

## PROINART 2016 ENQUANTO PROJETO DE EXTENSÃO E PESQUISA: DESAFIOS À LUZ DO PROJETO CIDADE E SIGNOS

<sup>1</sup>A. M. V. S. FILHA.

Artigo submetido em Jul/2018. Aceito em Set/2018. Revisado em Dez/2018. Publicado em Jan/2019.

**RESUMO:** Diferente de suas versões anteriores, o Programa de Iniciação Artística/Proinart 2016, da Universidade Federal de Alagoas, trouxe algumas inovações e com elas, novos desafios à Extensão. As maiores dessas mudanças consistem na obrigatoriedade de os projetos contemplados desenvolverem pesquisa concomitantemente às ações da extensão bem como o alongamento do período de duração dos projetos, que de semestral passou a ser anual, sendo previstos seis meses destinados ao seu desenvolvimento e seis meses a sua divulgação. Considerando que as ações e a formação artística foram as principais características do Programa Proinart 2015, no qual o projeto “Cidade e Signos” foi formatado e desenvolvido, passamos a nos questionar de que modo os alunos envolvidos no projeto, desejosos e incentivados a ser interventores artísticos, poderiam absorver a formação de iniciação científica sem que a mesma pudesse frustrar suas expectativas ou comprometer o ativismo que lhes é inerente, próprio aos alunos de extensão. Como encorajar jovens artistas a empreender a pesquisa e como essa última pode se reverter em estímulo às suas intervenções artísticas? Esta veio a ser a principal questão que tanto nos induzia a rever os pressupostos teóricos do projeto quanto nos conduzia à adoção de métodos experimentais de trabalho, com o intuito de superar os desafios. Reconhecendo a experiência como fonte de conhecimento e os talentos individuais como vetores exponenciais das ações sociais, o projeto “Cidade e Signos”, em sua versão atual, assim como na versão anterior, passou a buscar, no perfil de cada bolsista, inspiração e referências, procurando ajustar-se às novas exigências.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cidade e Signos. Proinart. Inovações. Métodos.

## PROINART 2016 AS AN EXTENSION AND RESEARCH PROJECT: CHALLENGES IN LIGHT OF THE PROJECT CITIES AND SIGNS.

Article submitted Jul / 2018. Accept Sep / 2018. Revised Dec / 2018. Posted Jan / 2019.

**ABSTRACT:** Different from its previous versions, the Artistic Initiation Project – Proinart 2016 from Alagoas Federal University has brought some innovations and, combined to them, new challenges to the Extension Project. The biggest innovations are about the obligation of the contemplated projects get to develop researches at the same time as the extension duties and the project extension period which changed from semiannual to annual, being foreseen six months to its development and six to its disclosure. Considering that the duties and the artistic training are the main characteristics of the Proinart 2015 Program, in which the Cities and Signs project was formatted and developed, we began to question in which way the students involved in the project, encouraged and willing to be artistic mediators, could absorb the formation of scientific initiation without frustrating their expectations or damaging the inherent activism in them. How to encourage young artists to engage in research, and how could the latter revert to stimulate their artistic interventions? This came to be the main issue that induced us so much to review the theoretical assumptions of the project as it led us to the adoption of experimental methods of work in order to overcome the challenges. Recognizing experience as a source of knowledge and individual talents as exponential vectors of social actions, the “Cities and Signs” project in its current version, such as in the previous version, began to search in the profile of each fellowship inspiration and references, seeking to adjust to the new requirements.

**KEYWORDS:** City and Signs. Proinart. Innovations. Methods.

---

<sup>1</sup> Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). E-mail: soaresfilha@hotmail.com

## **INTRODUÇÃO**

A inovação do Programa de Iniciação Artística/Proinart 2016, impondo a obrigatoriedade da pesquisa e o questionamento sobre uma mudança comportamental no grupo de alunos do projeto “Cidades e Signos” que pudesse modificar as ações de extensão, trouxe como primeiro desafio a adequação desse projeto, criado e desenvolvido, ainda no Proinart/versão ano 2015, ao novo formato, sem que isso ocasionasse a supressão de sua principal essência: a de que foi uma ação de Extensão de iniciativa dos alunos, por eles idealizado e esboçado. Assim, tal como ocorreu no Proinart 2015, os bolsistas selecionados para a versão ano 2016 passaram a ser os agentes de quem sobressaíram os métodos a serem adotados tanto para a reformatação do projeto quanto para a elaboração de seus Planos de Trabalho.

