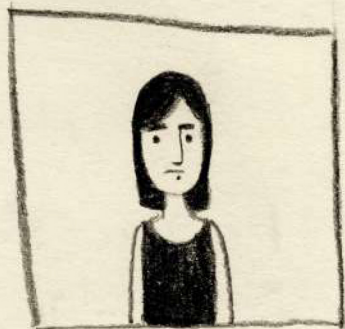


ENTENDEU OU VOU TER
QUE DESENHAR?

EXPLORANDO AS NARRATIVAS
ENTRE O TRAÇO E A PERCEPÇÃO
DE UMA RUA

por Lúvia Rosatto

Este caderno pertence a
Livia Rosatto



LÍVIA ROSATTO, 23
ANOS. NETA DE
DIRCE BONAMELLI E
DURVAL ALVES DE MORAES
(DINO). FILHA DE
AGENOR NETO (METÃO)
E MELINA CAMARGO.
IRMÃ DE GERALDO
RUPO.

entendeu ou vou ter que desenhar?

explorando as narrativas entre o traço e
a percepção de uma rua

Livia Rosatto de Moraes Camargo

Trabalho Final de Graduação

Orientação: Prof. Dr. Paulo Roberto Masseran

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Bauru 2023

C172e Camargo, Livia Rosatto de Moraes
Entendeu ou vou ter que desenhar? : explorando as
narrativas entre o traço e a percepção de uma rua / Livia
Rosatto de Moraes Camargo. -- Bauru, 2024
136 p. : il.

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado -
Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e
Design, Bauru
Orientador: Paulo Roberto Masseran

1. Arquitetura e história. 2. Desenho. 3. Itapira.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo
autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

agradecimentos

Agradeço ao professor Paulo Roberto Masseran pela sensível orientação e por todas as conversas inspiradoras.

Agradeço aos meus pais por todo carinho, incentivo e empenho nesta jornada.

Agradeço à minha avó Dirce por todo carinho e memórias compartilhadas.

Agradeço à Catarina, Luri e Raíra pelas ricas trocas e por viverem esse importante momento comigo.

Dou respeito às coisas desimportantes e aos seres desimportantes.

Prezo insetos mais que aviões.

Prezo a velocidade das tartarugas mais que a dos mísseis.

Tenho em mim um atraso de nascença.

Eu fui aparelhado para gostar de passarinhos.

Tenho abundância de ser feliz por isso.

Meu quintal é maior do que o mundo.

Manoel de Barros

agradecimentos

Agradeço ao professor Paulo Roberto Masseran pela sensível orientação e por todas as conversas inspiradoras.

Agradeço aos meus pais por todo carinho, incentivo e empenho nesta jornada.

Agradeço à minha avó Dirce por todo carinho e memórias compartilhadas.

Agradeço à Catarina, Luri e Raíra pelas ricas trocas e por viverem esse importante momento comigo.

Meu quintal é maior do que o mundo.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Eu fui aparelhado para gostar de passarinhos.
Tenho em mim um atraso de nascença.
Misseis,
Prezo a velocidade das tartarugas mais que a dos
Prezo insetos mais que aviões.
desimportantes.
Dou respeito às coisas desimportantes e aos seres

Manoel de Barros

resumo

Partindo da observação da arquitetura do centro da cidade de Itapira e da inquietação diante das crescentes demolições e desconfigurações de edifícios históricos no centro do município, o presente trabalho inicialmente se debruça sobre a bibliografia local para investigar sua linha do tempo e encontrar um meio de comunicá-la aos seus moradores. Logo, se delimita um objeto de estudo: a agora nomeada Rua Francisco Glicério – coincidentemente ou não –, rua natal da autora, via esta que presenciou a formação do município desde seus primórdios, sendo palco de diferentes acontecimentos cruciais para a história do local, e até do país. Porém, em meio a busca pelos escassos registros teóricos, descobre-se que a narrativa até então reproduzida possui diversas lacunas passíveis de questionamentos e um cunho elitista e manipulador tentando ser combatido pelas pesquisas recentes. Assim, pautando-se na teoria de Paul Ricoeur da imparcialidade do historiador diante de suas produções, e entendendo a impossibilidade de uma única verdade histórica, o trabalho toma como base a Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty junto ao método do desenho para compreender e narrar o espaço atual através dos sentidos. Descobre-se então que o desenho, além de ser um método de conexão do indivíduo com o objeto retratado, funciona como um processo capaz de formular uma narrativa para o sujeito tão potente quanto as teses científicas, e também uma prática de existência por meio do gesto como movimento.

abstract

Starting from the observation of the architecture of Itapira's city center and the concern regarding the increasing demolitions and disconfigurations of historic buildings in the city, this work initially focuses on the local bibliography to investigate its timeline. Therefore, it is clear that the now named Francisco Glicério Street – coincidentally or not –, the author's home street, witnessed the formation of the municipality since its beginnings, being the scene of different events crucial to the history of the place, and even to the country. However, in the search for scarce theoretical records, it is discovered that the narrative reproduced so far has several gaps that can be questioned and an elitist and manipulative nature trying to be combatted by recent research. Thus, based on Paul Ricoeur's theory of the historian's impartiality in the face of his productions, and understanding the impossibility of a single historical truth, the work is based on Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception along with the drawing method to understand the current space through the senses. It is then discovered that drawing, in addition to being a method of connecting the individual with the portrayed object, works as a process capable of formulating a narrative for the subject as powerful as scientific theses, and also a practice of existence through gesture as movement.

sumário

Relato	12
Introdução	14
1. Uma história de Uma rua	19
1.1 A história de Itapira tem seus donos	20
1.2 A cidade e a rua	22
1.3 Francisco em camadas	36
2. Interrompemos a programação	39
3. Então, construindo um ponto de vista	45
3.1 Do espaço à percepção	46
3.2 Da percepção ao desenho	52
3.3 Do desenho ao espaço construído	60
4. Gestos	69
Conclusão	130
Referências	132

relato



O desenvolvimento desse trabalho se deu de forma não linear. Lembro-me bem das ideias iniciais, ainda amplas, que enquadravam assuntos que sempre me instigaram, desde a minha descoberta da arquitetura: a percepção e produção individual do espaço, a psicologia e a história da cidade de Itapira, minha terra natal. Ainda não sabia como conectá-las, mas elas estavam ali.

Acredito não ser um fato absoluto, mas relaciono meu interesse por minúcias com o fato de crescer em uma pequena cidade. Meus brinquedos favoritos eram miniaturas. Sempre persegui os insetos. E busco graça nas incoerências do cotidiano.

