor no espectador trabalhando seus sentidos a estar em contato com uma obra, pois “não sentir nada é [o mesmo] que não ter trabalhado o suficiente” (BOURRIAUD, 2009, p. 113). Portanto, o sentido da obra nasce dessa relação. Oiticica radicaliza isso a tal ponto dizendo que o objetivo de sua obra é “dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora. É o começo de uma expressão coletiva” (OITICICA, 2011, p. 84).

Entender o trabalho das ações poéticas urbanas diretamente ligado às relações, “conduz nossa atenção às experiências sensoriais e ao conhecimento que está interconectado com nossos corpos e com os outros” (IRWIN; SPRINGGAY, 2013, p. 140), e, enquanto objeto de pesquisa, produz um “processo de intercâmbio que não está separado do corpo, mas emerge do entrelaçamento de corpo e mente, eu e o outro e através das nossas interações com o mundo” (IRWIN; SPRINGGAY, 2013, p. 140). É ser presença no aqui e agora em contato com o outro por meio de provocações artísticas e pedagógicas nas cidades.

### **1.2.2 Ser/estar/compartilhar coletivamente a cidade e a pedagogia da experiência**

Certeau define o espaço como “um lugar praticado, que passa a existir em decorrência do cruzamento de móveis” (1996, p. 202). Esta definição nos leva a pensar na existência do espaço a partir de uma confluência de experiências produzindo sentidos por meio de determinadas práticas. Porém, o intenso fluxo nas cidades contemporâneas na busca da pacificação de corpos em nome de uma ordem, transformam as práticas de ir e vir em protocolos de sobrevivência, com pouca ativação poética em quem ali se encontra. As práticas coletivas no espaço público são ativadoras dos corpos que, ao encontrarem situações não cotidianas em seus trajetos rotineiros, podem oferecer novos caminhos para a percepção nas e das cidades.

Ao invés de criar obras acabadas com um direcionamento claro e desenvolvimentos pré-definidos, os coletivos promovem situações cujos resultados, por mais que tenham um desejo de concretude final, são incontroláveis, pois cada situação, lugar e pessoas envolvidas são únicas e transformam aquele momento de acordo com seus desejos, situações e contextos (social, político, econômico e cultural).

A dedicação dos esforços na realização dos trabalhos no espaço urbano por estes artistas, buscam uma reação em que as pessoas, ao encontrarem com as práticas, tornam-se participantes, especialmente quando os coletivos subvertem a lógica das cidades. As relações ali existentes são tencionadas e explicitam a dissidência e conflitos desses lugares, distanciando-se de um saber pré-determinado e previsível, mostrando que:

tanto o esgotamento de uma concepção finalista e unívoca da história, que afirma o uno e o homogêneo, como a insuficiência do pensamento fundamentado em dicotomias nos obrigam, por outro lado, a perceber a emergência de espacialidades estranhas e fronteiriças, temporalidades de diferentes modelos, acontecimentos e narrativas discretas. (CESAR, 2014, p. 18).

Miranda (2014) compara o ato pedagógico com o ato criativo, pois os dois são manifestações nas quais a subjetividade e a singularidade estão presentes. Nas práticas coletivas em que a relação entre o aprender e o criar interligam-se nas

confluências de papéis assumidos, faz-se “necessário aceitar que cada criador e cada espectador, como cada aluno e cada professor, terão várias maneiras de resolver sua criação cultural e sua ação pedagógica – individual e coletivamente” (MIRANDA, 2014, p. 163, tradução nossa)<sup>10</sup>. Criar em coletivo é uma ação pedagógica na qual os processos de escolha, escuta e diálogo buscam a negociação entre o íntimo e o coletivo.

Martín (2014) afirma que essas práticas são processuais e, assim como o ato de aprender, estão associadas com o construir o saber em um processo coletivo. Dessa forma, ao deixar de priorizar o ato final e valorizar a produção a partir das relações, no intuito dessas práticas, há uma pedagogia através da experiência.

Para Bondía (2002), a educação se dá a partir das relações entre experiência e sentido. Para o autor, a experiência é “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (BONDÍA, 2002, p. 21). Ele alerta como na contemporaneidade as coisas passam, mas não acontecem, e o excesso de informação, opinião, trabalho e a falta de tempo atrapalham a experiência, não contribuindo para a efetivação do acontecimento.

Estar rodeado por um grande número de informações, vindas dos mais diferentes veículos, não significa que essas informações estão nos tocando, porque a experiência nem sempre está ligada à informação. Ter o contato com uma obra artística pode até contribuir com o adquirento de informações pelas pessoas ignorantes sobre determinado assunto, porém não é garantia de algo bem sucedido, pois pode ocorrer das pessoas não terem sido tocados naquela ocasião. A informação por si só não gera o conhecimento, senão seria passível considerar que “aprender não [é] outra coisa que não adquirir e processar informação” (BONDÍA, 2002, p. 22). Assim, não adianta um número infinito de informações em uma determinada situação, se quem estiver em contato no momento vão apenas passar, e não participar da ocasião.

O grande número de informações circulando em diferentes meios provoca as pessoas a opinarem sobre todos os assuntos nas redes, como uma possibilidade de interferir no mundo, confundindo a possibilidade da liberdade de expressão

---

<sup>10</sup> No original: “[...] entonces es necesario aceptar que cada creador y cada espectador, como cada estudiante y cada profesor, tendrá una o varias maneras de resolver su creación cultural y su actuación pedagógica – individual y colectiva”.

com um tribunal. Com a internet, o suposto anonimato adquirido nas redes sociais permite as pessoas a falarem livremente sobre suas convicções e pensamentos e abre um caminho para um julgamento sem precedentes. Antes mesmo de qualquer experiência, as pessoas se sentem obrigadas a darem suas opiniões, restritas a apenas existir algo bom ou ruim, levando a questionamentos da produção artística contemporânea carregados de moralidades e estranhamentos.

A arte endereçada para fabricar informações e opiniões (como o que Rancière chama de causa e efeito) traz o risco de criar um “sujeito fabricado e manipulado pelos aparatos da informação e da opinião, um sujeito incapaz de experiência” (BONDÍA, 2002, p. 22), tomando emprestado o periodismo utilizado nos meios de comunicação de massa. O combo de primeiro informar, para depois opinar, dentro de um universo já selecionado pelos educadores, é comum nos processos de aprendizagem. Assim, se as pessoas têm apenas informações sobre determinada coisa, ela pode emitir uma opinião geralmente baseada em dicotomias: bem ou mal, favorável ou contrário, feio ou bonito. Isso coloca o conhecimento num campo conteudista, jogando-o no balaio de uma prova de múltipla escolha, onde as questões devem ser tratadas como certas ou erradas, eliminando qualquer possibilidade da experiência como produtora de conhecimento crítico.

A pressa e a falta de tempo também colocam em risco a experiência. O incentivo ao consumo acelera o ritmo de produção de novas necessidades, e “a vida dos objetos se revela cada vez mais breve, sua rotação comercial é constantemente acelerada, e sua obsolescência cuidadosa planejada” (BOURRIAUD, 2011, p. 79). A novidade serve para vender mais e mais, tornado o descartável em regra, atualizando necessidades cada vez mais rápido para atenderem demandas inventadas no calor da última hora, em nome do “estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece” (BONDÍA, 2002, p. 23). Não há mais tempo para parar e concentrar, porque tudo é rápido, a atenção deve ser mínima porque provavelmente as pessoas vão se distrair e dar atenção para outra coisa, transformadas sempre em consumo. Essa temporalidade altera a experiência e “impõe a velocidade, a ansiedade de estar informado, a ponto de trazer à tona a carência de

compreender o não saber” (MARTINS; TOURINHO, 2011, p. 135), subordinando a condução da atenção ao consumo de algo cada vez mais novo e rápido.

Confundir trabalho com experiência de acordo com Bondía (2002) é um equívoco. De acordo com o autor, o trabalho para o sujeito moderno deriva da pretensão de conformação do mundo e da natureza, em sempre fazer coisas para muda-las ininterruptamente. Ao contrário disso, a experiência necessita de um gesto de interrupção para poder ser tocado, “requer para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião” (BONDÍA, 2002, p. 24), o não sendo possível acontecer no desenfreado mundo do trabalho no qual a experiência se converte em valor de troca no sistema capitalista.

Os processos pedagógicos ao se situarem dentro de uma lógica neoliberal, com valores de mercado para tudo, abusam dessas quatro categorias enumeradas por Bondía como dificultadores da experiência. A lógica educacional valorizadora do conteudismo e contra uma reflexão livre, acaba moldando sujeitos que acreditam não ser “necessário pensar, que tudo o que precisarão fazer é consumir informação e regurgita-la nos momentos apropriados” (HOOKS, 2020, p. 32). A enxurrada de informações repassadas, a necessidade de uma opinião imediata (julgamento) sem pensamento crítico, a aceleração do tempo valorizando o resultado final e não o produto, o excesso de trabalho acompanhando uma lógica produtivista do mercado, coloca a arte e a educação em lugares de mercadorias, conservadoras e tecnicistas.

Se a experiência é aquilo a nos acontecer, o sujeito da experiência é “um espaço onde têm lugar os acontecimentos [...], se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura” (BONDÍA, 2002, p. 24). O autor trata o termo passividade como uma “disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial” (BONDÍA, 2002, p. 24), e não como mera inércia de um espectador não emancipado, mas gerador da exposição e todo o risco e fragilidade despertado por isso. Daí a importância de se expor e se deixar afetar. Se o sujeito se afeta, logo ele se abre a mudanças e elabora sentidos a partir daquilo que o afetou. Por causa disso, vem a produção do saber a partir da experiência.

Como o saber da experiência é o que acontece a alguma pessoa em relação a outra pessoa ou àquilo produzido por outra pessoa, esse saber é “particular, subjetivo, relativo, contingente e pessoal” (BONDÍA, 2002, p. 27), pois apesar do acontecimento comum, a experiência é individual e singular aliando a ética com a estética. Não sendo um saber objetivo, é um saber experimental, plural e heterogêneo, escancarando a diversidade e diferença.

Nas experiências urbanas propostas por coletivos artísticos e confrontados por diversos interlocutores que se tencionam, de quem participa e de quem observa, do espaço público ao privado, da interrupção à continuidade da vida pública, qual aprendizado emerge? Ao relacionar as teorias e práticas pedagógicas à produção cultural, revela-se a tendência dos estudos da Cultura Visual a “provocar perturbações que remapeiam as relações entre arte, educação e política” (DIAS; FERNÁNDEZ, 2013, p. 141), levando à compreensão da “pedagogia como uma forma de produção cultural e a produção cultural como uma forma de pedagogia” (DIAS; FERNÁNDEZ, 2013, p. 141).

Se ao estudar essas práticas ampliamos as noções restritas de arte autônoma e produtora de artefatos, também é importante entender os processos de ensino e aprendizagem fora dos meios formais do campo da educação. Pensar pedagogicamente as relações entre agentes em ações poéticas, leva-nos a refletir que “o processo de aprendizagem é um processo aberto de questionamento ou pesquisa que dificilmente atende às expectativas esperadas no campo da educação ou no campo da arte”<sup>11</sup> (MARTÍN, 2014, p. 179, tradução nossa). Isso porque as demandas colaborativas acabam desestabilizando os papéis de aprendizes e mestres, artistas e público, arte e acontecimento, público e privado. Menezes (2001) entende esse de tipo de processo como educação informal:

[...] desenvolvida fora dos estabelecimentos de ensino ou que ocorre sem planejamento. Geralmente, é um tipo de educação que transcorre em espaços de atividades culturais, com a família, amigos ou grupos de interesse comum. Uma característica marcante dessa educação é a aparente naturalidade do processo, ocultando valores, signos e até preconceitos. No entanto, os meios educativos informais exercem grande influência na

---

<sup>11</sup> No original: “*el proceso de aprendizaje es un proceso abierto de indagación o de investigación que dificilmente cumple con las predediciones esperadas ya sea en el ámbito de la educación o en el del arte*”.

formação dos indivíduos.<sup>12</sup>

Apesar de a educação formal buscar também cumprir esse papel de naturalidade, e a cada dia mais vemos processos rompendo essas barreiras, nos meios informais é prática comum, como por exemplo em ações poéticas urbanas, nas quais os coletivos sabotam o cotidiano das cidades, propondo ali novas vivências.

Essas práticas acabam exigindo “espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da ‘história’ e fazer dela sua própria história” (RANCIÈRE, 2012, p. 25). E quando os espectadores entram no processo de tradução, “não se estará negando uma possível opacidade do sentido, tampouco o indizível, uma vez que toda tradução, fatalmente incompleta, deixa atrás de si um irreduzível resto” (BOURRIAUD, 2011, p. 28). O espectador é participante da obra, traduzindo os gestos realizados a partir de seu lugar no mundo.

O espectador enquanto um tradutor é aquele que consegue “relatar uma dada experiência a outros, quer essa experiência nos seja próxima, quer seja relativamente estranha” (SANTOS, 2021, p. 125). Assim, a tradução configura-se como “um ato de mediação que permite tornar o estranho familiar, o distante próximo e o alóctone comum” (SANTOS, 2021, p. 125)

A busca do saber parte da formulação de perguntas a partir da experiência, produzindo o que Rancière (2012) chama de comunidade emancipada, capaz de narrar e traduzir os acontecimentos.

Esse trabalho poético da tradução está no cerne de toda aprendizagem. Está no cerne de toda prática emancipadora do mestre ignorante [...]. É simplesmente o caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ele ainda ignora, mas pode aprender como aprendeu o resto, que pode aprender não para ocupar a posição do intelectual, mas para praticar melhor a arte de traduzir, de pôr suas experiências em palavras e suas palavras à prova, de traduzir suas aventuras intelectuais para uso dos outros e de contratraduzir as traduções que eles lhes apresentam de suas próprias aventuras. (RANCIÈRE, 2012, p. 15).

Na década de 1970 Joseph Beuys já pensava na produção de conhecimento a partir da experiência, chamado por ele de esculturas sociais, criadas pelo artista “a partir do uso da linguagem, de pensamentos, ações e objetos. Para ele, ou

---

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.educabrasil.com.br/educacao-informal/>. Acesso em: 15 mai. 2021.

ela, a sociedade é a matéria-prima" (VOLZ, 2019, p. 9). Neste caso, os acontecimentos são a obra.

Suas ações buscavam "influir na maneira como as pessoas entendem o mundo e se relacionam com ele (e entre elas) constituía em si uma forma de escultura" (VISCONTI, 2014, p. 16), buscando manchar as fronteiras da autoria. Assim, diferentemente de outras produções poéticas até então existentes no espaço urbano, como os monumentos clássicos utilizados para exaltar a figura de alguém e atos históricos, ou até as já citadas artes *site-specific* e *graffiti*, tensionadoras do sistema de criação no universo das artes e da cidade, nas ações aqui estudadas há um borramento das etapas de criação. As discussões passam a englobar o antes e o depois, em que "o tornar-se-ação ou tornar-se-elo que substitui a 'obra vista' só tem eficácia em ser visto como saída exemplar da arte para fora de si mesma" (RANCIÈRE, 2012, p. 70). Se avaliarmos essas práticas realizadas nas cidades na contemporaneidade, a partir de um grupo em compartilhamento com outras pessoas, o exercício pedagógico da experiência não se dá apenas na efetivação do mesmo, mas em todo o processo, da elaboração à pós-produção.

O envolvimento do público nos processos de mediação e escolhas é "em vez de pretender a passividade do expectador, reexaminar a sua atividade" (RANCIÈRE, 2012, p. 76). Assim, conhecer o espaço onde será feita uma prática com desconhecidos é tão importante para a construção de significados quanto a destinação do lixo que essa ação gerará, colocando em dois polos distintos a imersão em uma prática poética urbana e a observação de um mural criado por um artista (ambas experiências pedagógicas e artísticas, porém com produções de sentidos próprios).

### 1.2.3 A pedagogia da experiência e a Cultura Visual em ações poéticas urbanas do coletivo Opavivará!

Na busca de exemplificar os debates conceituais a respeito da *pedagogia da experiência*, em práticas poéticas coletivas no espaço urbano, serão apresentadas para o debate duas ações promovidas pelo coletivo Opavivará!, utilizando como aporte teórico autores da Cultura Visual. Dessa forma, pretende-se através destes estudos de caso, relacionar como as ações coletivas são práticas artísticas proporcionadoras de experiências pedagógicas, e, assim, promover reflexões fundamentais para o desenvolvimento e reflexão do trabalho realizado em coletivo a ser estudado nessa pesquisa.

De acordo com o site do Opavivará!, o coletivo criado em 2005 “desenvolve ações em locais públicos da cidade, galerias e instituições culturais, propondo inversões dos modos de ocupação do espaço urbano, através da criação de dispositivos relacionais que proporcionam experiências coletivas”<sup>13</sup>. As ações apresentadas nesse debate são *Transporte Coletivo* e *Remotupy*, que de maneiras distintas abordam as práticas de ir e vir nas grandes cidades.

*Transporte Coletivo* (Figura 7) foi realizada na cidade do Rio de Janeiro na ocasião do II Viradão Carioca, em 2010. No site do Coletivo, eles descrevem a ação como um serviço de transporte limpo, formado por “três conjuntos de dez triciclos movidos à força artística”<sup>14</sup>. Ao utilizarem a expressão “força artística”, o coletivo deixa evidente que o próprio público faz parte da obra, e sua força é fundamental para que a mesma exista.

Durante 8 horas, um conjunto de triciclos percorreu o centro da cidade do Rio de Janeiro em seis trajetos diferentes. O público participante de *Transporte Coletivo* compartilhou com outras pessoas sua experiência, mas, diferente de um transporte coletivo tradicional como o ônibus ou o metrô (onde há a partilha do mesmo espaço com outros, porém passivamente), aqui a força motriz de cada um é fundamental para o descolamento do veículo. A colaboração de cada indivíduo é direta e o sentido de público funde-se à partilha. O pagamento do

---

<sup>13</sup> Disponível em: <http://opavivara.com.br>. Acesso em: 15 jul. 2019.

<sup>14</sup> Disponível em: <http://opavivara.com.br>. Acesso em: 15 jul. 2019.

transporte não se dá por dinheiro, mas pela força, doada e compartilhada, ou seja, pedalando. Seria justo eu pedalar menos para não me cansar e outro fazer esse esforço dobrado para mim? Ou uma pessoa que tem menos força que outros participantes podem utilizar aquele transporte, mesmo com menos energia empregada para o deslocamento? Vale a pena usar esse transporte coletivo, não poluidor da cidade, se ele é mais lento e exige diversas negociações a serem feitas durante seu uso?



**Figura 7** Transporte Coletivo. Opavivará (2010).

Fonte: [on line] [acesso em 25 de agosto de 2019]. Disponível em: <http://opavivara.com.br/arquivos/imagens/91D62B390A7525698CEA444420F2F367.jpg>.

A colaboração direta de cada uma das 10 pessoas é fundamental para a conclusão do percurso a ser feito e, assim, sem pedalar, não há obra. A empatia é necessária para o prazer de compartilhar esse momento de resistência. A visualidade dessa intervenção artística, com 10 pessoas pedalando lado a lado aos ônibus e carros em grande velocidade, podendo a todo tempo mudar o trajeto e ter um ritmo próprio, articula-se com o que Mirzoeff (2016a) chama de direito de olhar, ligado ao direito de ser visto, uma recusa à permissão legal, estética e de dominação da autoridade, enquanto uma forma autônoma de fazer resistência. Quem é a autoridade quando o Transporte Coletivo está nas ruas?

*Remotupy* (Figura 8), outra experiência do Opavivará! também discute o

deslocamento nas cidades e foi criada em 2016 para a exposição *O que vem com a aurora*, na Galeria Casa Triângulo, na cidade de São Paulo. Ao criar essa intervenção, o Coletivo desejava discutir a canalização de rios e lagos presentes na conformação das cidades brasileiras, sem que as consequências fossem estudadas, desprezando toda a potencialidade fornecida pelos recursos hídricos. Opavivará! se apropriou de uma canoa de madeira de Paraty - RJ e a equipou com um triciclo de motor elétrico, definindo-o como “um módulo móvel, desejo de uma cidade mais líquida que respeite suas águas, que não se inunde por querer barra-las”<sup>15</sup>. A partir desse veículo, o coletivo propôs passeios por São Paulo por onde correm os rios canalizados sob camadas de asfalto, “cortando os caminhos como um motoboy aquático, por sobre a manta de petróleo!”<sup>16</sup>.



**Figura 8** Remotupy. Opavivará. (2016).

Fonte: [on line] [acesso em 25 de agosto de 2019]. Disponível em:

<<http://opavivara.com.br/arquivos/imagens/3CC69964AF73CFE2AF74C68AD4FC7500.jpg>>.

Dessa forma, apesar de a obra fazer parte de uma exposição em uma galeria, a concretização da mesma só se dava nos passeios programados sobre os rios canalizados no espaço urbano. O objeto de arte – barco de madeira motorizado com três rodas e dois remos de madeira com as extremidades emborrachadas – é apenas um artefato sem vida e não possui sentido em si, mas sim na prática com onde ele é inserido.

<sup>15</sup> Disponível em: <http://opavivara.com.br>. Acesso em: 15 jul. 2019.

<sup>16</sup> Disponível em: <http://opavivara.com.br>. Acesso em: 15 jul. 2019.

Percorrer a cidade em um barco motorizado como se estivesse navegando em um rio, é uma forma de trazer à tona o que Mitchell (2015) definiu como a *lógica da falta*, a imagem desejando o que ela não vê, e dessa forma emergem os seus desejos. A imagem se completa através da experiência com o público, navegante nesse rio sobre o asfalto.

Desse modo, o público tem a oportunidade de realizar uma vivência roubada em nome do progresso. Até poucos anos atrás era comum em São Paulo navegar pelos rios cortando a cidade e, agora, restitui-se algo tomado, mas que já existiu. Didi-Huberman (2015, p. 212) revisa o conceito de restituição ao comentar sobre o trabalho do cineasta Farok no texto *Devolver uma imagem*. Ele diz que, quando o cineasta revisita um arquivo e torna público as imagens, “ele nos restitui, tira na passagem em certas instituições que tentam – segundo estratégias evidentes de poder – se apropriar e, quando nos devolve, sabe que devolve a quem é de direito”. Quando o Opavivará devolve o direito de navegar por um rio (não existente mais na superfície), o coletivo restituiu a experiência, reinventando essa prática para sabotar as cidades pensadas para a velocidade dos carros.

Como seria a cidade se não tivessem eliminado as curvas dos rios para criarem as grandes marginais? Como se dá o processo de partilha do espaço das ruas entre os veículos que transitam por ali diariamente com um barco de rodas elétrico que navega lentamente no asfalto? A *pedagogia da experiência*, desenvolvida na ação Remotupy, dá-se somente no público que nele se desloca, ou o estranhamento de quem está nas ruas (de carro, ônibus e motos), também gera questionamentos que produzirão sentidos diferentes em cada agente do espaço urbano?

As intervenções propostas pelo Opavivará ao chacoalhar a posição dos cidadãos nas cidades revelam novas possibilidades de ir e vir, e traz uma questão que Mirzoeff (2016b, p. 23) trabalhou em *Como ver o mundo*, para o público ativo das ações: “Como vemos o lugar do mundo em que vivemos?”. Seria possível ver algo a partir desse (outro) lugar do mundo – uma prática poética coletiva urbana – que impulsiona a produção de sentidos por aquilo existente, mas despertado através pelo acontecimento?

Nos dois casos apresentados, o coletivo é convidado por uma instituição para a

produção de uma intervenção artística. Porém, o Grupo ao propor obras efetivadas na relação interpessoal numa atitude contraventora no espaço público, utiliza do sistema da arte para criar uma “uma subversão de elos sociais bem determinados, aqueles que prescrevem as formas do mercado, as decisões dos dominantes e a comunicação midiática” (RANCIÈRE, 2012, p. 71). Subvertem o cotidiano das cidades ao inverter a lógica dos deslocamentos das ruas das grandes cidades, tornando o tempo do deslocamento mais lento e construindo novos sentidos do urbano para quem participa dessas práticas. Criam uma obra realizada num percurso e em interação com o outro.

Ao contrário da “lógica do monumento que teria por função hierarquizar” (CESAR, 2014, p. 29) o espaço público e criar marcos setoriais, as práticas coletivas partem para pensar as ruas através do compartilhamento de experiências. Dessa forma, compreender o lugar onde estão localizadas e entender o contexto enquanto epicentro de criação e recepção dessas práticas são fundamentais para realizar qualquer interpretação dessas ações. Ativar os lugares através de práticas e não apenas por meio de artefatos é uma possibilidade de “reinventar as temporalidades e as relações entre elas, produzir a redistribuição dos lugares, evidenciar e sabotar as convenções de inclusão e exclusão” (CESAR, 2014, p. 113).

As experiências explicitam a transformação das cidades através da transformação de seus habitantes, colocando-os em confronto com os problemas, instigar a dúvida. As ações poéticas urbanas são oportunidades para as pessoas vivenciarem as cidades de outras formas e assim passem a questionar e problematizar as construções do pensamento hegemônico nas cidades. O desenho urbano é fruto de uma série de interesses e luta de poderes, e o desejo em apreender, ler e transformar o espaço onde vive pode influenciar no reconhecimento e legitimação das cidades como espaço público e pertencente aos seus cidadãos. Locais de debate, convívio, lazer e afetividade, suporte para as práticas coletivas poéticas que são chamadas para a problematização do dia a dia na busca de construção do sentido a partir de cada participante.

## 2 Coletivo de Ações Poéticas Urbanas: a *a/r/tografia* na produção de práticas em educação e Cultura Visual

Muitas das vezes, pergunto-me como estar em sala de aula, atuando como professor na área de expressão e projeto em um curso de Arquitetura e Urbanismo, sem esquecer de aliar os parâmetros sensíveis e técnicos em uma formação generosa, realocando e abandonando “o monopólio do conhecimento para atuar como estímulo e catalizador e [...] poder escutar e se adaptar ao que escuta” (CAMNITZER, 2018, p. 129)?

Ao mesmo tempo, em turmas tão heterogêneas, onde os desejos em se formar como um profissional em Arquitetura e Urbanismo são tão diversos, em proposições de exercícios de criação, onde os meios funcionais e tecnológicos servem ao bem-estar social, como “definir uma motivação suficientemente forte que obrigue a aquisição de um ofício técnico que se possa aplicar com um propósito” (CAMNITZER, 2018, p. 129)?

Formar um coletivo para tratar de experiências artísticas dentro da universidade, e cuidar para sua manutenção, desenvolvendo um trabalho de extensão e pesquisa, foi uma forma que encontrei para questionar o meu ofício de professor. Para isso, ao fazer este trabalho, busco refletir como as novas gerações que ingressam na universidade podem conjugar o fazer artístico com a produção acadêmica em um campo tão amplo quanto o de Arquitetura e Urbanismo, e que, ao mesmo tempo, exige uma formação técnica com uma carga horária extensa e multidisciplinar. Desenvolver essa pesquisa a partir do olhar da Cultura Visual,

pode ajudar a contextualizar os efeitos do olhar mediante práticas críticas (anticolonizadoras), explorar as experiências (efeitos,

relações) de como o que vemos nos conforma, nos faz ser o que os outros querem que sejamos e poder elaborar respostas não reprodutivas frente ao efeito desses olhares (HERNANDEZ, 2011, p. 44).

Quando nos reunimos em coletivo e escolhemos trabalhar com ações poéticas urbanas, vimos que essa seria uma possibilidade para dialogarmos diretamente com inúmeras questões discutidas em sala de aula, e, além disso, permitiria outras vias de produção de visualidades, aproximando de experiências estéticas no cotidiano, levando em conta que na contemporaneidade as experiências visuais “tem lugar fora dos momentos de observação formalmente estruturados” (MIRZOEFF, 2003, p. 25, tradução nossa)<sup>17</sup>.

Ao refletir sobre aprendizagem e produção artística, vejo a importância em apresentar o trabalho feito desde o início no coletivo, a fim de contextualizar e debater sobre a formação e as questões abordadas nas ações poéticas urbanas realizada pelo CAPU. Isso permite-me examinar meu percurso enquanto *a/r/tógrafo* nesta pesquisa, levando em consideração as relações entre o fazer artístico e o conhecimento construído a partir desses processos.

A contextualização das ações criadas na cidade de Goiás explicita o meu trabalho no coletivo enquanto professor e artista, reposicionando as delimitações entre o contado e o silenciado, o confessável e o não dito, separando “uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor” (POLLAK, 1989, p. 8). Trazer essas narrativas para o presente e fazer indagações sobre esses fatos foi a linha poética que atravessou os trabalhos práticos realizados.

Dessa forma, vejo a necessidade em discutir o meu papel na universidade, a formação do CAPU, e o processo de preparação das práticas realizadas por nós, acreditando que o fazer nesse lugar também é um caminho metodológico da pesquisa, atravessado pelo tempo e espaço onde ela foi realizada, construída em comunidade com todos os percalços enfrentados em um trabalho onde o processo é parte constituinte do mesmo.

---

<sup>17</sup> No original: “*tiene lugar fuera de estos momentos de observación formalmente estructurados*”.

## 2.1 Artista, Pesquisador e Professor

Ao eleger as atividades desenvolvidas pelo Coletivo de Ações Poéticas Urbanas como objeto deste estudo, enquadrar essa investigação em uma Pesquisa Baseada em Artes pareceu ser um caminho natural.

Por um lado, a partir de uma instância epistemológica-metodológica, da qual se questiona as formas hegemônicas de investigação centradas na aplicação de procedimentos que ‘fazem falar’ à realidade; e por outro, por meio do uso de procedimentos artísticos (literários, visuais, performativos, musicais) para dar conta dos fenômenos e experiências que se dirigem ao estudo em questão. (HERNÁNDEZ, 2013, p. 40-41).

O trabalho com o coletivo, interessa-me como pesquisador a partir de uma prática *a/r/tográfica* criadora de “circunstâncias para produzir conhecimento e compressão através de um processo carregado de pesquisa” (IRWIN; SPRINGGAY, 2013, p. 142). A palavra *a/r/tografia* resume em si uma metodologia de pesquisa baseada em arte reunindo na criação e investigação *artist* (artista), *researcher* (pesquisador), *teacher* (professor) em um processo de *graphy* (grafia).

Esse tipo de trabalho, tratando de papéis exercidos por mim cotidianamente, explorando os processos enquanto artista e docente, expõe a minha identidade como pesquisador, questionando as fronteiras desses ofícios e “interrompendo a hegemonia da escolarização como um primeiro lugar para a educação, assim como a hegemonia das instituições do mundo da arte como primeiros guardiões da arte” (IRWIN; SPRINGGAY, 2013, p. 143).

O processo *a/r/tográfico* me coloca em um lugar onde a construção pedagógica parte também da luta para que “liberdade, cultura, educação, ética, estética e responsabilidade social, possam andar lado a lado, reafirmando a necessidade e a importância da pesquisa como porta aberta para a construção do conhecimento” (GUIMARÃES, 2020, p. 302). Dessa forma, realizar essa pesquisa me faz questionar sobre o meu papel de professor como agente ativo para que a universidade seja “um local de resgate da esfera pública, em que, ao menos em princípio, podem-se expressar críticas e se propor alternativas” (FOSTER, 2021, p. 11). Como estar nesse lugar é uma oportunidade de repensar

as práticas pedagógicas docentes como agentes na construção da universidade?

Trabalhar nesta pesquisa sendo parte do CAPU fez com que uma pergunta me acompanhasse em todos os momentos: como controlar a demanda de ser artista, pesquisador e professor junto ao coletivo? A partir dessa indagação, busquei entender como seria também fazer parte da construção do objeto de estudo, sendo mais um membro do CAPU, como a experiência do coletivo confunde-se com minha experiência pessoal, e como os papéis assumidos por mim poderiam contribuir com o progresso da investigação.

Nós do CAPU, apesar de não termos o trabalho como uma atividade de uma disciplina da grade curricular do ensino formal, estamos inseridos dentro de uma instituição de ensino superior, somos formados por integrantes com vínculos com a Universidade, possuímos nossa sala de trabalho em uma Unidade Acadêmica da Universidade Federal de Goiás, e constituímos como parte de projetos de pesquisa e extensão da UFG. Nosso posicionamento é peculiar, se compararmos diversos outros coletivos artísticos existentes, pois operamos nos processos educacionais institucionais, organizados em volta de “conjuntos normativos, estruturas hierárquicas, disciplinamentos do espaço, do tempo, dos corpos, dos comportamentos, que atendem a demandas internas institucionais, e externas, relativas ao contexto sócio-histórico e cultural” (MARTINS, 2009, p. 110). Assim, sermos coletivo na universidade implica em diversas questões atravessando o trabalho, em um espaço onde os processos pedagógicos se fazem presença durante a criação.

Subverter esses conjuntos normativos que permeiam as atividades de educação formal da graduação em Arquitetura e Urbanismo, através da pesquisa e extensão, com práticas dissidentes em arte contemporânea, é uma forma de “chamar atenção do estranhamento visual, da ruptura com o esperado, da interferência em nossos modos de ver” (MIRANDA, 2015, p. 160). À vista disso, percebemos que no desenvolvimento dessas ações, os estudantes são estimulados a “descobrir o ‘quem’, o ‘o quê’, o ‘quando’, o ‘onde’ e o ‘como’ das coisas [...] e então utilizar o conhecimento de modo a sermos capazes de determinar o que é mais importante” (HOOKS, 2020, p. 33) nos processos de aprendizagem. Isso contribui com o desenvolvimento desses discentes

integrantes do CAPU, ampliando as possibilidades do pensamento crítico em processos de criação, indo além dos exercícios técnicos fundamentais para a formação do profissional de Arquitetura e Urbanismo, como as atividades de projetos amparadas por desenhos e maquetes feitas em prancheta e telas de computadores. Em entrevista, a integrante do CAPU Victória Regina, ao comentar sobre as atividades do coletivo durante sua graduação, diz:

A gente tem um curso que tem um modelo fechado e ter a oportunidade para expandir sobre coisas que são extremamente importantes e que talvez elas não tenham tanto espaço em uma grade curricular, é poder na pesquisa e extensão levar uma vida acadêmica onde eu me sinto realizada, e não apenas cumprindo obrigatoriedades<sup>18</sup>.

Quando propus aos participantes do CAPU trabalhar em coletivo, levei em consideração o fazer pedagógico dessa experiência no sentido que Arquitetura e Urbanismo são campos de prática com suas essências feitas em colaboração, e trabalhar artisticamente temas caros à formação dos estudantes seria uma oportunidade de ação não restrita apenas aos exercícios hipotéticos de sala de aula.

Minha prática enquanto artista no coletivo é atravessada a todo o tempo por meus papéis de pesquisador e docente, seja indiretamente nos modos de convivência no coletivo, na universidade e na cidade (considerando que Goiás é uma cidade pequena onde as relações profissionais perpassam as fronteiras da universidade) ou diretamente nas relações de ensino-aprendizagem, trabalhos burocráticos e institucionalização de atividades.

O papel do professor assumido por mim na universidade, por mais que eu desejasse sua dissolução numa tentativa de horizontalização de poderes dentro do CAPU, foi muitas vezes solicitado, pois dentro da universidade pública os docentes exercem funções que vão além da sala de aula, e, estando no CAPU, precisei realiza-las a respeito das competências desse cargo no tangível das atividades de gestão, pesquisa e extensão, principalmente nas formalidades e burocracias. Por exemplo, houve a necessidade da institucionalização do projeto junto à Universidade Federal de Goiás (UFG) – Campus Goiás, pois era necessário o apoio da universidade para a efetivação de algumas atividades.

---

<sup>18</sup> Entrevista cedida ao autor em agosto de 2021.

Dessa forma, as atividades realizadas por nós no CAPU, além de fazerem parte de um projeto de pesquisa, também foram inscritas como projeto de extensão. Configurar-se como extensão foi uma possibilidade de colocar em diálogo universidade e comunidade, expandindo e compartilhando os conhecimentos produzidos para além muros da UFG, num processo de intercâmbio com a cidade de Goiás.

Além disso, sempre me preocupou o fato das relações de poder preestabelecidas culturalmente entre docente e discentes pudessem afetar o trabalho no coletivo. Sendo assim, busquei firmar um compromisso coletivo de estabelecermos o nosso trabalho para além das questões burocráticas da universidade, respeitando as individualidades e buscando a horizontalidade das relações. Santos (2021) nos fala que as relações entre horizontalidade e reciprocidade são importantes na elaboração dos saberes tendo em vista que são:

[...] construções cognitivas coletivas orientadas pelos princípios da horizontalidade (diferentes saberes reconhecem as diferenças entre si de um modo não hierárquico) e da reciprocidade (diferentes saberes incompletos reforçam-se através do estabelecimento de relações de complementaridade entre si). (SANTOS, 2021, p. 124).

Buscamos tomar democraticamente todas as decisões do CAPU, mesmo que em diversas vezes não haja o consenso geral, exigindo um tempo maior de execução do trabalho em todas as etapas, forçando-nos o aprendizado da fala, escuta e debate. Ao buscar a horizontalidade das relações criamos um coletivo onde todos estamos em uma situação de vulnerabilidade, e, “quando todos nos arriscamos, participamos mutuamente do trabalho de criar uma comunidade de aprendizado” (HOOKS, 2020, p. 49).

Para conseguirmos efetivar a estratégia de um trabalho democrático e a desierarquizado em criações coletivas, busquei colocar em prática o que Irwin (2013b) chama de relacionamento por meio de mentorias. As pesquisas em *a/r/tografia* que tendem a buscar controles descentralizados, “nutrem aprendizagens que são emergentes e desdobramentos de outros saberes, enquanto a diversidade proporciona a liberdade de os indivíduos contribuírem com o que desejam e da maneira que aspiram” (IRWIN, 2013b, p. 161). Como professor, esse papel de mentoria permitiu-me o estímulo à consciência crítica,

pois “quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (FREIRE, 1996, p. 25), proporcionando um percurso educacional na produção artística do CAPU.

Considero o caminho escolhido para o trabalho de experienciar em um coletivo como uma estratégia de aprendizagem, pois de acordo Larrosa e Kohan (2014, p. 5) é a experiência que dá sentido à educação, e enquanto docente “educamos para transformar o que sabemos, não para transmitir o sabido”, e esses gestos são capazes de “liberar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos, para ser outra coisa para além do que vimos sendo”. Foi preciso então deixar de lado o lugar comum do docente possuidor do domínio do conhecimento e, enquanto mentor e membro do coletivo, estar no trabalho buscando maneiras de estimular e mediar os processos de criação, trabalhando o diálogo e celebrando a escuta em um lugar com muitas vozes e desejos pulsantes.

Essa produção envolvendo o ensino, a pesquisa e as artes, em resultados abertos e análises qualitativas,

[...] exige um grau razoável de tolerância à frustração, representada pelas incertezas geradas; pelo abandono de qualquer pretensão à universalização dos seus resultados, pela capacidade de suportar tudo o que, apesar dos esforços, ainda não faz sentido, ou será sempre inseguro. Requerendo insubordinação e transgressão, vontade, coragem de optar por uma nova ética de trabalhar e viver a educação, extrair outros modos de olhar e outras palavras para ver e dizer o mundo e a nós próprios. (CORAZZA, 2013, p. 99).

O trabalho de arte na *a/r/tografia* “é amplamente concebido como produto orientado aos sentidos, entendido, interpretado ou questionado através de compromissos empreendidos e encontrados com o mundo” (IRWIN; SPRINGGAY, 2013, p. 143). Durante a criação, a preocupação do coletivo era uma produção de ações poéticas urbanas extrapolando os limites plásticos, associada a Arquitetura e Urbanismo a uma limitada produção artística com a tradição das belas artes na elaboração de artefatos.

Como não sabíamos quais ações seriam criadas, passamos os primeiros meses trabalhando em processos diários, nos quais enchíamos o quadro negro da sala de CAPU com diagramas, ideias, desenhos, em tentativas de relacionar esses elementos as discussões acerca do espaço urbano, memória e direito à cidade.

Mesmo buscando uma metodologia para a criação das intervenções que conseguisse sistematizar os processos de criação, percebemos que cada prática exigiria um caminho de construção específico, pois as situações, demandariam respostas distintas, mesmo permeando um mesmo universo. O trabalho com o CAPU foi uma forma de “estudar a maneira de operar do artista [em coletivo], sua metodologia, e observar a complexidade de sua ação e como ele estabelece ligações com a vida e como aborda as relações entre poder e emancipação” (DIAS; FERNÁNDEZ, 2014, p. 134). Foi preciso compreender a diferença desse processo de outros percorridos até então por nós em salas de aula, e, portanto, as trocas de experiência entre nós seriam fundamentais em nossas construções.

Entender que processo artístico “também implica transitar entre silêncios, tempos de ação, de escuta, de conversação, de miradas, de pensamentos, e entre os buracos e as conexões entre todo o anterior” (HERNÁNDEZ, 2013, p. 57) foi necessário para não frustrarmos em momentos de dúvidas, lacunas e mais perguntas do que respostas, entendendo isso como um processo natural para a construção de uma produção artística, pedagógica e política. Esse tipo de prática artística tem em seu cerne “dúvidas, e não certezas, ela tem intenções, e não programas; partilha com pessoas que a encontram, e não se impõe a elas; é definida à medida que é feita; ela é uma experiência e não uma imagem” (BRUGUERA, 2021, p. 505). Dessa forma, encarreguei-me em planejar o nosso processo, cuidando em deixar as lacunas a serem preenchidas durante a pesquisa.

Muitas vezes, precisamos entender em coletivo a necessidade em discutir e experienciar, por mais que por ora não chegaríamos a conclusões imediatas, engavetaríamos propostas (e depois revisitáramo-las), estimularíamos a produção de conteúdos (para ter de onde filtrar algum apontamento), entenderíamos as falhas, aproveitaríamos as pausas para os lanches, iríamos para o pátio respirar um pouco, comentaríamos as séries de televisão, combinaríamos as festas, organizaríamos cafés compartilhados, fazendo da sala do CAPU uma expansão para além de sua função de ateliê, sendo também um espaço de convívio, aprendizagem e afetividade. Esses caminhos tortuosos serviram para compreendermos que “a sensação de certeza fecha os processos

de curiosidade e investigação, enquanto a incerteza os mantém constantemente abertos” (PALLASMAA, 2018, p. 78).

Enquanto pesquisador, precisei compreender que o dia a dia das atividades do CAPU transpassava os espaços como o ateliê, a rua, o pátio da UFG, o grupo no *WhatsApp*, e essas diversas práticas resultariam em discussões, podendo ou não estar presentes nas ações poéticas resultantes, mas sendo fundamentais para nossa formação enquanto artistas, arquitetos, urbanistas e cidadãos.

Mostraria-se ineficaz trazer neste trabalho apenas os resultados das ações poéticas urbanas realizadas pelo CAPU e não explicitar o caminho percorrido revelando as práticas do processo. Isto porque projetos com este caráter não são “pré-fabricados que se aplicam a qualquer lugar, e sim respondem a diversas urgências do momento, surgem da relação que estes artistas estabelecem em seu meio social” (DIAS; FERNÁNDEZ, 2014, p. 133). Assim, durante a apresentação de cada ação poética urbana realizada pelo CAPU, a construção do raciocínio da criação, as dúvidas, alegrias, decepções e as reverberações em cada um de nós participantes do coletivo estarão presentes, como forma de ampliar as possibilidades de leitura e reflexão.

## **2.2. Coletivo de Ações Poéticas Urbanas e a produção de ações poéticas urbanas em Goiás.**

Reunimo-nos como Coletivo de Ações Poéticas Urbanas pela primeira vez em 4 de outubro de 2018, com o grupo sendo composto por seis estudantes de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Goiás – Campus Goiás e uma arquiteta e urbanista, estudante de cinema do Instituto Federal de Goiás – Cidade de Goiás, além de mim. Estes estudantes haviam cursado a disciplina de núcleo livre *Cenografia* no primeiro semestre de 2018, e as primeiras reuniões do coletivo foram para atender a uma demanda de iluminação e cenografia de dois eventos ocorridos na cidade de Goiás no cine Teatro São Joaquim.

Era um desejo nosso trabalharmos juntos pesquisando e produzindo nas interfaces entre arte e Arquitetura e Urbanismo, e quando cumprimos as primeiras demandas, propus à essas pessoas fazermos um grupo de estudos para aprofundarmos nossos conhecimentos sobre os assuntos que nos interessavam, no intuito de, além do aprofundamento sobre o tema, buscar o estreitamento das relações pessoais entre nós, para iniciarmos um futuro trabalho de criação artística.

Ao ser formado a partir de atividades desenvolvidas dentro de uma universidade, foi natural a realização de nossos afazeres estarem ligados à pesquisa, produção artística e práticas educacionais. Desde o início conversávamos sobre a importância em garantir resultados práticos, proporcionando o fazer pedagógico a partir da experiência onde “o saber responde à confluência de múltiplas vozes e agentes e que, além disso troca ou modifica a estrutura sensível daqueles que a produzem” (ICONOCLASISTAS, 2018, p. 213). Era notório o nosso interesse em fazer e aprender fazendo.

Considero, dessa maneira, ser importante nessa pesquisa a valorização de cada participante no processo do coletivo, pois enquanto uma pesquisa *a/r/tográfica* se faz necessário reconhecer que “nenhum pesquisador ou artista, ou educador existe em si mesmo nem existe somente dentro de uma comunidade, pois, de fato, ocorrem ambas as coisas” (IRWIN, 2013b, p. 157). Portanto, somos seres

“plurais singulares que são parte do todo de se ser um plural singular” (IRWIN, 2013b, p. 157).

Assim, fizemos da pluralidade um “lugar para tecer aspectos pessoais e sociais de nossas vidas juntos, ajudando com que façamos sentido de nossas vidas e das vidas de outros” (IRWIN, 2013 b, p. 158). Sobre as diferenças das pessoas no CAPU, Victória Regina<sup>19</sup> disse, durante uma entrevista, que: “estando em coletivo a gente já tem muitas diferenças e a nossa intenção não é superá-las. Então no momento que a gente tem o respeito um pelo outro e há essa troca, lidar com a diferença fica mais fácil”.



**Figura 9** Integrantes do Coletivo de Ações Poéticas Urbanas.  
Fonte: Arquivo do autor, 2019.

Ao invés de nos autocensurarmos, agimos de forma a “pensar com cuidado sobre o que falamos e como falamos, também levando em consideração o impacto de nossas palavras sobre os colegas que nos escutam” (HOOKS, 2020, p. 140), e, por isso, vimos a necessidade de termos confiança entre nós,

---

<sup>19</sup> Entrevista cedida ao autor em agosto de 2021.

participantes do CAPU, a fim de acreditarmos uns nos outros sem melindres e com respeito.

O coletivo se configurou a partir dos interesses em comum e da criação de vínculos afetivos durante o trabalho. Trabalhar coletivamente foi uma estratégia encontrada para agirmos em busca de construirmos condições para pensarmos sobre o fazer artístico e a formação do arquiteto e urbanista dentro da universidade em um grupo heterogêneo. Sem o respeito às diferenças, reconhecimento das potencialidades de cada pessoa e a construção de laços, essa pesquisa teria tomado outro caráter. A subjetividade, a formação e o repertório de cada pessoa somou-se para a criação dessas práticas, e, assim, foi possível produzir experiências que “abram a educação para olhares múltiplos e críticos, que permitam abordar suas contingências com a inclusão de referências próprias e das experiências particulares de cada biografia” (MIRANDA, 2015, p. 162).

Por ser um coletivo formado a partir de pessoas ligadas à graduação, a formação inicial do CAPU foi se reconfigurando ao longo do tempo, com alguns integrantes se formando e outros escolhendo trilhar novos caminhos. Durante a realização das atividades investigadas nessa pesquisa, o CAPU era formado por Ana Vitória Freitas da Silva, Elisa Maria Barros Marques, Izabella Abdalla Santos, Lucas Italo Silva Ribeiro, Maiári Iasi, Thiago Lopes Oliveira Santos, Victória Regina Farias Brasileiro, além de mim. Neste trabalho, o diálogo foi intenso entre essas pessoas, que me atravessaram nos processos artísticos e educacionais e foram participantes ativos deste processo *a/r/tográfico*.

Para apresentar os integrantes do CAPU neste trabalho, solicitei a cada participante a feitura de uma apresentação afetiva de si mesma em um parágrafo, contando fatos que julgassem importantes e/ou curiosos para mostrar sua trajetória.<sup>20</sup> Cada um de nós se apresentou assim:

**Ana Vitória Freitas da Silva**, mãe de uma shitszu chamada Sindy, é mais conhecida como Aninha, apelido justificado por seus 1,50 metros de altura. Nascida nos anos 2000, em Itapuranga - Goiás, foi criada de forma nômade parando na cidade de Goiás para estudar Arquitetura e Urbanismo, sonho idealizado pelas frustrações encontradas nas diversas casas resididas, mesmo não sabendo que esse seja o campo que deseja

---

<sup>20</sup> Essas minibiografias dos integrantes do CAPU foram publicadas no catálogo NOGUEIRA, Emilliano Alves de (Org.). *Ações poéticas urbanas*. Gráfica UFG: Goiânia, 2020.

seguir. Leitura é a base de tudo, deseja ter uma mega biblioteca em casa, devora séries diariamente e o resto do tempo só pensa em comer e dormir.