Pensar o projeto de extensão, a partir de sua formulação pelos alunos, requereu do professor coordenador a escolha na aplicação de uma pedagogia que, baseada no inter-relacionamento dos envolvidos e de suas experiências, pouco a pouco se constituiria como método de trabalho. As discussões teóricas estabelecidas para a concepção do projeto, se nos pareciam satisfatórias, apontavam para a necessidade de se estabelecer os métodos para sua execução. Tratando-se de um projeto de Extensão cujos objetivos eram o de interagir com a população, e também o de oferecer uma formação artística aos seus integrantes, houve a necessidade de se estabelecer métodos que pudessem fornecer uma base comum como apoio às ações conjuntas e ao desenvolvimento dos talentos individuais. Somada a essas exigências, contidas no Edital do Proinart 2015, voltadas inteiramente às ações e à formação artística, o Edital Proinart 2016 trouxe a obrigatoriedade de fornecer ao grupo de alunos bolsistas a iniciação científica e o cumprimento de Planos de trabalhos individuais, tornando a dinâmica dos trabalhos ainda mais complexa. Considerando que o grupo se caracteriza por intervenções urbanas, algumas vezes manifestadas com grande espontaneidade e improviso, temíamos que a produção de pesquisa dominasse a impetuosidade artística dos participantes que tanto caracteriza o “Cidade e Signos” como grupo de extensão.

## **2- PRINCÍPIOS PEDAGÓGICOS E DIDÁTICOS ADOTADOS**

### **2.1.- O aluno como protagonista, a relação privilegiada aluno-professor.**

Conforme a psicologia da intersubjetividade de Bachelard, segundo a qual o ato de ensinar implica a consciência de saber que “uma espécie de reação da clareza pedagógica do mestre manifesta-se na colocação em ordem do espírito do discípulo discente” (1997, p-19-20) e o papel do professor vem a ser “[...] daquele que faz compreender [...]” (1997, p.27) e que, formando com o aluno um “campo interpsicológico”, acompanha um trajeto cultural que vai do real percebido ao racionalismo científico. Este, quando ensinado, representa um: “[...] valor pelo qual se vê que compreender é uma emergência do saber.” (1977, p.27).

Ainda segundo Bachelard, na dialética entre professor e aluno há um profícuo inter-racionalismo em gestação, cabendo ao professor levar o aluno à racionalidade científica como “[...] negador das aparências, como freio a convicções rápidas” (1997, p.29). Ocorre, neste contexto, que nessa pedagogia dialogada, a relação dialética existente entre mestre e aluno mostra que os papéis de ambos se invertam, fazendo com que, não raro, o aluno ensine enquanto o mestre aprende (p.31).

## **2.2– A experimentação como preceito em Arte-educação e base do processo criativo**

Se Bachelard nos permitia acompanhar a formulação teórica do projeto pelos alunos, haveríamos de recorrer a nossa formação artística<sup>2</sup>, obtida na Oficina de arte de Maria Teresa Vieira<sup>3</sup>, para a condução dos trabalhos artísticos que o grupo e cada participante discente individualmente, desenvolveriam. Seguindo os preceitos em arte-educação da artista, deveríamos estabelecer a experimentação como base de todo o processo criativo. O aparente caos que representa a força criativa bruta deveria seguir o processo de seu ordenamento, auxiliado pelo professor ou orientador, para a produção de resultados. Antes de temer os resultados, pois não existe o feio nem o errado na arte, procuraríamos privilegiar os processos,

---

<sup>2</sup> A autora foi aluna da artista plástica Maria Teresa Vieira, de 1969 até 1982, passando a ensinar grupos de crianças e adolescentes em sua Oficina.

<sup>3</sup> Artista plástica alagoana, nascida em 1932, Maria Teresa Vieira se estabeleceu nos Rio de Janeiro, no início da década de 50, após ser premiada em Maceió com uma bolsa de estudos para cursar a Escola de Belas Artes, notabilizando-se como artista plástica e sobretudo como arte-educadora. Após estabelecer sua residência e oficina de arte em bairros da Zona Sul do Rio de Janeiro (Humaitá, e Botafogo), fixou sua Oficina-residência na Rua da Carioca no ano de 1989, ali falecendo em 1998. Atualmente, dirigida por seu filho, artista e músico, Arnaldo Vieira, o Centro de Arte Maria Teresa Vieira atua nas áreas de arte educação com oficinas e cursos de artes visuais, arte e cultura, conta com uma Galeria de arte, promove eventos, guardando o Acervo da fundadora Maria Teresa Vieira (1932 - 1998). No dia de nossa consulta, sua página no Facebook revelava 6.719 curtidas, 6.671 seguidores e 2.406 visitantes. cf Maria Teresa Vieira, 2017.

pois que desvendam infinitas possibilidades de arranjos de composições, de associações ou dissociações, de acréscimos ou supressões que se abrem a cada ato, como leques de novas possibilidades. Em outras palavras: o artista aprende com a própria arte, entretanto tal aprendizado carece de orientação e de técnica. Isso que nos leva a considerar que todos que se aventuram na experimentação da arte, mesmo os mais jovens, são potenciais portadores de novas formas, imagens e linguagem cujas manifestações devem ser encorajadas.

