



INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE MATO GROSSO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO  
LINHA DE PESQUISA EM ENSINO DE LINGUAGENS E SEUS CÓDIGOS

RAFAEL BRANCO DA SILVEIRA

**CARTOGRAFIAS URBANAS:  
O ESPAÇO DA CIDADE COMO CAMPO DE EXPERIÊNCIAS NO ENSINO DE ARTE**

CUIABÁ  
2021

RAFAEL BRANCO DA SILVEIRA

**CARTOGRAFIAS URBANAS:  
O ESPAÇO DA CIDADE COMO CAMPO DE EXPERIÊNCIAS NO ENSINO DE ARTE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação Stricto Sensu, Mestrado Acadêmico em Ensino no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso/IFMT em associação ampla com a Universidade de Cuiabá, como parte do requisito para obtenção do título de Mestre em Ensino, área de concentração Ensino, Currículo e Saberes Docentes e da Linha de Pesquisa Ensino de Linguagens e seus códigos sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Lucia Landgraf Valerio da Silva e coorientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Imara Pizzato Quadros

CUIABÁ

2021

### Dados internacionais de catalogação na fonte

B816c Branco da Silveira, Rafael  
Cartografias urbanas : o espaço da cidade como campo de experiências no ensino de Arte / Rafael Branco da Silveira – Cuiaba – MT, 2021.  
132 f. : il. color.

Orientador(a) Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Lucia Landgraf P. V. da Silva  
Co-orientador(a) Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Imara Pizzato Quadros  
Dissertação. (CBA - Mestrado em Ensino) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso, Campus Cuiabá, 2021.  
Bibliografia incluída

1. Arte. 2. Arte-educação. 3. Cidade. 4. Imagem da cidade. 5. Cartografia. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecário(as): Jorge Nazareno Martins Costa (CRB1-3205)



Ministério da Educação  
Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica  
Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Mato Grosso  
Campus Cuiabá  
ATA Nº 5/2021 - CBA-PPGEN/CBA-DPP/CBA-DG/CCBA/RTR/IFMT

### ATA DE BANCA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Cidade, data e horário	Cuiabá, 03/03/2021 às 14h	
Local	Campus Octayde Jorge da Silva, Banca remota	
Discente	Rafael Branco Silevira	
Matrícula	2019180660049	
Curso de pós-graduação	Programa de Pós-Graduação - Mestrado em Ensino	
Tipo de Exame	DEFESA	
Título do trabalho	Cartografias urbanas: o espaço da cidade como campo de experiências no ensino da artes	
<b>Membros da Banca Examinadora</b>	<b>Instituição</b>	<b>Examinador</b>
Profa. Dra. Cláudia Lúcia Landgraf Valério da Silva	Instituto Federal de Mato Grosso - IFMT	Presidente
Profa. Dra. Imara Pizzato Quadros	Instituto Federal de Mato Grosso - IFMT	Co-orientadora
Prof. Dr. José Serafim Bertoloto	Universidade de Cuiabá - UNIC	Interno
Profa. Dra. Raquel Andrade Ferreira	Instituto Federal do Rio Grande do Sul - IFRS	Suplente
<b>PARECER DA BANCA EXAMINADORA</b>		
Concluídas as etapas de apresentação, arguição e avaliação do trabalho, a Banca Examinadora decidiu pela <b>APROVAÇÃO</b> do/a discente neste Exame. Foi concedido o prazo regulamentar do curso para que sejam efetuadas as correções sugeridas pela Banca Examinadora. Para constar, foi lavrada a presente Ata e assinada eletronicamente pelos membros da Banca Examinadora.		
<b>Notas.</b> 1) O Presidente enviará esta ata à Secretaria do curso de Pós-Graduação com as assinaturas eletrônicas em até 48h. 2) Para assinar a ata pelo SUAP o Examinador Externo deve estar cadastrado no Módulo Administração - Prestador de Serviço. 3) O título de conclusão do discente será expedido após o discente cumprir todas as normativas do Curso e do IFMT.		

Documento assinado eletronicamente por:

- **Claudia Lucia Landgraf Pereira Valerio da Silva, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO**, em 03/03/2021 15:33:29.
- **Imara Pizzato Quadros, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO**, em 03/03/2021 15:55:05.
- **Raquel Andrade Ferreira, Raquel Andrade Ferreira - Membro de banca de pós-graduação - IFRS (10637926000146)**, em 03/03/2021 16:37:05.
- **José Serafim Bertoloto, José Serafim Bertoloto - Membro de banca de pós-graduação - Universidade de Cuiabá (33005265000565)**, em 09/03/2021 19:45:06.

Este documento foi emitido pelo SUAP em 01/03/2021. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse <https://suap.ifmt.edu.br/autenticar-documento/> e forneça os dados abaixo:

Código Verificador: 145961  
Código de Autenticação: 47dd956b02



Dedico à memória de minha mãe, Iara, que na sua simplicidade, dedicação e amor me ensinou a voar... na vida, na educação e na pesquisa.

“Caminhar sem um caminho, fazer o caminho  
enquanto se caminha”

EDGAR MORIN, 2003, p.36

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por ser luz infinita guiando meus passos.

Aos meus pais, Iara Branco da Silveira (*in memoriam*) e Carlos Antônio A. da Silveira, pelo amor e afeto demonstrados nas mais diversas formas do cotidiano, por acreditarem nos meus sonhos e me darem o suporte necessário para conquistá-los.

Ao meu companheiro nessa viagem sem roteiros que é a vida, Felipe Gustavo de Souza Tavares, por tornar a minha trajetória mais doce e colorida. Por ser afeto e abrigo em todos os momentos.

A minha família por me ensinar a beleza dos pequenos gestos, nos quais residem o amor e o afeto.

Às minhas queridas orientadoras, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Imara Pizzato Quadros e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Lucia Landgraf P. Valério da Silva, por acreditarem neste trabalho desde o princípio, pela dedicação, disponibilidade e paciência. Gratidão por todas as intervenções precisas no desenvolver desta pesquisa.

À escola participante desta pesquisa, por permitir que este trabalho se concretizasse, pelo acolhimento e colaboração demonstrados.

Aos queridos educandos participantes, pela disponibilidade, pela participação e pelo empenho em cada etapa deste trabalho. Por me ensinarem a olhar a cidade com mais afeto e sensibilidade. Vocês são demais!

Ao meu querido amigo Lucas Alves Vaz, por ser escuta e abraço nos momentos de exaustão. Por suas palavras sempre pertinentes, naqueles momentos em que eu precisava apenas ouvir.

À querida amiga Aparecida de Magalhães Lima, por ter me incentivado a ingressar no curso de Mestrado. Pelo companheirismo de todos os dias. Você é luz!

À querida amiga Bruna Raquel Reis Alves Dos Santos, pelos momentos de risada, pelo afeto e carinho expressos em cada palavra e atitude.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Raquel Andrade Ferreira, por me introduzir no campo da pesquisa científica, por me proporcionar tantas experiências significativas no campo da arte e da vida.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ensino (PPGEEn), pelos conhecimentos construídos, pelas aulas desafiadoras e pelas orientações sempre precisas.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação, com quem compartilhei momentos de muito aprendizado. Em especial, agradeço à Leidiane Jesus dos Santos e ao Wagner Mõnantha Moraes, pelo companheirismo e afeto nesse processo.

À banca, pela disponibilidade e leitura cuidadosa desta pesquisa.

A todos os professores que atravessaram a minha formação e que se dedicaram a compartilhar comigo os seus saberes. Não há docência sem discência e estamos todos juntos nesse processo lindo que é a Educação

## RESUMO

A relação diacrônica entre o espaço e o tempo é o vetor central desta pesquisa. A cidade não é um corpo fechado, imutável e permanente, cuja estrutura revela uma sólida constância, mas um corpo aberto, uma catarse do tempo que no seu decurso metamorfoseia-se, a partir daqueles que a ocupam, a habitam e por ela circulam. Por conseguinte, as constantes transformações ou permanências na paisagem urbana da cidade refletem diretamente nas relações históricas, mnemônicas e identitárias dos habitantes com a imagem, estética e estrutura cidadina. Diante destas constantes transformações no espaço-tempo, a pesquisa objetiva compreender, a partir de práticas artístico-pedagógicas no ensino de Arte, o modo como tais transformações reverberam na construção da imagem da cidade pelos e sobre os educandos, no que se refere à relação deles com a história, a memória urbana e a influência desses fatores sobre suas identidades socioculturais. Neste contexto, a pesquisa fora realizada com educandos da 3ª série do Ensino Médio, de uma escola pública da rede estadual de ensino de Mato Grosso. Para isso, o percurso metodológico traçado é de natureza qualitativa, investigando as percepções dos educandos na cidade, materializadas por seus registros poéticos e imagéticos, e a abordagem teórico-metodológica é a fenomenologia, de modo a descrever e compreender estas percepções, experiências e vivências dos educandos com a cidade.

Palavra-chave: Ensino; Arte-Educação; Cartografia

## **ABSTRACT**

The diachronic relationship between space and time is the central vector of this research. The city is not a closed, immutable and permanent body, whose structure reveals a solid constancy, but an open body, a catharsis of time that in its course is metamorphosed, from those who occupy, inhabit and circulate through it. Consequently, the constant transformations or permanences in the urban landscape of the city directly reflect on the historical, mnemonic and identity relations of the inhabitants with the image, aesthetics and city structure. In view of these constant transformations in space-time, the research aims to understand, based on artistic-pedagogical practices in the teaching of Art, the way in which these transformations reverberate in the construction of the image of the city by and about the students regarding their relationship with history, urban memory and the influence of these factors on their socio-cultural identities. In this context, the research was carried out with students from the seniors of a public high school, from a public school in the state of Mato Grosso. For this, the methodological path traced is of a qualitative nature, investigating the perceptions of students in the city, materialized by their poetic and imagery records, and the theoretical-methodological approach is phenomenology, in order to describe and understand these perceptions, experiences and experiences of the students with the city.

Keyword: Teaching; Art Education; Cartography

## LISTA DE FIGURA

<b>Figura 1</b> - <i>Efeitos do bom governo na cidade</i> , 1338, de Ambrogio Lorenzetti.....	40
<b>Figura 2</b> - <i>O boulevard des Iteliens, manhã de sol</i> , 1897, Camille Pisarro.....	41
<b>Figura 3</b> - <i>O despertar da cidade</i> , 1910, Umberto Boccioni .....	43
<b>Figura 4</b> - <i>Dinamismo de um automóvel</i> , 1912, Luigi Russolo .....	44
<b>Figura 5</b> - Registro fotográfico da visita dadaísta à Igreja de Saint-Julien-le-Pauvre.....	47
<b>Figura 6</b> - <i>La Guide Psycogéographique de Paris</i> , 1957, Guy Debord .....	51
<b>Figura 7</b> - <i>The naked city</i> , 1957, Guy Debord .....	52
<b>Figura 8</b> - Intervenção artística do Coletivo <i>À deriva</i> no Largo da Mandioca .....	53
<b>Figura 9</b> - Grafite do Coletivo <i>À deriva</i> no Largo da Mandioca .....	54
<b>Figura 10</b> - Série <i>Water Towers</i> , 1972, Bernd e Hilla Becher .....	56
<b>Figura 11</b> - Série <i>Coal Bunkers</i> , Bernd e Hilla Becher .....	57
<b>Figura 12</b> - Série <i>Reconstruction II</i> , 1953, Volker Döhne .....	58
<b>Figura 13</b> - Mapa do Centro histórico da cidade de Cuiabá, MT, Brasil .....	76
<b>Figura 14</b> - Caderno de memórias dos educandos participantes .....	78
<b>Figura 15</b> - Educandos contemplando a vista do cume da Igreja de N.ª S.ª Rosário .....	79
<b>Figura 16</b> - Registro dos educandos nos cadernos de memória (1).....	80
<b>Figura 17</b> - Registro dos educandos nos cadernos de memória (2) .....	80
<b>Figura 18</b> - Registro fotográfico de uma intervenção artística na Rua Ricardo Franco .....	85
<b>Figura 19</b> - Registros dos cadernos de memórias dos educandos .....	86
<b>Figura 20</b> - Igreja de Nossa Senhora do Rosário e Capela de São Benedito .....	89
<b>Figura 21</b> - Rua dos Bandeirantes, década de 1940.....	93
<b>Figura 22</b> - Rua Ricardo Franco, década de 1940 .....	95
<b>Figura 23</b> - Praça da República, década de 1920.....	97
<b>Figura 24</b> - Catedral Basílica do Senhor Bom Jesus de Cuiabá, década de 1910....	98
<b>Figura 25</b> - Demolição da Igreja da Matriz, década de 1960.....	102
<b>Figura 26</b> - Atual Catedral Basílica do Senhor Bom Jesus de Cuiabá .....	103
<b>Figura 27</b> - Vista de Cuiabá, século XVIII .....	107
<b>Figura 28</b> - Educandos na elaboração do desenho da Vista de Cuiabá, século XVIII, para a cartografia poética (1).....	108
<b>Figura 29</b> - Educandos na elaboração do desenho da Vista de Cuiabá, século XVIII, para a cartografia poética (2).....	109
<b>Figura 30</b> - Educandos na elaboração do desenho da Vista de Cuiabá, século XVIII, para a cartografia poética (3).....	109
<b>Figura 31</b> - Cartografia feita por muitas mãos.....	111
<b>Figura 32</b> - Os caminhos de uma cartografia sensível .....	112
<b>Figura 33</b> - Cartografia sensível do centro histórico de Cuiabá .....	114

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

**ECCO** – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Cultura Contemporânea

**IFMT** – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso

**IPHAN** - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

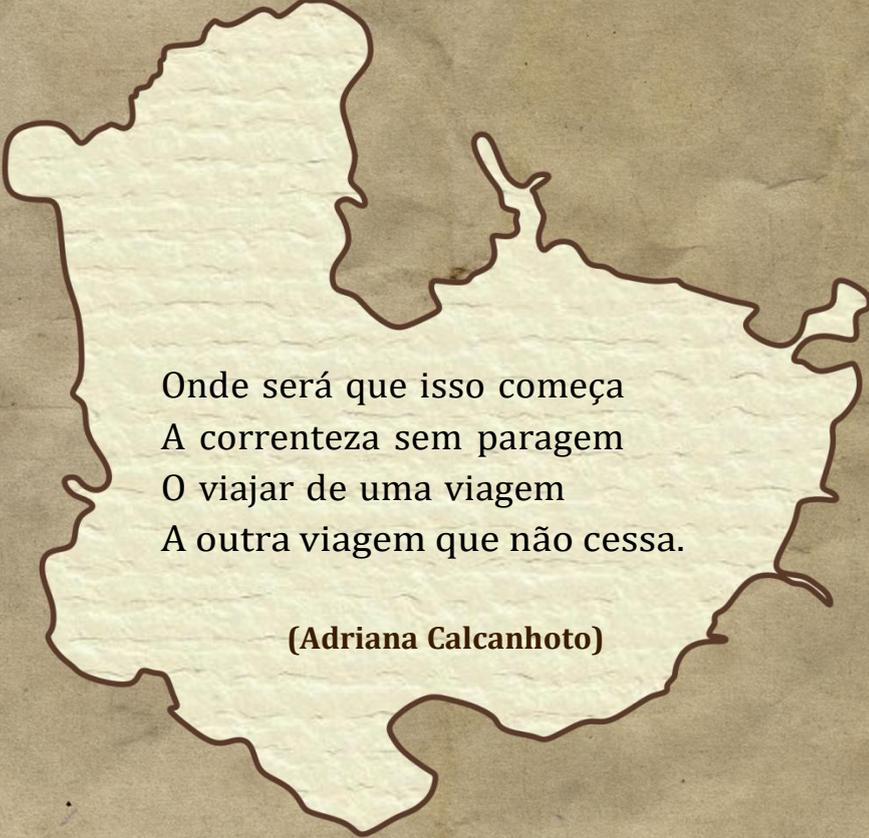
**MISC** - Museu da Imagem e do Som de Cuiabá

**TLCE** – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

**UFMT** – Universidade Federal de Mato Grosso

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	3
<b>CAPÍTULO 1 – MAPEANDO IDEIAS PARA O FAZER CARTOGRÁFICO</b> .....	8
1.1 A IMAGEM DA CIDADE .....	8
1.2 AS CIDADES SÃO FEITAS DE MEMÓRIAS .....	15
1.3 O DESLOCAMENTO COMO PRÁTICA POÉTICA .....	19
1.4 ARTE-EDUCAÇÃO COMO EXPERIÊNCIA .....	24
<b>CAPÍTULO 02 – INSTRUÇÕES PARA PERCORRER OS CAMINHOS DESTA CIDADE</b> .....	29
2.1 ASSENTAMENTOS DA PESQUISA .....	29
2.2 UMA ABORDAGEM FENOMENOLÓGICA .....	30
2.3 PERCURSOS METODOLÓGICOS .....	35
<b>CAPÍTULO 3 – REMINISCÊNCIAS POÉTICAS: BREVES CONSIDERAÇÕES ACERCA DO IMAGINÁRIO DA CIDADE NA HISTÓRIA DA ARTE</b> .....	39
3.1 NO RPINCÍPIO ERAM OS CAVALOS, HOJE SÃO OS CARROS .....	42
3.2 DA CIDADE OBSOLETA À CIDADE ONÍRICA .....	45
3.3 DAS DEAMBULAÇÕES SURREALISTAS ÀS DERIVAS SITUACIONISTAS	49
3.4 A POESIA DE UMA CIDADE ESTÁ NA SUA OBSOLESCÊNCIA .....	54
<b>CAPÍTULO 4 – A CIDADE QUE EU MORO, MORA EM MIM?</b> .....	60
4.1 UM PRIMEIRO CONTATO .....	63
4.2 ESCREVENDO A CIDADE COM PASSOS .....	75
4.3 LEITURAS DE UMA CIDADE .....	86
4.4 O FAZER CARTOGRÁFICO: UMA CIDADE CONSTRUÍDA PELOS SENTIRES .....	104
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	116
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	119



Onde será que isso começa  
A correnteza sem paragem  
O viajar de uma viagem  
A outra viagem que não cessa.

**(Adriana Calcanhoto)**

## INTRÓITO

A pesquisa materializada neste breve documento foi costurada por muitas mãos e, no decurso desse longínquo processo de interações, compartilhamentos, diálogos, provocações, reflexões e de muitos devaneios, preferi dar espaço e voz aos educandos participantes, os quais carregam consigo suas percepções, seus sentires, suas memórias, suas sensibilidades e seus afetos e desafetos com o campo citadino. Todos eles possuem com algum lugar da cidade uma relação identitária, como aquele que, após um longo trajeto deambulatório, necessita encontrar um lugar que seja capaz de estabelecer sua orientação. Quanto a mim, o provocador desta pesquisa, não me eximi e sequer escondi no tecido subcutâneo da cidade minhas impressões e percepções para com o espaço urbano, todavia as diluí em meio às tantas outras impressões e percepções que compuseram este trabalho. A cidade sempre despertou em mim um fascínio, um desejo desenfreado de querer compreender como ela funciona e como ela presentifica sua existência na história. Quiçá, em virtude dessa curiosidade aguçada pelas entranhas da cidade, eu me assumo como um *flâneur*, sujeito que percorre despreziosamente as veredas citadinas, conduzido por um olhar e um sentir de quem procura no espaço urbano suas histórias ainda não narradas, suas imagens mais profanas e seus gritos ainda contidos. *Flânerie* é verbo intransitivo. À vista do dito e de todas as outras paisagens a serem contempladas desta janela, cada página deste trabalho revela não apenas as relações mnemônicas, sensíveis e identitárias dos educandos com o espaço citadino, mas também testemunha, mesmo que inerentemente, a minha própria imagem da cidade, adornada pelos meus significados e símbolos e pelas minhas crenças e percepções. Em tempos de negligenciamento às subjetividades, presentificar o nosso ser/estar na cidade é preciso.

## INTRODUÇÃO

A cidade de Cuiabá, estado de Mato Grosso, Brasil, constitui-se como uma importante urbe histórica, detentora de composições arquitetônicas nas quais residem a história, a memória e os aspectos reveladores da identidade da cidade. Estas composições se configuram como patrimônios históricos, artísticos e culturais, capazes de evocarem e perpetuarem o passado do qual somos herdeiros. Nesta perspectiva, compreende-se o patrimônio, de modo geral, como uma marca, um vestígio da história e da memória da cidade, e de muitos de seus habitantes. No entanto, ao transitar pelas ruas da cidade, percebe-se a constante descaracterização dos edifícios históricos, a situação de ruína de muitas edificações e o próprio desconhecimento da população cuiabana, referente ao seu patrimônio histórico, artístico e cultural. Este contexto evidencia o futuro desaparecimento dos marcadores históricos e mnemônicos da cidade (ARGAN, 2014), e com ele a provável ausência de pertencimento e o consequente desaparecimento do sentimento identitário pela população.

Neste prisma, a cidade e seus habitantes estabelecem relações indissociáveis em suas dinâmicas. O indivíduo se comunica e interage com a cidade, mediado por seus elementos físicos constitutivos e, a partir destes, organiza, cria e concebe em sua mente uma imagem da cidade (LYNCH, 1999). Ressalta-se que esta imagem da cidade é dotada de vivências e experiências, as quais o indivíduo protagonizou direta ou indiretamente, atribuindo aos elementos que a constituem, significações de ordem pessoal e coletiva. A cidade e seus elementos possibilitam aos sujeitos, desta forma, experiências visuais, estéticas, históricas, afetivas e psicológicas, configurando-se com um campo de experiências sensíveis, cujo âmago está alicerçado no processo fenomenológico.

Diante do exposto, a presente pesquisa tem como temática norteadora a relação espaço-temporal entre a cidade e seus habitantes, objetivando compreender, a partir de práticas artístico-pedagógicas no ensino de Arte, o modo como as transformações na paisagem urbana reverberam na construção da imagem da cidade pelos e sobre os educandos<sup>1</sup>, no que se refere à relação deles com a

---

<sup>1</sup> Nesta pesquisa, utiliza-se o termo educando, com base na concepção do educador Paulo Freire, o

história, a memória urbana e a influência desses fatores sobre suas identidades socioculturais.

Neste contexto, a pesquisa fora desenvolvida com os educandos da 3<sup>o</sup> série do Ensino Médio de uma escola pública da rede estadual de educação, na cidade de Cuiabá, Estado de Mato Grosso, Brasil. Por conseguinte, os procedimentos metodológicos contemplados nesta pesquisa visaram investigar as aproximações, os distanciamentos e os atravessamentos entre os educandos participantes e a estrutura e configuração urbana da cidade de Cuiabá, no decurso do tempo, na perspectiva de compreender, a partir de suas percepções, vivências e experiências, as tramas estabelecidas com a memória, a história e a identidade cuiabana.

Na tarefa de compreender as percepções e apreensões sensoriais dos educandos acerca da estrutura e dinâmica cidadina, por meio de práticas artístico-pedagógicas no ensino de Arte, a pesquisa tem sua natureza qualitativa, visto que “aprofunda-se no mundo dos significados, das ações e relações humanas, um todo não perceptível e não captável” (MINAYO, 2002, p. 22). Ademais, de modo a descrever e interpretar estas vivências e experiências dos educandos com o espaço da cidade, no que concerne a relação destes com a memória, história e identidade cuiabana, a pesquisa ancorou seu aporte teórico-metodológico na Fenomenologia, a qual é definida etimologicamente como o estudo ou a ciência do fenômeno, sendo este, em seu sentido mais genérico, tudo o que nos aparece, que se manifesta ou se revela por si mesmo (MERLEAU-PONTY, 2006).

Partindo da Fenomenologia como abordagem teórico-metodológica, o desenvolvimento da pesquisa ocorreu em quatro procedimentos metodológicos: entrevista semi-estruturada com os educandos participantes, a fim de mapear inicialmente suas percepções sobre o espaço citadino; oficina de deslocamento sensível pelo centro histórico da cidade, configurada como uma ação errante no sítio histórico, na perspectiva de despertar o olhar dos educandos para as manifestações históricas e mnemônicas; oficina de leitura de imagens, possibilitando um contato dos educandos com fotografias pretéritas da cidade de Cuiabá, cujo propósito é traçar um comparativo entre a imagem do passado e a imagem da contemporaneidade; e oficina de construção cartográfica, materializando as novas

narrativas e os novos significados evocados pelos educandos, no decurso desta pesquisa.

De modo a contemplar todas as provocações apresentadas, este trabalho estrutura-se em quatro capítulos. O primeiro, intitulado *Mapeando ideias para o fazer cartográfico*, apresenta as concepções epistemológicas que deram sustento e substanciaram a pesquisa. O conceito de imagem da cidade, a trama de relações sensíveis estabelecidas entre o espaço urbano e seus habitantes e o caráter mnemônico, intrínseco ao tecido citadino, compõem o primeiro bojo conceitual, buscando compreender o espaço da cidade como um campo de experiências sensoriais, as quais reverberam na construção da imagem citadina de quem apropriase dos elementos que a constituem. Este capítulo ainda se detém ao estudo do espaço urbano como um *corpus* em constante processo metamórfico, que no decorrer de sua história, assume diferentes inserções, rupturas e atravessamentos, distanciando-se da ideia de cidade como um corpo imutável e permanente. Por fim, são aduzidas algumas provocações teóricas para se pensar em práticas artístico-pedagógicas, no ensino de Arte, que aproximem o educando do espaço urbano e suas dinâmicas, estreitando sua relação identitária com a memória da cidade.

O segundo capítulo, intitulado *Instruções para percorrer a cidade*, descreve o processo metodológico adotado para a realização desta pesquisa, contemplando o contexto no qual ela se desenvolveu, o público participante, bem como a abordagem teórico-metodológica que conduziu esta costura a muitas mãos. Neste cenário, conforme já referido, a Fenomenologia fora o caminho para a coleta e compreensão dos dados, articulando a ciência diretamente às experiências concretas e sensíveis dos educando participantes, através de uma metodologia cartograficamente construída por procedimentos metodológicos que evocaram o educando como protagonista do processo de ensino-aprendizagem.

O terceiro capítulo, denominado *Reminiscências poéticas: breves considerações acerca do imaginário da cidade na História da Arte*, aborda o imaginário da cidade nas poéticas visuais de diferentes artistas e movimentos artísticos, no decurso da História, com enfoque na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, quando a representação do espaço urbano tornou-se mote das manifestações artísticas que almejaram expressar o iminente contexto de

transformações tecnológicas e comportamentais da sociedade moderna. Sendo assim, o capítulo contemplou conceitos, propostas, manifestos, obras, artistas e literatos do Impressionismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Internacional Situacionista e também da Nova Objetividade, buscando estabelecer relações profícuas entre cada um destes movimentos, no que concerne à representação do imaginário da cidade.

O último capítulo, cujo título é *A cidade que eu moro, mora em mim?*, revela a pesquisa em campo, contemplando a coleta, compreensão e tessitura dos dados. Os quatro subcapítulos discorrem, cada um, sobre um procedimento metodológico que compõe esta metodologia fenomenológico-cartográfica: o subcapítulo *Um primeiro contato*, corresponde à entrevista semi-estruturada; o subcapítulo *Escrevendo a cidade com passos*, refere-se à oficina de deslocamento pelos centro histórico de Cuiabá; o subcapítulo *Leituras de uma cidade*, concerne à oficina de leitura de imagens, de acordo com o método iconográfico/iconológico; e o subcapítulo *O fazer cartográfico: uma cidade construída pelos sentires*, decorre da oficina artístico-pedagógica de construção de uma cartografia sensível.

Diante do exposto, reitera-se a relevância desta pesquisa, a qual propôs repensar e, sobretudo, ressignificar a importância dos diferentes espaços da cidade, por meio da arte. Espaços estes detentores de história e memória, proscênio das diversas manifestações artísticas e culturais que constituem a identidade cuiabana. E, portanto, intencionou-se despertar o sentimento de pertencimento à cidade, deslocando o olhar dos educandos, habitantes da cidade, para as suas potencialidades.



Uma cidade é algo mais do que o  
somatório dos seus habitantes.

**Gordon Cullen**

## CAPÍTULO 1 – MAPEANDO IDEIAS PARA O FAZER CARTOGRÁFICO

[...] a cidade não é feita de pedras, mas de homens. São os homens que atribuem um valor às pedras e todos os homens, não apenas os arqueólogos ou os literatos.

(ARGAN, 2010, p. 228)

### 1.1 A IMAGEM DA CIDADE

Ao investigar o caráter ontológico da cidade, o arquiteto inglês Gordon Cullen<sup>2</sup>, na obra “Paisagem urbana”, 1983, argumenta que, com base numa perspectiva histórica, o seu surgimento e desenvolvimento no decurso do tempo indicam a necessidade dos indivíduos de viverem coletivamente. Em outras palavras, a genealogia da cidade está intrinsecamente relacionada às necessidades dos indivíduos de viverem em grupos e comunidades e, desta forma, facilitar as atividades da cotidianidade:

Efectivamente, uma cidade é algo mais do que o somatório dos seus habitantes: é uma unidade geradora de um excedente de bem-estar e de facilidades que leva a maioria das pessoas a preferirem – independentemente de outras razões – viver em comunidade a viverem isoladas.

(CULLEN, 2013, p. 9).

Embora a trama de relações estabelecidas entre os indivíduos e a cidade compõe a temática norteadora deste trabalho, este primeiro momento, dedicar-se-á a refletir acerca do conceito da cidade, enquanto seu caráter formal e concreto. Em outras palavras, estudar-se-á primeiro a composição da cidade na sua estrutura e formação e, posteriormente, deslocar-se-á seu significado para o campo da experiência, promovida por esta configuração/estrutura no indivíduo. Parte-se, desta

---

<sup>2</sup> Thomas Gordon Cullen (1914-1991) foi um arquiteto inglês, graduado no Royal Polytechnic, em Londres, atuando em empresas de arquitetura na cidade de Londres, bem como na redação da revista britânica The Architectural Review. Em 1978, recebeu o título de membro honorário do Instituto Real de Arquitetos Britânicos.

forma, do campo formal e visual para o campo da experiência, palco da fenomenologia.

Compreender a configuração e a estruturação de uma cidade significa perceber e assimilar o seu ambiente visual, isto é, a imagem da própria cidade. Neste sentido, pensar a paisagem citadina, ou a imagem da cidade, exige identificar os elementos que a constituem e a estruturam. Conforme Kevin Lynch<sup>3</sup>, além do significado histórico, da função que determinados espaços da cidade assumem, e de sua própria história, a imagem da cidade é formada fundamentalmente por elementos físicos perceptíveis, os quais são responsáveis por estruturar e dar forma e concretude à cidade. Compõem os elementos físicos da cidade as vias, os limites, os bairros, os cruzamentos, bem como os elementos marcantes (LYNCH, 1999, p. 57). Ressalta-se que estes componentes não são isolados, todavia se articulam na paisagem citadina de forma imanente, sendo um o complemento do outro, num processo visual retroalimentar.

As vias são compreendidas como canais de circulação, nos quais materializam-se, através da presença fugaz dos passos, a atitude errante. Possibilitam ao indivíduo mover-se e deslocar-se, percebendo e captando a paisagem citadina. O deslocamento inerente das vias proporciona ao indivíduo seu contato com os demais elementos físicos que estruturam a cidade e, portanto, tornam-se os elementos fundamentais na construção de sua imagem. Neste contexto, podem ser ruas, calçadas, linhas de trânsito e canais, elementos estes que, de acordo com Lynch, contêm um potencial perceptivo:

Vias são os canais ao longo dos quais o observador se move, usual, ocasional ou potencialmente. Podem ser ruas, passeios, linhas de trânsito, canais, caminhos-de-ferro. Para muitos, estes são os elementos predominantes em sua imagem. As pessoas observam a cidade, à medida que nela se deslocam e os outros elementos organizam-se e relacionam-se ao longo destas vias.

(LYNCH, 1999, p. 58).

---

<sup>3</sup>Kevin Andrews Lynch(1918-1984) foi um urbanista e professor estadunidense, graduado em Planejamento Urbano pelo Massachusetts Institute of Technology (MIT), EUA, atuando como professor na mesma Instituição em 1948. Suas pesquisas pautam na percepção sensível do indivíduo acerca estrutura física da cidade e suas transformações.

Habitualmente as cidades possuem vias facilmente identificáveis por cumprirem uma função ou característica definidas como, por exemplo, as ruas comerciais, as ruas patrimoniais ou as calçadas pedonais. Sendo assim, as vias são simultaneamente, o cenário do transeunte, o qual circula e observa a paisagem citadina sem perceber seus nuances, e espaço do *flâneur*, aquele que manifesta uma postura de esmero na ação do olhar e apreende a cidade em suas diferentes camadas.