Continuando um processo iniciado na disciplina de Patrimônio Histórico, comecei a investigar a história de minha cidade, enfrentando a dispersão dos materiais e uma produção não tão vasta de pesquisas. O recorte ainda não existia, e nem um tema específico, mas uma coisa era certa: não me instigava produzir um projeto arquitetônico para ficar engavetado, eu gostaria de uma produção que pudesse ser compartilhada, ou no mínimo vivida.

Desde o início dos meus estudos na faculdade de Arquitetura em Bauru, retorno para a casa de minha família com um novo olhar sobre aquele local que caminhei por mais de 20 anos. As primeiras construções da cidade, que ficam cada vez mais valiosas ao meu ponto de vista, sofrem uma onda cada vez maior de descaracterizações e demolições, dando local a edificações de fator estético duvidoso e baixa



preocupação com a construção precedente e, consequentemente, com a identidade da cidade.

Não diferindo do processo assistido em outras cidades brasileiras – e no mundo –, o rápido ritmo exigido pelo sistema atual também toma os cidadãos de Itapira, que não só buscam soluções rápidas para demandas da construção civil, como também se desconectam de seu entorno e passado. Como membro da mesma sociedade, adentrando o mercado de trabalho de São Paulo há mais de um ano e usuária de redes sociais desde a adolescência, vi-me parte da aceleração vigente.



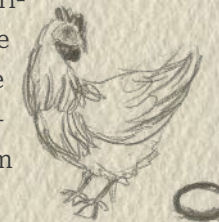
Entre o desenvolvimento de LAUP 9 e o TFG, despretensiosamente reto-me uma amizade guardada com o lápis e o grafite. Percebi na prática a possibilidade de diminuir a velocidade do tempo e da minha respiração, de descobrir a mim e ao mundo através da representação e de lidar com a autocritica em relação a perfeição.

Experimentando inserir a prática no meu desejo de produto final de TFG, fui abraçada pela fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e sua revalorização dos sentidos humanos e individuais como forma de compreender o mundo. Aprendi com ele que a sociedade, por muito tempo, tentou apagar a força dos nossos sentidos para encontrar uma verdade, *uma* verdade, e entendi no desenho uma forma de reconexão. Como explorarei adiante, o filósofo deixa claro que a percepção não só depende do movimento, como é movimento. Por que não livrar o desenho das exigências da representação real e o entender pelo ponto de vista do gesto, pelo simples prazer do gesto?



O desenho é uma forma de diminuir a velocidade do mundo que tanto nos acelera e nos obriga a dar conta de tudo. Sentar para desenhar um único ponto de vista é uma grande decisão. Aprender a forma de um único objeto é uma grande decisão. Um desenho nunca tem fim, ele só é interrompido.

Sendo assim, esse trabalho se insere dentro das minhas experimentações no ano de 2023. Mesmo que o objetivo da produção de divulgação tenha dado lugar a um estudo particular, acredito que esse trabalho não só gerará frutos para mim, como pessoa e profissional, mas já pode ser entendido como um primeiro passo de um estudo maior, de um movimento que adoraria compartilhar.



introdução

Esse trabalho é mais do que um simples trabalho de conclusão de curso, tanto que até seria ingênuo afirmar que se inicia apenas durante a faculdade. Afim de se encaixar em um trabalho acadêmico, pode-se dizer que seus primeiros passos concretos foram dados nos primeiros meses do curso de Arquitetura e Urbanismo, quando tudo que os alunos vivenciaram até o momento começa a ganhar um novo sentido.

A cidade de Itapira, objeto inicial - e ainda amplo - de estudo, pertencente à região de Campinas, no Estado de São Paulo, e com aproximadamente 70 mil habitantes, faz parte do grupo de municípios que obtiveram seu maior crescimento - para não dizer início - durante o ciclo econômico do café. Infelizmente, o centro da cidade, repleto de arquiteturas símbolo, tanto do período cafeeiro, quanto dos momentos anteriores e posteriores, convive com degradações e um crescente número de demolições.

Partindo da inquietação diante do pouco conhecimento da história, da passividade e cumplicidade de muitos habitantes diante do desaparecimento de seu passado arquitetônico, o trabalho se inicia com a busca teórica pela história do município, logo encontrando as narrativas dos primeiros cronistas Jácomo Mandato e João Netto Caldeira, ainda tidos como principais referências para diversos moradores. Aqui, ficou evidente que a historiografia oficial é muito limitada, se restringindo a relatos de antigos moradores e pesquisadores, que a compartilham de modo informal e pouco sistematizado.

Porém, posteriores a estes, no que tange o assunto retratado neste trabalho, destacam-se nomes como o antropólogo Carlos Nogueira Brandão, o sociólogo Ediano Dionísio Prado e a arquiteta e pesquisadora Raíssa Pereira Cintra de Oliveira, que revisitaram os mesmos dados através de um olhar crítico e democrático, indicando o homem fundador e o grande fazendeiro como foco das narrativas. Porém, ainda se viam reféns, de certo modo, do mesmo conjunto de fatos e nomes.

Através da metodologia bibliográfica e da análise crítica visual, foi possível delimitar um recorte territorial da cidade e um objeto final de estudo: a Rua Francisco Glicério, não tão coincidentemente, o logradouro da autora. Antes de se ter o afeto como ponto importante do trabalho, entende-se que a via, anteriormente chamada de Rua do Comércio, está presente na dinâmica do município antes mesmo dele receber o título de vila e seria capaz de demonstrar, então, através dos vestígios de sua arquitetura, certa linha do tempo da cidade. Dentre os diversos episódios, destacam-se a instalação da primeira capela do núcleo populacional inicial, o bairro dos Macucos e a consequente constituição do foco habitacional e comercial; a posterior sobreposição das moradias caipiras pela elite cafeeira da recém intitulada cidade; e o violento assassinato de um delegado abolicionista, por sua vez, pouco comentado até os dias atuais, e que especialistas afirmam ter acelerado a assinatura da Lei Áurea (Mota, 2020).

Apesar da potencialidade da via para retratar a linha do tempo itapirense, a situação atual não dá conta de refletir tal passado. Ao verificar o estudo realizado pelo CONDEPHAAT em 1982, no qual 20 edificações desta rua foram classificadas como de interesse patrimonial, e somá-lo as datas das construções fornecidas pelo Cadastro Municipal, percebe-se que o período cafeeiro, e consequentemente, o dos fazendeiros de subsistência, já foram demolidos e totalmente desconfigurados.

Até o presente momento, o trabalho possuía o objetivo de desenvolver um material gráfico (ilustrações, fotografias, entre outras possibilidades) com o intuito de sensibilizar a população local diante da densa história que permeia o espaço hoje pacatamente habitado, e evocar os fantasmas da rua (Certeau, 2003) que constituíram o território visível - e invisível, direcionando olhares e cuidados para as construções remanescentes.