### 2.3 – O papel formador do professor criativo e das oficinas

Em um trecho de sua obra *Passagens*, publicado em seu blog, Maria Teresa Vieira (2015) comenta sobre a necessidade da orientação do aluno por um professor-artista que, mesmo que não seja artífice, deve ser criativo: “O educador não deve ser só educador. Ele tem que ser criador. Se ele não criar alguma coisa, ele não vai conseguir saber como passar adiante. Ele tem que resolver o ato da sua própria criação”. Haveria, assim, “o educador que é artista e o artista que é educador [...]”, a diferença entre os dois é que o último, o artista educador “sente necessidade de passar para o outro, não somente a sua técnica, mas passar o sentimento da criação, em todos os minutos, não somente no trabalho que está sendo feito”.

A importância do professor criativo para a formação dos alunos foi igualmente defendida por Gropius (1977) e aplicada como regra na famosa escola Bauhaus<sup>4</sup> que, formadora dos primeiros designers e arquitetos modernos, tornou-se um modelo para a renovação do ensino de arquitetura. Para Gropius, “o êxito de qualquer ideia [sic] depende da personalidade dos responsáveis por sua execução. A escolha do professor adequado é decisiva para os resultados que um instituto de formação visa obter.” (p.43). De modo que “quando se deseja ganhar, para um instituto, homens de capacidades artísticas extraordinárias, é preciso dar-lhes, desde o princípio, tempo e espaço para que possam fomentar, nas mais amplas bases, seu desenvolvimento pessoal através do trabalho privado.” (p.43).

Neste sentido, “o ensino teórico é superestimado. O livro e a prancheta não podem substituir a experiência na oficina e no canteiro.” (p.87). Isto é, “a experiência prática é o meio mais seguro para desenvolver uma síntese de todos os fatores emocionais e intelectuais na

---

<sup>4</sup> A Escola Bauhaus funcionou de 1919 a 1928, sob a direção do arquiteto Walter Gropius, funcionando primeiramente em Weimar e depois em Dessau, Alemanha. A escola em seguida foi dirigida pelos arquitetos Hannes Mayer e Mies van der Rohe, quando, em 1933, o nazismo fechou definitivamente suas portas, fazendo com que a maioria de seus professores imigrassem para os Estados Unidos. (GROPIUS, p. 14).

concepção do estudante” (p.87) . Foram professores da Bauhaus, representantes das vanguardas europeias na primeira década do século XX, entre outros, os pintores Paul Klee e Kandiskin.

#### **2.4 - A arte como um estado permanente de existência**

A arte, segundo Walter Gropius e Maria Teresa Vieira, deveria constituir um estado permanente de existência do sujeito, garantindo sua educação, que se desenvolveria muito além das aulas e dos encontros entre aluno e professor, através de novas relações humanas e experiências. Se para Gropius a educação pela arte deveria se iniciar com o quarto da criança, através de objetos de design de qualidade artística, com incentivos ao seu ímpeto criador, e acompanhá-la ao longo de sua escolaridade (1977. p. 84), para Maria Teresa Vieira, ela se daria ainda em suas relações sociais: “O professor deve ter um espírito aberto, e o aluno também [...], o professor tem que saber quando é que o aluno deverá ter outras informações com outro colega. Ele não deve ser vaidoso para reter o aluno um tempo maior do que o necessário”. A autora destaca, nessa relação aberta (...) entre professor-aluno, a perda do orientando como aluno por sua profissionalização: “O aluno [...] poderá profissionalizar aquilo que está aprendendo, embora seja um trabalho quase como lazer, como uma alegria.” (2015).

Tal como Bachelard (1997) , Maria Teresa Vieira (2017) expressa a necessidade de se estabelecer uma relação dialogada e dialética entre professor-aluno cuja hierarquia se relativiza já que os papéis de mestre e discípulo podem se inverter ao longo do processo e até desaparecer. Assim como na Bauhaus – onde alguns de seus alunos se tornaram professores imediatamente após o período de sua formação –, vários alunos de Maria Teresa Vieira se tornaram professores em sua Oficina.