Enquanto as vias possibilitam ao indivíduo o deslocamento pelos diferentes espaços da cidade, atuando como canais de circulação, isto é, espaços abertos, os limites são os elementos responsáveis por delimitar as fronteiras da cidade e também costurar e interseccionar diferentes espaços, formando territórios de encontro, penetráveis pelos indivíduos. Neste prisma, os limites são definidos como fronteiras entre duas regiões, que demarcam uma separação, uma interrupção linear na continuidade de uma cidade. No entanto, embora sejam mais comumente associados à ideia de segregação, estes limites também podem atuar como elemento de ligação entre duas partes, por meio de vias como, por exemplo, pontes e passarelas (LYNCH, 1999, p.73).

Ademais, outro elemento compositivo do espaço citadino são os bairros, os quais contemplam áreas de grande e médio porte, caracterizadas por conterem aspectos em comum, ou seja, revelam uma homogeneidade na sua estrutura. Em outros termos, os bairros compõem-se das vias – ruas, calçadas, pontes, ferrovias, entre outros componentes –, que possuem aspectos físicos em comum e que permitem identificar e distinguir um determinado espaço do restante da cidade. Conforme Lynch (1999, p.58), os “bairros são regiões de tamanho médio ou grande, concebidos como tendo uma extensão bidimensional, regiões essas em que o observador penetra (para dentro de) mentalmente e que reconhece como tendo algo em comum e identificável”.

Destaca-se que na concepção de paisagem citadina, proposta por Kevin Lynch, fundamento teórico primeiro para o estudo da configuração e estrutura da cidade adotado nesta pesquisa, o elemento bairro não é compreendido como uma divisão administrativa, todavia como uma divisão que se projeta incisivamente no campo visual. Este processo de caráter puramente visual ocorre quando o indivíduo identifica uma série de características presentes no bairro que o permitem

reconhecê-lo como tal. Além disso, os fatores socioeconômicos são determinantes na consolidação e identificação de um bairro.

Os cruzamentos, também designados como nós, são os pontos estratégicos de uma cidade, em que se estabelecem uma relação de confluência entre seus habitantes, assim como os meios de transporte que circulam por ela. Estes pontos de encontro podem ser desde esquinas, praças, áreas patrimoniais até mesmo estações ferroviárias, aeroportos e terminais de ônibus. Os cruzamentos promovem a interseção, a interação e o encontro entre os elementos móveis de uma cidade, configurando-se como campos de contato:

[...] os cruzamentos são pontos, locais estratégicos de uma cidade através dos quais o observador nela pode entrar e constituem intensivos focos para os quais e dos quais ele se desloca. Podem ser essencialmente junções, locais de interrupção num transporte, um entrecruzar ou convergir de vias, momentos de mudança de uma estrutura para outra. Os cruzamentos podem também ser simples concentrações que se revestem de importância por serem a condensação de alguns hábitos ou pelo seu caráter físico, tais como a esquina de uma rua ou um largo rodeado de outros elementos

(LYNCH, 1999, p. 84).

No caso das esquinas, estas marcam um cruzamento de vias e, paralelamente, uma interrupção entre uma rua e outra. Sendo assim, podem promover uma convergência e uma divergência de relações entre os indivíduos que as atravessam ou os meios de transporte que as cruzam. As esquinas também podem ser determinadas como limites entre dois bairros de uma cidade, uma vez que as ruas que as constituem podem apresentar características distintas entre elas, resultando em uma dicotomia entre suas formas, espaços, texturas, arquiteturas e detalhes. Em uma cidade cujo centro histórico evidencia uma preservação consolidada, pode haver, por exemplo, ruas com um determinado tipo arquitetônico, com formas e detalhes específicos que são rompidos, à medida que no cruzamento de sua esquina, apresente-se uma rua com arquiteturas, formas, detalhes e texturas de caráter mais moderno, refletindo um contraponto de estilos, os quais são identificados e assimilados pelos sujeitos que se deslocam por tais ruas.

Além destes elementos, toda cidade é constituída por pontos de referências capazes de orientarem um indivíduo durante um percurso pelas vias e

bairros da cidade. Estes pontos de referência são denominados por Lynch como elementos marcantes, ou seja, marcos físicos da cidade utilizados por seus habitantes para definirem uma determinada localização. Os elementos marcantes são de caráter físico, representados por monumentos, esculturas, edifícios históricos, construções que apresentam determinada relevância para cidade, ruas que denotam um valor histórico, espaços que servem como pontos de encontro para os cidadãos. Neste contexto, os elementos marcantes estão intrinsecamente relacionados com o patrimônio edificado de uma cidade e, conseqüentemente, guardam em si, memórias desta. Segundo Kevin Lynch, acerca da definição de elementos marcantes:

[...] pontos de referência considerados exteriores ao observador, são simples elementos físicos variáveis em tamanho. Para aqueles que conhecem bastante bem uma cidade, está comprovado que os elementos marcantes funcionam como indicações absolutamente seguras do caminho a seguir - a especialização e a originalidade passam, agora, para primeiro plano.

(LYNCH, 1999, p. 90).

Ao pontuar o conceito de originalidade como característica majoritária para os pontos de referência, Lynch se refere ao aspecto de singularidade que estes espaços, monumentos, objetos e, sobretudo, edifícios conservam na sua materialidade. Singularidade esta que não se encontra apenas nos aspectos estritamente formais, mas também no seu valor histórico, perpetuando a história e a memória destes pontos.

Em seu estudo acerca do espaço visual da cidade, Giulio C. Argan<sup>4</sup> argumenta que o valor atribuído aos dados visuais do contexto urbano - encaixam-se nestes, os elementos marcantes - possuem além de um caráter histórico, também um caráter social, visto que são os indivíduos que estabelecem relações e experiências com os componentes da cidade, atribuindo a ela, significados (ARGAN, 2014, p. 231).

---

<sup>4</sup>Giulio Carlo Argan (1909-1992), graduado na Universidade de Turim, Itália, foi crítico de arte e professor de história da arte moderna na Universidade de Roma. Suas pesquisas e publicações centravam-se entre os conceitos de arte, arquitetura e cidade.

Os elementos físicos que compõem a cidade – vias, bairros, cruzamentos, limites e pontos marcantes –, no entanto, não são imutáveis, definitivos e tampouco constantes, mas estão suscetíveis às transformações, modificações e intervenções na sua forma, textura, espaço e arquitetura, continuamente. Nesta perspectiva, no decorrer de sua história, o tecido urbano de uma cidade experimenta um processo constante de transformações, que se dá por meio de substituição de camadas, na qual “[...] cada geração intervém sucessivamente no tecido preexistente que recebe como herança” (CASTRIOTA, 2009, p. 89). Estas transformações contínuas da malha urbana implicam diretamente na paisagem citadina e, sobretudo, na apreensão desta paisagem pelo indivíduo que habita a cidade. Em outros termos, o indivíduo ao se deslocar pelas ruas da cidade, ao ocupar os seus diferentes espaços - praças, museus, patrimônios, entre outros - e o próprio processo de observar no decorrer de uma caminhada, a estrutura de um determinado bairro, estabelece nestas situações relações com a cidade, a experimenta, a vivencia e dialoga visual e conceitualmente com os seus elementos. Deste modo, as modificações de ordem físicas e estéticas realizadas nestes elementos influenciarão na relação entre os sujeitos e os objetos que configuram a cidade. Corroborando com esta ideia, Vilém Flusser<sup>5</sup> propõe pensar a cidade como um campo da existência e da experiência humana, cujos espaços permitem aos indivíduos comunicarem-se entre si e com os elementos que os circundam e, desta forma, a própria cidade torna-se a materialização da vida dinâmica da vida civilizada (apud FUÃO, 2000, p.15).

Por conseguinte, as contínuas transformações físicas e estéticas executadas sobre o tecido urbano, ao longo da história da cidade, revelam duas faces distintas, mas que estabelecem profundas relações entre si. A primeira, de caráter apocalíptico, evidencia um gradativo processo de esquecimento dos habitantes acerca da história, memória e identidade da cidade, posto que os elementos que a constituem – as ruas, os bairros, as praças, as ferrovias e, sobretudo, os edifícios – carregam na sua materialidade as marcas e vestígios do passado.

Estas constantes transformações no seu aspecto físico/estético, e consequentemente, na paisagem urbana como um todo, refletem diretamente na

---

<sup>5</sup>Vilém Flusser (1920-1991), graduado em Filosofia na Universidade da Carolina, Praga, República Tcheca, foi professor de Filosofia da Ciência na Escola Politécnica, da Universidade de São Paulo. Suas pesquisas concentram-se no campo da fenomenologia, do existencialismo e da filosofia da imagem.

absorção do ambiente visual da cidade pelo indivíduo que a habita, isto é, uma imagem da cidade orientada por uma ausência de solidez e concretude a respeito da história, da memória e da identidade da cidade. Esta liquidez presente na paisagem citadina tem como um de seus frutos a falta de identificação do indivíduo para com a história, a memória, e a identidade do espaço em que ocupa, reside e circula, a própria cidade. Em seus estudos relativos às transformações do tecido urbano, Joseph Rykwert<sup>6</sup> argumenta acerca das fragilidades com que estas sucessões de camadas exercem sobre a malha urbana, pontuando que gradualmente a “[...] cidade será pobre em lugares que possam servir como marcos, guias de orientação e ‘pontos de interesse’, com características marcantes e facilmente identificáveis para que possam servir como pontos de encontro” (RYKWERT, 2004, p. 185).

A segunda via, de caráter progressista, diz respeito ao desenvolvimento da cidade, no que se refere a sua estrutura e configuração. Nesta perspectiva, as transformações no tecido urbano são reflexos da contínua modernização no contexto urbanístico e no campo da arquitetura, processo este inerente das cidades na contemporaneidade. Deste modo, as modificações físicas/estéticas dos elementos constitutivos da cidade, anteriormente citados, resultam desde a revitalização e restauração de áreas urbanas e edifícios históricos até a completa remodelação e construção destes componentes. Castriota pontua que não se trata de “[...] congelar a vida, ou de transformar as cidades em verdadeiros museus, mas em pensar na preservação e na melhoria de sua qualidade de vida, o que abrange tanto as áreas consideradas 'históricas' quanto àquelas mais novas" (CASTRIOTA, 2009, p. 89).

Portanto, o conceito de cidade utilizado nesta pesquisa, contempla seu aspecto estrutural, visto que é formada por elementos físicos constitutivos, estando estes constantemente suscetíveis às modificações de ordem físico/estético; seu aspecto social, uma vez que a cidade é formada por indivíduos, os quais se comunicam e estabelecem relações com sua estrutura e configuração; e seu aspecto histórico-memorial, pois a cidade guarda e revela tanto na sua estrutura, como também em seus habitantes, marcas e vestígios da sua história, memória e

---

<sup>6</sup> Joseph Rykwert (1926-) é um arquiteto e professor emérito de História da Arte e Arquitetura na Universidade da Pensilvânia, EUA, ocupando a posição de Cátedra Paul Philippe Cret na mesma Instituição por suas contribuições no campo Arquitetura.

identidade. Desse modo, deslocar-se-á o conceito de cidade, fundamentado nestas três dimensões, para a cidade de Cuiabá, Estado do Mato Grosso, Brasil, compreendendo as transformações de sua paisagem urbana, no decorrer de sua história até a contemporaneidade, refletindo sobre o modo como estas transformações, no que concerne ao seu ambiente visual, reverberam na constituição da imagem da cidade por seus cidadãos.

## 1.2 AS CIDADES SÃO FEITAS DE MEMÓRIAS

O indivíduo e a cidade estabelecem relações indissociáveis em suas dinâmicas. Estas relações resultam de diferentes processos em que o indivíduo inconsciente ou conscientemente comunica-se com os elementos físicos que compõem o tecido urbano. Seja no processo de deslocar-se rapidamente pelas vias citadinas ou de permanecer frente a um monumento, com um olhar pericial, investigando a sua presença, o indivíduo cotidianamente constrói sua imagem da cidade, incorporando a esta as suas memórias afetivas e as suas significações. Corroborando com esta concepção, Lynch argumenta que “[...] todo o cidadão possui numerosas relações com algumas partes da sua cidade e a sua imagem está impregnada de memórias e significações” (1999, p.11).

Esta teia de relações mnemônicas e sensíveis entre a cidade e aqueles que a habitam, a ocupam e por ela circulam é atravessada e, conseqüentemente, afetada pelas discontinuidades do tecido urbano, pelo desaparecimento de seus componentes físico-constitutivos e, sobretudo, pelo esquecimento de seus diferentes espaços. Portanto, pode-se afirmar que a cidade não é imutável, permanente, tampouco definitiva, todavia transfigura e reveste-se no decurso do tempo, assumindo-se como um *corpus* em constante metamorfose.

Na medida em que o espaço citadino é constantemente remodelado e sua arquitetura ambiental sofre interferências contínuas, a cidade torna-se refém de um processo de negligenciamento histórico e identitário para compor e contar novas histórias. Nesta perspectiva, a cidade é também escrita, uma vez que assim como as palavras materializam a história em um papel, a cidade e seus elementos revelam também uma história materializada e presentificam a dialética urbana entre a memória e o esquecimento e, portanto, “[...] é como se a cidade fosse um imenso

alfabeto, com o qual se montam e desmontam palavras e frases” (ROLNICK, 1994, p.19)

A paisagem urbana pode ser compreendida como um legítimo proscênio das transformações ocorridas no tecido urbano de uma cidade. Revela as permanências, as constâncias e as perpetuações dos elementos citadinos no decurso do tempo, mas também denunciam estas mesmas transformações, as mudanças, as rupturas, as destruições e os desaparecimentos destes mesmos elementos. Tece na sua estrutura a dialética estabelecida entre a preservação e a destruição, ou na perspectiva de Argan, a relação antitética entre o antigo e o moderno (2010, p. 74). Neste prisma, a memória parece estar associada à perpetuação, ou ao desaparecimento, material dos elementos citadinos, isto é, as ruas, as calçadas, os bairros e, sobretudo, os edifícios, os monumentos e as praças. A memória da cidade relaciona-se assim com a preservação de sua estrutura e imagem, configurando-se como uma memória materializada, capaz de despertar nos indivíduos suas memórias individuais e afetivas acerca da cidade, a partir de suas vivências e experiências, bem como suas memórias coletivas, aquelas que se referem aos fatos históricos e culturais da cidade. De mesmo modo, as contínuas modificações e destruições ocorridas sobre a malha urbana contribuem para uma fragilização da memória e progressivamente para seu esquecimento, visto que segundo Zita Possamai<sup>7</sup>, “[...] se a memória tem seu ponto de apoio nas continuidades urbanas, o esquecimento está presente na deterioração daquilo que já é passado” (2005, p. 16).

As transformações no ambiente visual da cidade são percebidas e assimiladas pelo indivíduo, reverberando diretamente na construção de sua imagem da cidade. Neste contexto, a imagem citadina concebida pelo sujeito imprime não somente suas percepções visuais referentes à estrutura e configuração da paisagem urbana, mas também suas vivências e, sobretudo, suas memórias afetivas e sensíveis com o espaço citadino. Conforme Maurice Halbwachs<sup>8</sup>, em seu estudo sobre a memória coletiva, os habitantes da cidade estabelecem com sua estrutura e

---

<sup>7</sup>Zita Rosane Possamai é doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), lecionando na mesma Instituição no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio.

<sup>8</sup>Maurice Halbwachs (1877-1945) graduado em Filosofia na École Normale Supérieure, Paris, suas pesquisas concentram-se nos estudos acerca da memória coletiva. Em 1935, integra o corpo docente da Universidade Sorbonne, lecionando Sociologia.

composição, relações de permanência e continuidade, as quais contribuem para a perpetuação da memória. Estas características entram em crise quando tal estrutura e composição sofrem alterações como, por exemplo, um edifício antigo que está prestes a ser demolido para abrigar outro de arquitetura mais moderna. Desse modo, argumenta Halbwachs:

[...] se, entre as casas, as ruas, e os grupos de seus habitantes, não houvesse apenas uma relação inteiramente acidental, e efêmera, os homens poderiam destruir suas casas, seu quarteirão, sua cidade, reconstruir sobre o mesmo lugar uma outra, segundo um plano diferente; mas se as pedras se deixam transportar, não é tão fácil modificar as relações que são estabelecidas entre as pedras e os homens.

(HALBWACHS, 1990, p. 136-137)

Nesta conjuntura, Halbwachs afirma que os habitantes da cidade estabelecem vínculos afetivos e sensíveis com sua estrutura e configuração, vínculo este que se torna instável à medida que se estabelecem sobre o tecido urbano, progressivas sucessões e substituições de camadas sobre a organização já preexistente:

[...] quando um grupo humano vive muito tempo em lugar adaptado a seus hábitos, não somente os seus movimentos, mas também seus pensamentos se regulam pela sucessão das imagens que lhe representam os objetos exteriores. Elimina agora, elimina parcialmente ou modifica em sua direção, sua orientação, sua forma, seu aspecto, essas casas, essas ruas, essas passagens, ou muda somente o lugar que ocupam um em relação ao outro. As pedras e os materiais não vos resistirão. Mas os grupos resistirão, e, deles, é com a própria resistência, senão das pedras, pelo menos de seus antigos arranjos na qual vos esbarreis. Sem dúvida, essa disposição anterior foi outrora obra de um grupo.

(HALBWACHS, 1990, p. 137)

As sucessivas substituições de camadas correspondem às contínuas transformações, rupturas, destruições e desaparecimentos dos elementos compositivos da cidade, as quais configuram uma paisagem urbana fundada no princípio da efemeridade, seguindo o pressuposto capitalista da obsolescência programada, em que “nada pode durar mais do que o tempo necessário para ser consumido pelo mercado, e mesmo o mais novo deve se tornar rapidamente antiquado”, sejam as ruas, as calçadas, os monumentos e os edifícios (CASTRIOTA, 2010, p. 81).

Na perspectiva de Halbwachs, a memória funde-se por meio de testemunhos capazes de legitimar um determinado acontecimento ou evento, visto que, conforme diz este autor, “[...] fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar, o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma” (HALBWACHS, 1990, p. 25). Este testemunho pode ser de ordem imaterial, isto é, falas, relatos e depoimentos, concebidos como suportes da oralidade; e de ordem material, contemplando arquivos, documentos, monumentos, edifícios, dentre outros objetos. Fundamentado neste pressuposto, os elementos compositivos da cidade configuram-se como verdadeiras testemunhas materiais do seu passado, de sua história e transitoriedade. Revelam em sua estrutura as metamorfoses da paisagem urbana no decurso do tempo.

Uma vez testemunhas materiais do passado e da história da cidade, as ruas, as calçadas, os bairros, as praças, os monumentos e os edifícios podem ser compreendidos como lugares de memória no espaço citadino, os quais são capazes de evocar nos indivíduos as suas reminiscências e lembranças. Estes lugares de memória são definidos, na concepção de Pierre Nora<sup>9</sup>, como espaços em que subsistem a memória e a história:

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. [...] São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos.

(NORA, 1993, p. 12-13).

Os lugares de memória, definidos por Nora, são dotados de três aspectos coexistentes: a materialidade, a funcionalidade e o simbólico (NORA, 1993, p. 21). Transpondo a analogia do historiador francês para os lugares de memória da cidade, pode-se compreender que seus elementos constitutivos – as ruas, os bairros, as calçadas, os monumentos e os edifícios – conservam em si um caráter material, pois

---

<sup>9</sup>Pierre Nora (1931-) graduado em Filosofia e História na Lycée- Louis-le-Grand, Paris, suas pesquisas concentram-se nos estudos acerca dos conceitos relativos à memória, identidade e história. Lecionou no Institut d'Études Politiques de Paris e na École des Hautes Études em sciences sociales, ambas em Paris, França.

assim existem; um caráter funcional, visto que exercem uma determinada função; e um caráter simbólico, uma vez que são percebidos e assimilados, assumindo um significado para seus habitantes. Nesta lógica, os lugares de memória da cidade são os espaços que despertam nos seus habitantes suas memórias, lembranças, vivências e experiências com o ambiente em que habitam e transitam.

### **1.3 O DESLOCAMENTO COMO PRÁTICA POÉTICA**

Conforme referido, o indivíduo se comunica e interage com a cidade constantemente, estabelecendo com ela uma teia de relações identitárias, históricas, mnemônicas e, sobretudo, afetivas e sensíveis. Esta comunicação entre o sujeito e o objeto torna-se possível por meio de um verbo: caminhar. É a partir da prática errante que o indivíduo se comunica com o espaço e nele escreve, a cada passo dado, as suas intenções, ações e necessidades, dotando-o de significações de ordem coletiva e pessoal. O espaço, neste prisma, abandona a sua condição de território, de local intransitável, e assume a condição de lugar, agora habitado e significado. Desse modo, o “ato de atravessar”, como corrobora Francesco Careri<sup>10</sup>, emerge da necessidade de sobrevivência do ser humano no espaço, bem como de adaptar e reconhecer-se neste. O caminhar, portanto, torna-se uma fórmula simbólica que permite que o indivíduo habite o mundo (2013, p. 28).

O deslocamento transcende a condição de uma prática errante e torna-se também arquitetura, na medida em que intervém no espaço e nele materializa a atitude humana. Aliás, a arquitetura dos objetos - entende-se por objetos os elementos compositivos da cidade - somente existe, visto que as pessoas têm a necessidade de transitarem em diferentes espaços, conforme seus interesses e preferências. Consoante à concepção de Careri, o percurso corresponde a uma ação estética, visto que é capaz de modificar os espaços atravessados, construindo uma nova ordem sobre a qual se tem desenvolvido a arquitetura dos objetos situados (2013, p. 27). O deslocamento, portanto, é uma prática sensível e estética,

---

<sup>10</sup> Francesco Careri (1931-) é arquiteto, professor do departamento de estudos urbanos da Università degli Studi Roma Ter, professor do laboratório de projetos e do curso de artes cívicas da faculdade de arquitetura da Università degli Studi Roma Tre. Cofundador do Laboratorio d'Arte Urbana Stalker/Osservatorio Nomade e diretor do programa de pós-graduação “Artes arquitetura cidades” da mesma universidade.

capaz de suturar o pensamento e a ação do indivíduo no espaço, construindo neste, histórias, memórias e afetos.

Em diferentes momentos de sua cotidianidade, ao transitar e mover-se pelas ruas, bairros, calçadas ou linhas de trânsito, o indivíduo estabelece diálogos com a cidade e seus elementos físicos constitutivos. Estes diálogos estabelecidos entre os habitantes e o entorno citadino são fruto de um processo perceptivo, o qual possibilita aos indivíduos assimilar, absorver e estruturar a imagem da cidade em suas mentes e, deste modo, produzir significações para os elementos da paisagem urbana. Neste processo perceptivo referente ao ambiente visual da cidade, será a visão o fio condutor que permitirá o indivíduo a interagir estética e visualmente com a urbe. Ao deslocar-se pela cidade, o indivíduo não assume a posição de um sujeito incólume e inerte, o qual não se comunica e interage com a paisagem urbana, mas move-se, transita em seus diferentes espaços, os observando, assimilando, percebendo e, no ato de olhar a estrutura da cidade, é capaz de evocar memórias, reminiscências, emoções, sentimentos e fatos. Corroborando com esta ideia, Cullen argumenta que no ato de olhar estão intrínsecas especificidades de ordem pessoal do sujeito, as quais o possibilitam a perceber e construir sua imagem da cidade:

[...] quando olhamos para alguma coisa vemos por acréscimo uma quantidade de outras coisas. A visão tem o poder de invocar as nossas reminiscências e experiências, com todo seu corolário de emoções facto do qual se pode tirar proveito para criar situações de fruição extremamente intensas.

(CULLEN, 1993, p. 10).

Fundamentado neste pressuposto, pode-se afirmar que todo indivíduo possui relações afetivas, memoriais e pessoais com alguma parte da cidade, a qual experimentou e vivenciou determinado episódio. Estas relações afetivas, memoriais e de ordem pessoal são ativadas por intermédio do olhar, quando o indivíduo desloca-se pela cidade e depara-se com o objeto. Nesta perspectiva, o olhar configura-se como um dispositivo, capaz de estimular e evocar as memórias e as reminiscências de outrora, mas, sobretudo, os seus significados acerca da cidade e de sua paisagem. Ressalta-se que a imagem da cidade construída pelos indivíduos reflete direta e proporcionalmente ao ambiente visual da cidade, isto é, o indivíduo estrutura a sua imagem da cidade, a partir da própria estrutura citadina.

Referente à relação atribuída ao deslocamento e às percepções por meio do olhar do indivíduo sobre a cidade, Kevin Lynch pretexta que a estrutura da cidade instiga aos seus habitantes a percebê-las, mas que estas percepções ocorrem no decurso de longos períodos de tempo, isto é, a imagem da cidade no ideal coletivo é um processo que se constrói ao longo da história da própria cidade. De acordo com Lynch, “[...] tal como uma obra arquitetônica, a cidade é uma construção no espaço, mas uma construção em grande escala, algo apenas perceptível no decurso de longos períodos de tempo” (LYNCH, 1993, p. 11).

O processo de deslocamento do indivíduo pela cidade foi amplamente investigado por Cullen, o qual classificou três aspectos referentes às etapas de percepção dos sujeitos ao transitarem pelas ruas, bairros, calçadas e demais vias da cidade. O primeiro aspecto, Cullen define como óptica, o qual corresponde à visão. Neste momento, enquanto o indivíduo caminha no decurso de uma rua, suas percepções configuram-se em sequências, isto é, “[...] primeiro ele avista uma rua, em seguida, entra em um pátio, que sugere um novo ponto de vista de um momento e assim por diante” (ADAM, 2008, p. 63). Desse modo, ao transitar pelas ruas da cidade, o sujeito é movido por visões sequenciais – denominadas como visão serial – que configuram e estruturam uma sucessão de imagens e acontecimentos acerca dos elementos que compõe a cidade. Ressalta-se que estes elementos da cidade, os quais se estabelecem frente ao campo de visão do indivíduo, de modo sequencial, exercem sobre ele um impacto de ordem também emocional. Nesta lógica, Cullen argumenta que este impacto de caráter emocional/afetivo assume maior intensidade quando o sujeito se desloca pela cidade e assimila os contrastes presentes na sua paisagem urbana:

[...] uma rua que se prolonga à nossa frente sempre em linha reta tem um impacto relativamente pequeno, porque o panorama inicial é rapidamente assimilado, tornando-o monótono. O cérebro humano reage ao contraste, e é a diferença entre as coisas, e ao ser estimulado simultaneamente por duas imagens - a rua e o pátio - apercebe-se da existência de um contraste bem marcado. Neste caso, a cidade torna-se visível num sentido mais profundo; anima-se de vida pelo vigor e dramatismo dos seus contrastes. Quando isto não se verifica ela passa despercebida é uma cidade incharacterística e amorfa.

(CULLEN, 1993, p. 11).

O segundo fator que orienta o deslocamento do sujeito ao transitar pela cidade, denomina-se local, o qual corresponde às reações e percepções do indivíduo, em função de sua posição e localização no espaço. Entre outras palavras, refere-se às percepções do sujeito enquanto este caminha pela cidade e percebe o contraste entre espaços abertos e fechados, reações estas designadas por Cullen como, “estou cá fora”, depois, “estou a entrar ali para dentro”, e finalmente, “estou aqui dentro” (1993, p.12). Esta contraposição espacial entre ambientes fechados e abertos reverbera no sujeito também um impacto de ordem emocional.

O terceiro aspecto diz respeito ao conteúdo da cidade, a sua constituição e composição. Por intermédio da visão e da localização, o transeunte é convidado a explorar, captar e assimilar o conteúdo da cidade, ou seja, suas cores, texturas, níveis, escalas, estilos, arquiteturas, e, sobretudo, a própria identidade cidadina. Neste prisma, o conteúdo corresponde à natureza e à morfologia da cidade, a forma como ela se constrói e organiza, definindo sua paisagem urbana. O conteúdo, portanto, é capaz de definir e revelar os vestígios, as marcas e a história da cidade, sendo a presença e a ausência destes elementos. Denuncia a preservação dos elementos da cidade, bem como suas transformações e, acima de tudo, suas ausências no decurso do processo histórico citadino, marcando os seus desaparecimentos.

Conforme referido, o indivíduo não está incólume à cidade e sua estrutura, construção e composição, mas as percebem, a assimilam, a captam, e constroem, a partir de seus elementos, significados, percepções e reações de ordem emocional, afetiva e memorial, aspectos que contribuem na conformação de sua identidade e personalidade. Neste processo, os três fatores que determinam o deslocamento do sujeito pela cidade – a óptica, o local e o conteúdo da cidade – articulam-se de forma indissociável e determinam a construção da imagem da cidade pelos seus habitantes.

Na literatura de Walter Benjamin<sup>11</sup>, o deslocamento também é compreendido como uma prática sensível, a partir da figura do *flâneur*, sujeito que percorre as veredas citadinas, de modo descomprometido, todavia atento às permanências e

---

<sup>11</sup> Walter Benjamin (1892-1940) doutor em Crítica da Arte, pela Universidade de Freiburg, Brisgóvia, Alemanha. Crítico literário, ensaísta e filósofo, Benjamin contribuiu significativamente no campo da Arte e da Estética, a partir de uma concepção dialética sobre a História.

rupturas da paisagem urbana. O *flâneur* torna-se a testemunha ocular da estrutura e composição da cidade, no decurso do tempo, percebendo e apreendendo mais do que seu raso tecido urbano, pois penetra com seu olhar pericial as próprias entranhas da cidade. Neste contexto, o *flâneur* não se limita em somente ocupar ociosamente o espaço, mas descobrir nele caminhos e trajetos a serem explorados e experimentados, desvendando os princípios herméticos que orbitam a cidade:

[...] a rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornal são as suas bibliotecas e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente.

(BENJAMIN, 1994, p. 35).

As vias da cidade tornam-se a morada primeira do *flâneur*, enquanto que a paisagem urbana pode ser entendida como a janela desta morada, uma vez que abriga e articula os elementos compositivos do espaço citadino, fornecendo ao *flâneur* um espaço de experiências sensíveis. Conforme descreve Benjamin, para o *flâneur* não há uma dicotomia entre a ideia de casa, como espaço interno e habitado, e a ideia de cidade, como espaço externo a ser percorrido, já que para ele, “[...] a cidade se cinge em seus polos dialéticos, pois abre-se para ele [o *flâneur*] como paisagem e, como quarto, cinge-o” (BENJAMIN, p. 186, 1984).

A partir desses pressupostos, a pesquisa investiga a paisagem urbana da cidade de Cuiabá, pontuando as transformações ocorridas em seu tecido urbano no decorrer de sua história e constituição, observando, sobretudo, o desaparecimento das marcas, dos vestígios e da história que determinam a identidade da cidade. Deste modo, é de fundamental importância indagar sobre as relações estabelecidas entre seus habitantes e a cidade, especialmente no que se refere às percepções destes ao transitar pela malha urbana.

#### 1.4 ARTE-EDUCAÇÃO COMO EXPERIÊNCIA

Esta subcapítulo, cujo título denota uma paráfrase ao livro “Arte como experiência”, do filósofo estadunidense John Dewey<sup>12</sup>, aborda o conceito de arte-educação como propulsora de experiências sensíveis e, neste prisma, propõe-se uma reflexão acerca de práticas pedagógicas no ensino de artes que perspectivam aproximar e, sobretudo, ampliar a relação do educando com suas realidades vivências.

Na literatura referida – publicada originalmente em 1934 e composto por onze palestras ministradas pelo autor, na Universidade de Harvard, Cambridge, EUA – Dewey contrapõe-se ao conceito de produção e disseminação de arte vigente na época, argumentando que o sistema canônico da arte tradicional, representado pelas restritas camadas elitizadas da sociedade, atribuíram ao objeto artístico uma posição sacralizada, de privilégio, significando bom gosto e estatuto social. Na contrapartida desta concepção de Arte sacralizada e incólume com “A” maiúsculo, definida por Gombrich (2012, p. 15), Dewey elucida que a obra de arte deve integrar-se às experiências cotidianas e não ser reduzida à mera contemplação – apreciação e deleite estético – ao belo, tanto percebida pela arte acadêmica e tradicional. Justifica sua afirmativa, na qual a arte deve conectar-se às experiências cotidianas, argumentando que a própria natureza do fazer artístico emana das ações comuns e das necessidades do meio. A arte, nesta perspectiva, carrega um significado social, político e ambiental, proveniente das experiências individuais e coletivas. Percebe-se que para Dewey, a experiência torna-se um conceito-chave para a compreensão da arte, sendo necessário uma breve conceituação acerca do termo.