Durante o processo, há poucos dias de entregar o LAUP 9, a autora realizou uma conversa com o historiador Eric Apolinário, que estuda a cidade há anos e está atualmente pesquisando sobre a rua Francisco Glicério. Nesta conversa, descobre-se que os dados existentes e a narrativa principal da cidade carregada pela autora até então, é passível de muitos questionamentos.

O relato proporcionou um grande abalo na estrutura do trabalho. Por que produzir mais um material reproduzindo a mesma história, reforçando a mesma série de acontecimentos?

Recorrendo novamente a bibliografias, o filósofo Paul Ricoeur, entende que a escrita da história não é imparcial, estando sempre conectada com o seu autor, e que diferentes fatos podem ser retratados a partir de diversos pontos de vista. E mesmo que assumindo um tom de análise, o historiador será sempre um narrador. Como acrescenta Paulo Freire (1996), “quem observa, o faz de um certo ponto de vista, o que não situa o observador em erro”.

Assim, a teoria de Ricoeur é abarcada no trabalho a partir de dois caminhos. Primeiro, ela é importante para corroborar a tendenciosidade das narrativas tidas como oficiais no município. Em segundo, assume-se o entendimento de que todos podem escrever a história. Se esta se caracteriza como uma soma de pontos de vista sobre um mesmo fato e está em constante escrita, o trabalho se propõe a olhar para o território atual, ou de duas décadas para cá – conforme a idade da autora – e produzir uma leitura do hoje, com suas sobreposições e contradições. E ao invés da escrita, o desenho aparece como método de percepção, exploração e narração.

Para compreender o potencial de tal método, o presente trabalho percorre os conceitos de espaço, percepção e desenho em diferentes campos do conhecimento no Ocidente, desde a Antiguidade, localizando o papel da percepção e intenção humana em diferentes momentos da humanidade. Tais assuntos possuem como principal ponto de convergência a Fenomenologia da Percepção do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, na metade do século passado.

Na década de 1940, com o livro Fenomenologia da Percepção, o autor coloca em questão a condição de ser no mundo a partir do corpo e da experiência perceptiva, buscando a reabilitação da sensibilidade do sujeito como meio válido de adquirir

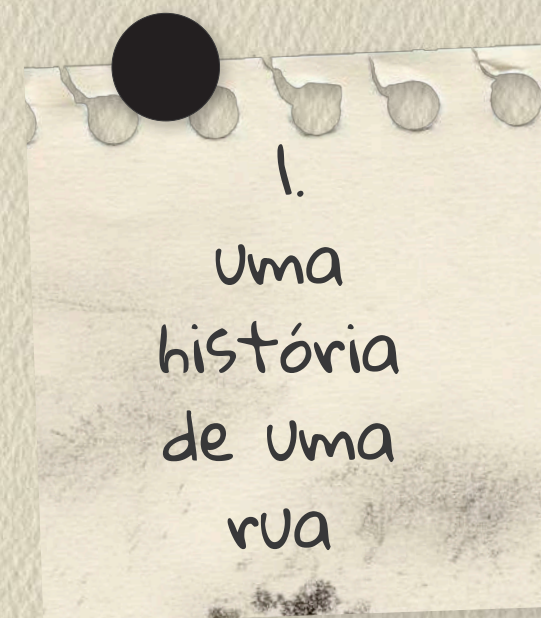
conhecimento e ver o mundo - ou até existir no mundo. Através de sua óptica, os sentidos individuais são tão válidos para absorver a realidade quanto teorias científicas.

Merleau-Ponty (1948) oferece respaldo de tais teorias ao se debruçar sobre o campo das artes para complementar suas hipóteses sobre a percepção. Analisando as obras dos modernistas Matisse e Cézanne, o autor explora as nuances da percepção e compara as novas produções da pintura do século XX com as anteriores, assemelhando o desprendimento entre as ciências e a verdade absoluta com o caráter de inacabamento e exploratório dos pintores modernos.

Além disso, o filósofo atrela tal sensibilidade com a ideia de movimento. Para ele, a percepção do mundo só se dá através da motricidade do ser no espaço, sendo esta formuladora das diversas camadas que possibilitam o perceber. Enquanto isso, a percepção constitui a própria existência do ser humano. Tais afirmações são comparadas a semântica da própria palavra desenho, que contém em si a ambiguidade de ser o produto final de um processo motor, e ao mesmo tempo, ser o processo.

Desse modo, o trabalho se propõe a explorar as capacidades narrativas do desenho, ou como intitulado aqui, de um gesto, sobre a importante Rua Francisco Glicério, ora como primeira via de uma antiga cidade, ora como espaço afetivo de uma moradora. Permeando diferentes estilos gráficos, percebe-se a atividade como um método motor atrelado diretamente às subjetividades de um indivíduo, e por sua vez, de um ser histórico, capaz de expressar percepções, narrativas e significados presentes entre o espaço físico e o espaço percebido.





1.1 a história de Itapira tem seus donos

Ao pesquisar a história do município de Itapira, depara-se com cronistas, como João Netto Caldeira, que escreveu o primeiro livro da cidade em 1935, o “Álbum de Itapira”. Este, era um historiador, jornalista e propagandista paulistano. Além do Álbum de Itapira, produziu materiais de outras cidades paulistas, como Itapetininga, São Bernardo, Serra Negra, nos quais, seguindo um mesmo molde, se orientava através das principais famílias endinheiradas da cidade e daqueles que financeiramente demonstravam interesse em aparecer nas produções.

Depois deste vem Jácomo Mandato, que escreve seu primeiro livro em 1959, “Relíquias da Cidade Natal”, e que até hoje é conhecido como o principal escritor da história do município, acumulando diversos títulos. Apesar de fazer críticas e acréscimos às narrativas de Caldeira, Mandato também carrega em suas descrições um prisma elitista e segregador dos agentes da cidade.

Tais crônicas são escritas a partir do “mito do grande fazendeiro” (Prado, 2001), que ressignificam na figura dos cafeicultores os bandeirantes desbravadores. Como se verá adiante, o momento da chegada do Comendador João Baptista de Araújo Cintra na cidade de Itapira, o primeiro grande fazendeiro do café, é considerado como uma ruptura da sonolência que imperava a localidade, e seu novo sistema de poder mercantilista marca o verdadeiro início da cidade.