#### **2.5 – Caos como força criadora. A intuição como fonte da ação artística**

O caos e a desordem, percebidos por Bachelard nas ideias dos alunos, são importantes na medida em que são os elementos primordiais para a abstração e a geometria, formadores de um pensamento científico. Segundo Maria Teresa Vieira (2015), o caos percebido na força criadora serviria como elemento primordial para uma organização interna e externa: “é muito importante ver o caótico de cada um de nós. Ver surgir e depois organizar. Essa organização só vem da continuidade.”

A desordem, não somente do aluno, mas também do professor, serviria tanto para o ordenamento de uma formação e linguagem artísticas e para estabelecer a hierarquia na relação mestre-aluno que se relativiza ao longo do processo. Paradoxalmente, a tarefa do professor deve ser ordenadora sem extinguir o caos, força motriz que a tudo gerou e que pode gerar ainda: “organizar o caótico é tarefa do diretor, do educador, do professor [...]. É importante a educação do caótico e a presença do mesmo. [...] educar é ajudar, é canalizar.” (2015).

Segundo Gropius, a fonte de toda ação artística residiria na capacidade intuitiva dos alunos que, infelizmente, estaria subestimada diante da “superestimação do conhecimento fatural e estudo racional” (1977, p.83). Desse modo, sua formação profissional carece “de maior direção espiritual [...], para que aprenda a desenvolver sua própria substância criativa, não apenas seu intelecto” (p.83). Sem confiar em seus próprios instintos, “nossa juventude [...] nega tudo que não é explicável pela razão. Deveríamos encorajá-la a respeitar seus sentidos e a aprender a controlá-los, em lugar de reprimi-los” ( p.83).

O caos, a tensão criadora e, conseqüentemente, a cosmogonia sempre estiveram, implícita ou explicitamente, presentes nos discursos das vanguardas artísticas que se manifestaram a partir da última década do século XIX, denotando, por um lado a insatisfação pelo estado aparente de conformação social, política e artística, refletido no ambiente construído em que se vive e, por outro lado, pelo desejo incontrolável de transformá-lo em nova ordem, empreendendo para isso total dedicação e militância.

### **3 – PERFIL DO GRUPO DE 2015 E A FORMULAÇÃO INICIAL DO PROJETO**

#### **3.1 – Heterogeneidade acadêmica, riqueza e diversidade**

O grupo de 2015, de formação heterogênea, constituía-se de um aluno do curso de Teatro (Manoel Victor), três alunos do curso de Design (Matheus de Souza, Yara Barbosa e Arlindo Cardoso, na função de colaborador) e um aluno do curso de Arquitetura e Urbanismo (Lucas Cardoso) da Universidade Federal de Alagoas. Enquanto Manoel Victor e Yara Barbosa iniciavam suas atividades artísticas integrados em grupos de arte urbana de Maceió, Lucas participava esporadicamente de um ou outro Coletivo de arte. Por sua vez, Matheus restringia suas atuações nos exercícios acadêmicos das disciplinas. De todos, Arlindo Cardoso, integrante do grupo PUPA de intervenção urbana, mostrava-se o mais experiente. Esses alunos possuíam

em comum, além de outras afinidades, o fato de os quatro primeiros terem se matriculado na disciplina Arte Contemporânea do curso de Design, enquanto o último cursava a disciplina Teoria e Estética da Arquitetura I que, ministradas pela autora deste artigo, discutia a cidade e a arte contemporânea em suas manifestações cotidianas. Além disso, os exercícios práticos nas duas disciplinas incitavam os alunos a refletir sobre os conceitos e a prática dos movimentos artísticos contemporâneos, entre eles o da chamada Arte urbana – o que talvez tenha motivado o grupo de estudantes a nos convidar para a coordenação do projeto.

### **3.2 – O projeto como construção coletiva, formação do grupo e do coletivo de arte**

Com duração de apenas seis meses, prevista no Edital de 2015, ficou claro, desde o início, que o sucesso do projeto dependeria da clareza de sua formulação por parte do grupo de alunos interessados, cabendo à coordenadora condicionar, nesses termos, sua aceitação. Assim, propomos que o grupo se reunisse procurando discutir entre si, até se chegar a um consenso, respondendo ao roteiro de questões básicas que endossa os projetos de extensão e de pesquisa.

Após uma primeira rodada de discussão, em que os símbolos oficiais da cidade de Maceió passaram a ser objetos de críticas por parte dos alunos, sobretudo o que aponta para o slogan: “Maceió: paraíso das águas”, as intervenções artísticas urbanas foram colocadas como estratégia para chamar atenção do público sobre o problema, considerando o descaso das autoridades com relação à poluição dos mananciais da cidade e do estado de Alagoas. No decorrer de outras rodadas de discussões, o grupo se indagava sobre outros símbolos que a cidade decerto possuía, sem que fossem oficialmente proclamados, ainda que reconhecidos por sua população.