O autor define a experiência como um processo resultante da interação entre o indivíduo e o meio no qual está inserido, por meio de um processo constante e retroalimentar de troca de significados (DEWEY, 2010, p. 88). A experiência, portanto, caracteriza-se como uma realidade vivencial, parte de uma necessidade, de uma condição de permitir-se vivenciar uma nova situação, a qual reverberará no modo de ser e agir do próprio indivíduo. Neste contexto, a experiência torna-se um processo emancipatório, uma vez que “[...] os hábitos que constituem o ‘eu’ em

---

<sup>12</sup> John Dewey (1859-1952) foi filósofo e pedagogo estadunidense. Doutor em Filosofia pela Universidade Johns Hopkins, Baltimore, Estados Unidos da América, suas pesquisas orbitam o campo da experiência, a partir da concepção do pragmatismo.

interação com o meio ambiente são organizados em uma nova configuração ou um novo todo” (BARBOSA, 1982, p. 182).

No decurso do tempo, a arte assume uma imagem segregada da vida real, das ações concretas, de modo que a própria existência do objeto de arte dissocia-se da experiência humana (DEWEY, 2010, p. 59). Esta distinção entre arte e vida revela um olhar cartesiano sobre a arte, em que o indivíduo diante do objeto artístico não estabelece com este uma comunicação sensível, capaz de promover-lhe uma experiência estética. Neste contexto, Dewey propõe um repensar acerca da relação entre público e obra de arte, em que o papel do observador – aquele que apenas contempla passivamente o objeto artístico – seja deslocado para o papel de participante – em que a o indivíduo manifesta uma interação e participação com a obra. A arte, nesta conjuntura, deixa de ser distinta da vida para ser uma continuidade e uma extensão dela (WOSNIAK, 2018, p. 3) e, como decorrência, a obra de arte não mais fecha-se em si, todavia torna-se capaz de despertar experiências sensíveis no indivíduo, assumindo outras significações.

Transpondo o conceito brevemente referido - arte como experiência - para o campo da arte-educação, compreende-se que é competência do educador em artes desenvolver práticas pedagógicas, nas quais os educandos assumam-se enquanto sujeitos ativos do processo de ensino-aprendizagem, na construção e produção do conhecimento. Ao costurar os pressupostos teóricos de Dewey nas tramas da arte-educação, o educando desloca sua posição de observador na sala de aula – reduzindo os seus sentidos apreensivos apenas à escuta do conteúdo transmitido pelo professor – para a posição de participante – ampliando seus sentidos perceptivos e aguçando a sua reflexão e criticidade – na perspectiva da construção da autonomia do próprio educando, por meios de experiências sensíveis (FREIRE, 2016, p. 46). Desse ponto de vista, na relação ensino-aprendizagem, o educador e o educando não se configuram conforme uma hierarquia, mas participam deste processo, por meio do compartilhamento de saberes oriundos de vivências e experiências de ambas as partes, visto que na “[...] verdadeira aprendizagem, os educandos vão se transformando em reais sujeitos da construção e da reconstrução do saber ensinado, ao lado do educador, igualmente sujeito do processo” (FREIRE, 2016, p. 28)

Para que o educando assuma uma posição participativa e integradora na sala de aula, as práticas pedagógicas não devem se restringir a exposições conteudistas unilaterais, em que o professor, na figura de autoridade, dissemina o conhecimento teórico, de forma descontextualizada, sem incitar no educando sua curiosidade epistemológica. Diante desta problemática, o arte-educador deve incorporar em suas dinâmicas pedagógicas os saberes que os educandos carregam consigo, os quais são provenientes de seu contexto: as experiências cotidianas, as relações e comunicações estabelecidas com o seu mundo social, bem como as interações e as trocas de significados com meio em que estão inseridos. Ensinar exige respeito aos saberes dos educandos (FREIRE, 2016, p.31), mas, sobretudo, a consciência de que estes saberes são resultantes também de suas vivências, definidas nas palavras da arte-educadora Edith Derdyk<sup>13</sup> como “[...] a fonte do crescimento, o alicerce da construção de nossa entidade; fornece um leque de repertório, amplia a possibilidade expressiva” (DERDYK, 2015, p. 25).

Aproximar o conhecimento em Artes à realidade vivencial do educando torna-se a tarefa primeira do arte-educador. Neste sentido, a arte apenas revela-se significativa e emancipatória no educando, quando este estabelece relações entre o saber artístico e suas experiências estéticas cotidianas. Arte e vida, portanto, trilham a mesma trajetória, percorrem o mesmo caminho, sendo que “[...] o processo vivencial do indivíduo está diretamente ligado ao processo criativo, isto é, ao fazer artístico” (OSTROWER, 1978 apud DERDYK, 2015, p.27). A arte-educação como experiência concretiza-se quando as práticas pedagógicas desenvolvidas nas aulas de artes são capazes de propiciar ao educando uma experimentação estética que transcende o fazer artístico, mas que o instiga a construir e a desenvolver uma percepção e um pensamento artístico, estético e poético. A arte, nesta óptica, contempla a ideia que cognição e expressão são indissociáveis na produção de conhecimento, manifestando-se mutuamente. Em outras palavras, a produção de conhecimento em artes pelo educando, resulta de um processo híbrido entre elementos intelectuais/cognitivos – saberes teóricos, históricos, culturais – e

---

<sup>13</sup> Edith Derdyk (1955-) é uma artista, escritora e educadora brasileira, graduada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Em suas produções, tanto imagéticas quanto escritas, explora os elementos básicos das Artes Visuais, os transpondo para realidade concreta, como extensão da prática artística.

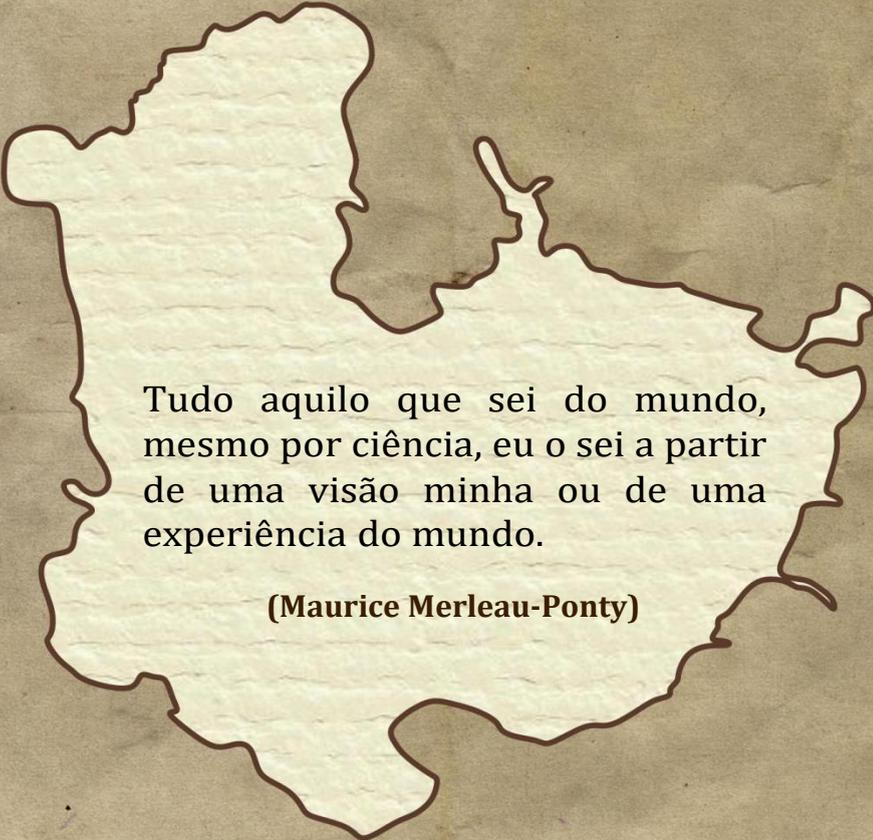
elementos não-intelectuais - percepções sensíveis, provenientes das experiências que o educando vivenciou com o objeto artístico:

[...] o conhecimento entra na produção da arte, mas que tanto na produção quanto na apreciação de trabalhos de arte, o conhecimento é transformado; ele se torna mais do que conhecimento porque se funde com elementos não-intelectuais para tornar válida uma experiência - enquanto experiência.

(BARBOSA, 1982, p. 104).

A concepção de arte-educação proposta no presente trabalho alicerça-se na experiência, isto é, o ensino de artes como propulsor de experiências sensíveis nos educandos, de modo a construir um saber artístico significativo. Segundo Larossa, a experiência “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (2002, p.21), configura-se como um movimento que transcende e provoca o educando a assumir um olhar distinto e um sentir diferente acerca do mundo e, sobretudo, acerca da sua realidade.

Por conseguinte, esta pesquisa propôs investigar práticas pedagógicas no ensino de Arte que possibilitam ao educando experimentar esteticamente o espaço da cidade, no que concerne a sua estrutura e configuração, bem como sua historicidade, memória e identidade. Assim, os procedimentos metodológicos contemplados no desenvolvimento da pesquisa intencionaram estreitar a relação entre o educando e o espaço que habita, ocupa e por ele circula, despertando reflexões acerca das experiências cidadinas.



Tudo aquilo que sei do mundo,  
mesmo por ciência, eu o sei a partir  
de uma visão minha ou de uma  
experiência do mundo.

**(Maurice Merleau-Ponty)**

## **CAPÍTULO 02 – INSTRUÇÕES PARA PERCORRER OS CAMINHOS DESTA CIDADE**

Se acreditamos em um passado do mundo, no mundo físico, nos “estímulos”, nos organismos tal como nossos livros o representam, é primeiramente porque temos um campo perceptivo presente e atual, uma superfície de contato com o mundo ou perpetuamente enraizada nele, é porque sem cessar ele vem assaltar e investir de subjetividade, assim como as ondas envolvem um destroço na praia.

(MERLEAU-PONTY, 2010, p.279-280)

### **2.1 ASSENTAMENTOS DA PESQUISA**

A cidade é o *locus* desta pesquisa. Sua paisagem urbana pode ser percebida como um legítimo proscênio das transformações ocorridas sobre a malha urbana, evidenciando as continuidades, as constâncias e as perpetuações dos elementos citadinos no decorrer do tempo, bem como denunciando as transformações, as descontinuidades, as rupturas, as destruições e os desaparecimentos destes mesmos elementos. Revela em sua estrutura e configuração a dialética entre a conservação e a deterioração, denominada nos pressupostos teóricos de Argan, como a relação antitética entre o antigo e o moderno (2010, p. 74).

Diante do exposto, entende-se que estas referidas mutações e permanências urbanas refletem diretamente na percepção dos seus habitantes, mobilizando e condicionando a relação destes com o espaço citadino. Estes sujeitos que ocupam, habitam e transitam a cidade não assumem a posição de sujeitos incólumes e inertes, os quais não se comunicam e interagem com a paisagem urbana, mas movem-se, transitam em seus diferentes espaços, os observando, assimilando e percebendo e, no ato de olhar e sentir a estrutura da cidade, são capazes de evocar memórias, reminiscências, emoções, sentimentos e fatos, mesmo não tendo consciência dos mesmos. Nesta perspectiva, na tarefa de compreender e descrever estas percepções e apreensões sensoriais dos educandos acerca da cidade, por meio de práticas artístico-pedagógicas no ensino de artes, a presente pesquisa tem sua natureza qualitativa, visto que “aprofunda-se no mundo dos significados, das ações e relações humanas, um todo não perceptível e não captável em equações,

médias e estatísticas” (MINAYO, 2002, p.22). Ademais, contempla interpretações de realidades sociais (BAUER; GASKELL, 2002, p.23), a partir de um “enfoque na subjetividade, [...] já que o foco de interesse é justamente a perspectiva dos participantes”. (MOREIRA, 2004, p.57).

A pesquisa fora desenvolvida com os educandos do terceiro ano do ensino médio de uma escola pública da rede estadual de ensino do Estado Mato Grosso, localizada na cidade de Cuiabá, Estado de Mato Grosso, Brasil. Ressalta-se que a referida escola contemplara três turmas designadas ao terceiro ano do ensino médio – 3A, 3B e 3C -, sendo selecionada a turma que possuía o maior número de educandos, uma vez que quanto maior a amostragem, mais potente será a trama dos dados para se alcançar as essências que a fenomenologia propõe. Além disso, a pesquisa restringiu o público participante aos educandos do terceiro ano do ensino médio, em virtude das ações que foram desenvolvidas na pesquisa, as quais requeriam a autonomia e a mobilidade dos participantes aos espaços da urbe.

A turma selecionada para participar da pesquisa fora a 3ª série A (3A), com um público de vinte e quatro educandos ativos, sendo que deste total, apenas 13 educandos manifestaram interesse de participar da pesquisa, mediante ao preenchimento e entrega do Termo de Assentimento Livre e Esclarecido (TALE), bem como da Autorização de Uso de Imagem, Som e Voz, Dados e Informações Coletadas, pelos seus responsáveis legais.

## **2.2 UMA ABORDAGEM FENOMENOLÓGICA**

De modo a descrever e compreender estas vivências e experiências dos educandos com o espaço citadino, no que se refere à relação destes com a memória, história e identidade cuiabana, a pesquisa ancorou seu aporte teórico- metodológico na Fenomenologia. Esta é definida etimologicamente como o estudo ou a ciência do fenômeno, sendo este, em seu sentido mais genérico, tudo o que nos aparece, que se manifesta ou se revela por si mesmo (MOREIRA, 2002, p.63). Os fenômenos ainda podem ser compreendidos como realidades sensorialmente dadas, através das quais a natureza é evidenciada no perceber, na consciência do indivíduo:

“O primeiro e mais primitivo conceito de fenômeno referia-se à limitada esfera das realidades sensorialmente dadas, através das quais a natureza é evidenciada no perceber. O conceito foi estendido [...] para incluir qualquer espécie de coisa sensorialmente entendida ou objetivada [...] Inclui então todas as formas pelas quais as coisas são dadas à consciência [...] o conceito inclui todas as formas de estar consciente de algo quer dizer que ele inclui também qualquer espécie de sentimento, desejo e vontade, com seu comportamento imanente”.

(MOREIRA, 2002, p.64).

Os fenômenos são frutos das experiências dos sujeitos com a realidade vivenciada, e, por isso, relaciona-se à percepção, entendida como uma apreensão da realidade por meio dos nossos sentidos. Neste contexto, o fenômeno é a percepção dos objetos ao nosso redor dado a nossa consciência.

Para a Fenomenologia, o conhecimento decorre da intuição e dos sentires, provenientes das experiências e das vivências do sujeito com as realidades sensorialmente dadas. A percepção, neste sentido, assume uma posição central na pesquisa fenomenológica, visto que se concentra na tomada de consciência do sujeito frente aos fenômenos que o cerca. Deste modo, é na busca de compreender os fenômenos do mundo que a fenomenologia recorre as essências destes próprios fenômenos:

As essências representam as unidades básicas de entendimento comum de qualquer fenômeno, aquilo sem o que o próprio fenômeno não pode ser pensado. Então, quando um fato se nos apresenta à nossa consciência, juntamente com ele captamos sua essência. A essência é a característica do aparecer de um fenômeno. É aquilo inerente ao fenômeno, sem o qual não seria o mesmo fenômeno. É a sua unidade fundamental e ontológica. Para isto, o conhecimento das essências é a intuição. As essências são conceitos, isto é, objetos ideais que nos permitem distinguir e classificar os objetos.

(MOREIRA, 2004, p.83-84)

De acordo com Maurice Merleau-Ponty<sup>14</sup>, a Fenomenologia pode ser compreendida como o estudo das essências (2006, p. 2), um caminho epistemológico que pretende compreender os fenômenos, a partir de sua unidade ontológica, isto é, sua essência. Esta, no entanto, reside na experiência vivenciada,

---

<sup>14</sup> Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) foi filósofo pela Escola Normal Superior de Paris, Paris, França, atuando como docente no Departamento de Filosofia da Universidade de Lyon, França, Universidade de Paris I, França, e Collège de France, França. Suas pesquisas alicerçam-se no estudo da percepção e dos sentidos, lançando as bases para a compreensão da Fenomenologia.

na percepção apreendida, na realidade sensorialmente dada ao indivíduo. Neste prisma, a pesquisa fenomenológica centra-se em descrever as experiências dos indivíduos, dadas por sua capacidade intuitiva, a fim de encontrar nelas, as essências para compreensão dos fenômenos. A Fenomenologia, portanto, não analisa os fenômenos, mas os descreve, visto que no ato de analisar, o sujeito mostra-se contaminado com um olhar científico prévio, o qual carrega consigo no decurso de suas vivências.

O método fenomenológico propõe investigar e construir os fenômenos, a partir do processo descritivo das apreensões sensoriais dos sujeitos, advindas de suas experiências e suas realidades vivenciadas. Nesta lógica fenomenológica, a análise sobre o fenômeno deve ser refutada, uma vez que o processo analítico carrega consigo significados previamente construídos pelo pesquisador, o qual transpõe para o fenômeno um olhar contaminado de informações já construídas do mundo:

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo, sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se quisermos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele.

(MERLEAU-PONTY, 2006, p.3)

Na perspectiva de definir a essência dos fenômenos, o pesquisador se distancia do olhar rígido e objetivo sobre o mundo e o põe em suspenso. Assim, desnudo de toda fórmula pronta, de todo postulado incontestável e de todo pressuposto definitivo, é capaz de experimentar o mundo e vivenciar os fenômenos que dele fazem parte. As percepções que emanam deste processo subjetivo e, concomitantemente, científico, depois de descritas e reduzidas fenomenologicamente constituirão as essências.

No campo da fenomenologia, dois conceitos são de significativa relevância para a compreensão da percepção: o sentir e a sensação. Na concepção positivista da ciência, a percepção e a sensação são concebidas, de acordo com a relação estímulo-resposta, isto é, a percepção é o ato pelo qual a consciência apreende os

fenômenos, utilizando as sensações como instrumento. Merleau-Ponty contrapõe esta concepção, argumentando que a percepção e sensação possuem complexidades superiores, definindo a sensação como uma experiência de afetos singulares, ou seja, o modo como o sujeito é afetado de forma clara e imediata pelos fenômenos do mundo. Acerca da engendrosa relação entre percepção e sensação, o referido filósofo pondera que “[...] em vez de nos oferecer um meio simples de delimitar as sensações, se nós a tomamos na própria experiência que a revela, ela é tão rica e tão obscura quanto o objeto ou quanto o espetáculo perceptivo inteiro” (2006, p.25)

Para o pensamento objetivo e positivista, a percepção é entendida como um mero acontecimento no mundo, ignorando sua capacidade instigadora como meio para a compreensão dos fenômenos. Neste raciocínio, o “sentir” é escanteado, colocado às margens da ciência, assumindo uma condição subjetiva e ilegítima. Na contramão desta lógica positivista, a fenomenologia evidencia o “sentir” e reconhece que os objetos e as realidades apenas existem no mundo, porque os indivíduos as sentem e legitima sua existência. A fim de elucidar a relevância do “sentir” no campo epistemológico, Merleau-Ponty define que “o sentir é esta comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida” (2006, p. 84), estreitando a relação entre a ciência e a percepção.

Na *práxis* fenomenológica, o método configura-se basicamente em três etapas: a descrição fenomenológica, redução fenomenológica e definição da essência do fenômeno. A descrição refere-se ao processo de relatar integralmente os dados obtidos em cada procedimento metodológico, contemplando as falas, os posicionamentos, os gestos, os ditos e não ditos de cada participante.

A redução corresponde à etapa na qual se identificam os temas que emergem em comum dentro das descrições. Destaca-se que o que identifica um tema é sua relevância e centralidade, e não a frequência com que aparece (MOREIRA, 2004, p. 123). A redução fenomenológica, postulada por Husserl, define-se como a atitude de pôr entre parênteses todas as crenças nas tradições e nas ciências e nas opiniões, de modo a descrever e compreender o dado puro tal como se apresenta na consciência. Para Husserl, a redução manifesta-se como um afastamento da realidade e do contexto para entender o fenômeno em sua forma pura. No entanto, em contraponto à perspectiva husserliana, Merleau-Ponty argumenta a necessidade

de se apropriar a realidade para entender como o fenômeno se manifesta. Segundo o autor, “[...] o maior ensinamento da redução é a impossibilidade da redução completa” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.8).

Posterior à redução fenomenológica e a identificações dos temas que emergiram em comum, estes serão separados em conjunto de essências, os quais caracterizam a estrutura dos fenômenos (Moreira, 2006, p.123). A ideia de essência é fundamental na compreensão do método fenomenológico, sendo seu conceito norteador. Conforme Merleau-Ponty, “[...] a fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, se resumem em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência” (2006, p.1). Fundamentado nesses pressupostos, esta etapa dedicar-se-á a definir as essências dos fenômenos da cidade, a partir das percepções dos educandos, compreendendo suas vivências, experiências e sensibilidades na construção da imagem da cidade em sua consciência e do modo como se relacionam com o espaço citadino.

Reitera-se que esta pesquisa traçou sua abordagem fenomenológica, por meio de um processo cartográfico, uma vez que não objetivava encontrar resultados definitivos, tampouco conclusões que se fechavam em si, todavia interessava-se pelos desvios, pelos apontamentos, pelas expressões e pelos encontros e desencontros evocados em cada procedimento metodológico. A cartografia, portanto, também foi adotada nesta pesquisa como método para compreender fenomenologicamente a imagem da cidade construída por cada educando, partindo de suas percepções e de seus sentires do espaço citadino. Nesta lógica, a imagem da cidade evocada por cada educando foi estudada e compreendida como uma extensão de sua vivência na própria cidade, isto é, o objeto de pesquisa apenas existe no processo cartográfico-fenomenológico quando apreendido ao seu contexto:

[...] a cartografia não visa isolar o objeto de suas articulações históricas nem de suas conexões com o mundo. Ao contrário, o objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente. Para isso é preciso, num certo nível, se deixar levar por esse campo coletivo de forças.  
(KASTRUP, 2009, p.57).

Desse modo, os procedimentos contemplados no percurso metodológico desta pesquisa intencionaram incitar a participação e o protagonismo dos educandos, respeitando e legitimando seus saberes, suas falas, seus gestos e, sobretudo, suas percepções e apreensões sensoriais.

### **2.3 PERCURSOS METODOLÓGICOS**

Fundamentada na abordagem teórico-metodológica da Fenomenologia, bem como na concepção cartográfica, de modo a contemplar o objetivo desta pesquisa, a coleta de dados alicerçou-se em diferentes procedimentos metodológicos: entrevista semi-estruturada, oficina de deslocamento sensível, oficina de leitura de imagem e oficina de prática artístico-pedagógica.

O primeiro procedimento metodológico para coleta de dados referi-se à entrevista semi-estruturada, a qual fora realizada com os educandos participantes na escola. A entrevista partiu de questionamentos básicos acerca da cidade de Cuiabá e sua historicidade, de modo a instigar os educandos a relatarem sobre suas relações identitárias e mnemônicas ou não com o espaço citadino. Destaca-se que tais questionamentos básicos estão “apoiados em conceitos e hipóteses, que interessam a pesquisa, e que, em seguida, oferecem amplo campo de interrogativas, fruto de novas hipóteses que vão surgindo à medida que se recebem as respostas do informante”. (TRIVIÑOS, 1987, p.146). Nesta lógica, a entrevista semi-estruturada justificou sua pertinência, visto que proporcionou aos participantes, um amplo espaço de fala (BODGAN e BIRKE, 1994, p.135), sendo este fundamental do processo descritivo da fenomenologia. Posteriormente, a pesquisa direcionou-se à compreensão do centro histórico e sua importância para os educandos, buscando compreender, a partir de suas percepções e apreensões, a própria essência do centro histórico. Reitera-se que além das falas pronunciadas pelos educandos, a entrevista se atentou também para os não ditos, isto é, os gestos e as expressões manifestados pelos mesmos, a fim de descrever integralmente as percepções evocadas. Acerca destas manifestações gestuais dos educandos, corrobora Bodgan e Birke, “[...] quando os sujeitos gesticulam ou fazem sinais com as mãos, estes indícios não verbais têm de ser traduzidos em linguagem verbal, para que possam ser impressos quando se passa a entrevista do gravador para o papel” (1994, p.139)

A oficina de deslocamento sensível pelo centro histórico da cidade de Cuiabá

configurou-se como o segundo procedimento metodológico para coleta de dados, propondo estreitar a relação histórica e mnemônica dos educandos com o espaço citadino. Objetivou-se neste momento, que o educando visualizasse, percebesse e sentisse a paisagem citadina, conduzido por um olhar e sentir sensíveis e conscientes acerca da estrutura urbana, apreendendo suas transformações e constâncias no decurso do tempo. O deslocamento aqui proposto fundamentou-se nos pressupostos teóricos de Gordon Cullen, segundo o qual, o sujeito, ao se deslocar e transitar pelos diferentes espaços da cidade, não está ileso à sua estrutura e dinâmica, mas as apreende, as internaliza e as percebe, sendo por elas afetado (CULLEN, 1993).

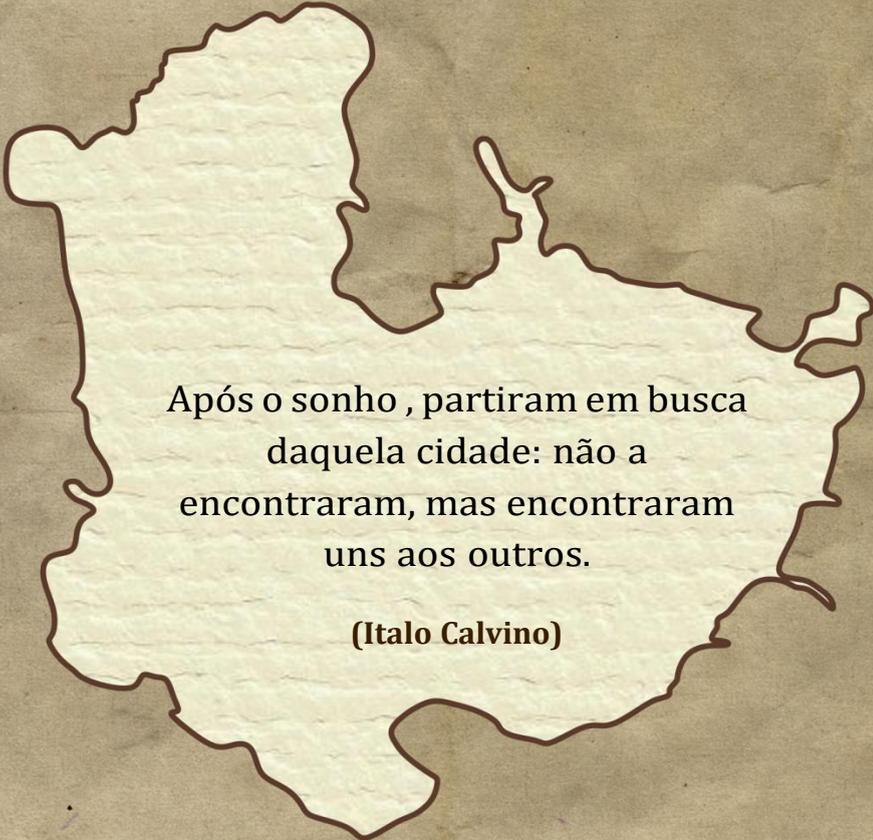
A segunda oficina correspondeu à uma prática de leitura de imagens, correspondendo ao terceiro procedimento metodológico. Em uma roda de conversas, por meio do compartilhamento de vivências e percepções que despontaram no contato com os sítios transitados na aula de campo, os educandos elencaram os espaços da cidade que, no decorrer do processo, despertaram seu olhar sensível e curioso, instigando-o a desvendar as potencialidades destes espaços no que se refere à história e a memória da cidade. Neste sentido, os diversos espaços do centro histórico estudados e, posteriormente, ressignificados pelos educandos constituíram uma cartografia prévia, ainda que, de certa forma, nua, despida de qualquer investida reminiscente, afetiva ou histórica pelo educandos. Após selecionados os espaços citadinos, desenvolveu-se uma oficina de leitura de imagens, na qual os educandos tiveram contato com fotografias pretéritas do centro histórico de Cuiabá, possibilitando compreender as mutações e permanências estruturais e estéticas no tecido urbano da cidade.

Alicerçados nas percepções oriundas do deslocamento no sítio histórico e no processo de leitura de imagens pretéritas e seus possíveis diálogos com a contemporaneidade, desenvolveu-se uma terceira oficina cujo objetivo primeiro era reafirmar e, sobretudo, ressignificar o espaço citadino habitado pelo educando e seus valores simbólicos, transcendendo uma experiência de ordem estética e sensível. Nesta intenção de buscar na cidade suas reminiscências essenciais – constituintes de sua dinâmica histórica e identitárias – tendo como fio condutor as percepções e vivências dos educandos, propôs-se a estes a participação no desenvolvimento de uma prática artístico-pedagógica, a qual consistia na construção

cartográfica do centro histórico da cidade, utilizando-se diferentes técnicas plásticas, tais como, desenho, pintura e costura. A prática artístico-pedagógica, neste caso, resultou em poéticas visuais que perspectivavam nos educandos uma experiência contínua entre o objeto (o mapa) e o fazer artístico (as intervenções), despertando neles um pensamento estético sobre a cidade, ressignificando-a a partir de suas percepções.

As intervenções propostas tinham naturezas diversas, manifestando-se em forma de desenho, colagem, costura, picturalismo, dentre outras dimensões artísticas, de acordo com a poética visual intencionada pelo estudante. A soma das intervenções artísticas sobre o mapa compôs uma cartografia do centro histórico de Cuiabá, dotada de novas significações, interpretações, concepções e sensibilidades. Neste sentido, ressalta-se que a importância reside no processo do fazer artístico, isto é, na construção do pensamento estético e crítico que desponta nos educandos na realização das intervenções artísticas e não no produto final, isto é, no objeto de arte que resultará de tais intervenções.

Ressalta-se que a pesquisa contemplou como instrumentos de coleta de dados, a transcrição da entrevista semi-estruturada, os cadernos de memória, utilizados pelos educandos na oficina de deslocamento sensível, o caderno de campo do pesquisador, contendo apontamentos acerca das falas, dos gestos e das expressões manifestadas pelos educandos, bem como narrativas construídas pelo próprio e outras formas de registro que surgiram no decorrer da pesquisa como, por exemplo, desenhos e fotografias realizadas pelos educandos.



Após o sonho , partiram em busca  
daquela cidade: não a  
encontraram, mas encontraram  
uns aos outros.

(Italo Calvino)

### **CAPÍTULO 3 – REMINISCÊNCIAS POÉTICAS: BREVES CONSIDERAÇÕES ACERCA DO IMAGINÁRIO DA CIDADE NA HISTÓRIA DA ARTE**

No longínquo percurso da História da Arte, um número significativo de artistas se deteu a representar a cidade e as mais distintas dinâmicas inerentes ao engendramento citadino, como no afresco *Efeitos do bom governo na cidade* (figura 1), datado de 1338 d.C., do italiano Ambrogio Lorenzetti. O artista retrata a próspera cidade de Siena, Itália, a partir de uma perspectiva harmoniosa e equilibrada. Situado no centro da região inferior do afresco, um conjunto de figuras femininas parece realizar movimentos circulares, de mãos dadas, simulando uma dança, ao passo que na região superior, observa-se um grupo de figuras humanas exercendo um árduo trabalho. A ideia de cidade próspera é potencializada com a atmosfera mercantil, estabelecida pelo movimentado fluxo comercial aduzido pelas demais figuras representadas: comerciantes com gamelas sustentadas pela cabeça, vendedores acompanhados de animais que carregam seus produtos e artesanos. A representação de Siena, por Lorenzetti, não apenas sublinha o potencial econômico da cidade, como também o seu caráter bélico e seguro. Esta característica é revelada pela estrutura e configuração das edificações retratadas, as quais apresentam paredes espessas e altas, torres reforçadas e muralhas fortificadas que delimitam o olhar do espectador.

A representação da cidade de Siena, por Ambrogio Lorenzetti, evidencia o ideal urbano da Idade Medieval, centrado na prosperidade da subsistência e na garantia da proteção contra invasões provenientes de civilizações opositoras. Entretanto, embora a cidade tenha se configurado como uma temática recorrente na História da Arte, desde o Medievo, é a partir do final do século XIX, que a sua representação conquista um maior interesse dos artistas, na tentativa de desvelarem seus nuances e verdades encobertas. Neste contexto, as vanguardas artísticas europeias foram triviais na construção imagética de diferentes espaços urbanos, incorporando a estes aspectos sociais, culturais, identitários e afetivos.