Diferindo do caráter crônico das narrativas produzidas até então, na década de 1980, o antropólogo Carlos Rodrigues Brandão estuda as religiões populares de Itapira, e para isso, estuda a história dessa cidade. Posteriormente, com base em suas análises, o sociólogo Ediano Dionísio do Prado apresenta uma nova versão da história da cidade, inserindo a população autóctone e, depois, os pequenos trabalhadores como cruciais para fundação do município, adicionando a produção histórica como anterior a atividade cafeicultora. Em sua dissertação de mestrado, ele questiona as narrativas produzidas até então no local:

“Adotando a perspectiva de Marc Ferro (1989) de que a história é uma disputa (pois o controle do passado ajuda a dominar o presente) podemos visualizar o relato histórico local como imprescindível elemento do poder, porque mistificador, construtor de estereótipos, legitimador das violências sociais, políticas, econômicas e raciais. Seu fundamento mais sólido é uma tentativa de sistemático ocultamento, de sistemática opacidade e gritante mistificação. Promove a legitimação e cristalização de um elitismo atroz e reacionário ao selecionar ideologicamente fatos e dados, ao invés de ser uma reconstrução documentada de informações e interpretações. Fruto da realidade vivenciada, uma realidade segregacionista, esta escrita da história edifica estereótipos legitimadores do jugo, da opressão, do racismo, do trato mercenário e autoritário da vida política” (PRADO, 2001 p.83).

Desse modo, já fica evidente que a história narrada tem partidos e que o contexto histórico do narrador é determinante no cunho de sua análise. Como afirma Paul Ricoeur, a história é sempre uma narrativa, e sempre está sujeita ao contexto histórico e aos interesses do historiador.

Esclarecendo a vertente das principais fontes, o próximo capítulo abordará uma resumida trajetória da história do município de Itapira, abordando os autores disponíveis e suas diferentes visões, oferecendo destaque para a Rua Francisco Glicério como participante de toda a linha do tempo.

1.2 a cidade e a rua

A atual cidade de Itapira-SP tem seus primórdios conectados a Mogi Mirim, município fronteiriço a oeste. Segundo Prado (2001), existem registros de doações de terra na localidade referentes pelo menos ao ano de 1688, e outros a partir de 1707. De qualquer modo, pode-se concluir que as primeiras ocupações da região mogiana são anteriores às expedições realizadas pelo bandeirante Anhangüera, no início do século XVIII, em busca de ouro a oeste da capital São Paulo. Mas afirma-se que tais desbravamentos foram responsáveis pelo inchaço de tais vilas.



Figura 1: Brasil e estado de São Paulo
Fonte: Elaborado pela autora



Figura 2: Estado de São Paulo e Itapira
Fonte: Elaborado pela autora

Apesar do pequeno reconhecimento pela crônica local, percebe-se que pequenos proprietários de terras viveram e trabalharam por mais de 100 anos na região, até que tais territórios fossem apropriados pelas grandes fazendas. Estima-se que

tais lavradores ocupavam diferentes espaços nesse período, mas os primórdios do município são focalizados pela história escrita no bairro dos Macucos, onde vivia Manoel Pereira da Silva e João Gonçalves de Moraes, os “fundadores” da cidade.

Macucos era um bairro de Mogi Mirim, localizado a leste do núcleo principal do município, a caminho de Minas Gerais e próximo às barrancas do Rio do Peixe. Desprovido de “sal, administração, justiça e ministério religioso” (Prado, 2001, p.36), obrigava que seus habitantes se deslocassem até o povoado mais próximo, Mogi Mirim, para sanar tais demandas. Para efetuar tal deslocamento, os moradores, por certo, cruzavam a atual Zona Central de Itapira.

Segundo Polito (2018), um dos possíveis caminhos utilizados se baseava em enfrentar a topografia acidentada pela atual escadaria Juca Mulato e seguir pela rua Rui Barbosa, passando pelo Cemitério (Figura 2). Porém, estima-se que a atual Rua Francisco Glicério também se apresentava como possibilidade, uma vez que, segundo Mandato (2006), já se constituía como estrada para Minas Gerais no século XVIII. Percebe-se, então, que antes de receber o caráter de via, a futura Francisco já presenciava os primórdios do povo itapirense.