Em observar que o projeto objetivava empreender uma reflexão sobre a cidade e seus símbolos, através de intervenções artísticas da arte urbana – ela própria detentora de símbolos-resolvemos nomeá-lo como “Cidade e Signos: um intercurso pela arte”. Isto por compreender e refletir sobre os signos da cidade antes deles se tornarem símbolos, aí depreendendo aqueles que a cidade, em seu quadro construído, transmitiria ao grupo e os que o grupo iria imprimir a partir dos diversos lugares urbanos, por meio de suas intervenções através da arte.

## **4 - O PROJETO COMO FONTE DE PESQUISA E BASE DE APRENDIZAGEM**

### **4.1 – Investigando a semiótica do objeto e da cidade como prática**

Santaella, citando Buczinska-Garewicz, alerta para o fato que: “nenhum signo fala por si mesmo, mas exclusivamente por outro signo. Assim sendo, não há nenhum modo de se entender o signo a não ser pelo seu interpretante” (1995, p. 88). Procurando esclarecer o significado do signo, a autora faz as seguintes considerações: “o interpretante é o significado do signo, ao mesmo tempo que se constitui em outro signo, o que redundava na já famosa afirmação peirceana de que o significado de um signo é um outro signo.” Sendo assim, “[...] o processo de significação é sempre continuidade e crescimento. Para significar, um signo tem de se desenvolver em outro signo.” (p. 88). No intuito de sintetizar os conceitos, Santaella escreve:

Conclusão: todo interpretante é um signo, assim como todo signo é um interpretante. Note-se, porém, que não há nenhuma circularidade nisso, uma vez que aquilo que efetivamente define o processo de representação não são os substantivos (objeto-signo interpretante), mas as relações diferenciais de implicação e determinação entre eles. Numa semiose genuína, esses três elementos têm natureza sónica. O primeiro se chama signo porque representa o objeto; o segundo se chama objeto porque determina o signo; o terceiro se chama interpretante porque é determinado imediatamente pelo signo e mediadamente pelo objeto. (p. 89)

Observando que as intervenções se dariam no ambiente construído, teríamos ainda que considerar a semiótica que envolve a arquitetura e o urbanismo. Na obra *A construção do sentido na arquitetura*, Coelho Netto (1979) comenta: “[...] Roland Barthes sugere que a cidade não é composta por elementos iguais, mas por elementos fortes e elementos neutros, isto é, elementos sónicos e não-sônicos. E que se atribui uma importância cada vez maior ao significado vazio, ao lugar carente de significado [...]” (p. 122). Contestando tal afirmação, o autor observa que se é correto afirmar que a cidade possui variado valor de significado e significação, é discutível nela perceber “elementos neutros que devem ser entendidos como elementos de significado vazio, carentes de significado [...]” (p. 122-123).

O equívoco estaria na análise linguística que, feita por Barthes ( *in* Coelho Netto, 1979), não se aplicaria à arquitetura.

O discurso arquitetural não é um discurso meramente formal (ou meramente artístico), o que significa que está violentamente carregado com uma pesada trama de significados vividos que torna [...] impossível a constatação de um elemento sequer que seja vazio.” (1979, p. 123).

Para o autor, o aspecto do vivido no qual se codifica a arquitetura se amplia na cidade, onde será “[...] possível encontrar não só indivíduos como grupos a atribuir significados a



elementos do tecido urbano que aparecem para outros como destituídos de qualquer significado ou sentido”. (p.123).

Havendo necessidade de um método para a percepção e captura dos signos por cada integrante do grupo, foi sugerido por um dos alunos o método da deriva, praticado por alguns professores do curso de arquitetura e urbanismo, para a apreensão da cidade.

#### 4.2 – A teoria da deriva como método para a captura dos signos

O projeto “Cidade e Signos”/Proinart 2015, finalmente formulado, consistia em apreender, através do método da deriva (DEBORD,1957), a captura dos signos dos locais aleatoriamente escolhidos na cidade de Maceió, para que depois de serem explorados esteticamente, pudessem ser aplicados nos locais onde se dariam as intervenções. Sendo utilizada unicamente como método, a deriva muitas vezes tem sido aplicada à arquitetura e urbanismo, desvinculando-se inteiramente dos postulados teóricos dentro dos quais ela foi concebida. Formulada por Guy Debord (1958), ela implica uma crítica severa ao funcionalismo praticado pela escola Bauhaus e pelos arquitetos modernistas. Sua obra emblemática, uma litografia em tiragem sob papel denominada: “Guia psicogeográfico de Paris. Discurso sobre as paixões do amor, 1957” (tradução nossa), recebeu o seguinte comentário de Gilles Rion, ao apresentá-la como obra na *Collection Art et Architecture*, no site do centro francês de arte (DEBORD,1957)