**Figura 1 - Efeitos do bom governo na cidade, 1338, de Ambrogio Lorenzetti**



Fonte: <https://br.pinterest.com/>

O Impressionismo, precursor das vanguardas artísticas, fora o primeiro movimento que centrara sua atenção na representação das paisagens urbanas, especialmente nas de Paris, França, a qual vivenciava, no final do século XIX, uma série de transformações urbanas como, por exemplo, as construções de largos, praças, *boulevards* e o estabelecimento de centros comerciais, possibilitando uma vida social mais intensa e dinâmica:

[...] os artistas da Nova Pintura, agrupados em torno de Manet (Monet, Renoir, Pissarro), se identificam com a vida urbana, dinâmica e movimentada, com os bulevares, ruas e pontes vibrantes sob o sol, retraídos sob o céu cinza, a cada momento reconstruídos e diferentes segundo as variações da luz, que, por meio de largas aberturas e longas perspectivas, avenidas ampliadas e amenizadas, as inundam e iluminam. A cidade se torna então um dos temas característicos da arte moderna, revelando a “eterna beleza e a surpreendente harmonia de vida, tão providencialmente mantida no túmulo da liberdade humana”.

(MATHIEU, 2012, P.40)

Com a intenção de captar a luz do ambiente e transpô-la imediatamente na pintura, os artistas impressionistas desenvolveram uma técnica pictórica baseada

em pinceladas soltas, espessas e despojadas, atribuindo à pintura um caráter dinâmico e visualmente fugaz. Para tanto, era necessário que os pintores se deslocassem de seus ateliês em direção às ruas, pontes, praças e largos, a fim de fixarem seus cavaletes e traduzirem, por intermédio das cores, a incidência luminosa da paisagem. A pintura *en plain air*<sup>15</sup> fora um dos principais aspectos da arte impressionista, rompendo com os padrões tradicionais de se fazer Arte.

Na obra *O boulevard des Iteliens, manhã de sol*, 1897, do pintor francês Camille Pissarro (figura 02), as características descritas tomam forma, sendo possível observar o modo como o artista constrói a paisagem do *Boulevard*, através de pinceladas despojadas e nada precisas, como se estivessem dançando sobre a tela. O uso de uma paleta restrita, com cores sóbrias e cometidas, imprime à visão do espectador uma sensação monótona, todavia contraposta pelas numerosas sociabilidades retratadas, além das dinâmicas urbanas apresentadas. A cidade para os impressionistas pode ser definida como um campo suscetível e iminente às transformações de diferentes naturezas e, sobretudo, como palco das práticas sociais, inerentes da vida moderna.

**Figura 2 - O boulevard des Iteliens, manhã de sol, 1897, Camille Pissarro**



Fonte: <https://br.pinterest.com/>

---

<sup>15</sup> Em português, pintura ao ar livre.

### 3.1 NO RPINCÍPIO ERAM OS CAVALOS, HOJE SÃO OS CARROS

Na capital italiana, Milão, uma década posterior ao surgimento do Impressionismo, um grupo de artistas, buscando transcender as conquistas impressionistas, assumiram uma atitude radical acerca da arte, da literatura, da cultura, mas também do comportamento humano e dos acontecimentos históricos. Em 1910, liderados pelo literato Filippo Tommaso Marinetti, os artistas Umberto Boccioni, Luigi Russolo e Carlo Carrà fundaram o Futurismo, manifestação artística que exaltava as novas transformações tecnológicas, o dinamismo da modernidade, a velocidade dos automóveis, a energia mecânica e o esplendor da luz:

[...] Declaramos que o esplendor do mundo foi aumentado por uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um carro de corrida, sua carroceria ornamentada por grandes tubos que parecem serpentes com respiração explosiva... um automóvel estridente, que parece correr como uma metralha, é mais belo do que a *Vitória Alada de Samotrácia*.

(MARINETTI apud STANGOS, 1991, p. 71)

Os futuristas adotaram como princípio primeiro a recusa à arte tradicional, normatizada pelas Academias de Belas-Artes, a repulsa pela pintura e escultura clássicas e seus mestres, o negligenciamento ao passado, em detrimento de uma cultura que apenas aprecia e dignifica as metamorfoses do tempo, as invenções humanas e a fugacidade dos acontecimentos. Para tais artistas, a arte deveria expressar um novo paradigma, assumir uma nova ordem, questionar os velhos padrões e glorificar as transformações advindas da modernidade. Nesta lógica póster, a representação da cidade, para os futuristas, deveria expressar este sentimento de iminência e de porvir, mediada por um processo catártico de abandono às regras e convenções de uma arte que outrora, aprisionava-se num sistema ortodoxo.

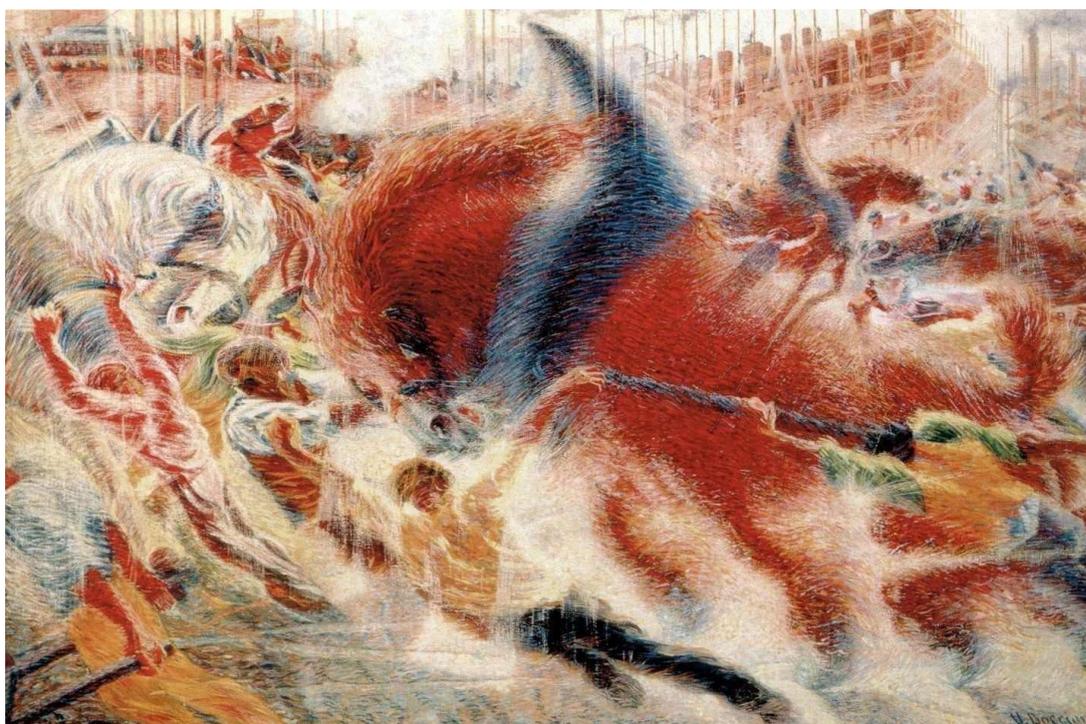
A obra *O despertar da cidade* (figura 03), 1910, do pintor italiano Umberto Boccioni, evidencia uma composição profusa, um híbrido de formas, cores, linhas e traçados, exigindo um olhar atento e comprometido do espectador para com a imagem. Se a atitude daquele, frente à tela, é definida pelo repouso e atenção para a leitura imagética, o conteúdo e a forma da obra, paradoxalmente, expressam um

ritmo acelerado, ou talvez, tempestuoso. A obra se distancia da estética figurativa, em direção a uma abstração parcial, contemplando uma paleta de cores restrita, com predominância de tons terrosos. Entre os elementos que compõem a cidade de Boccioni, destacam-se as edificações - em processo de construção -, denotando a potência de uma cidade em desenvolvimento; um grupo numeroso de cavalos, cujo comportamento agitado e enérgico reflete o comportamento da própria cidade moderna, naquele momento, conduzida pela velocidade e pelo dinamismo; e um conjunto de figuras humanas, o qual parece não ter o domínio e controle sobre a celeridade que define as transformações urbanas:

[...] Tudo se movimenta, tudo corre, tudo gira rapidamente. Uma figura nunca é estacionária diante de nós, mas aparece e desaparece incessantemente. Através da persistência das imagens na retina, as coisas em movimento multiplicam-se e são distorcidas, sucedendo-se umas às outras como vibrações no espaço através do qual se deslocam. Assim, um cavalo a galope não tem quatro patas: tem vinte, e o movimento delas é triangular... por vezes, na face de uma pessoa com quem estamos falando na rua, vemos um cavalo passar à distância.

(BOCCIONI apud STANGOS, 1991, p. 73)

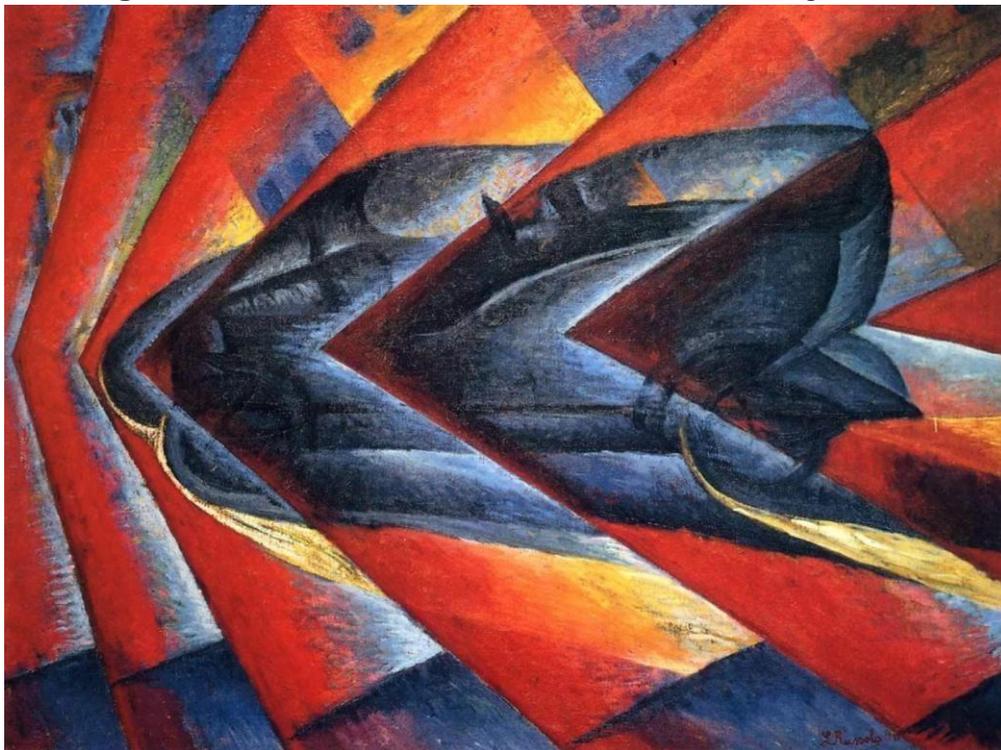
**Figura 3 - O despertar da cidade, 1910, Umberto Boccioni**



Fonte: <https://br.pinterest.com/>

Ao redigir o *Manifesto técnico da pintura futurista*, Umberto Boccioni discorre brevemente sobre as imagens em movimento, na perspectiva de estabelecer um paralelo entre os *frames* e as imagens cotidianas que se manifestam no nosso campo de visão. Conforme o artista, em virtude da persistência das imagens na retina, o ser humano não enxerga o mundo de forma estática, todavia, dinâmica, e esta velocidade deveria ser transposta para a pintura, por intermédio das abstrações, das profusões dos elementos pictóricos e das fragmentações. Estas concepções podem ser observadas na obra *Dinamismo de um automóvel* (figura 04), 1912, de Luigi Russolo, na qual a paisagem citadina é profusamente retratada, por meio de um processo de fragmentação dos elementos compositivos da tela, resultando num híbrido de formas, cores e linhas. Na referida obra, os cavalos deram espaço aos automóveis, sugerindo uma ampliação dos meios tecnológicos e, sobretudo, o desenvolvimento industrial, que fora tão determinante para a cidade moderna.

**Figura 4** - *Dinamismo de um automóvel*, 1912, Luigi Russolo



Fonte: <https://br.pinterest.com/>

Embora o bojo ideológico futurista representasse uma incisiva subversão no que concerne ao conteúdo da obra de arte, no que se refere à prática artística, em

termos de técnica, o Futurismo não representou grandes transformações, uma vez que os artistas ainda tinham como base essencial na pintura, o divisionismo cromático, amplamente estudado e aplicado pelos impressionistas e pós- impressionistas. Em outras palavras, pairava a existência de um profundo abismo entre as palavras audaciosas de Boccioni e as telas sóbrias e cometidas dos futuristas (STANGOS, 1991, p.74).

### 3.2 DA CIDADE OBSOLETA À CIDADE ONÍRICA

Enquanto os futuristas persistiam em capturar e traduzir, por meios de suas pinceladas vorazes e dinâmicas, o caráter metamórfico do espaço urbano, outro grupo de artistas e literatos refutava a prática futurista, pontuando que seus adeptos, muito embora demonstrassem um desejo subversivo, ainda pareciam aprisionados em uma atitude artística tradicional e serôdia: a representação pictórica.

O referido grupo de artistas e literatos – composto por Tristan Tzara, André Breton, Louis Aragon, Jean Crotti, Georges Rigaud, Paul Éluard, Benjamin Péret, dentre outros – promovia uma série de provocações que objetivava questionar o significado e a função da arte na sociedade e, sobretudo, dessacralizar a obra de arte, aproximando-a da vida e do cotidiano. Esta atitude complexamente imperativa era a característica primeira dos artistas do Dadaísmo, que, conduzidos por um pensamento fundamentalmente *niilista*<sup>16</sup>, rejeitavam os valores e práticas tradicionais da arte, buscando na experiência humana, sua forma de expressão legítima.

Neste contexto, para os dadaístas representar pictoricamente o espaço urbano não era o bastante, visto que o processo pictórico não aproxima o objeto do espectador, mas fornece a ele uma leitura imagética. Portanto, para que a cidade se tornasse um verdadeiro campo de experiências estéticas e sensíveis, os dadaístas propuseram uma prática errante no espaço citadino, exigindo do participante um estado de consciência para com o lugar que ocupa.

---

<sup>16</sup> Denomina-se *niilista* o pensamento caracterizado pela refuta e negação às crenças e aos valores tradicionais de uma sociedade. No período posterior à Primeira Guerra Mundial, os artistas do dadaísmo adotam um pensamento *niilista*, defendendo que a guerra e o extremo conservadorismo geraram consequências sem sentido e infundadas.

A prática errante consistia em selecionar um espaço obsoleto da cidade a ser visitado, aquele considerado banal e que não se encontrava nos guias turísticos. Uma vez definido o espaço, os dadaístas deslocavam-se até o local e o investiam de presença e permanência, reafirmando a sua existência em um contexto marcado pela engrenagem capitalista, na qual a própria cidade é constituída a partir da lógica da obsolescência programada. Esta atitude de deslocar a ação do caminhar de uma prática cotidiana para uma prática artística pode ser compreendida como um *ready-made* urbano, visto que “o fazer arte” transcende os meios privilegiados de representação, propondo uma vivência direta com a arte:

Com as visitas do dada e com as subsequentes deambulações surrealistas, a ação de percorrer o espaço será utilizada como forma estética capaz de substituir a representação e, por isso, de atacar frontalmente o sistema de arte... É através do dada que se realiza a passagem do *representar* a cidade do futuro ao habitar a cidade do banal.

(CARERI, 2013, p. 71-74)

Se um dos objetivos dos dadaístas era romper com os padrões e as tradições impostos pelo sistema da arte e dessacralizar as práticas artísticas tradicionais, o primeiro espaço banal escolhido pelos artistas, paradoxalmente, era uma igreja. Em contrapartida, não se tratava da imponente Catedral de Notre Dame ou da pomposa Basílica de Sacré Couer, mas de uma pequena igreja, localizada no centro de Paris, que facilmente passaria despercebida pelos transeuntes: a Igreja Saint-Julien-le-Pauvre. Sendo assim, a primeira visita dadaísta que exploraria a obsolescência da cidade e encontraria nela sua potencialidade estética ocorreria no dia 14 de abril de 1921, conduzida por Breton, Aragon, Tzara e demais adeptos do Dadaísmo, na França.

Reitera-se que os dadaístas buscavam uma experiência estética e sensível, na perspectiva de provocar práticas artísticas nas quais o participante ativasse seu estado de consciência no espaço. Para os dadaístas, a prática artística resultava da própria atitude de se deslocar pelas veredas banais da cidade, bem como habitar seus lugares mais insólitos. Nesta lógica, este grupo de artistas não objetivava reduzir a arte um objeto visível e palpável, todavia potencializar seu significado a partir de práticas imersivas e sensoriais. Em virtude disso, não há demasiados registros visuais das ações desenvolvidas pelos dadaístas no espaço urbano, exceto

raras fotografias que materializam o desfecho de suas excursões como o registro fotográfico da visita à Igreja de Saint-Julien-le-Pauvre (figura 05):

Entre as fotos que documentam o evento há uma que retrata o grupo no jardim da igreja, que talvez seja a imagem mais importante de toda a operação. Vê-se o grupo dadá posando sobre um terreno não cultivado. Não mostra nenhuma daquelas ações que acompanharam o evento, como a leitura de textos escolhidos ao acaso num dicionário Larousse, a entrega de presentes a quem passava por ali ou as tentativas de fazer que as pessoas descessem à rua. O tema da foto é a presença daquele grupo particular na cidade, consciente da ação que realiza e daquilo que está fazendo, isto é, *nada*.

(CARERI, 2013, p. 77)

**Figura 5** - Registro fotográfico da visita dadaísta à Igreja de Saint-Julien-le-Pauvre



Fonte: <http://www.caleidoscopio.art.br/>

Subsequente à iniciativa subversiva do Dadaísmo de destituir a arte como entidade sagrada, o movimento do Surrealismo buscava transcender a concepção de arte como representação do real, defendendo que a própria arte é a expressão primeira do inconsciente, a revelação dos desejos que habitam o côncavo de nossa identidade. Nesse cenário, se os lugares insólitos e obsoletos despertavam o interesse dos dadaístas acerca do espaço urbano, para os surrealistas, a cidade guardava verdades encobertas, histórias a serem contadas e sonhadas, segredos que, para quem olhava o mundo de forma cartesiana, jamais conseguiria desvendá-los.

Apesar dos surrealistas divergirem do ideal *niilista*<sup>17</sup> proposto pelos dadaístas, seguindo seus antecessores, eles também elevaram e legitimaram a prática errante à expressão artística. No entanto, enquanto os dadaístas percorriam a cidade de Paris até encontrar ocasionalmente um lugar que fosse considerado antiquado ou até mesmo invisibilizado, em meio a um campo citadino ocupado por locais privilegiados, os surrealistas resolveram abandonar o espaço urbano e decidiram experimentar os espaços vazios, isto é, as estradas, os bosques, os jardins provincianos e os campos, permitindo-se encontrar na prática errante uma experiência onírica, uma vivência além da realidade concreta.

Corroborando com o exposto, Careri denomina a prática errante dos surrealistas como uma deambulação, “termo que traz consigo a própria essência da desorientação e do abandono no inconsciente” (2013, p. 79), um deslocamento conduzido por um estado de espontaneidade e intuição, recusando qualquer força que o prenda num estado de consciência acerca do espaço, como ocorria nas visitas dadaístas.

A primeira e mais significativa deambulação surrealista ocorrera três anos posteriores à excursão dadaísta, em maio de 1924, pelos antigos adeptos ao dadá André Breton, Luis Aragon, Roger Vitrac e Max Morise. O quarteto partiu do centro de Paris, deslocando-se de trem até a cidadela de Blois, interior da França, e seguiu o percurso caminhando até a cidade de Romorantin. Conforme o relato de Breton, deambulação, que durara muitos dias, compreendia uma “exploração pelos limites entre a vida consciente e a vida de sonho” (apud Careri, 2013, p.80).

Concomitante à proposta dadaísta, Breton, Aragon Vitrac e Morise não buscavam um registro material de suas deambulações, isto é, não reduziam o pensamento estético e artístico à materialização de um objeto, todavia entendiam que a própria prática errante revelava-se inerentemente seu valor artístico e poético.

---

17 Joseph Rykwert (1926-) é um arquiteto e professor emérito de História da Arte e Arquitetura na Universidade da Pensilvânia, EUA, ocupando a posição de Cátedra Paul Philippe Cret na mesma Instituição por suas contribuições no campo Arquitetura.

### 3.3 DAS DEAMBULAÇÕES SURREALISTAS ÀS DERIVAS SITUACIONISTAS

Desacreditados das deambulações surrealistas, as quais pareciam ter se perdido no universo dos sonhos, distanciando-se da vida concreta, um pequeno grupo de artistas e escritores, representado por Guy Debord, Jacques Fillon, Gilles Ivain, Michele Bernstein, Gil Wolman e Mohamed Dahou, fundaram, em 1957, a Internacional Situacionista, cuja ambição era retomar as deambulações dos surrealistas, todavia reformulando e reposicionando a prática errante como experiência concreta e não como uma vivência além da realidade.

Os situacionistas defendiam que os habitantes da cidade estabelecem com seus diferentes espaços relações sensíveis, afetivas e psicológicas, que se manifestam através da ação do caminhar. Neste contexto, postularam dois princípios básicos e indissociáveis para a errância situacionista: a teoria da deriva e a concepção de psicogeografia.

A teoria da deriva foi cunhada pela primeira vez no artigo *Formulaire pour un Urbanisme Nouveau*, publicado em 1953, por Gilles Ivain – pseudônimo de Ivan Chtcheglov -, o qual declarava que a cidade encontrava-se num processo “mutante e continuamente diversificada pelos seus habitantes, na qual a atividade principal seria uma deriva contínua” (CARERI, 2013, p.87). Posteriormente, em 1956, Guy Debord redige o texto *Théorie de La derive*, conceituando a teoria da deriva como uma forma de apropriação do espaço urbano pelo transeunte, o qual circula de forma livre, permitindo-se estabelecer com ele relações de ordem sensível e psicológica:

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

(DEBORD apud CARERI, 2013, p.88)

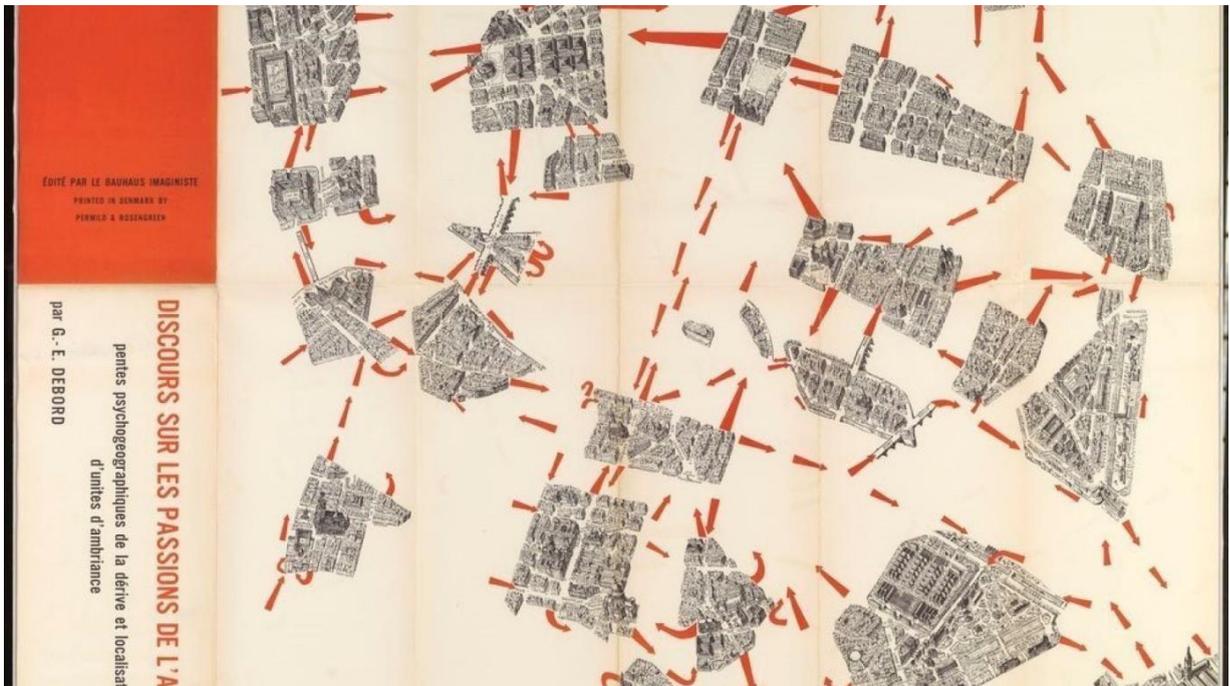
Ao passo em que a teoria da deriva propusera uma prática errante, na qual o transeunte pudesse experimentar concretamente a cidade e seus espaços, conduzido por seu estado afetivo, emotivo e psicológico, a concepção da psicogeografia objetivava compreender os atravessamentos simbólicos que o

espaço citadino despontava no transeunte, a partir de sua deriva. Nesta lógica, pode-se afirmar que a deriva era a atividade prática da psicogeografia.

Apesar dos situacionistas promoverem uma série de deambulações pelas regiões inconscientes e marginais da cidade de Paris, se distinguiam dos surrealistas por entenderem que a experiência do caminhar deve estabelecer suas bases na concretude da realidade e, para garantir essa vivência, estabeleciam algumas regras: a deriva deve ser realizada em grupos de duas ou três pessoas, com compreensões acerca da cidade que sejam semelhantes, de modo que o confronto de percepções entre os diferentes grupos seja objetivo; selecionar áreas que sejam capazes de incitar um mesmo tipo de experiência emocional e sensorial; a duração média é de um dia, podendo se estender para semanas ou meses; determinar com antecedência a área a ser percorrida, podendo sua dimensão ser variável; dentre outros acordos estabelecidos.

As derivas promovidas pelos situacionistas resultaram em algumas cartografias, construídas a partir das psicografias registradas no processo errático. Guy Debord, em 1957, expõe a primeira cartografia psicogeográfica, intitulada *La Guide Psycogéographique de Paris* (figura 06), configurada como um mapa dobrável, pronto para ser entregue aos turistas e transeuntes. Nela, o tecido urbano parisiense surge em fragmentos descontextualizados, todavia orientado por um emaranhado de setas e direções, um convite a conhecer uma Paris menos glamorosa e mais marginal.

**Figura 6 - La Guide Psycogéographique de Paris, 1957, Guy Debord**



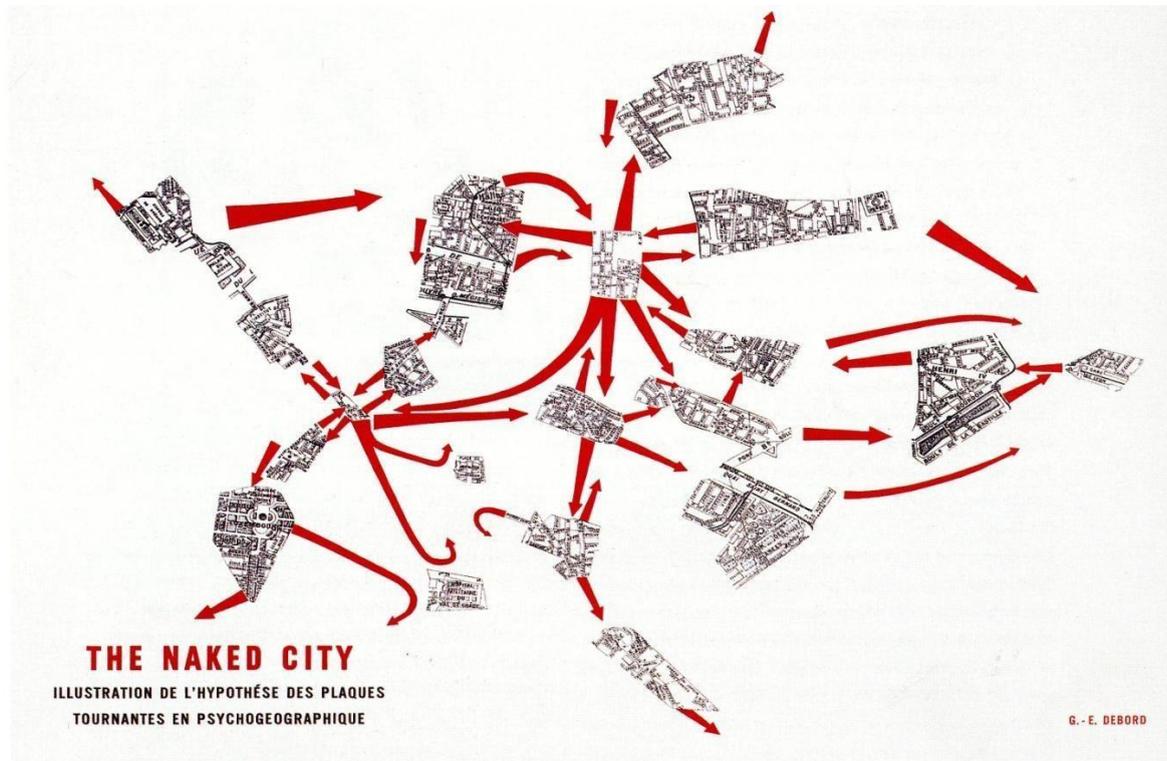
Fonte: <https://www.macba.cat/>

Além de *La Guide Psycogéographique de Paris*, Guy Debord também materializou sua deriva pela capital francesa em uma segunda cartografia, cujo título corresponde *The naked city*, 1957. Assim como na primeira, esta cartografia fora composta a partir dos sentires oriundos da psicogeografia, em que a cidade é desconstituída de sua configuração primária para assumir uma nova dimensão: permitir ao transeunte descobrir uma nova cidade dentro de uma cidade insólita:

A cidade está nua, a deriva espoliou-a, arrancou-lhe as vestes, que agora flutuam desorientadas. Os bairros descontextualizados são continentes à deriva dentro de um espaço líquido, são *terrenos passionais* que vagam atraindo-se e rechaçando-se reciprocamente por meio do contínuo produzir de tensões afetivas desorientadas. A delimitação das partes, a distância entre as placas e a espessura dos vetores são fruto de estados de ânimo experimentados.

(CARERI, 2013, p.92)

Figura 7 - *The naked city*, 1957, Guy Debord



Fonte: <http://rpi-cloudreassembly.transvercity.net/>

As derivas e as psicogeografias propostas pela Internacional Situacionista, no final da década de 1950, reverberaram em distintas ações artísticas, realizadas em tempos e espaços longínquos. Na cidade de Cuiabá, um coletivo, denominado *À deriva*, experimenta diferentes poéticas visuais, as quais exploram o ser/estar na cidade, incitando aos participantes experienciarem os espaços citadinos e encontrarem neles sua potência estética.

O coletivo *À deriva* surgiu em 2009, pelo Grupo de Pesquisa Artes Híbridas, do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Cultura Contemporânea (ECCO), da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Thereza Azevedo. Constituído por educandos da referida Universidade, bem como por artistas que pensam e usam a cidade em suas práticas, o coletivo promove intervenções artísticas a partir do cotidiano citadino, “[...] se inspira numa arte efêmera e, em um novo contexto, atualiza o pensamento situacionista para a realidade local” (COSTA, 2013, p.59).

Na intervenção *Sombras que passeiam* (Fig. 08 e 09), o coletivo, por meio de um convite aberto à comunidade, propõe um passeio de sombrinhas na região do

Largo da Mandioca. Tal região concentra-se no centro histórico cuiabano, atuando como pelourinho, nos tempos de outrora, todavia, na contemporaneidade, atua como um espaço de sociabilidades e de eventos culturais. A ação do coletivo objetivava incitar o pensamento crítico acerca da escassa quantidade de árvores presentes na cidade – cujo clima é caracterizado por elevadas temperaturas – ampliando suas potencialidades, na medida em que os participantes propunham outras ações:

No silêncio do passeio, a atenção do público acontece pela curiosidade, em saber realmente o que um grupo munido de sombrinhas quer dizer, o que significa aquele passeio. A curiosidade em decifrar a ação desprestenciosa gera uma potência para outras percepções que o Coletivo à deriva aciona nas pessoas. Vai muito além de um pedido por árvores e sombras, ou seja, não tem limite. Depende do que cada um pode imaginar sobre o que está vendo e percebendo nas entrelinhas. O pensamento é levado pela cena inusitada, sem controle, à deriva, como um sonho.