**Elisa Maria Barros Marques**, nasceu em Xinguara no estado do Pará, estudante de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal de Goiás. Uma paraense que se considera apaixonada por música, arte e literatura e que em 2017 veio se aventurar em terras vilaboenses para buscar além da formação acadêmica, novos conhecimentos sobre cultura e arte. Por ser filha de professores e militantes de esquerda, carrega em sua formação pessoal forte marca política, fator determinante na escolha de suas pesquisas.

**Emilliano Alves de Freitas Nogueira** é tupaciguarense, graduado em arquitetura e Urbanismo (UFU), especialista em Artes Visuais: cultura e criação (SENAC/MG), mestre em Artes (UFU), doutorando em Arte e Cultura Visual (FAV-UFG), professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFG Campus Goiás, cenógrafo, performer, libriano com ascendente em capricórnio, gosta tanto de festa que virou DJ, faz uns desenhos geométricos, está sempre ocupado, já foi Zé Gotinha em campanha de vacinação, odeia café, gosta de uva, cerveja e meia alta cobrindo a canela.

**Izabella Abdalla Santos**, mais conhecida como Abdalla, nasceu em Goiânia e está aprendendo a ser uma universitária vilaboense morando na Cidade de Goiás há quatro anos para cursar Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Goiás. Conhecida por ser animada, prestativa e gostar bastante de sertanejo. Como uma típica libriana não decide nada por ninguém, preferindo agradar as pessoas.

**Lucas Italo Silva Ribeiro** nasceu às margens do Rio Araguaia e tem o coração dividido entre Alto Araguaia - MT, cidade onde nasceu e, Santa Rita do Araguaia - GO, onde sua família se estabeleceu. Guiado pela intuição goiana, partiu para a sua primeira grande mudança aos 18 anos quando se mudou para a cidade de Goiás. Lá se tornou estudante de Arquitetura e Urbanismo pela UFG e, conheceu de perto os desafios que a vida impõe diariamente, sem deixar de lado o sorriso junto às pessoas maravilhosas que a antiga capital lhe agregou. Músicas e filmes são companheiros constantes na jornada desse virginiano que sonha alto como seu pai, mas que tem os pés firmes no chão como sua mãe.

**Maiári Iasi** é arquiteta, urbanista, estudante de cinema, mãe e comunista. Não necessariamente nessa ordem. Seu interesse por cenografia a levou para arquitetura no início de sua primeira graduação, a fez retornar ao cinema na nova fase e recentemente a induziu em direção a intervenções poéticas urbanas.

**Thiago Lopes Oliveira Santos** é nascido e criado em Itumbiara - Goiás, solteiro, cristão, amém. Escritor nas horas vagas, ainda tenta se encontrar na Arquitetura e no Urbanismo. Ama musculação, livros e séries. Acredita que os sonhos são as asas que a alma quer conquistar e que as melhores respostas se encontram em silêncios afinados. Aluno da Corvinal, não se conforma por sua carta de Hogwarts ter sido extraviada. Se pudesse ser um animal, com certeza seria um pássaro, voando livre no azul infinito. Feito mais de despedidas que chegadas, ainda aguarda pelo dia que baterá asas rumo a um sonho guardado a sete chaves.

**Victória Regina Farias Brasiliano** quando criança queria ser artesã como a avó, professora de arte e dançarina. E foi pela arte; corpo e espaço; o desejo incessante de aprender e de ensinar que escolheu cursar Arquitetura e Urbanismo. Cresceu rodeada de mulheres fortes que lhe ensinaram tudo, desde a delicadeza dos trabalhos manuais a ser protagonista da própria história e lutar contra o machismo. Acredita que pode abraçar o mundo, que o amor é revolucionário e a felicidade é uma arma quente, como dizia o seu cantor favorito, Belchior. Militante das causas sociais, amiga dos animais e admiradora das noites estreladas de Vila Boa.

Essas apresentações, de caráter informal, são uma tentativa de trazer para este texto a individualidade de cada um de nós a partir de suas diferenças, mostrando a pluralidade de um coletivo heterogêneo e valorizando a subjetividade de cada pessoa. Perceber a multiplicidade de indivíduos em um grupo permitiu a formalização do Coletivo de Ações Poéticas acreditando na confiança mútua, levando em conta que ela “não é estática, ela deve ser constantemente reforçada por ações que estamos dispostos a tomar, tanto para assumir a importância de nosso laço quando para protegê-lo” (HOOKS, 2000, p. 76). Isso foi edificado aos poucos durante os encontros, e assim, considerando as potencialidades do encontro com outro em suas diferenças e particularidades como parte dos procedimentos do coletivo.

É notório que os esforços de divisão das coisas, das tarefas aos lanches, geraram um espírito de colaboração e respeito, buscando entender o tempo do outro e os talentos a serem explorados por cada um. Colaborar é uma forma “efetiva para permitir que todas as pessoas dialoguem juntas, para criar uma nova linguagem de parceira comunitária e mútua” (HOOKS, 2020, p. 78). Buscamos dessa forma calcar nossos laços na amizade e confiança, onde carinho e amor impulsionaram nossas atividades com paixão e cumplicidade.

### 2.3 A preparação para as ações poéticas urbanas

Com o coletivo formado, coube a mim, enquanto professor assumindo um papel de mentoria, estabelecer parâmetros de trabalho para produzirmos práticas artísticas urbanas.

Foi um período onde precisei pensar sobre a minha atribuição de professor para não cair na armadilha de tentar ensinar a produzir ações poéticas urbanas e caminhar num lugar seguro para o coletivo, porém perigoso para a pesquisa, com fórmulas prontas, como se uma prática artística fosse um produto que tivesse regras a serem cumpridas. Ou pior, utilizar os estudantes como assistentes para criações minhas, o que não faria nenhum sentido nesta pesquisa.

Primeiramente, desenhei uma metodologia de trabalho com o grupo que, consistia em levantarmos assuntos interessantes para nós, explorar questionamentos a partir daqueles temas e por fim transformar essas discussões em ações poéticas urbanas. Enquanto professor, ao invés de trazer conceitos prontos e referências definidas, o que de certa forma adiantaria o trabalho, procurei trabalhar o processo de aprendizagem “como resultado de uma experiência reflexiva mediante a criação de obras de arte que geram esses debates” (BRUGUERA, 2019, p. 91). Com isto, eu almejava o aprendizado em conjunto sobre o tipo de criação possível de se realizar a partir de nosso contexto e experiência.

Estabelecíamos diálogos e formulávamos perguntas para textos, obras, filmes, e, a partir dessas indagações, fazíamos conexões entre a realidade existente e a produção de conhecimento estudada. Isso permitiu a nós formularmos um conhecimento a partir de um repertório artístico e assim construirmos um pensamento coletivo sobre como a realização de arte urbana contemporânea.

Um dos principais aportes teóricos para os estudos do CAPU foram o primeiro e o segundo capítulos do livro *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira*, da pesquisadora Marisa Flório Cesar (2014). Essas leituras foram importantes para entendermos a conformação da produção artística brasileira após a década de 1990, examinando novas configurações de trabalho,

explorando diferentes lugares para a difusão e produção e as configurações entre obra, artistas e público conhecidas a partir de então. Isso contribuiu para termos “uma noção política sobre o terreno das noções estéticas postas em obra” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 210). No primeiro momento, muitos participantes do CAPU sentiram dificuldades em fazer a leitura desses textos, muito por conta das referências de teóricos e artistas trazidos pela autora. Assim, realizei análises dirigidas, preocupando-me em fazer uma leitura casada com estudos de caso dos artistas citados, além de buscar as fontes citadas por Cesar. Isso também desencadeou a procura por mais materiais de pesquisas, a fim de nos integrar nesse universo explorado pela autora, dialogando com os nossos desejos e a realidade presente.

O trabalho de estudos teóricos desenvolvido foi entendido como “um intercâmbio crítico que é reflexivo, responsivo e relacional, que está em contínuo estado de reconstrução e conversão em outra coisa” (IRWIN; SPRINGGAY, 2013, p. 139), tornando-se parte da metodologia de trabalho do CAPU. Isso possibilitou uma prática de constante investigação teórica dentro do universo de criação, pois cada ação realizada pelo coletivo demandou estudos específicos, das técnicas utilizadas nas ações a serem realizadas às pesquisas em documentações históricas sobre a cidade de Goiás e os locais que dariam suporte aos discursos artísticos. Tornou-se rotina entre nós a busca por um aporte teórico em todos os nossos trabalhos, entendendo a especificidade de cada ação a ser realizada.

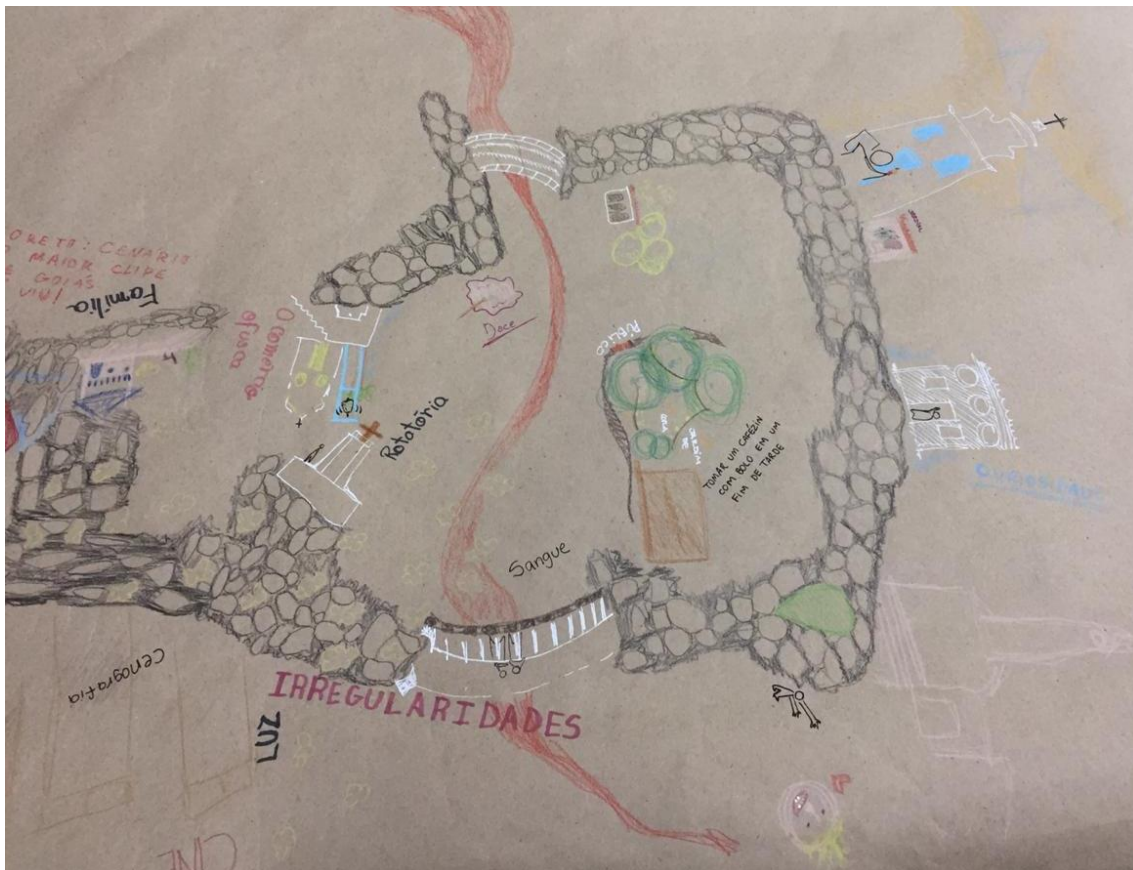
Esse processo foi fundamental para entendermos qual era a identidade do coletivo, quais as intenções e o tipo de ações a serem feitas por nós. Quando chegamos a uma proposta de trabalho, consistindo na realização de ações poéticas urbanas em Goiás, formalizamos o projeto no intuito de inscrevê-lo no edital de patrocínio do Conselho de Arquitetura e Urbanismo de Goiás, sistematizando um cronograma de execução do trabalho, possibilitando, mesmo no meio das incertezas dos resultados do trabalho, o desenho de um planejamento de ações, facilitando e gerenciando a articulação das ações poéticas urbanas com a formalização desta pesquisa.

Se por ora aquilo me parecia muito difícil porque estávamos fazendo um trabalho ainda bastante teórico, isso foi muito importante para conseguirmos desenhar os nossos desejos em um projeto com o as futuras ações a serem realizadas. Sobre

esse período, Lucas Ítalo fala:

Quando a gente estava dentro do coletivo fazendo as leituras, vendo filmes, montando seminários, foi um momento de descobertas. Eu não era nada familiarizado com ações urbanas e esse momento foi muito empolgante. Eu estava conhecendo coisas que eu não fazia nem ideia que existia, ainda mais sendo do interior, nunca ter morado numa cidade grande, e o que eu conhecia de arte era espaço tradicional de arte, museus e tal<sup>21</sup>.

O trabalho no ateliê serviu para pensar, problematizar e preparar as ações a serem realizadas por nós. Nesse processo, busquei provocar os participantes, levando algumas atividades para levantar temáticas a serem desenvolvidas nas práticas. No intuito de incentivar esses debates, algumas atividades eram realizadas, como tempestades de ideias, criação de mapas, seminários, dentre outras operações.



**Figura 10** Mapa multissensorial de Goiás.  
Fonte: Arquivo do autor, 2019.

Vários mapas multissensoriais (Figura 10) foram produzidos durante o trabalho de ateliê, buscando investigar o espaço urbano da cidade de Goiás através dos

<sup>21</sup> Entrevista cedida ao autor em agosto de 2021.

sentidos. A realização desses mapas, ao invés de uma preocupação com a geografia do lugar, suas distâncias exatas e catalogação de uso e ocupação do solo, tinha o intuito de pensar nos desejos, medos e afetividades, e, a partir deles, levantarmos questionamentos sobre as contranarrativas existentes no espaço urbano em nossa cidade.

Com as respostas surgidas por meio dessas indagações, propusemo-nos a pesquisar sobre determinados lugares, temáticas e questões, no intuito de formarmos um repertório e entendermos melhor sobre os assuntos, sem necessariamente propormos uma resposta de ação imediata. Por exemplo, o calçamento de pedras da cidade era um tema recorrente nos exercícios realizados por nós. Diante disso, três integrantes do coletivo propuseram a fazer uma pesquisa e apresentaram um seminário sobre o ponto. Embora esse conteúdo não tendo sido objeto específico de uma das ações do coletivo, foi um tópico que permeou várias criações, ganhando destaque em uma das práticas.

O universo das ações poéticas urbanas criadas nesse projeto, investigado por nós em coletivo e objetos de estudo desta pesquisa, foi delimitado por: as contravisualidades como questionadoras das narrativas hegemônicas, o contexto da cidade de Goiás, o tempo e a experiência em práticas artísticas urbanas.

Além do desejo de continuarmos juntos com diferentes subjetividades operando nesse processo, existia um contexto social e cultural permeando nossas atividades, e foram explicitados de cara nas primeiras conversas realizadas em grupo. Para nós do coletivo, era intrigante o fato de as pesquisas sobre arte e cidade terem como foco de estudos práticas realizadas em grandes metrópoles, onde as discussões estão pautadas nesses espaços, com características muito distintas das cidades médias e pequenas, como se fossem universais e dessem conta de toda a discussão.

## 2.4 Práticas artísticas coletivas como produção de educação em arte e Cultura Visual

Realizar essa pesquisa em educação e Cultura Visual é uma oportunidade de examinar como opera a produção e a recepção de imagens através de práticas coletivas no espaço urbano a partir de um contexto específico, entendendo essas ações como “portadoras e mediadoras de significados e posições discursivas que contribuem para pensar o mundo e para pensar-nos a nós mesmos como sujeitos”. (HERNÁNDEZ, 2011, p. 33). O campo de estudo onde essa pesquisa se insere prevê a “ênfase no campo social do visual, nos processos cotidianos de olhar e ser olhado” (MITCHELL, 2015, p. 186), e, assim, “fixa a realidade de como olhar e nos efeitos que têm em cada um ao ser visto por essas imagens” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 33).

Em Goiás, as práticas hegemônicas operam sobre a cidade e seus símbolos. De acordo com Mouffe (2013), essas práticas hegemônicas são:

práticas de articulação através das quais uma ordem dada é criada e o significado das instituições sociais, fixado. De acordo com essa abordagem, toda ordem é a articulação precária e temporária de práticas contingentes. As coisas poderiam sempre ser de outra maneira e toda ordem é sempre a expressão de uma configuração particular de relações de poder. O que em certo momento é aceito como a ordem ‘natural’, juntamente com o senso comum que o acompanha, é resultado de uma sedimentação de práticas hegemônicas. Isso nunca é a manifestação de uma objetividade profunda que é exterior às suas práticas. Toda ordem é, portanto, suscetível de ser desafiada por práticas contra-hegemônicas que tentam desarticulá-la em um empenho de instalar outra forma de hegemonia (MOUFFE, 2013, p. 2 apud SANCHES, 2018, p. 112).

Devemos ter em mente que as instâncias hegemônicas não são apenas “políticas, sociais e institucionais, mas também as correspondentes à opinião pública e aos meios de comunicação de massa, e àquelas associadas ao nível de crenças, mandatos e formas do senso comum” (ICONOCLASISTAS, 2018, p. 208). Contrapor a essas narrativas, criadas, articuladas e difundidas pelo poder das elites dominantes de Goiás, desde o século XVIII, é produzir ações partindo do princípio das contravisualidades, promovendo aquilo que Mirzoeff chama de direito de olhar, “uma recusa a permitir que a autoridade suture sua interpretação do sensível para fins de dominação, primeiro como lei e, em seguida, como

estética” (MIRZOEFF, 2016a, p. 750). Ao planejarmos e realizarmos essas ações, buscamos, portanto, olhares emancipados para imagens presentes no cotidiano da cidade de Goiás, questionando a autoridade daqueles cunhadores as narrativas vigentes “que os grupos dominantes produzem e ativam a fim de assegurarem a reprodução desse seu poder” (SANTOS, 2021, p. 122), elegendo o que pode e o que não pode ser visto, colocando à prova discursos vigentes coloniais, impositores de controle e a exploração, para desarticula-los.

As contravisualidades “têm a potencialidade de exagitar os significados atribuídos às imagens circundantes, criando processos de agenciamento e subjetivação surgidos dessas tramas que conduzem os olhares e as existências” (ABREU; MONTELES; ÁLVAREZ, 2019, p. 832). Essas ações, agindo como contravisualidades, possibilitam “questionar o círculo da homogeneização do olhar, no qual os dispositivos de visibilidade formalizam o que é representável e o que não pode ser visto” (ABREU; MONTELES; ÁLVAREZ, 2019, p. 836), trabalhando a partir do direito ao olhar do regime de visualidades.

Buscamos então produzir ações possuidoras de um caráter de transgressão das narrativas, onde a “missão política é sua própria produção estética, devido especialmente a sua condição desencadeadora de outras simbologias sociais” (SILVA, 2014, p. 114). Elaborar ficções foi um dos caminhos escolhidos por nós do CAPU em nossas criações, pois, na ficção, de acordo com a definição do termo por Rancière (2012, p. 64), é onde são propostas mudanças dos

[...] referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos.

A ficção, nesse caso, ao invés de se opor à realidade, busca ampliá-la, “permitindo-nos mantê-la em perpétuo movimento e nela introduzir, portanto a utopia e a alternativa” (BOURRIAUD, 2011, p. 100), aumentando as possibilidades de construções de narrativas e interpretações a partir do já existente.

A cidade de Goiás está na periferia do sistema hegemônico cultural, e o espaço que distancia “o ‘centro’ e a ‘periferia’ não separa culturas tradicionais de culturas reformadas pelo modernismo, e sim sistemas econômicos em diferentes etapas

de sua evolução em direção ao capitalismo global” (BOURRIAUD, 2011, p. 167). Enquadrar a cidade de Goiás no sistema da arte contemporânea é colocar a produção na periferia de Goiânia, capital do estado, que apesar de ocupar o nono lugar no ranking de PIB estadual no Brasil, ainda está na periferia cultural de grandes centros do país como São Paulo e Rio de Janeiro, também subordinados à produção em artes no capitalismo do norte global.

No nosso coletivo, assim como outros coletivos espalhados pelo país, não inseridos em um circuito de arte tradicional e estabelecido no sistema global, partilhamos “da tentativa de torna-lo mais descentralizado e aberto, menos hierárquico e mais representativo de sua diversidade” (CESAR, 2014, p. 22). Não exercemos, pelo menos de imediato, alguma interferência modificadora da geografia do poder do sistema de arte de forma global, mas buscamos dentro da realidade local questionar esse sistema. Dessa forma, a produção feita por nós do CAPU é uma atitude política, pois neste contexto, esse termo “passa a ser também a capacidade de criar distintos circuitos de arte, sejam os espaços de circulação da produção gerenciados por coletivos de artistas ou os trabalhos artísticos construídos a partir da participação coletiva” (CAMPBELL, 2009, p. 104), produzindo novas possibilidades e espaços para um fazer artístico ligado às experiências do cotidiano.

A provocação de produzir atividades artísticas em uma cidade pequena com formas de funcionamento muito diferentes de uma metrópole, permitiu ao coletivo trazer todas as dúvidas de um processo de criação para o contexto onde estava situado. Os estudos realizados por nós, tanto em leituras teóricas quanto em estudos de caso de ações realizadas por coletivos já consolidados, nem sempre dialogavam com a realidade de uma cidade pequena. Apesar de Goiás também enfrentar problemas como mobilidade, segregação social e violência urbana, temas caros a diversos coletivos artísticos, os níveis operados por esses fatos são diferentes de uma metrópole. Ao invés de responder o que diferenciaria uma produção realizada em Goiás com outras realizadas em cidades grandes, o CAPU optou por discutir como as transformações mundiais, impactantes nos modos de vida na contemporaneidade, afetam nossa maneira de experienciar a cidade, no caso Goiás, uma cidade carregada de memórias e tradições seculares. Pallamin (2000, p. 57) diz que ações artísticas no espaço público

[...] são apresentação dos imaginários sociais. Evocam e produzem memória, podendo potencialmente ser um caminho contrário ao aniquilamento de referências individuais e coletivas, à amnésia cidadina promovida por presente produtivista. É nestes que, influenciando a qualificação de espaços públicos, a arte urbana pode ser também um agente de memória política.

Procuramos entender a situação na qual nos encontrávamos e realizar as ações a partir dela, e através da prática perceber os diálogos possíveis entre arte e cidade (pequena, do interior, na periferia), e as possibilidades de produzir em Goiás. O contexto tornou-se “um ímpeto, um estorvo, sujeito de inspiração e pesquisa para o processo do fazer artístico” (DOHERTY apud IRWIN; SPRINGGAY, 2013, p. 144).

Visto isso, como então estabelecer uma produção contemporânea na periferia do tradicional sistema de arte, estando alheio a quaisquer procedimentos ligados ao mercado ou institucionalização global impostas por esse sistema? As práticas realizadas por nós tiveram como princípio valorizar as relações entre integrantes, comunidade através da arte, porém, sem reforçar as categorias hierárquicas impostas pelo sistema de arte, entendendo o tempo e o lugar onde o coletivo está inserido.

As ações propostas no CAPU vão além do que se conformou em intitular como uma poética *site-specific* das décadas de 1970 e 1980, valorizando as relações entre a comunidade e as construções sociais naquele local, a partir de práticas que também tivesse em seu cerne a educação. Para olhar Goiás enquanto lugar, tempo, temática e suporte das ações do coletivo foi necessário entendermos como os discursos sobre a cidade são construídos e qual o nosso lugar perante essas narrativas. Passamos a compreender a cidade:

como território vivo, permanentemente concebido, reconhecido e produzido pelos sujeitos que a habitam. É preciso associar a escola ao conceito de cidade educadora, pois a cidade, no seu conjunto, oferecerá intencionalmente às novas gerações experiências contínuas e significativas em todas as esferas e temas da vida. (MOLL, 2009, s./p.).

Entender como as discussões sobre história e memória encontram-se impregnadas não somente no seu traçado urbano e arquitetura colonial, mas no imaginário popular e nas relações sociais dos moradores, foi preciso para refletir sobre o presente e como essa herança cultural influencia os modos de vida e relações de poder em Goiás. A antiga capital do Estado teve a história apoiada

no discurso ideológico da decadência no século XIX, pensado a partir da “crise da mineração, a presença indígena e a dificuldade de comunicação, devido a distância e ao isolamento” (VIEIRA, 2018, p. 170), reforçado pelos relatos de viajantes europeus e pela elite que governava Goiás que buscava uma integração nacional, para viabilizar um projeto de modernidade que dependia de um fator externo (CHAUL, 2010).

Segundo Chaul (2010), a política desenvolvimentista após a década de 1930, cria uma metáfora do novo tempo através da fundação de Goiânia, a nova capital do Estado. A Cidade de Goiás ficou então condenada a garantir-se preservada, intacta, muitas vezes tratada como um fetiche. Isso torna-se perigoso porque pode

[...] transformar os bens culturais em meros objetos de consumo, em transformar o patrimônio material em expressão de uma história rasa; ou, ainda, transformar as manifestações culturais do patrimônio imaterial em fetiche, ou seja, privilegiar o produto transformado em objeto de consumo como qualquer outra mercadoria que circula na sociedade atual. (VELOSO, 2006, p. 439).

A garantia da preservação de Goiás confunde-se assim com a manutenção de um passado nostálgico, em que o patrimônio cultural torna-se um objeto, sustentando um discurso ideológico ou tornando-se uma peça na sociedade global neoliberal. Além disso, há certo fetiche por uma preservação cristalizada, obedecendo a parâmetros de interesse de uma classe dominante e utilizada enquanto instrumento de poder, produzindo certa obsessão e gerando bens de capital, fazendo com que a proteção seja “explorada sem vergonha pelos mercadores de memória desde que a memória se tornou um dos objetos da sociedade de consumo que se vendem bem” (LE GOFF, 1990, p. 473).

Ao criar práticas urbanas no contexto de uma cidade histórica, buscamos em coletivo maneiras de descolonizar os processos artísticos e educacionais, afastando da ideia da “apropriação politqueira, patrimonialista, privatista do patrimônio cultural, o que consiste em negar sua característica mais poderosa e fonte de força e legitimidade, a de ser o resultado de uma produção coletiva” (VELOSO, 2006, p. 445). Incorporamos “nas práticas artísticas outros conhecimentos e saberes relacionados com questões vinculadas à identidade/subjetividade, ao poder, às políticas culturais, à memória individual e

coletiva” (HERNÁNDEZ, 2011, 46), na condição de estarmos presentes em uma cidade do interior do Brasil, patrimônio cultural da humanidade e distante do sistema de arte global.

Goiás, apesar de ser uma cidade onde fervilham manifestações artísticas, está ainda muito ligada às heranças culturais, com grande parte da produção cultural existente na cidade conectada à criação de artefatos tradicionais, reafirmando a visão histórica e memorialista pautadas nos dossiês e documentos de proteção ao Patrimônio Cultural. As “regras sob as quais operam a produção da arte, sua circulação e sua recepção são ideológicas” (CAMNITZER, 2018, p. 143) transparecem uma lógica à construção do que Goiás pode oferecer enquanto produção artística, a partir dos princípios estabelecidos desde os primeiros esforços de preservação da memória da cidade após a mudança da capital do estado para Goiânia. Vemos, por exemplo, o ensino na Escola de Artes Plásticas Veiga Valle, muito voltado para técnicas tradicionais de desenho, pintura e escultura, com pouca reflexão em criação poética e quase nenhum diálogo com arte contemporânea. A reprodução de visualidades ainda é marcada por uma nostalgia, onde é nítido o discurso da identidade de uma cidade patrimonializada, cunhado por instituições como a OVAT - Organização Vilaboense de Artes e Tradições, calcadas tradições de artistas como Goiandira do Couto e Octo Marques, onde a paisagem vilaboense é retratada bucolicamente com seu casario barroco. Em paralelo a essas atividades, temos também a produção do artesanato, muitas vezes relegadas ao coadjuvantismo nos círculos culturais hegemônicos, desde aquele com raízes nas comunidades como o trabalho com cerâmica, palha, madeira e têxtil, até a fabricação de produtos em série para atender às demandas das lojas de souvenir e lembrancinhas da cidade.

Percebemos ao mesmo tempo o esforço vindo de diferentes frentes na difusão cultural, como a organização dos artistas locais em associações, as universidades, os fundos de cultura e os eventos culturais (FICA, Mercado de Cultural, Festival de Artes do IFG), tanto em promover os saberes de mestres e mestras do artesanato, quanto em valorizar uma produção contemporânea local, ainda tímida se compararmos com a produção ligada às artes mais tradicionais. São notórias também obras realizadas no espaço urbano de Goiás por artistas contemporâneos de outras localidades, como a intervenção urbana *Lençóis*

*esquecidos no Rio Vermelho* (2009) da artista goiana Selma Parreira e performances do Grupo Empreza, como *Carma Ideológico* (2001).

Começamos no CAPU a considerar em como as ações poderiam pedagogicamente contribuir para a formação de um pensamento crítico a respeito das “imposições, questionando nos projetos formas de poder estabelecidas que favoreçam a sobrevivência de relações hegemônicas” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 47). Portanto, nas ações desenvolvidas, precisamos ampliar a noção de arte no sentido da pluralidade e abertura, quebrando com os paradigmas modernos (e até mesmo barrocos e coloniais), para, assim, multiplicarmos as possibilidades do acesso à arte contemporânea.

Buscamos, dessa forma, aproximar as pessoas das manifestações artísticas realizadas na rua, pois elas seriam feitas no espaço público, contrariando a lógica do consumo que valoriza as manifestações efetivadas para serem pagas, em ambientes fechados e protegidos, requerentes de um direcionamento específico para a participação.

A partir do oferecido por Goiás, estabelecemos que para trabalhar com as ações poéticas urbanas não era necessário indicar “nenhuma precedência *a priori* do produtor sobre o observador (nenhuma autoridade de direito divino), mas negociar com ele relações abertas, não resolvidas de antemão” (BOURRIAUD, 2009, p. 81). Ao planejarmos nossas atividades em coletivo e em contato com a comunidade tínhamos em mente “quebrar o sagrado propósito de ensiná-los a ver (que pode tornar-se uma prática colonizadora) e facilitar-lhes experiências artísticas” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 46), sem precisar realizar nenhuma imposição. Partir do trabalho em nossa sala na Universidade para o espaço urbano foi uma forma de estabelecer negociação e diálogo com a comunidade, aproximando a produção de arte contemporânea com o cotidiano das pessoas, dessacralizando e quebrando estigmas de uma produção realizada para uma elite específica, seja ela intelectual, social ou econômica. Essas práticas são oportunidades para a emancipação, e assim perceber que “não vemos o que queremos ver, mas sim aquilo que nos fazem ver, o que descentra a preocupação por produzir significados e descola para indagar a origem” (HERNÁNDEZ, 2011, 34).

No momento de criação, decidimos não assumir uma escolha da técnica ou estilo pré-formatado, e, dessa maneira, ao intitular os trabalhos enquanto ações poéticas urbanas, buscamos não enquadrar essas práticas em termos rígidos utilizados para definir trabalhos no espaço urbano, pois as questões propostas pelas criações são mais importantes do que categorizá-las em linguagens pré-determinadas. Isso se deve em parte de que nas produções a serem criadas, onde não havia de fato um objeto estético final, mas acontecimentos, onde só restam registros, a ação do trabalho em si é a própria obra. Trabalhamos para lidar com “modos de intercâmbio social, a interação com o espectador dentro da experiência estética proposta, os processos de comunicação enquanto instrumentos concretos para interligar pessoas e grupos” (BOURRIAUD, 2009, p. 60). Importávamos com as perguntas feitas à cidade e resultantes em práticas, e cada uma dessas exigia meios determinados e diferentes para serem executada. A partir disso, procuraríamos entender como realizaríamos as ações e pesquisariamos quais as melhores maneiras de executá-las.

Essa opção de formas de trabalho é fruto também dos desejos criados pelo contexto onde nos instauramos. Não haviam muitos recursos para obras com demandas de aparatos dispendiosos ou para a utilização de materiais de grande durabilidade. Como a cidade é pequena, havia muita proximidade entre nós e a comunidade local, onde o espectro do patrimônio cultural permeia os aspectos de vida em Goiás. Passamos então a observar o presente para produzir no presente, evitando a fetichização da história através do patrimônio cultural, que parte da premissa de um deslocamento simbólico “de um ser para o outro, de uma coisa para a outra, ou, ainda, um deslocamento de um fato para o outro, dos produtores para o produto, ou alguma manifestação de um passado significativo para um presentismo vazio” (VELOSO, 2006, p. 441).

Na pedagogia da experiência, a imprevisibilidade é importante “na medida em que caminhos não estão delineados nem os pontos de chegada limitados, o compromisso e a responsabilidade com a solução alcançada é relevante e inclusiva, envolvendo a aprendizagem” (MIRANDA, 2015, p. 160). Assim, as decorrências do que pode gerar uma prática coletiva poética na cidade pode ser planejada, mas é impossível assegurar a efetivação de todos os planos, porque

no espaço urbano, ao contrário das galerias e museus, é impossível fazer o controle total.

O fator de risco causou em nós, integrantes do coletivo, uma apreensão no processo de criação e na execução das ações. Ao mesmo tempo de o acaso ser fundamental para a efetivação das ações poéticas urbanas enquanto práticas artísticas e pedagógicas no espaço urbano, era necessária certa medida de controle prático para a efetivação dessas intervenções sem maiores problemas. A presença do imprevisto nas ações poéticas urbanas, em que o desenvolvendo do pensamento se dá junto com a construção da obra, e o tempo é determinante para a efetivação da mesma, exigiu termos um mínimo de garantia para que, durante as ações, o controle não fosse perdido totalmente, deixando brechas para o acaso. Em nenhuma das ações pedimos autorização aos órgãos públicos para sua realização, por isso tudo foi discutido para não acarretar danos ao patrimônio ou problemas com a comunidade.

Neste trabalho, serão apresentadas seis ações poéticas urbanas realizadas entre setembro e novembro de 2019. Cada uma dessas práticas trata de temas específicos a partir de discussões sobre a cidade de Goiás e sua posição enquanto Patrimônio Cultural da UNESCO e as construções das narrativas hegemônicas, considerando a história não a partir de seu tempo linear e unidimensional com “obras que se constituem a partir do modelo do encaminhamento, do itinerário, de uma navegação sinuosa entre diferentes formatos ou circuitos” (BOURRIAUD, 2011, p. 101).

Trazer à tona as disputas do passado pelo presente é mexer em assuntos que nem sempre querem vir à tona, “o rebotalho, o refugio, as imagens esquecidas ou censuradas – para retorná-las a quem de direito, quer dizer, ao ‘público’, à comunidade, aos cidadãos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 206). A cidade enquanto suporte para essas ações é um espaço político, mudando e ressignificando através do tempo, regimes e narrativas oficiais.

Dessa maneira, buscando o que Didi-Huberman (2015) chama de restituição da imagem para sua emancipação, nós do Coletivo de Ações Poéticas Urbanas, após uma longa investigação, elegemos trabalhar em nossas ações poéticas urbanas os seguintes tópicos:

- A construção de um mapa coletivo;
- A delimitação do perímetro de tombamento da cidade de Goiás;
- Passeio guiado no centro histórico;
- Lembrar de memórias omitidas;
- Tentativas de apagamento da memória do povo negro.
- O turismo e a construção de símbolos;

As aprendizagens desses trabalhos foram elaboradas por meio de práticas artísticas em educação e Cultura Visual habilitando “os participantes das propostas educacionais a construir suas formas de atuação, suas implicações corporais, relações sensíveis e conclusões conceituais de forma aberta e sem preconceitos com novos conhecimentos” (MIRANDA, 2015, p. 152). Pretendemos, dessa forma, através dos estudos em Cultura Visual, analisar como práticas artísticas e pedagógicas permitem a produção de experiências poéticas no espaço urbano, produzindo novas leituras e apreensão da cidade.

Para apresentar as ações poéticas urbanas produzidas pelo CAPU, utilizarei metodologicamente o ponto de vista triplo sobre a produção de arte relacional estipulado por Bourriard, no qual os trabalhos são apreendidos levando em consideração os teores “estético (como traduzi-los materialmente?), histórico (como se inscrever num jogo de referências artísticas?), social (como encontrar uma posição coerente no estado atual da produção e das relações sociais?) (BOURRIAUD, 2009, p. 64).

Nas discussões acerca de cada ação poética urbana, pretendo utilizar as metodologias visuais propostas Gillian Rose (2001), considerando os conteúdos presentes nas próprias imagens, entendendo os conteúdos gerados formalmente (tecnologias e composição), a partir de suas práticas sociais, e pela produção das mesmas, revelando que as circunstâncias envolvidas contribuem para o efeito que elas gerarão, seja pela tecnologia empregada, gênero das imagens (como elas serão compartilhadas) e as relações sociais nas quais estão inserida. Porém, ao invés de separar os papéis de produção e audiência, buscarei coloca-los em relação, entendendo o borrão nos limites entre obra, público e artistas na produção contemporânea.

### 3 Espaço urbano e narrativas do patrimônio cultural na cidade de Goiás

Goiás guarda em seu espaço urbano e sua arquitetura as marcas de seu passado, e, ao invés de uma suposta imagem cristalizada da memória, observamos uma dinâmica viva com camadas da passagem do tempo expressa em intervenções físicas e nas práticas sociais e culturais cotidianas.

Ao pensar em como é construída a imagem de uma cidade Patrimônio Cultural da Humanidade, onde “as sensações, o divertimento e o espetáculo são, afinal, a essência dessa ‘assimilação consumidora’, constituindo uma cultura que é, ao mesmo tempo, de massa e ‘personalizada’, centrada sobre o imediatismo e a força da autoidentificação” (SERPA, 2004, p. 32), enquanto coletivo, desenvolvemos ações poéticas a partir das questões provenientes das problemáticas no espaço urbano.

Neste capítulo, tratarei das ações Qual o seu lugar em Goyaz?, Duas cidades e Passeio auditivo, procurando trazer a pesquisa realizada para a feitura de cada atividade, as questões surgidas a partir dessas problemáticas, e a forma como traduzimos essas questões em uma perspectiva artística colocando “em frente ao processo de aprender do ponto de vista da problematização, que define, então, uma forma de relação com os objetos, com os modos de ação e consigo mesmo” (KASTRUP, 2001, p. 27). Dessa forma, em uma perspectiva da educação e da Cultura Visual, buscarei esmiuçar os processos em coletivo e as metodologias de criação enquanto meio para pensar a aprendizagem.

### 3.1 A construção de um mapa coletivo em Goiás

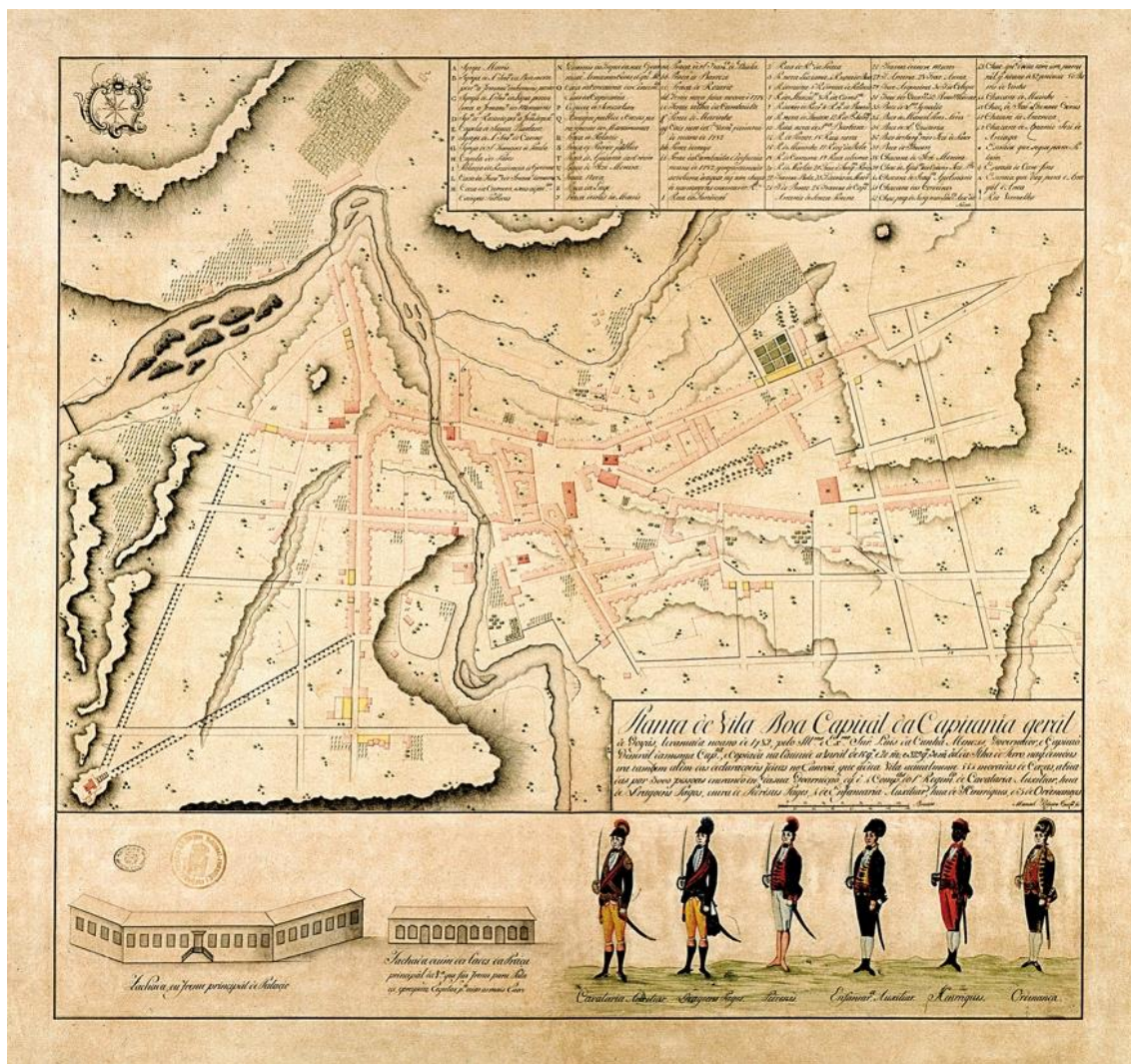
Desde o início da humanidade, as civilizações buscaram “formas de representar a superfície terrestre e seus elementos segundo os interesses específicos dos diversos grupos sociais, estando sua produção condicionada ao tempo e ao local onde tais atividades se desenvolviam” (FREIRE; FERNANDES, 2010, p. 84).

Para entender como se dá a construção da representação do espaço urbano da cidade de Goiás, estudamos no CAPU *a priori* dois mapas, sendo um o da planta de Goiás, então Vila Boa, capital da Capitania de Goyaz, levantada pelo soldado Manoel Ribeiro Guimarães em 1782, e o outro um turístico disponibilizado pela Prefeitura Municipal de Goiás, feito em 2010. Isso permitiu compreender diferentes abordagens dessa representação na cidade, trazendo à tona questões como as narrativas ideológicas nessas produções e como a construção cartográfica coletiva pode contrapor-se a essas práticas institucionais.

De acordo com Freire e Fernandes (2010), o processo da realização de mapas nunca foi uma atividade ideologicamente neutra, pois, com a necessidade de representar racionalmente o espaço e o tempo desde o início da história da humanidade, esses mapeamentos precisavam sustentar o poder das classes dominantes.

Tendo como referências os dois mapas estudados, levantamos questões sobre quais narrativas das classes dominantes essas representações sustentam.

O primeiro objeto em evidência (Figura 11) foi produzido no século XVIII sob encomenda do governador Cunha Menezes. De acordo com Delson (1997, p. 84 apud COELHO, 2001), os desejos de Cunha Mezenes estavam ligados a uma busca por ordenar o espaço urbano. Assim, ao comentar sobre uma carta escrita ao Ouvidor da Comarca de Vila Boa, o autor diz que a implementação de um plano diretor era uma tentativa de compartilhar, na colônia, práticas urbanísticas europeias, usando o alinhamento das ruas e a uniformização das fachadas como exemplos de uma conduta civil decente. Além do planejamento, esse mapa também tem uma função cadastral, facilitando a tributação através de registros de propriedade.



**Figura 11** Planta de Vila Boa, capital da Capitania Geral de Goiás (1782).

Fonte: Disponível em: <[http://www.arpdf.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/03/06\\_\\_AHU.png](http://www.arpdf.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/03/06__AHU.png)>  
Acesso em 14 de novembro de 2019.

Há, no mapa, um texto, escrito no português da época que diz:

Planta de Vila Boa Capital da Capitania Geral de Goyás, levantada no ano de 1782, pelo Ill.mo e Ex.mo Snr. Luis da Cunha Menezes, Governador, e Capitão General da mesma Cap.ta, e copiada na latitude austal de 16 g.os. e 20 m., e 322 g.os, 30 m. de L. da Ilha do Ferro, na q. demonstra tambem além das declaraçoens feitas no Ranvoâ, que a dita Vila [tem] actualmente 554 moradas de cazas, abitadas por 3000 pessoas entrando o n.o da sua Goarnição, e q.l é 4 Comp.as do 1º Regim.to de Cavalaria Auxiliar, hua de Dragoens pagos, outra de Pedrestes pagos, 4 de Infantaria Auxiliar, hua de Henriques, e 3 de Ordenanças.

As representações de poder do governo real no local são expressas pelos desenhos no canto inferior direito, em que há duas fachadas do Palácio do Governo. Também ao lado direito há o desenho dos uniformes da guarnição militar da vila.

O mapa, desenhado em nanquim no centro da folha possui, no canto superior direito, uma legenda na qual estão marcados pontos importantes na cidade. Ao analisar os edifícios indicados nesse mapa, observa-se que os mesmos remetem ao poderio da época, como as igrejas católicas, os edifícios governamentais, além das praças, pontes e fontes que serviam à vida pública do vilaboense.

O mapa mostra uma tentativa do governador em fazer com que a cidade crescesse de uma forma ordenada. Por isso, apesar de respeitar o traçado já existente, remetendo ao período minerador de ocupação próxima ao rio, traça-se um plano buscando uma retificação pautada num controle racional, mesmo que respeitando a topografia acidentada do terreno. Isso ocorreu planejando para o crescimento não se efetuar de forma desornada e improvisada.

Ao comparar a atual estrutura urbana de Goiás com o Plano de 1782, Oliveira (2014, p. 68) conclui que “as diretrizes do plano de Cunha Meneses foram seguidas em grande parte, já que pode-se verificar a atual ocupação das áreas então propostas para a expansão”.

Já o mapa turístico (Figura 13) desenvolvido em 2010 pelo poder público municipal e propagado em panfletos virtuais e impressos, ao contrário do anterior, não tem objetivo cadastral ou de planejamento, mas de divulgação da cidade e de seu potencial turístico. Patrimônio Mundial da UNESCO desde 2001, o referido município recebe turistas interessados em seu patrimônio histórico e nos seus eventos tradicionais, como as festividades religiosas e os festivais de cinema.

Esse mapa, realizado digitalmente, possui, no canto esquerdo, o título *Mapa da Cidade de Goiás*, com o mapa recortado ao centro e imagens de edifícios da cidade, tendo, ao fundo, um céu azul e, logo acima, uma silhueta remetendo aos morros que margeiam a cidade. Observamos as seguintes marcações: indicações de lugares com nomes e fotos, indicações de lugares com nomes (com quadrados fazendo a marcação), outros lugares indicados apenas pelo nome (sem nenhuma marcação, como fotos e quadrado), setas de saídas/entradas da cidade, cursos de água e nomes de ruas, avenidas, becos e travessas.



Figura 12 Mapa Turístico de Goiás (2010).

Fonte: Disponível em:

<[https://4.bp.blogspot.com/\\_1YD3oWvu4/Sfn4ROhoS2I/AAAAAAAAAKI/MKYrAoTxgBc/s1600/Folder%2B-%2BMapa.jpg](https://4.bp.blogspot.com/_1YD3oWvu4/Sfn4ROhoS2I/AAAAAAAAAKI/MKYrAoTxgBc/s1600/Folder%2B-%2BMapa.jpg)>. Acesso em 23 jul. 2020.

Observamos a eleição de onze edificações para serem identificadas com nomes e fotos. Provavelmente, os realizadores do mapa escolheram esses lugares como principais locais para visitação por serem edifícios históricos muito visitados na cidade, sendo, assim, um chamariz para o turismo local.

Os outros lugares considerados importantes pelos organizadores foram marcados no mapa com um quadrado e o nome, fazendo parte instituições públicas, privadas e religiosas católicas.   notório o privilégio obtido pelas instituições localizadas no centro histórico, sendo que, fora dele, há poucas citações, como, por exemplo, as duas universidades.

Todos os templos religiosos listados são católicos, ficando de fora centros espíritas, igrejas evangélicas e terreiros de umbanda e candomblé, manifestações religiosas presentes na cidade de Goiás, com uma grande

quantidade de fiéis. Percebemos também a presença de poucas instituições privadas, porém fica a dúvida: por que estão presentes algumas e outras não? Por exemplo, qual seria o critério de ter apenas um hotel no mapa (localizado fora do centro histórico)? É notório que muitos desses lugares não estão mais em funcionamento, reforçando a ideia dos mapas enquanto marcos temporais dizendo respeito a determinados tempo e espaço.