[...] uma colagem compondo uma seleção de cinco mapas representando a deriva feita por letristas em Paris [...] este guia espedaça a unidade soberana da carta para substituí-la por “unidades de ambiência” urbanas, com suas defesas, suas entradas e suas saídas. O verso da edição de 1958 comportava a nota seguinte: “Sobre os mapas de Paris editados pelo M.I.B.I, as flechas representam as inclinações que religam naturalmente as diferentes unidades de ambiência; quer dizer as tendências espontâneas de orientação de um sujeito que atravessa este meio sem tomar em conta os encadeamentos práticos – por finalidades de trabalho ou de distração – que condicionam habitualmente sua condução”. São assim retrçados os deslocamentos do praticante da deriva guiado pela ação do meio geográfico sobre sua “afetividade”, resultando em uma reconstituição psicogeográfica do espaço urbano. As “paixões” reconstroem assim um espaço tornado “disponível”, um labirinto inscrito num tempo contingente e apreendido pela experiência. (Tradução nossa)

Considerando a eficácia do método da deriva, mas buscando uma maior liberdade para a apreensão da cidade, foi decidido mantê-lo no projeto “Cidade e Signos”/Proinart 2016, imprimindo-lhe o descompromisso do *flâneur* de Baudelaire (1988) e do seu prazer estético.

Associados pela aleatoriedade dos rumos dos caminhos trafegados, seja por distração, no caso do *dériveur* ou de modo consciente, como ocorre com o *flâneur*, a perambulação só ocorre de fato quando não há destino nem trajeto previamente traçados. Resolvida a escolha do método para captura dos signos, cabe tecer algumas considerações teóricas sobre sua exploração estética, indicada no projeto.

#### **4.3 – Exploração estética como exploração dos sentidos: resgatando os signos da cidade**

Referindo-se ao ensaio *A obra de arte* de Walter Benjamin, Susan Buck-Morss, compreende que a revolução de Benjamin nos remete à origem etimológica da palavra “estética”; esclarece que: “*Aisthitikos* é a antiga palavra grega que designa o que ‘é percebido pela sensação’. *Aisthisis* é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é a arte, mas a realidade – a natureza material, corpórea.” (2015, p. 175).

Citando Terry Eagleton, que afirma que “a estética nasce como um discurso do corpo”, Buck-Morss completa sua definição: “ela (*Aisthisis*) é uma forma de cognição obtida por meio do paladar, do tato, da audição, da visão e do olfato – de todo o sensorio corporal. Os terminais de todos esses sentidos [...] localizam-se na superfície do corpo, na fronteira mediadora entre o interno e o externo” (p.175-176). Esses sensores do corpo, “autônomos e não intercambiáveis”, ficando na parte frontal da mente, encontram-se com “o mundo de forma pré-linguística, anterior, portanto, não apenas à lógica, mas ao próprio significado” (p.176).

Observando que todos os sentidos podem ser aculturados, sendo essa, a ideia do interesse filosófico pela “estética” na era moderna, “os sentidos conservam um traço incivilizado e incivilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural. Pois seu objetivo imediato é servir às necessidades instintivas [...] indispensáveis à autopreservação tanto do indivíduo quanto do grupo social” (p. 176).

Durante a era moderna – continua Buck-Morss – o termo “estética” recebe uma grande inversão de sentido passando a ser aplicado, na época de Benjamin, predominantemente à arte, “a formas culturais, não à experiência sensorial; ao imaginário, não ao empírico; ao ilusório, não ao real ” (p. 176). Assim, por exploração estética compreendemos a experiência sensorial do indivíduo através da exploração dos sentidos. Nesses termos, tais experiências passam a ser infinitas, colaborando de modo ativo à percepção pessoal de cada um dos envolvidos,

resultando numa grande diversidade na apreensão dos signos, de si mesmos e da cidade.