(COSTA, 2013, p.66)

**Figura 08** – Intervenção artística do Coletivo *À deriva* no Largo da Mandioca



**Fonte:** Largo da Mandioca: intervenção. Marília Beatriz, Jone Castilho, Alexandro Uggucioni Romão, Mari Gemma de La Cruz. Praça Conde Azambuja, 2014. Foto: Thaís D'Castro, Andrea Portela, Cláudio de Oliveira Alves e Jan Moura. Parceria SESC Arsenal. Disponível em: <http://www.visualvirtualmt.com.br/pt-br/imagens/coletivo-a-deriva/largo-da-mandioca:-intervencao>

**Figura 09** – Grafite do Coletivo *À deriva* no Largo da Mandioca



**Fonte:** Largo da Mandioca: intervenção. Hêre Fonseca. Praça Conde Azambuja, 2014. Foto: Thaís D'Castro, Andrea Portela, Cláudio de Oliveira Alves e Jan Moura. Parceria SESC Arsenal. Disponível em: [www.visualvirtualmt.com.br/pt-br/imagens/coletivo-a-deriva/largo-da-mandioca:-intervencao](http://www.visualvirtualmt.com.br/pt-br/imagens/coletivo-a-deriva/largo-da-mandioca:-intervencao)

### **3.4 A POESIA DE UMA CIDADE ESTÁ NA SUA OBSOLECÊNCIA**

Distante das dinâmicas e movimentadas práticas errantes, amplamente exploradas pelos artistas franceses, na Alemanha, a partir da década de 1960, um grupo de artistas retomava a prática artística centrada na representação estática da cidade. Entre estes artistas, destacava-se um casal de fotógrafos, Bernd e Hilla Becher<sup>11</sup>, os quais eram adeptos à estética da Nova Objetividade – *Neue Sachlichkeit*, em alemão –, movimento que se desenvolveu na Alemanha, a partir da década de 1920, como uma reação ao Expressionismo, reivindicando que a arte não deve dissociar-se das experiências cotidianas, mas deve dialogar com as ações sociais e políticas (FARTHING, 2011, p. 564).

Neste momento, a Europa vivenciava um cenário determinado pelo pós- guerra, evidenciado pelo caos econômico, poder político e militar desestabilizados e pelas relações sociais profundamente fragilizadas. Em meio a este cenário de instabilidade, as cidades configuravam-se como verdadeiros mosaicos de ruínas, com seus edifícios, monumentos, praças e ruas devastados pelas atrocidades das guerras e revoluções que se sucediam. Somadas a estas ruínas, muitos elementos que foram construídos nos períodos das guerras e que compunham a paisagem urbana das cidades perderam suas funções com o término dos conflitos: torres para armazenamento de água, gasômetros, torres de resfriamento, altos-fornos, depósitos de carvão, silos, entre outras construções. Estes elementos, uma vez considerados sem utilidade, se encontravam na via do despercebido e do anonimato, cujo destino era seu inevitável desaparecimento.

Na contramão da invisibilidade que progressivamente encobria estes objetos citadinos, Bernd e Hilla Becher propunham fotografá-los, seguindo um método sequencial e tipológico, de forma que estes registros fotográficos assumiam um valor documental. Na série Water Towers (Fig. 10), produzida a partir de 1972, uma série de nove fotografias exibe a presença de torres de água, igualmente construídas em metal, porém todas apresentam formas e composições distintas. E são justamente estas diferenças formais e composicionais das torres de água que despertam o interesse dos Bechers acerca dos objetos citadinos, uma vez estes evidenciam em sua estrutura um caráter escultórico, orientado por um potencial arquitetônico emergente. Não obstante, estas distinções formais são realçadas pela distribuição uniforme da luz nas fotografias, bem como pela proporção das medidas entre as fotografias, parecendo obedecer a uma isonomia.

Os registros fotográficos de Bernd e Hilla Becher transcendem a simples representação dos elementos constitutivos da cidade, mas evidenciam construções arquitetônicas de cunho industrial que outrora assumia uma funcionalidade, mas que por consequência do tempo e das ações humanas, tornaram-se inutilizáveis, conduzindo- -se à via da extinção e do desaparecimento. Nesta perspectiva, os Becher “[...] não reivindicam a conservação de todos esses objectos e construções; procuram antes fazer um inventário o mais completo e objectivo possível de um mundo que praticamente desapareceu por ter perdido utilidade funcional” (HERZOGENRATH, 2004, p. 4).

**Figura 10** - Série *Water Towers*, 1972, Bernd e Hilla Becher



Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/500>

Na série *Coal Bunkers* (figura 11), de 1974, uma sequência de nove fotografias exhibe depósitos em que era armazenado o carvão. Nesta série, os Becher atentam-se para o caráter escultórico e arquitetônico destas usinas, as quais evidenciam na sua forma uma tendência à verticalidade. Ademais, apresentam na região superior da construção a presença de janelas, ao passo que a região inferior é delimitada por uma espécie de esteira, pela qual o carvão era distribuído e, posteriormente, transportado. Estes elementos potencializam a arquitetura do objeto, explorando sua forma e configuração. A poética presente no trabalho de Bernd e Hilla Becher é fruto da confluência de três aspectos que se tornam indissociáveis, conforme Wulf Herzogenrath:

Três linhas distintas convergem na obra de Bernd e Hilla Becher, dotando-a de extraordinária actualidade: primeiro, a fotografia como instrumento de um fazer documental e artístico; segundo, a tipologia, a sequência pictural, a série e, deste modo, a comparação de imagens como princípio do seu trabalho; e finalmente, o conteúdo

arquitectónico, funcional e, ao mesmo tempo, histórico-económico das suas fotografias – construções arquitectónicas e objectos funcionais de grandes dimensões, pertencentes a um mundo da indústria pesada e mineira em vias de extinção, com os seus altos fornos, torres de refrigeração, depósitos de água, torres de extracção, gasómetros, silos, armazéns, assim como objectos em áreas urbanas, ou ainda exemplos de outro grande tema, as habitações unifamiliares.

(HERZOGENRATH, 2004, p. 5).

**Figura 11 - Série *Coal Bunkers*, Bernd e Hilla Becher**



Fonte: <http://www.tate.org.uk>

A paisagem urbana e os elementos compositivos da cidade também nortearam a poética visual das fotografias do alemão Volker Döhne, o qual concentrou-se no aspecto escultórico e arquitetônico dos espaços urbanos. As suas fotografias – assim como as de seus precedentes, Bernd e Hilla Becher – assumem um valor documental e histórico, exibindo a transitoriedade estética marcada pelos edifícios e monumentos de cidades alemãs. Distintamente dos Becher que manifestam em suas fotografias objetos citadinos em posição estática, Döhne propõe em suas séries fotográficas que o observador percorra, transite e mova-se

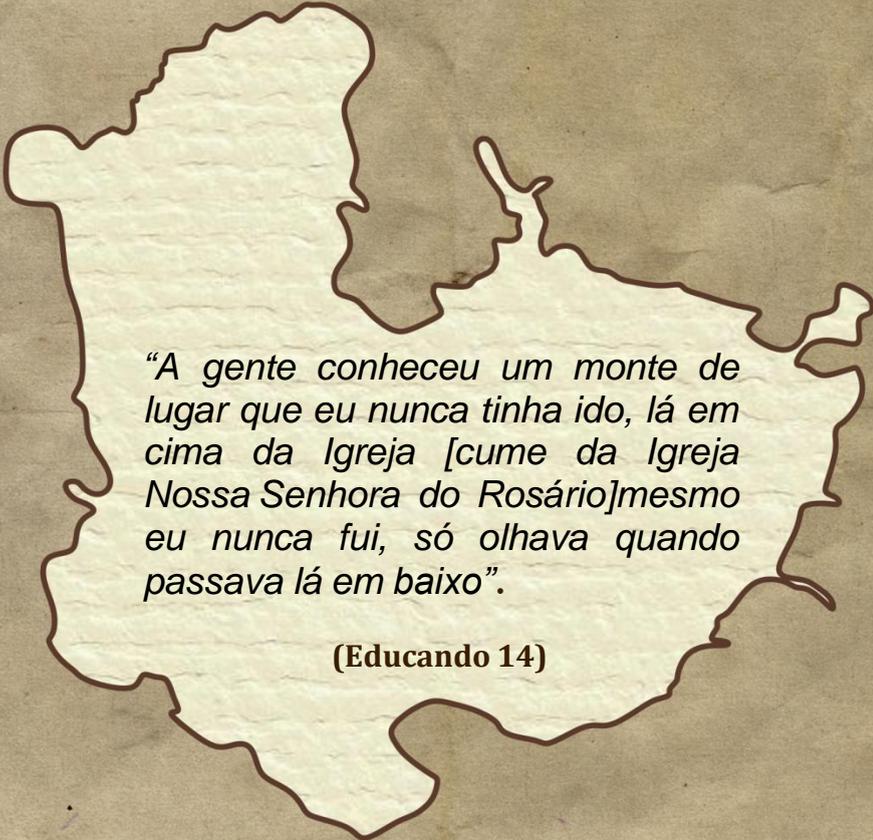
pelas ruas da cidade, conforme desloca-se pela sequência de fotografias. Esta interação entre os registros fotográficos e o observador pode ser percebida na série *Reconstruction II* (Fig. 12), de 1953, na qual o artista capta uma sucessão de edificações da rua Rheinstraße, na cidade de Krefeld, Alemanha.

**Figura 8** - Série *Reconstruction II*, 1953, Volker Döhne



Fonte: <https://artblart.com/tag/volker-dohne-krefeld-rheinstrase-86/>

As fotografias de Volker Döhne ainda conservam os princípios na Nova Objetividade, propostos por Bernd e Hilla Becher: espaços urbanos em preto e branco, captadas em posição frontal, explorando o potencial escultórico e arquitetônico dos objetos citadinos, seguindo um cânone tipológico. Neste contexto, os registros fotográficos de Döhne, assim como de seus antecedentes, atuam como dispositivos que retêm em sua materialidade a memória da cidade, seus elementos e significados.



*“A gente conheceu um monte de lugar que eu nunca tinha ido, lá em cima da Igreja [cume da Igreja Nossa Senhora do Rosário]mesmo eu nunca fui, só olhava quando passava lá em baixo”.*

**(Educando 14)**

## CAPÍTULO 4 – A CIDADE QUE EU MORO, MORA EM MIM?

[...] mas a cidade não conta 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, 2010, p.16)

O quarto capítulo propõe costurar uma história da cidade, suturada pelas expressões, pelos apontamentos, pelos gestos, pelos ditos e não ditos e, sobretudo, pelas percepções manifestadas pelos educandos no decurso desta pesquisa. Esta história não se contrapõe àquelas que estão nos livros que encontramos nas prateleiras das bibliotecas ou das livrarias, mas as substanciam e enchem-nas de vida. A história da cidade contada neste capítulo é uma história humanizada, uma vez que parte das experiências, das vivências, das percepções e dos sentires de quem a habita e a experimenta. Desse modo, o quarto capítulo que compõe esta costura feita por muitas mãos destina-se a compreender a construção da imagem da cidade pelos educandos, partindo da conflituosa indagação: “a cidade que eu moro, mora em mim?”.

Esta história da cidade costurada pelas percepções e pelos sentires dos educandos participantes é revelada nos quatro respectivos subcapítulos que compõem esta seção, referindo-se cada um à descrição fenomenológica dos procedimentos metodológicos trabalhados.

O primeiro subcapítulo, intitulado como *Um primeiro contato*, corresponde às percepções dos educandos, advinda de suas falas, gestos e apontamentos, no desenvolvimento da entrevista semi-estrutura, a qual objetivava compreender inicialmente a relação entre os educandos participantes e à cidade de Cuiabá, no que tange a sua forma e conteúdo. A entrevista partiu de questionamentos básicos acerca da cidade de Cuiabá e sua historicidade, de modo a instigar os educandos a relatarem sobre suas relações identitárias e mnemônicas ou não com o espaço cidadão.

O segundo subcapítulo, denominado *O deslocamento como prática sensível*, explana sobre os olhares, os gestos, as falas e as ausências manifestadas pelos educandos durante uma oficina de deslocamento pelo centro histórico da cidade, a qual tencionava despertar nesses um olhar poético sobre a cidade, ampliando seu campo perceptivo acerca dos espaços e elementos que a compõe. O deslocamento, portanto, torna-se uma prática sensível e estética, uma costura poética do educando com o espaço em que habita, ao passo que o percurso, trajeto estabelecido no processo de caminhar, torna-se uma narrativa poética e visual.

O terceiro subcapítulo, *Leituras de uma cidade*, discorre acerca de uma oficina de leitura de imagens, na qual os educandos tiveram contato com fotografias pretéritas do centro histórico de Cuiabá, possibilitando compreender as mutações e permanências estruturais e estéticas no tecido urbano da cidade. Traçar um paralelo entre a imagem do passado e a imagem da contemporaneidade foi a tarefa primeira desta etapa. No entanto, para tal processo, fez-se necessário estabelecer alguns conceitos e critérios que nortearam a leitura das imagens. Neste prisma, compreende-se que “ler uma imagem implica em analisa-la, relacioná-la com um determinado contexto; apreciá-la” (BARBOSA, 2010, p. 286), significa, sobretudo, refletir sobre o conteúdo imagético, associando-o ao contexto no qual estamos inseridos. Partindo deste princípio, as fotografias pretéritas da cidade de Cuiabá foram investigadas pelos educandos nas suas dimensões formais e temáticas/contextuais.



(Detalhe de um ato de devoção, em frente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário).  
**Fonte:** Acervo pessoal, 2020.

## 4.1 UM PRIMEIRO CONTATO

[...] Disseram que foi perto do Porto, na verdade, da Prainha, por que, como disse a nossa professora de história, toda cidade começa onde tem um rio para as pessoas pegarem água. Aí disseram que foi lá. Daí fizeram as primeiras casinhas e tudo foi se expandindo.

(EA1)

A entrevista semi-estruturada foi realizada com quatorze educandos da 3ª série do Ensino Médio de uma escola pública da rede estadual de educação do estado de Mato Grosso, na cidade de Cuiabá, MT, Brasil. Conforme referido, a participação dos educandos ocorrera mediante ao preenchimento do Termo de Assentimento Livre e Esclarecido (TALE), bem como a Autorização de Uso de Imagem, Som e Voz, Dados e Informações Coletadas, pelos seus responsáveis legais. Diante disso, a entrevista fora gravada e transcrita, de modo a possibilitar a interpretação e compreensão dos dados coletados.

A fim de manter o anonimato dos educandos participantes, conforme acordado no Termo de Assentimento Livre e Esclarecido (TALE), utilizou-se um codinome para cada um, composto da letra “E”, uma referência a palavra educando, seguido de uma letra do alfabeto da Língua Portuguesa e um número, selecionados aleatoriamente. Reitera-se que, caso o participante tenha mencionado alguma referência a sua identificação ou a de outro participante, a mesma foi suprimida e substituída pelo codinome condizente.

O roteiro de entrevista, apêndice a este documento, é composto organicamente de treze perguntas, as quais orbitam a relação sensível do educando com a história, a memória e a identidade da cidade de Cuiabá. De modo a compreender mais profundamente esta relação entre o sujeito e o espaço, os questionamentos inicialmente indagam acerca da natureza do educando com o espaço citadino e gradualmente contemplam e problematizam concepções históricas e mnemônicas sobre a urbe cuiabana.

Na perspectiva de mapear a naturalidade dos educandos e, portanto, identificar aqueles que, no dito cuiabano, se identificam como “chapa e cruz<sup>18</sup>” ou “pau-rodado<sup>19</sup>”, a pergunta que introduziu a entrevista indagou sobre a cidade de origem de cada participante. Dos quatorze educandos entrevistados, dez responderam que Cuiabá é sua cidade originária, enquanto que quatro revelaram nascer em outras cidades e, curiosamente, em outros estados, *“eu nasci aqui, só que com 11 dias eu fui para o interior, para Rosário Oeste, e com 12 anos eu voltei para Cuiabá. Sou de chapa e cruz e já fui pau rodado, né!”*, conforme relata EA1.

Entre os educandos que afirmaram ser de outros lugares, dois relataram que chagaram na cidade de Cuiabá ainda muito recentes, o educando EA2 com três anos e o educando EA11 com um ano. E, na contrapartida, os educandos EA5 e EA13, contaram que a vinda para Cuiabá ocorreu mais tardiamente. O educando EA5 chegou à referida cidade com dezesseis anos, tendo a cidade do Rio de Janeiro como origem, enquanto que o educando EA13, natural da cidade de Guadalupe, Haiti, fixou morada em terras cuiabanas com quatorze anos, juntamente com sua família, na perspectiva de encontrar melhores oportunidades. Quando questionados sobre as suas primeiras impressões ao se depararem com a estrutura urbana do centro histórico de Cuiabá, o educando EA5 relata que, comparado a sua cidade de origem, sentia Cuiabá mais *“tranquila, mais calma”*, no entanto pontuou que a *“cidade é pouco preservada”*, referindo-se ao tecido urbano do centro histórico cuiabano. Já o educando EA13 conta que as cidades aqui *“são diferentes das cidades do Haiti, tem mais edifícios e casas”*.

A maioria dos educandos participantes revelou ter raízes em terras cuiabanas, ao passo que um número reduzido constatou ser de um outro lugar. Estes números evidenciam que uma parcela significativa dos entrevistados possui um liame embrionária com a cidade e, possivelmente, com a sua história, memória e

---

<sup>18</sup>“Chapa e cruz” é um termo utilizado na cidade de Cuiabá, MT, Brasil para designar todos aqueles que nasceram na referida cidade e pretendem morrer na mesma. “Chapa” é um termo pretérito, designado nos tempos de outrora, como a fotografia do documento de identidade, ao passo que “Cruz” é uma referência à morte e ao fato de ser sepultado na própria terra.

<sup>19</sup>“Pau-rodado” é uma expressão utilizada pelos cuiabanos para identificar as pessoas que vieram de outras cidades, estados ou países. O termo ganhou notoriedade na década de 60, na gestão do governador Pedro Pedrossian, o qual contratou técnicos de outros estados para a construção de diversas obras públicas na cidade, desvalorizando a mão-de-obra local. Neste contexto, o “pau-rodado” era aquele que apenas desejavam enriquecer na próspera terra cuiabana e, posteriormente, retornaria para seu estado de origem (ARIANO, 2002, p.76-77).

identidade. Neste prisma, a segunda pergunta buscava saber o sítio de onde as falas dos educandos ecoavam pela teia cidadina, isto é, o bairro no qual moravam, na intenção de compreender a sua proximidade ou distanciamento com centro histórico de Cuiabá.

Dos quatorze educandos participantes, nove residiam em bairros localizados próximos ao centro histórico – Areão e Pedregal -, todavia relataram que, mesmo morando relativamente perto do referido sítio, não tinham o hábito de frequentá-lo e ocasionalmente circulavam pelo centro apenas em função do comércio. Dissonante a estes relatos, o educando EA14 revela que habitualmente caminha pelo centro histórico, *“minha vó tinha comércio perto dos calçadões, daí eu caminhava muito por lá”* (EA14). O deslocamento pelo centro também está presente no discurso dos educandos que residem em bairros distantes, já que, conforme relatado pelo educando EA13, o percurso até a escola é feito por meio de uma caminhada, sendo necessário atravessar o centro histórico, *“a pé da minha casa até o centro dá uma meia-hora”* (EA13). No total, cinco educandos residiam em bairros distantes do sítio mencionado – os bairros CPA II, Altos da Serra, Jardim Eldorado e Doutor Fábio.

Uma vez identificada a naturalidade de cada educando participante, bem como a relação de proximidade e distanciamento entre seu bairro e o centro histórico, é possível compreender inicialmente que, embora a maioria dos educandos tenha Cuiabá como cidade originária e resida em bairros próximos ao centro histórico da referida urbe, não parece haver uma relação adjacente entre a proximidade espacial/geográfica e a presença e ocupação desses educandos no centro histórico cuiabano o que iminentemente reverbera na relação longínqua entre o educando e a história, a memória e a identidade cidadina. Neste contexto, a entrevista encaminhou-se para questionamentos que averiguavam o conhecimento e o contato dos educandos com a historicidade da cidade e seu caráter mnemônico, identitário e cultural.

No terceiro questionamento da entrevista, os educandos foram instigados a pensar acerca da gênese, da formação e da expansão da cidade, de modo a diagnosticar seus conhecimentos subsunçores sobre a historicidade de Cuiabá. Para este fim, foi solicitado aos educandos que eles buscassem em suas recordações e

memórias, informações que remetessem a origem da cidade, seus espaços e sua gente.

Segundo o educando EA11, a origem de Cuiabá tem como *locus* a pretérita região da Prainha, *“o que eu sei é que começou lá na Prainha, na região da Prainha”* (EA11). Esta mesma ideia foi compartilhada por um outro educando, *“é lá no centro. Eles tiravam ouro lá perto da Prainha. Aí, tipo, tem a Igreja de São Benedito. Daí disseram que lá é um dos primeiros pontos de Cuiabá. As coisas começaram a sair de lá, no caso a construção da cidade. Até que chegaram os Bandeirantes pra cá”* (EA14). As respostas enunciadas por ambos educandos carregam uma significação histórica potente, revelando além dos espaços, os marcadores de história e memória da cidade como, por exemplo, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e Capela de São Benedito como uma das primeiras edificações erguidas em terras cuiabanas, bem como a expansão urbana que ocorrera em seu entorno, ainda no século XVIII.

Corroborando com as falas dos referidos educandos, a cidade de Cuiabá tem como ponto de partida as terras às margens do rio Coxipó-Mirim<sup>20</sup>, então lideradas pelos índios da etnia Coxiponé, caracterizados como desbravadores e guerreiros. Estes foram responsáveis por derrotar o primeiro grupo de bandeirantes paulistas, em 1718, sob o comando de Antônio Pires de Campos. Entretanto, no ano seguinte, em 1719, na liderança da segunda bandeira paulista, Pascoal Moreira Cabral rendeu e capturou os índios, transformando-os em mercadoria escravagista (SIQUEIRA, 2007, p.23).

Após dominar os Coxiponé, a bandeira de Pascoal Moreira Cabral expandiu a dominação territorial e, seguindo o ritmo do Rio, fixou morada no Arraial de São Gonçalo Velho, atual região do São Gonçalo Beira Rio. Encontram-se nessa região os primeiros vestígios da extração aurífera pelos bandeirantes, exaurindo-se em um curto prazo de tempo. Esta crescente ausência de ouro na região de São Gonçalo levou a migração bandeirante a seguir o fluxo do Rio Coxipó-Mirim até às margens do Córrego da Mutuca, formando mais um arraial bandeirante em solo Coxiponé. Segundo Siqueira, nessa região o “ouro jorrava mais abundante, o que ensejou a constituição de um novo povoado, denominado Forquilha, erguido sob a invocação

---

<sup>20</sup> Afluente pela margem esquerda do Rio Cuiabá, sítio urbano da capital, no tradicional Bairro de São Gonçalo, centro sul de MT. O Rio Coxipó-Mirim, mais conhecido por Coxipó, nasce na Serra da Chapada, município de Chapada dos Guimarães

de Nossa Senhora da Penha de França, e onde foi construída uma capela” (2007, p.25). Na busca por uma região que oferecesse mais abundância aurífera, a expedição bandeirante, seguindo o Rio Cuiabá, chegou à região conhecida como Prainha, território-chave para compreender o processo de urbanização da cidade, uma vez que foi nesta região que se constituíram as primeiras veredas citadinas.

A partir das falas e dos relatos enunciados pelos educandos pode-se estabelecer uma narrativa inicial sobre a história e a memória da cidade, com base em suas percepções. Conforme exposto, Cuiabá se constitui em torno de dois recursos essenciais: o rio e o ouro. Este último motivava potencialmente a exploração bandeirante e a expansão territorial, sendo esta possível, por intermédio da abundância fluvial. Os entrevistados foram indagados acerca da importância dos rios e, de acordo com os educandos EA11 e EA6, respectivamente, *“se tem água, a gente consegue viver. Então, eles precisavam morar perto do rio para poder sobreviver e levar o ouro”* e *“era importante porque o ouro era levado pelo Rio Cuiabá”*.

Ainda sobre a origem da urbanização na cidade de Cuiabá, o educando EA11 evoca de suas memórias uma experiência que teve no Museu Histórico do Estado do Mato Grosso, sediado no antigo edifício que abrigava, desde 1896, o Tesouro do Estado (LACERDA, 2007, p. 89). Este museu abriga um amplo acervo de artefatos que narram a história e a memória da gênese de Cuiabana, *“tem aquele edifício do lado dos Correios, onde ficava um prédio antigo. Lá tem um monte de peças e de artefatos da história de Cuiabá. Quando eu fui lá, eu era pequena, a professora me levou. Tinha uma porta pequena, onde a gente entrava”* (EA11). Em seu relato, o educando faz menção às estreitas, todavia elevadas portas do estilo neoclássico, cujo estilo arquitetônico predomina na referida edificação.

Posterior às elucidações acerca da gênese citadina, a entrevista encaminhou-se para questionamentos que buscam explorar os marcadores de história e memória da cidade, isto é, seus elementos físicos e constitutivos, e suas possíveis narrativas. Nesta lógica, considerando a perspectiva dos educandos, propõe-se compreender o processo de urbanização de Cuiabá e a formação de um primeiro centro comercial. Com base nessa proposição, os educandos participantes foram indagados se saberiam associar algum edifício ou monumento da cidade com um

fato/acontecimento histórico. O educando EA3 relatou que *“na Rua 13 de Junho aconteciam as primeiras feirinhas, onde as pessoas se encontravam. Era considerado o centro dos centros”*, narrativa está confirmada pelo educando EA8, *“onde hoje fica o Sesc Arsenal, aquela edificação amarela”*.

Mediante às narrativas descritas pelos educandos, o centro comercial de Cuiabá iniciara no entorno da rua 13 de Junho, via que, hoje, concentra um amplo comércio popular. Preteritamente, a Rua 13 de Junho possuía o nome de Rua Bela do Juiz:

[...] a rua 13 de Junho em seu trecho inicial, da Praça da República até a Praça Ipiranga, no passado, era denominada de Rua Bela do Juiz, porque o primeiro casarão na esquina da Praça da República, hoje, Correios, serviu de moradia aos Juizes de Fora de Cuiabá. Do trecho compreendido entre a Praça Ipiranga e o Asilo Santa Rita, recebia a denominação de Cruz das Almas, em virtude de um córrego homônimo que cruzava a rua, hoje canalizado sob a Avenida Generoso Ponce (Avenida Isaac Póvoas).

(ALENCASTRO, 2002, p.135)

Sobre a Rua 13 de Junho, o educando EA11 contestou acerca da localização do antigo Arsenal de Guerra – hoje, Sesc Arsenal –, argumentando que a edificação tem uma localização muito distante do início da referida via e, portanto, deveria estar localizado em outra rua, *“é a mesma rua, só que o Sesc fica lá embaixo. No Sesc não se fala mais que é na 13 de Junho”*. Entretanto, o educando EA14 pontuou que a edificação se situa, de fato, nesta via e o nome da rua apenas é modificado no quarteirão posterior ao Arsenal de Guerra, *“é porque é o mesmo seguimento até o final. O nome muda depois de atravessar o Sesc”*. O questionamento tramado entre os educandos torna-se relevante, visto que propõe um repensar sobre a cidade e sua configuração, despertando um olhar crítico para a estrutura e composição urbana. Ademais, corroborando com as reflexões apuradas pelos educandos, Alencastro pondera que *“a Rua Bela do Juiz [Rua 13 de Junho], parte do largo da matriz e vai desembocar no Arsenal de Guerra, continuando ainda com outro nome”* (200, p.134).

As igrejas da cidade constituem uma outra tipologia de edificação que despertara o interesse dos entrevistados. O educando EA4 demonstrou uma curiosidade aguçada ao questionar sobre qual seria a primeira igreja erguida em Cuiabá, incitando os demais entrevistados a refletirem acerca da historicidade

cuiabana. Segundo o educando EA1, “a primeira igreja foi a matriz”, designada oficialmente como Catedral Basílica do Senhor do Bom Jesus de Cuiabá. Dissonante a esta afirmativa, o educando EA14 argumenta que a “Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito foi a primeira igreja, a mais próxima da Prainha”. Nesse momento, o educando EA1 reavalia sua afirmação e constata que “verdade, tanto que a matriz lá do centro já é toda mais ‘bonitona’, né! Mais atualizada e essa mais antiga”.

A análise comparativa entre os diferentes estilos arquitetônicos de ambas igrejas, presente na fala do educando EA1, evidencia o pressuposto de Argan acerca da relação antitética entre o antigo e o novo, profundamente enraizada nas cidades contemporâneas (2010, p. 74). Nesta lógica, a ideia de modificar a estrutura de uma edificação, na perspectiva de modernizá-la, parece estar associada a uma noção de progressão, de evolução e, sobretudo, de desenvolvimento, como se fosse uma ação necessária para manter a harmonia da cidade.

Apesar do seu estilo eclético<sup>21</sup>, a Catedral Basílica do Senhor Bom Jesus de Cuiabá, ou Matriz, fora erguida na primeira metade do século XVIII. Construída em taipa, se configurava inicialmente como uma capela, devido as suas dimensões reduzidas e a ausência de elementos arquitetônicos fundamentais nas igrejas como as torres, a sacristia e o altar-mor. A pequena capela, destinada ao Senhor Bom Jesus, absorveu a expansão da extração aurífera e o consequente desenvolvimento da vila cuiabana, ganhando acréscimos na década de 70 do mesmo século. A edificação recebe uma remodelação no estilo colonial<sup>22</sup>, além da presença de uma torre em formato de pirâmide (LACERDA, 2002, p. 82).

No século seguinte, a igreja retorna a receber modificações em seu estilo arquitetônico, abandonando o colônia e assumindo o barroco. Em frente à Igreja, a construção de um jardim potencializa a exuberância e a erudição das linhas e dos movimentos que a arquitetura barroca apresenta. Alguns anos após a sua

---

<sup>21</sup> O estilo arquitetônico eclético corresponde às manifestações artísticas e arquitetônicas ocorridas entre o final do século XIX e início do século XX, no continente europeu. Este estilo caracteriza-se apropriação de estilos arquitetônicos pretéritos para compor uma nova linguagem estilística.

<sup>22</sup> O estilo arquitetônico colonial refere-se às manifestações arquitetônicas realizadas durante o período colonial brasileiro, entre o século XVI e XIX. Caracteriza-se pelas construções com fachadas simples e uso de poucos recursos. Dentre os materiais amplamente utilizados estava a madeira e adobe.

remodelação, a igreja recebe a sua segunda torre, semelhante a primeira, com a presença de um pináculo em sua base superior.

Em 1968, condicionado pelos preceitos modernistas de negligenciamento ao passado, a Igreja testemunha novamente alterações em sua estrutura que modificaria completamente sua configuração. Sob o comando do Bispo Dom Orlando Chaves, a Igreja fora demolida para abrigar uma outra, construída em estilo eclético. No referido ano, uma série de dinamites são inseridas no interior da edificação, a fim de abrir espaço para a construção da nova igreja, a qual foi inaugurada em 1973.

Reitera-se que estas constantes transfigurações físicas na estrutura da Catedral, motivadas pelo preceito modernista de apagamento do passado, reverberam diretamente na relação de desapego dos habitantes e a edificação, promovendo a fragilização da história e da memória cidadina.

Após as discussões e as reflexões sobre as edificações/monumentos que revelam a memória da cidade, a entrevista direcionou-se para o campo conceitual. Nesta etapa, buscava-se investigar qual a compreensão dos entrevistados acerca do que é um centro histórico e, principalmente, quais fatores o determina. Sobre a definição, o educando EA8 argumenta que o centro histórico está associado à origem do local, *“é tipo um lugar marcado na história, desde quando Cuiabá começou a surgir”*.

Já o entrevistado EA7 amplia a noção do centro histórico como gênese de um território, o concebendo como um *corpus vivo*, capaz de evocar através de seus edifícios e monumentos as narrativas de outrora, *“um local que facilita contar as histórias, porque a gente vê por fotos, né?! Mas ver por fotos não é a mesma coisa do que ver pessoalmente. É uma maneira de caracterizar a nossa cidade, porque no final, vão mudando e acaba tudo sendo tudo igual”*.

Segundo o educando EA14 o centro histórico está condicionado à presença de patrimônios e, portanto, pode ser definido como o *“lugar dos patrimônios históricos, dos casarões dos edifícios nativos da cidade”*.

Ao serem questionados sobre a função de um centro histórico e dos sítios que dele fazem parte, o educando EA6 relatou que *“é contar a história do lugar, como Cuiabá, e também o modo como as casas foram construídas e os materiais utilizados”*. De acordo com a fala do educando, o centro histórico transcende a pura

materialidade dos edifícios e monumentos, visto que também abarca os modos de fazer e os saberes manuais.

Após conceituarem o centro histórico e sua função, os entrevistados foram solicitados a informar a localização do centro histórico da cidade de Cuiabá, por intermédio de um mapa, ou apontar espaços que, na sua perspectiva, enquadram-se no centro histórico cuiabano.

Dos quatorze educandos entrevistados, nenhum soube informar com precisão a localização do centro histórico ou as regiões que o compõem. Diante disso, o pesquisador incitou os educandos a revisitarem os lugares mencionados no decorrer da entrevista, a fim de mapear os possíveis sítios.