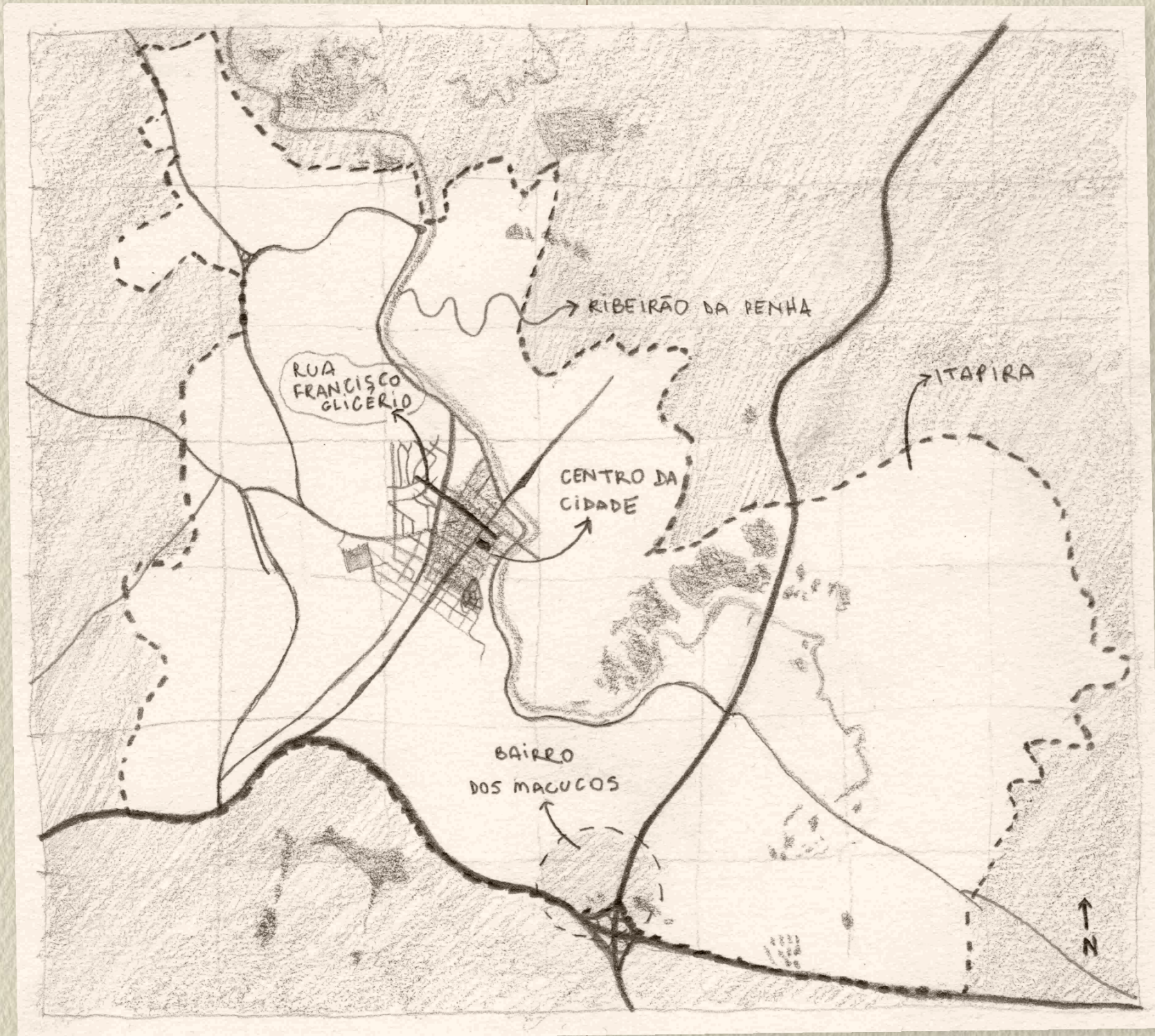


Figura 3: Cidade de Itapira, bairro dos Macucos e a Rua Francisco Glicério
Fonte: Elaborado pela autora

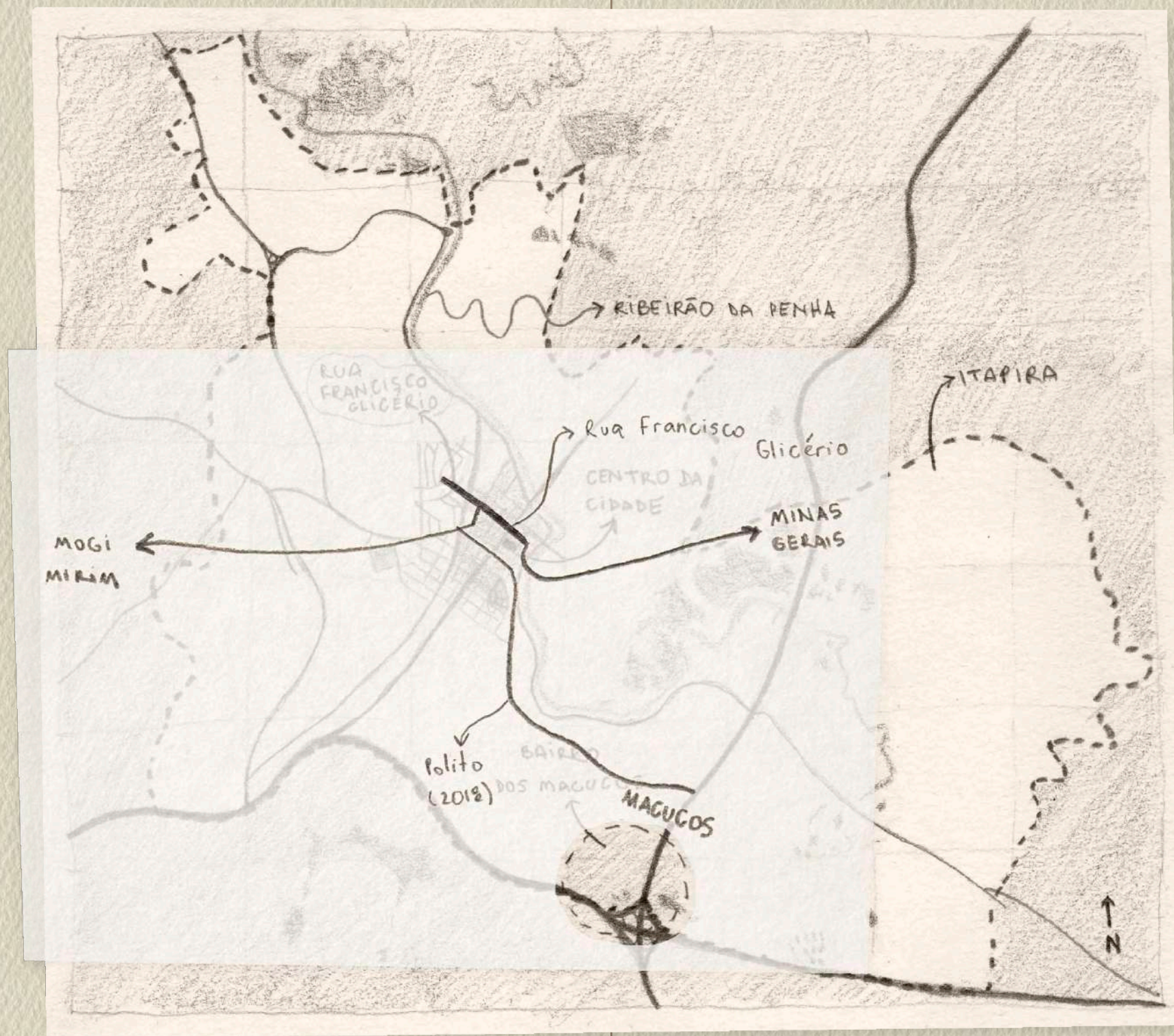


Figura 4: Rua Francisco Glicério e os trajetos de conexão entre o bairro dos Macucos, Mogi Mirim e Minas Gerais
Fonte: Elaborado pela autora

Além dos deslocamentos para missas e eventos religiosos, João Gonçalves de Moraes, habitante do bairro, frequentemente reunia os vizinhos para cultuarem e ofertarem a imagem de Nossa Senhora da Penha, posta em um móvel em sua casa (Caldeira, 1935). Um de seus “vizinhos”, Manoel Pereira da Silva, “homem simples, bondosíssimo e dotado de profundos sentimentos religiosos” (Caldeira, 1935, p.51), não concordando com a exclusividade da santa, propõe que construíssem um espaço adequado para a devoção desta.

“Moraes acedeu e reunidos os moradores para a escolha do local destinado ao novo templo, acordaram todos que fosse elle levantado no topo da colina, em terrenos do mesmo Moraes, exactamente no fim da actual ladeira do cubatão, à mão esquerda, pois ali passava a estrada das minas.

Tudo combinado, a derrubada do matto teve início, de mão commum, na madrugada de 24 de outubro de 1820, continuando aos poucos, embora vagarosamente, porquanto era impossível áquella gente, quasi toda pobre, dedicar todo o tempo ao piedoso afan, abandonando por completo as suas lavouras” (Caldeira, 1935, p. 51).

Assim como em outras cidades do interior, a primeira capela foi implantada entre dois cursos d’água, em um ponto de altitude elevada, e provavelmente por isso as nomenclaturas do povoado acompanham termos que se referem a “penhasco” (“Penha”, “Itapira”) (Oliveira, 2005).