## **5 – OS DESAFIOS TRAZIDOS PELO GRUPO DE 2016 E SUA SUPERAÇÃO**

### **5.1 - A formação homogênea dos envolvidos e a fotografia como arte dominante**

Por uma série de circunstâncias, o projeto Cidade e Signos/Proinart 2016 formou-se exclusivamente com quatro alunos do curso de Design. Do novo grupo, somente Yara Barbosa, trabalhando com pintura mural e grafite, pertencia à equipe da versão antiga do projeto. Além dessa homogeneidade não desejável na formação, dois alunos: Marina Ávila e Luiz Felipe Leite trabalhavam quase que exclusivamente com a fotografia, quando passaram a integrar o projeto, enquanto Luís Henrique Correia, sem definição de uma arte específica, interessava-se pelos trabalhos manuais e montagens. Além dessas barreiras iniciais, que poderiam dificultar a execução das oficinas internas, em que a troca de saberes vem a ser um exercício preponderante, a imposição dos bolsistas na iniciação científica requeria a tomada de decisão sobre o campo de investigação que o grupo deveria empreender.

### **5.2 - Arte contemporânea com ênfase na arte urbana: teoria e prática que se conjugam**

Observando que a deriva-flânerie, ou a perambulação, estimula o conhecimento do aluno-bolsista sobre a cidade, mas que uma pesquisa sobre a mesma poderia tolher ou intimidar a espontaneidade das intervenções, passamos a focar nos talentos dos quatro alunos selecionados, procurando reconhecer, em suas aptidões artísticas, uma linha de pesquisa a ser explorada. Assim, uma área se abria para o grafite e a pichação em Maceió (Yara Barbosa), outra linha procurava trazer a instalação, enquanto obra de arte e suporte, para as manifestações artísticas (Luís Henrique Correia), enquanto duas linhas de investigação apontavam para a fotografia: em uma ela se desenvolve interagindo com as demais modalidades da arte urbana, como a fotoperformance (Marina Ávila), na outra, expressa-se como um novo estilo na arte contemporânea, como o fotorrealismo (Luiz Felipe Leite).

Inserida dessa forma na Extensão, a pesquisa passou a inspirar cada aluno envolvido no projeto, incentivando-o a desenvolver ainda mais sua arte, através de novas experimentações e possibilidades, reportadas pelas novas referências trazidas. Ela forneceu as condições e

incentivos para que os bolsistas procurassem conhecer os trabalhos dos artistas atuantes da cidade e com eles manter contato, estimulando uma convivência através da qual a troca de informações vem a ser facilitada revertendo-se em enriquecimento pessoal e profissional. Permitiu ainda, iniciar o repertório imagético e textual de grande potencial didático, que poderá tanto ser utilizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo-FAU, da Universidade Federal de Alagoas, quanto nas demais instituições educativas e culturais do estado.

## **CONCLUSÃO**

Com duração de um ano, o projeto “Cidade e Signos” teve início no final de agosto de 2016, sendo finalizado em agosto de 2017. Durante esse período, o grupo de alunos continuou trabalhando nas intervenções e na produção de texto, desobedecendo às normas do Edital Proinart 2016, que estipulava seis meses para o desenvolvimento das ações e pesquisa do projeto e os outros seis meses para sua divulgação.

Essa desobediência se deve a vários fatores: à hiperatividade do grupo, ao desejo de manifestar publicamente sua arte, de intervirem artisticamente na cidade, interagindo com a população e com os artistas locais, através da prática de grafites e dos coletivos de arte. Ela se deve ainda à vontade dos alunos bolsistas de participar dos eventos científicos como jovens pesquisadores, apresentando trabalhos, e atuando como jovens profissionais da extensão, ministrando oficinas nas artes que cada vez mais dominam, pela força da experimentação. E, por último, considerando que a maior divulgação do grupo consiste na participação em eventos e na prática das intervenções, divulgar o projeto significa dar continuidade às intervenções.

Saindo de suas respectivas zonas de conforto, cada aluno praticou grafites, performances e instalação, capturou imagens em vídeos e fotografias. Interagiram entre si com tamanha intensidade que conseguiram produzir algumas obras coletivas de grande qualidade, nas quais os traços individuais não são facilmente detectáveis. Por exemplo, os grafites “Menina do olhão” e “espírito da floresta”, produzidos nos muros da Ufal, sem qualquer autorização. Tal transgressão pode ser perdoada se observarmos que depois de elaborados e fotografados, as imagens desses grafites foram lançados nas redes sociais recebendo mais de 300 curtidas cada uma, sendo recepcionada pelo grupo uma série de fotos de pessoas desconhecidas que, posando ao lado dos grafites, publicaram na rede sua aprovação. Portanto,

ao criar pontos de interesse para jovens da cidade, o grafite colocou a UFAL no circuito turístico, apreciado pela juventude do estado, sendo ela ou não universitária. Com efeito, a série que denominamos “Recuperando os muros da cidade” considera o grafite de qualidade como uma solução e não como um problema da cidade contemporânea. As intervenções do grupo procuram ser praticadas em paredes e muros deteriorados ou em estado precário de conservação e, na maioria das vezes, sob a autorização de seus proprietários.