O educando EA14 pontuou que *“as regiões da Prainha, da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito e da Mandioca”* integram o centro histórico, enquanto continuou o educando EA7, *“o Porto, o Morro da Luz e o calçadão”*.

No que concerne à relação sensível dos entrevistados com a estrutura e composição da cidade, observou-se, por intermédio dos relatos, que alguns educandos tiveram seu primeiro contato com os marcadores de história e memória cidadina, através de práticas pedagógicas e aulas de campo promovidas pelas escolas, nas quais estudavam. O educando EA10 relatou que *“gostava muito de ir no Cine Teatro com a escola para ver as apresentações culturais”*, ao passo que o educando EA2 revelou que *“eu só ia nos museus quando a escola levava, eu curtia”*.

Ainda sobre esta relação sensível entre os educandos e a composição cidadina, alguns educandos pontuaram diferentes sítios históricos com os quais fixaram vínculos afetivos, *“gosto bastante do Palácio da Instrução, tem um museu e uma biblioteca lá dentro”* (EA14) e *“tem uma rua no centro, perto dos Correios, que tem umas casas coloridas, eu me sinto bem quando vou lá”* (EA11). Reitera-se que o Palácio da Instrução, mencionado pelos educando EA14, foi sede dos Museus de História Natural, de Antropologia e de História de Mato Grosso, todavia estes espaços foram deslocados para outros sítios. Atualmente, no Palácio da Instrução atuam a Biblioteca Pública Estadual Estevão de Mendonça e outros equipamentos culturais.

Posteriormente, os entrevistados foram convidados a resgatarem em suas memórias, momentos que recordam de alguma história contada por seus pais, avós, tios ou outros parentes que envolva a história de Cuiabá e seu centro histórico. O

educando EA1 demonstrou um expressivo entusiasmo em compartilhar sobre a casa na qual reside com seus pais e avós, *“na casa onde a gente mora agora, que é perto do centro, meu pai já achou várias pedrinhas e anéis de ouro dentro de casa mesmo, porque, antigamente, meus avós contavam que ali, como não era fechado, era um caminho que os escravos passavam. Daí meu pai diversas vezes já achou pedrinhas e anéis de ouro. E outra coisa, as casas antigamente não tinham muita estrutura e eram um pouco tortas, a minha casa é assim e como tem que preservar, meu pai teve que colocar um piso semelhante ao antigo”*.

Na intenção de compreender as percepções dos educandos entrevistados, no que se refere às questões relativas à conservação ou à deterioração do centro histórico da cidade de Cuiabá, a entrevista concentrou-se em indagações que incitassem os educandos a refletirem sobre a paisagem urbana e suas transfigurações físicas, no decurso do tempo.

Para este fim, primeiramente foi questionado aos entrevistados se os mesmos percebiam ou não a presença de um contraste de estilos e tempos na paisagem urbana do centro histórico cuiabano. Em um gesto de afirmação, o educando EA9 descreve *“há muitas lojinhas antigas que ficavam em becos do centro e são de um jeito e aí vai descendo a 13 de Junho, em direção a [loja] Marisa e as outras lojas, daí vão ficando maiores e o estilo é mais moderno”*. Já o educando EA11 elucida sobre as edificações que mantêm o estilo arquitetônico original, respeitando a conservação do espaço, *“a [loja] Kotinha tem uma escadaria que é dela mesma, daquele tempo, eles não renovaram, não. Tem um pilar grandão e a escada na volta para ir para o 2º piso”*, complementando este relato, o educando EA14 elucubra que, *“tem alguns edifícios que a Prefeitura não deixa mexer na estrutura, na frente, assim, para preservar”*.

Ao serem indagados se estas dissonâncias estéticas e temporais na paisagem urbana do centro histórico de Cuiabá lhes despertavam um desprazer, os educandos revelaram, em sua totalidade, que estas transfigurações físicas não lhes incomodavam, mas contrariamente lhes suscitavam um contentamento, *“não, acho até bonito, parece um degrade da história”* (EA11), *“eu acho bonito assim”* (EA1), *“Isso mostra a evolução, pois nós temos o antigo, mas também o novo, mostra que evoluímos”* (EA7), *“tipo, isso faz parte, senão ia ser um museu a cidade”* (EA12), *“mostra que a cidade vai evoluindo com o tempo”* (EA3), *“isso faz parte, porque a*

*cidade tem que mudar com o tempo também*” (EA8), *“prefiro acidade assim, não fica parecendo que ela está abandonada”* (EA2), *“eu gosto, as coisas vão se transformando com o tempo e a cidade tem que ir junto com isso”* (EA6), *“nunca tinha parado pra pensar nisso, mas até acho legal ver essas mudanças nos prédios”* (EA4).

As falas compartilhadas, as expressões manifestadas e os gestos exibidos por cada educando entrevistado revelavam uma perceptível verdade encoberta. Na percepção dos educandos, as contínuas metamorfoses provocadas no tecido urbano do centro histórico indicavam o ideal progressista de que a evolução urbana requer romper, modificar e transfigurar os componentes constitutivos da cidade, negligenciando seu passado. Nesta lógica progressista, a concepção de evolução está associada à noção de desenvolvimento e, portanto, uma cidade que adere constantemente às transfigurações físicas na sua paisagem urbana se enquadraria na condição de uma urbe desenvolvida, conforme relata o educando EA3, *“hoje as coisas mudaram, o modo como as casas são feitas hoje é diferente e, tipo, nós evoluímos”*.

De fato, esta dialética entre preservação e degradação, materializada pela estrutura da cidade contemporânea, é capaz de provocar diferentes reflexões e indagações em seus habitantes: Por que um determinado edifício deve ser conservado? Todo o centro histórico – contemplando cada um de seus edifícios, momentos, pedras e lajotas – deve ser preservado sem quaisquer alterações? Estes questionamentos orbitam um questionamento geral: O quê preservar e o quê não preservar? A cidade longinquamente dever ser vista na perspectiva de um antiquário ou um conjunto de componentes obsoletos, envoltos por muros que apenas presentificam o ontem, em detrimento do presente e do futuro, mas um espaço democrático, o qual guarda a história e revela sua memória. Neste contexto, dentro de uma cidade deve existir todas as suas cidades, as de outrora e as de hoje.

Margeando ainda às noções de preservação e deterioração dos marcadores de história e memória da cidade, os educandos entrevistados foram questionados se julgavam importante ou não preservar a imagem do centro histórico. Constatou o educando EA1 que *“sim, pois sem isso, os nossos filhos e os nossos netos, quando crescerem, não vão ter a história do lugar, saber sobre a cultura de Cuiabá”*, ponderando a importância da preservação destes marcadores de história, na

perspectiva de perpetuar a memória da cidade. Corroborando com este relato, o educando EA10 argumenta que a preservação é necessária, *“porque quem vem de fora, pode saber como é a história da cidade”*. O educando EA14 pontuou que *“se a gente não preservar a cidade, a história de Cuiabá vai se perder no tempo, não será mais lembrada”*, sinalando que as contínuas modificações e destruições sobre o tecido urbano contribuem para uma fragilização da memória e seu progressivo esquecimento.

Por fim, de modo a compreender as percepções dos educandos entrevistados sobre o destino da paisagem urbana do centro histórico cuiabano, os mesmos foram solicitados a revelar se julgavam que os edifícios, os monumentos, as praças, as calçadas e as ruas do referido sítio rumavam a caminho da conservação ou a caminho da ruína. Em unanimidade, os entrevistados apontaram que o centro histórico de Cuiabá estava fadado às ruínas, *“ruína, porque o povo está destruindo e não se espera que melhore”* (EA11), *“são poucos lugares que estão conservados e é mais prédio público, porque as casas estão bem prejudicadas”* (EA7), *“ruína, porque se continuar como está, os prédios não vão durar muito”* (EA2), *“vão cair, nem todos tem dinheiro para reconstruir essas casas”* (EA6), *“não vejo a cidade preservada, porque tem vários prédios que já não tem mais como recuperar”* (EA8), *“os monumentos eu acho que são conservados, mas os prédios só aqueles que são mais modernos”* (EA13).

As constatações ponderadas pelos entrevistados evidenciam um olhar apocalíptico para às noções de conservação e deterioração do centro histórico de Cuiabá. Neste prisma, os educandos foram questionados acerca dos possíveis motivos e causas que contribuíam e potencializavam o esfacelamento da memória materializada de Cuiabá. O educando EA4 iniciou a discussão, argumentando que *“as pessoas não ligam mais para eles [edificações, monumentos, praças, vias, etc.]”*, ao passo que o educando EA10 relata que *“as pessoas estão esquecendo estas coisas”* e o educando EA1, *“porque as pessoas apenas pensam em preservar, mas não fazem de verdade”*, pontuando um descontentamento pela falta de uma consciência social de valorização ao patrimônio. Outros educandos destacaram a ausência de políticas públicas de conservação, *“acho que não há muita lei que proteja os prédios e os monumentos históricos, por isso tá assim”* (EA14), *“se a prefeitura cuidasse mais do centro histórico, ele não estaria como tá”* (EA3), *“acho*

*que não tem muito investimento, porque as pessoas não têm dinheiro para restaurar sozinhas” (EA6).*

Os educandos entrevistados relataram perceber o iminente contraste estilístico e temporal na paisagem urbana do centro histórico de Cuiabá, um híbrido provocado pela lógica progressista de negligenciar o passado, em detrimento da óptica futurista de que uma cidade desenvolvida é uma cidade moderna e, portanto, refeita. Consoante a esta lógica, os entrevistados revelaram não se incomodarem com este contraste espaço-temporal, uma vez que atribuíam ao centro histórico um caráter evolutivo. Entretanto, quando indagados se julgavam necessário conservar os componentes físicos que compunham o centro histórico, os educandos concordaram, de forma uníssona, argumentando que a conservação destes componentes está diretamente relacionada com a conservação da memória da cidade.

Desse modo, percebe-se, assentado nos discursos enunciados pelos entrevistados, uma divergência de concepções, visto que, concomitante a ideia de que o contraste presente na paisagem urbana não os desagradava, a também ausência de conservação de seus elementos compositivos lhes despertava um sentimento de desconforto. Este desencontro prepondera quando indagados sobre o destino imagético e mnemônico da paisagem urbana do centro histórico, já que unanimemente os entrevistados julgaram que a mesma estaria rumando às ruínas.

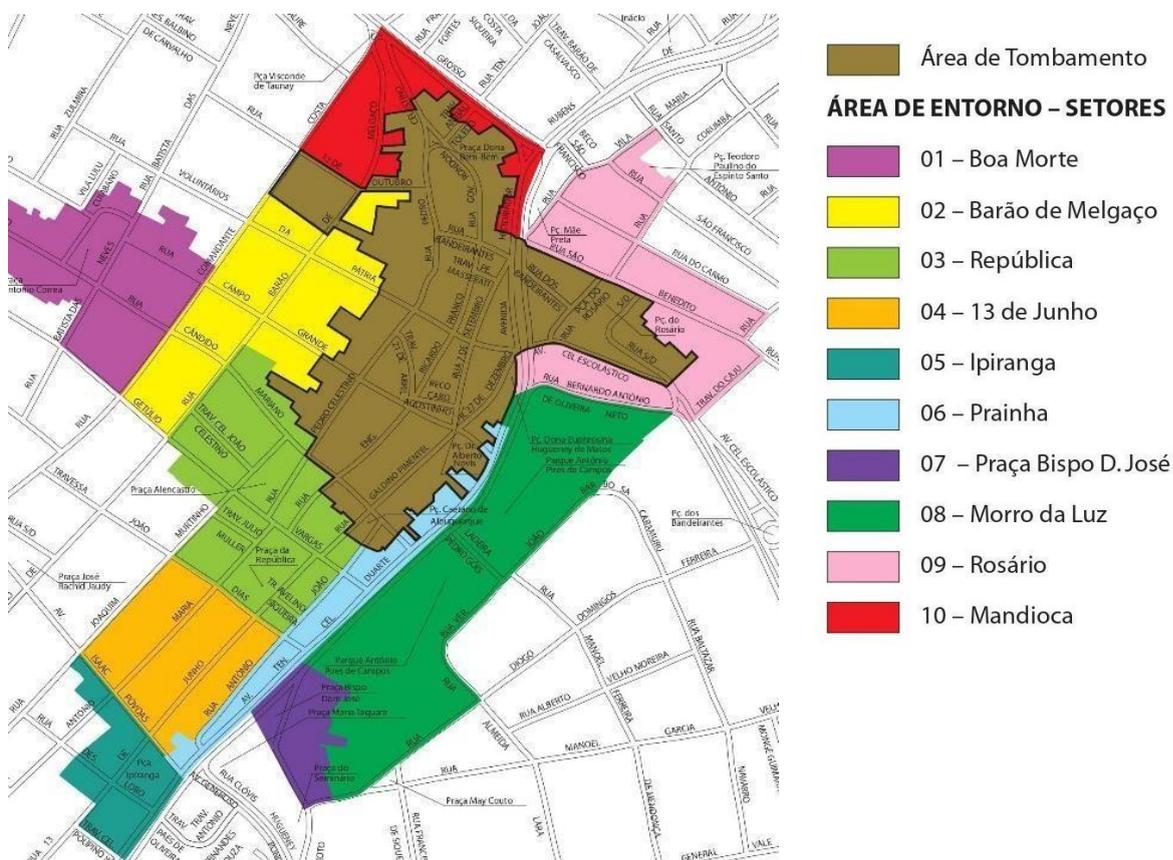
A dissonância presente nos discursos enunciados pelos entrevistados é, em certa medida, um reflexo da evidente dialética entre a conservação e a destruição que define a paisagem urbana do centro histórico de Cuiabá. Nesta perspectiva, a entrevista buscava mapear as percepções dos educandos acerca da história e da memória da cidade, a fim de compreender como a percebem e a sentem.

## **4.2 ESCREVENDO A CIDADE COM PASSOS**

Uma vez realizada a entrevista e mapeado às primeiras percepções dos educandos participantes, estes foram convidados para participarem de uma oficina de deslocamento pelo centro histórico da cidade de Cuiabá, mediada pelo pesquisador. Dos quatorze educandos participantes nesta pesquisa, treze compareceram à atividade, mediante a autorização da unidade escolar e dos seus responsáveis legais, consoante ao estipulado pelo Comitê de Ética.

A oficina objetivava que o educando ao se deslocar pela cidade, visualizasse, percebesse e sentisse a paisagem citadina, conduzido por um olhar e sentir sensíveis e conscientes acerca da estrutura urbana, apreendendo suas transformações e constâncias no decurso do tempo. Para isso, o percurso a ser deslocado e explorado concerne às principais ruas, veredas e avenidas do centro histórico da cidade de Cuiabá, conforme representado na figura 13. A escolha do centro histórico justifica-se por ser o ponto zero de uma cidade, a sua matriz primeira. Revela em sua estrutura, as transformações urbanas, as transfigurações físicas, os desenvolvimentos e retrocessos do engendramento citadino. Denuncia o escoamento do tempo e, por conseguinte, presentifica a fugacidade e permanência de seus elementos compositivos. São estes elementos – as ruas, os bairros, as calçadas, as praças, os edifícios e os monumentos – que compõe a paisagem urbana da cidade e sua transitoriedade.

**Figura 9 - Mapa do Centro histórico da cidade de Cuiabá, MT, Brasil**



Fonte: <https://www.cuiaba.mt.gov.br/upload/arquivo/Centro%20Historico.pdf>

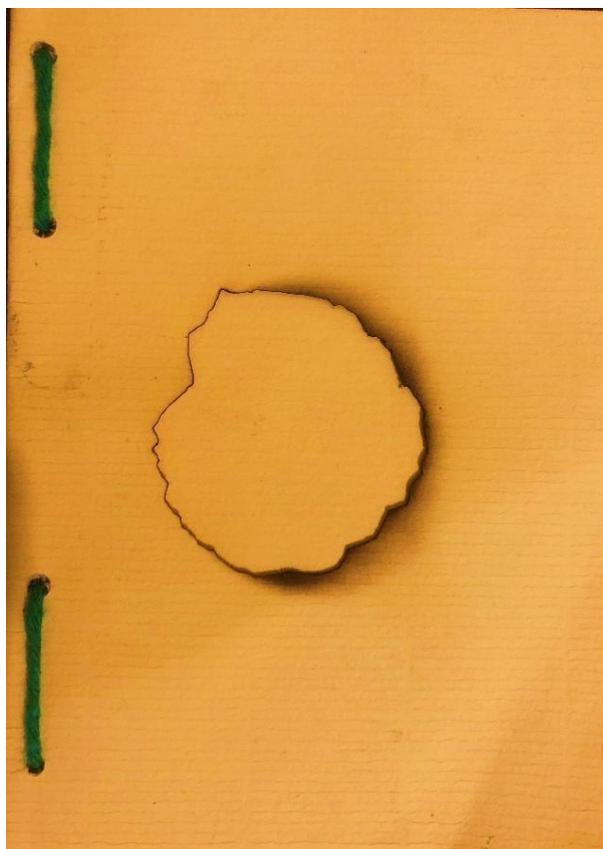
O centro histórico é o núcleo no qual se desenvolveu, no decurso do tempo, as esferas política, econômica, cultural e, sobretudo, social da cidade. Evidencia em sua composição o infundável ciclo da vida urbana, abrigando os referenciais do passado da urbe. Corroborando sobre a concepção de centro urbano, argumenta Pesavento:

[...] o centro é o núcleo original, o ponto de partida nodal e uma aglomeração urbana. O centro é, pois, o marco zero de uma cidade, o local onde tudo começou o seu núcleo de origem. Assim sendo, o centro é um espaço privilegiado no tempo. Parafraseando a frase bíblica, podemos dizer que no princípio era o centro

(PESAVENTO, 2008, p.4).

Para a compreensão e tessitura dos dados, a pesquisa contou como instrumentos de coleta, o caderno de campo do pesquisador, constituído por breves apontamentos e reflexões que materializam as percepções captadas no processo de deslocamento. Tais apontamentos e reflexões emergem das observações acerca dos gestos, expressões, falas, questionamentos, posicionamentos e, sobretudo, das ausências destes manifestados pelos educandos ao percorrerem as veredas citadinas. Ademais, foi entregue a cada educando um caderno de bordo, de produção artesanal, denominado caderno de memórias para que os educandos registrassem no formato de texto escrito e/ou imagético suas impressões, memórias, percepções e apreensões acerca dos espaços transitados, na perspectiva de descreverem e corporificarem o ver e sentir sobre a cidade, conforme a figura 15. No que concerne a utilização dos cadernos de campo como instrumento para o registro e a compreensão dos dados, fundamenta Triviños que as anotações de campo por ser entendidas como “[...] todo o processo de coleta e análise de informações, isto é, elas compreenderiam descrições de fenômenos sociais e físicos, explicações levantadas sobre as mesmas e a compreensão da totalidade da situação em estudo” (TRIVIÑOS, 1987, p. 154).

**Figura 14** - Caderno de memórias dos educandos participantes



Fonte: Acervo pessoal, 2020.

Uma vez definidos o espaço a ser percorrido e os instrumentos para coleta e compreensão dos dados gerados na oficina, o trajeto iniciara no cume da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, no qual era possível visualizar a vista superior da Avenida Tenente Coronel Duarte, via que anteriormente era designada como Córrego da Prainha, sítio de fundamental importância para se compreender os processos de urbanização da cidade de Cuiabá (SIQUEIRA, 2007). Conforme referido na entrevista, ao serem indagados sobre a gênese da cidade, os educandos pontuaram a região da Prainha como sendo o berço de Cuiabá e, portanto, torna-se esta o ponto de partida desta caminhada poética.

No momento antecedente a subida ao cume, no qual situa-se a referida Igreja, bem como algumas casas do período colonial, alguns educandos mostravam-se ansiosos, visto que, conforme relatavam, apenas avistavam a Igreja de forma distante e nunca tinham subido ao cume.

Ao chegarem no pátio frontal da Igreja, a paisagem da cidade parecia se descortinar frente aos olhos dos educandos que demonstravam uma expressão de surpresa com a imagem que se desvela. Enquanto um grupo, de característica mais curiosa, explorava o pátio frontal, na aparente perspectiva de descobrir naquele espaço, os enigmas de uma história a eles não contada, um outro grupo detinha-se na mureta, contemplando a vista da cidade (Figura 15).

**Figura 15** - Educandos contemplando a vista do cume da Igreja de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> Rosário



Entre ditos verbais e não verbais, apoiados nas muretas, nos corrimões das escadas e nos bancos dispostos, os educandos registravam entre palavras e imagens aquilo que viam, percebiam e sentiam (Figura 16 e 17). Neste momento, as palavras e os desenhos materializavam as percepções de uma cidade que embora vista, parecia não ter sido antes observada e sentida. O educando desapropria-se da posição de um mero transeunte, aquele que percorre as ruas da cidade de modo mecânico e sistemático, sem permitir ser por ela afetado, e assume-se enquanto *flâneur*, o sujeito olhar instigante que caminha pela cidade de forma descomprometida, em busca de uma experiência visual e sensível com os elementos que a compõe, configurando-se como um leitor da paisagem urbana (BENJAMIN, 1989, p. 35).

**Figura 10 - Registro dos educandos nos cadernos de memória (1)**



Fonte: Acervo pessoal, 2020.

**Figura 11 - Registro dos educandos nos cadernos de memória (2)**



Fonte: Acervo pessoal, 2020.

Munido de um olhar atento, curioso e instigado pelos elementos que compunham a fachada da referida igreja, o educando EA4 constatou que *“esta [igreja] parece ser a mais antiga”*, indagando *“em que ano ela foi feita?”*. Em resposta, foi informado ao educando que, embora se localizasse em um território ligeiramente próximo ao córrego da Prainha, não seria esta a primeira igreja edificada em Cuiabá, cuja construção é datada da década de 30 do século XVIII, mas a Catedral Basílica do Senhor de Bom Jesus de Cuiabá, edificada na década de 20 do mesmo século (LACERDA; JESUS, 2008, p. 78). Inteirando a discussão, o educando EA14 relata que *“ela [igreja] foi feita pelos escravos e os negros podiam assistir à missa”*, explanando sobre o trabalho escravo na construção das igrejas, durante o período colonial.

Após subir o cume, no qual a Igreja se localiza, um grupo de educandos deteve-se a circular pelo entorno da edificação, investigando sua estrutura e configuração. Sobre a forma, relatou o educando EA1, *“eu já vim aqui assistir uma missa. Por fora ela é simples, sem muita coisa, e lá dentro é mais decorada”*, pontuando o contraste entre os diferentes estilos arquitetônicos presentes na edificação, enquanto que o educando EA7 explica que *“ela [igreja] parece bastante com essas casinhas dessa rua [Rua dos Bandeirantes], foram feitas juntas”*.

No extenso adro (largo frontal) da Igreja, apoiado sobre um balaústre branco, o educando EA14 parecia apreciar a paisagem do centro histórico da cidade, discorrendo que *“se tivesse a Prainha aqui ainda, a vista seria mais bonita”*. O depoimento do educando evidencia um possível descontentamento em relação à incisiva metamorfose ocorrida na paisagem urbana deste sítio e o conseqüente desaparecimento de um importante marcador histórico e mnemônico da cidade, o córrego da Prainha.

Posterior ao cume da igreja de Nossa Senhora do Rosário e Capela de São Benedito, o percurso direcionou-se para a Rua dos Bandeirantes, caracterizada pela permanência das fachadas no estilo colonial. Acerca dos da figura dos bandeirantes, alguns educandos expressaram um certo desconhecimento quanto a sua história, *“o que eles faziam?”* (EA3), *“eles foram os primeiro que chegaram aqui?”* (EA8), *“eles moravam nessa trecho?”* (EA11). Neste contexto, foi elucidado aos educandos o propósito dos movimentos dos bandeirantes, como ação de exploração e demarcação territorial, bem como as características do estilo colonial presente na

arquitetura da cidade. Com relação à fisionomia desta rua, o educando EA3 manifestou um desconforto, ao afirmar que *“essa rua é muito estreita, parece que sufoca se andar muito nela”*.

Ao circular pela referida via, o educando EA10 indagou se as fachadas das casas não poderiam ser “modernizadas”. A partir deste questionamento, explanou-se sobre os processos de tombamento e a importância da conservação dos patrimônios materiais que compõem o sítio histórico. Diante da indagação provocada pelo educando, pode-se perceber que a palavra “modernizar” estava encoberta por um significado progressista, correspondendo a necessidade de desenvolver aquela rua da cidade. Em outras palavras, o ato de modernizar utilizado na indagação parece não incluir em seu significado a importância da preservação e permanência da história material da cidade, sendo de profícua importância pontuar estes conceitos no decurso do deslocamento.

Adiante à Rua dos Bandeirantes, o trajeto encaminhou-se para três importantes ruas no processo de formação histórica da cidade: as ruas Galdino Pimentel, Ricardo Franco e Pedro Celestino – respectivamente as pretéritas ruas do Baixo, do Meio e de Cima (CONTE, 2007, 40). Nestes sítios, os educandos foram instigados a refletirem acerca do primeiro polo comercial e social que se constituía na cidade, durante seu processo de formação inicial. Enquanto observavam e discutiam sobre estes espaços visitados, percebeu-se o olhar curioso dos educandos, o qual revelava um possível redescobrimto da cidade e de sua história.

Na Rua Galdino Pimentel, via que nasce na Praça Caetano Albuquerque e segue até o cruzamento da Rua Campo Grande, os educandos se deslocavam, à medida que observavam atentamente as configurações da rua, os materiais predominantes nas edificações e as cores preeminentes. Acerca da configuração da vereda histórica, o educando EA3 relatou outra vez sobre o espaçamento demasiadamente estreito e a decorrente sensação de desconforto, *“acho que essa rua é mais fechada que aquela [Rua dos Bandeirantes], parece que vai sufocando a gente”*, ao passo que o educando EA9 justifica *“tipo, quando ela surgiu não passava carro aqui, daí não era preciso ser tão aberta”*.

Presentemente, a Rua Galdino Pimentel é uma via essencialmente pedonal, destinada à circulação de pedestres e, sobretudo, ao comércio local, sendo

designada pelos educandos como uma rua colorida, “*acho bonitinho as combinações de cores daqui*” (EA1), “*essa rua é alegre por conta das cores, tudo bem pintado*” (EA10), “*gosto dos prédios coloridos, mas tem muitos que estão caindo, daí a rua fica estranha mais para o final*” (EA7). Este contraste de estilos e tempos, amplamente explorado no subcapítulo 2.1, evidenciam as problemáticas da conservação dos edifícios do centro histórico cuiabano.

Nos tempos de outrora, a Rua Rodrigo Pimentel compunha a popular Rua de Baixo, via de extrema importância no processo de urbanização da cidade:

A Rua de Baixo é uma das mais tradicionais de Cuiabá. É composta de dois trechos. O primeiro denominado atualmente de Galdino Pimentel – uma homenagem ao ex-presidente de Província que governou o Mato Grosso em 1885. Originalmente ela foi denominada de Rua Direita e depois, de 1º de Março. Este primeiro trecho da Rua de Baixo parte da Praça da República até o antigo Largo do Lara (atual Praça Clóvis Novis) nas proximidades do Sobradão dos Irmãos Orlando. Deste largo em diante, até a Rua dos Bandeirantes, a Rua de Baixo era denominada de Rua do Senhor dos Passos. Mais tarde, passou a se chamar 7 de Setembro, em referência a data cívica da Independência do Brasil.

(ALENCASTRO, 2007, p. 53)

Ainda nesta via, uma edificação despertara a atenção dos educandos, no que se refere à sua suntuosa estética, cujo estilo arquitetônico corresponde ao ecletismo. A pretérita Casa Orlando, situada na esquina das ruas Galdino Pimentel e Campo Grande, encontra-se atualmente na via do esquecimento, carecendo de um projeto de restauração. Diante da edificação, os educandos relataram a respeito da arquitetura e dos adornos presentes na fachada, “*os detalhes da frente, principalmente, em cima são muito bonitos*” (EA10), “*eu gostei, mas imagina o trabalho pra construir ele, tem muita coisa*” (EA13).

Ressalta-se que nas proximidades da referida edificação, a Casa Orlando, situa-se uma via de importante contribuição na história da cidade, denominada popularmente como Beco do Candeeiro. Embora esta via se encontre na contemporaneidade em uma verdadeira situação de abandono e marginalização, tangenciando o estado de ruína, nos tempos de outrora representou significativamente o progresso da pequena Vila cuiabana, uma vez que é considerada uma das primeiras ruas a serem iluminadas, bem como o primeiro caminho formal de entrada para as lavras auríferas de Cuiabá (ALENCASTRO, 2008, p.48).

Paralela à Rua Galdino Pimentel, a Rua Ricardo Franco foi a próxima via que compunha o trajeto pelo centro histórico. Os educandos, enquanto se deslocavam, relatavam a semelhança desta rua com a anterior, pontuando seu espaçamento estreito e a adjacência das fachadas dos edifícios ao meio-fio da calçada, *“a calçada é muito pequena, é mais fácil caminhar no meio”* (EA5).

O significativo número de edifícios em situação de ruína gerou uma série de questionamentos e reflexões entre os educandos, *“eles devem estar abandonados, né? Não são mais casas”* (EA2), *“essas aqui [referindo-se a um conjunto de casas] vão cair logo, logo”* (EA7), *“que rua triste, muito abandonada”* (EA12). Esta última fala evidencia o modo como a paisagem urbana da cidade reverbera nas experiências e vivências dos habitantes com o espaço citadino. Em contrapartida, conforme a rua se aproximava da região da Mandioca – importante ponto nodal, caracterizado pelo aspecto boêmio, no qual se desenvolvem as sociabilidades e as manifestações artísticas – era possível observar os olhares atentos e instigados dos educando. Os edifícios desta região apresentam diversas intervenções artísticas em seu espaço, como grafites e pichações, motivo pelo qual os educandos concentraram sua atenção e observação. Neste instante, percebeu-se que a cada passo dado, os educandos registravam, por meio da câmera de seus aparelhos celulares, fotografias das edificações que mais lhe despertavam o interesse, conforme figura 19.

No decurso da história da cidade, a Rua Ricardo Franco tornou-se um importante sítio comercial em Cuiabá, promovendo o desenvolvimento do comércio local:

Popularmente conhecida como Rua do Meio, recebeu, desde o século XVIII, inúmeras denominações: Rua do Comércio, a partir de 1850. Esse nome se deveu ao fato de que, em quase toda extensão de seu percurso foram estabelecidos, desde o período setecentista, inúmeras casas comerciais, muitas delas de propriedade de portugueses ou adotivos. Durante a eclosão da Rusga (maio de 1835), muitos desses edifícios foram invadidos e seus proprietários feridos e mortos.  
(ALENCASTRO, 2007, p. 54)

Avante à Rua Ricardo Franco, o percurso continuou na Rua Pedro Celestino, denominada primordialmente como Rua de Cima. Distintamente das duas ruas transitadas anteriormente, esta foi apontada pelos educandos como mais conservada e cuidada, *“nessa [Rua Pedro Celestino] tem menos prédios*

*abandonados, parece mais habitada*” (EA14), *“as pessoas cuidam mais das casas, dá de ver pela pintura”* (EA8). Entre os edifícios citados como interessantes pelos educandos, o pretérito Palacete do Presidente, localizado na esquina com a Rua Cândido Mariano ganhara atenção. Todavia, conforme apontara o educando EA14, *“ficaria mais bonito se não tivesse esses anúncios pendurados nas janelas”*, expressando um descontentamento acerca do contraste entre a invasiva publicidade e a edificação.

**Figura 18** - Registro fotográfico de uma intervenção artística na Rua Ricardo Franco



**Fonte:** Educando EA7, 2020

Seguindo a Rua Pedro Celestino, o percurso é finalizado na Praça da República, na qual situa-se a Catedral Basílica do Senhor Bom Jesus de Cuiabá, primeira igreja erguida na cidade. Ao passo que se deslocavam pela praça, teceu-se breves considerações acerca de seu surgimento, bem como as transfigurações físicas e estéticas aplicadas aos edifícios ao seu redor, no decurso do tempo, abordadas no subcapítulo 2.3.

Quando questionados sobre a derrubada da antiga Catedral, de estilo Barroco, para a construção de uma nova, de estilo modernista, os educandos responderam, em sua totalidade, que desconheciam tais transformações, manifestando uma curiosidade para verem fotografias pretéritas da Igreja, de modo a observarem as modificações. Transpassados por um olhar especulativo e curioso, os educandos pareciam ter vivenciado o centro histórico, conduzidos por uma sensibilidade. No trajeto percorrido, redescobriram uma cidade ainda não contada, ressignificando e intervindo os espaços ocupados com um sentir poético, materializado em seus registros sensíveis, de acordo com a Figura 19.

**Figura 19** - Registros dos cadernos de memórias dos educandos



Fonte: Acervo pessoal, 2020.