Segundo Caldeira (1935), para realizar a oficialização da capela, a igreja requereu a João Gonçalves de Moraes que doasse tais terras para patrimônio eclesiástico. Moraes assim doa de trezentas braças de sua propriedade para Nossa Senhora da Penha, e para todos que queiram levantar seus edifícios no novo traçado (Mandato, 2006).

E assim, moradores passam a se estabelecer nas proximidades da nova igreja, iniciando o adensamento do futuro centro da cidade. Os hábitos camponeses anteriormente explanados permaneciam, e a atual Francisco Glicério, e suas redondezas, eram ocupadas por chácaras, residências de pau a pique, plantações e criações de animais, cenário já invisível na cidade contemporânea e pouco explorado pela crônica local.

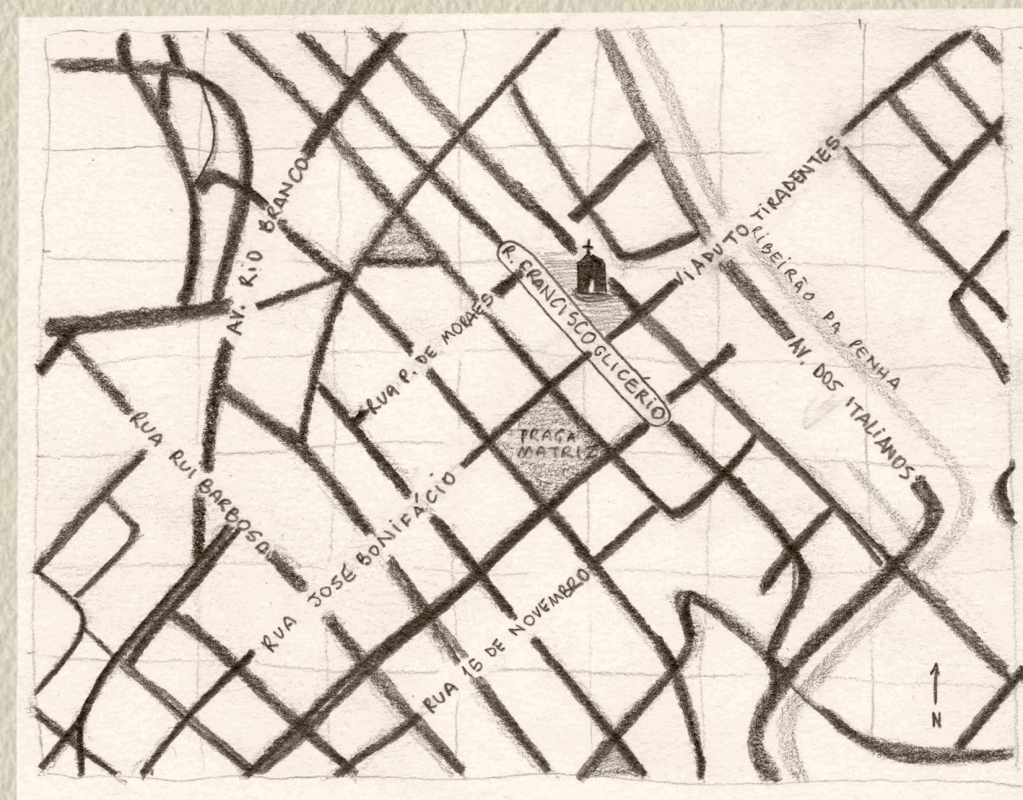


Figura 4: Localização da primeira capela
Fonte: Documentário "Entre Recortes", com alterações a autora, 2013

Em 1840, chega a cidade João Baptista de Araújo Cintra, um grande fazendeiro da cidade de Atibaia que, possuindo “ideias de progresso bastante avançadas para a época” (Caldeira, 1935, p. 53), visualizava na pequena vila o potencial de enriquecimento. Adquirindo diversas terras estabelece consigo seus familiares e seus muitos escravos, e inicia a demarcação de seu território e as grandes plantações de café da vila.

Então, o fazendeiro estabelece um terreno ao sul do núcleo de ocupações para construção de sua residência e, em frente, uma nova igreja. Ainda, estando o poder da igreja conectado ao poder legislativo, Araújo Cintra constrói ao lado uma Casa de Câmara e Cadeia e estabelece o Cartório de Órfãos. O novo núcleo dá origem à Praça da Matriz. Com a finalização da obra da nova igreja, a capela construída pelo povo é demolida.

Nesse momento, a Francisco Glicério - aqui, ainda “Rua do Comércio” -, correspondia ao passeio de maior interesse da comunidade. Localizando-se próxima a “aguada do povo” (Mandato, 2006), ou seja, o Ribeirão da Penha, promovia facilidades aos moradores e escravos, que abasteciam propriedades sem auxílio do sistema de água que, por sua vez, chegaria em 1897. Com o fortalecimento da cultura cafeeira e o enriquecimento da cidade, os grandes fazendeiros e a nova alta classe passaram a habitar a via, fazendo com que o cenário do pau a pique e da vida camponesa desse lugar aos grandes casarões de taipa de pilão. Segundo Mandato (2006), em 1850, a via já era habitada por famílias ricas, como os Araújo Cintra, Gomes da Cunha, Pereira da Silva, entre outros.

“Indubitavelmente, a rua mais popular e movimentada da primitiva Itapira foi aquela que seus primeiros moradores escolheram para ali instalar as melhores residências e montar estabelecimentos comerciais que lhes facilitassem o abastecimento doméstico com os suprimentos exigidos em todas as casas. Essa via não poderia ser reconhecida por outro nome que não fosse Rua do Comércio, denominação obtida certamente sem os trâmites legais do Poder Municipal, ou seja, o nome surgiu espontaneamente, pelo uso do povo” (Mandato, 2006, p.167).

Na década de 1880, o cenário da via começa a passar por novas mudanças. Após receber o título de cidade, em 1881 (Caldeira, 1935), e passar a se chamar Penha do Rio do Peixe, chega ao local a linha férrea Mogiana, que a conectava a cidade de Mogi Mirim (Mandato, 2006). A estação de trem foi instalada na Rua da Palha, atual Avenida Rio Branco, e com a valorização do novo meio de transporte, a Francisco perde aos poucos o caráter de entrada da cidade. Começa a se constituir a Rua dos Andradas, atualmente chamada de José Bonifácio, ou popularmente conhecida como Rua da Estação, que realizava a conexão entre a parada do trem e a praça da Matriz e passa a concentrar os comércios e serviços da cidade (Mandato, 2006). Enquanto a Francisco vai se aproximando do caráter de uso atual, ou seja, a predominância de residências um número reduzido de comércios.