Sobre as citações de ruas, as avenidas, os becos e as travessas, apesar de representados, muitas não são marcados com nome. Assim, está ausente a especificação de alguns becos, como o Santa Luzia e o Beco do Mingu, e toda a região conhecida como Rua do Capim (arredores da Praça Conceição), importante por ser reduto da cultura do povo negro na cidade. Há, por outro lado, a indicação por nome de setas de entrada/saída da cidade e cursos de água, mostrando lugares públicos e valorizam o chamado turismo ecológico (indicando cachoeiras, rios e clubes).

Esse mapa, servindo como propaganda turística, privilegia o centro histórico da cidade de Goiás, ao marcar apenas os pontos julgados importantes para o turismo, não destacando alguns locais que existem nessa região e ignorando o restante do município, como o Oeste (Setor Aeroporto), o Sudoeste (Setor João Francisco - apenas indicado por uma seta) e toda a parte Sul, como o Setor Tempo Novo, o Lago das Acácias e o Setor Bacalhau, onde também há um núcleo colonial preservado.

Nos dois mapas observamos o quanto a igreja católica tem uma influência na vida pública da cidade, refletindo uma ideologia na representação do espaço urbano, apagando as diversas outras manifestações religiosas ali presentes. Isso reforça a ideia de Freire e Fernandes (2010, p. 100), que dizem ser uma das características da cartografia representar “os interesses de grupos e coalizões de poder sobre um determinado território”. Além das manifestações religiosas, diversos outros pontos importantes para a cultura, comércio e serviço são desprezados. Esses lugares de fato são menosprezados ou algo que não foi lembrado é “muitas vezes menos o produto do esquecimento do que de um trabalho de gestão da memória segundo as possibilidades de comunicação” (POLLAK, 1989, p. 14). Até onde é seguro para algumas atividades ser divulgadas em um mapa turístico?

A primeira ação desenvolvida por nós do Coletivo de Ações Poéticas Urbanas - CAPU foi a realização de um mapa coletivo intitulado Qual o seu lugar em Goyaz? Essa prática foi feita durante o Festival Independente de Cinema de Goyaz, em setembro de 2019, na fachada do antigo Centro e Apoio ao Turista (CAT) de Goiás, onde estava acontecendo a exposição *Arte (em) comuns*, com cenografia e montagem também realizada pelo coletivo.

Ao fazermos os estudos para a expografia, percebemos que um grande mapa turístico na fachada do CAT havia sido retirado, trazendo-nos perguntas como: qual a importância daquele mapa (que não existia mais) para a cidade? Assim, surgiu a prerrogativa: por que não fazer um mapa naquele mesmo lugar, mas construído coletivamente?

Rolnik (2011, p. 12) diz que a construção coletiva é uma forma de incentivar os processos de micropolítica, fazendo com que “o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens preestabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência”. O CAPU, ao invés de trazer algo pronto e finalizado, preferiu construir uma imagem a partir das experiências do outro, levando questões que envolvessem “os processos de subjetivação em relação com o político, o social e o cultural, através dos quais se configuram os contornos da realidade em seu movimento contínuo de criação coletiva” (ROLNIK, 2011, p. 11).

Esse mapa, apesar de ser uma proposição de um coletivo específico, foi construído por um grupo de pessoas passantes pelo espaço público onde ele estava e era convidado a construir junto à obra em questão. O objetivo não era promover a experiência da audiência com uma imagem já criada anteriormente, que, como escreveu John Fiske (1994 apud ROSE, 2001), é o processo pelo qual uma imagem visual tem seus significados renegociados ou mesmo rejeitados por audiências específicas.

Instalamos, num espaço de grande movimento na cidade, o desenho de um mapa da cidade de Goiás, em que foram traçadas apenas as ruas em branco e os cursos d'água em azul. A partir desse dispositivo, quem passava por ali era convidado a interagir com o mapa, contando com adesivos, recortes de revistas, *post its*, canetas, tinta, carimbos.



**Figura 13** Qual o seu lugar em Goiás?

Fonte: arquivo do autor, 2019.

Quando o público   convidado a marcar o seu lugar em Goiás, ele se vê forçado a interpretar o mapa e caminhar pelo desenho para identificar cada lugar da cidade, e isso só   possível através da identifica o de espaços conhecidos e da tradu o do que   representa o gráfica para a experiência pessoal.

Ranci re (2012, p. 15) diz que “esse trabalho poético de tradu o está no cerne de toda aprendizagem”. As narrativas produzidas nesse mapa coletivo são geradas a partir do momento em que os participantes elaboram “sua própria tradu o para apropriar-se da ‘história’ e fazer dela sua própria história” (RANCI RE, 2012, p. 25). Essa aprendizagem, realizada de maneira informal,   importante muitas vezes para que essas pessoas possam ter a possibilidade de questionar o seu lugar naquele espaço e de “contratraduzir as tradu es que eles lhe apresentam de suas próprias aventuras” (RANCI RE, 2012, p. 15).

De acordo com Suely Rolnik (2016), a cartografia indica movimento e trânsito, enquanto o mapa indica um desenho cartográfico fixo. A autora diz que a cartografia se faz no processo de desamanchamento de certos mundos e da forma o de outros “mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em rela o aos quais os universos vigentes tornaram-se

obsoletos” (ROLNIK, 2011, p. 23). Ao perguntar aos passantes “qual o seu lugar em Goyaz?”, tivemos como propósito entender quais cartografias eram construídas pelas pessoas em seu dia a dia, partindo de suas vivências pessoais e não de uma imposição institucional.

Questionar a produção de mapas geográficos marcando lugares participantes de uma memória já demarcada como patrimônio da humanidade e buscar os lugares íntimos que compõem a cidade foram formas de através do CAPU propormos o que Certeau (1994, p. 172) chama de “leitura ao rés-do-chão”, onde busca-se “detectar práticas estranhas ao espaço ‘geométrico’ ou ‘geográfico’ das construções visuais, panópticas ou teóricas”.

O público muitas vezes ficou em dúvida de como seriam realizadas as identificações dos lugares que ocupavam em Goiás, pois nem sempre são possíveis de serem feitas através das técnicas tradicionais da produção de mapas. Os espaços da experiência - reconhecidos nesse mapa, em escritos como “bora tomar banho pelado”, “minha melhor escolha” ou “buxim cheio” - são formas encontradas para identificar lugares relacionados à vivência naqueles espaços.



**Figura 14** Qual o seu lugar em Goyaz? (2019).  
Fonte: arquivo do autor.

De acordo com John Dewey (2010), a experiência é fundamental para a produção de conhecimento, sendo um elo entre teoria e prática nos processos educacionais. Nesse mapa, ela atua em dois campos: a experiência realizada e identificada no mapa (trazendo de volta esse estado em forma de memória) e a experiência de agir sobre o mapa.

As pessoas criam um mapa a partir de suas experiências pessoais, recusando a permissão legal, a estética e a dominação da autoridade. Mirzoeff (2016a) encara esse tipo de ação como uma forma autônoma de fazer resistência, como um direito a ser visto, associado ao direito a olhar. O destaque do desenho não é mais apenas um museu ou uma igreja, instituições de poder, mas a casa dos gatos, a escola onde cursaram o Ensino Fundamental ou as pedras por onde caminharam.

As marcações realizadas levantam hipóteses de fricção entre a imagem da cidade turística, patrimônio cultural da humanidade, e a cidade experienciada por quem ali vive. Como a imagem marqueteira construída de cidade patrimônio da humanidade de fato faz parte da memória de cada pessoa que ali habita?

Ao descrever a cidade de Zaíra, no livro *Cidades invisíveis*, Ítalo Calvino (2017) discorre:

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (CALVINO, 2017, p. 15).

O autor defende que a memória da cidade está presente na existência do acontecimento do dia a dia, e não apenas contado sobre como ela foi um dia. A preservação da memória é uma questão permeadora em manifestações artísticas a serem realizadas em uma cidade como Goiás, carregada pelo peso de patrimônio da humanidade. Porém, ao propor a construção de um mapap pelas pessoas a partir de suas vivências, permitindo a elas marcar, interpretar, reconhecer, desenhar, cortar, lembrar, dialogar, mostrar, possibilitamos que essa memória não esteja presente apenas nos monumentos eleitos pelo poder público, mas perpassada também pelas vivências pessoais.

É notório, dessa forma, que as “práticas culturais como representações visuais dependem e produzem inclusões e exclusões sociais” (ROSE, 2001, p. 15)<sup>22</sup>. A partir desses estudos, observamos a narrativa ideológica faz parte da construção de um mapa, onde as histórias são contadas ou apagadas de acordo com o interesse da realização dos mesmos.



**Figura 15** Detalhe mapa de Qual o seu lugar em Goyaz? (2019).  
Fonte: arquivo do autor.

<sup>22</sup> No original: “Cultural practices like visual representations both depend on and produce social inclusions and exclusions”.

### 3.2 A delimitação do perímetro de tombamento da cidade de Goiás

As políticas de preservação do patrimônio realizadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em Goiás, sendo as principais feitas no início dos anos 1950, em 1978 e em 2004, foram definidoras no sentido de demarcar o que deveria ser preservado na cidade. Esses trabalhos estabeleceram, em um primeiro momento, o tombamento de edifícios isolados e, posteriormente, na definição de um perímetro de tombamento, garantindo a preservação do lugar.

Ao levar em conta o perímetro de tombamento da cidade de Goiás, e as reverberações provocadas no espaço urbano, na preservação da memória e no dia a dia da população da cidade, produzimos com o CAPU a intervenção urbana Duas cidades.

Foucault (1996, p. 9) diz que “a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos”. Ao entender as diversas camadas de significados trazidas pela construção da delimitação do perímetro de tombamento da cidade de Goiás, bem como que a produção de discursos nos documentos desses processos (atas, memorandos, pareceres) justificam as escolhas realizadas a partir do interesse de quem os produz, esta ação buscou questionar as consequências do estabelecimento das relações de poder de quem faz essas escolhas e “que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 1996, p. 9).

Para a produção dessa ação, foi necessário entendermos os critérios utilizados para as escolhas realizadas na eleição e o descarte do que deve ou não ser protegido com políticas públicas de preservação, abordando como as relações sociais, culturais e econômicas interferem na manutenção da memória através da forma urbana.

A categorização entre centro histórico e periferia na cidade de Goiás, de acordo com Isabela Tamasso (2007, p. 318), é nova, e a diferenciação entre as partes:

[...] não fazia nenhum sentido antes (1) da instituição das políticas de preservação do patrimônio, (2) da expansão urbana periférica

e (3) da incorporação do turismo como atividade econômica. A apropriação das categorias centro histórico e periferia em Goiás é fruto de vários processos socioeconômicos e políticos inter-relacionados numa mesma conjuntura.

As políticas de preservação instituem essa separação quando elege aquilo que deve ou não ser classificado como patrimônio cultural de Goiás, baseadas em materiais empíricos que contam a história do lugar. Por exemplo, as iconografias de mapas produzidos em Goiás mostram poucas interferências no traçado urbano do século XVIII.

O mapa do século XVIII (Figura 11), produzido pelo soldado Manoel Ribeiro Guimarães sob encomenda do governador Cunha Menezes, cinquenta e três anos após a fundação da cidade, um dos principais documentos sobre o espaço urbano realizados nesse período, expressa a ambição do governador de estimular o crescimento ordenado, realizando um planejamento para o futuro da cidade, cumprindo uma função cadastral.

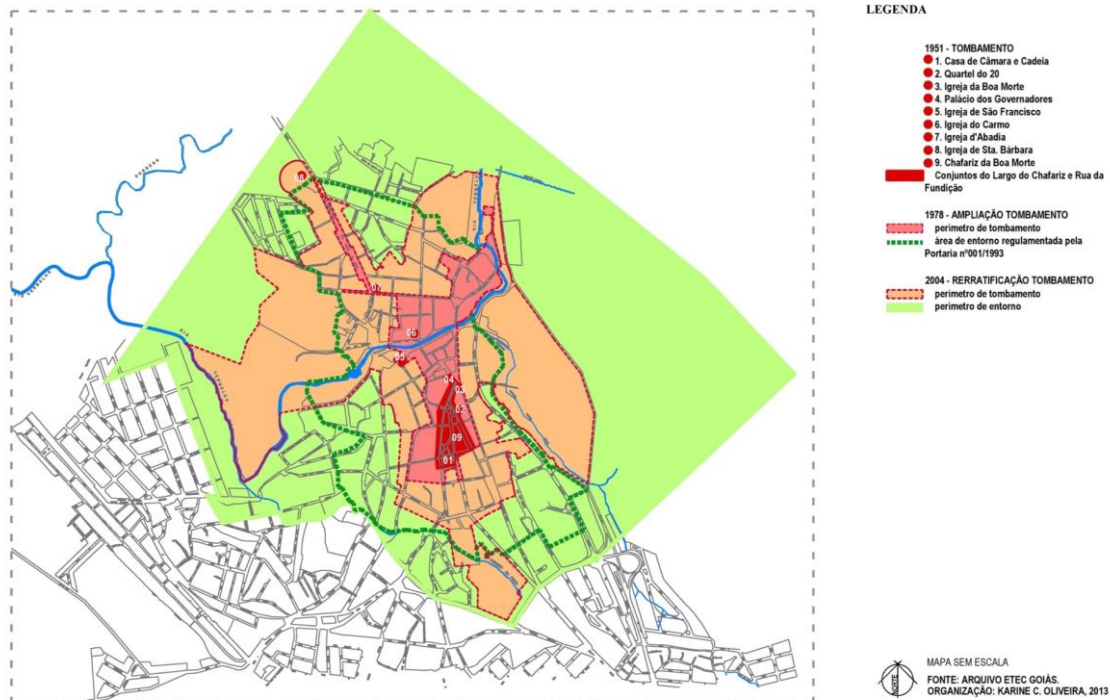
Se comparar esse mapa produzido no século XVIII com o desenho atual, percebe-se poucas interferências no traçado urbano do período setecentista, e os registros realizados ao longo da história foram fundamentais para estabelecer esses limites do que deve ser preservado na cidade de Goiás.

O atual perímetro de tombamento de Goiás foi definido na Rerratificação de Tombamento, realizada em 2004, após a cidade receber o título de Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco, em 2001, ampliando os limites do perímetro de tombamento e entorno a partir do conceito de paisagem cultural urbana. Esta categoria específica do patrimônio cultural foi criada em 1992 pela UNESCO, sendo incorporada pelo IPHAN, no Brasil, apenas em 2009.

No entanto, é nítida a busca dos pareceres técnicos em justificar a rerratificação do tombamento de Goiás, em 2004, utilizando esse conceito, como mostra o memorando no 047/03 do IPHAN, dizendo: “os valores estético-arquitetônicos e a paisagem urbana da Cidade de Goiás eram compreendidos, para uma paisagem cultural urbana, simultaneamente representativa do Brasil-Central e única em suas características mais íntimas” (Cf. Memorando do IPHAN 047/03, de 31 de março de 2003). Partir da Paisagem Cultural para a realização da rerratificação de tombamento, em 2004, foi uma maneira de incorporar o espaço urbano e suas edificações, assim como a sua forma de inserção na topografia e

na vegetação.

I. Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da cidade de Goiás: delimitação dos perímetros de tombamento e de entorno.



**Figura 16** Rerratificação tombamento 2004. Destacados o perímetro de tombamento de 2004, área tombada em 1951 e 1978.  
 Fonte: OLIVEIRA, 2014, p.134.

*A priori*, foi elaborado um parecer do conselheiro do IPHAN, Paulo Bertran, intitulado “Conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade de Goiás – Rerratificação de tombamento”, apresentado em 13 de dezembro de 2003. Esse parecer defendia a expansão dos limites de tombamento de Goiás, considerando os processos de mineração, rotas de comercialização, a paisagem cultural e a previsão de inclusive futuras intervenções, chegando a sugerir obras como “é certo que nossos brilhantes arquitetos do IPHAN promovam para ali [matadouro] um belo projeto de revitalização, voltado talvez para reuniões populares, participando do calendário festivo da cidade” (Conf. Ata da 41ª Reunião do Conselho Consultivo – IPHAN, de 17 de dezembro de 2003).

Carregado de referências aos habitantes da cidade de Goiás, em sua maior parte composta pela elite econômica, social e cultural, é notória a escolha do parecer de Bertran em privilegiar parte da sociedade, a serviço da eleição do que deveria ser preservado. Por exemplo, o historiador fez gracejos em seu parecer à sua esposa, dona de uma das chácaras incorporadas à rerratificação, escrevendo “queria dispensar-me de comentá-la porquanto pertence a minha mulher, Graça

Fleury. Mas como conhecer melhor a mulher amada sem conhecer melhor sua casa de infância?” (Conf. Ata da 41ª Reunião do Conselho Consultivo – IPHAN, de 17 de dezembro de 2003). Fazer parte ou não do perímetro de tombamento é também uma atitude política envolvendo a eleição do que deve ser preservado, qual memória deve ser apagada, quais obras devem ser realizadas (e a quem essas obras beneficiarão) e o que deve ficar sem a proteção para a melhor capitalização.

O relatório finaliza a análise da rerratificação enumerando 5 pontos que configurariam a identidade do Sítio Histórico de Goiás:

- A vegetação e o relevo fechando os cones visuais;
- O contraste entre os espaços edificados e a vegetação;
- Os canais e ruas nitidamente definidos pelo casario contíguo e contínuo;
- A homogeneidade da escala do conjunto construído;
- A presença do Rio Vermelho como ponto privilegiado no espaço da cidade além do contraste do mesmo com relação ao espaço edificado (Conf. Parecer Técnico relativo ao processo de Rerratificação de Tombamento da Cidade de Goiás, 2002).

Assim, observamos a definição do perímetro de tombamento de Goiás não se justificando apenas em proteger a memória através de edifícios, desenho urbano e paisagem, mas também na produção de uma narrativa a partir do que deve ser protegido e como essa história deve ser contada. Sendo assim, o “órgão do Patrimônio Nacional não descobre o valor estético e histórico dos bens; pelo contrário, ele institui esses valores” (DELGADO, 2005, p. 115).

Pensar a delimitação do perímetro de tombamento como uma narrativa levou a gente no CAPU a formular questões como: quais os critérios utilizados para essas delimitações do perímetro de tombamento definindo o que deveria ser eleito ou descartado? A linha delimitadora do perímetro de tombamento implica em quais separações socioculturais? Como operam essas fronteiras numa cidade pequena e patrimônio cultural da humanidade, tendo em vista que, na contemporaneidade, “as verdadeiras fronteiras são agora internas e efetuam sutis segregações entre classes sociais ou etnias no interior da própria cidade”

(BOURRIAUD, 2011, p. 95)?

A linha do perímetro de tombamento de Goiás divide a cidade em duas: o centro histórico e a parte urbana fora do centro histórico, mesmo a divisão de bairros não seguindo a mesma lógica. Apesar de não ser uma linha demarcada fisicamente no espaço urbano, sua presença expressa por documentos, como mapas, memorandos e pareceres técnicos, é significativa no imaginário vilaboense. Das modificações da paisagem no perímetro de tombamento que são controladas por uma legislação própria (controlando intervenções em edifícios e novas construções) à valorização no mercado imobiliário das construções ali existentes, passando pela concentração de serviços e eventos culturais, essa linha é uma marcação de uma divisão social, econômica e cultural, mostrando que, muitas vezes, a área não protegida pela legislação patrimonial tem condições insatisfatórias de políticas públicas e infraestrutura urbana.

Nas investigações sobre o tema, observou-se, por exemplo, a formação de uma narrativa ideológica a partir da construção e a preservação da forma urbana, onde as histórias são contadas ou apagadas de acordo com o interesse da realização dos mesmos. Enquanto alguns espaços da cidade são valorizados, outros acabam de fora, como a Rua do Capim, o Alto Santana e o Bairro do Bacalhau, tendo sua importância histórico-cultural ignorada. Essas três áreas foram incluídas na rerratificação do tombamento em 2004, e chamam a atenção, tendo em vista a notoriedade das práticas culturais da população desses locais, a manutenção de parte do desenho urbano tradicional nesses lugares e a importância da paisagem desses sítios no contexto de Goiás.

A Rua do Capim, área localizada acima da Rua da Abadia, ocupada tradicionalmente por famílias negras e pardas menos favorecidos economicamente, é recortada pelo perímetro de tombamento. Mesmo que os edifícios ali existentes possuam uma ocupação no lote tradicional, com a frente delimitando a rua e os lados das casas justapostos, com arquitetura de técnicas construtivas tradicionais, preservando o desenho urbano, e uma cultura imaterial rica em saberes e práticas, como as rezas, as festas juninas, o artesanato e as benzedadeiras, a sua não inserção no perímetro em 2004 parece refletir o desprezo pelas áreas menos nobres economicamente e a cultura popular vilaboense.

O Alto do Santana recebeu a certificação de comunidade quilombola em 2017 e fica localizado em parte da área denominada Morro das Lajes, ocupado, em sua maioria, por uma população negra, detentora de saberes e práticas culturais, além de ser uma área paisagística de fundamental importância na paisagem da cidade de Goiás, e sem a proteção legal do IPHAN pode sofrer sérias consequências, pois é apenas área de entorno. O Bairro do Bacalhau é uma Zona Especial de Preservação Histórica, distante cerca de 5 quilômetros do centro histórico de Goiás, com uma ocupação do século XVIII ao redor Igreja Nossa Senhora da Guia, próximo ao rio Bacalhau (que abastece a cidade de Goiás), mas também fica de fora do perímetro de tombamento. Essa área tem passado por constantes aberturas de loteamentos em suas proximidades desde o final da década de 1990 até os dias atuais, podendo, sem a proteção legal nacional, sofrer danos ao patrimônio cultural ali existente.



**Figura 17** Duas cidades (CAPU, 2019).  
Fonte: arquivo do autor.

Se há justificativas para preservar determinadas áreas e as mesmas constarem no perímetro de tombamento, por que determinadas áreas tão importantes e carregadas de valor histórico secular, material e simbólico ficam de fora? Nesse sentido, Duas cidades foi uma ação criada por nós do CAPU no intuito de discutir tal questão levantada, tencionando a divisão do espaço urbano de Goiás através de uma prática artística. Para isso, usamos como referência um mapa da cidade, marcando nas ruas os locais por onde passa a poligonal de tombamento,

estabelecendo os espaços onde essa linha tomaria fisicalidade através de uma marcação com cal<sup>23</sup>.

A utilização da cal como material para essa demarcação partiu do conceito de *patrimônio de pedra e cal*, privilegiando a preservação dos bens imóveis, como o patrimônio edificado, não valorizando, assim, as práticas sociais e culturais. Este conceito, apesar de estar ultrapassado, ainda é recorrente nas discussões de preservação do patrimônio cultural, tirando do estado a obrigação de proteger os bens imateriais e deixando isso a cargo de seus cidadãos. Além disso, a cal se faz presente no cotidiano de Goiás, nas pinturas das paredes das casas, na fabricação dos doces cristalizados e na exploração do material em minas de calcário no distrito de Calcilândia.



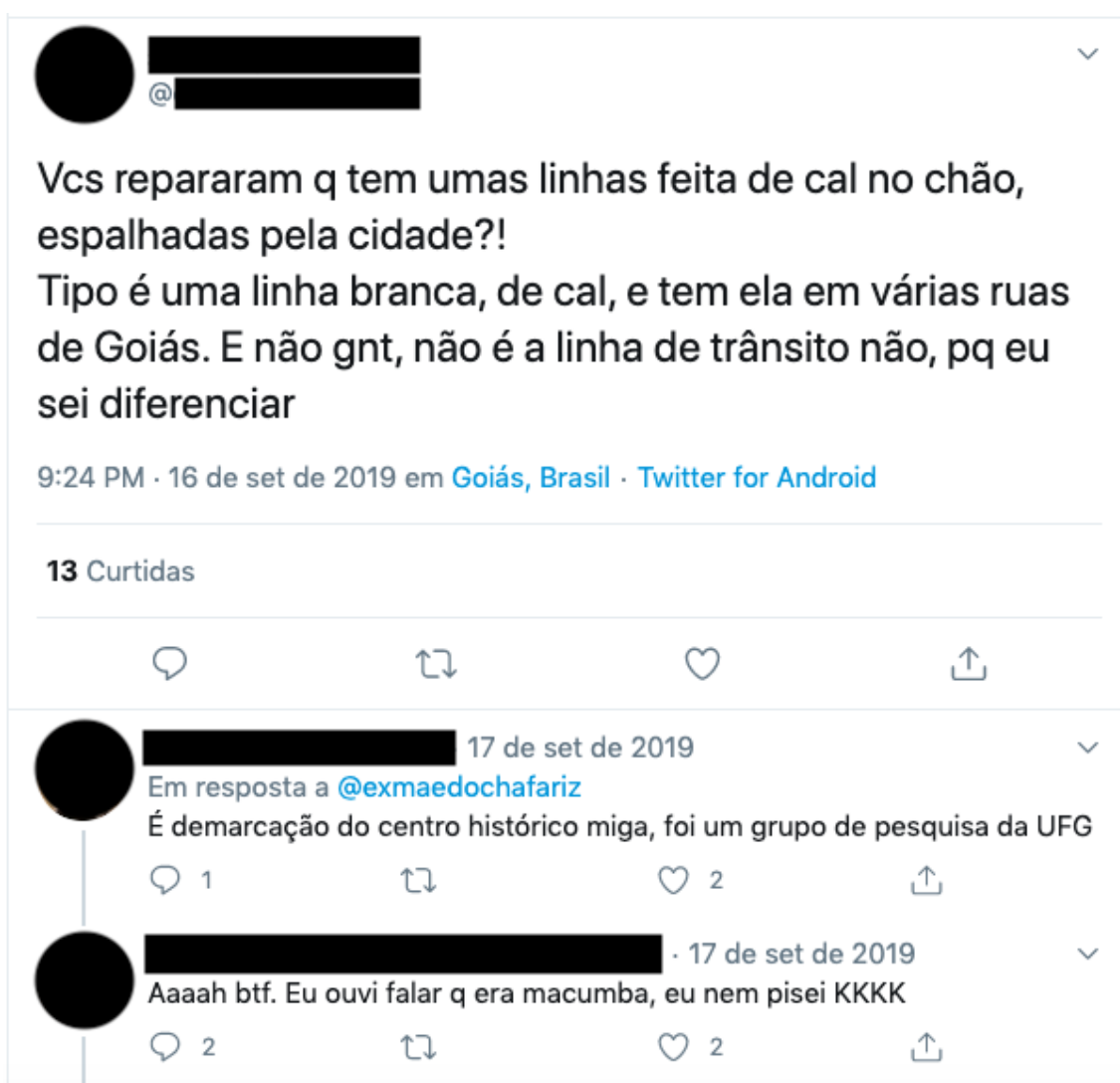
**Figura 18** Duas cidades (CAPU, 2019).  
Fonte: arquivo do autor.

Fazer as demarcações utilizando a cal em pó foi também escolha poética, pois essa linha seria aos poucos borrada pelos pedestres ao carregarem a cal pelos seus calçados, pelos carros ao passarem nas ruas, pelo vento espalhando o material pela cidade e, por fim, apagada pela ação da chuva, perdendo novamente sua fisicalidade. Colamos também nas paredes próximas às

---

<sup>23</sup> Fizemos um vídeo registrando a ação, que pode ser acessado através do link: [https://youtu.be/YLkvjBU\\_cqo](https://youtu.be/YLkvjBU_cqo)

demarcações um adesivo com a frase “em que cidade você se encaixa”<sup>24</sup> e a logo do CAPU, com a intenção de chamar a atenção para a discussão proposta. A ação foi realizada no dia 13 de setembro de 2019, quando saímos em dois carros, às 4h 30 min, para percorrer a poligonal de tombamento, ficando cada grupo responsável por demarcar 13 pontos na cidade. Na medida em que ia amanhecendo, as pessoas a caminho de seus afazeres na rua se deparavam conosco realizando a prática artística e reagem de diferentes formas, umas perguntavam sobre a ação, outras davam opiniões sobre a divisão da cidade, algumas pularam a linha e houve quem ignorou.



**Figura 19** Reações nas redes sociais sobre Duas cidades.  
Fonte: Twitter, 2019.

Apareceram diversas reações nas redes sociais, desde pessoas curiosas para

<sup>24</sup> Trecho da música Duas cidades, composta por Marcelo Seko e Russo Passapusso.

saber do que se tratava aquela marcação, até quem associou o trabalho com práticas religiosas pelo fato de ter sido realizado em uma sexta-feira 13 (figura 19). Essa pergunta no Twitter chama a atenção porque a pessoa ficou curiosa com as demarcações de cal na rua, e sua curiosidade se dá na procura de um sentido já pronto, e quando não o encontra, faz suposições ligadas a uma série de preconceitos coloniais relacionados à religião.

Realizar a ação Duas cidades foi uma busca em problematizar a delimitação do centro histórico e o perímetro de tombamento de Goiás, mostrando como ela é uma narrativa que consolida o turismo patrimonial, promovendo o incentivo de uma cidade cristalizada, teatralizada e asséptica no ambiente urbano, criando uma dinâmica diferente do restante da cidade.

Essa ação foi importante para buscarmos, em nossos trabalhos, compreender as diferentes leituras do espaço urbano em Goiás, a partir do perímetro de tombamento. Estudando os documentos produzidos durante os processos de tombamento e as reverberações trazidas pelas políticas de preservação para a população, a ação foi uma tentativa de abordagem crítica das relações sociais e, com ela, pode-se “observar seus princípios de inclusão e exclusão, detectar os papéis que ele disponibiliza, entender o modo como eles são distribuídos e decodificar as hierarquias e diferenças que naturaliza” (FYFE; LAW, 1988 apud ROSE, 2001, p. 11)<sup>25</sup>.

Com a produção dessa ação, pudemos observar a manutenção dos espaços de uma classe detentora do poder na preservação do patrimônio cultural de Goiás, desde a década de 1950 até a rerratificação de 2004, algo já observado em uma planta de Vila Boa, capital da capitania geral de Goiás, datada de 1782, excluindo a classe menos favorecida e marginalizada ou protegendo interesses capitais de determinada parte da população. Isso prova que, mesmo em uma cidade pequena, com um patrimônio urbanístico relevante, o modo de produção neoliberal do espaço urbano gera exclusões.

Concretizar a linha simbólica através da cal nas ruas de Goiás permitiu discutir

---

<sup>25</sup> No original: “It is to note its principles of inclusion and exclusion, to detect the roles that it makes available, to understand the way in which they are distributed, and to decode the hierarchies and differences that it naturalises”.

a realização das políticas de proteção garantidoras da preservação do patrimônio da cidade, e ao mesmo tempo dividindo em dois espaços delimitados (o que é patrimônio cultural e o restante). Isso muitas vezes é utilizado como instrumentos de poder, privilegiando espaços carregados símbolos de uma história ligada a uma elite dominante socialmente, economicamente e culturalmente.

As linhas de cal em Duas cidades agem no campo dialético entre a ausência e a presença, o dentro e o fora, o centro e a periferia.

### 3.3 Passeio guiado no centro histórico de Goiás

O patrimônio cultural de Goiás, desde os primeiros tombamentos na década de 1950, foi utilizado como potencial turístico, impulsionado por diversas atividades tanto governamentais quanto civis, como é o caso da OVAT – Organização Vilaboense de Arte e Tradições. Com o centro histórico bem preservado, a cidade oferece ao visitante uma experiência turística, que de acordo com Sarlo (2014, p. 180):

[...] é uma suspensão do tempo que acontece num espaço também em suspensão, onde o traço que se percebe como diferente é considerado característico, porque o próprio fato de atribuir essa qualidade implica que ocorreu um ato de conhecimento do diferente e, conseqüentemente cumpriu-se a missão turística.

Apesar da atmosfera urbana vilaboense promover essa suspensão temporal, existem poucos meios informativos na cidade oferecendo referências para contextualizar e refletir sobre os edifícios, monumentos, narrativas e a história por traz destas concretudes. Há poucos guias turísticos (geralmente contratados por passeios de turmas escolares) e o material de divulgação da cidade, tanto físico quanto na internet, segue a narrativa hegemônica goiana, com méritos a Bartolomeu Bueno da Silva, bandeirante que fundou a cidade, e uma continuidade do discurso ideológico da decadência da cidade mineradora com um ciclo do ouro curto. No espaço urbano, há poucas informações sobre a cidade, edifício e histórias, resumindo-se em um totem com mapa na Praça do Coreto, placas em casas onde moraram algumas figuras ilustres e sinalização urbana indicando os principais pontos turísticos como museus e igrejas.

As informações repassadas parecem então histórias formatadas a serem apresentadas pasteurizadamente, sem que haja uma reflexão crítica, vendendo uma imagem harmônica boa para o turista, que “consome os espaços e os tempos. [...] O turismo é a face extrema da mercantilização das viagens, o desaparecimento da acolhida gratuita” (CESAR, 2014, p. 33).

A forma como são construídas as narrativas da memória da cidade, “como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder” (ADICHIE, 2019, p. 23). Isso reflete uma disputa

epistemológica da memória, marcada pelos dotes econômicos, políticos e culturais de quem conta essa história, sendo o poder não apenas a habilidade “de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva” (ADICHIE, 2019, p. 23). Assim, as narrativas são construídas pelos detentores do poder, reforçando a ideia de que:

O legado de bens culturais acumulados e transmitidos pelas gerações anteriores, pertence realmente (embora seja formalmente oferecido a todos) aos que detêm os meios para dele se apropriarem, quer dizer, que os bens culturais enquanto bens simbólicos só podem ser apreendidos e possuídos como tais (ao lado das satisfações simbólicas que acompanham tal posse), por aqueles que detêm o código que permite decifrá-los (BOURDIEU, 1992, p. 297).

Prevalece no imaginário da cidade uma história única contada a partir do explorador, criando “estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história” (ADICHIE, 2019, p. 26). Dessa forma, pouco se fala sobre as populações indígenas originárias dizimadas, a exploração da escravidão do povo negro e o papel das mulheres na construção da cidade de Goiás.

Vimos, assim, a necessidade de fazer relatos agregadores de outros discursos, além dos já proferidos à exaustão, acreditando que as histórias “encantam e seduzem devido a sua mágica multidimensionalidade” (HOOKS, 2020, p. 90).

Apesar de o Passeio Auditivo não ser a primeira ação a acontecer, sua preparação se deu no início dos trabalhos quando começamos a estudar em como agir na cidade. Partindo do princípio que a “experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p. 198), era necessário pesquisarmos, discutirmos e contarmos histórias entre o coletivo. Alguns exercícios como a criação de mapas multissensoriais (descritos anteriormente), caminhadas, seminários e criação de textos acabaram definindo os rumos seguidos pela prática.

Por exemplo, dividimo-nos em equipes para a realização de seminários sobre a história da Praça do Coreto, Igreja Nossa Senhora do Rosário e o calçamento de ruas de pedras, porque eram assuntos presentes em nossas conversas e causavam curiosidades. As informações pesquisadas a partir desses seminários frutificaram em discussões definidoras de lugares a serem abordados na ação,

e contribuíram para a construção dos textos informativos. Esse trabalho foi fundamental para, enquanto narradores, retirarmos desse exercício algo para contar e incorporar às narrativas a experiência de quem realiza essa prática (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Solicitei também aos integrantes do CAPU para que escrevessem algo relacionando a suas memórias pessoais com as memórias da cidade. Hooks (2020) fala que “ao contarmos nossas histórias, fazemos conexões com outras histórias” (p. 94). Alguns desses textos acabaram entrando integralmente (como uma poesia da Elisa Ribeiro) ou indiretamente (por exemplo, como citações de lugares importantes para alguns participantes por motivos pessoais). Escolhi não trazer esses textos para o corpo deste trabalho, a fim de respeitar a privacidade dos integrantes do coletivo pois alguns deles tinham caráter muito íntimo. Trago, porém, uma fala de Maiári Iasi durante uma entrevista, onde ela revela que:

“Esse texto foi muito difícil para mim porque foi um texto que escrevi sobre o aborto que tive aqui na cidade, e na minha cabeça eu escrevi ele várias vezes, até chegar em alguma coisa que eu conseguisse ler em voz alta, porque tinham algumas coisas que eu não conseguia falar, e isso me ajudou num processo pessoal de cura. Conhecer a cidade me ajudou a curar uma ferida interna.”<sup>26</sup>

Ao incentivar a contação de suas histórias, o que é narrado se insere “na vida do narrador para e seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994, p. 205). A tentativa de relacionar as memórias íntimas com as memórias da cidade, permitiu a abertura de possibilidade em também nos envolvermos pessoalmente no trabalho de uma maneira mais nítida, e, dessa forma, aceitamos estar em vulnerabilidade em um ambiente acolhedor, colocando em prática princípios de empatia e solidariedade.

Walter Benjamin (1994) diz que narrar algo é um fato raro porque para isso precisamos ter “a faculdade de intercambiar experiências” (p. 198). Por isso, pensar nas nossas histórias a partir da nossa experiência na cidade, é uma oportunidade de promovermos as trocas entre as memórias íntimas e as memórias coletivas.

---

<sup>26</sup> Entrevista cedida ao autor em agosto de 2021.

Na forma de um áudio tour turístico de Goiás (*anexo 1*), propomos a realização do Passeio Auditivo, uma ação feita para, através de contravisualidades, questionar as narrativas urbanas permeadoras do imaginário histórico, tanto dos moradores, quanto dos visitantes da cidade.

A ação artística se dá durante um trajeto, sendo uma prática de arte contemporânea em que o caminhar é um ato poético, e o que está diante do participante “não é a obra, mas um percurso” (SILVA, 2014, p. 110). Isso coloca em questão o tempo dentro de uma prática artística, pois esse passeio tem uma duração pré-estabelecida com os áudios compartilhados, e também depende do ritmo do caminhar de cada participante. Contrariando a lógica da arte enquanto um produto para ser apreciado, o passeio propõe uma experiência na qual é preciso dispor de um tempo em um determinado espaço.

Essa ação poética urbana foi realizada em três sessões presenciais em novembro de 2019. Com a pandemia da Covid-19, adaptamos esse trabalho para ocorrer também ocorrer remotamente. Para isso utilizamos plataformas *on-line* (*Zoom, Google Meet e Youtube*), onde mostramos um vídeo do percurso e narramos as estações ao vivo com os textos de cada uma delas. Nesta pesquisa, tratarei das sessões realizadas presencialmente em 2019<sup>27</sup>.

O Passeio Auditivo segue o caminho da procissão do Fogaréu, uma tradição de longa data da igreja católica de Goiás, que ocorre todos os anos na primeira hora da quinta-feira da Semana Santa, atraindo uma multidão de fiéis e turistas, percorrendo o centro histórico da cidade. Nessa cerimônia, 40 homens encapuzados e descalços saem pelas ruas da cidade ao som de tambores, simulando a perseguição dos judeus a Cristo antes da crucificação do mesmo.

Esse caminho foi escolhido levando em conta a tradição desse ritual na cidade, explorando a dramaticidade do espaço urbano do século XVIII, fabricando logotipos, como os farricocos<sup>28</sup>, importantes para a criação do imaginário de uma

---

<sup>27</sup> Foi realizado um vídeo registrando do Passeio Auditivo, que está disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=zQ-PHK48\\_HE](https://www.youtube.com/watch?v=zQ-PHK48_HE).

<sup>28</sup> Farricocos são representações dos perseguidores de Jesus antes de sua crucificação. A imagem do farricoco, com sua túnica comprida e máscara pontiaguda remete a duas imagens específicas: uma dirige-se aos carrascos que conduziam os condenados à forca na Idade Média e outra aos penitentes que utilizavam chapéus pontiagudos que conectavam o homem ao céu. O pintor espanhol Francisco de Goya (1746-1828) retratou em vários de seus quadros os

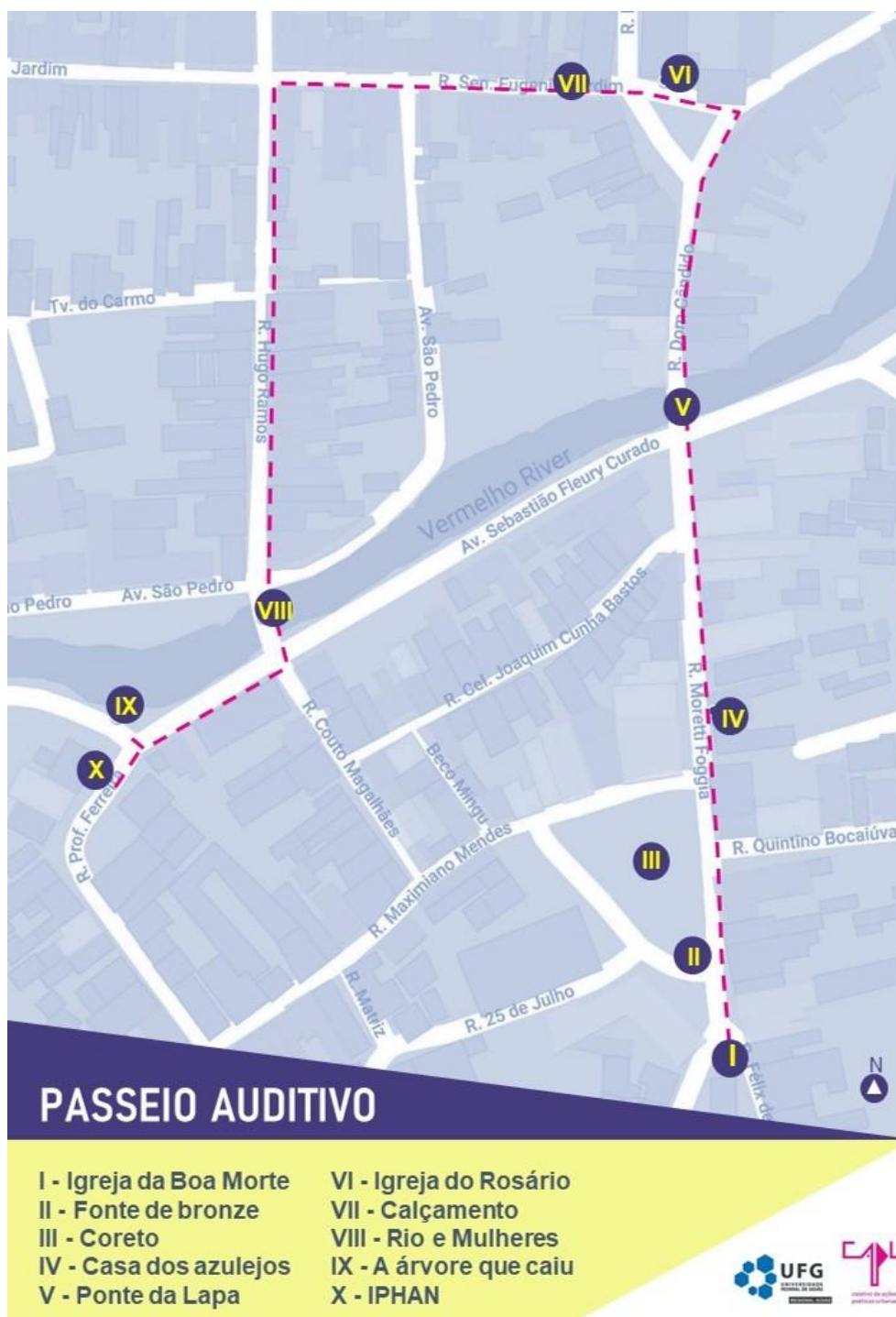
cidade histórica onde os marcos de identificação são importantes para a construção de suas narrativas preservacionistas. A procissão do fogaréu na cidade de Goiás é a oportunidade do encontro entre o sagrado e o profano, a fé e o turismo, a tradição e a modernidade, construindo símbolos de Goiás, carregando em si os desejos de determinada porção da sociedade goiana, espalhando pelo Brasil em forma de souvenirs, como os imãs de geladeira de Farricocos. Percorrer esse caminho, abarcando uma quantidade grande de símbolos vilaboenses, foi uma oportunidade de propor contravisualidades aos discursos hegemônicos dos guias turísticos tradicionais.

Na divulgação para a realização do Passeio Auditivo, foi indicada o ponto inicial: a Igreja da Boa Morte (Museu de Arte Sacra). No lugar, nós do CAPU aguardávamos os participantes, dando as primeiras instruções de como seria realizada a prática. A única exigência para a participação nessa ação era estar com celular (com conexão de internet) e fones de ouvidos. Como nem sempre as pessoas andam com fones de ouvido, disponibilizamos alguns para a realização do passeio. Antes de iniciar, são enviados para os participantes 11 áudios pelo *WhastApp*<sup>29</sup>, com o primeiro referindo-se às orientações para a prática e os outros 10 áudios correspondentes às estações, lugares escolhidos pelo coletivo para serem pontos a serem tratados nessa intervenção, como se fossem estações da Via Sacra cristã. Todos os áudios foram gravados por nós, integrantes do CAPU, com nossas vozes servindo como interlocução durante o Passeio Auditivo. Além dos áudios, foram entregues também um mapa (Figura 20), com o trajeto a ser realizado, marcando as 10 estações, um giz branco e uma fita rosa, materiais a serem utilizados nessa experiência. O percurso dura em torno de 40 minutos (dependendo do ritmo de cada participante).

---

penitentes com chapéus pontiagudos, como em *A procissão dos flagelados* (1812-1819), sendo material empírico que mostra a tradição ibérica católica dessa celebração.

<sup>29</sup> A transcrição completa de todos os áudios está no anexo I.



**Figura 20** Mapa Passeio auditivo.  
Fonte: arquivo do autor, 2019.

As histórias contadas em confronto com os lugares por onde os participantes fazem o trajeto dessa prática propiciam trabalhar com a imaginação fazendo com que “o espaço para um aprendizado transformador se expande” (HOOKS, 2020, p. 106). O texto ouvido durante o percurso busca sempre deixar pontos em aberto para o provocar o público a pensar sobre o assunto tratado, apontando questionamentos ao invés de ideias formatadas.

No primeiro áudio, dando boas-vindas ao participante, são passadas informações básicas sobre como será realizado o trajeto, onde pedimos para cada pessoa seguir o mapa recebido, acionar os áudios correspondentes a cada estação quando estiver no local, e realizar 3 fotos durante o percurso e nos enviar. Além disso, são ditas referências sobre a cidade de Goiás, e como os bandeirantes foram responsáveis pela colonização da região no século XVIII, utilizando para isso violência, extermínio dos povos indígenas e exploração da mineração.

Há ainda um alerta sobre seleção de histórias a serem contadas nesse *audio tour*, pois estas fazem parte de uma escolha nossa enquanto coletivo e assim, não são neutras. Em um momento o áudio alerta: “pedimos que tenham generosidade e duvidem de tudo o que for dito aqui”<sup>30</sup>, jogando para o participante da ação a responsabilidade de também contribuir para a narrativa dessa prática. Isso evidencia a construção dessa obra se dando no momento da caminhada, revelando que “a aura da arte não se encontra mais no mundo representado pela obra, sequer na forma, mas está diante dela mesma, na forma coletiva temporal que produz ao ser exposta” (BOURRIAUD, 2009, p. 85). O participante também tem compromissos na produção desse passeio, e o planejamento do mesmo teve que levar isso em conta.

O passeio inicia-se na *I Estação – Igreja da Boa Morte*, onde deve ser acionado o áudio das instruções e posteriormente o relativo à estação, falando sobre o redesenho de tradições e memórias a partir da procissão do Fogaréu.

Em suas pesquisas, Passos (2018) diz que o Fogaréu foi introduzido em 1745 pelo espanhol Padre Perestrello, tendo um único registro da presença de um Farricoco em 1862 no livro de Receitas e Despesas da Irmandade dos Passos. A tradição se perdeu no início do século XX, e com o intuito de reinventá-la, os membros da OVAT – Organização Vilaboense de Arte e Tradições, reintroduziram a procissão, e seus moldes dramatúrgicos, regras e condutas apresentadas hoje, de acordo com Passos (2018) foi reintroduzida na cidade de

---

<sup>30</sup> Trecho do áudio do Passeio auditivo. O texto completo encontra-se no Anexo 1.

Goiás em 1966<sup>31</sup>, no intuito de “investir em mais atrações chamativas para desenvolver o turismo local” (PASSOS, 2018, p. 417).

O Fogaréu parte da tradição de endoenças, e, conforme Falcão (2004), são cerimônias públicas religiosas para absolvição dos pecadores ao fim da quaresma, e mesmo sofrendo modificações ao longo dos anos, modernizando-se e adaptando-se conforme os interesses dos organizadores, essa tradição ainda se mantém conservadora e colonial, ligada ao poderio da Igreja Católica. Por exemplo, mesmo tendo mulheres, como Goiandira do Couto<sup>32</sup>, no cerne de sua recriação, o protagonismo da procissão ainda é dos homens.

A *II Estação – Fonte de bronze* propõe uma discussão sobre a posição das mulheres em Goiás, a partir da escultura de um corpo feminino sobre uma fonte instalada no início do século XX em frente ao Palácio Conde dos Arcos. Atualmente desativada, essa fonte está localizada em um dos pontos mais nobres da cidade, e provavelmente era destinada às famílias mais abastadas moradoras de seu entorno, sendo atendidas por carregadoras de água, em sua maioria mulheres pretas que faziam esse serviço.

No áudio discutimos se aquele corpo feminino sobre a fonte é a representação de alguém conhecida na cidade, propondo invenções de histórias como por exemplo, ser a imagem da indígena caiapó Damiana da Cunha, adotada por um governador da província no século XVIII e usada como peça no jogo da colonização dos povos originários em expedições na região. Também fazemos piadas com Cora Coralina e como o seu nome virou sinônimo de marketing do turismo local. Muitas vezes utilizamos o recurso do humor nos áudios, entendendo que este às vezes “é necessário como força mediadora” (HOOKS, 2020, p. 120). A ironia presente em anedotas foi uma forma escolhida para aproximar o público do assunto tratado, chamando a atenção para certos abusos e absurdos transformados em fatos corriqueiros.