Os resultados parciais e finais do projeto apontam, de modo bastante positivo, a inserção da pesquisa na extensão. O Caiite 2016 da Ufal, ocorrido em dezembro 2016, trouxe a oportunidade de incentivar a elaboração dos primeiros textos produzidos pelos alunos-bolsistas, derivados de suas pesquisas que foram aceitos e apresentados no evento. Para o Caiite, o grupo, com seus alunos e professores, promoveu três mesas-redondas e uma Oficina de grafite. Outros textos foram elaborados e submetidos ao AVIA/evento do curso de Design da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, ocorrido durante o Caiite 2016, e em dezembro de 2017, sendo apresentados e publicados no site da organização do evento.

Nos meses finais do projeto, os bolsistas, atendendo ao chamado da Revista *ÍmPETo*, produzida pelo PET-Arquitetura, prepararam seus artigos que, infelizmente, não foram publicados por não se adequarem à proposta editorial da revista. Resultando uma produção de 12 artigos elaborados pelos bolsistas, totalizando aproximadamente 64 produtos – grafites, vídeos, desenhos, pinturas, performances, instalação e textos- derivados do projeto de extensão, o Cidade e Signos 2016 foi altamente produtivo, nos trabalhos coletivos do grupo e no desenvolvimento individual de cada bolsista.

Com o objetivo de atender ao chamado para participar na Bienal do Livro, que ocorreu no final de setembro 2017, quando o projeto já se encontrava finalizado, os alunos concordaram em participar de uma mesa-redonda e de uma oficina de performance, assim como de uma exposição individual de seus trabalhos. Para essa última atividade, foi pensada uma exibição como prévia, na Sala de exposição da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Ufal, onde foram preparados os trabalhos, durante dez dias.

Nesse período, em que a sala permanecia aberta, vários estudantes acompanharam a execução dos trabalhos dos alunos do projeto, sendo visível o interesse destes pelo que faziam. Inaugurada a exposição, logo no primeiro dia, recebemos a visitação de 128 estudantes e

recepcionamos uma lista de 22 desses indicando o desejo de participar do projeto, como bolsistas e/ou das intervenções propostas pelo grupo.

A exibição de trabalhos individuais permitiu avaliar o crescimento de cada membro do grupo como artista, e a forma como cada um incorporou sua experiência, seja pela evolução de seus trabalhos artísticos e da produção de suas pesquisas, seja pelo trabalho exercido nas oficinas internas produzidas pelo grupo e por onde ocorreram as intervenções. Por último, o projeto tem estimulado os professores envolvidos nessa ação de extensão (coordenadora e colaboradores) a retornarem às atividades artísticas que, em meio às aplicações teóricas e burocráticas da universidade, tendem a ficar esquecidas, ainda que estejam como força viva em sua formação.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: COELHO, Teixeira. (Org.). **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin in BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: contraponto, 2015.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **A construção do sentido na arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

DEBORD, Guy. **Guide psychogéographique de Paris**. Discours sur les passions de l'amour, 1957. Pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance. Lithographie. Tirage sur papier 59.5 x 73.5 cm. Collection Art et Architecture . Comentado por Gilles Rion. Disponível em: < <http://www.frac-centre.fr/debord/guide-psychogeographique-paris-discours-sur-les-passions-l-amour-64.html?authID=53&ensemble ID=135> >. Acesso em: 15/07/2015

DEBORD, Guy. Teoria da Deriva in: **Revista Internacional Situacionista** n.2 dez 1958 Segunda tradução (espanhol – português) por membros do Gunh Anopetil março 2006. Disponível em: <<https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/guy-debord-teoria-da-deriva.pdf>>. Acesso em 05/07/2016.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus: nova arquitetura.** 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos:** semiose e autogeração. São Paulo: Ática, 1995.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS. **Proinart Ufal 2016:** Edital n.3/2016. Disponível em:< <http://www.ufal.edu.br>>. Acesso em 20/07/2016.

VIEIRA, Maria Teresa. **Missão e História.** Disponível em: < [https://pt-br.facebook.com/pg/centrodeartemtv/about/?ref=page\\_internal](https://pt-br.facebook.com/pg/centrodeartemtv/about/?ref=page_internal)>. Acesso em 15/09/2017.

\_\_\_\_\_. **Minha Vida- Arte educação** - trecho do livro de memórias "Passagens" de Maria Teresa Vieira a ser lançado em outubro de 2015. Disponível em:< <http://mteresavieira.blogspot.com.br/>>. Acesso em 15/07/2016