Como afirma Prado (2001), nesse período o café reinava em todas as instâncias. Até o início do século XX, quando o panorama econômico local passa por algumas mudanças, todas as questões políticas eram debatidas nos palacetes dos fazendeiros, excluindo qualquer possibilidade de debate com outros grupos. Tal cenário de intolerância, prepotência e impunidade tiveram seu ápice em um crime polêmico, em 1888, ainda amenizado pelas saudosistas crônicas locais, que pregam um passado pacífico.

“Por esse tempo, no dealbar de 1888, exercia o cargo de delegado de polícia na pequena Penha do Rio do Peixe, o mogiano Joaquim Firmino de Araujo Cunha, casado com d. Valeriana de Alvarenga. Sua residência era na rua mais movimentada da cidade, a do Comércio (...), onde se estacionavam os carros de bois, troles, tropas, etc)” (Mandato, 1959, p.47).

O delegado fazia parte de um grupo abolicionista, o Clube Cosmopolita, e se recusava a prender “escravos fugidos”, até acobertando fugas em sua casa. Segundo o historiador Eric Apolinário, em entrevista para BBC News, em 2020, seu comportamento desagradava muito os fazendeiros, especialmente aqueles oriundos dos Estados Unidos, que batalharam durante a Guerra Civil Americana ao lado dos defensores da escravidão.

Depois de uma sequência de desentendimentos, no dia 11 de fevereiro de 1888, mais de 200 pessoas - fazendeiros, aliados, funcionários, etc - invadiram a casa do delegado e o assassinaram brutalmente. Mandato (1959) expõe abertamente ao público pela primeira vez, assim como os registros legais do caso que ficou conhecido como “O Crime da Penha”. As testemunhas foram ouvidas, os suspeitos capturados, e ao final do julgamento, nenhum dos fazendeiros foi condenado.

Segundo Eric Apolinário, ainda para BBC News, os fatos chegam aos ouvidos da princesa Isabel, que já estava sendo pressionada para abolir a escravidão. Para Angela Alonso, professora livre-docente do Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, o acontecimento acelerou as decisões do Império, que criaram e instituíram a Lei Áurea poucos meses depois (Mota, 2020).

Penha do Rio do Peixe ficou conhecida em âmbito estadual pelo ato violento, com publicações de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo (Mandato, 2001). A elite envolvida, com seu forte poder de influência, se esforça para que o caso caia rapidamente em esquecimento, tendo como seu principal movimento a alteração do nome da cidade para “Itapira”, em 1890, investindo na justificativa da origem indígena (Caldeira, 1935; Mota, 2020).

Ainda, de acordo com Eric Apolinário no documentário “Entre Recortes”, de 2020, com a Proclamação da República também no ano de 1890, os influentes da cidade, e também envolvidos no crime, têm a justificativa perfeita para requisitar as mais diversas alterações. Diversas ruas da cidade tem seus nomes substituídos por símbolos da República, e nesse momento, a Rua do Commercio, que foi palco das atrocidades, se torna a Rua Francisco Glicério (Mandato, 2006).