Na *III Estação – Praça do Coreto*, o participante é convidado a sentar e refletir

---

<sup>31</sup> A pesquisadora Keley Cristina Carneiro em sua dissertação *Cartografia de Goiás: patrimônio, festas e memória*, afirma que a “Procissão do Fogaréu dramatizada iniciou-se a partir de 1967” (CARNEIRO, 2005, p. 62). Assim, temos duas datas diferentes para o mesmo marco histórico.

<sup>32</sup> Goiandira Ayres do Couto (1915-2011) foi uma artista plástica que viveu e trabalhou em Goiás. Famosa por suas pinturas realizadas com areia da Serra Dourada, a artista desenhou as roupas dos Farricocos na década de 1960, sendo defensora do patrimônio cultural de Goiás.

sobre a ocupação dos lugares na cidade. Essa praça configura-se como um largo “apresentando um desenho irregular, tendente, no caso das cidades goianas, para o triangular” (COELHO, 2007, p. 97), e, possuindo construções importantes ao redor, é “configurado pela implantação dos edifícios em seu entorno, demonstrando suas origens mouras e ibéricas, de acordo com as quais o espaço privado define o espaço público” (COELHO, 2007, p. 97). Ao redor da praça estão construções como o Palácio Conde dos Arcos, Igreja Matriz de Santana, Igreja da Boa Morte, comércios e serviços. Ela é palco para diferentes atividades sociais, e o áudio chama a atenção para determinados períodos da história local onde corpos negros eram impedidos de frequentar aquele lugar.

Benjamin (1994) diz que estamos pobres em histórias boas porque “os fatos já nos chegam acompanhados de explicações, [...] quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação” (p. 203). Optamos assim, em fazer mais perguntas ao invés de dar informações sobre a Praça do Coreto, levando em conta a heterogeneidade da ocupação deste lugar, para que cada pessoa ao fazer o percurso pense nessas respostas e costure suas histórias.

Perguntas como “Quem ocupa cada lugar? Quem frequenta na manhã? Quem dança à noite? Quem beija na madrugada? Quem incomoda? Quem é você nesse lugar?”<sup>33</sup> tem como objetivo instigar a observação do espaço urbano e assim, realizar leituras a partir do seu olhar sobre o lugar.

Na estação VI – *Casa moderna*, o participante é convidado a parar em frente a uma casa destoante do conjunto de casarios do centro histórico, onde as residências erguidas entre os séculos XVIII e XIX, são construídas com materiais locais como adobe e taipa, esquadrias de madeira e telhas cerâmicas, com suas fachadas delimitando as calçadas, “unidas nos seus limites laterais, ensejando a utilização de coberturas de duas águas que, cindo para a rua e para os quintais, davam escoamento natural para as águas pluviais” (MELLO, 1985, p. 98 apud COELHO, 2007, p. 55).

Essa casa, cercada com grades e possuindo afastamento frontal, permitindo a existência de um jardim com três pinheiros, árvores não pertencentes ao bioma

---

<sup>33</sup> Trecho do áudio do Passeio auditivo. O texto completo encontra-se no Anexo 1.

do cerrado, é revestida com ladrilhos cerâmicos, tem esquadrias metálicas, possui uma garagem (algo raro no centro da cidade) e seu telhado é embutido em uma platibanda. Provavelmente construída entre as décadas de 1970 e 1980 traz em sua materialidade contrastante a memória de um desejo de modernidade em uma cidade histórica. No áudio, chamamos a atenção para a possibilidade de camadas de história através de novos edifícios e como isso reforça as múltiplas identidades da cidade.

Ao refletir sobre as enchentes do Rio Vermelho que já afetaram algumas vezes a cidade de Goiás, a *V estação – Ponte da Lapa* trata desses desastres pertencentes ao imaginário popular desde 1782, quando “o rio Vermelho transbordou, levando as três pontes custosamente construídas pelo governador Vasconcelos, deixando as duas partes da vila isolada” (OLIVEIRA, 2014b, p. 310).

As águas da enchente de 1839 levaram com ela a Igreja da Lapa, erguida em 1794 pela Irmandade dos Mercadores. Este fato traumático foi retratado na época por seus moradores:

A Capela de Nossa Senhora da Lapa, solidamente edificada [...], sendo a torre e suas paredes de pedra e cal, não pode conservar-se e, aluídos os seus alicerces por estar junto ao cais do rio, caiu toda, cavando o rio o próprio terreno em que ela tinha existido (FLEURY, 7 mar. 1839 apud OLIVEIRA, 2014b, p. 314).

Além da Igreja, essa enchente destruiu pontes, edificações, e causou prejuízos ao Hospital de Caridade (atual Hospital São Pedro). Várias desses edifícios destruídos, como no caso do hospital, foram recuperados, mas a Igreja da Lapa ficou apenas na memória guardada pelos documentos da época.

A enchente de 2001, ocorrida logo depois da conquista do título de Patrimônio Cultural Mundial pela Unesco, deixando traumas nos moradores de Goiás, é sempre lembrada como uma tragédia de destruição, e nos meses mais chuvosos do ano, como dezembro e janeiro, há um alerta geral, com a população amedrontada com os riscos de o Rio Vermelho transbordar. O áudio do Passeio Auditivo chama a atenção para o fato de que, na atualidade, faltam programas ambientais para prevenção de enchentes, e brinca com a relação entre ciência e fé, propondo a invenção de uma tradição ao pedir para o participante amarrar na ponte a fita rosa que ganhou no início do passeio, fazendo pedidos para

Nossa Senhora da Lapa, “sendo que os dois primeiros nós serão pedidos pessoais e o último nó você deve pedir proteção para que outra enchente não devaste nossa cidade”<sup>34</sup>.

Com isso, brincamos com a invenção de tradições e rituais religiosos, espalhando pela ponte da Lapa fitas cor de rosas, indagando sobre a criação das memórias coletivas e como elas permanecem por séculos no imaginário popular. As fitas amarradas na ponte não duravam muito tempo por lá, pois o serviço de limpeza urbana as retiravam todas as manhãs, demonstrando como a manutenção do centro histórico como um lugar limpo e preservado é importante para a imagem do turística (não ocorrendo isso nos outros bairros da cidade).

Após atravessar a ponte, temos a *VI estação – Igreja do Rosário*. Essa estação aborda a demolição da antiga Igreja do Rosário dos Pretos, construída no século XVIII, para a construção de uma igreja neogótica no início do século XX, por frades dominicanos franceses, e como essa ação faz uma ponte entre a construção de símbolos modernos com o apagamento de símbolos do passado colonial escravocrata.

Apesar da arquitetura da igreja do Rosário destoar do conjunto colonial, pouco se fala sobre sua construção, numa tentativa de esquecimento do antigo edifício existente ali e toda a simbologia marcada pela luta do povo preto vilaboense. Falar sobre essa história nessa prática é trazer à tona narrativas que durante muitos anos ficaram veladas a serviço da estruturação de uma história colonizadora.

A derrubada da antiga igreja e a construção da nova igreja como marca do apagamento da memória dos negros da cidade de Goiás será melhor tratada no subcapítulo 4.2. *O apagamento da memória do povo negro em Goiás*, em que essa discussão se desdobrará por conta da realização de uma ação poética urbana.

Na *VII estação – Calçamento*, chamamos a atenção para as ruas no centro histórico da cidade, e como elas guardam nas suas irregularidades a herança de um passado escravocrata, onde as pedras eram “colocadas uma a uma por

---

<sup>34</sup> Trecho do áudio do Passeio auditivo. O texto completo encontra-se no Anexo 1.

mãos de pessoas escravizadas que alugadas pelo governo, davam aos seus donos uma renda extra, sendo que as mulheres sempre recebiam menos que os homens”<sup>35</sup>. É feita uma reflexão sobre como os nossos corpos modificam-se ao caminhar nessas ruas de pedras e os participantes são convidados a escrever uma palavra com o giz branco ganhado no início do passeio. As palavras escritas, em sua maioria, tinham a ver com as provocações feitas nessa ação como: gratidão, resista, empatia, ame+, luta, lembre, dentre outras.



**Figura 21** Escritos de giz no calçamento de pedra nas ruas feitos pelos participantes do Passeio Auditivo.

Fonte: arquivo do autor, 2019.

A *VIII Estação – rio e mulheres* é iniciada com uma poesia de Elisa Maria (integrante do CAPU), a qual, para fazermos um paralelo entre poder e esquecimento, atribuímos a autoria a Cora Coralina e só no final revelamos a verdadeira autora. Isso é uma forma de começar as discussões sobre a relação das mulheres na cidade, para chegar ao controle dos corpos femininos através de legislação e repressão desde o século XVIII. Ao convidar as pessoas a olhar o Rio Vermelho, refletimos sobre como ele era um lugar frequentado pelas mulheres lavadeiras, e ao fazerem seu trabalho, seus corpos eram cerceados por leis (feitas por homens), como o Código de Posturas da Cidade de Goyaz de

<sup>35</sup> Trecho do áudio do Passeio auditivo. O texto completo encontra-se no Anexo 1.

1875 onde era escrito: “Art. 2o. Fica proibida as mulheres lavar-se nos rios desta cidade, das seis horas da manhã as seis e meia da tarde, salvo se tomar as devidas cautelas, para que não offenda a moral pública” (apud AGE, 2010, p. 100). O áudio do passeio reforça que “os corpos à mostra das lavadeiras do Rio Vermelho que também eram parteiras, quitandeiras, cartomantes, engomadeiras, costureiras, pobres, analfabetas, pretas e pardas, era um perigo para os homens de bem”<sup>36</sup>.

Na *IX Estação – Árvore que caiu*, chamamos a atenção para a questão da paisagem ambiental urbana de Goiás, debatendo a presença de árvores nas ruas da cidade. Levamos o participante até um lugar onde existia uma árvore à Beira do Rio Vermelho, mas que caiu por conta de uma forte chuva, e, ao invés de replantarem a árvore, cobriram o lugar com pedras. Em 2021, a prefeitura plantou uma outra árvore no local, e caso esse passeio seja refeito presencialmente, esta estação deverá ser revista, refletindo a dinâmica da paisagem urbana modificando no decorrer dos anos, mesmo em uma cidade tombada pelos órgãos do patrimônio histórico e cultural.

Reservamos a última parada, a *X Estação – IPHAN*, para refletirmos sobre as políticas do patrimônio cultural, e como elas estão ameaçadas por conta do atual governo federal. O áudio apresenta o largo cercada pela Igreja São Francisco de Paula, construída em 1761, a casa onde hoje é instalado o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e conhecida como casa do Bispo e o Mercado Municipal, criado em meados do século XIX.

A narração compara essa estação com a décima estação da Via Sacra católica, onde Cristo é despojado de suas roupas, fazendo um paralelo com a atual gestão do IPHAN. É notório a distribuição de cargos políticos desse órgão no atual governo, sem nenhum respeito à preservação do patrimônio, no intuito de servir ao mercado imobiliário, além de interesses de quem narra a memória e legitima essas histórias. São feitas perguntas ao participante:

As vestes de Jesus são sorteadas entre os soldados, podendo agora ser utilizadas pelos carrascos do filho de Deus. Quem agora terá a autorização para utilizar essas vestes? Os interesses dos sorteados atenderão ao público ou apenas aos seus pares, contribuindo ainda mais para o apagamento de uma memória

---

<sup>36</sup> Trecho do áudio do Passeio auditivo. O texto completo encontra-se no Anexo 1.

construída até então, e surgimento de novas narrativas a que preço? O que está em jogo a partir de agora? Isso pode ser irreversível<sup>37</sup>.

No final do passeio, sugerimos às pessoas para tirarem uma foto na escadaria branca da Igreja, que, por ficar numa parte mais alta do terreno, e ser caiada, parece com as escadas de Mykonos na Grécia (Figura 22). Essa brincadeira é uma reflexão sobre desiterritorialização das imagens das cidades ao serem postadas e vistas pelas telas de celular.

O Passeio Auditivo se apresenta como uma ação em trânsito, em que o coletivo faz um acordo com o participante, mas não há nenhuma garantia do cumprimento desse acordo.



**Figura 22** Participantes do Passeio Auditivo fotografando na estação X, como se estivessem em Mikonos na Grécia. Fonte: arquivo do autor, 2019.

Quando fizemos a exposição *Ações Poéticas Urbanas* no Museu das Bandeiras em Goiás, distribuimos o mapa, um giz e uma fita rosa para o público e criamos uma *QRcode* do qual era possível acessar os áudios do Passeio Auditivo e

<sup>37</sup> Trecho do áudio do Passeio auditivo. O texto completo encontra-se no Anexo 1.

realiza-lo sem a mediação direta do CAPU. Além disso, alguns integrantes do CAPU realizaram essa ação com pessoas próximas.



**Figura 23** Fotos realizadas por participantes do Passeio Auditivo.  
Fonte: arquivo do autor, 2019.

Em entrevista, Maiári Lási<sup>38</sup> disse que alguns parentes dela não conseguiram vir a Goiás e fizeram o passeio pelo Google Maps e também acharam uma experiência interessante. Lucas Italo disse<sup>39</sup> que acabou realizando essa ação com outras pessoas e todo mundo curtiu, e sugeriu que, se essa possibilidade tivesse nas mãos das pessoas, elas poderiam se interessar a fazer. Nessas duas situações observamos que tal ação pode ser realizada sem necessariamente termos um evento exclusivo em grupo para acontecer.

---

<sup>38</sup> Entrevista cedida ao autor em agosto de 2021.

<sup>39</sup> Entrevista cedida ao autor em agosto de 2021

## 4 Omissão, apagamento e criação da memória em Goiás

Quando desejamos tratar de histórias apagadas e nem sempre ditas em Goiás, percebemos que às vezes nós do coletivo sabíamos pouco ou quase nada, refletimos se isso seria uma forma de restituir essas imagens e assim de “torná-la legível e de condenar a violência do mundo que as tornou possível (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 215). Fatos do passado são muitas vezes apagados para não serem lembrados como acontecimentos existentes em nossa história, enquanto outros episódios e figuras são lembradas constantemente para a reverberação de capitais simbólicos existentes ao seu redor.

Neste capítulo, tratarei das ações Anti-monumento, Borracha Branca e Tire uma foto com a Cora, buscando refletir sobre a pesquisa feita para a realização de cada uma dessas práticas e como a efetuação desses trabalhos artísticos pensando em uma política de aprendizagem na qual pudemos “experimentar e compartilhar problematizações, e a adoção da arte como ponto de vista faz parte desta política” (KASTRUP, 2001, p. 27).

#### 4.1 Lembrar de memórias omitidas

Os monumentos artísticos e históricos nas cidades, nem sempre são construídos intencionalmente com este fim, e ganham este caráter a partir da sua importância para a preservação da memória, pois “não é a sua destinação original que confere a essas obras a significação de monumentos; somos nós, sujeitos modernos, que à atribuímos” (RIEGL, 2014, p. 43). Os monumentos construídos no século XVII em Goiás, como o Chafariz de calda, o Palácio Conde dos Arcos e o Museu das Bandeiras, por exemplo, constituíram-se enquanto monumentos a partir do reconhecimento da importância da história e memória coletiva de Goiás, sendo chancelados como tal na década de 1950, por ocasião dos tombamentos realizados pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Quando nos deparamos com essas construções, guardando a memória na materialidade e existência através dos tempos, “frequentemente os integramos em nossos próprios sentimentos de filiação e de origem, de modo que certos elementos são progressivamente integrados num fundo cultural comum a toda a humanidade” (POLLAK, 1989, p. 11). O poder público, através das administrações governamentais e dos órgãos de proteção ao patrimônio, atua escolhendo qual memória deve ser celebrada, preservando essas construções para que se perpetuem na história.

Além dessas construções guardiãs de experiências de um passado em sua materialidade, também são construídos monumentos intencionais, aquelas “obras destinadas, pela vontade de seus criadores, a comemorar um momento preciso ou um evento complexo do passado” (RIEGL, 2014, p.47), celebrando datas, gestos e pessoas, e espalhando pela cidade estátuas, placas e totens, como é o caso da Cruz de Anhanguera em Goiás. Françoise Choay diz que a especificidade do monumento:

[...] deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar. (CHOAY, 2017, p. 18)

Os monumentos servem assim à preservação da memória coletiva através de sua materialização simbólica. Porém, alguns lugares, ao referenciar fatos constrangedores e vergonhosos, tem suas memórias “zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade englobante” (POLLAK, 1989, p. 8).

Pensando nisso, por que alguns lugares são celebrados e outros são deixados de lado, como se o esquecimento fosse reservado a fatos que não são agradáveis à história local? Ao fazermos essa pergunta no CAPU, propusemos a ação poética urbana Anti-monumento, em que ao invés de celebrarmos um fato, buscamos refletir sobre sua existência, fazendo com que a lembrança do mesmo seja ativada através de uma marcação no espaço urbano de forma lúdica.

O espaço da cidade escolhido para essa ação foi o antigo Campo da Força localizado próximo à praça da Manchorra. O lugar, por muitos anos malquisto da cidade, utilizado como lugar de execução e também cemitério, dá espaço hoje para um famoso *pitdog*<sup>40</sup> em Goiás. A tradição oral e a vida em comunidade permitem a transmissão dessas “lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas” (POLLAK, 1989, p. 5), mesmo não possuindo nenhuma indicação ou placa no lugar contando o seu passado.

O relatório do Presidente de Província de 1842, ao tratar desse lugar diz que:

[...] continua a se enterrar os Corpos dos desgraçados no Campo da Força, aonde não há nem sequer huma cerca, que vede a entrada dos porcos, que continuamente estão a fossar as sepulturas, de maneira que as vezes chegam a aparecer os mesmos corpos, exalando sempre, e principalmente quando o Sol está mais ardente, hum fetido terrível, o que na verdade he bem prejudiciall. (apud MORAES, 1995, p. 93).

As execuções dos condenados à pena de morte em Vila Boa foram realizadas nesse espaço, a partir de 1760, ficando em vigor até metade do século XIX, e hoje a carretilha dessa força está exposta do Museu das Bandeiras<sup>41</sup>. A instalação da força se deu quando D. João de Melo chegou à capitania em 1774,

<sup>40</sup> *Pitdog* é uma gíria utilizada no Centro Oeste para lanchonetes que vendem sanduíche e geralmente são instaladas em calçadas e praças.

<sup>41</sup> Disponível em: <http://museusibramgoias.acervos.museus.gov.br/museu-das-bandeiras/carretilha/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

a partir de “ordem de criar a Junta de Justiça em que fossem julgados os criminosos, sem remissão nem agravo. Ergue-se o cadafalso, e a justiça dos homens foi terrível e inexorável” (ALECASTRE, 1979 apud PASSOS, 2018, p. 275).

O Campo da Forca é citado duas vezes na obra de Cora Coralina, sendo uma vez em um poema e em outra como um relato das memórias de sua bisavó. No poema “Não conte pra ninguém”, Cora Coralina escreve na terceira estrofe:

Tenho um amor  
que me espera  
  
na rua da Machorra,  
outro no Campo da Forca.  
Gosto dessa rua  
desde o tempo do bioco  
e do batuque. (CORALINA, 2002, p. 83)

Nessa poesia, a poetiza revela fatos como se fossem segredos para não serem contados a ninguém, como os versos “dar que falar/ às bocas de Goiás” e “Sou velha namoradeira” (CORALINA, 2002, p. 83). Alguns espaços da cidade aparecem como se fossem proibidos, onde é possível fazer coisas escondidas, como a rua da Machorra e o Campo da Forca, mostrados em versos seguidos, como sendo lugares próximos, porém longes do centro da cidade.

Já em *Estórias da Casa Velha da Ponte*, Cora Coralina narra o momento em que sua bisavó, então com 19 anos, acompanha a execução de um condenado à morte, e enforcado em 1841. A poetiza fala sobre a espetacularização dos enforcamentos na época, contando com o público de toda a comunidade, ademais “que os senhores dessem folga a seus servos, escravos e dependentes, e que todos se pusessem na frente do patíbulo e tivessem boa vista do ato da justiça que então se praticava para o exemplo e escarmento dos presentes vindouros” (CORALINA, 2000, p. 81). Esses relatos literários mostram os enforcamentos e o espaço onde eram realizados jogados às margens da cidade, sendo um assunto cercado de subjetividades, e que, pela delicadeza do tema e os paradigmas carregados por ele, muitas das vezes não é tratado facilmente em público.

Outro autor a abordar a Machorra em seus textos foi Octo Marques. Ele escreveu:

Quem, portanto, de sã consciência, gostaria de sucumbir nesse sinistro tablado, enforcado e garroteado pelo carrasco negro e animalesco? Aqui, na Cidade de Goiás, o monstruoso instrumento de extermínio situava-se no campinho que saía do atual Beco da Machorra (lê-se a palavra desse jeito, em vista de que, ali, se concentrava a zona meretrícia local, onde as mulheres mundanas, renegadas da sociedade dita puritana, viviam às custas dos machos que as quisessem disputar a qualquer hora do dia ou da noite). E era, pois, na sombra desse patíbulo macabro que a população inteira da Vila Boa de outrora confiava, para sossego dos seus dias. (MARQUES, 1985, p. 235-236).

Observando como esse lugar transita no imaginário da cidade, como então poderíamos propor uma prática que trouxesse de forma lúdica a presença da força no espaço urbano de Goiás? Em nossas discussões, chegamos à conclusão em não instalar um objeto para servir como um monumento que “assegura, acalma tranquiliza, conjurando o ser do tempo” (CHOAY, 2017, p. 18), mas sim um que tivesse em suas características a utilização da mesma materialidade da força (carregando em si a efemeridade instalativa) e ao mesmo tempo entrasse em contraponto com o seu real significado. Sendo um anti-monumento, ele deveria “lembrar um passado cujo peso e, no mais das vezes, cujo horror proibem de confiá-los somente à memória histórica” (CHOAY, 2017, p. 23).

Falamos sobre esse assunto dentro do CAPU foi por ora delicado, porque era um tópico tratando de situações de morte e justiça, mexendo de diferentes formas com cada um de nós. Sobre isso, Pollak diz que a “tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos” (1989, p. 8). Por despertar gatilhos, algumas pessoas preferiram não participar dessa intervenção, sendo isto discutido e acordado entre nós.

A ideia inicial dessa ação partiu da instalação de um balanço na árvore da Praça da Manchorra, trazendo em sua materialidade – corda e madeira – a imagem do cadafalso. O balançar do corpo executado é substituído pela brincadeira, utilizando assim a leveza para falar de algo pesado, criando uma visualidade, como escreveu Mitchell (2015), ao citar Lacan, onde “o desejo que a imagem espera em nosso olhar é exatamente aquilo que não pode mostrar” (p. 179).

Para executarmos esse objeto, fizemos uma pesquisa em como fazer os nós

característicos da força, para prendermos o balanço com esse símbolo. No assento em madeira foi desenhado o jogo da força, com o escrito   RA  A   A   R  A, deixando os espaços para serem preenchidos (praça da força). Embaixo do assento foi escrita a palavra *anti-monumento*. Na produção do balanço, utilizamos ferramentas (serra, furadeiras etc.) do LABTEC da UFG – Campus Goiás, e fizemos vários testes de amarração e resistência na sala do CAPU (figura 24).



**Figura 24** Realização de testes da ação poética urbana Anti-monumento.  
Fonte: arquivo do autor. 2019.

Decidimos instalar o Anti-monumento pela madrugada, no dia 25 de outubro de 2019, pois quando a cidade acordasse já teria ali um balanço instalado misteriosamente, causando curiosidades por quem mora na região, e também preservaria previamente a autoria dessa atividade no anonimato. Mesmo assim, durante a instalação, os moradores da casa da frente à praça viram o movimento e nos espiaram pela porta. Apesar de termos feitos testes, deparamos com situações como a altura da árvore em relação à nossa sala, e a irregularidade do seu formato, acarretando dificuldades, tendo como resultado um balanço mais alto do que imaginávamos.



**Figura 25** Anti-monumento.  
Fonte: arquivo do autor. 2019.

Durante a manhã, visitamos o lugar e vimos ele ocupado pelas crianças moradoras ao redor da praça, e por frequentadores do *pitdog* da Manchorra.

Como o balanço tinha ficado um pouco alto para as crianças, alguém desfez os nós da forca e abaixou-o, permitindo a elas a utilização do brinquedo com mais facilidade.

Anti-monumento diz respeito a lembrar de um marco da cidade de Goiás, sem necessariamente celebra-lo. No relato de Cora Coralina (2000), em *Estórias da Casa Velha da Ponte*, ela destaca a nacionalidade colombiana do condenado, que mal falava português, e era acusado de assassinar um sargento-mor. Esse escrito nos faz pensar sobre possibilidades de ativar a memória para o desenvolvimento do pensamento crítico sobre violência e direitos humanos, através de uma prática urbana, refletindo sobre o significado das condenações à morte, e quais pessoas eram executadas em praça pública. Em contraponto a “uma cultura na qual várias pessoas não dispõem de habilidades básicas de comunicação, porque na maior parte do tempo são consumidoras passivas de informações” (HOOKS, 2020, p. 83), a obra propõe conversar sobre aquilo nem sempre dito.

Nesta prática, buscamos tratar de memórias omitidas do espaço urbano de Goiás, no caso a Praça da Forca, e a importância das visualidades desses espaços desagradáveis na configuração da história das cidades, tendo a ação poética urbana como possibilidade de trazer à tona esse debate.

## 4.2 O apagamento da memória do povo negro em Goiás

A igreja do Rosário da Cidade de Goiás marca a paisagem urbana, e a escolha do terreno para sua implantação no século XVIII permite o edifício compor-se como ponto de fuga nas perspectivas urbanas da cidade barroca, que tem o intuito de “promover sua melhor visualização, caracteriza, de certa forma, os conceitos barrocos da surpresa, do destaque e da cenografia” (COELHO, 2007, p. 96).

Porém seu desenho, em modelo neogótico, destoa da arquitetura colonial barroca presente no espaço urbano, marcando em seu edifício com traços europeus uma representação da modernidade colonizadora em uma construção do início do século XX.



**Figura 26** Igreja do Rosário dos Pretos em Goiás - GO, no início do século XX.

Fonte: <http://acervodigital.iphan.gov.br/>. Acesso em 13 de agosto de 2021.

A Igreja do Rosário dos Pretos (Figura 26), existente nesse local antes da construção neogótica, foi construída em 1734, “com três altares, capela-mor

profunda e sem ornamento, com alguma prata e duas campanas (torre)” (PASSOS, 2018, p. 101), e era destinada à:

[...] irmandade dos pretos, inaugurando-se aí, da mesma forma como já havia acontecido em Minas Gerais, a segregação social e racial, com a utilização da primeira dessas edificações [Matriz de Sant’Anna] pelos brancos e senhores que já se estabeleciam em seu entorno, e a segunda [Igreja do Rosário dos Pretos] pelos negros e pardos, que compunham a grande maioria dos habitantes da rua da Cambaúba, atual Bartolomeu Bueno. (COELHO, 2001, p. 173-174).

A organização urbanística da cidade no século XVIII, dividindo o espaço urbano entre lado de cá e o lado de lá do Rio Vermelho, reforçava a segregação racial e social de Vila Boa. No final do século XIX, conforme Euzébio Carvalho (2008), a vinda dos frades dominicanos franceses para Goiás provocou uma transformação dos sentidos e práticas da devoção de Nossa Senhora do Rosário, e as práticas religiosas populares e sertanejas, graças à romanização da Igreja no Brasil (ultramontanismo). Em 1891 é extinta a Irmandade do Rozario, onde Dom Eduardo Duarte Silva transmitiu os direitos materiais e imateriais dos irmãos pretos para os irmãos dominicanos (CARVALHO, 2018, p. 266).

Isso acabou enfraquecendo as relações dos antigos fiéis frequentadores desse templo durante duzentos anos, lugar de cultos e guardião das tradições religiosas do povo negro, “até que em 1934 os padres da Ordem Dominicana a demoliram para levantar no lugar um templo de linhas modernas” (PASSOS, 2018, p. 100). De acordo com Paulo Brito do Prado, essa empreitada de “construir outro templo e ‘modernizar’ a arquitetura vilaboense não tentou apenas apagar as lembranças da cultura negra, mas sim de eliminá-la total e completamente do cenário histórico nos Sertões de Goiás” (2014, p. 184). O aniquilamento dessa história por uma comunidade cristã no início do século XX, com justificativas indo desde o comprometimento da estrutura do edifício à imagem de modernização de uma igreja preocupada com seus dogmas, traz diversas camadas de leituras. Eliminar o passado escravagista da memória da cidade, e todos os ritos, tradições e sincretismo religioso do povo preto realizados naquele lugar, extingue um símbolo carregado de culpa e faz uma higienização no espaço urbano, perpetuando uma tradição católica, branca e

cristã, expulsando a população negra, que frequentava aquele espaço, para as bordas da cidade.

Além das atrocidades e recordações vergonhosas, como a escravização no Brasil, frequentemente forçadas para o esquecimento a favor de um discurso pacificador, devemos lembrar que a não preservação das memórias dos negros também opera no silenciamento das lutas e resistência dessas pessoas. “À medida em que somente a dor é focalizada, as pessoas que viveram toda uma experiência de sobrevivência e resistência acabam sendo reduzidas a simples vítimas, não sendo levado em conta o fato de que também são sobreviventes” (GROSSMAN, 2000, p. 19-20).

Não são raras as igrejas do Rosário brasileiras, pertencentes às irmandades dos pretos e pardos, demolidas na primeira metade do século XX para darem lugares a outros edifícios religiosos mais modernos, e isso não é uma coincidência histórica.

O período republicano da história do Brasil é marcado pelo declínio das confrarias de negros, que podemos medir, por exemplo, no processo de destruição das igrejas das irmandades de Nossa Senhora do Rosário em diferentes cidades. Na década de 1920 foram demolidas as igrejas do Rosário em Uberaba (MG) e João Pessoa (PB). Nos anos 1930 foram destruídos os templos nas cidades de Curitiba (PR), Guarulhos (SP), no bairro da Penha (São Paulo, SP), em Guaratinguetá (SP), Goiás e Campina Grande (PB). A igreja de Porto Alegre (RS) caiu no ano de 1940, e a de Campinas (SP), em 1956. Entendemos que a demolição desses templos significou um apagamento sistemático das formas coletivas de organização e mobilização dos grupos afrodescendentes. (SAYÃO, 2015, p. 134)

A destruição da Igreja antiga, marcada em sua arquitetura pela presença dos negros de Goiás e a construção de uma nova por religiosos franceses revela as “lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e desfazer grupos” (BOURDIEU, 1989, p. 113).

Ao manipular as narrativas histórico-sociais vilaboenses, destruindo a Igreja do Rosário dos Pretos, a elite religiosa busca controlar a própria subjetividade de um povo através de instrumentos do poder. “Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas” (LE GOFF,

1996, p. 426). Colocar as narrativas nas mãos de uma pequena parte da população é um instrumento de controle, além de garantir privilégios e eximir de culpa fatos vergonhosos de nossa história.

Da mesma forma, eliminar narrativas no espaço urbano é um projeto. Conforme SANTOS (2021):

Hoje, a sociologia das ausências é a pesquisa sobre os modos como o colonialismo, sob a forma de colonialismo de poder, de conhecimento e de ser, funciona em conjunto com o capitalismo e o patriarcado a fim de produzir exclusões abissais, ou seja, a fim de tornar certos grupos de pessoas e formas de vida social não-existentes, invisíveis, radicalmente inferiores ou radicalmente perigosos, em suma, descartáveis ou ameaçadores. (SANTOS, 2021, p. 49-50).

As implicações no apagamento da memória de uma parcela da população através da demolição de seu local de culto, em nome de uma modernidade acompanhando tanto o ultramontanismo da igreja católica e a política eugenista do governo brasileiro no início do século XX, geraram inquietações em nossas discussões no Coletivo de Ações Poéticas Urbanas, e, a partir disso, passamos a investigar como se deu esse processo.

Observar esse caso em Goiás, sabendo que “cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 2010), fez-nos perguntar em coletivo: como realizar uma prática a fim de produzir uma contravisualidade e refletir sobre a demolição da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e o apagamento da memória do povo negro? Se “destruir imagens é tão fácil, têm sido sempre tão habitual” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 2010), como então trazer essas imagens à tona através de uma ação artística?

O CAPU realizou a ação poética urbana Borracha branca, no dia 3 de novembro de 2019. Essa prática consistiu em apagar nas escadarias da igreja Nossa Senhora do Rosário 200 borrachas brancas escolares, simbolizando os 200 anos nos quais a antiga igreja permaneceu de pé.

Essa prática não foi anunciada previamente para a comunidade, e, durante sua realização, em que desgastamos silenciosamente as borrachas nas pedras que revestem a escadaria da igreja, várias pessoas passaram pelo lugar, algumas

permanecendo para acompanhar, e outras vendo o nosso trabalho exaustivo, ajudaram também a apagar aquelas borrachas.



**Figura 27** Borracha Branca.  
Fonte: arquivo do autor. 2019.

Quando pessoas da comunidade prontificam-se a colaborar com a ação, a potencializa, mostrando “como as estruturas que criam se tornam conjuntos de identidade múltipla e polivocal, reunidas a partir da colaboração, para alcançar um empreendimento em comum” (COLLADOS; RODRIGO, 2014, p. 22), e, assim, reloca “o trabalho para além das constrações, tendências ou limitações discursivas do campo cultural” (COLLADOS; RODRIGO, 2014, p. 22). O auxílio de outras pessoas foi um gesto de solidariedade em um processo sobre a memória coletiva de uma parcela da população que se reunia naquele espaço para compartilhar com os seus os momentos de fé e amparo.

No final da ação, varremos todas as sobras de borrachas, guardando esse material como testemunho dessa ação<sup>42</sup>.

A ação de apagar as borrachas num entardecer de domingo seguiu o pressuposto de práticas artísticas contemporâneas em que "a produção de

---

<sup>42</sup> Essas sobras de borrachas foram expostas como resquícios dessa prática na exposição Ações Poéticas Urbanas que ocorreu no Museu das Bandeiras em Goiás, em 2019.

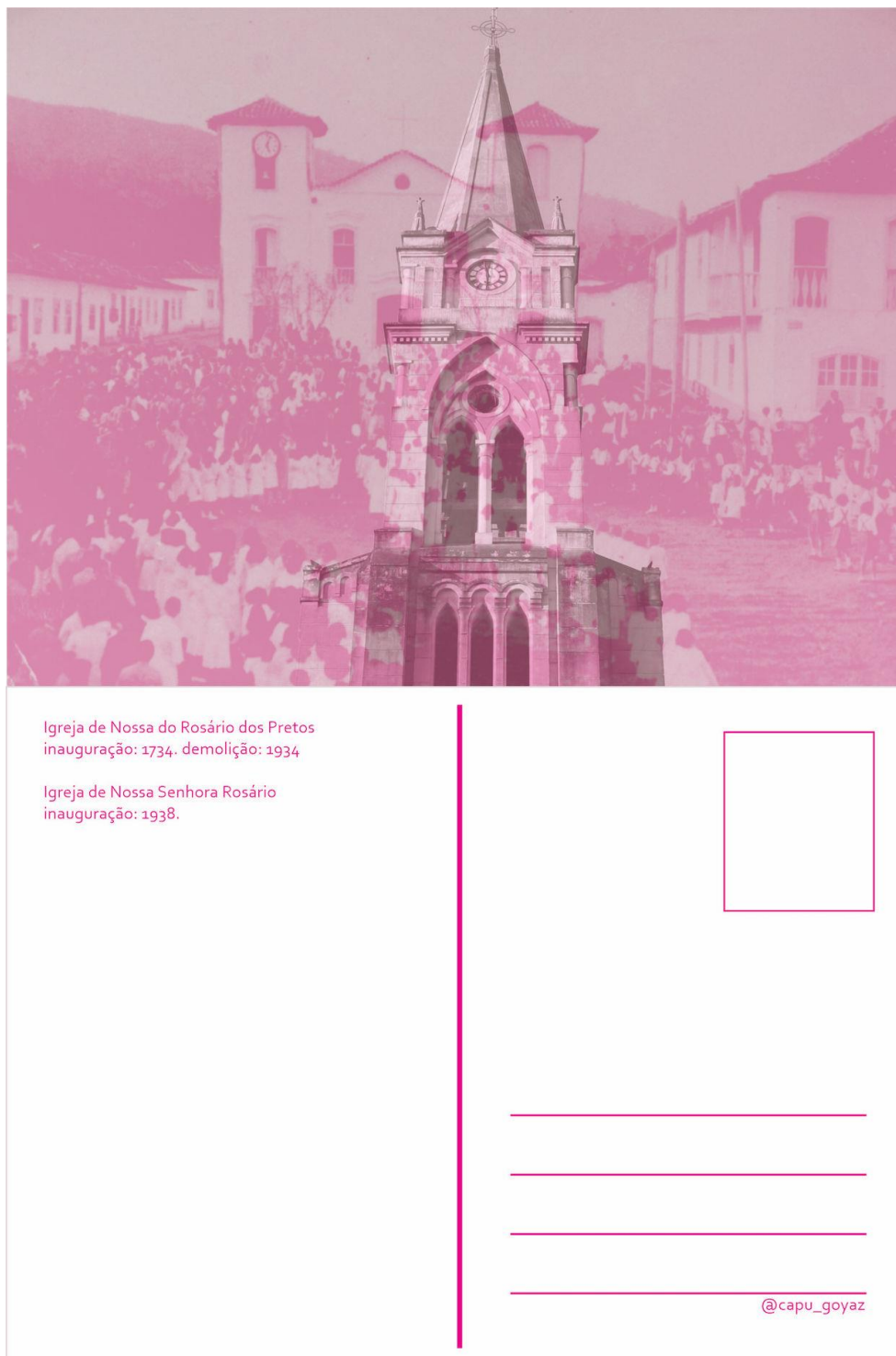
gestos prevalece sobre a produção das coisas materiais" (BOURRIAUD, 2009, p. 145). Só restaram as sobras das borrachas, farelos guardando em si a experiência do ato performativo realizado. Dessa forma, em Borracha branca, mesmo tendo como resultado resquícios do que foi, "a produção de gestos prevalece sobre a produção das coisas materiais" (BOURRIAUD, 2009, p. 145), porque só fazem sentido ao serem produzidos em determinado espaço e intenção.



**Figura 28** Além dos integrantes do CAPU, diversas pessoas contribuíram no apagamento das 200 borrachas brancas durante a ação poética urbana.  
Fonte: arquivo do autor. 2019.

Juntamente com a ação Borracha branca, produzimos e distribuímos 200 cartões postais (Figura 29) na cidade de Goiás, onde as imagens das duas igrejas – a colonial demolida e a neogótica construída, sobrepõem-se, no intuito de propagar essa visualidade, numa tentativa de “tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura da tragédia (para não apartá-la de sua memória)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214). Restituir a imagem da igreja em um cartão postal é uma forma de “retomar as imagens a quem de direito, quer dizer, ao bem público. Em suma, para emancipá-las” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 209). O atual edifício é tão marcante na paisagem vilaboense que grande parte das pessoas não fazem ideia da preexistência de

uma outra edificação. Esses assuntos precisam vir à tona, para a tomada de consciência de como a destruição e criação de lugares específicos nas cidades são impregnados de valores tecnológicos de poder.



**Figura 29** Cartão postal distribuído pelo CAPU, sobrepondo as imagens das duas Igrejas do Rosário.

Fonte: arquivo do autor.2019.

Em Borracha Branca, investigamos como as camadas produzidas pela história são carregadas de ideologias, abrangendo as áreas sociais, econômicas e culturais, modificando o espaço urbano e silenciando as vozes dos mais vulneráveis.

### 4.3 O turismo e a construção de símbolos em uma cidade patrimônio da humanidade

Eu sou a menina feia  
da ponte da Lapa.  
Eu sou Aninha.  
(CORALINA, 1985)

Em 2001, foi realizado um Dossiê para Proposição de Inscrição da Cidade de Goiás na Lista do Patrimônio da Humanidade garantindo o Título de Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO. Este processo estimulou a construção de discursos sobre a memória a ser preservada globalmente, com a elaboração desse Dossiê mostrando que:

a 'Justificação da Inscrição' revela o passado e a história que foram selecionados como significativos em nível mundial. Não bastassem serem valores de identidade nacional, a história e o passado selecionado, devidamente higienizados, parcialmente romantizados, deveriam agora demonstrar seu potencial de valor para toda a humanidade (TAMASO, 2007, p. 170).

Assim, para atingir o caráter de patrimônio excepcional exigido pela UNESCO, uma série de narrativas foram reforçadas, produzindo capitais simbólicos e justificando o título pretendido. Uma das coisas exaltadas pelo Dossiê é “a farta produção literária na cidade, os espaços de sociabilidade associados a esta prática cultural e a importância desta literatura na conformação cultural do Estado de Goiás” (DELGADO, 2003, p. 459). Cora Coralina, poetiza nascida em Goiás, publicando seu primeiro livro *O Poema dos Becos de Goiás e Estórias Mais* aos 75 anos, é escolhida, dentre diversas outras figuras da literatura vilaboense como Hugo de Carvalho Ramos, Regina Lacerda e Leodegária de Jesus, como símbolo dessa produção cultural da cidade. Sua obra, exaltando Goiás, com seus becos, casas coloniais e o Rio Vermelho cortando o espaço urbano, é citada no Dossiê como um discurso poético para descrição do lugar, tanto física quanto simbólica. A poetiza, possuidora de grande destaque na construção do imaginário poético goiano, é um símbolo de Goiás, e sua casa, transformou-se em um dos museus mais visitados na cidade.

Como parte das comemorações de seus 130 anos de nascimento, foi inaugurada em 20 de agosto de 2019 uma estátua de Cora Coralina, sentada em um banco

na ponte da Lapa do Rio Vermelho, do outro lado de sua antiga casa, atualmente abrigando o Museu Casa de Cora Coralina. Essa estátua, realizada em barro, chamou a atenção por sua aparência disforme, gerando diversos debates sobre o fato.

A instalação da estátua de Cora Coralina foi feita aos moldes de outras que representam importantes figuras da cultura e são dispostas em lugares no espaço urbano, tornando-se pontos turísticos nas cidades, como é o caso da estátua de Carlos Drummond de Andrade em Copacabana, no Rio de Janeiro - RJ, e dos mascarados das cavalhadas, em diversos locais em Pirenópolis - GO. Essas estátuas são confeccionadas em escala real e, ao invés de possuírem um tradicional pedestal, com a função de elevar a escultura para ser vista mesmo à distância, oferecendo destaque em posições dignas de grandes personalidades, elas são colocadas em pontos estratégicos na altura do observador, aproximando essas personagens a atos corriqueiros do cotidiano, como, por exemplo, estar sentada em um lugar onde costumava frequentar. Isso permite às pessoas a possibilidade de tirar uma foto ao lado dessas figuras e, em tempo real, divulgar essa imagem em suas redes sociais.

O advento das redes sociais e a popularização dos aparelhos celulares com câmera fotográfica e acesso à internet geraram novos modos de produção e circulação de imagens. Se antigamente a fotografia possibilitou reproduzir mecanicamente “e a circulação em massa alteravam a representação e a subjetividade; hoje a replicação digital e a distribuição via internet geram uma nova reformatação, e mais uma vez as mudanças não são fáceis de entender” (FOSTER, 2021, p. 136). A produção e a divulgação de imagens nos meios digitais estabelecem uma linguagem deixando “de lado a estrutura serial e hierárquica na articulação dos conhecimentos e se abre para o estabelecimento de novas relações entre os conteúdos, espaços e tempos e pessoas diferentes” (KENSKI, 2015, p. 32). O acesso aos meios tecnológicos de criação, publicação e consumo dessas imagens acabam organizando novas formas narrativas no espaço urbano, produzindo, divulgando e consolidando ambientes a partir desses meios de produção de imagens.

Essas estátuas, instaladas estrategicamente para que as pessoas tirem fotos ao lado delas, produzindo imagens pelos aparelhos celulares e difundindo-as

amplamente na internet através de redes sociais, como *Facebook* e *Instagram*, acabam auxiliando no *marketing* do turismo cultural das cidades, disseminando pelos celulares imagens de turistas abraçando Clarice Lispector e seu cachorro de bronze no bairro do Leme, no Rio de Janeiro, sentados com Vinícius de Moraes no bairro de Itapuã, em Salvador, ou beijando a Cora Coralina em Goiás.

A imagem de Cora Coralina não foi escolhida à toa para ser um dos símbolos de Goiás, e, mesmo a cidade já possuindo outras 3 estátuas da poetiza (um busto de bronze à beira do Rio Vermelho, um busto de barro localizado na janela do Museu Casa de Cora Coralina e uma imagem em papel machê em tamanho real no Mercado Municipal), ganha outra escultura em sua homenagem na cidade, em 2019. A antiga moradora da casa velha da ponte tem sua obra monumentalizada “entrelaçando o ofício da doceira que institui a comida-signo com o ofício da literata que inscreve determinado passado na materialidade urbana e elabora um mapa da memória pessoal e coletiva” (DELGADO, 2003, p. 457). A mulher que sai de Goiás para constituir família e volta na velhice para ocupar a casa de seus antepassados, tentando garantir a perpetuação de sua memória e suas tradições, publicando seu primeiro livro aos 75 anos, expressa em sua imagem a “síntese das referências reais e imaginárias que se depositam no nome da cidade como espaço turístico, entre as quais se escolhe uma não simplesmente por seu significado ou beleza, mas por sua celebridade” (SARLO, 2014, p. 183).

Todo o esforço demandado por entidades públicas e civis em torno da figura de Cora reflete no que Le Goff (1990, p. 474) expressa, ao dizer que a produção de determinada memória coletiva é fruto de “Estados, meios sociais e políticos, comunidades de experiências históricas ou de gerações, levadas a constituir os seus arquivos em função dos usos diferentes que fazem da memória”, criando fetiches simbólicos da memória em prol do consumo e do capital.

A inauguração da estátua de Cora Coralina foi marcada por uma cerimônia festiva, que contou com a presença de políticos, como o então governador do estado, a então prefeita de Goiás, vereadores e outras personalidades, como Vicência Bretas, uma das filhas de Cora Coralina (Figura 30).



**Figura 30** Inauguração da estátua de Cora Coralina, em Goiás – GO, em 2019.

Na foto, o governador do estado de Goiás, Ronaldo Caiado, abraça Vicência Bretas, filha de Cora. Fonte: [online] [acesso em 20 de maio de 2021]. Portal do governo do estado de Goiás. Disponível em: <<https://www.goias.gov.br/index.php/servico/118978-institu%C3%ADdo-ano-cultural-cora-coralina-nos-130-anos-da-poetisa>>.

A produção da escultura ficou a cargo da artista vilaboense e servidora municipal Mariana Jácomo, sendo realizada em cerâmica, técnica muito presente no artesanato local. Durante as festividades de inauguração da estátua, começaram as polêmicas em torno de suas características físicas. Além de não se assemelhar com a figura da poetiza, a estátua afastava-se da noção clássica de padrões de beleza construída desde o Renascimento, vigente ainda hoje, baseada na valorização do equilíbrio, na regularidade, na proporção, na ordem e na simetria. Assim, como a obra não seguia esses princípios, acabou sendo rotulada como feia, e, portanto, desagradável, “entendido como sinal e sintoma de degenerescência” (ECO, 2007, p. 15), sendo alvo de deboche, *memes* de internet (Figura 31) e discussões acaloradas na cidade.



**Figura 31** Meme criado pelo perfil de humor Goiânia M1L GR4L.

Fonte: [online] [acesso em 20 de maio de 2021]. Perfil no Instagram Goiânia M1L GR4L.

Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B1eHq63gSC4/?igshid=ee9zzip9e3bk>>.

No dia 21 de agosto de 2019, diversos portais de notícias e veículos de imprensa do estado de Goiás trataram da polêmica em torno da inauguração da estátua de Cora Coralina. O portal *Curta Mais* anunciou o fato como “Nova estátua de Cora Coralina na Cidade de Goiás gera polêmica”<sup>43</sup>. O site de notícias *Goiás 24 horas* anunciou como destaque duas matérias: “Estátua de Cora Coralina é bizarrice de extremo mau gosto’, crava Sandro de Lima”<sup>44</sup> e “Bola fora de Caiado:

<sup>43</sup> Disponível em: <https://www.curtamais.com.br/goiania/nova-estatuade-cora-coralina-na-cidade-de-goias-gera-polemica>. Acesso em: 15 jul. 2021.

<sup>44</sup> Disponível em: <https://goias24horas.com.br/120468-estatuade-cora-coralina-e-bizarrice-de-extremo-mau-gosto-crava-sandro-de-lima/>. Acesso em: 15 jul. 2021.

estátua de Cora Coralina não se parece com ela e tem reprovação geral”<sup>45</sup>. O jornal *O Popular* trouxe a manchete: “‘Não me incomoda’, diz autora de estátua de Cora Coralina sobre críticas de filha da poetisa”<sup>46</sup>. O portal *Sagres On-Line* lançava a pergunta: “Estátua inaugurada na cidade de Goiás expressa Cora Coralina?”<sup>47</sup> No dia 22 de agosto de 2019, o site *Goiás 24 horas* noticiou: “Estátua de Cora Coralina inaugurada por Caiado vira alvo de deboche nas redes sociais”<sup>48</sup>.