### 4.3 LEITURAS DE UMA CIDADE

A oficina de deslocamento pelo centro histórico de Cuiabá despertou uma série de indagações e reflexões nos educandos, no que concerne às mutações e às permanências estruturais e estéticas no tecido urbano da cidade. Esta dialética entre a conservação e a deterioração dos elementos compositivos do espaço citadino tem como força motriz a temporalidade, uma vez que se manifesta no decurso de sua história. Diante do exposto, o terceiro procedimento metodológico compreendeu uma

oficina de leitura de imagem, em que os educandos tiveram contato com fotografias pretéritas do centro histórico de Cuiabá, possibilitando compreender as transfigurações e continuidades na paisagem urbana do centro histórico cuiabano.

Dentre os quatorze educandos participantes da pesquisa, treze compareceram a esta oficina, a qual fora realizada por meio de uma exposição dialogada, permitindo que os educandos, ao visualizarem as fotografias, discorressem sobre suas percepções e apreensões. Reitera-se que as oito fotografias pretéritas foram selecionadas, de acordo com os sítios visitados na oficina de deslocamento, tendo como base a curiosidade e as expressões dos educandos nestes espaços.

Traçar um paralelo entre a imagem do passado e a imagem da contemporaneidade foi a tarefa primeira desta etapa. No entanto, para tal processo, fez-se necessário estabelecer alguns conceitos e critérios que nortearam a leitura das fotografias. Neste prisma, compreende-se que “ler uma imagem implica em analisa-la, relacioná-la com um determinado contexto; apreciá-la” (BARBOSA, 2010, p. 286), significa, sobretudo, refletir sobre o conteúdo imagético, associando-o ao contexto no qual se está inserido. Partindo deste princípio, as fotografias pretéritas da cidade de Cuiabá foram investigadas nas suas dimensões formais e temáticas/contextuais.

A prática de leitura de imagem desenvolvida nesta pesquisa fundamenta-se nos estudos iconográficos e iconológicos do historiador da arte Erwin Panofsky<sup>23</sup>. Entretanto, inicialmente, os princípios que orientavam estes estudos destinavam-se particularmente à leitura de obras de arte e, portanto, nesta pesquisa fez-se uma transposição destes princípios para a leitura das fotografias pretéritas.

Acerca da dimensão formal, Panofsky define como sendo aquilo que se apresenta na imagem, seu conjunto de linhas, pontos, formas, volumes e cores. Refere-se ao processo descritivo da composição imagética, pontuando sua estrutura e configuração (PANOFSKY, 1979, p.50). A dimensão formal é a o ponto de partida na descrição iconográfica da imagem. Desta forma, o educando, diante das fotografias pretéritas do centro histórico de Cuiabá, deverá descrever aquilo que se

---

<sup>23</sup> Erwin Panofsky (1882-1968), graduado na Universidade de Friburgo, Alemanha, foi um crítico e historiador da arte alemão. Suas pesquisas e publicações orbitam o conceito de significado nas artes visuais, marcado pelos processos de iconografia e iconologia.

apresenta formalmente nas imagens, isto é, sua composição, estrutura e configuração.

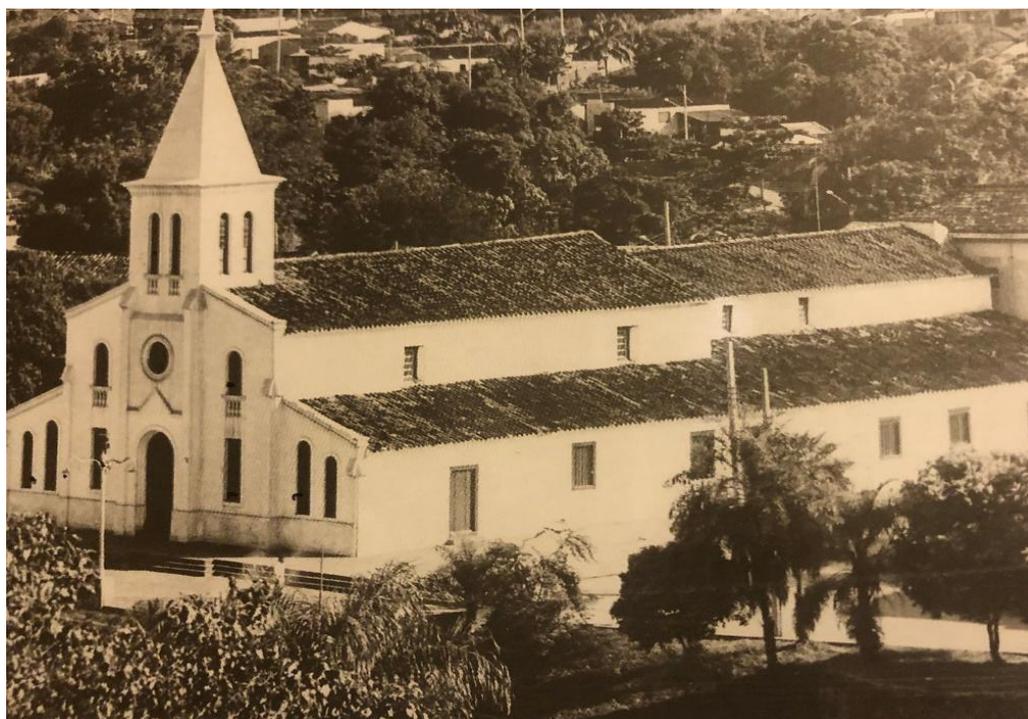
Ancorado nos aspectos formais da imagem, explora-se a sua dimensão temática/contextual, superando os dados puramente estéticos e atribuindo a eles significados, ideias e valores simbólicos, propondo uma interpretação acerca do que a imagem apresenta por intermédio de sua composição e estrutura. Esta dimensão temática/contextual é percebida por Panofsky como uma descrição iconológica, definida como “um método interpretativo que advém mais da síntese mais que da análise” (PANOFSKY, 1979, p. 54). Corporificando o conceito iconológico para esta pesquisa, o educando, após descrever iconograficamente as fotografias pretéritas, atribuiu a elas significados e interpretações que dialogavam com o contexto no qual a imagem se apresentava, mas, sobretudo, traçando diálogos com a contemporaneidade.

A oficina configurou-se em uma roda de conversas, possibilitando aos educandos um amplo espaço de fala e de compartilhamento de percepções. No que concerne às fotografias pretéritas, estas foram apresentadas, conforme a sequência dos sítios visitados na oficina de deslocamento. Deste modo, a primeira fotografia aduzida aos educandos refere-se ao cume, no qual encontra-se a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e Capela de São Benedito, de acordo com a figura 20, adjacente à Avenida Tenente Coronel Duarte, antiga região da Prainha, berço da cidade de Cuiabá.

Na fotografia exibida, datada da década de 50 do século XX, a referida Igreja apresenta na sua fachada, um estilo arquitetônico completamente distinto do estilo de origem, embora as laterais se mantivessem com a mesma estrutura e configuração, proporcionando à edificação um híbrido de estilos e estéticas, cujos diálogos são longínquos. Diante da fotografia, os educandos manifestaram, em sua totalidade, um desconhecimento a esta versão da fachada, bem como ao fato de que a Igreja havia sido remodelada e reestruturada, no decurso da história da cidade, “*ela já foi assim mesmo?*” (EA3), “*tiveram que derrubar essa pra construir a que tem hoje?*” (EA10), “*por ela ter um jeito antigo, pensava que a de hoje era a original*” (EA11), “*e qual o objetivo de mudar o estilo da igreja?*” (EA6), “*eu já fui várias vezes com minha mãe nela, mas não sabia que tinha acontecido isso com*

*ela*” (EA1), *“não entendi, ela parece mais antiga agora”* (EA5), explanaram os educandos.

**Figura 20** - Igreja de Nossa Senhora do Rosário e Capela de São Benedito



**Fonte:** Museu da Imagem e do Som de Cuiabá (MISC)

Além de demonstrarem uma insciência quanto às transfigurações físicas ocorridas na Igreja em estudo, os educandos também manifestaram uma predileção ao estilo vigente na fotografia, denominado como neogótico, argumentando que *“esse estilo tem mais detalhes, ela [Igreja] parece até maior”* (EA4), *“prefiro assim, a torre fica no meio e deixa a Igreja mais bonita”* (EA2), *“fica mais bonita com essas janelas, não fica tão vazia como tá agora”* (EA11), *“as portas e as janelas de hoje são mais ‘quadradinhas’ e aí a Igreja fica mais reta, e as da foto são redondinhas, acho mais interessante”* (EA13), *“gosto bem mais dessa torre mais pontuda<sup>24</sup> que a de hoje”* (EA6). Em contraposição, o educando EA10 explica *“só que nos lados [as laterais da Igreja] são bem diferentes da frente, porque se a gente olhar, tem menos janelas e elas são ‘quadradinhas’ como as que tem hoje e não fica tudo muito parecido”*, corroborando acerca do estilo híbrido da edificação.

<sup>24</sup> O educando EA6, ao mencionar sobre a “torre mais pontuda”, refere-se às típicas torres do período gótico e neogótico, denominadas de pináculos, caracterizadas pelas suas extremidades acuminadas.

Logo após as exposições acerca das predileções estilísticas, os educandos foram solicitados que visualizassem atentamente à fotografia e elencassem os elementos que percebiam na fachada e nas laterais da edificação. Os educandos EA4 e EA1 destacaram o número de janelas na fachada, respectivamente, *“tem onze janelas na frente e a porta”*, *“acho que não são onze. São dez, acho que aquele lá do meio<sup>25</sup> não é bem uma janela”*, referindo-se ao óculo situado no meio da torre central. O educando EA1 continua sua descrição *“então, tem uma torre que está no meio da Igreja, tem duas janelas bem altas lá em cima<sup>26</sup> e no meio tem um círculo<sup>27</sup>, daí tem um detalhezinho<sup>28</sup> e a porta de entrada”*, sendo complementado pelo educando EA10, *“na frente parece que tem uma cascata nos telhados, porque a Igreja vai descendo”*, elucidando a acentuada inclinação dos telhados e, portanto, aos diferentes níveis de altura da edificação.

No que corresponde à torre, o educando EA8 menciona que sobre a sua altura e composição, *“a torre fica no meio e ela é bem alta e pontuda, e tem na parte de cima duas janelas redondas de cada lado. Lá no meio tem uma janela redonda<sup>29</sup> com esse desenhinho<sup>30</sup> e, em baixo, tem a porta que é bem alta também”*. Já o educando EA14 destaca sobre as janelas da fachada, *“na frente, as janelas tem tipo uma sacada, dá de ver embaixo dela o parapeito”*, referindo-se à pequena balaustrada nas janelas da fachada.

Relativo às laterais da edificação, o educando EA3 reitera a semelhança com a edificação atual, *“os lados são bem parecidos com os da Igreja que temos hoje, são compridos e as janelas são quadradas e diferentes da frente, e eu consegui contar quatorze, porque tem uma atrás daquela árvore”*.

Posterior à fala do educando EA3, o educando EA9 indaga sobre a pintura da edificação, *“como a foto tá em preto e branco não tem como saber a cor que ela foi pintada, né?”*, ao passo que o educando EA14 discorre que *“na verdade, ela pode estar pintada numa cor clara, tipo amarelo e rosa, só que na foto vai aparecer que é só branco”*.

---

<sup>25</sup> O educando EA4, ao mencionar “aquele lá do meio”, refere-se ao óculo situado no meio da torre. Os óculos são estruturas cilíndricas, construídas em ferro, as quais permitem a entrada de luz e ar na construção

<sup>26</sup> Parte superior da torre.

<sup>27</sup> Óculo.

<sup>28</sup> Detalhe em relevo entre o óculo e a entrada da Igreja.

<sup>29</sup> Óculo.

<sup>30</sup> Detalhe em relevo.

Ao serem questionados sobre quais outras igrejas ou edificações de outra natureza seriam semelhantes à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, na versão apresentada na fotografia, os educandos não souberam relacioná-la, com exceção do educando EA3, o qual constatou que *“ela [Igreja] parece um pouco com aquela que fica em cima do morro<sup>31</sup>, de frente pro pronto-socorro”*, referindo-se à Igreja de Nossa Senhora do Bom Despacho, de estila neogótico. Continuamente, o educando EA3 foi indagado sobre quais elementos ambas as igrejas possuíam em comum, expressando que *“as duas tem essas janelas longas e redondas e no meio daquela [Igreja de Nossa Senhora do Bom Despacho] também tem esse círculo<sup>32</sup> no meio, só que parece maior. A torre dela não é tão pontuda como essa [Igreja Nossa Senhora do Rosário] e as duas tem essa porta bem alta”*.

Prosseguindo às contínuas indagações e reflexões que emergiam da leitura de imagem, foi elucidada aos educandos a história da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e Capela de São Benedito, de modo que os educandos conseguissem estabelecer associações entre a edificação e o contexto no qual estava inserida, no decurso do tempo. Estas elucidações tornaram-se relevantes, uma vez que os possibilitaram a compreender iconologicamente a fotografia e, sobretudo, as constantes modificações exercidas sobre a edificação.

Neste contexto, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e Capela de São Benedito foi construída em um cume, às margens do pretérito córrego da Prainha – atual Avenida Tenente Coronel Duarte. A datação de sua edificação não é precisa, entretanto estima-se que tenha ocorrido entre o final da década de 20 e início da década de 30 do século XVIII. Primordialmente, no sítio em que se encontra edificada a referida Igreja, em 1722, fora erguida pelos negros escravos “uma capelinha a São Benedito, junto ao lugar depois chamado Rua do Sebo, mas, poucos anos depois, ela caiu e não se levantou mais” (LACERDA; JESUS, 2008, p. 77).

No que concerne ao estilo arquitetônico, em sua primeira versão, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e Capela de São Benedito pertencia ao estilo arquitetônico colonial, caracterizado pelas paredes edificadas na técnica da taipa mistura de barro com pequenas pedras -, pela presença de apenas uma torre na

---

<sup>31</sup> Morro do Seminário, localizado no centro histórico da cidade de Cuiabá, cercado pelas ruas Clóvis Hunguenei e Comendador Henrique.

<sup>32</sup> Óculo.

edificação, pela utilização da madeira para compor as molduras das janelas e portas e, sobretudo, pelo seu caráter sóbrio e regular, com predominância de linhas retas. Em seu interior, há a presença de um híbrido entre os contornos e as linhas curvas do Barroco e os ornamentos do Rococó, típico do período colonial brasileiro.

No decurso da história da cidade, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e Capela de São Benedito presenciou incisivas modificações em sua estrutura e configuração, no entanto pode-se destacar três momentos que impactam significativamente a narrativa da edificação. O primeiro ocorrera na década de 1920, sob a gestão do presidente do Estado, Dr. Mário Corrêa da Costa, com a política de embelezamento da cidade. A fachada de estilo colonial fora completamente remodelada, assumindo a estética neogótica:

[...] a torre lateral, em forma de meia laranja, foi demolida e substituída por outra, mas desta vez no centro da fachada, com forma pontiaguda, cujo telhado foi todo rebocado. Em sua cúpula acrescentou-se uma miniatura da mesma torre. Abaixo, circundando a torre, oito pequenas janelas em forma de ogiva, das quais as duas centrais traziam balaustrada à altura da cintura. Após, um *óculo* com moldura, e da sua parte central nasciam dois meio-arcos, terminando próximo à porta central.

(LACERDA; JESUS, 2008, p.133)

Reitera-se que a fotografia pretérita da referida Igreja apresentada aos educandos, refere-se a este período, em que a edificação tem predominância do estilo neogótico na fachada.

O segundo momento corresponde à década de 1960, com a reforma externa, na gestão do Governador Pedro Pedrossian, promovendo a expansão do adro (pátio frontal), bem como a ampliação aos meios de acesso à edificação:

[...] a Igreja foi reformada e ganhou calçamento em todo seu entorno. O seu adro foi circundado por balaústres de cimento, na sua parte frontal foi mantido o antigo cruzeiro. Em volta do morro foi construído um grande muro de arrimo em pedra canga, envolvido por um jardim, e no seu centro uma grande escadaria que dava acesso à avenida. No seu fundo já aparece a construção de uma casa paroquial.

(LACERDA; JESUS, 2008, p.136)

Em 1975, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e Capela de São Benedito é tombada como patrimônio histórico, ocasionando, em 1980, a terceira reforma significativa, através das ações da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico

Nacional (SPHAN). Na perspectiva de evocar materialmente a memória da edificação, a referida Secretaria criou um projeto para reconstituir a Igreja, em seu estado original, retomando às características do estilo colonial e do estilo barroco-rococó. Na contemporaneidade, a Igreja encontra-se na mesma versão que a da década de 1980.

Posterior à leitura e compreensão da fotografia pretérita da Igreja estudada, a segunda fotografia exibida corresponde à Rua dos Bandeirantes na década de 1940, conforme a Figura 21.

**Figura 12 - Rua dos Bandeirantes, década de 1940**



**Fonte:** Museu da Imagem e do Som de Cuiabá (MISC)

Diante da fotografia, o educando EA3 relata *“aquela igreja lá no fundo é a mesma da foto anterior, né?”*, ponderando a semelhança com a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em sua versão neogótica. Partindo desta indagação, os demais educandos foram questionados se concordavam ou não com a propositiva de EA3. Em resposta, o educando EA10 afirmou que *“a torre é igualzinha àquela da foto”*, comparando os pináculos de ambas as fotografias, ao passo que o educando EA1, a partir de uma compreensão geográfica, argumenta *“gente, essa Rua dos Bandeirantes é do lado da Rosário, então, só pode ser ela”*.

Logo após, os educandos foram solicitados a elencar os elementos presentes na fotografia e organizá-los em 1º plano, 2º plano e 3º plano. Para isso, foi explicitada a definição de planos da imagem e elucidado na fotografia, de modo que os educandos compreendessem. No que concerne ao 1º plano, o educando EA1 destacou a presença de uma ponte antecedente à Rua dos Bandeirantes, *“antes de entrar na Rua dos Bandeirantes tem tipo uma passarela ou uma ponte com esse murinho de tijolo”*, enquanto que o educando EA6 pontua *“tem uma ponte bem curta de tijolo”*, complementando o educando EA1 *“era por conta da Prainha que passava ali”*. Diante dos apontamentos, fora explanado aos educandos que a existência da ponte se dava pelo motivo de que naquele espaço, encontrava-se o antigo córrego da Prainha – atual Avenida Tenente Coronel Duarte. Neste momento, fora perceptível o olhar curioso e atento dos educandos ao visualizarem pela imagem fotográfica este importante sítio histórico, hoje na via do esquecimento.

No 2º plano, os educandos destacaram a presença de um pequeno conjunto de moradias que antecederiam à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, *“tem umas casinhas que vão subindo até quase a Igreja”* (EA2), *“acho que são quatro casas de cada lado da rua, elas são bem simples”* (EA9), *“são as casinhas que estão lá até hoje, não são?”* (EA7). Esta última fala evidencia a percepção de espaço-tempo do educando EA7 ao relatar acerca da semelhança entre a referida rua apresentada na fotografia pretérita e a mesma rua na contemporaneidade. Entretanto, o educando EA3 relata que percebeu uma diferença acerca do espaçamento da rua na fotografia exibida, quando comparada à realidade, *“só que aí ela parece ser mais espaçosa e não tão estreita como é hoje”*.

Por fim, no 3º plano, os educandos consonantemente afirmaram que havia uma igreja, cuja estética era idêntica à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, na versão neogótica, *“no terceiro plano tem a mesma Igreja que o senhor mostrou na foto anterior”* (EA3), *“no fundo tem a Igreja do Rosário daquele jeito diferente”* (EA6), *“a Igreja do Rosário em cima do cume, no final da rua”* (EA14).

Ao apresentar a fotografia pretérita da Rua dos Bandeirantes, objetivava-se instigar o educando a visualizar a imagem e estabelecer associações com a contemporaneidade, no que corresponde à conservação composicional da rua e também as modificações ocorridas em seu entorno como a reconstituição da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e, sobretudo, o apagamento do córrego da Prainha,

importante marcador de memória da cidade, para a instalação de uma via fechada. Nesta perspectiva, percebeu-se que os educandos contemplaram estas associações em suas falas e apontamentos.

A terceira fotografia pretérita apresentada equivale à Rua Ricardo Franco, na década de 1940, conforme observada na Figura 22.

**Figura 13** - Rua Ricardo Franco, década de 1940



Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)

Uma vez exibida a fotografia pretérita, os educandos foram indagados se saberiam informar a rua apresentada na imagem. O educando EA3 logo despontou “é aquela rua que a gente caminhou para ir na Mandioca, que tinha uma volta<sup>33</sup>”, ao passo que o educando EA1 pontuou “eu acho que é uma daquelas três ruas que fazem parte do surgimento de Cuiabá, né?”, referindo-se à tríade Rua de Cima, Rua do Meio e Rua de Baixo. Mediante as colocações, os educandos foram informados

---

<sup>33</sup> Curva.

que a rua retratada na fotografia pretérita corresponde a Rua Ricardo Franco, denominada nos tempos de outrora como Rua do Meio.

Em seguida, os educandos foram solicitados a elencarem os elementos presentes na fotografia, contemplando a configuração, estrutura e estética da referida via. Os educandos EA14, EA6 e EA3 destacaram, respectivamente, o acentuado contorno da rua, *“tem um contorno bem grande, cercado de casinhas”*, *“a rua é curva e calçada de paralelepípedos, as casas são quase todas iguais”*, *“ela [rua] tem essa volta que a gente não consegue ver até onde vai e é cercada dessas casinhas”*. O relato do educando EA6 dialoga com as falas dos educandos EA1 e EA9, nesta ordem, no que concerne à consonância do estilo arquitetônico das fachadas das moradias, *“as casas têm o mesmo estilo, as portas e as janelas são idênticas”* e *“elas [casas] são do mesmo jeito, tem a mesma altura e só a cor que muda”*. Estas narrativas proporcionaram um espaço para a explicitação dos estilos arquitetônicos na cidade de Cuiabá, no século XVIII.

Para esta elucidação, recorreu-se novamente à fotografia da Rua dos Bandeirantes, apresentada anteriormente, de modo que os educandos estabelecessem associações quanto a estética da cidade, em seus primórdios. Neste contexto, fora explanado mais uma vez sobre a arquitetura colonial e suas características, as quais são evidentes nas moradias de ambas as ruas estudadas: a edificação, por meio da técnica de taipa, a utilização da madeira para compor as molduras das janelas e portas, o caráter sóbrio e regular da construção, com predominância de linhas retas, longas aberturas para a entrada de luz no interior das residências e o uso dos antigos beirais, produzidos com telhas de barro.

Outrossim, os educandos também manifestaram em suas narrativas diálogos entre a estética da via, a partir da fotografia pretérita, e a contemporaneidade. Nesta perspectiva, o educando EA10 relata que na fotografia, a rua parece possuir um espaçamento mais amplo, *“ela [rua] parece ser mais aberta e não tão estreita como é hoje”*, sendo complementada pelo educando EA3, *“sim, a rua parece ser maior aí, deve ser o jeito que a foto foi tirada”*, atribuindo esta percepção de amplitude ao ângulo em que a fotografia fora produzida. Já o educando EA14 discorre sobre questões relativas à conservação e deterioração dos elementos compositivos da rua, *“tipo, hoje a rua não está assim com as casas iguais, e algumas estão caindo, outras estão bem destruídas e são poucas que estão arrumadas assim”*, evidenciado a

constante desta pesquisa, isto é, a relação antitética entre conservar os patrimônios materiais ou deixá-los à margem das ruínas.

Seguindo o roteiro imagético da oficina, a quarta fotografia pretérita exibida aos educandos corresponde à Praça da República, na década de 1920, conforme a figura 21.

**Figura 14** - Praça República, década de 1920



**Fonte:** Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)

Diante desta imagem, inicialmente, não fora a própria praça que ganhara a atenção e curiosidade dos educandos, mas a edificação anexa a ela, isto é, a Catedral Basílica do Senhor Bom Jesus de Cuiabá, em sua terceira fase, na década de 1920. Os educandos manifestaram euforicamente um desconhecimento atinente às antigas versões da Igreja mencionada, *“aquela é a Igreja da Matriz?”* (EA5), *“sério que ela era assim antes?”* (EA11), *“como ela era diferente de hoje, como eles fizeram isso?”* (EA1).

Em virtude das numerosas indagações acerca das transfigurações físicas ocorridas na Igreja da Matriz, designada oficialmente como Catedral do Senhor Bom

Jesus de Cuiabá, fora exibida a quinta fotografia, a qual corresponde à referida Igreja, na década de 1910, em sua segunda versão, de acordo com a figura 24. Desse modo, a oficina partiu desta edificação para compreender modificações e as constâncias em seu entorno.

**Figura 24** - Catedral Basílica do Senhor Bom Jesus de Cuiabá, década de 1910



**Fonte:** Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)

Diante da imagem, percebeu-se um aumento da comoção entre os educandos, cujas falas e gestos evidenciavam um redescobrimto do espaço em que vivem e habitam, *“eu sempre pensei que ela já tinha sido construída como ela é hoje”*, relata o educando EA7, revelando, em camadas mais profundas, a engrenagem modernista de encobrir o passado e lançar luz sobre o presente/ futuro.

Os educandos EA14 e EA1 refletiram sobre a semelhança entre esta versão da Igreja da Matriz e a atual versão da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, *“nessa foto, a Matriz tá bem parecida com a do Rosário, tem só uma torre do lado e a fachada no meio”* (EA14) e *“o jeito dela é muito parecido com a Igreja do Rosário,*

*até a torre é redondinha lá em cima<sup>34</sup> e as portas e as janelas são mais quadradas”* (EA1).

Posterior aos relatos, advindos do primeiro contato dos educandos com a segunda versão da Igreja da Matriz, foi elucidado sobre a origem da Igreja estudada, bem como suas metamorfoses ao longo da história cidadina. Neste contexto, a edificação da Igreja da Matriz está condicionada ao estabelecimento dos bandeirantes na região da Prainha, na década de 20 do século XVIII, e a constituição de um primeiro centro urbano:

Esse templo nasceu nos setecentos, por obras do capitão-mor Jacinto Barbosa Lopes, que bem avaliou a importância da construção da Igreja da Matriz no interior do espaço urbano. Dessa forma, mandou edificar uma capelinha coberta de palha em homenagem ao Senhor Bom Jesus, em um lugar alto, com a frente voltada para o córrego da Prainha, obedecendo às constituições primeiras do Arcebispado do Bahia, e as ordenações do Reino, que determinavam como seria a ocupação desses espaços na América Portuguesa, no que se refere a edificação de templos católicos.

(LACERDA, 2007, p. 86)

A primeira versão da Igreja da Matriz consistia em uma pequena capela coberta de palha, destinada às cerimônias ao Senhor Bom Jesus. No decurso dos anos, com o crescimento da população e a expansão urbana, foram realizadas modificações em sua estrutura e configuração que promoveram sua ampliação e, conseqüentemente, elevaram-na à condição de Matriz. Na quinta fotografia pretérita é possível visualizar a nova edificação, construída no estilo arquitetônico colonial.

Após a explanação, os educandos foram solicitados a enumerarem os elementos presentes na fachada da Igreja retratada, indicando o estilo arquitetônico a que pertencem. Segundo o Educando EA3, a Igreja *“tem uma fachada com três janelas quadradas e uma redonda em cima<sup>35</sup>, uma porta grande no meio e uma cruz que fica em cima do telhado”*, sendo complementado pelo educando EA12 *“tem a torre do lado também, ela tem quatro janelas quadradas e duas têm sacada<sup>36</sup> e na parte de cima da torre tem um sino, o teto<sup>37</sup> dela é redondo e tem uma cruz também”*. Os educandos, a partir da leitura imagética da Igreja, pontuaram que a edificação pertencia ao estilo arquitetônico colonial, estabelecendo novamente

---

<sup>34</sup> Cúpula.

<sup>35</sup> Frontão.

<sup>36</sup> Balaústre.

<sup>37</sup> Cúpula.

relações com a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, *“ela tem o mesmo estilo do Rosário, é do estilo colonial”* (EA14), *“ela é colonial, igual a Igreja do Rosário”* (EA5), *“a fachada e a torre assim é do estilo colonial”* (EA2).

Ainda sobre a quinta fotografia pretérita, os educandos foram instigados a perceberem a composição à frente da Igreja, o Largo da Matriz, sítio no qual se encontra hoje a Praça Ipiranga, retratada também na quarta fotografia pretérita.

Conforme o educando EA3, *“nessa época ainda não tinha a praça, era só um espaço aberto”*, indicando a ausência de elementos compositivos, enquanto que o educando EA6 relata *“tem umas pessoas ali na frente, nesse lugar devia acontecer as festas da Igreja”*. Com um olhar apurado, o educando EA14 pontua *“tem um campo aberto na frente da Igreja, com umas pessoas e tem também uma cruz bem no meio”*. Quando questionados sobre o significado desta cruz na frente da Matriz, os educandos relataram que servia como monumento, em que os fiéis prestariam preces e orações, *“era um lugar onde os religiosos ficavam rezando”* (EA13), *“devia de ser onde se encontravam pra rezar”* (EA9), *“podia fazer a missa aí”* (EA4). Com base nos relatos, fora explanado aos educandos sobre os cruzeiros, marcadores territoriais da expansão colonial portuguesa, assumindo um significado expansionista e religioso:

[...] durante a colonização brasileira, o território se chamou Ilha de Vera Cruz ou Terra de Santa Cruz, e na medida em que se expandia a colonização na América Portuguesa, se multiplicavam as cruzes e os cruzeiros. Para os portugueses, plantar uma cruz nas terras descobertas era marco da civilização cristã e símbolo da conquista. A cruz serviu como expressão da religião oficial e da devoção popular, assumindo, no entanto, conotações diferenciadas entre os diferentes povos que aqui estavam.

(LACERDA; JESUS, 2008, p.132)

Após investigada a quinta fotografia pretérita, a oficina se reportou à quarta fotografia, a qual retrata a Igreja da Matriz e a Praça Ipiranga na década de 1920. De mesmo modo, os educandos foram convidados a elencarem os elementos que compunham a fachada da Igreja. O educando EA14 relata que *“tem duas torres iguais e a fachada no meio, daí cada torre tem três janelas na frente e um sino”*, ao passo que o educando EA3 descreve que *“a fachada no meio é bem decorada, tem duas janelas quadradas com decoração na volta, tem duas janelas redondas e uma porta com decoração na volta também”*. O educando EA1 pontuou sobre a configuração das torres, ao narrar que *“as torres parecem que têm duas camadas,*

*porque lá em cima tem uma torre ‘pequeninha’ e uma ponta”, referindo-se as torres de tipologia escalonada.*

Com o objetivo de incitar os educandos a refletirem sobre os distintos elementos e composições que transfiguraram a Igreja da Matriz, fora indagado a eles quais os principais aspectos que definem cada estilo. Neste contexto, o educando EA8 descreveu detalhadamente a edificação, *“a primeira igreja era mais simples e não tinha tanta informação, ela tinha uma torre e a fachada e sem muita coisa, já nessa aí tem mais uma torre e ela é mais cheia de esquemas, parece que tem andares nela e a fachada dela também tem mais coisa, as molduras das janelas e da porta são bem decoradas e lá em cima parece uma escultura, é bem mais bonita”,* revelando uma predileção ao estilo barroco. O mesmo educando continuou sua fala, ampliando para a Praça da República, *“é como essa praça, né! Ela condiz com a Igreja, bem decorada com plantas e flores, e tem também umas luminárias e uns banquinhos para as pessoas curtirem”* (EA8).

Com base nos enunciados, foi explicitado aos educandos as incisivas modificações físicas ocorridas no centro cuiabano, na década de 1920. Conforme referido, neste período o presidente do Estado de Mato Grosso, Dr. Mário Corrêa da Costa, discursava sobre uma política de embelezamento da cidade, promovendo uma série de modificações no centro urbano como, por exemplo, o remodelamento das fachadas das Igrejas Matriz do Senhor Bom Jesus de Cuiabá e Nossa Senhora do Rosário, a construção de variados edifícios públicos, bem como a construção e ampliação de parques e praças:

[...] essas reformas impuseram um novo perfil à área central da cidade, exercendo forte pressão para alterar, também, a fachada colonial da Catedral, como de fato aconteceu. A Catedral do Senhor Bom Jesus de Cuiabá perdeu sua torre em forma de meia laranja, e ganhou duas, uma à esquerda e outra à direita, em formato piramidal. [...] a Praça da República, por sua vez, ganhou o estilo *art nouveau*, que permanece até os dias atuais. Esse estilo utilizado na reconstrução da Praça da República acompanhava a tendência francesa vigente no Brasil. No início do século XX, que guiava o padrão de comportamento dos brasileiros, principalmente no que se diz respeito à arquitetura.