Tamanha polêmica em torno da estátua da Cora Coralina provocou em nós do CAPU a levantar questões: como se dá a construção de símbolos em cidades turísticas? Como as noções de beleza e feiura operam na produção e na recepção de imagens? Como a criação de espaços “instagramáveis”, realizados como cenários para fotografias, contribuem na construção de visualidades, produção e distribuição em massa de imagens?

Ao ser esculpida em barro, matéria-prima presente nos artesanatos de Goiás, e pintada com cores fortes e brilhantes, por uma artista vilaboense, não estabelecida no circuito das artes, sem compromisso com a representação fidedigna, a estátua de Cora Coralina pode ser lida como uma resistência aos padrões eurocêntricos de produção de esculturas públicas, mesmo não havendo intenção explícita de questionar esses modelos estabelecidos por parte do poder público ou da artista.

A escultura de barro traz, em suas deformidades, outras possibilidades na produção de artefatos no interior do Brasil, resistente aos anseios de uma cultura universal através da possibilidade da valorização do que pode ser considerado genuíno, evocando pluralidade na construção de visualidades em um mundo cada vez mais pasteurizado, onde as imagens são construídas como mercadorias a serem vendidas em Goiás ou em Paris, na França.

---

<sup>45</sup> Disponível em: <https://goias24horas.com.br/120470-bola-fora-de-caiado-estatuade-cora-coralina-nao-se-parece-com-ela-e-tem-reprovacao-geral/>. Acesso em: 15 jul. 2021.

<sup>46</sup> Disponível em: <https://www.opopular.com.br/noticias/cidades/n%C3%A3o-me-incomoda-diz-autora-de-est%C3%A1tua-de-cora-coralina-sobre-cr%C3%ADticas-de-filha-da-poetisa-1.1869108>. Acesso em: 15 jul. 2021.

<sup>47</sup> Disponível em: <https://sagresonline.com.br/estatuade-inaugurada-na-cidade-de-goias-expressa-cora-coralina/>. Acesso em: 15 jul. 2021.

<sup>48</sup> Disponível em: <https://goias24horas.com.br/120643-estatuade-cora-coralina-inaugurada-por-caiado-vira-alvo-de-deboche-nas-redes-sociais/>. Acesso em: 15 jul. 2021.

Mesmo diante das polêmicas sobre a estátua da poetiza, o lugar virou ponto turístico, contando sempre com pessoas tirando fotos e gerando pequenas filas aos finais de semana, quando a cidade recebe uma maior quantidade de turistas.

A partir dessas discussões, realizamos no dia 26 de outubro de 2019, a ação poética urbana Tire uma foto com a Cora, propondo fazer fotografias das pessoas passantes pelo lugar, imprimi-las e entregá-las de presente para quem fosse fotografado<sup>49</sup>. Nessa proposta, utilizamos de uma estátua, com sua fisicalidade presente no espaço urbano, para construirmos uma prática relacional efêmera. Utilizar uma obra já existente na cidade, a partir das memórias construídas de uma personagem para a construção dessa ação, "é reativar uma energia, é afirmar a atividade dos materiais reciclados" (BOURRIAUD, 2011, p. 179).

Para isso, montamos um tripé com uma câmera fotográfica em frente à estátua da Cora Coralina, convidando turistas e moradores caminhando pelo lugar a tirar uma foto com a Cora. Foi montada uma base para impressão no *hall* do Cine Teatro São Joaquim (local próximo à ação), onde as fotos tiradas eram impressas e depois entregues a quem tinha sido fotografado. Um varal foi colocado na base da Cruz do Anhanguera, onde essas fotos eram penduradas para que as pessoas pudessem vê-las e pegá-las.

Ao pensar essa ação, levamos em consideração a proliferação de estátuas de personalidades no espaço urbano como agente de *marketing* se confundindo "muitas vezes com espetáculos ou divertimentos públicos, muito próximos do que fazem os meios de comunicação, especialmente os shows de televisão" (SILVA, 2014, p. 114). Tire uma foto com a Cora foi uma investigação para gerar um "acontecimento que redistribui sentidos e faz dos sujeitos, partícipes, em novas condições de relações" (MIRANDA, 2015, p. 152). Ao invés de as pessoas irem a algum lugar para tirarem uma foto de alguma obra de arte, elas eram convidadas a serem fotografadas e esse ato se tornou um fazer artístico, invertendo a lógica tradicional dos fatos. Buscamos, assim, criar um ato estético a partir um evento onde seria possível tirar a foto com a estátua por um fotógrafo com equipamentos profissionais e levar a imagem para casa, dilatando o tempo em

---

<sup>49</sup> Foi realizado um vídeo registrando de Tire uma foto com a Cora, que está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zQJkHLwP6w>.

uma prática onde a foto não seria feita instantaneamente pelo celular, sendo necessário esperar sua impressão que se materializaria em papel.

Imprimir a fotografia em um papel, atitude tão rara na atualidade, em que as fotografias ficam salvas em nuvens virtuais e nem sempre são acessadas após a sua captura, é uma oportunidade de pensar sobre a produção e a difusão das imagens. As relações entre artistas, obra e público se borram, já que a transitividade dessas figuras:

[...] introduz no domínio estético a desordem forma inerente ao diálogo; ela nega a existência de um 'lugar da arte' específico em favor de uma discursividade sempre inacabada e de um desejo jamais saciado de disseminação (BOURRIAUD, 2009, p. 36).

Fica também a questão da temporalidade da obra, pois Tire uma foto com a Cora é uma ação a se efetivar na interação entre público e coletivo artístico, também gerando uma materialidade através da impressão da fotografia.

A foto impressa física entregue às pessoas fotografadas ganha significações múltiplas fugindo ao controle da destinação da prática pensada por nós do CAPU, possibilitando aos participantes da ação “construir suas formas de atuação, suas implicações corporais, relações sensíveis e conclusões conceituais de forma aberta e sem preconceitos com novos conhecimentos” (MIRANDA, 2015, p. 152). Onde essas pessoas guardarão essas imagens? Para quem mostrarão? Que memórias serão acionadas ao ver essas imagens? Essas perguntas fizeram com que a criação dessa obra trouxesse em seu cerne uma noção de transitividade, que “introduz no domínio estético a desordem forma inerente ao diálogo; ela nega a existência de um 'lugar da arte' específico em favor de uma discursividade sempre inacabada e de um desejo jamais saciado de disseminação” (BOURRIAUD, 2009, p. 36).

O tempo é um fator colocado em questão nessa ação pois a estátua, um monumento feito para durar muitos anos, é utilizada para uma ação efêmera. Se essa ação ocorresse outra vez, ela seria completamente diferente, mesmo se convidássemos as mesmas pessoas presentes para serem fotografadas novamente ao lado da escultura da Cora. Isso porque seria impossível reproduzir todos os fatores a comporem essa obra, como o clima, a luz natural, os carros passando na rua, as pessoas assistindo, o estado emocional de quem participa.

Muitas das pessoas que tiraram as fotos com o CAPU também fizeram com seus celulares imagens com a estátua de Cora, reforçando a ideia de que todos são produtores de imagens dentro do universo da Cultura Visual, permitindo “desvelar mundos intermediáticos no qual imagens e artefatos competem pelo poder de representação, expondo e provocando múltiplas camadas de significado e de subjetivação para as experiências visuais do cotidiano” (OLIVEIRA; HERNÁNDEZ, 2015, p. 92).

Em dezembro de 2020, a Cora Coralina de barro foi retirada do local e, do outro lado da ponte, foi inaugurada uma estátua de bronze esculpida pelo artista plástico Cleider José de Souza. Segundo Selma Bastos, a prefeita da cidade na ocasião, em depoimento para o portal *Mais Goiás*, “a troca foi necessária pois a atual é feita de barro e não suporta muito as ações do tempo. Com isso, ela será restaurada e mudada de local”<sup>50</sup>. A escultura de cerâmica foi colocada sentada em um banco, de costas para a rua, na varanda do edifício da Prefeitura Municipal de Goiás. Esse fato marca também a relação entre a temporalidade e a experiência na ação desenvolvida pelo CAPU, impossibilidade de se repetir novamente por conta das circunstâncias dadas entorno da escultura.

Trocar a estátua da poetiza, produzida por uma artista local por uma de bronze segue uma lógica global de produção de visualidades, em que a imagem distorcida de barro é desvalorizada enquanto experiência estética, uma vez que não estava “em conformidade com o cânone ocidental porque não foi conceituada nos termos determinados pela Europa de acordo com sua própria experiência sensorial específica” (VALLE, 2020, p. 65). A nova estátua de Cora Coralina, de bronze, seguindo as proporções do corpo de uma idosa, homogeniza a produção de visualidades a partir de um modelo padrão e palatável.

A troca de estátuas também é uma possibilidade para pensar as transformações ocorridas na cidade ao longo da história, em tão pouco tempo, fazendo-nos refletir sobre a aura imaculada de Goiás, que muitos acreditam ser a mesma cidade de séculos atrás.

---

<sup>50</sup> Disponível em: <https://www.emaisgoias.com.br/estatua-de-barro-de-cora-dara-lugar-a-uma-de-bronze-na-cidade-de-goias/>. Acesso em: 15 jul. 2021.



**Figura 32** Tire uma foto com a Cora.  
Fonte: arquivo do autor. 2019.



**Figura 33** Tire uma foto com a Cora.  
Fonte: arquivo do autor. 2019.



**Figura 34** Tire uma foto com a Cora.  
Fonte: arquivo do autor. 2019.

## 5 A produção de conhecimento em coletivo a partir da realização de ações poéticas urbanas

Em março de 2020, fomos pegos de surpresa pela pandemia da Covid-19. Por sorte, já tínhamos realizados nossas ações poéticas urbanas, importante para as reflexões desta pesquisa, porém, até o momento, não havia feito entrevistas com os integrantes do coletivo. Na esperança de dias melhores, protelei ao máximo essas conversas, no intuito delas acontecerem pessoalmente e em grupo. Infelizmente isso não foi possível, e as entrevistas foram efetuadas via *Zoom*, e por conta das atribuições das agendas precisei fazê-las individualmente com cada integrante do coletivo. Essas conversas foram concluídas quase dois anos após a realização das práticas artísticas e algumas partes já foram aplicadas nos capítulos anteriores.

Utilizei os resultados que melhor se encaixariam dentro da proposta desta pesquisa, e assim, muitos diálogos interessantes ficaram de fora deste texto. Ressalto que, durante as entrevistas, busquei deixar cada participante do CAPU à vontade, respeitando o tempo de cada um, entendendo ser da natureza de cada indivíduo conversar muito ou pouco. A quantidade de falas de cada integrante do CAPU constadas aqui não estabelece níveis de hierarquia ou qualificação entre as pessoas.

O fato de trazer as entrevistas em blocos, como as nossas conversas na salinha do CAPU no antigo colégio Santana, ao invés das falas individualizadas, tem a ver com o propósito do pensamento construído em coletivo, atitude tão cara a esta pesquisa. Assim, não intento analisar as frases ditas por cada integrante

entrevistado, mas sim pensar em como as vozes agem coletivamente a partir das temáticas apresentadas, e como as individualidades se apresentam no estar com o outro.

Neste capítulo, utilizarei da licença poética para criar uma espécie de reunião do CAPU, a partir das entrevistas elaboradas, organizando as falas como diálogos entre os entrevistados, pensando nas convergências de sentidos empregadas e, reproduzindo o clima de nossas conversas na salinha que ocupamos no antigo Colégio Santana na Unidade Acadêmica Especial de Ciências Humanas da UFG – Campus Goiás. Além disso, procurei trazer no texto as falas de cada pessoa sem nenhuma interferência, como revisão linguística, procurando apresentar de forma fidedigna as entrevistas realizadas.

Ao mesmo tempo, atuando como o interlocutor desse bate-papo neste capítulo, dissertarei sobre essas entrevistas para gerar reflexões, análises e referências a esta pesquisa, apresentando uma possibilidade de fazer acadêmico, rearranjando o material de investigação.

## 5.1 O trabalho em coletivo

A produção das ações poéticas apresentadas nesta pesquisa nos ajudou a traçar caminhos estruturando em como o coletivo desenvolveria as atividades até então. Assim, em um primeiro momento, conversei com os integrantes do CAPU sobre as melhores coisas de trabalhar em coletivo.

### **Victória:**

O melhor no meu ponto de vista é o quanto eu consigo aprender com os outros. Uma ideia que eu tive, uma teoria, a gente coloca isso para discussão no coletivo e vai ampliando e construindo algo maior.

### **Izabella:**

O conhecimento que as outras pessoas [trazem], outras visões que a gente acaba não vendo e aí a gente aprende com outras pessoas o que passou imperceptível para gente. Um ao outro consegue dar apoio, crescer, pode ser até nas coisas mais simples, que talvez passe despercebido.

### **Ana Victória**

O apoio dos outros é bom. Quando você está sozinho é mais difícil, você tem que se virar com tudo e no coletivo não, você tem os outros para ajudar.

### **Thiago**

E você também não tem que dar todos os passos acompanhado de alguém, é equilibrado. Você pode fazer sua caminhada sozinho para buscar referências, desenvolver suas ideias, mas você também consegue amadurecer isso e transformar o que você pensou, em algo mais desenvolvido.

Estar na condição de coletivo permitiu a nós, integrantes do CAPU, vivenciarmos um estado onde a criação artística estivesse imbricada em processos pedagógicos. Conforme Claudia Paim (2009) os coletivos têm em comum:

[...] estruturas velozes, adaptáveis, versáteis, horizontalizadas e não-autoritárias; enxutas quanto à sua organização e administração; não-individualistas; enfatizam a ação e a colaboração criativa e compartilham o trabalho. Nos coletivos a diferença é um dado com o qual se deve operar ao invés de se buscar nivelamentos ou apagamentos. (p. 232).

Quando nos propomos estar em um coletivo, como o CAPU, entramos em estado de aprendizagem enfatizada pela relação entre os participantes. A experiência do outro é fundamental para a construção do conhecimento em coletivo, gerando uma reflexão sobre cada indivíduo participante. Boaventura de Souza Santos define como ecologias de saberes quando em grupo temos o objetivo de “promover partilhas e diálogos com outras experiências e outros conhecimentos,

visando a identificar afinidades e potencializar a solidariedade ativa” (SANTOS, 2021, p. 123). A busca em aprender com outro durante a criação artística coloca em questão “as aprendizagens institucionais, o reconhecimento e a distribuição de capitais no projeto e nos modos de transformação destas práticas, além da inovação no uso de meios culturais como ferramentas pedagógicas” (COLLADOS; RODRIGO, 2014, p. 20).

Essa ecologia de saberes no trabalho em coletivo estimulou nos integrantes do CAPU o senso político em práticas artísticas, entendendo o olhar para o outro como parte fundamental no engajamento das ações realizadas, despertando para uma reflexão política em nosso trabalho, como dito por Elisa e Maiári:

**Elisa**

Eu nunca diria antes que uma pessoa ir para a rua entregar panfletos em branco (GIA)<sup>51</sup> poderia ser considerado arte. Hoje não, eu vejo que arte tem até um poder de manifestar alguma coisa, essa relação com a política.

**Maiári**

Eu sempre acreditei que a arte é política e as coisas estão completamente vinculadas, mas eu tenho muita dificuldade de transpor esse meu discurso, essa minha vontade pra ações artísticas. E o coletivo me impulsionou, talvez por ser um espaço seguro para eu falar, onde eu era bem ouvida. Eu nem sabia que eu ia conseguir fazer uma coisa assim.

Seria impossível separar a política de nosso trabalho. “Os modos de fazer coletivos já são políticos por sua própria formação: no coletivo existe as condições para a política, pois há o espaço entre-homens” (PAIM, 2009, p. 130). O processo de conhecer outros grupos e diferentes formas do fazer contemporâneo no espaço urbano, formando o nosso repertório, trouxe diversas contribuições para expandir o pensamento sobre arte, política e contextos.

Trabalhar em coletivo também acaba gerando algumas dificuldades, e, em conversa com os integrantes do CAPU, indaguei sobre elas em nosso trabalho e eles disseram:

**Thiago:**

Às vezes é questão de horário, nem sempre as pessoas podem no mesmo dia e no mesmo horário, e a pessoa atrasa, e aí acaba que isso interfere tanto no desenvolvimento daquela discussão feita com todo

---

<sup>51</sup> Elisa referencia-se ao GIA – Grupo de Interferência Ambiental, que na série de trabalhos intitulada Não Propaganda, entrega panfletos amarelos sem escritos.

mundo, e aí aquela pessoa que já deixou de ir ou que chegou atrasada ela vai pegar o negócio no meio do caminho.

**Maiári:**

Por não ter dinheiro para se dedicar muitas pessoas acabam fazendo muitas outras atividades, e a gente tem dificuldade de ter um horário onde todo mundo possa se encontrar. O mais difícil é a falta de grana [...]. É possível dedicar sem ter uma bolsa que consiga pagar essas horas de trabalho? Eu acho muito difícil. Por ser um coletivo, pensar numa remuneração geral dificulta, porque o valor de um edital dividido em muitas pessoas vai ficando mais difícil.

**Elisa**

Foi um desafio a gente conseguir cumprir tudo a tempo, mas foi legal e a gente se saiu muito bem dentro do esperado. Foi cansativo ter que conciliar isso com a graduação mas deu tudo certo.

**Victória**

Às vezes a gente tem muitas expectativas e quando a gente caminha em coletivo o passo é outro. Qual é o passo que a gente consegue dar em coletivo?

**Ítalo**

Eu tenho um pouco de dificuldade quando as coisas ficam em aberto. E aí quando é para todo mundo fazer ninguém faz, então atribuir tarefas é uma coisa importante. A forma que o coletivo se organiza é tentando dividir as coisas e às vezes isso fica meio aberto. [...]. Eu acho que nunca atrapalhou no CAPU, é só uma dificuldade que eu tenho mesmo em pegar funções, talvez eu funcione melhor quando funções são atribuídas a mim.

Para a realização das ações poéticas urbanas em 2019, conseguimos apoio do projeto do Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Estado de Goiás através do Edital de Patrocínio. Isso permitiu o pagamento de bolsas durante cinco meses (julho a novembro de 2019) e, conseqüentemente, a dedicação de um tempo maior nas atividades; assim, pudemos realizar as 6 intervenções em um período curto. Todavia, para cumprir um cronograma de trabalho, acabamos caindo em um ritmo de produção acelerado, e por vezes estressante, porque precisávamos conciliar todas nossas outras atividades acadêmicas e particulares com o projeto, e, dessa forma, tivemos menos tempo para experienciar o processo com mais calma e reflexão. Se tivéssemos bolsas para todos desde o início de 2019, a dedicação ao projeto poderia ter sido maior no primeiro semestre, quando estávamos fazendo as pesquisas para executarmos as ações, e nos encontrávamos apenas durante 4 horas por semana.

Ao mesmo tempo, em atividades mais instrumentalizadas e burocráticas, pudemos dividir o trabalho entre várias pessoas, facilitando e adiantando muitas coisas, valorizando a potencialidade de cada integrante do CAPU.

Metodologicamente, a criação em coletivo exige demandas muito diferentes de trabalhos individuais. Se o tempo de criação se torna mais longo, pois são mais vozes nesse diálogo criativo, essa multiciência de posições gera um trabalho discutido e problematizado por mais pessoas. Estar como mentor no coletivo, fez-me tentar mediar e orientar parte das discussões, por vezes nem sempre harmoniosas e com desejos unânimes, mas culminando no que Hooks (2017, p. 33) intitulou de educação a partir de práticas artísticas como prática de liberdade. Importante frisar que essa liberdade não era autorizada, onde eu poderia servir ao papel de estabelecer as demarcações e assim ficar “sempre aquém daquilo que os respectivos limites permitiram, se pressionados” (SANTOS, 2021, p. 106). Mesmo parecendo difícil, busquei fazer com que o coletivo reconhecesse uma liberdade emancipatória, não legitimando os limites, mas atuando para “deslocá-los, exercendo a máxima pressão sobre eles a fim de transcendê-los sempre que possível” (SANTOS, 2021, p. 106). É muito mais difícil tomarmos decisões coletivas a fazer algo que nos é demandando, porque nesses casos as responsabilidades são distribuídas entre o grupo.

Durante o processo de prática das ações poéticas urbanas em 2019, quando ainda trabalhávamos presencialmente e foi possível garantir uma bolsa do mesmo valor para todos os integrantes que eram estudantes, tivemos muito êxito em nossas atividades. Após a pandemia da Covid-19, quando começamos a trabalhar remotamente, senti as práticas tornarem-se cada vez mais difíceis, porque o estabelecimento das relações via *Google Meet* não era o mesmo do presencial, ainda mais por conta do acúmulo de atividades virtuais. As atividades mais prósperas foram aquelas financiadas através de edital, porque isso permitia as pessoas de se abdicarem de outras tarefas para dedicar o seu tempo ao CAPU, sendo remuneradas por isso.

Enquanto professor, muitas vezes os integrantes do coletivo achavam que deviam a mim obrigação sobre cumprimento de horários e divisão de tarefas. Em todos os momentos onde algo a respeito disso era levantando, e alguém levava isso para mim em particular, eu devolvia ao coletivo, refletindo que isso era parte

de uma responsabilidade individual dentro de uma estrutura em grupo. Não cabia a mim controlar horários e faltas, pois esse tipo de situação deveria ser levado ao coletivo para o conhecimento de todos.

Essas situações são delicadas em coletivo porque chegamos ao ponto de como cada um se compromete com o trabalho e como o grupo pode se posicionar a respeito de quem está deixando o CAPU na mão? O limite para isso é muito difícil, porque se fôssemos mensurar e dividir o trabalho, sem respeitar as individualidades de cada integrante do CAPU, poderíamos cair em um sistema produtivista neoliberal, algo totalmente contra as nossas relações estabelecidas. Paralelamente, se não cumpríssemos a agenda estabelecida para a realização do projeto, colocaríamos em risco a pesquisa, o edital, o relatório de extensão, dentre outras coisas.

Foi necessário entender as demandas específicas de cada participante, sendo essas sempre respeitadas, como filhos, problemas de saúde, família, viagens de trabalho etc., e como cada um de nós poderia suprir o tempo onde não poderíamos estar com o grupo. Essa foi uma dificuldade encontrada durante o trabalho e tentamos achar um equilíbrio, dividindo as tarefas de modo a entender os processos individuais enquanto articuladores no coletivo.

A tentativa de uma horizontalidade em nosso trabalho foi lembrada pelos integrantes durante as nossas conversas. Sobre isso, disseram:

**Victória**

Eu particularmente tenho mais afinidade em trabalhar em coletivo e em organizações horizontais porque me sinto melhor quando tem a ausência de hierarquia muito forte, me sinto de igual para igual com as pessoas e acho que as coisas acabam fluindo melhor. Acho que tenho mais voz para falar e compartilhar. De alguma forma todo mundo tem sua experiência e isso vai agregando.

**Izabella:**

Quando você [Emiliano] virou para mim e falou assim: aqui não vai ter hierarquia, vocês vão tratar de igual para igual aquilo me deu um baque. E isso é a questão dentro da faculdade, a gente aprender a lidar com isso.

**Maiári:**

A melhor de longe é não ter chefe. Não ser chefe e não ter chefe, acho que são as duas melhores coisas. Porque o coletivo [trabalha] de maneira horizontal, além de estimular a elaboração e artística de todo mundo. Você não está apenas executando tarefas. Mesmo que essa divisão não seja 100% real, porque sempre tem alguém que puxa mais, mas ter a

possibilidade de ter um coletivo horizontal [...]. Eu comparo com as atividades profissionais que eu já exercitei e eu acho muito impressionante o coletivo inteiro encampar isso, porque não é fácil de fazer, não é uma escolha que traz coisas muito simples de resolver.

**Ítalo:**

A gente sempre buscou trabalhar de uma forma mais horizontalizada isso funcionou muito bem, na forma que a gente organizou.

**Maiári:**

Às vezes é difícil quebrar a hierarquia porque existem figuras como você [Emiliano] enquanto professor, e de certa maneira, existe uma construção social muito grande de que você é o responsável.

**Elisa:**

Na verdade, apesar de você [Emiliano] estar na frente organizando as coisas não tinha uma coisa de o Emiliano é o professor, a gente é aluno. Você deixava bem aberto e bem livre. Você vivia falando isso para gente, que lá você não era o chefe. Algumas vezes você teve que se ausentar e a gente conseguiu se virar muito bem. Não tinha uma relação de dependência [...]. Você também estava aprendendo muita coisa. Você estava à frente porque tinha que ter alguém para responder para a universidade, mas dentro do coletivo, nas nossas discussões de tudo o que acontecia nas nossas reuniões, não tinha essa relação de hierarquia.

**Izabella:**

No coletivo a gente respeita a opinião do outro, aprende a escutar. No mercado de trabalho tradicional sempre tem hierarquia, agora que estou estagiando sempre tem essa hierarquia, mas no CAPU não tem e isso leva a gente a trabalhar de outra forma.

Na nossa constituição enquanto coletivo buscamos não estar sujeitos à um sistema neoliberal de organização presente em grande parte dos sistemas educacionais e da arte.

Gentili (1996) aponta que “a grande operação estratégica do neoliberalismo consiste em transferir a educação da esfera da política para a esfera do mercado questionando assim seu caráter de direito e reduzindo-a a sua condição de propriedade” (GENTILI, 1996, p. 21). Isso também é encontrado no universo da arte, no qual o consumo é mais valorizado, por exemplo, em detrimento da experiência e da formação do pensamento crítico. Por conta do produtivismo, as hierarquias controladoras da produção são importantes nesses sistemas neoliberais, tendendo a uma organização verticalizada, em que existem as figuras como chefe e funcionários, todos em especializações muito definidas, não parecendo isso fazer sentido dentro do CAPU.

Não é nossa preocupação produzir um produto passível de ser transformado em mercadoria para gerar lucro. Não definirmos o nosso trabalho como uma linha

de produção, na qual cada integrante seria especialista em uma área, é algo condizente com o pensamento de entender o coletivo como um lugar pedagogicamente ativo, parte de um processo *a/r/tográfico*.

Por um lado, isso coloca nossas relações de trabalho avessas ao mundo neoliberal, por outro lado, e por diversos motivos, nem sempre conseguimos ter a nossa produção dentro de um determinado circuito das artes que exige um volume de criação para atender a uma demanda. Por isso, sempre nos lembramos no CAPU que ao estarmos em uma universidade, realizando pesquisa e extensão, não é nosso desejo fazer parte de um jogo em que precisaríamos obedecer a certo estabelecimento de hierarquias enquanto premissa básica de organização.

Ao ouvir meus companheiros enfatizando esse caráter de horizontalidade, penso na potencialidade pedagógica desse modo de produção “porque é o movimento de ideias, trocas entre todas as pessoas, que constrói um relacionamento de trabalho relevante entre todas e todos” (HOOKS, 2020, p. 49), e assim o aprendizado é potencializado com a comunhão entre nós que integramos o coletivo.

A experiência dentro do CAPU me faz questionar sobre o porquê da manutenção de hierarquias em organizações onde a lógica de organização vertical parecem não serem necessárias do ponto de vista da praticidade. Sabemos que a verticalização é uma forma de manter o poder, “um feixe de relações mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado” (FOUCAULT, 2008, p. 248). Como quebrar então com essas normas constituídas historicamente?

Ao me tornar professor na universidade, comecei a me perguntar se era possível quebrar com a lógica hierárquica, ainda regente em grande parte da estrutura da universidade. Por que professores, estudantes e técnicos ainda insistem em uma divisão social de papéis tão rígidos dentro da universidade? A forma como convencionalmente opera toda a organização da universidade, com a valorização do produtivismo e disputa de poderes tende à perpetuação de um método arcaico de estruturação. A escassez de recursos financeiros opera de modo a fazer com que editais para projetos de ensino, pesquisa e extensão, bolsas de estudos, melhorias de laboratório, dentre outras atividades, que

deveriam ser essenciais e acessíveis à toda comunidade acadêmica, partam do princípio do produtivismo e meritocracia. Nesse lugar, o docente possuidor do maior volume de produção acadêmica será o contemplado, como se políticas básicas para bons resultados acadêmicos fossem prêmios, e para atingir a quantidade de pontos exigido, verticalizam todas as relações e trabalham em uma lógica neoliberal.

Além disso, o estabelecimento de poderes muitas vezes é justificado antiquadamente, pensando a sala de aula como ambiente disciplinador, onde professores possuem autoridade perante os discentes. Para Foucault, a disciplina “é a individualização pelo espaço, a inserção dos corpos em um espaço individualizado, classificatório, combinatório” (2002, p. 106). Disciplinar os corpos é uma forma de moldá-los, perpetuando esse sistema de produção num ciclo repetitivo.

Contudo, não me parece óbvio, e muito menos lógico, pesquisadores acadêmicos ainda partilhando de sistemas de poder para garantir migalhas e perpetuar privilégios. E parte das novas gerações de professores, muitos deles formados por essa metodologia através seus orientadores e grupos de pesquisas, persistem com esses modos de fazer para assegurar algumas condições de trabalho. Por que essas questões ainda estão muitas vezes apenas nos textos produzidos e não refletem na experiência do dia a dia da universidade? Trabalhar em coletivo tentando buscar a horizontalidade é uma oportunidade de ir contra essa corrente, mostrando formas alternativas de relacionamento no ambiente da universidade.

É importante lembrar que no ambiente da universidade é possível abrir brechas e romper com algumas estruturas verticalizadoras, porque sua organização permite vislumbrarmos novas possibilidades de sistematização do trabalho. Enquanto professor de uma universidade pública, além da autonomia de ensino, tenho a possibilidade de estar em instâncias como conselhos, colegiado, núcleo docente estruturante, dentre outros lugares, que permitem um diálogo aberto entre os pares. Muito tem-se realizado por docentes comprometidos com os processos de aprendizado na contemporaneidade desatrelados à uma lógica neoliberal, mesmo que o sistema seja tendencioso aos mecanismos produtivistas.

Enquanto discutíamos sobre a processualidade de entendimento dos papéis assumidos no CAPU, Thiago ressaltou algo que me chamou a atenção:

**Thiago**

No início estava muito centrado na figura do Emilliano, porque a gente estava começando a descobrir o que era trabalhar em coletivo, o que íamos fazer. E hoje, por mais que o Emilliano é quem nos orienta, nosso representante docente, mesmo assim eu vejo que deu uma horizontalizada a mais. Eu percebi que no início as pessoas tinham medo até de conversar no grupo, muito melindre e pisando em ovos, porque sentia que tudo tinha que vir do Emilliano, e isso foi mudando.

Onde, dentro do sistema como um todo, eu poderia questionar as estruturas de poder a partir do meu trabalho prático entro da universidade, sabendo que em muitos lugares eu precisaria cumprir o papel que as burocracias internas são destinadas ao corpo docente? Estar em um coletivo fazendo pesquisa e extensão foi uma possibilidade encontrada para essa experiência, refletindo sobre teoria e prática, mas para isso precisei estabelecer alguns contratos informais entre os participantes do CAPU.

No início foi difícil para mim entender como agir fora dos padrões estabelecimentos no sistema educacional e muitas vezes me peguei (e ainda me pego) demarcando posições verticalizadoras sem discussão coletiva. Frequentemente, pela pressa em tomar decisões, temo cair na cilada de falar pelo grupo, por conta de ser o 'professor responsável', porque é muito mais fácil delegar as funções e pedir algo pré-definido a conseguir um horário para reunirmos e termos uma resposta discutida coletivamente. Para que isso não seja feito assim, estabelecemos uma regra em que tudo, mesmo as resoluções urgentes, deve ser discutido e ser acordado pela maioria.

Foi necessário rever o meu papel de professor e o dos meus colegas estudantes para permitir um engajamento plural no processo colaborativo no qual as lideranças nas atividades realizadas fossem dissolvidas, poupando-me na maioria das vezes em assumir os papéis destinados à coordenação de qualquer atividade acadêmica, como dividir funções, representar o coletivo em atividades, cobrar assiduidade e pontualidade no trabalho ou transparência nos processos burocráticos.

## 5.2 Diferenças, respeito e afetividade

Trabalhar com arte em coletivo, como uma possibilidade de “experiência estética constitui uma forma de ampliar a potência afetiva, possibilitando que os afetos se mobilizem para um olhar diferenciado na forma de perceber e viver a vida” (BARREIRO; CARVALHO; FURLAN. 2018, p. 519). Escolher estar com uma diversidade de indivíduos atuando no espaço público, reforça essa ideia ao entender os conflitos e diferenças enquanto potencialidades na construção de conhecimento. Ao conversar sobre as particularidades de cada integrante, e como o afeto foi importante para o nosso trabalho, foi dito:

### **Ítalo**

Pensando que o ambiente de trabalho onde a gente tem que cumprir tarefas e funções, às vezes em algum período é até maçante, e a gente executa com menos prazer. Quando você está com uma galera que você curte e gosta, isso torna o trabalho mais tranquilo e dá uma força maior para encarar e tocar o projeto.

### **Victória**

Seria muito difícil produzir com tantas diferenças com pessoas que não estão próximas de alguma forma. Estando em coletivo a gente tem essa possibilidade de compartilhar um pouco sobre nossa visão e esse afeto permitiu que a gente tivesse relações mais profundas, ser compreensivo com a limitação do outro, com sua própria limitação. É importante conseguir desenvolver essas ações também para além do profissional, o coletivo se fortalece nesses afetos.

### **Ana Vitória**

O ambiente da universidade é muito competitivo e dentro do CAPU não tinha essa competição, é todo mundo produzindo junto, a opinião de todo mundo é importante.

### **Maiári**

Nunca fiquei sabendo de nenhuma briga, todo mundo estava preocupado com o outro. Acho que ajuda isso da gente ter dividido tudo, inclusive a pouca grana que rolou, porque às vezes tem isso, tem os bolsistas e os não bolsistas.

### **Victória:**

A dificuldade não está em lidar com as diferenças, eu diria que é entender que o coletivo tem um tempo próprio.

### **Elisa**

Conviver com outros pontos de vistas e outras perspectivas, chegar num consenso ao tomar decisões é um processo um pouco difícil e desafiador. Lidar com essa diversidade mesmo, porque quando a gente trabalha sozinho a gente toma as nossas decisões e num coletivo não, a gente tem que discutir, debater com todo mundo e conseguir chegar num

consenso. [...]. Por mais que a gente dividisse e tivesse suas funções, ninguém estava competindo com ninguém, muito pelo contrário, a gente queria ver tudo funcionando. Por exemplo, eu viajava muito e sempre tive muita compreensão de todo mundo do coletivo.

### **Ana Vitória**

Questão de ideia, eu acho que acaba não sendo tão difícil porque a gente ouve o outro e conversa, tipo 'legal sua ideia, mas não concordo por isso' e resolver no diálogo que a gente tem. [...] Era um espaço seguro de fala, foi muito importante e ajudou a gente a continuar nas partes difíceis da academia.

### **Izabela**

A gente ajuda um ao outro porque às vezes não está saindo de um jeito, ou a gente não está conseguindo produzir, vai no seu tempo. A gente lia o texto do outro, comentava, eu lembro de ter essa questão. E isso eu levei para a vida, e não me sentir inferior, e isso é importante. Às vezes a gente está em um local que a gente não é escutada e no CAPU eu me senti acolhida e aberta para falar o que eu queria.

### **Ítalo**

[Com afeto] fica mais fácil de trabalhar, sei lá, a gente tem uma dúvida na nossa cabeça que a gente acha besta, e se fosse um lugar que tivesse competitividade a gente ia parecer bobo, e aí quando a gente está num lugar que a gente fica mais à vontade isso não existe. A gente pergunta e fala sem muito esse medo que teríamos em outros locais. É um ambiente mais amistoso.

No sistema neoliberal redefine-se “a noção de cidadania, através de uma revalorização da ação do indivíduo enquanto proprietário, enquanto indivíduo que luta para conquistar (comprar) propriedades-mercadorias diversa índole, sendo a educação uma delas” (GENTILI, 1996, p. 21). Ao invés da valorização da cooperação, temos um apreço pelo consumo e a concorrência torna-se o “pré-requisito fundamental para garantir aquilo que os neoliberais chamam de equidade” (GENTILI, 1996, p. 22). Participarmos de um coletivo é uma tentativa de estarmos na contramão nesse sistema, onde a colaboração em um ambiente heterogêneo é essencial para o exercício artístico e pedagógico.

Muitas vezes, para minimizar conflitos “e para que se preserve uma certa ‘soberania’ sob condições de proximidade física, fazemos questão de manter alguma distância psicológica, mesmo nas relações mais íntimas” (SERPA, 2004, p. 31). Entendermos que as nossas diferenças no CAPU foram um passo preciso para ao invés de minimizar os conflitos, reconhecêssemos-nos enquanto coletivo heterogêneo, com diversas particularidades, respeitando o outro sem silenciá-lo a troco de uma possível pacificação, tendendo a estimular as múltiplas falas para

no fervilhar dos pensamentos, fazemos as conexões possíveis dos nossos desejos.

Ao invés do estímulo à competitividade visto em diferentes setores da Universidade, nós no CAPU buscamos a cooperação entre os pares. Quando estudantes e professores dentro da universidade caem nas armadilhas da produtividade para ter acesso a financiamentos e melhores condições de trabalho, vemos a replicação da competitividade do mercado neoliberal alcançando um espaço que deveria presar pela cooperação para a produção de conhecimento. Hooks (2017) diz sobre a existência de uma suspeita em trabalhar com afetividade em um ambiente acadêmico porque muitas vezes a ideia de que a “presença de sentimentos, de paixões, pode impedir a consideração objetiva dos méritos de cada aluno” (p. 262), numa conduta capitalista, gerando a competitividade entre as pessoas. A afetividade entre os integrantes do coletivo tende a substituir as relações meritocráticas pelo entendimento contextual de cada situação apresentada, respeitando as subjetividades e especificidades apresentadas em cada ocasião.

É normal sentirmos medo quando estamos lidando com as diferenças, pois a implementação do terror vem para domesticar nossas atitudes. “O medo é a força primária que mantém as estruturas de dominação. [...] Quando somos ensinados que a segurança está na semelhança, qualquer tipo de diferença parece uma ameaça” (HOOKS, 2021, p. 109). Quando a Victória fala nesse tempo próprio do coletivo, ela se expressa sobre como alguns trabalhos realizados exigiu de nós um maior período de reflexão e acordos por conta da quantidade de vozes e percepções.

É comum sermos influenciados a “manter uma atmosfera não combativa, em que todas as pessoas pudessem se sentir seguras” (HOOKS, 2020, p. 138), porém isso pode “funcionar como silenciador de debates e/ou eliminar por completo a possibilidade de troca dialética” (HOOKS, 2020, p. 138). No CAPU, percebemos as diferenças e os debates enquanto frutificadores do trabalho em coletivo, enriquecendo a prática “através de uma acumulação no comum de saberes de natureza múltipla: saberes experientes, locais, técnicos, minimizados, subalternos, etc.” (COLLADOS; RODRIGO, 2014, p. 24) Somos pessoas com trajetórias de vida muito distintas, e, em coletivo, buscamos valorizar a

importância de cada um nessa comunidade de prática, entendendo a diversidade e a heterogeneidade presente como um valor a ser explorado, ao invés da busca de uma identidade monoestática.

Por estarmos tão acostumados a ter comportamentos diferentes em relações profissionais e afetivas, pode haver confusão entre paternalismo e afeto. Assim, muitas vezes foi preciso cuidado em situações como cobranças, tomadas de decisões e divisão de tarefas, para não termos insegurança em confundirmos atitudes profissionais com presunção e arrogância. Enquanto mentor nesse processo *a/r/tográfico*, passei por algumas circunstâncias difíceis, porque em muitas situações de criação precisei lidar como orientador de atividades, porém de uma forma diferente do realizado em sala de aula, pois não estava orientando (e avaliando) um trabalho individual, mas articulando em coletivo ideias, nem sempre maduras ou boas. Era preciso não desvalorizar o trabalho, mantendo a autoestima do coletivo alta, e ao mesmo tempo apontar as fragilidades existentes em determinadas decisões.

Durante a entrevista, Maiári destacou a importância da empatia entre os integrantes do coletivo do desenvolvimento das atividades ao dizer:

**Maiári:**

Essa empatia pelo outro. ‘Ah, hoje eu não pude participar’. ‘Ah, hoje eu precisei sair mais cedo’. Todo mundo é acolhido por igual, não tem a nata que faz tudo e aqueles que participam de vez em quando, porque é quando dá e todo mundo olha meio torto, acho que isso não teve e o carinho foi fundamental para a auto-organização do coletivo. [...] Eu me senti acolhida demais. Eu estava com bebê pequeno, o Milton tinha um ano, e eu estava ainda nesse processo de me entender como mãe e às vezes tive que levar o Milton junto nas reuniões, e posso dizer que foi um dos poucos espaços que foi muito tranquila essa convivência.

Ter uma criança participando em algumas das nossas reuniões, ao invés de ser um ponto de conflito, possibilitou ainda mais o exercício da afetividade entre nós. A empatia no coletivo gerou um “espaço para experimentarmos a alegria da comunidade num relacionamento em que aprendemos a processar todos os nossos problemas, a lidar com diferenças e conflitos enquanto nos mantemos vinculados” (HOOKS, 2021, p. 138). Milton exigiu de nós a experiência do cuidado e respeito, reverberando além de sua presença física em pequenos detalhes de nosso comportamento em grupo.

### 5.3 Ser coletivo na universidade

As atividades realizadas pelo CAPU presentes nesta investigação foram cadastradas como projetos de pesquisa e extensão na Unidade Acadêmica Especial de Ciências Sociais Aplicadas na Universidade Federal de Goiás (UFG) – Campus Goiás, afirmando-se como experiências acadêmicas, com todas as obrigações exigidas nesta circunstância.

Estar em coletivo no contexto da UFG, inserida na cidade de Goiás, foi uma forma de “construir redes de trabalho, coalizões e espaços de aprendizagens múltiplos que se desenvolvam para além de modelos de pedagogias patriarcais ou que reinscrevam o colonialismo a partir de práticas culturais” (COLLADOS; RODRIGO, 2014, p. 39). Promover atividades de arte e cultura na academia além de ser uma maneira de aproximar a instituição da comunidade, traz para dentro da mesma, maneiras de produção de conhecimento atreladas às vivências na/com a cidade.

A forma como organiza-se atualmente a UFG Campus Goiás, permite a nós uma autonomia de trabalho e o fortalecimento de uma rede de cooperação entre docentes, discentes e técnicos nas duas unidades acadêmicas especiais, sem as quais seria muito difícil realizar este trabalho. Para nós que trabalhamos em uma realidade muito específica no interior do estado, é preocupante vermos a estrutura do Campus Goiás da UFG sendo constantemente ameaçada por reformas.

Ao ver as atividades desenvolvidas no CAPU também gerando reflexão sobre o desenvolvimento dos estudantes em sala de aula, mostrou-nos que práticas de extensão e pesquisa contribuem com o distanciamento de uma prática pedagógica que entende a educação como “ferramenta de colonização em massa, a cultura do dominador [que] basicamente transformou a sala de aula em um lugar sem integridade” (HOOKS, 2020, p. 62).

Nas conversas sobre como nosso trabalho poderia contribuir para estreitar os laços entre a universidade e a comunidade, através da extensão, e como nós enquanto representantes da universidade poderíamos agir com o trabalho do CAPU, foi dialogado:

**Elisa**

A universidade e a população de Goiás não têm uma conexão muito forte. O CAPU deu uma oportunidade da gente ter uma aproximação maior com a população da cidade, o que às vezes dentro da academia a gente não tem.

**Thiago**

O CAPU tornou para mim uma válvula de escape da própria graduação, pelo formato no qual ele desenvolve as atividades, mas ele não deixa de ter essa contribuição acadêmica porque ele está dentro de uma universidade fazendo pesquisa e extensão.

**Victória**

A extensão não desliga do ensino e o que a gente faz é algo que contribui na minha vida acadêmica de diversas formas, até difícil pensar em pontos específicos, isso está comigo e eu acho que vou levar para minha carreira profissional.

É uma das premissas da extensão universitária a socialização do conhecimento acadêmico, elitizado historicamente e destinado a uma pequena parte da população. Infelizmente, vê-se ainda projetos de extensão baseados em projetos colonialistas, em que imagina-se uma instituição imaculada detentora dos saberes agindo sobre uma comunidade de forma hierárquica, mantendo as relações de poderes entre os detentores de conhecimento sobre possíveis ignorantes.

A Universidade Federal de Goiás (UFG) – Campus Goiás tem uma tradição extensionista, fato esse devido em parte por sua localização em uma cidade pequena, onde a comunidade acadêmica participa ativamente de diversas instâncias da vida pública de Goiás. Trabalhar nessas condições é me reconhecer enquanto docente nas atividades simples do cotidiano, pois o anonimato de cidadão comum na maioria das vezes é substituído pelo reconhecimento como professor nas ruas, supermercado e fila dos Correios.

Ao atuarmos como um projeto extensionista, nós do CAPU objetivamos, por meio das atividades das ações poéticas urbanas, compartilhar práticas artísticas e educacionais, buscando a emancipação do pensamento dos sujeitos a respeito de determinadas contranarrativas acerca do patrimônio histórico de Goiás. Isso permitiu também a nós, estudantes e professor, buscarmos a construção de conhecimentos fora da universidade, e, no processo de aprendizagem, pudemos ampliar o repertório contribuindo com nossa formação.

Ser um coletivo dentro da universidade nos trouxe diversos benefícios, como os integrantes do CAPU apontaram:

**Victória**

Acho que estar dentro da universidade nos dá uma posição de reconhecimento pelas pessoas. A gente não é um coletivo marginalizado que está tentando se inserir num espaço, porque a gente está dentro de um espaço. Espaço esse que contém algumas vantagens para fazer uma comunicação.

**Thiago**

O que ajuda é que a gente tem a FUNAPE<sup>52</sup>, tem a UFG para poder participar de editais, tem um amparo legal e institucional que nos ajuda a interagir com a comunidade através do nome da universidade, o que é bom para a visibilidade, tanto da universidade quanto para a gente.

O fato de nos organizamos nesse ambiente, e configurar o nosso trabalho como pesquisa e extensão, permitiu nossa participação no edital de Patrocínio do Conselho de Arquitetura e Urbanismo de Goiás e articular a verba do mesmo para garantir bolsas e compra de materiais para as ações, empréstimo de espaço físico na Unidade Acadêmica Especial de Ciências Humanas (mantido por nós até hoje) e a configuração do projeto como estágio regular obrigatório para 03 integrantes do coletivo. Além disso, a academia nos garantiu certo respaldo na comunidade vilaboense, abrindo portas em instituições na cidade.

Porém, estar na universidade também gera uma atenção, pois, ao levar o nome da UFG em nossas atividades, precisamos estar sempre atentos em como isso pode reverberar, o que sempre foi um motivo de preocupação no CAPU:

**Elisa**

[...] existe esse tabu frente à sociedade de Goiás. A gente que é estudante viveu isso na pele. Então, não queríamos causar um distanciamento maior ainda da população e sim fazer ações que aproximassem.

**Maiári**

Muita gente nos conheceu e nos reconheceu facilmente por causa da UFG. Mas isso também é um problema porque a universidade tem essa cara de coisa inatingível.

**Victória**

Acho que a gente tem que ter cuidado sobre o que vai falar, fazer e abordar, para que o nome da instituição não seja relacionado a coisas ruins.

---

<sup>52</sup> Foi através da FUNAPE – Fundação de Apoio a Pesquisa da UFG que conseguimos aprovar o edital de Patrocínio do CAU em 2019.

### **Elisa**

A gente não pode propor qualquer ação na cidade, de certa forma a gente teve que propor algo que ficasse ali dentro dos padrões, digamos assim, uma coisa que seja aceita pela comunidade de uma forma geral para não sofrer nenhum tipo de retaliação.

### **Ítalo**

Uma coisa que dá uma atrapalhada é que a gente tem que pensar nas ações que pode ter uma polêmica diante da sociedade, porque além da gente estar com o nome CAPU a gente também está com o nome da Universidade e nesses tempos atuais, onde o papel da universidade tem sido questionado eu acho que dá uma podada um pouco nas ideias que a gente tem.

### **Ana Vitória**

Mas mesmo se a gente não tivesse na faculdade, eu acho que a gente também ia ter medo pelo momento que está passando, mas pensar que estar representando a faculdade a gente também tem um pouco essa insegurança.

O campus Goiás da UFG possui muitas particularidades graças ao contexto no qual se encontra, à conformação das duas unidades acadêmicas especiais, aos cursos oferecidos, à estrutura física, dentre outras questões. Quando nós do CAPU atuamos nesse lugar, sofremos com a falta de uma estrutura de apoio, que provavelmente teríamos se estivéssemos no Campus Goiânia. A proximidade das relações existentes no Campus Goiás, ao mesmo tempo facilitadora de trâmites internos burocráticos, pode gerar fricções e pessoalização de casos.

Fazermos parte do curso de Arquitetura e Urbanismo, um curso relativamente jovem na Unidade de Ciências Sociais Aplicadas, em um Campus com poucos cursos, difere-nos no panorama por não apresentarmos em uma dinâmica dita convencional, como atuarmos em uma sala de aula tradicional. Ao mesmo tempo que nossa atuação gera algumas dificuldades e estranhezas, somos percebidos como agentes de práticas pedagógicas ampliadoras das possibilidades de aprendizado, contando assim com um grande apoio da comunidade acadêmica. Para mantermo-nos neste ambiente, precisamos contar com o apoio de docentes e discentes, e insistir em nossas práticas para substituímos a estranheza causada *a priori* pelo acolhimento e validação.

Construir essas práticas coletivas no espaço urbano nos fez pensar no quão delicadas eram algumas questões levantadas por nós, e, ao tratarmos dessas

relações éticas esteticamente, precisamos cuidar com o discurso, não tolerando qualquer posicionamento raso, machista, homofóbico e fascista.

Uma coisa acordada entre nós do CAPU era o fato das ações poéticas urbanas tratadas neste trabalho não passarem por aprovação de nenhuma instituição para ocorrer, e mesmo na avaliação do projeto de extensão, não havíamos ainda definido quais seriam as ações. Fizemos essas práticas espontaneamente, e as únicas anunciadas previamente foram o Passeio Auditivo e o Tire uma foto com a Cora, pois precisávamos de público para realizar das mesmas. Era importante para nós a surpresa nas ocorrências dessas ações, e dessa forma, evitaríamos qualquer forma de censura prévia.

O histórico de algumas práticas urbanas realizadas em Goiás, como por exemplo a repulsa da comunidade de uma performance com corpos nus na cidade durante XIII Festival de Artes de Goiás em 2015, fez-nos ficar alertas para qualquer tipo de represaria possível de ocorrer tanto sobre o coletivo quanto sobre a Universidade.

Assim, durante o planejamento das ações, fizemos previsões de como ocorreriam as situações e como responderíamos caso algo fugisse do nosso controle. Muitas vezes deixamos ideias de lado, dado o tamanho da desobediência, e, conforme dito por Ana Vitória, é provável que, mesmo se não estivéssemos na Universidade faríamos igualmente, dado a probabilidade de riscos ocorridos se fossem executadas, levando em conta o atual momento político do país, onde a extrema-direita incentiva o policiamento da arte e cultura, descontextualizando as ações e incitando a violência contra artistas<sup>53</sup>.

Trabalhando de forma que as ações tratariam de fazer perguntas aos processos de disputa narrativa do patrimônio de Goiás, descobrimo-nos enquanto “dissidentes cívicos”, termo cunhado por Gros (2020, p. 17) para definir um sujeito político que “desobedece porque já não pode continuar a obedecer” (GROS, 2018, p. 167). Nesse caso, a obediência estaria ligada a colocar em

---

<sup>53</sup> É importante ressaltar que durante o I Festival de Arte Urbana promovido pelo CAPU em agosto de 2022 nos deparamos com manifestações negativas nas redes sociais por conta da performance *Conjuração de outro cultivo*, realizada pelo artista Adriano Braga. Por conta do contexto político da época, conservadores ligados à extrema direita utilizaram imagens desta performance em uma tentativa de envolvimento partidário, censura e cerceamento da liberdade de expressão nas ações feitas durante o festival.

discussão as histórias hegemônicas construídas ao redor da patrimonialização da cidade de Goiás, ao invés de legitimá-la. Essa condição trouxe para o CAPU responsabilidade perante nossos atos, pois, ao invés de estar em submissão, em que estamos “sob inteira dependência do outro, o outro que comanda, decide, grita ordens, acaba com você e destrói as vontades” (GROS, 2018, p. 38), tornamo-nos responsáveis por nossas atitudes em um coletivo emancipado.

Estar como professor dentro do coletivo, trabalhando sob a tutela da universidade, exigiu de mim um estado de atenção a respeito das consequências que os trabalhos pudessem ter, pois se alguma ação fugisse do controle e trouxesse riscos aos estudantes ou comunidade, eu, sendo servidor da instituição, seria responsabilizado por esses atos.

Ser desobediente, mas estando em um processo de pesquisa dentro da Universidade, por vezes tornou-se um paradoxo, pois a desobediência não poderia ultrapassar os limites da lei pública, porque havia o risco de processos jurídicos e administrativos podendo custar, dentre outras coisas, o meu cargo de professor da Universidade Federal de Goiás. Isso forçou o CAPU a fazer um planejamento minucioso das práticas realizadas, com diversos planos para solução de estorvos, o que foi aprimorado durante a realização das ações.

Ao mesmo tempo, esse estado de atenção mantido durante a criação pode ser considerado uma camada dentro do desenvolvimento poético de práticas artísticas urbanas, em que, muitas vezes, as pessoas se deparam com essas ações acontecendo, diferentemente de atividades nas quais há uma preparação anterior do público indo ao encontro das mesmas. A sutileza alcançada nos discursos das ações poéticas, como em *Anti-monumento*, em que a força foi representada por um balanço, ganhou destaque nas criações ao constituirmos um discurso partindo de uma percepção do acolhimento, buscando fazer da prática artística “um lugar onde se podem pensar coisas que não são pensáveis em outros lugares” (CAMNITZER, 2018, p. 132). Se o nosso objetivo era aguçar o pensamento crítico a respeito das contranarrativas da construção da memória da cidade de Goiás, era necessário também seduzir o público, ao invés de repulsá-lo.

### 5.3.1 Ser coletivo em uma graduação em Arquitetura e Urbanismo

Se ser coletivo em uma universidade acabou trazendo particularidades ao trabalho do CAPU, termos em nossa composição professor e estudantes de Arquitetura e Urbanismo me intrigou em saber onde se deu a conexão do trabalho realizado por nós, e como foi o processo de alimentação entre esses dois polos: coletivo e graduação.

A graduação em arquitetura em urbanismo, além de possibilitar a nossa união, também foi ponto de convergência em nossas discussões a respeito do espaço urbano, tornando assuntos de grande interesse de pesquisa do grupo. As aulas sempre alimentaram o nosso fazer, mas me intrigava saber como a nossa produção em coletivo poderia alimentar as aulas, e quem sabe, a formação em Arquitetura e Urbanismo.

Durante a entrevista, Victória disse:

Eu demorei muito para me encontrar dentro da universidade e muitas vezes eu pensei que esse não era o espaço para mim. E quando eu encontro um coletivo que eu vejo que tem coisas em comum e eu vejo que minhas diferenças são respeitadas e ouvidas, isso me dá uma força na graduação que eu não consigo nem expressar.

As palavras de Victória me fazem refletir sobre o quanto a graduação em Arquitetura e Urbanismo por vezes é trabalhosa e exige muito dos estudantes, os quais, envolvidos em tarefas para realizar de diferentes disciplinas, acabam muitas vezes apenas cumprindo demandas de um curso com carga horária alta. Assim, o coletivo também acaba operando como uma camada de refúgio, onde é possível pensar a Arquitetura e Urbanismo para além de um programa preestabelecido de acordo com as diretrizes do MEC, abrangendo diferentes questões dentro de uma área tão ampla.

A produção da prática artística em coletivo assemelha-se ao fazer projetual em que as duas instancias não são “um caminho racional, uma vez que consiste em inúmeros desvios repetidos, impasses, recomeços, hesitações, certezas temporárias e uma emergência gradual de um objetivo aceitável como resultado do processo em si” (PALLASMAA, 2018, p. 102). O trabalho tradicional do projeto de arquitetura e urbanismo, assim como a produção em artes pretendida no CAPU, tem em comum o entendimento do contexto e a formulação de

questionamentos para a resolução de determinado problema. Vejo nisso uma contribuição importante no processo de ensino aprendizagem, reverberando em diversas situações, conforme dito durante a entrevista:

#### **Victória**

Tanto a base teórica, quanto a metodologia de fazer coisas, eu consigo levar isso para os trabalhos que estou fazendo em grupo. [...] em aulas passadas de arquitetura da paisagem a gente falando sobre os rios, eu lembrei das intervenções que o CAPU discutiu que envolvia rios e eu levei isso para a aula.

#### **Elisa Maria**

A gente fez um estudo sobre o calçamento de Goiás, fizemos várias pesquisas, isso inicialmente foi para o CAPU, já que era um dos nossos campos de interesse de trabalhar nas intervenções, e depois isso virou um ensaio em uma disciplina de preservação do patrimônio.

#### **Thiago**

Em uma atividade que fiz em Teorias e Histórias da Arquitetura e Urbanismo 5, a gente precisava desenvolver um trabalho com formato livre. A gente fez um painel na janela do bloco novo no 'Areião'<sup>54</sup>. Tiramos uma foto do que a pessoa vê pela janela quando ela entra no bloco e fizemos uma montagem como se fosse algo utópico numa instalação *site-specific*, e escrevemos um memorial com os conceitos que abordamos, como chegamos naquela abordagem, e eu vejo que isso foi muito positivo e recebido na avaliação. Foi interessante porque das 4 pessoas do grupo 3 faziam parte do CAPU e nossa metodologia foi muito próxima ao que fazemos no coletivo.

#### **Ana Vitória**

O passeio auditivo, ontem mesmo me pediram a lei que a gente fala sobre as mulheres. No meu TCC eu vou estudar o conceito de arte e de como é essa produção aqui em Goiás fora a Belas Artes, e como ela é produzida ao redor na cidade e o seu lugar na cidade, tudo que a gente estudou no CAPU vai me ajudar muito.

#### **Ítalo**

Eu lembro de fazer projeto de HIS<sup>55</sup> e uma das referências que a gente viu no CAPU acabou entrando como um dos elementos do projeto. Vira e mexe alguma coisa que é falando em disciplina eu conecto com o que a gente já falou no CAPU, é muito bom ter esse repertório.

Nos relatos apresentados, temos tanto avaliações mais gerais quanto questões muito pontuais de como a participação no coletivo contribuiu em atividades na graduação em Arquitetura e Urbanismo. A construção de um repertório crítico realizada através de diferentes experiências nas atividades do CAPU auxiliou na formação de cada um dos integrantes, pois esta forma um conjunto de

<sup>54</sup> Areião é um dos nomes informais dados à Unidade Acadêmica Especial de Ciências Sociais Aplicadas da UFG – Campus Goiás.

<sup>55</sup> Habitação de Interesse Social.

ferramentas a serem utilizadas e conseqüentemente despertar o pensamento emancipatório.

Além disso, utilizamos em nossos trabalhos uma metodologia de criação a partir do princípio de formulação do questionamento, em que as perguntas abrem as percepções para entendimentos mais amplos das questões. “Diante de uma obra, enfrentamos uma resposta da qual temos que deduzir qual foi a pergunta” (CAMNITZER, 2018, p. 132), com a intenção de, quando tivermos uma boa problemática para ser resolvida, conseguirmos questioná-lo o máximo possível. A compreensão desse método pelos integrantes do CAPU resultou em alguns resultados específicos ditos por eles durante as entrevistas, como trabalhos realizados em diferentes disciplinas durante a graduação.

Ter questionado sobre um problema dentro do coletivo e transformar isso em um ensaio, em uma disciplina, ou construir conhecimentos sobre determinados conceitos em grupo para utilizarem em uma pergunta para a questão em sala de aula são casos nos quais podemos observar uma influência direta do nosso trabalho no CAPU no processo de formação no decorrer da graduação.

Foi surpreendente para mim saber sobre o fato de, na feitura de um projeto de Habitação de Interesse Social, os estudos realizados no CAPU serviram como apoio pedagógico, porque aparentemente essa área projetual exige conhecimentos técnicos específicos, e poder contribuir com instrumentos utilizados no coletivo mostra o quanto a produção de experiência em artes está atrelada com a formulação do pensamento crítico transbordando para além de circunstâncias operacionais técnicas.

Existem particularidades no dia a dia do CAPU muito distintos do vivido em uma sala de aula durante uma disciplina, e, por isso, seria muito difícil aplicarmos todas as metodologias de criação do coletivo durante todas as aulas. O número de pessoas, as condições de trabalho e a dilatação do tempo para a realização de uma tarefa são apenas alguns exemplos disso. Porém, isso não é fator limitador para pensarmos em uma pedagogia crítica nas salas de aula, contrária ao espírito neoliberal clamando por produtivismo e utilitarização da educação, limitando as possibilidades da produção de um conhecimento além das práticas profissionais de subordinação do trabalho.

Se muitas das vezes as estruturas da educação formal instigam uma “cisão entre mente e corpo, uma ideia que promove a apoia a compartimentalização” (HOOKS, 2017, p. 29) e “estimula[m] os professores e os alunos a não ver ligação nenhuma entre as práticas de vida, os hábitos de ser e os papéis professorais” (HOOKS, 2017, p. 29), a experiência dentro do coletivo almejou a produção de conhecimento além do “que está nos livros, mas também o conhecimento acerca de como viver no mundo” (HOOKS, 2017, p. 27). As metodologias de trabalho coletivo em artes realizadas por nós no CAPU podem contribuir com os processos de aprendizagem em Arquitetura e Urbanismo pois apoiam em pontos valorizando e convergindo em convivência afetiva, busca de horizontalidade, questionamento crítico, apreciação do processo, reconhecimento das vivências cotidianas no ensino-aprendizagem, colocando em cheque estatutos de poder de uma sociedade capitalista neoliberal.

Ao estar em coletivo, compreendi que nesses processos “o professor não é o centro do processo ensino-aprendizagem. Situado do ponto de vista da arte, ele faz circular afetos e funciona como um atrator. Além de um emissor de signos, o professor é um atrator de afetos” (KASTRUP, 2001, p. 26). Estar em um coletivo artístico também afeta o meu lugar enquanto professor em um curso de Arquitetura e Urbanismo, porque desloca o papel de um transmissor de conteúdo para o de um articulador em artes, pesquisa e educação, contribuindo para o meu fazer docente em uma instituição superior de ensino.

## 5.4 Ações poéticas urbanas e a construção de conhecimento

O processo de preparação para a criação das seis ações poéticas urbanas apresentadas nesta pesquisa foi longo e exigiu de nós, imersos nas atividades do coletivo, trabalhar em conjunto a partir dos desejos de cada um. Senti que, o momento antecessor às feitura e criação das práticas, em certa medida, foi difícil para o coletivo, e perguntei aos integrantes como foi para eles esse período, obtendo repostas como:

### **Thiago**

Era um processo fragmentado, e isso ajudava a gente a interpretar até mesmo o que estávamos levando, porque não era só ir lá e apresentar gratuitamente. Interpretávamos juntos, resindicávamos algumas coisas, discutíamos e debatíamos os conceitos que a gente tinha abordado. Foi uma experiência muito rica porque depois disso a gente começou a tentar a montar as ações que íamos desenvolver com base no repertório que fomos construindo ao longo do tempo.

### **Victória**

Foi um período que a gente estava testando, mudando e se reconhecendo [...]. Ainda hoje a gente precisa testar novas metodologias. Não partir de coisas prontas possibilita a gente fazer muitas coisas. Vejo esse período tentando se comunicar. Como que eu falo isso? Estávamos consolidando enquanto comunicação em coletivo.

### **Izabella**

Quando a gente vê as outras pessoas fazendo as ações sempre tem um motivo atrás e tudo, então a gente buscar esse objetivo e quem a gente queria alcançar, eu acho que foi o mais trabalhoso.

### **Maiári**

Foi muito importante, mas foi muito angustiante. Eu estava naquele momento de será que eu tenho alguma coisa para acrescentar num coletivo de arte? Será que toda a minha vontade de estudar vai se converter em alguma coisa que vai fazer diferença? Uma insegurança muito grande. [...] É igual fazer um bolo, você começa a misturar os ingredientes e você não tem certeza que aquilo vai dar certo, você vai juntando, mas enquanto você não colocar no forno é tudo um chutão e tem que estar preparado pra dar certo e preparado pra dar errado.

### **Ítalo**

Uma ideia que é iniciada com uma pessoa, ela nunca vai até o final com o mesmo pensamento, sempre tem alguma outra pessoa que intervém e propõe alguma coisa.

Quando iniciamos o coletivo, poucos integrantes tinham familiaridade com o universo da arte contemporânea, e a maioria nunca tinha realizado uma ação poética urbana. Foi necessário pensar numa dinâmica de laboração em que

seriam exploradas discussões teóricas a respeito dos temas a serem trabalhados, construção de um repertório crítico e realização de exercícios definidores dos pontos a serem aprofundados para as produções no espaço urbano. Não queríamos estar em um lugar configurado para formar artistas, mas sim um espaço de trocas e encontro onde as práticas artísticas estariam aliadas ao aprendizado em coletivo em processos de criação.

Enquanto mentor do grupo, no primeiro momento, quando ainda nem sabíamos ao certo o rumo a ser tomado, coube a mim desenhar o percurso a ser percorrido, como a escolha de textos, filmes, músicas, estudos de caso, problemas, seminários e tudo mais para a contribuição do estímulo dos meus companheiros a pensarem sobre qual assunto trataríamos em nossas ações, e como faríamos para abordar esses temas. Para a metodologia em construção funcionar, foi necessário instigar os integrantes do coletivo a formular problemáticas interessantes para a criação, pensando que “um bom problema artístico não é esgotável, que uma boa solução tem reverberações e que uma boa comunicação produz muito mais evocações do que a informação que transmite” (CAMNITZER, 2018, p. 129). Para despertar a formulação de problemas, estimei a criação de perguntas para qualquer ação feita naquele momento. Por exemplo, ao lermos um texto, ao invés de levarmos impressões do lido, íamos para as reuniões com perguntas elaboradas a partir das leituras, e essas perguntas guiavam as nossas discussões em grupo.

Durante vários meses trabalhamos em encontros regulares, para pensarmos em possibilidades onde a arte é vista além de “um objeto concluído, acabado, orientado por uma concepção estética determinada pelo gosto e pela beleza” (MIRANDA, 2015, p. 149). Foram realizados tanto estudos teóricos tratando dos assuntos interessantes para nós naquele momento quanto investigações de práticas realizadas por outros artistas<sup>56</sup>, bem como várias exposições de filmes<sup>57</sup> e conversas em grupo. Além da criação de repertório, esses encontros foram fundamentais para aprendermos a trabalhar um com outro, reconhecermos as potencialidades de cada um de nós e criarmos intimidade para expor e debater

---

<sup>56</sup> Foram realizados diversos estudos de caso a partir da obra de coletivos como Assemble, Basurama, Bijari, GIA, Raumlabor, Opavivará!, dentre outros.

<sup>57</sup> Dentre os filmes assistidos por nós do CAPU nesse período estão *Pina* (2011), *Burden* (2016), *Saving Banksy* (2014), *The Square - A Arte da Discórdia* (2017).

as ideias. Isso foi fundamental para estreitarmos os laços e, conseqüentemente, criar afetos.

Esse foi um modelo pedagógico diferente do utilizado usualmente em nossas aulas no curso de Arquitetura e Urbanismo. Estávamos em um grupo com poucas pessoas, buscando espaços de confiança e sem prazos muito rígidos a perturbar nossos resultados. Íamos em direção contrário aos modelos de educação vigentes trabalhando na forma de dar tarefas aos estudantes executarem, com pouco tempo para reflexão e realização da mesma. Pensar sobre quais exercícios iríamos realizar e quais funções assumiríamos nesse lugar permitiu a nós reconhecermos responsabilidades por nossas escolhas, pois a arte é “uma zona na qual podemos experimentar e analisar os processos de tomada de decisões. [...] nesse campo teoricamente privado, estamos experimentando o poder” (CAMNITZER, 2018, p. 130), e, dessa forma, conseguimos vivenciar condições políticas na esfera da arte e educação.

Se por um lado isso nos abriu infinitos caminhos a serem tomados, por outro criou situações de insegurança, as quais precisei contornar para tentar evitar paralisações em nosso trabalho por conta de frustrações.

Esses encontros em coletivo foram importantes para desmitificar a visão romantizada da produção artística realizada pelo artista criador, tendo ideias geniais surgindo do nada em seu ateliê. O nosso processo baseado em trabalho e pesquisa chamou a atenção dos integrantes do CAPU, tanto que em um momento da entrevista temos uma observação:

**Maiári**

E é trabalho, pesquisa é trabalho, estudo é trabalho, produção textual é trabalho, e ajuda a entender que arte é trabalho.

E este trabalho foi possibilitando também o desenvolvimento de talentos entre nós, e, estando em uma instituição de ensino superior, sem seguir algum molde conservador ensinados de como deve ser a feitura desses processos. Conscientizarmos de estarmos fazendo pesquisa e extensão foi uma possibilidade também para pensar esse processo como ferramenta pedagógica na construção do profissional em Arquitetura e Urbanismo. Na entrevista, lembraram sobre esses fatos:

**Thiago**

E naqueles momentos que a gente precisava escrever alguma coisa e não necessariamente era uma escrita acadêmica, era uma coisa mais livre, mais solta, eu achava muito interessante porque é uma área que a gente não desenvolve tanto na graduação e era um meio de escapular daquela bolha que é tudo tão acadêmico, formal, certinho, e ao mesmo tempo a gente estava desenvolvendo pesquisa.

### **Victória**

Acho que um marco assim na minha trajetória acadêmica foi ter participado de um congresso de Arquitetura e Urbanismo, em um encontro de estudantes que ocorreu em Laguna, e eu participei como uma pessoa que estava ali levando uma extensão que a gente faz dentro da UFG.

### **Ítalo**

Uma coisa que o CAPU trouxe, e aí foi o primeiro contato que eu tive, foi a pesquisa. Eu nunca tinha tido a experiência de trabalhar num artigo até chegar o momento de apresentar e publicar. Até então eu tinha realizado trabalhos acadêmicos, mas não pensando em realizar e levar adiante.

### **Elisa**

Essa parte de pesquisa foi extremamente importante para mim porque me incentivou muito a escrever e pesquisar. Publiquei um artigo graças a uma pesquisa do CAPU. Fora várias outras vezes que as nossas intervenções foram citadas em sala de aula, em várias disciplinas.

Na tentativa de afastar o medo da escrita entre nós, estimei a produção textual, onde todos líamos o escrito por nós e, posteriormente, em um arquivo postado virtualmente, trabalhávamos em uma edição coletiva dos textos, sugerindo pontos e fazendo revisões. Muitos desses textos acabaram sendo publicados em nosso catálogo *Ações Poéticas Urbanas*<sup>58</sup>, redes sociais ou até mesmo como artigos apresentados em eventos acadêmicos. Os textos não nos serviam apenas como reflexão sobre as nossas práticas, mas também eram uma forma de, durante o pensamento e feitura da ação, organizarmos nossas ideias e métodos.

Além disso, participar de um congresso apresentando trabalhos realizados dentro do coletivo é uma oportunidade do estudante discutir ideias com outras pessoas interessadas no mesmo tema, fazer contato com outros pesquisadores, promovendo um intercâmbio de conhecimento.

O labor, antes, durante e depois, exigidos durante a criação, mostram a construção de conhecimento na elaboração de uma prática artística, e, nesse processo, entendi na prática como funcionava a metodologia *a/r/tográfica* ao

---

<sup>58</sup> Disponível em:

[https://www.habitaracidade.com/\\_files/ugd/58f871\\_346820657bb34b82837b71a08611f998.pdf](https://www.habitaracidade.com/_files/ugd/58f871_346820657bb34b82837b71a08611f998.pdf)

vivenciar seu ponto crítico, que é saber como desenvolvemos inter-relações entre o fazer artístico e a compreensão do conhecimento (DIAS, 2013, p. 9-10)

Naturalmente, fomos tomando direções nas quais os estudos em artes iam além de preocupações plásticas, e as relações conceituais e contextuais inundavam nossas discussões, aproximando-nos da Cultura Visual, criando “circunstâncias que produzam conhecimento e compreensão através de processos artísticos e educacionais que tendem à pesquisa” (IRWIN; SPRINGGAY, 2013, p. 144).

Esses encontros regulares, antes da realização das ações poéticas urbanas aqui apresentadas, foram significativos porque colocaram cada integrante do coletivo “em uma posição que lhes [permitiu] se manifestar através de alguns papéis que [possibilitou] sua participação com recursos que [dominava] e que lhes [possibilitava] manifestar suas emoções e que lhes [facilitou] sua transformação” (HERNÁNDEZ, 2013, p. 57). Foi nesse período em que conhecemos os desejos de cada um de nós do CAPU e formalizamos as práticas realizadas posteriormente. Quando precisamos definir nossas ações, por conta desse período de estudo e reconhecimento, já era sabido o nosso desejo de refletir sobre a vida das cidades e o poder do encontro oferecido pelo espaço público, enquanto suporte para práticas artísticas, no qual a discussão acontece no mesmo momento da participação.

Perguntei para os integrantes do CAPU como foi esse momento de pensar as ações poéticas urbanas, e eles disseram:

**Ana Vitória**

Pensar as ações foi todo um processo de pegar tudo o que a gente estudou e converter isso em algo.

**Izabella**

A gente construía as ideias juntos, cada um dava sua opinião, e juntava as opiniões a partir do nosso objetivo. Eu lembro que cada um falou o que queria fazer, inspirado no que a gente tinha estudado, aí a gente foi montando essas ideias.

**Thiago**

A gente construiu um repertório, tinha um conhecimento para a gente que nunca tinha trabalhado com nada parecido, vimos aplicação em vários casos. O planejar é difícil porque a gente planeja, planeja, planeja e chega na hora sempre algumas coisas vão acontecer de outra forma.

**Elisa**



essa dinâmica, propus situações que estimulariam a formatação de nossas ações.

Em nossa conversa, Elisa lembrou do dia que fizemos uma tempestade de ideias (Figura 35), uma técnica de dinâmica em grupo na qual éramos estimulados a explorar determinados assuntos pré-estabelecidos, jogando no quadro essas palavras, buscando associações e problematizando os temas. Essa dinâmica foi realizada diversas vezes a partir de perguntas como: no universo da cidade de Goiás, o que nos interessava tratar nas nossas ações? Em quais lugares na cidade queríamos agir? Quais as situações nos incomodavam?

Reconheci em todo o movimento feito junto ao CAPU, desde o início de nossos encontros, muitas práticas já experimentadas por mim em outros momentos em sala de aula, sem saber que essa dinâmica educacional fazia parte do conhecido como pedagogias culturais, propiciando a geração de “espaços, ações, encontros e modos de narrar, nos quais se entrecruzam questões sociais, políticas e institucionais na produção de conhecimento e saber” (HERNÁNDEZ, 2014, p. 348). Tomar a consciência disso possibilitou agir apoiado metodologicamente pelas pedagogias culturais, na posição de *a/r/tógrafo*, articulando o trabalho do coletivo com a pesquisa realizada para este trabalho.

Este trabalho resultou nas ações poéticas já mostradas nos capítulos 3 e 4. Apresentarei, a seguir, reflexões sobre as mesmas, a partir da conversa realizada com os integrantes do CAPU.

### 5.4.1 Qual o seu lugar em Goyaz?

Qual o seu lugar em Goyaz? marcou o início das nossas produções das ações poéticas urbanas, e, dessa forma, ocorreu como uma espécie de teste entre nós, para sabermos como agiríamos em coletivo, fora das dependências da UFG. Durante nossa conversa, foi dito que:

#### **Victória**

O processo de pesquisa do mapa foi interessante porque a gente tinha desenvolvido dentro do coletivo. Foi uma ideia que se expandiu, e se a gente levar isso para a rua? A gente traçou diversos mapas juntos.

#### **Izabella**

A gente fez uns mapas em sala pensando nas memórias e isso foi bom para a gente entender como a gente ia fazer lá e como íamos alcançar as pessoas naquele lugar.

#### **Ítalo**

A interação que a gente teve durante o evento foi muito legal, o pessoal visitando, era uma exposição que estava tendo [Arte em comuns] e muita gente ia lá no mapa para fazer suas contribuições, escrever as mais diversas coisas.

#### **Ana Vitória**

Tem muito disso de falar para as pessoas o que elas sentem, qual o lugar delas na cidade, e isso toca muito o interior, e eu acho que essa foi uma das ações que veio bem daquele processo nosso de criar uns mapas iniciais. Ao mesmo tempo que foi interessante, foge um pouco do nosso controle, como algumas brincadeiras que as pessoas escreveram, e também demonstra do interior da pessoa que escreveu ali.

#### **Victória:**

Essa ação estava dentro de um contexto que já estava acontecendo uma ação, as pessoas já estavam naquele fluxo ali, e eu senti que a gente tinha que pescar as pessoas.

Anteriormente já tínhamos realizado alguns mapas afetivos, como parte dos estudos, e experienciar isso entre nós gerou questionamentos importantes para que, quando estivéssemos no espaço público com outras pessoas, pudéssemos dialogar construindo o pensamento crítico em conjunto.

Foi gerenciada a importância da produção, ao invés do resultado final (a imagem produzida), borrando os limites dos paradigmas modernos de artista, espectador e obra. Dessa forma, essa foi uma oportunidade para experiencarmos o estudado anteriormente, e que às vezes parecia um pouco nebuloso para alguns de nós, com o processo da produção artística tendo o foco da ação, e não necessariamente no seu produto final.



**Figura 36** A ação *Qual o seu lugar em Goyaz?* desenvolvida em paralelo à exposição Artes em Comuns durante o Festival Independente de Cinema de Goyaz.

Fonte: arquivo do autor, 2019.

Não ter controle sobre como as pessoas iriam interferir no mapa chamou a nossa atenção, porque aquele momento engatilhou muitas possibilidades, aproveitadas por quem passou por ali, onde ocorriam outras atividades (Figura 36). Por exemplo, alguém escreveu ‘não conheço’ no espaço destinado à periferia da cidade e outra respondeu ‘mais devia’, desafiando o outro a conhecer algo que às vezes é desprezado pelo poder público. Mirzoeff (2016b, p. 23) traz a questão: “Como vemos o lugar do mundo que vivemos?” Seria essa ação poética urbana uma facilitadora para as pessoas começarem a enxergar e a visibilizar o mundo vivido por elas em Goiás?

Ao interpretar as imagens a partir da produção das mesmas, Rose (2001) revela que as circunstâncias envolvidas contribuem para o efeito gerado por elas, seja pela tecnologia empregada, pelo gênero das imagens (como elas serão

compartilhadas) ou pelas relações sociais nas quais estão inseridas. Compartilhar o espaço público com um evento em andamento influenciou diretamente na produção do mapa tanto pelo público presente quanto pela organização de como faríamos a mediação naquele momento.

Isso acabou gerando diversas dificuldades, vindo à tona esse debate:

#### **Izabella**

No início ficamos um pouco apreensivos, porque era a primeira intervenção que fizemos. Foi o nosso teste para ver como que ia ser. A gente aprendeu a abordar as pessoas e deixa-las confortáveis para interagir.

#### **Thiago**

Estávamos muito tímidos para poder chamar as pessoas para interagirem com o mapa, porque a pessoa vê um mapa ali, por mais que tenha um convite escrito, o pessoal é tímido e a gente tímido também do outro lado propondo essa interação, parece que estávamos meio bloqueados.

#### **Ítalo**

Às vezes o pessoal passava olhando, ficava interessado, mas tímidos e não chegavam para intervir no mapa. A gente ficou com receio de abordar as pessoas e convidá-las para poder intervir no mapa.

#### **Victória**

Quando a gente pensou sobre isso, imaginamos que as pessoas iam ficar curiosas de ir lá no mapa e ver o que está acontecendo e na verdade às vezes isso não acontece.

Quisemos com essa ação “socializar a ferramenta de mapeamento coletivo estimulando a apropriação e a experimentação dos participantes” (ICONOCLASISTAS, 2018, p. 210). Por ser a primeira experiência realizada pelo CAPU, ela serviu como um teste de como trabalharíamos em conjunto no espaço urbano interagindo com os outros. Estávamos em um lugar onde haviam outras atividades acontecendo simultaneamente, e por isso acabamos enfrentando um pouco de dificuldade na participação das pessoas. Isso foi significativo para refletirmos sobre as expectativas dos acordos feitos com as pessoas, quando necessitarmos de interação. O desprezo e a apatia também são materiais a serem considerados em uma prática onde a participação do outro deve ser levada em conta.

Quando a gente está na sala de pesquisa, acaba criando expectativas que nem sempre serão correspondidas. Realizar essa ação mostrou para nós que a ideia moderna de uma arte universal não faz sentido em uma comunidade

heterogênea, onde as pessoas têm interesses e histórias muito diferentes. Assim, as frustrações nesse momento foram importantes para entendermos a comunicação como algo plural, provocando efeitos diferentes em cada um dos participantes. Além disso, entendemos o valor da interação com o outro, e vencer a timidez nesse processo foi fundamental para o bom andamento de uma prática artística no espaço urbano.

Quando acabou o evento, optamos em deixar o mapa grudado na parede com algumas canetas penduradas em barbante, para os transeuntes terem a oportunidade de intervir ali, mesmo sem a nossa presença. Porém, aconteceu um imprevisto, lembrando durante as entrevistas:

### **Thiago**

A forma com que a gente pregou o mapa não foi boa e ele voou, talvez pudéssemos ter estudado melhor nesse sentido. A gente planejou, mas depois de algumas horas lá, na madrugada ele voou. Mas ok, o pessoal pegou e deu para aproveitar depois.

### **Ítalo**

A gente acabou fixando com fita e estava ventando muito em Goiás, uma parte soltou e a gente teve que fazer esse corre pra poder arrumar o mapa pro dia seguinte.

No meio da noite recebi uma ligação avisando sobre o mapa ter se soltado da parede e rasgado, precisando nos articular para recuperar o nosso objeto. Mesmo tendo partes danificadas, o mapa foi resgatado e conseguimos guardar o registro dessa ação.

Esses momentos de apuros, como o mapa voando e a timidez em se relacionar com o público, por mais que causem certa decepção, são pontos fundamentais para o aprendizado e reflexão. Essa ação nos fez perceber a importância de estarmos com o discurso afinado, enquanto coletivo, apoiando-nos mutuamente durante as práticas, e como o planejamento técnico, como por exemplo colar o mapa, é condicionante para a efetivação dos nossos planos.

## 5.4.2 Duas cidades

Após a realização da primeira ação, iniciamos a produção de Duas cidades, em que marcamos com cal nas ruas de Goiás, os limites da poligonal de tombamento do espaço urbano, explicitando a divisão da cidade entre centro histórico e restante da cidade. Várias sensações foram lembradas enquanto conversávamos:

### **Ana Vitória**

Eu lembro que foi uma das nossas maiores discussões no momento e a gente queria mostrar onde é que tinha essa barreira, para entender quando você está dentro e você está fora.

### **Elisa**

A gente que tá ali, e vive no cotidiano, nem sempre vê essa diferença do centro histórico com outras áreas de Goiás.

### **Ítalo**

No dia da execução, a gente saiu por um acaso na sexta-feira 13, todos de preto e aí aconteceram muitas trocas com o pessoal da cidade, porque era uma coisa bem visual. A gente estava no meio da rua, no amanhecer do dia, fazendo essa linha de cal, chamando a atenção das pessoas.

### **Izabella**

Eu queria falar da sensação de acordar de madrugada, a expectativa de acabar aquilo e ver a reação das pessoas, e quando também as pessoas passavam pela gente e tinham um olhar de curiosidade. A repercussão que teve foi muito positiva, logo na hora que a gente terminou de manhã, o pessoal passava e via todo mundo de preto com aquela linha branca, aquele cal.

### **Victória**

Quando a gente vai fazer essa ação pensamos em dividir essa cidade com cal, e no momento que a gente realizou essa ação eu senti aquele frio na barriga de performance. 'Eu estou performando aqui' Foi a primeira experiência que tive nesse sentido.

A divisão existente na cidade foi uma questão recorrente em nossas discussões, vindo à tona quando falávamos sobre o espaço urbano de Goiás. As políticas de proteção ao patrimônio garantem a preservação do espaço urbano barroco de Goiás, mas também dividem a cidade em dois lugares delimitados (o que é patrimônio cultural e o restante). Com frequência isso é utilizado como instrumento de poder, privilegiando espaços carregados de símbolos de uma história ligada a uma elite dominante socialmente, economicamente e culturalmente. Essas divisões no espaço público fazem com que muitas vezes

ele não seja “partilhado, mas, sobretudo, dividido entre os diferentes grupos. Conseqüentemente, a acessibilidade não é mais generalizada, mas limitada e controlada simbolicamente” (SERPA, 2004, p. 32).



**Figura 37** O amanhecer em Goiás durante a realização de Duas cidades.  
Fonte: arquivo do autor, 2019.

Passamos a refletir em como dar uma resposta artística a essa problemática, e transpor para as ruas os limites das linhas do desenho da poligonal de tombamento, algo tão presente no fazer projetual, foi uma solução próxima ao repertório da Arquitetura e Urbanismo. A experiência do fazer, estando com o corpo presente realizando uma ação poética, fez-nos sentir em estado de performance. Como a ação ocorreria em um único instante, sem possibilidade de ser refeita, com um propósito definido e exigindo uma sinergia entre nós para a sua realização, o planejamento foi fundamental para sua realização.

Durante a preparação, alguém sugeriu usarmos roupas com a mesma cor, pois assim poderíamos passar a imagem de um coletivo mais uniforme nas ruas. Vejo isso como uma possibilidade de nos reconhecemos no outro, com a mesma cor de roupa, e ao sairmos em grupos, tendo em nosso corpo a sonolência por termos acordado tão cedo e a atenção em executar a tarefa, praticando uma situação extracotidiana: colocamos o nosso corpo em estado performático.

Começar a prática às cinco horas da manhã nos permitiu acompanhar o amanhecer da cidade e as primeiras movimentações nas ruas. Isso possibilitou o encontro com outras pessoas, que reagiam à nossa atividade e nos instigavam com perguntas, olhares e atitudes.



**Figura 38** Transeuntes observando a linha realizada com cal em Duas cidades.  
Fonte: arquivo do autor, 2019.

Se por um lado queríamos chamar a atenção para a cidade seccionada, por outro acabamos tendo outras leituras da obra realizada, não esperadas, inspirando as percepções de alguns de nós:

#### **Ana Vitória**

O que acabou saindo fora do controle é que algumas pessoas começaram a entender aquilo de outra forma, nem todo mundo entendeu como a gente queria.

#### **Thiago**

A gente viu a repercussão disso depois e percebeu que tem pessoas na cidade que tem essa ciência dessa divisão da cidade que existe, dessa poligonal, e outras pessoas que não estavam entendendo nada e estavam achando que era macumba.

#### **Maiári**

A gente achou que ia super instigar as pessoas no centro histórico e aconteceu foi um debate de religião na cidade. Um monte de gente achou que era macumba. De manhã quando a gente estava terminando de marcar as pessoas pulavam, 'não pisa aí que isso é macumba'. E a gente acabou demarcando limites de outra coisa, muito próxima do que a gente

queria, mas a gente não se ligou que existia essa divisão religiosa que pudesse ser marcada no chão. Achei isso muito forte.

Inconscientemente, realizamos a ação em uma sexta-feira treze, e, por conta de certo misticismo, isso acabou por direcionar a leitura da mesma como um ritual ou manifestação religiosa. Por um lado, isso pode ser um reflexo da visão de algumas pessoas sobre religiões de matrizes africanas, que, apesar de muitas vezes estarem nas margens da cidade, são muito presentes no dia a dia da de Goiás, mesmo com o forte domínio do cristianismo.

Apesar de não enxergar esse fato como ruim, e sim como disparador de camadas de leituras, levando o debate para grupos de *WhatsApp* e redes sociais, alguns integrantes do CAPU ficaram decepcionados por não termos o controle da compreensão da obra.

Com efeito, esse tipo de prática contemporânea não se apresenta como arte em um espaço institucionalizado e exige uma elaboração a partir de um contexto, podendo ser lido através dos signos apresentados (material, lugares, tempo-espço etc.) como algo mais próximo ao imaginário dos espectadores, que, em muitos casos, já estão acostumados e “querem um sentido já pronto (e sua moral transcendente), uma origem capaz de garantir esse sentido (uma ordem a ser reencontrada) e regras codificadas (depressa, a pintura!)” (BOURRIAUD, 2009, p. 75). Uma pergunta feita por nós mesmos a partir dessas reverberações foi como propiciar uma mediação das práticas artísticas, sem eliminar com isso o processo de tomada de consciência crítica das pessoas ao depararem-se com as obras. Ou ainda, como potencializar as leituras realizadas das ações para levantar outras discussões tão caras ao cotidiano de nossas cidades.

Como a produção de *Duas cidades* foi rápida e exigiu muito de todos os integrantes em sua realização, o seu registro foi um pouco difícil, e isso também foi comentado nas entrevistas:

**Thiago**

Achei que ficou meio tumultuado alguns momentos de jogar a cal e ter que fazer filmagem e ter que fazer foto, e era pouca gente pra fazer tudo, ao mesmo tempo que foi bom porque era dois carros e a gente estava em oito pessoas. Às vezes se tivéssemos começado mais cedo não teríamos corrido tanto.

**Maiári**

Foi difícil de fazer, de filmar, de registrar, para dar para entender o que estávamos fazendo. A gente terminou já estava de dia, e isso dificultou a visualização dos registros.

Desde o início do trabalho do coletivo prezamos em registrar nossas atividades, porque, ao produzirmos ações efêmeras, a documentação das mesmas é uma oportunidade de ter termos um arquivo para divulgação e pesquisa. Logo, a partir da ação Duas cidades, realizamos um vídeo<sup>60</sup> apresentado posteriormente em algumas ocasiões. O registro não se trata da ação em si, pois ela se deu em um tempo-espaço presente, atravessada por situações definidoras tanto da sua produção, quanto da sua reverberação. Neste caso em específico, faríamos uma exposição no MuBAN sobre as ações, e precisávamos de arquivos para prestar contas do edital do CAU, também servindo como apoio pedagógico. Além disso, documentar era importante para a produção desta pesquisa. Durante essa ação, começamos a pensar em como durante o planejamento precisaríamos afinar a produção de registros do nosso trabalho em coletivo.

Ainda sobre planejamento, foi comentado que:

#### **Victória**

Talvez um ponto que não aconteceu bem foi a quantidade que a gente colocou. Acho que a gente poderia ter sido mais exagerado na cal e em questão de cálculo mesmo, acabou sobrando material. Foi um momento de experimentação para a gente ver como funciona isso, o cálculo de gastos e quantidade de material.

#### **Thiago**

[...] planejamos que íamos com roupa preta, tal hora, faríamos do ponto tal ao ponto tal, vamos fazer um mapa para fazer um trajeto certinho, quanto de cal vamos precisar. Daí planejamos e sobrou muita cal, fizemos conta daquela cal, medimos a extensão das ruas e mesmo assim sobrou. O que me deixava mais aflito era isso, de saber se o que a gente estava planejando ou não de fato daria certo. Numa ação como 'duas cidades' foi uma ação com um tempo específico, não íamos voltar para jogar cal em outro dia. O planejar é difícil.

Antes de realizarmos a ação, fizemos um teste para sabermos quanto gastaríamos de cal por metro quadrado e, mesmo assim, sobrou muito material no final. Nem sempre o planejamento é suficiente porque durante o feitiço ocorrem variâncias. Ficar atento a esse fato e lidar com os desapontamentos é fundamental para tirarmos proveito dos resultados ao invés de lamentações sobre o que poderia ter sido feito. Por exemplo, o fato de ter sobrado cal não foi

---

<sup>60</sup> O vídeo com o registro da ação Duas cidades está disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=YLkvjBU\\_cqo](https://www.youtube.com/watch?v=YLkvjBU_cqo).

tão problemático, pois conseguimos trocar o material que não havia sido violado por outras coisas e doamos o saco de cal aberto para o LABTEC, parceiro das nossas atividades na UFG.

Para finalizar as impressões sobre Duas cidades, trago uma fala da Izabella durante as entrevistas:

A gente na nossa cabeça acha, 'como que vamos sujar a cidade com cal?', e aí depois a gente suja, a cidade é nossa, vamos mexer mesmo.

Ao participar de Duas cidades, Izabella tomou a consciência de que “a única razão para obedecer é a impossibilidade de desobedecer” (GROS, 2018, p. 40). Essa ação nos deu a oportunidade de sair da passividade, atuando artisticamente no espaço urbano para falar sobre os conflitos ali existentes. Ao mesmo tempo, essa desobediência nos traz responsabilidades, porque, ao quebrarmos as regras, tornamo-nos responsáveis pelos nossos atos, ao invés de jogarmos a nossa passividade na conta de outro que criou as regras, e, portanto, responsável pelas mesmas.



**Figura 39** Integrante do CAPU colocando cal nas ruas durante a realização de *Duas cidades*.  
Fonte: arquivo do autor, 2019.

### 5.4.3 Passeio auditivo

A preparação do Passeio auditivo foi quiçá a mais longa, em comparação às outras ações feitas nesse período. Isso porque, mesmo antes de planejarmos fazer a série de práticas aqui estudadas, já trabalhávamos experimentando determinado trecho de Goiás, realizando caminhadas, mapas e discussões. Isso foi lembrado em nossa conversa:

#### **Ítalo**

A gente saiu fazendo mapas, pinturas, com linhas demarcando trechos do passeio, depois a gente experimentou o espaço vendado, a gente tentou entender o espaço das mais diversas formas.

#### **Thiago**

Essa experiência de montagem, ler, interpretar, discutir, aí quando chegaram a versão dos textos que você fez, e a gente discutiu e mudou mais coisas, foi muito rica a experiência do texto como ponto chave de discussão.

#### **Victória**

Quando a gente faz esse percurso do Fogaréu e se propõe a olhar outras coisas e pensar outras coisas dentro desse percurso é muito interessante no sentido de ver outras histórias dentro desse mesmo território, histórias essas que podem parecer das mais bobas. A gente traz como forma de brincadeira, como ironia, ao mesmo tempo trazendo um fato histórico sobre isso. A gente vai brincando com essas narrativas com a intenção de fazer as pessoas questionarem sobre o que elas estão vendo na cidade. Chamar a atenção para pontos que muitas pessoas não veem.

#### **Ana Vitória**

A gente dá uma cutucada nessa questão do centro histórica, imobiliária, e eu não vejo isso como algo negativo, tem que ser falado mesmo.

Todos os estudos realizados até então foram essenciais para estabelecer o roteiro desta ação. Eleger o caminho do Fogaréu para o percurso do Passeio Auditivo, tão conhecido tradicionalmente na cidade, foi uma oportunidade de refazê-lo vivenciando a cidade em uma experiência que a transforma naquilo que Pallasmaa (2018, p. 23-24) define como espaço existencial, onde:

estrutura-se na base dos significados, intenções e valores refletidos sobre ele por um indivíduo, seja de modo consciente, seja inconsciente; assim o espaço existencial possui uma característica única interpretada por meio da memória e da experiência do sujeito. [...] O espaço vivenciado também é o objeto e o contexto tanto da criação como da experimentação da arte e da arquitetura. A arte projeta uma realidade vivida, não meras representações simbólicas da vida.

Queríamos estimular as pessoas a experienciar Goiás através de perspectivas nem sempre possíveis, e, dessa forma, mesmo guiando o caminho e dando indicações muito precisas, gerar análises críticas sobre o lugar a partir do caminhar no espaço urbano.



**Figura 40** Participantes do *Passeio Auditivo* ouvindo o áudio do percurso próximo ao Rio Vermelho.

Fonte: arquivo do autor, 2019.

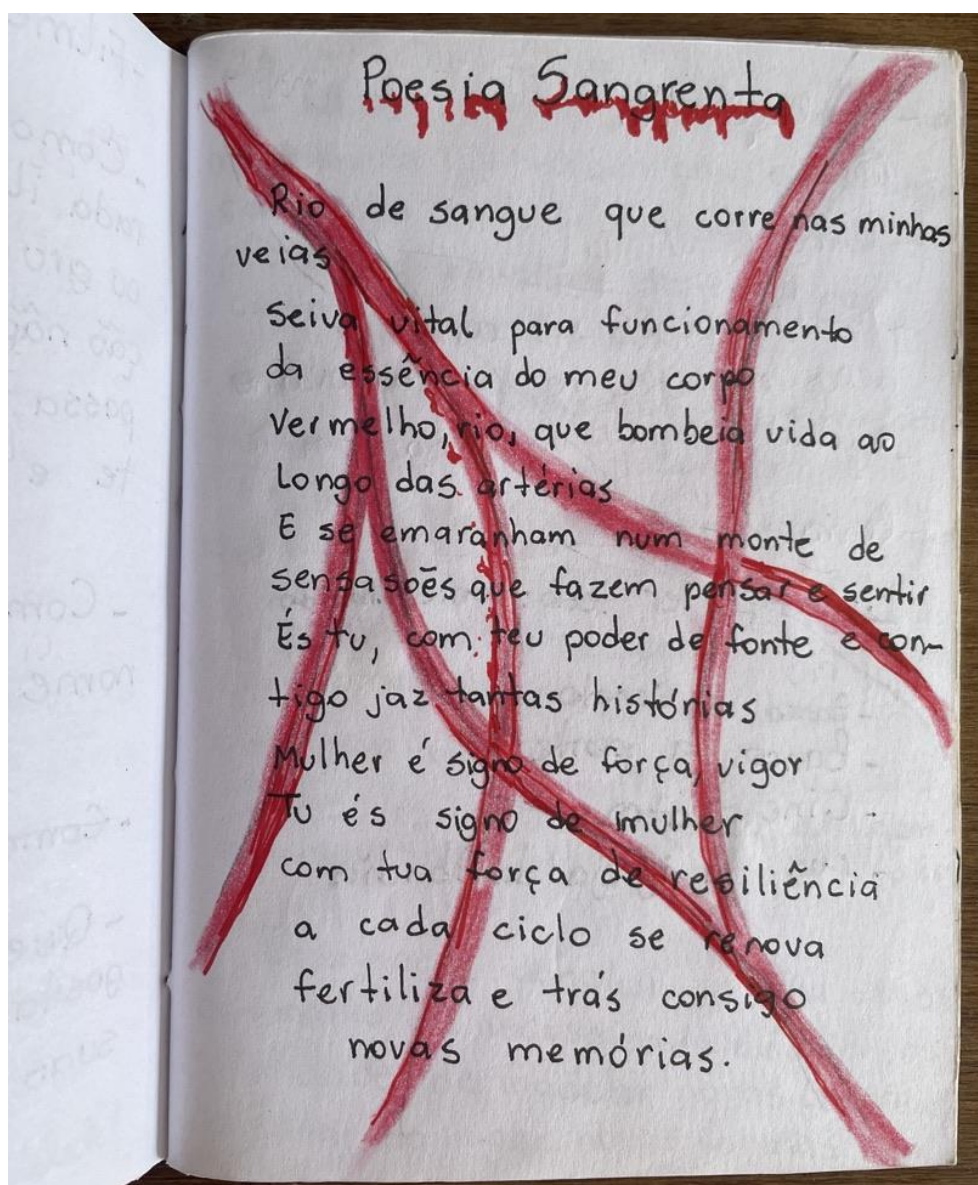
Quando tínhamos estudos suficientes para construir o texto a ser gravado para guiar a ação, editei tudo em um documento no qual todos os participantes do coletivo tinham acesso via internet. Este texto foi então discutido e mexido por todos até termos uma versão que atendesse aos nossos propósitos. Esse tipo de construção textual permitiu a todos propor situações, debater algo sugerido pelo outro e construir circunstâncias a partir da junção de questões confluentes.