(LACERDA; JESUS, 2008, p. 131)

Reitera-se que esta versão barroca da Catedral do Senhor Bom Jesus de Cuiabá permaneceu até a década de 1960, quando o então Bispo Dom Orlando Chaves, conduzido por ideais progressistas, propõe a reconstrução da Catedral,

adotando um estilo que imprimisse a modernidade. Esta proposição foi levada à plebiscito na cidade de Cuiabá e, em 1968, a Igreja fora demolida (BOMFIM, 2010, p.33) para abrigar outra de estilo eclético, finalizada em 1973.

A demolição da catedral representou, conforme corrobora Ludmila Brandão (1997, p. 88), um legítimo jogo de interesses entre a elite cuiabana – que, conduzida por um ideal modernista, defendia a remodelação da edificação, alegando que a mesma apresentava um estilo obsoleto e já não mais atendia as necessidades da sociedade moderna – e a povo cuiabano, que embora defendesse majoritariamente a preservação da cultura e identidade da cidade, fora convencido a aderir as modificações estilísticas para, desta forma, se inserir no projeto modernista. As figuras 25 e 26 exibem, respectivamente, o momento da demolição da referida Igreja e a nova Catedral edificada em estilo eclético.

**Figura 25** - Demolição da Igreja da Matriz, década de 1960



Fonte: Museu da Imagem e do Som de Cuiabá (MISC)

**Figura 15 - Atual Catedral Basílica do Senhor Bom Jesus de Cuiabá**



Fonte: Museu da Imagem e do Som de Cuiabá (MISC)

Salienta-se que a Catedral Basílica do Senhor Bom Jesus de Cuiabá não é tombada através de um processo individual, isto é, o edifício não está registrado como tombado, entretanto a referida catedral localiza-se em um setor de preservação do IPHAN, conforme se pode observar na figura 11, presente na secção 4.2. O tombamento do centro histórico de Cuiabá é dividido por setores, em função das diferenças contextuais, ocupacionais e urbanísticas de cada sítio, considerando também seu desenvolvimento no decurso de sua história. Neste contexto, a Catedral Basílica do Senhor Bom Jesus de Cuiabá localiza-se no setor de tombamento da Praça da República, conforme a Instrução Normativa do Conjunto Arquitetônico, Urbanístico e Paisagístico da cidade de Cuiabá, publicada pelo IPHAN, em 1994.

Ainda na década de 1970, inicia-se a construção do Centro Político Administrativo (CPA) mato-grossense, deslocando uma significativa porção do setor

administrativo do centro histórico para a região norte da cidade de Cuiabá. A criação do CPA foi promulgada no decreto n. 33 de 30 de abril de 1971, pelo governador regente José Fontanilhas Fragelli, cumprindo o plano de modernização da cidade. A construção de um espaço no qual se concentra o novo setor administrativo do Estado intensifica a dialética entre preservação e degradação do centro histórico cuiabano.

Por conseguinte, a oficina de leitura de imagem, fundamentada nos pressupostos iconográficos e iconológicos, possibilitara aos educandos participantes da pesquisa, perceberem o espaço da cidade como resultado de um processo histórico, marcado por constantes transformações de ordem estrutural e arquitetônica, as quais reverberam na construção da memória e da história cidadina.

#### **4.4 O FAZER CARTOGRÁFICO: UMA CIDADE CONSTRUÍDA PELOS SENTIRES**

Assentado nas percepções advindas da oficina de deslocamento sensível no centro histórico de Cuiabá, na oficina de leitura de imagens pretéritas e suas relações cômegas ou dissonantes com a contemporaneidade, bem como a proposição de registrar verbal e/ou imagetivamente um espaço do centro histórico com o qual o educando estreite seus laços mnemônicos e sensíveis, propôs-se uma terceira oficina, cujo objetivo cardinal é ressignificar o espaço citadino elencado pelo educando, evocando seus valores simbólicos e, desse modo, possibilitando uma experiência de ordem estética e sensível.

Perante o exposto, o quarto procedimento metodológico correspondeu a uma oficina de prática artístico-pedagógica, na qual os educandos compuseram uma cartografia do centro histórico de Cuiabá, dotando-o de significações próprias, de narrativas pessoais e de memórias de si. Neste contexto, compreende-se a cartografia numa perspectiva processual e constitutiva como um mapa construído por paisagens sentidas e percebidas, e que não se fecha em si, todavia pode ser intervindo com novos olhares e novos sentires. A cartografia, portanto, não é um produto que resultou da prática artística dos educandos, mas o percurso da costura feita a muitas mãos sobre o mapa histórico, atribuindo a este significados e valores que outrora poderão assumir outras suturas, conforme corrobora Deleuze & Guattari:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação.

(DELEUZE& GUATTARI, 1995, p.22).

No campo da Arte, o processo cartográfico pode ser compreendido como uma experiência do pensamento alicerçado no real. Em outras palavras, é a experiência que emana do fazer, o pensamento evocado pela *práxis*, o conhecimento proveniente da atitude artística. Nesta perspectiva, a cartografia poética requer a percepção, a intuição, o gesto e a expressão de quem a constrói e nela estabelece o seu olhar e seu sentir, que, porventura, não são definitivos e tampouco fechados às suas próprias significações, mas estabelecem vínculos e associações com quem a intervém seja literal ou simbolicamente, configurando-se como um rizoma, sistema aberto, caracterizado pela sua multiplicidade e heterogeneidade, conforme atesta Deleuze & Guattari, “[...] a cartografia surge como um princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática um princípio inteiramente voltado para uma experiência ancorada no real” (1995, p.21).

A cartografia como prática artístico-pedagógica compreende um conjunto de ações, registros, manifestos, proposições e intervenções coletivas, caracterizadas por não serem fixas ou permanentes, mas vivas e suscetíveis às reformulações, às modificações e, sobretudo, às ressignificações como “um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo em que os movimentos de transformação da paisagem” (ROLNIK, 1989, p.15). Desse modo, a cartografia se configura como um *corpus* único, costurada e suturada por muitas mãos, cuja soma das linhas formam um remendo só.

A oficina iniciara com uma roda de conversas, possibilitando aos educandos expressarem suas impressões sobre o decurso da pesquisa. Neste momento, os participantes foram indagados se o seu olhar sobre o espaço da cidade e, sobretudo, sobre o centro histórico havia sofrido alguma interferência ou mudança, isto é, se a pesquisa, até o presente momento, permitira que eles olhassem para a cidade, no que concerne a sua história e memória materializada, em uma perspectiva alternativa. Diante do questionamento, os educandos EA14, EA3, EA1,

EA9 e EA13 relataram, respectivamente, acerca do contato que a pesquisa possibilitara aos sítios históricos de Cuiabá *“a gente conheceu um monte de lugar que eu nunca tinha ido, lá em cima da Igreja [cume da Igreja Nossa Senhora do Rosário] mesmo eu nunca fui, só olhava quando passava lá em baixo”, “sim, muita gente nunca foi lá [cume da Igreja Nossa Senhora do Rosário], eu ia por causa da minha mãe que às vezes ia na missa”, “eu nunca tinha ido na Mandioca, ouvia falarem de lá que tem uns barzinhos e música, e vi que tem mais do que isso”, “como eu não sou daqui, não conhecia muitos lugares e me ajudou a conhecer mais a cidade”.*

Por outro lado, um grupo de educandos afirmara frequentar os sítios visitados, entretanto desconheciam sua historicidade e a pesquisa contribuíra nesse sentido, *“eu já conhecia a maioria das ruas que a gente foi, só que eu não sabia as histórias, daí isso foi maneiro”* (EA6), *“tipo, aquelas três ruas<sup>38</sup> eu vou lá, mas não sabia da importância pra história daqui, que elas faziam parte da primeira região de comércio”* (EA2), *“a Igreja da Matriz mesmo, eu amei saber da história dela, eu não sabia que ela tinha sido derrubada e que tinha passado por várias reformas até chegar no que tá agora”* (EA10), *“a ruazinha do lado da Igreja de São Benedito<sup>39</sup>, ela é mais preservada que as outras que a gente foi, eu acho, e dá para entender isso, porque ela tem uma história por trás”* (EA7).

Posterior aos relatos compartilhados, fora elucidado aos educandos a proposta da quarta oficina, na qual eles seriam convidados a construir uma cartografia sensível do centro histórico de Cuiabá, incorporando neste, seus afetos ou desafetos, suas memórias, suas significações e sua percepções. Para tanto, os educandos teriam de selecionar um mapa ou paisagem de fundo, que nortearia a construção da cartografia sensível. Dentre as imagens apresentadas, a que despertara uma maior atenção fora uma paisagem, denominada informalmente como “Vista de Cuiabá”, datada do século XVIII, presente no livro *Imagens de vilas e cidades do Brasil Colonial*, conforme observado na figura 27.

---

<sup>38</sup> Rua Galdino Pimentel, Rua Ricardo Franco e Rua Pedro Celestino.

<sup>39</sup> Igreja de Nossa Senhora do Rosário e Capela de São Benedito.

**Figura 27 – Vista de Cuiabá, século XVIII**



**Fonte:** SIQUEIRA, E. M. (org.). Cuiabá: De vila à metrópole nascente. Cuiabá: Entrelinhas, 2007, p.190-191.

Diante da referida imagem, os educandos expressaram um contentamento em relação à composição, no que se refere às cores sóbrias, as linhas de traçado sutil e a organização dos elementos, “gostei das cores dos telhados por toda a pintura e o verde das árvores que contrasta” (EA1), “as casinhas são pequenas, mas dá de ver que as Igrejas se destacam no meio” (EA11), “o desenho é simples, mas é em acabado, as linhas são fininhas e as casas ficam bem juntas” (EA6).

Definida a paisagem que servira como pano de fundo para a costura feita a muitas mãos, fora explanado aos educandos que a paisagem mencionada deveria ser corporificada em um desenho, isto é, transposta para um papel. Ademais, umavez desenhada a paisagem, esta deveria ser intervinda por meio de outros desenhos ou pinturas, colagens, *assemblagens*, costuras ou qualquer outra técnica artística significativa ao educando e que, neste contexto, materialize as relações históricas, mnemônicas, identitárias e, principalmente, sensíveis com o centro histórico da cidade. Nesta proposição, destacou-se aos participantes que a pesquisa respeitaria a liberdade de criação e a escolha dos materiais a serem utilizados por cada um, de maneira a possibilitar a constituição de uma cartografia múltipla e heterogênea, dotada de narrativas pessoais e coletivas.

Os educandos EA2, EA6, EA7, EA11 e EA14 ficaram responsáveis pelo desenho da paisagem citadina do século XVIII, ao passo que o restante se organizou para decidir sobre a feitura cartográfica, sobre os materiais a serem utilizados, as cores a serem empregadas, as intervenções que atravessariam a paisagem e os objetos a serem incorporados. O processo de planejamento e

construção cartográfica ocorrera em dois dias consecutivos, no período matutino, contemplando uma carga horária total de oito horas de prática, sendo o primeiro dia destinado a elaboração do desenho, conforme observa-se nas figuras 28, 29, 30, enquanto que o segundo dedicou-se aos atravessamentos poéticos, por meio das intervenções empenhadas.

**Figura 28** – Educandos na elaboração do desenho da Vista de Cuiabá, século XVIII, para a cartografia poética (1)



**Fonte:** Acervo do pesquisador, 2020.

**Figura 29** – Educandos na elaboração do desenho da Vista de Cuiabá, século XVIII, para a cartografia poética (2)



**Fonte:** Acervo do pesquisador, 2020.

**Figura 30** – Educandos na elaboração do desenho da Vista de Cuiabá, século XVIII, para a cartografia poética (3)



**Fonte:** Acervo do pesquisador, 2020.

No segundo dia de oficina de prática artístico-pedagógica, em que os educandos participantes interviam sobre o desenho da paisagem de Cuiabá, do século XVIII, dotando-a de significações próprias, de narrativas pessoais e de memórias de si, percebeu-se um movimento interessante, expressado pelos educandos, pelo fato de almejarem incorporar na cartografia seus cadernos de memória, *“professor, se a gente quiser colar alguma página dos caderninhos aqui, pode?”* (EA3). Neste momento, a indagação fora confirmada positivamente e, como contrapartida, fora proposto que, ao invés de colarem o caderno de memória na cartografia, poderiam costurá-lo a mesma, munindo-a de significações mais poéticas e sensíveis, sendo essa propositiva aceita pelo grupo.

Com relação as cores utilizadas para colorir paisagem e seus elementos compositivos – as edificações, os monumentos, as ruas, as árvores e o rio – os educandos promoveram alguns questionamentos que, de modo geral, acarretou na dicotomia de dois grupos. O primeiro, de caráter mais conservador, defendera o emprego das cores conforme a paisagem original e, portanto, desejavam adotar as cores ocre e terracota nas edificações e o verde nas árvores *“o certo é preservar as cores originais pra lembrar a origem da cidade”* (EA2), *“se a gente mudar a cor de tudo não vai ter sentido, ninguém vai saber que é a Cuiabá de antigamente”* (EA9), *“eu voto nas cores que estão aqui, até porque se deixar muito colorido vai descaracterizar o antigo da cidade”* (EA5). De mesmo modo, segundo grupo, de natureza mais subversiva, argumentara que as cores dos elementos deveriam variar, visto que a proposta eram incorporar para a paisagem o seu olhar e o seu sentir sobre a cidade, *“o que não faz sentido é ficar com as mesmas cores, porque daí quer dizer que nada mudou na cidade”* (EA1), *“com o tempo, a cidade foi se modificando e as cores não são mais as mesmas, a gente tem que deixar claro isso no desenho”* (EA14), *“pra começar que as cores originais são muito apagadas, então, não destaca o desenho, as cores tem que ser mais vivas”* (EA6), *“prefeito pintar tudo com cores diferentes pra mostrar que a cidade se transformou”* (EA8). O processo pictórico, feito por muitas mãos, é revelado na figura 31.

**Figura 31** – Cartografia feita por muitas mãos



**Fonte:** Acervo do pesquisador, 2020.

Mediante a esta dicotomia, ficara acordado que cada educando pintara a cidade, conforme a enxergava e a sentia, suturando à cartografia a sua própria poética. Em vista disso, essa relação dialética promovida pelos educandos, quanto ao uso das cores a serem empregadas, revela o fazer cartográfico como um fazer que não se assente em uma postura cartesiana, todavia a subverte, na medida em que se torna ela aberta, suscetível às modificações, pronta para receber o remendo necessária para que o conhecimento se suture de verdade. Neste contexto, a prática artístico-pedagógica de composição de uma cartográfica sensível não se limita às regras preestabelecidas, condicionando os educandos a pensarem a cidade de forma homogênea, mas ergue-se na perspectiva de construir um percurso próprio e significativo, conforme corrobora Morin (2003, p.36), “caminhar sem um caminho, fazer o caminho enquanto se caminha”, caminho este personificado na figura 32.

**Figura 32** - Os caminhos de uma cartografia sensível



**Fonte:** Acervo do pesquisador, 2020.

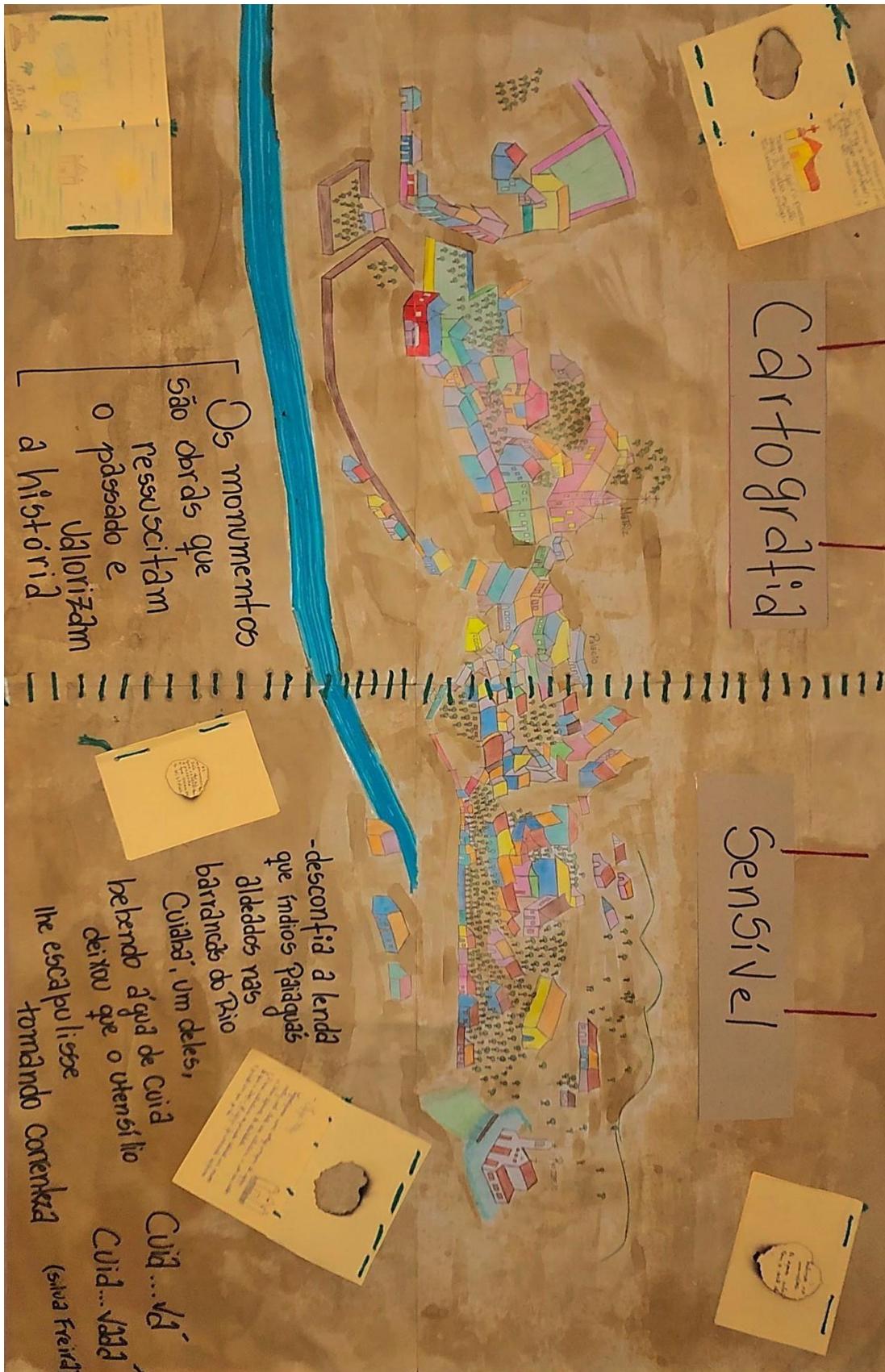
Destarte, a cartografia sensível tomara forma, na medida em que nela se incorporavam os desenhos, as cores, as pinturas, as assemblagens, as linhas e as costuras. Cada elemento agregado, integrava um *corpus* só, pessoal, mas coletivo, narrando as histórias e as memórias de uma cidade, não em um prisma positivista, mas numa perspectiva fenomenológica, pautada na percepção e nos sentires de quem habita e experimenta a cidade.

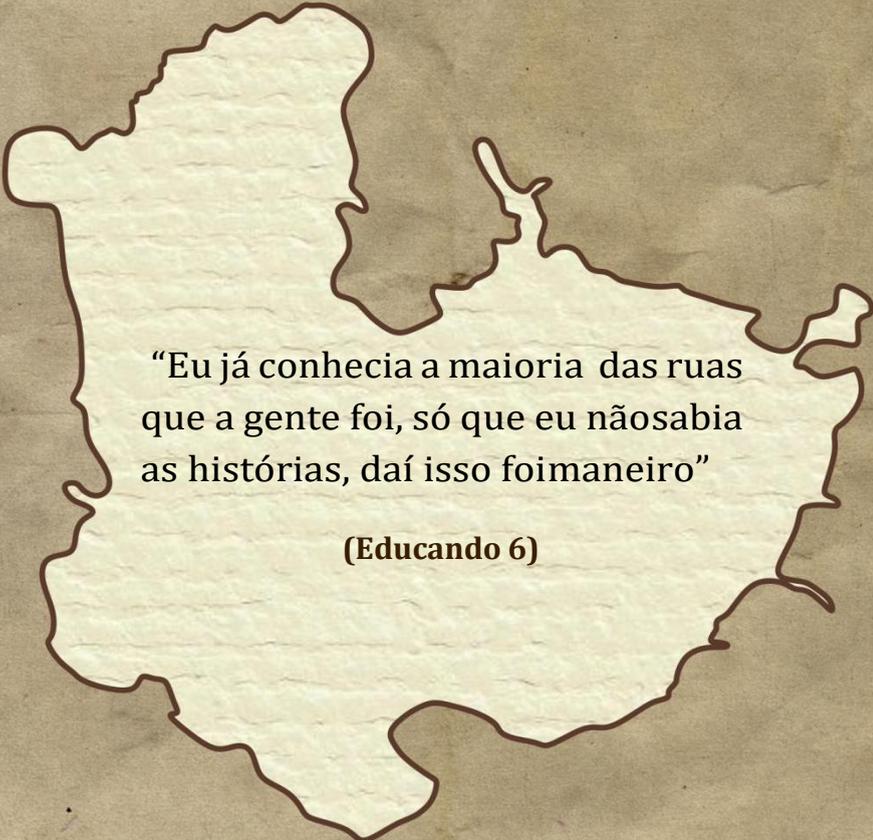
“Se acreditamos em um passado do mundo, no mundo físico, nos ‘estímulos’, nos organismos tal como nossos livros o representam, é primeiramente porque temos um campo perceptivo presente e atual, uma superfície de contato com o mundo ou perpetuamente enraizada nele, é porque sem cessar ele vem assaltar e investir de subjetividade, assim como as ondas envolvem um destroço na praia”

(MERLEAU-PONTY, 2010, p.279-280)

A figura 33 revela não um produto final, um trabalho que fecha em si as suas narrativas, seus significados e suas proposições, mas um percurso poético, um caminhar sensível pelo centro histórico cuiabano, atribuindo a este olhares afetivos e mnemônicos, evocando as reminiscências de uma cidade percebida e sentida, materializadas por cada traço, cada linha, cada desenho, cada cor e cada costura feita. E feita por muitas mãos!

Figura 33 – Cartografia sensível do centro histórico de Cuiabá





“Eu já conhecia a maioria das ruas  
que a gente foi, só que eu não sabia  
as histórias, daí isso foi maneiro”

(Educando 6)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Descobrir novas cidades dentro de uma mesma cidade. Talvez tenha sido esta a ambição provocadora desta pesquisa, a força motriz que levava um professor pesquisador a procura de educandos para desnudar uma cidade já conhecida, mas ainda não sentida. E por que novas cidade? Apenas uma não bastaria?

Descobrir novas cidades dentro de uma mesma significa desvendar histórias ainda não narradas, percorrer caminhos ainda não atravessados, provar sabores ainda não degustados. Descobrir novas cidades significa se permitir vivenciar outras experiências e outras formas de ser/estar, mesmo estando na mesma cidade. Mas para narrar estas histórias, percorrer estes caminhos e degustar estes sabores é necessário penetrar esta cidade, ser absorvido por seu tecido e distanciar-se da mera superfície cotidiana e rasa.

A cidade não omite a sua verdade, são seus habitantes que escondem a sua história e negligenciam a sua memória. As ruas, as pontes, as travessias, os bairros, os monumentos e os edifícios presentificam a verdade de uma cidade. Se estes elementos estão na esteira da conservação, os habitantes, cientes do espaço que ocupam e habitam, tornam-se sujeitos conscientemente históricos. Na contrapartida, se estes mesmos elementos encontram-se na esteira das discontinuidades, a consciência histórica e mnemônica de seus habitantes será fragilizada.

Diante do exposto, e de todo o processo desta pesquisa, contemplando o levantamento bibliográfico, o estudo de campo, a coleta e tessitura de dados, bem como as reflexões pósteras, este trabalho reforça a importância da arte como experiência no campo da educação, incitando nos educandos novos olhares e novos sentires para com o espaço da cidade.

No decurso da pesquisa, os questionamentos, as provocações, os olhares lançados, as falas curiosas e os gestos inquietos testemunharam o sentimento de redescoberta pelos educandos. A cidade já tomava uma outra atmosfera, mais intimista e menos distante, revelando em suas edificações, monumentos, ruas e ruínas as histórias que pouco são ouvidas.

A fenomenologia somada a cartografia para a constituição da metodologia fora de fundamental importância, uma vez que permitiram ao pesquisador fazer uso das percepções, dos sentidos, das expressões, dos gestos, dos ditos e não ditos para comporem a tessitura dos dados, potencializando os resultados.

Durante a entrevista semi-estruturada percebeu-se, através das falas enunciadas pelos educandos, um significativo desconhecimento referente à história e memória da cidade cuiabana. Este desconhecimento foi reforçado quando indagados acerca dos processos de conservação e degeneração do patrimônio e suas possíveis consequências. Com base nos relatos dos educandos, notou-se um desencontro de concepções, uma vez que, paralela a ideia de que o profícuo contraste presente na paisagem urbana não os incomodava, a ausência de ações de conservação do patrimônio lhes despertava um sentimento de desconforto, pois conforme discorriam, o centro histórico encontrava-se na esteira das ruínas.

Na oficina de deslocamento urbano, os educandos exercitaram a prática errante nas principais vias do centro histórico cuiabano, ampliando seu contato com os elementos compositivos da cidade. No decurso do deslocamento, a curiosidade manifestada por cada educando, através das indagações, dos posicionamentos e dos registros evidenciavam suas relações afetivas, sensíveis e identitárias com a cidade. Tais relações assumiram potência na oficina de leitura de imagens, na qual, diante das fotografias pretéritas da cidade, perceberam que o espaço da cidade é resultado de um processo histórico, marcado por constantes transformações de ordem estrutural e arquitetônica, as quais reverberam na construção da memória e da história cidadina.

No que concerne à oficina artístico-pedagógica de produção de uma cartografia sensível o objetivo era ressignificar os espaços citadinos elencados pelos educandos, evocando seus valores e símbolos e, nesta perspectiva, possibilitar uma experiência de ordem estética e sensível. A cartografia produzida, portanto, foi dotada de significações próprias, de narrativas pessoais, de olhares subjetivos e de memórias de si.

O exercício de olhar a cidade – desvestido da banal visão mecânica e sistemática de um transeunte – captando e absorvendo seus nuances, suas especificidades e suas insígnias desloca os educandos da posição de transeunte

para a de um *flâneur*, dotando o espaço citadino de sentidos e, conseqüentemente, rompendo com uma aparente amnésia urbana. Nessa perspectiva, os educandos ao reconstituírem a cidade, a partir de suas experiências sensíveis, assumem-se enquanto sujeito mnemônico, histórico e social, compreendendo que não é apenas mais um corpo que ocupa o espaço, mas um ser social cujas operações no espaço urbano se desenrolam em um processo bilateral e retroalimentar, no qual a cidade lhe afeta e vice-versa. Este estado de consciência do educando deriva de suas percepções e sensações na cidade, através de um processo fenomenológico, em que a sensação entre o sujeito e objeto, isto é, entre o educando e os elementos citadinos configuram-se como uma comunhão (MERLEAU-PONTY, 2006). Tal comunhão ficou evidente no deslocamento urbano como prática pedagógica, uma vez que os educandos revelaram em suas falas, seus apontamentos e seus registros poéticos um novo olhar acerca da cidade, carregado de descobertas, curiosidades e anseios, que outrora se faziam ausentes. Uma cidade não mais vista, mas percebida pelos educandos.

Conclui-se que a pesquisa contemplou o objetivo proposto, visto que os educandos ao caminharem pelos diferentes espaços citadinos, ao percorrerem as veredas que materializam a história e a memória cuiabana, repensaram seu modo de ver e ser na cidade, construindo um pensamento crítico e estético acerca das relações entre espaço-tempo, e exercitaram um olhar sensível e poético para os elementos que compõem o espaço urbano, de modo a perceberem a cidade como uma obra de arte, conforme propôs Argan (2014).

## REFERÊNCIAS

- ADAM, R. S. **Analisando o conceito de paisagem urbana de Gordon Cullen. Da Vinci.** Ver. Do Núcleo de Ciências Exatas e Tecnológicas do Centro Universitário Positivo. v. 5, n. 1, p. 61-68, 2008.
- ARGAN, G. C. **História da Arte como História da Cidade.** 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- BAUER, M. W; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático.** Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- BAUMAN, Z. **Identidade.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BARBOSA, A. M; CUNHA, F. P. **Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais.** São Paulo: Cortez, 2010.
- BARTHES, R. A câmara clara. Lisboa, Edições 70, 1979.
- BARBOSA, A. M; AMARAL, L. **Interterritorialidade: mídias, contextos e educação.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BOGDAN, R. C.; BIKLEN, S. K. **Investigação qualitativa em educação.** Tradução Maria João Alvarez, Sara Bahia dos Santos e Telmo Mourinho Baptista. Porto: Porto Editora, 1994.
- BUORO, A. B. **Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino de arte.** São Paulo: Editora Cortez, 2003.
- BRANDÃO, L. L. **A catedral e a cidade: uma abordagem da educação como prática social.** Cuiabá: EdUFMT, 1997.
- CALVINO, I. **As cidades Invisíveis.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CANDAU, J. **Memória e Identidade.** São Paulo: Contexto, 2011.
- CASTRIOTA, L. B. **Patrimônio Cultural: Conceitos, políticas e instrumentos.** São Paulo: Annablume, 2009.
- CARERI, F. **Walkscapes: o caminhar como prática estética.** São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CHOAY, F. **A Alegoria do Patrimônio.** 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

COSTA, C. S. **Intervenções Urbanas e Micropolíticas: As Experiências do Coletivo à deriva em Cuiabá.** Tese (Doutorado em Estudos da Cultura Contemporânea) Programa de Pós-Graduação em Estudos da Cultura Contemporânea, Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá, 2013.

CULLEN, G. **Paisagem Urbana.** Lisboa: Edições 70, 2006.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERDYK, E. **Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil.** 5. ed. Porto Alegre: Zouk Editora, 2015.

DEWEY, J. **Arte como experiência.** Tradução de Vera Ribeiro. Martins Fontes: São Paulo, 2010.

FARTHING, S. **Tudo sobre Arte: Os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos.** São Paulo: Sextante, 2011.

FUÃO, F. F. Cidades Fantasmas. **ARQTEXTO.** Rev. do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS. v. 1, p. 12-23. 2000.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia.** Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2016.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva.** São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA., 1990.

HERZOGENRATH, W. **Distância e Proximidade.** Catálogo da exposição apresentada no Instituto para Relações com o Estrangeiro em Stuttgart, 2004.  
KOCH, W. **Dicionário dos estilos arquitetônicos.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LACERDA, L. B.; JESUS, N. M. **Igreja de Nossa Senhora do Rosário e Capela de São Benedito.** Cuiabá: Entrelinhas, 2008.

LARROSA, B. J. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência.** Revista Brasileira de Educação. Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

LE GOFF, J. **História e Memória.** 3. ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994.

LYNCH, K. **A Imagem da Cidade.** Lisboa: Edições 70, 1999.

MEIRA, S. M. **Patrimônio e Escola: o Centro Histórico de Cuiabá e as práticas educativas no ensino de história.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação Profissional em Ensino de História. Universidade Federal do Mato Grosso, 2018.

MARTINS, J. **Um enfoque fenomenológico do currículo: Educação como poíeses.** São Paulo: Editora Cortez, 1992.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MINAYO, M. C. L. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MORIN, E. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya; revisão técnica de Edgard de Assis Carvalho. 8. ed. São Paulo: Cortez, Brasília, DF: UNESCO. 2003.

NORA, P. **Entre Memória e História: A problemática dos lugares**. Trad.: Yara Aun Khoury. In: Projeto História, São Paulo: dez, 1993.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PEIXOTO, N. B. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora SENAC, 1996.

PESAVENTO, S. J. **Memória, história e centralidade urbana**. Mosaico. Revista de História do Programa de Pós-graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. v. 1, n. 1, p. 3-12, 2008.

POSSAMAI, Z. R. **Cidade Fotografada: memória e esquecimentos nos álbuns fotográficos** – Porto Alegre, décadas de 1920 1930. 2005. Tese (Doutorado em História) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ROLNIK, R. **O que é cidade?** São Paulo: Brasiliense, 1994.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

RYKWERT, J. **A Sedução do Lugar: a história e o futuro da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SIQUEIRA, E. M.; CONTE, C. Q.; ALENCASTRO, A.; CARRACEDO; M. T. C. (org.) **Cuiabá: De vila a metrópole nascente**. Cuiabá: Entrelinhas, 2007.

TRIVIÑOS, S. N. A. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

VIDAL, L.; LUCA, T. R. **Franceses no Brasil: Século XIX - XX**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.