Para essa ação, entre os vários exercícios realizados para a elaboração do texto final, solicitei aos integrantes do CAPU a produção de textos poéticos intersecionando suas vivências e a cidade de Goiás. Muito desse material acabou entrando na obra, valorizando também o trabalho individual dentro do coletivo, como disse Elisa:

Fico feliz de saber que uma coisa que eu produzi, hoje está lá no Passeio Auditivo, apesar claro da minha contribuição geral, tem um poema meu.

Para mim foi muito emocionante quando um amigo meu [sic], que não sabia, ele ouviu e falou que ficou muito emocionado. Aí ele veio contar que ficou impressionado quando soube que a poesia era minha. Foi muito legal.

Elisa escreveu Poesia Sangrenta em seu caderno de pesquisa, e a utilizamos na *VIII estação – rio e mulheres*. Os integrantes do CAPU tinham um caderno no qual compunham por narrativas próprias, buscando dentro do seu campo de interesse, nessa pesquisa, organizar os seus pensamentos, fazer suas reflexões, e de forma extremamente livre (podendo contar com textos, colagens, desenhos, mapas etc.) exercitar o registro enquanto alimentador do processo de criação.



**Figura 41** Versão manuscrita de Poesia Sangrenta de Elisa Maria.  
Fonte: caderno de anotação de Elisa Maria, 2019.

No CAPU, ao valorizarmos as potencialidades de cada um de nós, observamos que:

A subjetividade individual não é diluída para dar origem a uma coletividade rígida, onde a subjetividade não abdica, perde ou permanece em silêncio. É e continua sendo um elemento do coletivo; definido no caso ideal como um conjunto organizado de subjetividades igualitárias hierárquicas. Elas mantêm suas diferenças, pois a criatividade do grupo só pode ser renovada por meio dele. (JOCKS, 2014, p. 34, tradução nossa)<sup>61</sup>.

Entender as particularidades e considerar os talentos específicos de cada um dentro do coletivo foi uma forma encontrada para que pudéssemos agir, além das frentes em grupo, em atividades em que tínhamos maiores afinidades, e, assim, ter a possibilidade de também praticar nossas habilidades pessoais no trabalho em coletivo.

Com o texto do passeio finalizado, decidimos que todos os integrantes do coletivo gravariam os áudios a serem executados durante o percurso. A dificuldade na gravação foi lembrada por parte do coletivo durante as entrevistas:

#### **Elisa**

Tivemos pouco tempo para gravar, apesar de ter ficado legal, se a gente tivesse tido um tempo maior, usado um equipamento melhor, ensaiado mais poderia ter ficado mais legal.

#### **Izabella**

Gravar o texto não foi fácil. Tornar natural algo que a gente está lendo acho bem difícil de fazer.

#### **Maiári**

Eu detesto gravar qualquer coisa, fico meio nervosa, mas é legal também porque você vê uma produção com a voz de várias pessoas que não são tipo aquelas vozes de aeromoça. A gente está acostumada a ter um caráter mais formal, e a gente subverteu um pouco disso [...]. Foi difícil de gravar, é difícil gravar áudio. Deu um nervoso, a gente não está acostumada a gravar coisas oficiais que vai ficar registrado. Colocamos o corpo inteiro pra jogo, a nossa imagem, a nossa voz.

A gravação foi realizada de forma simples, utilizando celular e um aplicativo gravador, sem nenhum equipamento e preparação técnica sofisticada, numa

---

<sup>61</sup> No original: “La subjetividade individual no se diluye em ella para dar lugar a una colectividad rígida, donde la subjetividade no abdica, ni perde, ni calla. Es y sigue siendo un elementodel colectivo; definido en el caso ideal como conjunto organizado en forma no jerárquica de subjetividades igualitárias. Estas mantienen sus diferencias, ya que la creatividad grupal solo puede renovarse a través de ella”.

tentativa de entender como poderíamos fazer aquilo com os recursos tidos em mãos.

Era importante termos todas as nossas vozes nos áudios, e embora o resultado final não tenha tido um refinamento técnico, para nós foi importante o teor apresentado nessas gravações, que nos deixava mais próximos de quem estivesse ouvindo, como nos áudios de *WhatsApp* de nosso cotidiano. Apesar de ter sido uma tarefa difícil, gravar os áudios foi uma possibilidade de colocar os nossos corpos em um lugar nem sempre acessado, emprestando as nossas vozes para contar histórias da cidade de Goiás, a serem ouvidas por diferentes pessoas.

Em Passeio Auditivo, concedemos nossas vozes para propor contravisualidades, utilizando recursos como a ironia e o humor na construção do discurso poético, enquanto possibilidades de produção do imaginário da cidade de Goiás, em uma prática pedagógica e artística.

#### 5.4.4 Anti-monumento

Ao elegermos o antigo campo da força como assunto de um dos trabalhos a serem realizados, muitos de nós tiveram receio, por se tratar de um tema delicado. Lembrarmos de um lugar onde pessoas eram executadas, em um passado recente, através de uma prática artística, trouxe muitas discussões, presentes em nossos diálogos:

##### **Victória**

Ele veio com uma bagagem teórica que parecia não ter como fazer isso da forma que o CAPU faz. É meio que subverter as coisas, e era sobre algo tão marcante da história, no sentido ruim, que parecia que não tinha o que a gente pudesse fazer que ia, sei lá, conseguir trazer essa consciência sem ser tipo apenas um ato político, um protesto. E quando a gente pensa na crueldade que é esse balançar desse corpo que foi tirada a vida e a gente traz um balançar de uma criança em uma brincadeira nesse mesmo espaço, parece que dá um nó na mente.

##### **Elisa**

Mostrar que ali tinha uma força, apesar de poucas pessoas falarem sobre isso e ter um pitdog, foi muito essa sensação assim de tristeza e de fazer um clima meio pesado.

##### **Maiári**

Existe meio medo de falar parece, é um tema difícil porque depois que parou de matar as pessoas pela força, ainda há o estigma do enforcado, e é muito forte. Ele mexe com feridas de algumas pessoas e é difícil tocar no assunto, e a gente tentou fazer de uma maneira que não tivesse um impacto negativo, por exemplo com as crianças. [...]. É uma intervenção que tem muitas camadas, o barulho do balanço, a corda do balanço, o lugar, a gente ter feito isso à noite, e é um lugar com o uso da cidade completamente diferente. Uma coisa que é utilizar o espaço público para punir a gente utilizou para brincar, é o extremo oposto.

##### **Ítalo**

Acabou que no dia da execução não foi muito tranquilo porque estávamos próximos das casas das pessoas, e a gente lá com o dia amanhecendo com a escada amarrando um balanço do nada, uma galera que não é do bairro. Rolou de pessoas irem lá na porta para ver o que estava acontecendo e dá uma tensão porque parece que a gente está fazendo algo errado.

##### **Victória**

Eu acho que o movimento era esse, colocar algo ali e as pessoas perceberem e se perguntarem 'o que isso significa', 'quem colocou esse balanço aqui'. Trazer esses novos olhares para chamar a atenção de algo que parece que nem existiu ali.

Nos perguntávamos constantemente em como fazer uma ação sobre a praça da força de forma poética e lúdica. Não queríamos ter a violência como resposta a

este fato passado tão vergonhoso da nossa história, e que por vezes, tentam esquecer de sua existência.

A decisão de representar a força em um balanço foi um jeito de restituir essa imagem, “que diz ao mesmo tempo da transformação de um objeto e de sua substituição por outro [...], gesto político não de se apropriar, mas de devolver pontos de vista” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 208). Restituímos essa imagem para lembrarmos desse fato difícil, e, ao experiencarmos a vivência do mesmo em um balanço, não evitaríamos pensar nestas histórias.



**Figura 42** Produção do Balanço no LABTEC.  
Fonte: arquivo do autor, 2019.

Apesar de indicarmos na tábua do balanço o nome da intervenção, e fazer um jogo da força do outro lado, não queríamos explicar muito sobre a mesma, acreditando que "metade da arte narrativa está em evitar explicações. [...] [o leitor] é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação" (BENJAMIN, 1994, p. 203). Quem já sabia da antiga existência do campo da força poderia identificar de imediato a citação feita e a partir disso tomar consciência da questão por meio de suas referências. Quem não conhecia esse fato poderia estranhar a instalação daquele objeto, tendo a chance de levantar questões, conversar sobre o assunto e tomar consciência das circunstâncias.

Toda a produção do balanço foi realizada por nós nas dependências da UFG – Campus Goiás, com o apoio do LABTEC – Laboratório de Tecnologia. Cortamos a madeira, pintamos as informações na tábua, testamos os nós, penduramos o balanço previamente em nossa sala. Todo esse feito e planejamento nos ajudou para que a instalação do objeto na Praça da Manchorra, feita pela madrugada, pudesse ocorrer tranquilamente. Porém, na maior parte das vezes somos atravessados por imprevistos, e algumas questões dificultaram a instalação, como a altura da árvore e a tentativa frustrada de sermos discretos e passarmos despercebidos pela vizinhança.

No outro dia, ao passarmos pelo local, tivemos a surpresa de ver o Anti-monumento modificado pelas pessoas, com os nós da força desfeitos para o balanço ficar um pouco mais baixo. A intervenção na intervenção nos chamou a atenção, trazendo diversas reflexões:

**Maiári**

A gente não fez um teste bem feito no balanço, e o nó da força foi desmanchado porque acharam muito alto. Rolou uma intervenção na intervenção. É sensacional de ter acontecido, mas talvez a gente pudesse ter pensado na ergonomia das crianças, mas não deu.

**Izabella**

Essa foi uma das coisas mais interessantes porque a gente colocou o balanço lá e no outro dia já estava diferente, e as pessoas usaram aquilo lá da forma que elas quiseram.

**Ítalo**

O pessoal entrevistou, usou, abaixou o banco, é isso né, foi feito pra usar.

A apropriação do Anti-monumento vem contra o lugar do monumento clássico

resistente e imutável, eterno na paisagem, até porque a paisagem sofre constantes modificações, como é o caso dessa praça, que atualmente encontra-se com outra configuração, sem a presença da grande árvore marcando o lugar. Ao mesmo tempo, a intervenção esfarela as relações da obra de arte como objeto sagrado, cercado por placas de *proibido tocar* nos museus. A materialidade (corda e madeira) por si só já não garante a longa duração da obra, e permitiu ainda sua modificação pela comunidade para atender a uma realidade em específico, colocando um nó em nossas discussões coletivas sobre arte e utilidade.



**Figura 43** Balanço de *Anti-monumento* na Praça da Manchorra.  
Fonte: arquivo do autor, 2019.

As modificações feitas no balanço de *Anti-monumento* fazem-nos refletir mais uma vez sobre o planejamento da ação, e sobre as frestas deixadas por nós a permitirem uma apropriação impensável em nossos encontros.

Talvez, isso se deva também ao fato de que, ao pensarmos sobre um episódio sensível e triste através da ludicidade, fomos além da questão de memoração de certos assuntos, e caímos no ponto da falta de qualidade nos espaços públicos, ou, no caso dessa praça sem muitos atrativos na época, na precariedade dos espaços de convívio da cidade, com desenho urbano sem qualidade, enforcando os momentos de lazer e comunhão entre as pessoas.

### 5.4.5 Borracha Branca

A história da antiga demolição da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e a construção de uma nova no início do século XX foi um assunto sempre presente quando discutíamos o espaço urbano de Goiás. Em nossas conversas, relembramos como foi o antes de realizar a ação e o acontecimento em si:

#### **Elisa**

Foi uma outra intervenção que foi muito pesada de estudar, porque muita coisa eu não sabia. [...] quando a gente estudou foi meio chocante de saber que ali tinha uma igreja e como tudo foi apagado, e hoje em dia a gente pouco sabe.

#### **Ítalo**

Eu e a Victória fizemos o seminário sobre a igreja. A ideia inicial era colocar carvão. Pegar o carvão, bater ele com um martelo até que se formasse um pó bem fino, jogar ali na frente da igreja num dia de missa porque aí quando as pessoas fossem entrar na igreja para assistir a missa elas iam marcando, pisando naquele carvão e deixando a marca na igreja. A gente achou que isso pudesse causar problemas, principalmente por conta de ocupar esse lugar do vínculo com a universidade, e acabou que essa ação foi mudando um pouquinho até que a gente chegasse na ideia da borracha e realizar o *happening* na frente da igreja.

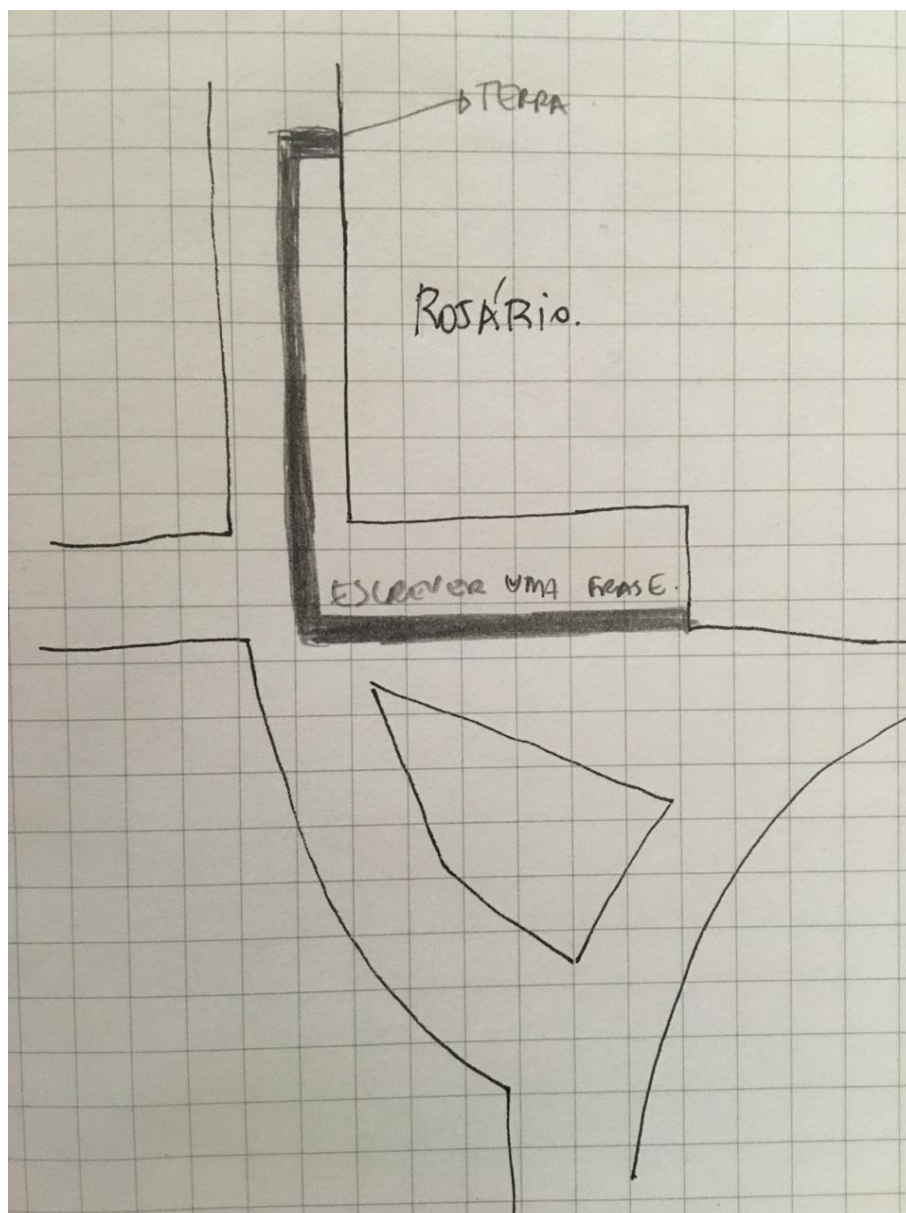
#### **Victória**

Acho que foi assim, não queremos causar problemas para nós enquanto coletivo de arte. Era assunto que não tinha como vacilar, não dava para ir lá, fazer uma coisa muito ruim envolvendo uma temática que a intenção era trazer uma visibilidade para esse apagamento.

Quando estávamos estudando questões a serem tratadas em nossas ações, a curiosidade e a indignação frente ao apagamento da memória do povo negro através da destruição de seu lugar de culto nos levaram à criação de um seminário para entendermos mais sobre o assunto. Victória e Ítalo trouxeram nesse seminário diversas imagens de como era o antigo templo e da construção do atual, fazendo-nos refletir sobre a produção de visualidades que dessem conta de tamanha atrocidade.

No momento de criação dessa intervenção, a ideia inicial proposta pelo coletivo era realizar uma grande faixa de carvão ou terra ao redor da atual Igreja do Rosário, marcando a destruição feita durante a demolição do antigo espaço, sujando os pés de quem passasse por ali e marcando todo o espaço por onde as pessoas percorressem. Chegamos a cogitar que seria bom se fizéssemos

antes de uma missa, para o chão da igreja ficar com as marcas dessa ação. Em um caderno de anotações fiz um croqui de como seria a visão em planta dessa intervenção (Figura 44).



**Figura 44** Croqui esquemático de estudo para intervenção.  
Fonte: caderno de anotação do autor, 2019.

Porém essa ideia foi descartada, por conta dos prováveis problemas criados com a igreja, pois achamos que poderia causar uma indisposição muito grande, e valeria a pena trabalharmos mais nesse tema até encontrarmos uma solução tão potente quanto o pensando inicialmente. Na proposta final, resultando em Borracha branca, apagamos 200 borrachas escolares na escadaria da Igreja de

Nossa Senhora do Rosário, tendo em seu cerne nossos corpos preenchidos com a experiência praticada, fato recordado em nossos diálogos:

### **Elisa**

O ato da realização foi quase que um protesto, das nossas ações foi uma das que a gente manifestou um sentimento de revolta até no ato da ação. Tanto é que foi até meio performático, todo mundo em silêncio apagando as borrachas. Isso foi muito forte.

### **Maiári**

A gente achou que ia ser fácil apagar as borrachas. [...]. Mas foi quase como um psicodrama, porque no final a gente estava cansado e a gente começou a perceber um sentimento sobre isso foi forte.

### **Izabella**

Foi muito cansativo e impactante para mim como integrante do CAPU. Tanto é que o pessoal viu ali a gente naquele esforço e foi lá ajudar. [...] a gente achou que seria tranquilo, mas no final não foi.



**Figura 45** Integrantes do CAPU durante a ação Borracha branca.  
Fonte: arquivo do autor, 2019.

O ato de apagar 200 borrachas durante horas foi uma forma de, na experiência da ação, lembrarmos "com intensidade peculiar os momentos em que o passado reforça o presente e em que o futuro é uma intensificação do que existe agora" (DEWEY, 2010, p. 82). Essa experiência ficou impregnada em nossos corpos cansados em realizar o ato de apagar as borrachas nas escadas da Igreja. Talvez, pela maioria do grupo não ter noção que a ação teria uma longa duração, ou não termos feito uma preparação corporal antes para enfrentarmos o

desgaste, isso ficou tão marcado nos diálogos feitos com o coletivo. O aprendizado também se deu na surpresa de como as coisas aconteceram naquele momento, os desafios ocorridos e como o nosso corpo reagiu a esse momento impregnando em nossa memória pela exaustão.

Atrair outras pessoas para a ação, além de um gesto de generosidade, foi uma possibilidade de ter mais gente nesse estado de presença a refletir sobre as questões do apagamento da memória, compartilhando conhecimento através da experiência performativa.

#### 5.4.6 Tire uma foto com a Cora

A implantação da estátua de barro de Cora Coralina na cidade de Goiás ocorreu quando estávamos no processo de planejamento das ações poéticas urbanas, e durante os nossos encontros alguém sempre chegava com uma piada nova, um meme ou uma figurinha de *WhatsApp* sobre o assunto. Decidimos então fazer uma prática artística sobre a escultura feia, sendo esse processo recordado durante as entrevistas:

##### **Ítalo**

A estátua da Cora era um elemento muito questionável dentro da cidade, tinha muita gente que debochava, falava que era a Cora feia. Por mais que ela fosse a Cora feia, ela era um símbolo, todo mundo tirava foto com ela e foi muito presente durante o tempo que ela ficou lá.

##### **Victória**

A gente conseguiu pegar esses burburinhos que estavam acontecendo sobre a instalação dessa estátua, onde as pessoas estavam comentando sobre a aparência dela, e gerando memes. E era uma atração turística que muitas pessoas iam lá e tiravam fotos e gostavam da estátua, o que ela estava ali representando, apesar de ter outras tantas estátuas da Cora. A gente consegue trazer essa descontração, a forma de olhar aquela Cora e estar ali fazendo os registros com os amigos.

##### **Izabella**

Nesse da Cora a gente já estava mais solta de conversar com as pessoas. A gente abordava as pessoas, falava, sempre tem as que não gostam.

##### **Maiári**

Achei muito parecido com essas festas de quermesse que você tira foto com o santo e todo mundo quer o santinho, depois tinha muita gente falando, e até hoje eu conheço gente que pergunta 'e com a Cora nova vai ter foto?'

##### **Ítalo**

O mais legal nesse dia foi a interação, era uma galera animada que estava participando. Então tem umas fotos da Cora com uma camiseta do Corinthians, cerveja no colo, tem cachorrinho, foi uma ação que teve uma participação muito direta. O pessoal ficava ansioso com a foto, eles queriam ter a foto. [...] tiraram a Cora de lá, agora tem uma Cora de bronze, mas pelo menos fizemos nosso registro.

Diferentemente da timidez vista em *Qual o seu lugar em Goyaz?*, estávamos mais tranquilos em interagir com as pessoas nesta ação, aprendizado conquistado através das experiências realizadas anteriormente.

Entender o recente ruído do barulho construído ao redor da estátua da Cora Coralina e transformar isso em uma prática nos fez pensar na existência de diferentes possibilidades de enxergar uma situação e como as propostas a serem feitas a partir desses assuntos podem, mesmo com leveza e humor, levar a reflexões críticas sobre uma amplitude de assuntos desencadeados por uma estátua feia.

Propor aos passantes a oportunidade em levar para casa a fotografia de uma experiência é uma oportunidade de fazer o outro carregar consigo as memórias vivenciadas naquele lugar e construir novos significados para aquele momento, pois “uma imagem lembrada é sempre mais do que a imagem em si vista no passado” (PALLASMAA, 2018, p. 21).

Convidar as pessoas a participar dessa ação artística configura-se também como uma prática pedagógica em Cultura Visual, pois propomos um fazer em que os “modos de pensar [são] construídos a partir de diferentes posições, contradições e afetos que envolvem os agentes na busca de significados” (OLIVEIRA; HERNÁNDEZ, 2015, p. 99). Parar o passeio pela cidade para tirar uma foto em um ponto turístico e levar para casa esse registro impresso acabou gerando novas possibilidades de leitura a partir de um acontecimento que suspendeu temporalmente o cotidiano do participante.

Victória lembrou durante a entrevista de contratempos ocorridos na feitura da ação:

Uma coisa que não deu muito certo eu acho que foi o tempo que a gente levou para conseguir imprimir essas fotos, algumas pessoas não conseguiram esperar. Não era como uma Polaróide que sai imediatamente. O tempo para a impressão e a exposição da foto ficou um pouco tímida.

A dinâmica da ação consistia em tirar as fotos, levar um cartão de memória da câmera fotográfica até o Cine Teatro São Joaquim (em um edifício perto da estátua de Cora Coralina), imprimir as fotos e colocá-las em um varal na Cruz de Anhanguera em frente à escultura (Figura 46). Porém, houveram imprevistos com a impressora e algumas pessoas que estavam designadas para outras funções foram ajudar a resolver esses problemas, atropelando um pouco a execução da ação. Dessa forma, a impressão acabou atrasando e algumas pessoas não conseguiram pegar suas fotografias. Mais uma vez, mesmo tendo

feito um planejamento minucioso, no qual escalamos cada integrante para determinada função e testando o equipamento técnico antes, existiram imprevistos no calor do momento, restando organizarmo-nos para resolvermos essas coisas de forma eficiente, sem maiores prejuízos ao desenvolvimento da prática.



**Figura 46** Varal com fotos de Tire uma foto com a Cora na Cruz de Anhanguera.  
Fonte: arquivo do autor, 2019.

A criação de símbolos em uma cidade turística como Goiás, tendo Cora Coralina como centro desse debate, opera construindo visualidades a partir de logotipos eleitos, produzidos tanto pelo poder público (como a estátua) quanto os realizados pelos visitantes da cidade (fotografando e postando na internet). A estátua de barro da poetiza restituiu involuntariamente a imagem da autodescrição de Cora em seus poemas como a *menina feia*, dessacralizando a imagem da boa velhinha fazedora de poesias e doces em um objeto provocador de piadas, mas também de afetos. Tirar uma foto com a Cora (feia) foi especial porque era um ato genuíno com uma escultura de aparência muito particular. Oferecer uma foto impressa aos transeuntes foi uma maneira de registrar esse momento distinto e preservar materialmente uma experiência vivida.

## Considerações finais

A comunicação e a partilha de conhecimento são cruciais para o fortalecimento das lutas contra a opressão causada pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado porque essa comunicação e essa partilha aprofundam e ampliam a solidariedade e a cooperação entre os que estão envolvidos na luta e os seus aliados. (BOAVENTURA, 2020, p. 126).

Propor esta pesquisa a partir de ações poéticas urbanas foi uma oportunidade de investigar as possibilidades na produção de sentidos pelas experiências realizadas na cidade de Goiás por um coletivo artístico inserido em um determinado contexto (territorial e sociocultural), no intuito de “propiciar o reposicionamento dos sujeitos e tornar possível as pedagogias da Cultura Visual, mostrando como as identidades pré-fixadas podem ser questionadas” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 47). Pelo caráter qualitativo, quando penso no processo percorrido durante este trabalho, observo a importância dos questionamentos feitos no decorrer da pesquisa e o quanto as perguntas realizadas no início da investigação foram fundamentais para o desenvolvimento do mesmo.

Levantar as questões foi fundamental para entender como o universo da Cultura Visual contribuiria no desenvolvimento da pesquisa, buscando valorizar a “utilização social, afetiva e política-ideológica das imagens e nas práticas culturais e educativas que emergem do uso dessas imagens” (MARTINS; TOURINHO, 2011, p. 141), levando em consideração que a produção de imagens na contemporaneidade abrange mais que o visual. As visualidades

neste trabalho abarcaram práticas realizadas através da experiência na coletividade, abordando como elas “impactam e instituem modos de ver, modos de ser, de agir, de desejar e de imaginar” (MARTINS; TOURINHO, 2011, p. 140).

Não poderia também deixar de pensar, durante o feitiço deste estudo, sobre como insere-se meu trabalho de artista no universo da universidade, sendo também professor e pesquisador. Quando iniciei minha carreira docente, um dos desafios foi continuar minha prática artística sem que o dia a dia dentro da instituição estrangulasse os meus processos poéticos. Insistir e produzir arte com o CAPU em uma universidade parece-me uma alternativa a esse dilema, pois como dito por Guimarães “é dentro do ventre da fera que operamos e onde, me parece, que a contemporaneidade, busca outras formas de existência para essa relação arte, educação e pesquisa” (2020, p. 309). Desenvolver uma pesquisa poética em coletivo permitiu-me também refletir sobre os processos educacionais dentro do universo da produção artística, expandido os limites experimentados por mim até então.

Pelo caráter *a/r/tográfico* tomado neste trabalho, unindo processos educativos e artísticos, vi que foi se tornando necessário “examinar nossas suposições produtivas e incompatibilidades que possam surgir de sua conjunção experimental, como as consequências de perpetuar a reinvenção de ambas” (BISHOP, 2012, p. 274 apud DIAS; FERNÁNDEZ. 2014, p. 133). Todo o processo de desenho da mesma trouxe diversas aberturas e indagações, desenvolvidas no decorrer do tempo com o CAPU, fazendo-me levantar reflexões dentro do universo da arte, educação e Cultura Visual, levando em consideração que a produção das práticas artísticas é:

[...] uma sementeira de vivências e sentidos imprevistos, que implode o sistema habitual e consensual da educação. Implosão, que cria condições, tanto para professores quanto para estudantes, de capturar as forças dos acontecimentos educacionais, em suas modulações assignficantes, vitalidades, assubjetivas, realidades interpretadas, devires inorgânicos e imperceptíveis. (CORAZZA, 2013, p. 99).

Isso oportunizou a inter-relação entre arte e política como impulsionadora na produção de sentidos através de contravisualidades, frutos de ações coletivas e efêmeras na cidade de Goiás, permitindo “associar elementos e acontecimentos da realidade social concreta e [fazendo] com que os sujeitos sociais construam

o próprio sentido da sua identidade social” (VELOSO, 2006, p. 451). Essas práticas no CAPU fazem parte de uma busca de não dissociar a arte da vida, a experiência da educação, a construção da memória com a sua preservação.

Refletir sobre as investigações prático-teóricas demandadas a partir da produção de ações coletivas em pesquisa *a/r/tográfica* fez-me reconhecer trabalhar em um processo em que não há hierarquia entre teoria e prática, não existindo possibilidade em pensar uma separada da outra em práticas artísticas e educacionais. Os registros em imagens – fotos, vídeos, cadernos de campo -, juntamente com entrevistas, são testemunhos de criação, produção, efetivação e consideração das ações poéticas urbanas, constituindo material empírico fundamental para o desenvolvimento deste trabalho, sendo também escrituras do mesmo, muitas vezes autónomas e carregadas de subjetividades e interpretações.

Não dá para ignorar que parte desta tese foi escrita durante a pandemia da Covid-19 e o duro isolamento social imposto por esse momento. Essa conjuntura, afetando diretamente a vida nas cidades, provocou diversos questionamentos, pois as relações atuais no espaço urbano seguem protocolos muito distintos para a proteção e a saúde da população. Agora, com uma baixa no número de óbitos e a saída do isolamento social, não se sabe contabilizar todos as consequências que esta pandemia trouxe à população mundial, e já observamos o quanto este momento está afetando os modos de ser e agir nas cidades após o controle sanitário.

Apesar de termos realizado as ações poéticas urbanas antes da pandemia da Covid-19, não há como ignorar o que estamos passando e como isso afetou a realização de ações poéticas coletivas urbanas daqui para frente. Não deixamos de realizar as atividades do CAPU durante o período de distanciamento social, e remotamente focamos em pesquisa, participação de concursos e criações individuais a partir de provocações em coletivo. Voltamos em 2022 a trabalhar presencialmente, na tentativa de, através de ações ligadas às artes visuais, fomentar a produção de conhecimento inseridos na pesquisa e extensão universitária.

Além das ações poéticas analisadas neste trabalho, promovemos as exposições Ações Poéticas Urbanas no Museu das Bandeiras em Goiás - GO (2019) e

Narrativas e memórias poéticas: experiências em tempos de pandemia (*on-line*) (2020)<sup>62</sup>, esta última composta por vídeos realizados durante o período de isolamento social. Participamos das mostras coletivas *A exceção e a regra* organizada pela UFBA (*on-line*) (2020) e *Imersões: Arte e arquitetura no Rio de Janeiro/RJ* (2021). Fomos selecionados no edital de *Produções Insurgentes da 13ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo* (2022), em que apresentamos a obra *Borracha Branca*, além de expormos um vídeo com as ações poéticas urbanas realizadas em 2019 na *Mostra Educativo Tramas & Costuras*<sup>63</sup>. Realizamos o curso *Arte e cidade: Práticas e processos artísticos no espaço urbano* (2020) e criamos o podcast *Isso é arte?* (2021). Em agosto de 2022 realizamos o *I Festival de Arte Urbana de Goiás*, no qual também apresentamos uma ação poética urbana criada neste ano.

Marcar nossa trajetória é importante no sentido de pensar que, apesar do CAPU ter sido criado no início dessa pesquisa, nós, enquanto coletivo, fomos muito além da mesma. Meu receio era de que o CAPU levasse o fim de alguns coletivos artísticos implantados em universidades onde o trabalho dos mesmos geralmente é sazonal, e acabam restringindo-se ao tempo em que os estudantes permanecem na graduação, ou ao desejo individual de um docente. Para a continuidade do nosso trabalho precisamos entender que como um organismo vivo o coletivo passa constantemente por rearranjos, onde alguns integrantes saíram, outros entraram, e, mesmo não sabendo até quando estaremos juntos, permanecemos trabalhando buscando tratar da produção de experiências poéticas coletivas na cidade e como elas permitem possibilidades de interação, contribuindo artisticamente e educacionalmente, tanto em nós, integrantes do coletivo, quanto em quem participa conosco das atividades.

Não posso deixar de mencionar que as ações produzidas pelo CAPU também atuaram como educação patrimonial informal ao se constituírem enquanto práticas artísticas contribuindo pedagogicamente para o pensamento acerca da construção e preservação do patrimônio cultural em Goiás. Por esse caráter, o projeto das ações poéticas urbanas desenvolvidas nesta pesquisa foi finalista da 33ª Edição do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade (2020), promovido pelo

---

<sup>62</sup> Disponível em: <https://www.habitaracidade.com/capunarrativas> .

<sup>63</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=law3XALXoz0>.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

Ao buscar responder algumas perguntas surgidas no decorrer dessa pesquisa, acerca de meu trabalho como professor universitário e artista, vêm-me algumas questões relativas à própria política institucional da Universidade e como essa pesquisa pode contribuir dentro desse dispositivo. “A pedagogia crítica revolucionária permitirá que os educadores se deem conta das possibilidades de fomentar valores sociais democráticos em suas aulas” (HERNÁNDES, 2014, p. 343). Não foi objetivo desta investigação propor alguma mudança na estrutura desse eixo, mas também me parece leviano não pensar que, inserida diretamente no ambiente acadêmico, uma tese de doutorado, realizada por um professor de graduação junto a estudantes em projeto de pesquisa e extensão, não tivesse nenhuma preocupação a esse respeito.

Fato é que propor a reflexão é o primeiro passo para dialogarmos sobre como a criação de ações artísticas são ativadoras na produção de conhecimento em coletivo, e de alguma forma, isso terá um papel ativador na construção de conhecimento crítico durante a formação dos estudantes de Arquitetura e Urbanismo, e possivelmente, também em outros cursos. Além disso, ao trabalhar coletivamente, entendendo a responsabilidade de todos no desenvolvimento de uma ação, atuamos como catalisadores nos envolvidos, que quiçá serão agentes germinadores de modos de produção buscando a cooperação, horizontalidade e emancipação dos sujeitos.

Uma contribuição possível é entender a construção de conhecimento “não como relatos celebratórios ou novos mitos patriarcais fundados desta vez não tanto por pedagogos críticos, mas por artistas ou educadores de arte” (COLLADOS; RODRIGO, 2014, p. 39), compreendendo que pensar a educação na universidade se faz necessária em todas as áreas e a utilização de práticas artísticas nesse processo amplia as possibilidades de desdobramentos dentro de áreas muitas vezes tão técnicas, como a Arquitetura e o Urbanismo. As pedagogias culturais contribuem nesse fazer “enquanto desbordam o dentro e o fora, na medida em que transformam e fazem porosos os muros das instituições” (COLLADOS; RODRIGO, 2014, p. 39).

Colocar os nossos corpos como lugares das práticas artísticas, impregnando-os de cal, diálogo, borrachas, pedras e poses, foi uma forma de entendermo-nos

como espaços para guardar e criar memória a partir das experiências em uma situação, pois “as memórias não [permanecem] escondidas somente nos secretos processadores eletroquímicos do cérebro, elas também são armazenadas em nossos esqueletos, músculos e pele” (PALLASMAA, 2018, p. 25-26). Produzir práticas multissensoriais é um jeito de colocar o corpo como parte fundamental da obra, porque é no corpo, sem hierarquias de sentidos, em que as práticas multissensoriais reverberam, e, assim, as práticas deixam de ser apenas mentais e tornam-se corporificadas.

Observamos em coletivo que a construção de sentido se dá através da experiência e é partilhada por todos inseridos no tempo e espaço onde a ação se realiza, sem a necessidade da marcação de um início e fim precisos. Assim, a educação “pode se realizar através de acontecimentos que permitam maneiras de dar testemunho, de pôr em relação versões, crenças e conhecimentos sobre os quais não se tem certeza” (MIRANDA, 2015, p. 157). Cada participante do CAPU assume um papel dentro da proposta e passa a agir, interagir e interpretar o seu contexto naquele momento a partir de uma proposição, resultando experiências estéticas geradoras de narrativas particulares sobre as questões apresentadas.

Sermos coletivo na cidade de Goiás, na Universidade, no Curso de Arquitetura e Urbanismo, ocupando a salinha no porão do antigo Colégio Santana, lidando com temáticas que atravessam nossas vivências, recheou nossas experiências com elementos culturais que “nos constituem e que vão, gradativamente, transformando-nos, assim como deixamos vazar nossas diferenças pelas frestas e rachaduras entre os diversos papéis e posições de sujeito que experimentamos” (MARTINS; TOURINHO, 2011, p. 144). A construção de conhecimento deu-se na riqueza da heterogeneidade do coletivo, em que vimos e fomos vistos através de nossa diversidade, curiosidade e subjetividades.

A relação entre o fazer artístico e a construção de conhecimento na produção das ações poéticas urbanas junto ao CAPU só foi possível pelo comprometimento dos envolvidos nesse processo, e mesmo com inúmeras dificuldades enfrentadas por nós, conseguimos por meio da escuta respeitar e entender as diferenças e com muita afetividade trilharmos um caminho de práticas artísticas e pedagógicas emancipatórias.

Seria presunção dar este trabalho por acabado, pois, como dito por Paulo Freire, “o inacabamento do ser ou sua inconclusão é próprio da experiência vital. Onde há vida, há inacabamento” (1996, p. 50). Penso nesta pesquisa como parte de uma jornada como professor, pesquisador e artista, na qual, através da experiência junto ao CAPU, pude refletir sobre a construção de conhecimento através da criação de seis ações poéticas urbanas, e, por meio destas práticas, poderei planejar e tencionar as próximas experiências em sala de aula, ateliê e espaço urbano.

## Referências

- ABREU, Carla Luzia de; ÁLVAREZ, Juan Sebastián Ospina; MONTELES, Nayara Joyse Silva. O que podemos aprender das contravisuais? In: Anais do *Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, n. 28, Origens, Cidade de Goiás. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 831-846.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AGE, Mônica de Paula. As mulheres parteiras na cidade de Goyaz: As mulheres parteiras na cidade de Goyaz: punições e controles nos diferentes discursos. In: *Revista Angelus Novus*, n. 1, ago. 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARREIRO, Mateus Freitas; CARVALHO, Alonso Bezerra; FURLAN, Marta Regina. A arte e o afeto na inclusão escolar: potência e o pensamento não representativo. In: *Childhood & Philosophy*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 30, maio- p. 517-534, ago. 2018.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BISHOP, Claire. *A virada social: colaboração e seus desgostos*. Concinnitas, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Revista Brasileira de Educação, n. 19, jan./abr. 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRUGUERA, Tania. Reflexões sobre a arte útil. In: ARANTES, Amanda; PITTA, Fernanda; VOLZ, Jochen (Orgs.). *Somos muit+s: experimentos sobre coletividade*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.
- BRUGUERA, Tania. Declaração de arte política. In: BRANDLEY, Will; ESCHER, Chales; MESQUITA, André (orgs.). *Arte e ativismo: antologia*. São Paulo: MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: Afterall, 2021.
- BULHÕES, Maria Amélia. Sistemas de Ilusão: institucionalizações que não se evidenciam. In: MARTINS, Alice F.; COSTA, Luís E.; MONTEIRO, Rosana H. (orgs.). *Cultura visual e desafios da pesquisa em artes*. Goiânia: ANPAP, 2005.
- CALVINO, Ítalo. *Cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

- CAMNITZER, Luis. O ensino da arte como fraude. In: CERVETTO, Renata; LÓPEZ, Miguel A. (orgs.). *Agites antes de usar*. deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018.
- CAMPBELL, Brígida. Ações urbanas: poesia e política no espaço público. In: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; MELENDI, Maria Angélica. (Orgs.). *Diálogos entre linguagens: artes plásticas, cinema, artes cênicas*. Belo Horizonte: C/Arte; Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Programa de pós-graduação em artes, 2009. p. 97- 106.
- CAMPBELL, Brígida. Arte, Utopia e Polícia na América Latina. In: CAMPBELL, Brígida; VILELA, Bruno. (Orgs.). *Arte e política na América Latina*. Belo Horizonte: Brígida Campbell, 2021.
- CARNEIRO, Keley Cristina. *Cartografia de Goiás: patrimônio, festas e memória*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, 2005.
- CARVALHO, Euzebio Fernandes e. *O Rosário de Aninha: os sentidos da devoção rosarina na escritura de Anna Joaquina Marques (Cidade de Goiás, 1881 – 1930)*. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CESAR, Marisa Flório. *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- CHAUL, Nasr Fayad. *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade*. Goiânia: Ed. da UFG, 2010.
- COCHIARALLE, Fernando. A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. In: FERREIRA, Glória e FILHO, Paulo Venâncio (Org.). *Arte & Ensaios*. N. 11. Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, 2004.
- COELHO, Fred. O Jogo e a Máquina. In: ARANTES, Amanda; PITTA, Fernanda; VOLZ, Jochen. *Somos muit+s: experimentos sobre coletividade*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.
- COELHO, Gustavo Neiva. *Arquitetura da mineração em Goiás*. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2007.
- COELHO, Gustavo Neiva. *O espaço urbano em Vila Boa: entre o erudito e o vernacular*. Goiania: Ed. da UCG, 2001.
- COGUEC, Éric le. Ficção, diário de campo e pesquisa-criação. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 20, 2016.
- COLLADOS, Antonio; RODRIGO, Javier. Enredando-nos dentro e fora das pedagogias: paradoxos e desafios das políticas e pedagogias culturais. In: MARTINS, Raimundo. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.). *Pedagogias culturais*. Santa Maria: UFMS, 2014. p. 19-44.
- CORALINA, Cora. *Meu livro de cordel*. 11 ed. São Paulo: Global Editora, 2002.

- CORALINA, Cora. *Estórias da casa velha da ponte*. 9. ed. São Paulo. Global Editora, 2000.
- CORALINA, Cora. *Poema dos becos de Goiás e histórias mais*. Rio de Janeiro: Global, 1985.
- CORAZZA, Sandra M. *O que se transcria em educação?* Porto Alegre: UFRGS, 2013.
- DELGADO, Andréa Ferreira. Goiás: a invenção da cidade "Patrimônio da Humanidade". In: *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 113-143, jan/jun 2005.
- DELGADO, Andréa Ferreira. *A invenção de Cora Coralina na batalha de memórias*. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.
- DEMO, Pedro. *Pesquisa e informação qualitativa: aportes metodológicos*. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIAS, Belidson. Pré-acoitamentos: os locais da arte/educação e da Cultura Visual. In: MARTINS, Raimundo (Org.). *Visualidade e educação*. Goiânia: FUNAPE, 2008.
- DIAS, Belidson. A/r/tografia como Metodologia e Pedagogia em Artes: uma introdução. In: DIAS, Belidson; Irwin, Riga L. (Org.). *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia*. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2013.
- DIAS, Belidson. Preliminares: A/r/tografia como metodologia e pedagogia em Artes. In: AMARAL, Maria Vitória; SILVA, Maria Betânia (Orgs.). *Conferências em arte/educação: narrativas plurais*. Recife: FAEB, 2014, p. 249-257.
- DIAS, Belidson; FERNÁNDES, Tatiana. Mapas de interseções na educação em visualidades: Evento. In: *Visualidades*, Goiânia, v.11, n. 2, p. 137-161, jul.-dez. 2013.
- DIAS, Belidson; FERNÁNDES, Tatiana. Pedagogias culturais nas entre viradas: eventos visuais & artísticos. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.). *Pedagogias culturais*. Santa Maria: UFMS, 2014. p. 101-137.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel. (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 205-226.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. In: *Revista Pós. Escola de Belas Artes*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, 2012.
- ECO, Humberto. *A história da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FONTES, Adriana Sansão. Intervenções temporárias, marcas permanentes: apropriações, arte e festa na cidade contemporânea. *Arquitetura revista*, v. 8, n. 1, p. 31-48. 2012.
- FOSTER, Hall. *O que vem depois da farsa?* Tradução de Célia Euvaldo e Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.
- FREIRE, Neison Cabral Ferreira; FERNANDES, Ana Cristina de Almeida. Mapas como expressão de poder e legitimação sobre o território: uma breve evolução histórica da cartografia como objeto de interesse de distintos grupos sociais. In: *Portal da Cartografia*, Londrina, v. 3 n. 1, p. 83-103, 2010.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GALLO, Sílvio. *Pedagogia libertária: anarquistas, anarquismos e educação*. São Paulo: Imaginário: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2007.
- GENTILI, Pablo. Neoliberalismo e educação: manual do usuário. In: GENTILI, Pablo; SILVA, Tomaz Tadeu. (Orgs). Escola S. A. *Quem ganha e quem perde no mercado educacional do Neoliberalismo*. Brasília: Editora CNTE, 1996. p. 9-48.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp, 2004.
- GROS, Frédéric. *Desobedecer*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- Grossman, Jonathan. Violência e silêncio: Reescrevendo o futuro. In: *História Oral, Revista da Associação Brasileira de História Oral*, n. 3, 2000.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GUIMARÃES, Leda Maria de Barros. *Quando arte e educação tensionam e constroem um campo de pesquisa*. In: HUB Eventos 2020: VII SIIMI, #19,ART, DAT e 6o Retina., 2020, Sao Paulo. Anais do VII Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas (19o Encontro Internacional de Arte e Tecnologia; 2 o Seminário Design, Art and Technology Journal; 2 o Encontro Internacional do Grupo Retina. Internacional SP.. Goiânia/São Paulo: Media Lab/PUC-SP, 2020. v. 1.
- HARVEY, David. A liberdade da cidade. In: *Urbânia 3*. São Paulo: Pressa, 2008.
- HERNÁNDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Orgs.). *Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Editora UFSM, 2011.
- HERNÁNDEZ, Fernando. Fernando. A pesquisa baseada nas artes: propostas para repensar a pesquisa educativa. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Orgs.). *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.
- HERNÁNDEZ, Fernando. Pedagogias Culturais: o processo de (se) constituir em um campo que vincula conhecimento, indagação e ativismo. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.). *Pedagogias culturais*. Santa Maria: UFMS, 2014. p. 329-355.
- HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.
- HOOKS, Bell. *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática*. São Paulo: Elefante, 2020.

HOOKS, Bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Elefante, 2021.

ICONOCLASISTAS. Conhecimentos Colaborativos. Entrevista concedida a Renata Cervetto e Miguel López. In: CERVETTO, Renata; LÓPEZ, Miguel A. (Orgs.). *Agites antes de usar: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018.

IRWIN, Rita L. *A/r/tografia*. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Orgs.). *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

IRWIN, Rita L. Comunidades de Práticas Artográficas. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Orgs.). *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

IRWIN, Rita L.; SPRINGGAY, Stephanie. *A/r/tografia como forma de pesquisa baseada na prática*. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Orgs.). *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

JOCKS, Heinz-Nobert. Viva la intersubjetividade: algunos pensamientos acerca de El Ojo Colectivo. In: ALONSO, Sebastián; CRACIUN, Martín. (Orgs.). *Colaboracion: el ojo colectivo*. Formas de hacer colectivo. Montevideu: Goethe Institut, 2014.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KASTRUP, V. Aprendizagem, arte e invenção. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 6, n. 1, p. 17-27, jan./jun. 2001.

KENSKI, Vani Moreira. *Educação e tecnologias: o novo ritmo da informação*. Campinas: Papirus, 2015.

LARROSA, Jorge; KOHAH, Walter. Apresentação da coleção. In: *Tremores: escritos sobre a experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão. [et al]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

MACEDO, Roberto Sidnei. *Etnopesquisa crítica/ etnopesquisa-formação*. Brasília: LiberLivro 2010.

MACHADO, L. G. *Barroco mineiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

MARTÍN, Aida Sánchez de Serdio. Visualidade, produção de conhecimento e pedagogia do olhar. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.) *Processos e Práticas de Pesquisa em Cultura Visual e Educação*. Santa Maria, RS: Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 2013, p. 345-398.

MARTÍN, Aida Sánchez de Serdio. Pedagogias colectivas e investigación colaborativa em las prácticas culturales contemporâneas. In: ALONSO; CRACIUN. (Org.). *Colaboracion: el ojo colectivo*. Formas de hacer colectivo. Montevideu: Goethe Institut, 2014.

MARTINS, Alice Fátima. Da educação artística à educação para a cultura visual: revendo percursos, refazendo pontos, puxando alguns fios dessa meada. In:

- MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Orgs.). *Educação da cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa*. v. 1. Santa Maria: Editora UFSM, 2009. p. 101-117.
- MARTINS, Raimundo. Das belas artes à cultura visual: enfoques e deslocamentos. In: MARTINS, Raimundo. (Org.). *Visualidade e educação*. Goiânia: FUNAPE, 2008.
- MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. Encontros com sensibilidades em saudáveis desequilíbrios da razão: atos e processos de aprender, pesquisar e ensinar. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Orgs.). *Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Editora UFSM, 2011. p. 133 – 146).
- MESQUITA, André. *Insurgência poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.
- MENEZES, Ebenezer Takuno de. Verbete educação informal. *Dicionário Interativo da Educação Brasileira - EducaBrasil*. São Paulo: Midiamix Editora, 2001.
- MIRANDA, Fernando. De lo expositivo a la acción pedagógica. In: ALONSO, Sebastián; CRACIUN, Martín. (Org.). *Colaboracion: el ojo colectivo*. Formas de hacer colectivo. Montevideo: Goethe Institut, 2014.
- MIRANDA, Fernando. Fora de controle: acontecimentos e aprendizagens na cultura visual e na arte contemporânea. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Orgs.). *Educação da cultura visual: aprender... pesquisar... ensinar...* Santa Maria: Editora UFSM, 2015. p. 147-164.
- MIRZOEFF, Nicholas. *O direito a olhar*. Educação Temática Digital. Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016.
- MIRZOEFF, Nicholas. Introducción. In: *Cómo ver el mundo: Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2016, p. 11-34.
- MIRZOEFF, Nicholas. Introducción: ¿Qué es la cultura visual? In: *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, ES: Paidós, 2003, p. 17-64.
- MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In ALLOA (org.). *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 165-190.
- MOLL, Jaqueline. *Um paradigma contemporâneo para a educação integral*. Pátio: Revista Pedagógica, Edição Artmed, 2009.
- MORAES, Cristina de Cássia Pereira. *As estratégias de purificação dos espaços da Província de Goiás (1835-1843)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1995.
- NOGUEIRA, Emilliano Alves de (Org.). *Ações Poéticas Urbanas*. Gráfica UFG: Goiânia, 2020.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da Arte*. Tradução de Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica: museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- OLIVEIRA, Karine Camila. *Parâmetros urbanísticos e a preservação do Conjunto*

*Arquitetônico e Urbanístico da cidade de Goiás*. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2014.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. As tragédias como evento hermenêutico: as enchentes do Rio Vermelho na Cidade de Goiás. In: *História e cultura*, Franca, v. 3, n. 3 (Especial), p. 306-324, dez. 2014.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de; HERNÁNDEZ, Fernando. Questionando fronteiras: resistências e interações. In: *A formação do professor e o ensino das artes visuais*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2015. p. 91-102.

PALLAMIN, Vera. *Arte urbana*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2000.

PALLASMAA, Juhani. A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PALLASMAA, Juhani. *Essências*. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

PASSOS, Ana Helena Ithamar; PUCCINELLI, Bruno Puccinelli; ROSA, Waldemir Rosa. As narrativas hegemônicas como normativas excludentes: raça, gênero e sexualidade. In: *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 8. São Paulo: SESC, jul. 2019.

PASSOS, Elder Camardo de. *Goyaz: de arraial a patrimônio mundial*. Goiânia: Kelps, 2018.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções urbanas: arte/cidade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

PENNACHIN, Deborah Lopes. *Subterrâneos e Superfícies da Arte Urbana: uma imersão no universo de sentidos do graffiti e da pixação na cidade de São Paulo [2002 a 2011]*. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

POLLAK, Michael. Memórias, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PRADO, Paulo Brito do. Patrimônio inquirido: por uma história de memórias subterrâneas nos sertões de Goiás em 1930. *Revista em Tempos de História*, Brasília, n 24, p. 170-194, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. Tradução de Werner Rothschild Davidsohn, Anat Falbel. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2 edição. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2011.

ROSE, Gillian. *Visual Methodologies*. Londres: Sage Publications, 2001.

SANCHES, Pilar Pinheiro. *Arte Pública e Política: Desejo de democracia?*

Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

SANTOS, Jailson Valentin dos; SIQUEIRA, Charles Farias. Ensino de artes visuais em espaços não formais: conexões e interlocuções rizomáticas em experiências educacionais. In: CARVALHO, Livia Marques; COSTA, Robson Xavier; SILVA, Maria Bethânia. (Orgs.). *Pesquisa e metodologias em artes visuais*. João Pessoa: UFPB; Recife: Editora UFPE, 2015.

SARLO, Beatriz. *A cidade vista: mercadorias e cultura urbana*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SAYÃO, Thiago Juliano. As heranças do Rosário: associativismo operário e o silêncio da identidade étnico-racial no pós-abolição, Laguna (SC). In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 35, n. 69, p. 131-154, 2015

SERPA, A. Espaço público e acessibilidade: notas para uma abordagem geográfica. In: *Revista GEOUSP – Espaço e Tempo*, São Paulo, n. 15, p. 21-37, 2004.

SERRA, Richard. *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013*. São Paulo: IMS, 2014.

SILVA, Armando. *Imaginários: estranhamentos urbanos*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

TAMASO, Isabela. *Em nome do patrimônio: representações e apropriações da cultura na cidade de Goiás*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez, 2000.

URSSI, Nelson José. *A Linguagem cenográfica*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006

VALLE, Nasheli Jiménez del. Estética, multiculturalismo e decolonialidade. Trad. Marcos de Jesus Oliveira. In: *Epistemologias do Sul*, v. 4, n. 1, p. 60-67, 2020.

VIEIRA, Martha Victor. A conquista dos povos indígenas e o discurso da decadência nas narrativas de Goiás oitocentista. In: *MÉTIS: história & cultura* – v. 17, n. 34, p. 169-185, jan./jun. 2018.

VELOSO, Mariza. O fetiche do patrimônio. In: *Habitus*, Goiânia, v. 4, n.1, p. 437-454, jan./jun. 2006.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

VOLZ, Jochen. Somos muit+s: experimentos sobre coletividade. In: ARANTES, Amanda; PITTA, Fernanda; VOLZ, Jochen. (Orgs.). *Somos muit+s: experimentos sobre coletividade*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

WRIGHT, Stephen. La delicada esencia del arte colaborativo. In: ALONSO, Sebastián; CRACIUN, Martín. (Orgs.). *Colaboracion: el ojo colectivo*. Formas de hacer colectivo. Montevideu: Goethe Institut, 2014.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

### **Documentos nacionais**

DOSSIÊ de Proposição de inscrição da cidade de Goiás na lista do Patrimônio da Humanidade. Goiânia, 2000. CD-ROM, 6 anexos

Memorando do IPHAN 047/03 de 31 de março de 2003.

## Anexos

### 1. Texto do áudio do Passeio auditivo.

#### Instruções

Olá! Você participará agora de um passeio guiado pelo Centro Histórico da Cidade de Goiás. Você provavelmente já ouviu, estudou, falou e pesquisou muito sobre essa cidade, fundada em 1729 por Bartolomeu Bueno da Silva, o segundo Anhanguera, que veio pra cá com o intuito de enriquecer facilmente, acabando com o ouro, dizimando nossos povos indígenas, espalhando violência, pobreza e ambição, em nome da fé católica e da honra ao Rei de Portugal. No passeio de hoje, falaremos mais um pouco sobre essa cidade patrimônio cultural da humanidade, cheia de histórias visíveis e invisíveis, onde algumas pessoas decidem o que deve e como deve ser mostrado e preservado. Nós também fizemos escolhas, e como toda escolha não dá conta de tudo, as nossas são também totalmente irresponsáveis e ideológicas. Assim, pedimos que não tenham generosidade e duvidem de tudo o que for dito aqui.

Fizemos uma lista de coisas que seriam bem importantes nessa experiência. Durante o percurso, tente manter o máximo de atenção, e numa imersão conjunta, mantenha o foco na cidade. Cada lugar numerado no mapa é uma estação, onde o áudio correspondente deverá ser acionado. Aguarde chegar ao local para ouvir e só saia quando tiver terminado. Se possível, faça três fotografias durante o percurso e as envie para esse mesmo número. Na dúvida siga sua intuição.

#### I Estação. Igreja da Boa Morte

Do ponto onde estamos saindo, todos os anos na primeira hora da quinta-feira da Semana Santa, uma multidão sai atrás de 40 homens encapuzados e descalços ao som de tambores, simulando a perseguição a Cristo antes da crucificação do mesmo: é a procissão do Fogaréu. Conta-se que essa procissão chegou em Goiás em 1745 pelo espanhol Padre Perestrello e aos poucos foi desaparecendo até que em 1967, alguns jovens no intuito de investir em mais atrações chamativas para desenvolver o turismo local decidiram reinventá-la. A fé e a força religiosa sentaram ao lado do lucro e do turismo, e a afirmação de uma identidade vilaboense passou a conformar com a imagem de um farricoco colorido de chapéu pontudo, confundido pelos desavisados como um membro do Ku Klux Klan do Brasil profundo. Esse representante ao mesmo tempo do penitente e opressor, que carrega em si os desejos de determinada porção da sociedade goiana, é espalhado pelo Brasil em forma de imãs de geladeira.

O fogaréu anunciado como uma tradição de 274 anos, redesenha-se em nome do capital, ao mesmo tempo em que se mantém uma procissão de homens em nome do conservadorismo, reservando às mulheres o coadjuvantismo de costurar os figurinos, decorar os espaços e servir o lanche. Uma cidade matriarcal, marcada por um sistema machista.

Se durante o Fogaréu, as luzes são apagadas para neutralizar os lugares ou purificá-los em nome da fé, nessa nossa procissão a luz será importante para que os lugares permaneçam reais, ocupando na heterogeneidade do espaço urbano, locais que parecem incompatíveis.

Dirija-se à II estação e tenha um excelente passeio.

### **II Estação. Fonte de bronze.**

Em 1906 inauguraram essa fonte. Fundiram-na em bronze e trouxeram de Londres pra cá. Em cima colocaram uma mulher de braços cruzados, como se estivesse se protegendo de algo, carregando um peso inútil na cabeça.

Já ouvimos que essa mulher era a imagem de uma francesa, símbolo da moda na época, o que pode não fazer nenhum sentido. O que uma francesa estaria fazendo numa fonte inglesa vestida com esse tanto de roupa nesse calor goiano?

Falaram também que seria a Damiana da Cunha. Não. Uma mulher branca de roupas cobrindo todo o corpo não pode ser uma índia caiapó, mesmo se essa índia tivesse sido adotada por um governador da província de Goiás em 1781, e criada à sombra da cruz para mais tarde, como uma peça do jogo imperial, ajudar na colonização dos indígenas do território goiano. Seria mais um castigo transformar numa estátua branca a índia usada a serviço dos colonizadores para acabar com a cultura indígena.

Chegamos a pensar em que história poderíamos inventar para tentar te convencer que essa estátua representa algo, dizer que seria uma mulher de um dos padres do século XIX que mantinha família sem nenhum problema na cidade, ou uma das irmãs bonitas de Cora Coralina, porque em toda história daqui é de praxi enfiar a Cora no meio pra ajudar no marketing. Cora rende! Decidimos, pelo menos dessa vez, sermos sinceros. Provavelmente ela é só um enfeite, escolhida em um catálogo com um monte de estátuas de mulheres feitas em larga escala para fontes espalhadas pelo mundo, uma mulher como as goianas pretas com suas latas na cabeça que carregavam água potável para as famílias mais afortunadas. Ela está na fonte, condenada a ficar por ali imóvel, abraçando a si mesma, sozinha, em frente ao palácio ocupado há anos por homens. Um objeto, como muitos homens ainda enxergam as mulheres.

Dirija-se à III estação, escolha um lugar confortável pra ficar e dê o play.

### **III Estação Praça do Coreto**

Esperamos que você tenha escolhido um lugar confortável na Praça do Coreto. Palavra boa de falar né? Co-re-to! É como a palavra correto, mas sem um dos erres, portanto, um correto errado. Tão errado que houveram tempos em que parte da população não podia frequentar. Negros e negras eram dispensáveis no fluxo da sociedade vilaboense que passeava pelos jardins com suas árvores desenhadas. Ainda bem que temos tempo para balançar o coreto e reverter os erros. Ocupar, incomodar, reivindicar. Olhe para cada canto da praça. Quem ocupa cada lugar? Quem frequenta na manhã? Quem dança à noite? Quem beija na madrugada? Quem incomoda? Quem é você nesse lugar?

Desça a rua da direita rumo à IV estação.

### **IV Estação: Casa Moderna**

No início, passávamos por essa casa com muita indignação, mesmo sem ter a menor noção de quem a tenha construído. Não que a casa seja feia, mas é que no lugar dela existia um edifício lindo do século XVIII que foi demolido sem dó e nem piedade. Uma

construção de terra e madeira deu lugar para uma casa de azulejos com 3 pinheiros europeus nos fazendo sentir saudades daquele frio que nunca existiu por essas bandas. Aí paramos para pensar e vimos que seria de uma idiotice sem fim indignar-se com uma pessoa (ou várias) que nem conhecemos só por causa do preciosismo de um desenho urbano de fachadas que nunca vimos, mas acreditamos que podia ser bonito.

A casa é um dos patinhos feios do meio do centro histórico perdido de sua mamãe cisne modernosa, acolhida pelas camadas de tempo que formam o espaço urbano, com seu banco branco de metal por onde casais apaixonados deram beijos calorosos. Decidimos então que ela é bela na sua diferença, e que ela não destoa, mas reforça as múltiplas identidades do lugar.

Vá agora à V estação. Se possível, diga oi para 1 pessoa no caminho.

### **V Estação: Ponte da Lapa.**

Em 1794 foi erguida a Igreja de Nossa Senhora da Lapa, na margem oposta à casa de Cora Coralina, em frente à cruz de Anhanguera, e levada pela grande enchente de 1839. As enchentes permeiam o imaginário popular da cidade com histórias tristes de destruição. A qualquer momento outra grande enchente pode arrasar a cidade, como a de 1782 que levou 3 pontes, a de 1981 que destruiu diversos prédios e a de 2001, que levou parte do centro histórico pela enxurrada. Enquanto programas ambientais e planos estratégicos não são criados e colocados em prática, pensamos em fazer algo paliativo, e nos apegar à Nossa Senhora da Lapa, inventando uma tradição. Pegue a fita que você ganhou no início de nosso passeio e amarre na ponte dando três nós. A cada nó você deverá fazer um pedido para a Nossa Senhora da Lapa, sendo que os dois primeiros serão pedidos pessoais e o último nó você deve pedir proteção para que outra enchente não devaste nossa cidade. Não temos a menor ideia se seus desejos serão atendidos ou se a Nossa Senhora da Lapa que não conseguiu evitar que sua igreja fosse embora nas águas da chuva vai facilitar pra gente na próxima enchente, mas narrativas precisam ser criadas para alimentar a nossa fé. Lembre-se: A verdade não é um substrato, mas um efeito de superfície.

Siga rumo à estação 06.

### **VI Estação: Igreja do Rosário.**

George Bataille no verbete arquitetura de seu Dicionário Crítico escreve que “é sob a forma de catedrais e palácios que a Igreja e o Estado se dirigem e impõe silêncio às multidões”.

A construção da Igreja do Rosário em 1734 é parte do silenciamento do povo preto que veio para Goiás ser mão de obra na extração do ouro. Negros e negras escravizados e escravizadas, forros e forras, imprimiram suas crenças na fé católica, sincretizando as religiosidades. Diferente de grande parte das igrejas da cidade, a Igreja do Rosário manteve livre de desgraças como desabamentos, incêndios e arruinamentos, até a chegada de frades franceses por aqui. Nesse caso, talvez os homens brancos tenham sido piores que os acidentes ocasionais que queimaram a igreja da Boa Morte, desabou a Matriz de Santana ou levou a Igreja da Lapa numa enxurrada.

Em 1881 os frades dominicanos da França chegam em Goyaz com seu ultramontanismo, ou um catolicismo renovado, diferente daquilo que consideravam uma selvageria praticada até então, para manter o domínio da Igreja no Estado, mais ou

menos o que acontece hoje no nosso estado laico dominado por um governo supostamente religioso, conservador, branco e heterossexual.

Em 1934 a então Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos foi demolida para a construção de uma igreja neogótica, apagando qualquer vestígio que lembrasse o passado do povo negro que ali professava sua crença. O discurso da modernidade mascarando os processos de esquecimento do povo negro que há tanto tempo ocupou esse espaço.

A próxima estação não é um lugar fixo, então aperte o play da VII estação e caminhe seguindo o mapa rumo à VIII estação.

### **VII Estação. Calçamento.**

As pedras começaram a ser encaixadas nas ruas de Goyaz desde o final do século XVIII, desenhando um calçamento que modifica o seu corpo a cada passo dado por essas ruas. Caminhe observando como você precisa escolher o lugar exato para colocar o seu pé, equilibrando-se para não cair, endireitando a coluna para não perder o centro. As pedras saíram dos leitos dos rios ou dos morros explodidos com pólvora para calçar nossas ruas, carregadas em couro de boi, colocadas uma a uma por mãos de pessoas escravizadas que alugadas pelo governo, davam aos seus donos uma renda extra, sendo que as mulheres sempre recebiam menos que os homens. Será que a irregularidade que o tempo esculpiu nas curvas das pedras e nos fazem tropeçar, cair, escorregar não é um aviso do povo preto que tanto sofreu nessas terras para que tenhamos cuidado com o nosso caminhar, e não cometamos os mesmos erros cometidos outrora?

Caminhe até a VIII estação. Nesse trajeto escolha uma pedra e com o giz que você ganhou no início do passeio escreva uma palavra nela. Tire uma foto e nos envie.

### **VIII Estação: Rio e mulheres.**

Vermelho, rio, que bombeia vida ao longo das artérias  
e se emaranham num monte de sensações que fazem pensar e sentir  
És tu, com teu poder de fonte e contigo jaz tantas histórias.

Mulher é sinônimo de força, vigor  
Tu és signo de mulher  
com a tua força de resiliência  
a cada ciclo se renova  
fertiliza e traz consigo novas e marcantes memórias.

Na poesia de Cora Coralina, o rio Vermelho e as mulheres são entidades soberanas que escorrem juntas impulsionando a vida na cidade. Mulheres tão perigosas aos olhos do poder público que ocorreram inúmeras tentativas de controle de hábitos femininos. No Código de Postura da Cidade de Goyaz de 1845, número 3, o artigo segundo diz que, (abre aspas) Fica proibida as mulheres lavar-se nos rios desta cidade, das seis horas da manhã as seis e meia da tarde, salvo se tomar as devidas cautelas, para que não offenda a moral publica (fecha aspas).

Os corpos à mostra das lavadeiras do Rio Vermelho que também eram parteiras, quitandeiras, cartomantes, engomadeiras, costureiras, pobres, analfabetas, pretas e

pardas, era um perigo para os homens de bem. Perseguidas por falar alto, beber em local público, sair na rua sozinha após às 21 horas, cometer adultério, fazer sexo por dinheiro, eram presas por princípios correcionais, alvo da repressão policial, em virtude de seu comportamento considerado imoral e desordeiro.

Ah, a poesia que falamos no início não é de Cora Coralina, é de Elisa Maria, outra mulher que como tantas outras pode acabar sendo esquecida, engolida pela luta de fazer dessa cidade um lugar mais justo.

Caminhe até a IX estação.

### **IX Estação: Árvore que caiu**

Aqui existia uma árvore que caiu no ano passado por conta da chuva. Ao invés de replantar outra árvore, tamparam o buraco no chão com pedras e ninguém nunca mais teve sombra nesse lugar. Fim da história.

Vá até a última estação para finalizamos esse passeio auditivo.

### **X Estação: IPHAN**

Chegamos ao largo da Igreja São Francisco de Paula rodeado pelo IPHAN, Mercado e Igreja. Difícil escolher se falaríamos para você tirar uma foto na escadaria de Igreja e postar como se estivesse em Mykonos com seus edifícios caiados e esquadrias azuladas ou dos primeiros encontros que tivemos no Mercado Municipal. Mas chegando aqui, lembramos que na Via Sacra Católica, na décima estação Cristo é despojado de Suas vestes e olhamos para o IPHAN, na antiga casa do bispo. Instituto que aos poucos está sendo despojado de recursos num Estado onde cultura virou inimigo e cargos do IPHAN são sorteados entre políticos como um prêmio bobo. Seria um prêmio para aprovar os projetos gananciosos de um mercado imobiliário, que vê a preservação como um entrave para o progresso, ou uma disputa de poder para saber quem agora narra a memória e legitima essas narrativas?

A preservação virou politicagem e caiu nas mãos de pessoas sem nenhum critério técnico. As vestes de Jesus são sorteadas entre os soldados, podendo agora ser utilizadas pelos carrascos do filho de Deus. Quem agora terá a autorização para utilizar essas vestes? Os interesses dos sorteados atenderão ao público ou apenas aos seus pares, contribuindo ainda mais para o apagamento de uma memória construída até então, e surgimento de novas narrativas a que preço? O que está em jogo a partir de agora?

Isso pode ser irreversível.

Sobre a foto na escadaria da igreja, é sério, se o portão estiver aberto não deixe de fazer. Se o ângulo for bom todo mundo vai achar que é Mykonos, com a vantagem de que aqui, diferente da Grécia, tem pamonha e bolo de arroz no Mercado Municipal.

Agradecemos por fazer esse passeio conosco.

## 2. Parecer consubstanciado do Comitê de Ética em Pesquisa (UFG)



### PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

#### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** Ações poéticas urbanas coletivas: processos e práticas artísticas e pedagógicas na cidade

**Pesquisador:** EMILLIANO ALVES DE FREITAS NOGUEIRA

**Área Temática:**

**Versão:** 1

**CAAE:** 22704719.0.0000.5083

**Instituição Proponente:** Universidade Federal de Goiás - UFG

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

#### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 3.702.808

#### Apresentação do Projeto:

**Título da Pesquisa:** Ações poéticas urbanas coletivas: processos e práticas artísticas e pedagógicas na cidade

**Pesquisador Responsável:** EMILLIANO ALVES DE FREITAS NOGUEIRA

**Área Temática:**

**Versão:** 1

**CAAE:** 22704719.0.0000.5083

**Submetido em:** 02/10/2019

**Instituição Proponente:** Universidade Federal de Goiás - UFG

**Situação da Versão do Projeto:** Em relatoria

**Localização atual da Versão do Projeto:** UFG - Universidade Federal de Goiás

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

O projeto de pesquisa "Ações poéticas urbanas: processos e práticas artísticas e pedagógicas na cidade" pretende investigar práticas nas artes que discutam as conexões entre espaço urbano e dramaturgia visual através de ações abertas ao público produzidas por um coletivo. Assim, também se busca investigar de que forma o público apreende, lê e transforma a cidade a partir de experimentações artísticas, bem como analisar os processos de aprendizagem tanto de quem cria as ações, quanto de quem que participa dessas experiências, levando em conta a inter-relação

**Endereço:** Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2  
**Bairro:** Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970  
**UF:** GO **Município:** GOIANIA  
**Telefone:** (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 3.702.808

entre visualidades, arquitetura e urbanismo. As propostas artísticas que serão o objeto de estudo dessa pesquisa serão criações realizadas por um coletivo composto por estudantes de arquitetura e urbanismo, evidenciando as potencialidades dessas ações nas discussões acerca de corpo e cidade em Goiás/GO, a serem realizadas no segundo semestre de 2019.

**Objetivo da Pesquisa:**

Objetivo Primário:

Esta pesquisa de caráter transdisciplinar busca investigar e produzir práticas artísticas coletivas que discutam espaço urbano através de ações abertas ao público, e de que forma o corpo apreende, lê e transforma a cidade a partir dessas experiências.

Objetivo Secundário:

Entender de que forma ações urbanas coletivas influenciam na vivência da cidade, ao investigar os processos de aprendizado em grupo através de atos de criação artística, inter-relacionando cultura visual e arquitetura e urbanismo.

**Avaliação dos Riscos e Benefícios:**

Riscos:

De acordo com o pesquisador, não apresenta riscos físicos aos participantes da pesquisa, isto é, as ações propostas por essa pesquisa serão realizadas apenas por pessoas que se sentirem à vontade em participar, não colocando em risco a integridade física e psicológica dos participantes. Pensando nisso, os riscos que essa pesquisa pode oferecer são mínimos e de ordem psicológica, como:

- Possibilidade de constrangimento ao responder o questionário;
- Vergonha;
- Cansaço ao responder às perguntas.

Caso encontre alguns desses problemas, serão feitos os encaminhamentos necessários para solucioná-los (acompanhamento médico e psicológico). Ainda, segundo o pesquisador o sigilo e o anonimato da identidade do participante será assegurada.

Benefícios:

Essa pesquisa contribuirá nos campos da Cultura Visual e da Arquitetura e Urbanismo ao trazer à tona questionamentos atuais sobre a relação da arte e cidade, através de ações artísticas e educacionais realizadas por um coletivo de estudantes,

**Endereço:** Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2  
**Bairro:** Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970  
**UF:** GO **Município:** GOIANIA  
**Telefone:** (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 3.702.808

possibilitando novas leituras do espaço urbano pelo coletivo e pela população que participar das ações realizadas.

**Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:**

O estudo tem relevância social e educacional pedagógica, na medida em que a partir dela espera-se que os estudantes ampliem suas visões e percepção sensibilizada sobre as possibilidades artísticas da cidade de Goiás, contribuindo assim diretamente nos processos educacionais tendo a Arquitetura e Urbanismo como instrumento nos conteúdos escolares relacionados aos estudos em arte e cultura visual. Pretende-se também que essas ações produzam efeitos de sentido no público que participar delas, contribuindo pedagogicamente e possibilitando leituras críticas e apreensões do espaço urbano até então não realizadas. Além disso, segundo o pesquisador o trabalho será de grande importância para a formação dos estudantes que participarão do coletivo em estudo, reverberando nos processos de educação formal onde estão inseridos.

Para tanto, adota uma metodologia de caráter qualitativo, buscando entender de que forma são construídos os processos artísticos, além das suas reverberações no coletivo e como o público os apreende, percorrendo as trilhas da concepção, produção, apresentação e mediação.

Dessa forma, serão realizadas sete intervenções com um coletivo formado por seis estudantes de arquitetura e Urbanismo e um discente de cinema, sendo todos voluntários, realizando suas ações no espaço urbano, evidenciando as potencialidades dessas ações nas discussões acerca de corpo e na Cidade de Goiás/GO.

Ao trabalhar com estes estudantes durante a pesquisa, busca-se o desenvolvimento de uma consciência crítica a respeito da cidade e seu funcionamento dentro da universidade, sem a explicitação de um processo pedagógico formal. Dessa forma, essa investigação almeja discutir de que forma são construídos os processos artísticos, as reverberações disso no coletivo e no público participante, percorrendo as trilhas da concepção, produção, apresentação e mediação no espaço urbana Cidade de Goiás/GO. O trabalho a ser realizado com o coletivo acompanhará as seguintes diretrizes: fundamentação teórica, estudos de casos de artistas que utilizam a cidade como dramaturgia visual em suas realizações e desenvolvimento de práticas em diálogo com o espaço urbano. Assim, as experiências tanto com os criadores das ações como com quem participou das ações, serão materiais investigativos desse trabalho.

**Endereço:** Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2  
**Bairro:** Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970  
**UF:** GO **Município:** GOIANIA  
**Telefone:** (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 3.702.808

O pesquisador, também, fará parte do coletivo e acompanhará todo o processo de concepção e produção das intervenções, que serão registrados em vídeo, fotos e cadernos de anotações (de todos os integrantes do grupo). Esses instrumentos serão de significativo valor para analisar as relações e interligações entre a prática/processo e os resultados artísticos, e de que forma essas ações contribuem na educação informal. Esses registros ampliam as possibilidades de análise e servem de ferramenta para ilustrar e complementar o trabalho, fazendo também as vezes de texto/discurso do próprio trabalho.

**Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:**

Apresenta os documentos necessários:

- Folha de rosto assinada;
- TCLE apropriado deixando claro os riscos e benefícios da pesquisa e a liberdade na desistência do participante de participação da pesquisa sem nenhum tipo de ônus;
- Descreve os instrumentos de coleta de dados (observação da prática artística e a aplicação de entrevista semiestruturada, mas sugere-se acrescentar no projeto as perguntas dessa entrevista semiestruturada no projeto de pesquisa nos anexos);
- Instrumento de coleta de dados/perguntas semiestruturadas para a entrevista;
- Termo de compromisso do pesquisador.

-

**Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

Após a análise do protocolo, julgamos que o estudo pode ser APROVADO por este comitê, com a recomendação acima sugerida.

**Considerações Finais a critério do CEP:**

A APROVAÇÃO se justifica considerando os princípios éticos vigentes por este Comitê. Reiteramos a importância deste Parecer Consubstanciado e lembramos que o pesquisador responsável deverá encaminhar ao CEP - UFG o Relatório Final contendo a conclusão final do estudo de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 466/12 e Resolução CNS n.510/16. O prazo para entrega deste é de 30 dias após o encerramento da pesquisa, prevista para abril de 2022.

**Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:**

<b>Endereço:</b> Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2			
<b>Bairro:</b> Campus Samambaia, UFG		<b>CEP:</b> 74.690-970	
<b>UF:</b> GO	<b>Município:</b> GOIANIA		
<b>Telefone:</b> (62)3521-1215	<b>Fax:</b> (62)3521-1163	<b>E-mail:</b> cep.prpi.ufg@gmail.com	



Continuação do Parecer: 3.702.808

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1405090.pdf	02/10/2019 11:38:36		Aceito
Folha de Rosto	folha_de_rosto.pdf	02/10/2019 11:38:12	EMILLIANO ALVES DE FREITAS NOGUEIRA	Aceito
Outros	Instrumento_de_Coleta_de_Dados.pdf	20/09/2019 10:52:51	EMILLIANO ALVES DE FREITAS NOGUEIRA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.doc	20/09/2019 10:51:25	EMILLIANO ALVES DE FREITAS NOGUEIRA	Aceito
Declaração de Pesquisadores	Termo_de_compromisso.pdf	20/09/2019 10:42:46	EMILLIANO ALVES DE FREITAS NOGUEIRA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_de_pesquisa.docx	19/09/2019 18:44:01	EMILLIANO ALVES DE FREITAS NOGUEIRA	Aceito

**Situação do Parecer:**

Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

GOIANIA, 13 de Novembro de 2019

---

**Assinado por:**  
**Geisa Mozzer**  
**(Coordenador(a))**

**Endereço:** Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2  
**Bairro:** Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970  
**UF:** GO **Município:** GOIANIA  
**Telefone:** (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada: “Ações poéticas urbanas coletivas: processos e práticas artísticas e pedagógicas na cidade”. Meu nome é Emilliano Alves de Freitas Nogueira, sou o pesquisador responsável e minha área de atuação é Arte e Cultura Visual. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra ficará comigo. Esclareço que em caso de recusa na participação você não será penalizado(a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dívidas sobre a pesquisa poderão ser esclarecidas pelo(s) pesquisador(es) responsável(is), via e-mail emillianofreitas@gmail.com e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): (62) 99990 8182 inclusive com possibilidade de ligação a cobrar. Ao persistirem as dúvidas sobre os seus direitos como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62)3521-1215. A participação no referido estudo será no sentido de contribuir para o entendimento de que forma ações urbanas coletivas influenciam na vivência da cidade, ao investigar os processos de aprendizado em grupo através de atos de criação artística, inter-relacionando cultura visual e arquitetura e urbanismo. Dessa forma, haverá a possibilidade de trazer à tona questionamentos atuais sobre a relação da arte e cidade, através de ações artísticas e educacionais realizadas por um coletivo de estudantes, possibilitando novas leituras do espaço urbano pelo coletivo e pela população que participar das ações realizadas.

O trabalho tem como objetivo geral investigar e produzir práticas artísticas coletivas que discutam espaço urbano através de ações abertas ao público, e de que forma o corpo apreende, lê e transforma a cidade a partir dessas experiências.

Você será e entrevistado e para isso será necessário reservar um período de, pelo menos 40 minutos do seu tempo, para que possamos conversar. Como as perguntas serão sobre ações poéticas urbanas na cidade de Goiás, podem acontecer desconfortos emocionais ou constrangimentos, neste caso você poderá não responder a qualquer pergunta que lhe trouxer desconforto ou angústia.

Você tem direito ao ressarcimento das despesas decorrentes da cooperação com a pesquisa, se houver, e ainda, a pleitear indenização em caso de danos previstos em Lei.



Se você não quiser que seu nome seja divulgado, está garantido o sigilo, que assegure a privacidade e o anonimato. Haverá a divulgação do seu nome, quando for de interesse, solicito que assine na opção desejada:

- (  ) Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;  
(  ) Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.

#### 1.2. Consentimento da Participação Pesquisa:

Eu, Thiago Lopes Oliveira Santos, abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado “Ações poéticas urbanas coletivas: processos e práticas artísticas e pedagógicas na cidade”. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) pelo (a) pesquisador (a) responsável Emilliano Alves de Freitas Nogueira sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Goiás/GO, 12 de agosto de 2021



Assinatura por extenso do (a) participante



Assinatura por extenso do (a) pesquisador (a) responsável



**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE**

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada “Ações poéticas urbanas coletivas: processos e práticas artísticas e pedagógicas na cidade”. Meu nome é Emilliano Alves de Freitas Nogueira, sou o pesquisador responsável e minha área de atuação é Arte e Cultura Visual. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra ficará comigo. Esclareço que em caso de recusa na participação você não será penalizado(a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dívidas sobre a pesquisa poderão ser esclarecidas pelo(s) pesquisador(es) responsável(is), via e-mail emillianoalves@gmail.com e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): (62) 99990 8182 inclusive com possibilidade de ligação a cobrar. Ao persistirem as dúvidas sobre os seus direitos como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62)3521-1215. A participação no referido estudo será no sentido de contribuir para o entendimento de que forma ações urbanas coletivas influenciam na vivência da cidade, ao investigar os processos de aprendizado em grupo através de atos de criação artística, inter-relacionando cultura visual e arquitetura e urbanismo. Dessa forma, haverá a possibilidade de trazer à tona questionamentos atuais sobre a relação da arte e cidade, através de ações artísticas e educacionais realizadas por um coletivo de estudantes, possibilitando novas leituras do espaço urbano pelo coletivo e pela população que participar das ações realizadas.

O trabalho tem como objetivo geral investigar e produzir práticas artísticas coletivas que discutam espaço urbano através de ações abertas ao público, e de que forma o corpo aprende, lê e transforma a cidade a partir dessas experiências.

Você será e entrevistado e para isso será necessário reservar um período de, pelo menos 40 minutos do seu tempo, para que possamos conversar. Como as perguntas serão sobre ações poéticas urbanas na cidade de Goiás, podem acontecer desconfortos emocionais ou constrangimentos, neste caso você poderá não responder a qualquer pergunta que lhe trazer desconforto ou angústia.

Você tem direito ao ressarcimento das despesas decorrentes da cooperação com a pesquisa, se houver, e ainda, a pleitear indenização em caso de danos previstos em Lei.



Se você não quiser que seu nome seja divulgado, está garantido o sigilo, que assegure a privacidade e o anonimato. Haverá a divulgação do seu nome, quando for de interesse, solicito que assine na opção desejada:

Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;

Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.

**1.2.Consentimento da Participação na Pesquisa:**

Eu, [Redacted], abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado “Ações poéticas urbanas coletivas: processos e práticas artísticas e pedagógicas na cidade”. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informado (a) e esclarecido(a) pelo (a) pesquisador (a) responsável Emilliano Alves de Freitas Nogueira sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Goiás,GO, 12 de agosto de 2021

[Redacted Signature]

Assinatura por extenso do (a) participante

[Redacted Signature]

Assinatura por extenso do (a) pesquisador (a) responsável



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
Incluir aqui no nome da Unidade Acadêmica de vinculação da pesquisa



## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada “Ações poéticas urbanas coletivas: processos e práticas artísticas e pedagógicas na cidade”. Meu nome é Emilliano Alves de Freitas Nogueira, sou o pesquisador responsável e minha área de atuação é Arte e Cultura Visual. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assinhe ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra ficará comigo. Esclareço que em caso de recusa na participação você não será penalizado(a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas sobre a pesquisa poderão ser esclarecidas pelo(s) pesquisador(es) responsável(is), via e-mail emillianoalfreitas@gmail.com e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): (62) 99990 8182 inclusive com possibilidade de ligação a cobrar. Ao persistirem as dúvidas sobre os seus direitos como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62)521-1215. A participação no referido estudo será no sentido de contribuir para o entendimento de que forma ações urbanas coletivas influenciam na vivência da cidade, ao investigar os processos de aprendizado em grupo através de atos de criação artística, inter-relacionando cultura visual e arquitetura e urbanismo. Dessa forma, haverá a possibilidade de trazer à tona questionamentos atuais sobre a relação da arte e cidade, através de ações artísticas e educacionais realizadas por um coletivo de estudantes, possibilitando novas leituras do espaço urbano pelo coletivo e pela população que participar das ações realizadas.

O trabalho tem como objetivo geral investigar e produzir práticas artísticas coletivas que discutam espaço urbano através de ações abertas ao público, e de que forma o corpo apreende, lê e transforma a cidade a partir dessas experiências.

Você será e entrevistado e para isso será necessário reservar um período de, pelo menos 40 minutos do seu tempo, para que possamos conversar. Como as perguntas serão sobre ações poéticas urbanas na cidade de Goiás, podem acontecer desconfortos emocionais ou constrangimentos, neste caso você poderá não responder a qualquer pergunta que lhe trouxer desconforto ou angústia.

Você tem direito ao ressarcimento das despesas decorrentes da cooperação com a pesquisa, se houver, e ainda, a pleitear indenização em caso de danos previstos em Lei.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
Incluir aqui no nome da Unidade Acadêmica de vinculação da pesquisa



Se você não quiser que seu nome seja divulgado, está garantido o sigilo, que assegure a privacidade e o anonimato. Haverá a divulgação do seu nome, quando for de interesse, solicitado que assinhe na opção desejada:

(  ) Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;

(  ) Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.

### 1.2 Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu, Ana Vitória Freitas da Silva, abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado “Ações poéticas urbanas coletivas: processos e práticas artísticas e pedagógicas na cidade”. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informado (a) e esclarecido(a) pelo (a) pesquisador (a) responsável Emilliano Alves de Freitas Nogueira sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Goiás/GO, 21 de agosto de 2021.



Assinatura por extenso do (a) participante



Assinatura por extenso do (a) pesquisador (a) responsável



**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE**

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada “Ações poéticas urbanas coletivas: processos e práticas artísticas e pedagógicas na cidade”. Meu nome é Emilliano Alves de Freitas Nogueira, sou o pesquisador responsável e minha área de atuação é Arte e Cultura Visual. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assinie ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra ficará comigo. Esclareço que em caso de recusa na participação você não será penalizado(a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas sobre a pesquisa poderão ser esclarecidas pelo(s) pesquisador(es) responsável(is), via e-mail emillianoalves@gmail.com e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): (62) 99990 8182 inclusive com possibilidade de ligação a cobrar. Ao persistirem as dúvidas sobre os seus direitos como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62)3521-1215. A participação no referido estudo será no sentido de contribuir para o entendimento de que forma ações urbanas coletivas influenciam na vivência da cidade, ao investigar os processos de aprendizado em grupo através de atos de criação artística, inter-relacionando cultura visual e arquitetura e urbanismo. Dessa forma, haverá a possibilidade de trazer à tona questionamentos atuais sobre a relação da arte e cidade, através de ações artísticas e educacionais realizadas por um coletivo de estudantes, possibilitando novas leituras do espaço urbano pelo coletivo e pela população que participar das ações realizadas.

O trabalho tem como objetivo geral investigar e produzir práticas artísticas coletivas que discutiam espaço urbano através de ações abertas ao público, e de que forma o corpo aprende, lê e transforma a cidade a partir dessas experiências.

Você será e entrevistado e para isso será necessário reservar um período de, pelo menos 40 minutos do seu tempo, para que possamos conversar. Como as perguntas serão sobre ações poéticas urbanas na cidade de Goiás, podem acontecer desconfortos emocionais ou constrangimentos, neste caso você poderá não responder a qualquer pergunta que lhe trouxer desconforto ou angústia.

Você tem direito ao ressarcimento das despesas decorrentes da cooperação com a pesquisa, se houver, e ainda, a pleitear indenização em caso de danos previstos em Lei.



Se você não quiser que seu nome seja divulgado, está garantido o sigilo, que assegure a privacidade e o anonimato. Haverá a divulgação do seu nome, quando for de interesse, solicito que assinie na opção desejada:

( X ) Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;

( ) Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.

**1.2 Consentimento da Participação na Pesquisa:**

Eu, Lucas Italo Silva Ribeiro, abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado “Ações poéticas urbanas coletivas: processos e práticas artísticas e pedagógicas na cidade”. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) pelo (a) pesquisador (a) responsável Emilliano Alves de Freitas Nogueira sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Goiás/GO, 13 de agosto de 2021



Assinatura por extenso do (a) participante



Assinatura por extenso do (a) pesquisador (a) responsável



## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada “Ações poéticas urbanas coletivas: processos e práticas artísticas e pedagógicas na cidade”. Meu nome é Emilliano Alves de Freitas Nogueira, sou o pesquisador responsável e minha área de atuação é Arte e Cultura Visual. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra ficará comigo. Esclareço que em caso de recusa na participação você não será penalizado(a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dívidas sobre a pesquisa poderão ser esclarecidas pelo(s) pesquisador(es) responsável(is), via e-mail emillianoalfreitas@gmail.com e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): (62)999908182 inclusive com possibilidade de ligação a cobrar. Ao persistirem as dívidas sobre os seus direitos como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62)3521-1215. A participação no referido estudo será no sentido de contribuir para o entendimento de que forma ações urbanas coletivas influenciam na vivência da cidade, ao investigar os processos de aprendizado em grupo através de atos de criação artística, inter-relacionando cultura visual e arquitetura e urbanismo. Dessa forma, haverá a possibilidade de trazer à tona questionamentos atuais sobre a relação da arte e cidade, através de ações artísticas e educacionais realizadas por um coletivo de estudantes, possibilitando novas leituras do espaço urbano pelo coletivo e pela população que participar das ações realizadas.

O trabalho tem como objetivo geral investigar e produzir práticas artísticas coletivas que discutam espaço urbano através de ações abertas ao público, e de que forma o corpo aprende, lê e transforma a cidade a partir dessas experiências.

Você será e entrevistado e para isso será necessário reservar um período de, pelo menos 40 minutos do seu tempo, para que possamos conversar. Como as perguntas serão sobre ações poéticas urbanas na cidade de Goiás, podem acontecer desconfortos emocionais ou constrangimentos, neste caso você poderá não responder a qualquer pergunta que lhe trouxer desconforto ou angústia.

Você tem direito ao ressarcimento das despesas decorrentes da cooperação com a pesquisa, se houver, e ainda, a pleitear indenização em caso de danos previstos em Lei.

Se você não quiser que seu nome seja divulgado, está garantido o sigilo, que assegure a privacidade e o anonimato. Haverá a divulgação do seu nome, quando for de interesse, solicito que assine na opção desejada:

(  ) Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;

(  ) Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.

### 1.2.Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu, Izabella Abdalla Santos, abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado “Ações poéticas urbanas coletivas: processos e práticas artísticas e pedagógicas na cidade”. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) pelo (a) pesquisador (a) responsável Emilliano Alves de Freitas Nogueira sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Goiás/GO, 20 de agosto de 2021.



Assinatura por extenso do (a) participante



Assinatura por extenso do (a) pesquisador (a) responsável



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
Incluir aqui no nome da Unidade Acadêmica de vinculação da  
pesquisa



## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada “Ações poéticas urbanas coletivas: processos e práticas artísticas e pedagógicas na cidade”. Meu nome é Emiliano Alves de Freitas Nogueira, sou o pesquisador responsável e minha área de atuação é Arte e Cultura Visual. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra ficará comigo. Esclareço que em caso de recusa na participação você não será penalizado(a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dívidas sobre a pesquisa poderão ser esclarecidas pelo(s) pesquisador(es) responsável(is), via e-mail emilianoalvesnogueira@gmail.com e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): (62) 99990 8182 inclusive com possibilidade de ligação a cobrar. Ao persistirem as dívidas sobre os seus direitos como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62)3521-1215. A participação no referido estudo será no sentido de contribuir para o entendimento de que forma ações urbanas coletivas influenciam na vivência da cidade, ao investigar os processos de aprendizado em grupo através de atos de criação artística, inter-relacionando cultura visual e arquitetura e urbanismo. Dessa forma, haverá a possibilidade de trazer à tona questionamentos atuais sobre a relação da arte e cidade, através de ações artísticas e educacionais realizadas por um coletivo de estudantes, possibilitando novas leituras do espaço urbano pelo coletivo e pela população que participar das ações realizadas.

O trabalho tem como objetivo geral investigar e produzir práticas artísticas coletivas que discutam espaço urbano através de ações abertas ao público, e de que forma o corpo apreende, lê e transforma a cidade a partir dessas experiências.

Você será e entrevistado e para isso será necessário reservar um período de, pelo menos 40 minutos do seu tempo, para que possamos conversar. Como as perguntas serão sobre ações poéticas urbanas na cidade de Goiás, podem acontecer desconfortos emocionais ou constrangimentos, neste caso você poderá não responder a qualquer pergunta que lhe trouxer desconforto ou angústia.

Você tem direito ao ressarcimento das despesas decorrentes da cooperação com a pesquisa, se houver, e ainda, a pleitear indenização em caso de danos previstos em Lei.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
Incluir aqui no nome da Unidade Acadêmica de vinculação da  
pesquisa

Se você não quiser que seu nome seja divulgado, está garantido o sigilo, que assegure a privacidade e o anonimato. Haverá a divulgação do seu nome, quando for de interesse, solicito que assine na opção desejada:

(  ) Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;

(  ) Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.

### 1.2 Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu, ELISA MARIA BARROS MARQUES, abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado “Ações poéticas urbanas coletivas: processos e práticas artísticas e pedagógicas na cidade”. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) pelo (a) pesquisador (a) responsável Emiliano Alves de Freitas Nogueira sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Goiás/GO, 12 de agosto de 2022



Assinatura por extenso do (a) participante



Assinatura por extenso do (a) pesquisador (a) responsável



## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada “Ações poéticas urbanas coletivas: processos e práticas artísticas e pedagógicas na cidade”. Meu nome é Emilliano Alves de Freitas Nogueira, sou o pesquisador responsável e minha área de atuação é Arte e Cultura Visual. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra ficará comigo. Esclareço que em caso de recusa na participação você não será penalizado(a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dívidas sobre a pesquisa poderão ser esclarecidas pelo(s) pesquisador(es) responsável(is), via e-mail emillianoalfreitas@gmail.com e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): (62)999908182 inclusive com possibilidade de ligação a cobrar. Ao persistirem as dívidas sobre os seus direitos como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62)3521-1215. A participação no referido estudo será no sentido de contribuir para o entendimento de que forma ações urbanas coletivas influenciam na vivência da cidade, ao investigar os processos de aprendizado em grupo através de atos de criação artística, inter-relacionando cultura visual e arquitetura e urbanismo. Dessa forma, haverá a possibilidade de trazer à tona questionamentos atuais sobre a relação da arte e cidade, através de ações artísticas e educacionais realizadas por um coletivo de estudantes, possibilitando novas leituras do espaço urbano pelo coletivo e pela população que participar das ações realizadas.

O trabalho tem como objetivo geral investigar e produzir práticas artísticas coletivas que discutam espaço urbano através de ações abertas ao público, e de que forma o corpo aprende, lê e transforma a cidade a partir dessas experiências.

Você será e entrevistado e para isso será necessário reservar um período de, pelo menos 40 minutos do seu tempo, para que possamos conversar. Como as perguntas serão sobre ações poéticas urbanas na cidade de Goiás, podem acontecer desconfortos emocionais ou constrangimentos, neste caso você poderá não responder a qualquer pergunta que lhe trouxer desconforto ou angústia.

Você tem direito ao ressarcimento das despesas decorrentes da cooperação com a pesquisa, se houver, e ainda, a pleitear indenização em caso de danos previstos em Lei.

Se você não quiser que seu nome seja divulgado, está garantido o sigilo, que assegure a privacidade e o anonimato. Haverá a divulgação do seu nome, quando for de interesse, solicito que assine na opção desejada:

(  ) Permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa;

(  ) Não permito a minha identificação nos resultados publicados da pesquisa.

### 1.2.Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu, Maiari Cruz Lasi, abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado “Ações poéticas urbanas coletivas: processos e práticas artísticas e pedagógicas na cidade”. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) pelo (a) pesquisador (a) responsável Emilliano Alves de Freitas Nogueira sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Goiás/GO, 20 de agosto de 2021.



Assinatura por extenso do (a) participante



Assinatura por extenso do (a) pesquisador (a) responsável