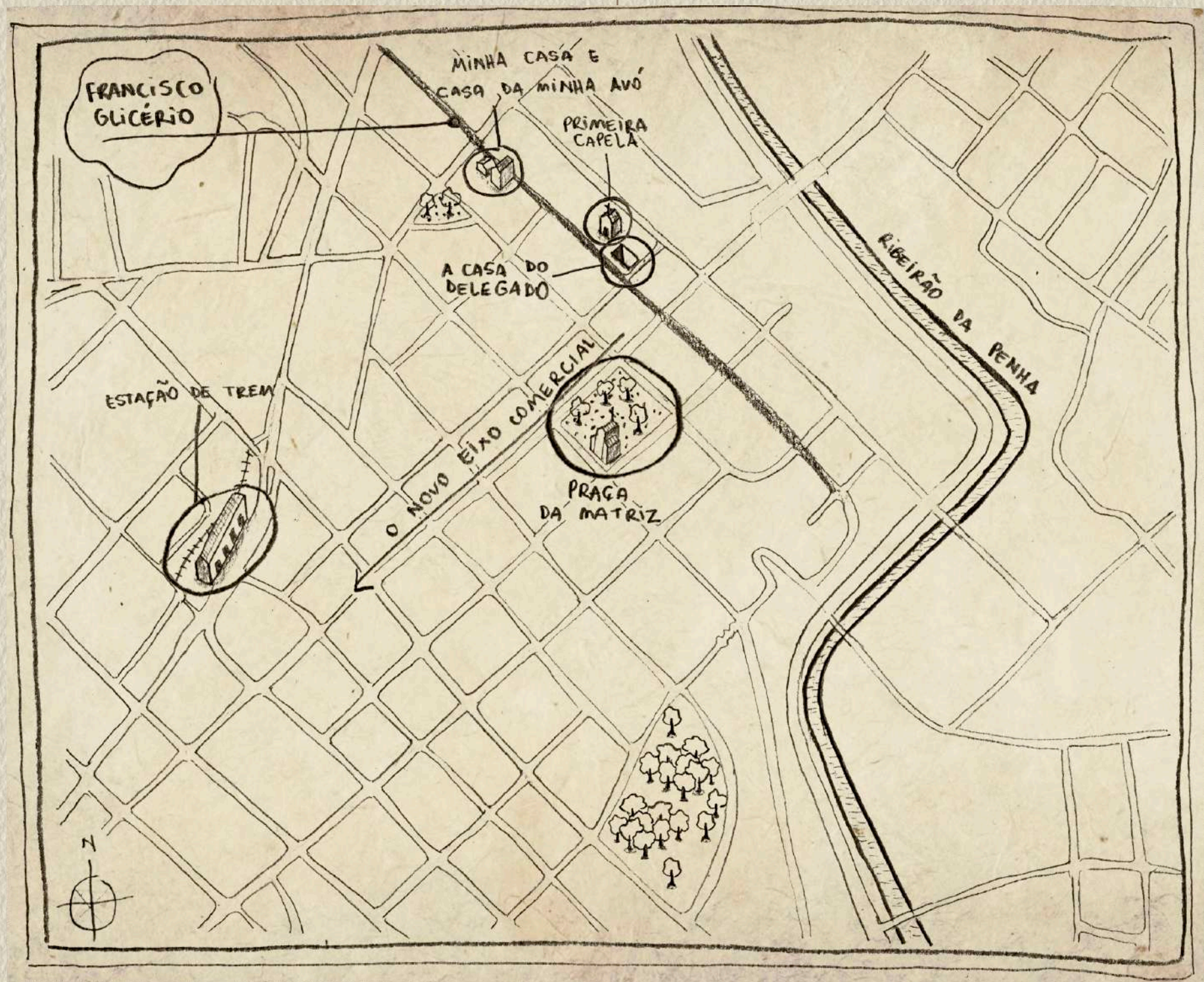


Figura 5. Mapa de acontecimentos
Fonte: Elaborado pela autora

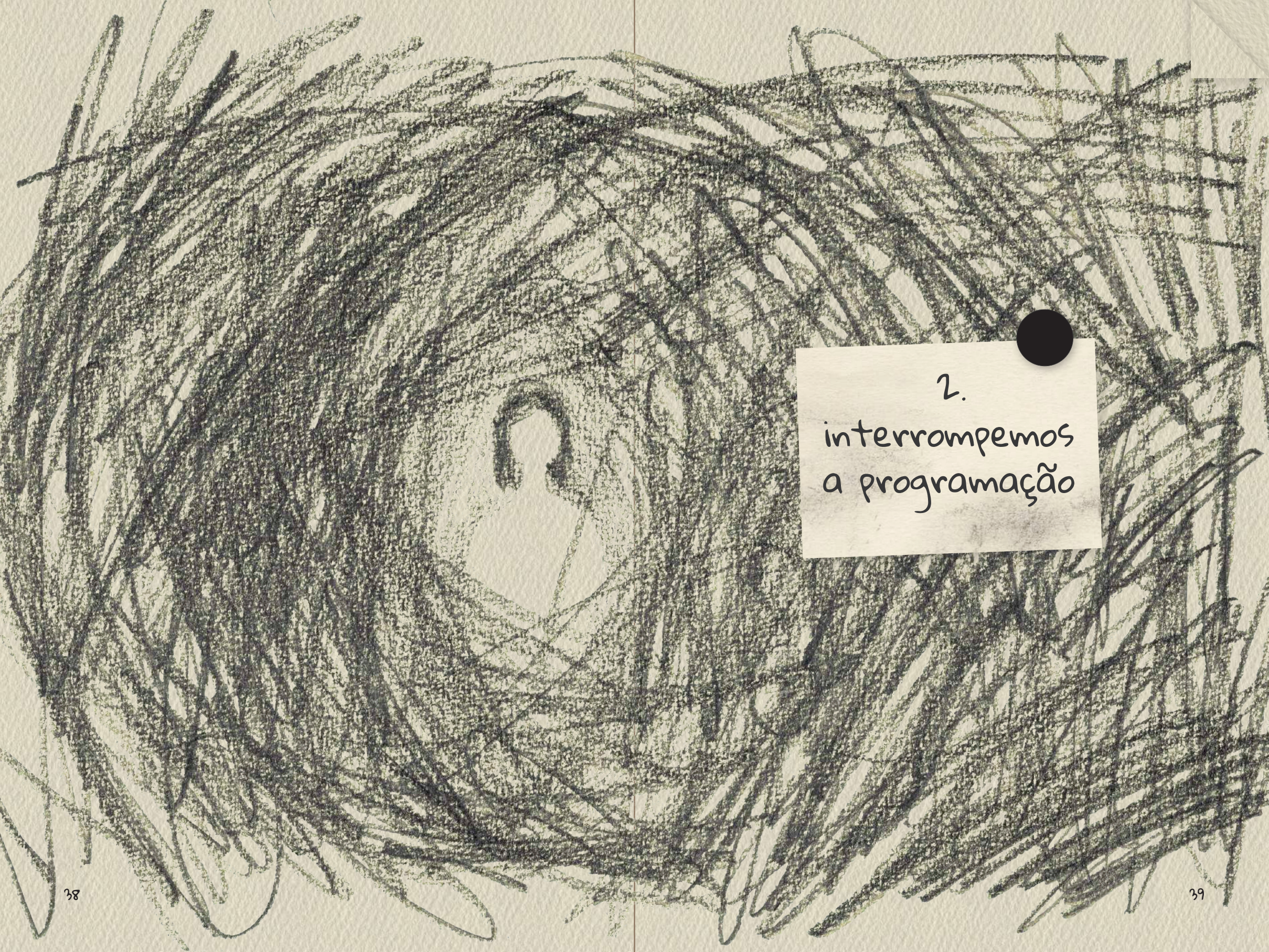
1.3 Francisco em camadas

O processo de apagamento dos acontecimentos da Rua Francisco Glicério e, consequentemente, da cidade de Itapira, teve/tem sucesso até os dias atuais, pela pouca manutenção no poder da pequena cidade. Conforme Prado (2001), a coação do voto livre e as eleições fraudulentas garantiram a pouca alternância nos cargos políticos, e isso é visto até hoje, com nomes como Barros Munhoz e sua família.

As lacunas narrativas não são apenas vistas nos registros escritos da história. As edificações presentes atualmente na via não dão conta de transmitir a bagagem de fatos relatadas e estudos mostram as intensas demolições e descaracterizações sofridas pelo local. Em 1982, o CONDEPHAAT identificou nas cidades do interior de São Paulo construções representantes do período cafeeiro do país, classificando-as por urgência de tombamento. Apesar do caráter generalista para atender todas as cidades selecionadas, como pode-se notar no documento, a Francisco Glicério já constava 20 edificações de interesse histórico. Porém, como observa a pesquisadora Raíssa Oliveira (2005) sobre o mesmo levantamento, no início do século XXI a via já se encontrava em estado mais avançado de descaracterizações que as demais elencadas.

Para além do levantamento por parte de interesse de tombamento, ao se verificar os registros de edificações fornecidos pelo Cadastro Municipal e comparar através de análises visuais com a situação atual, é possível aferir a extrema descaracterização de edificações anteriores ao século XX e até a metade do século XXI, constatando a predominância de construções posteriores a isso.

Desse modo, percebe-se que a Francisco já não remete mais aos tempos do café, e não conta mais literalmente a história do predomínio dos fazendeiros, que no ápice de sua hegemonia, cometeram um crime naquele mesmo passeio. Aqueles que sobrepuseram as propriedades dos camponeses, e também a pequena capela, já foram também, de certo modo, apagados pelo atual.



2.
interrompemos
a programação

Durante o processo, há poucos dias de entregar o caderno de dados para a disciplina de LAUP 9, a autora realizou uma conversa com o historiador Eric Apolinário, que estuda a cidade de Itapira há anos. Atualmente, debruçando-se sobre o Crime da Penha para realização de um livro, o pesquisador investiga não só o crime, como a Rua Francisco Glicério e seus moradores, reconstruindo o contexto do assassinato em 1888, e assim formulando uma nova perspectiva diante do caso. Com o livro ainda em produção, informações foram passadas apenas verbalmente para a autora, mas dentre tantos assuntos, entende-se que a narrativa carregada até os dias atuais dos homens fundadores da cidade, do território doado para construção da capela e, obviamente, do grande crime eram ou errôneas, ou demasiadamente resumidas, para um bom entendimento do passado da cidade.

O relato proporcionou um grande abalo na estrutura do trabalho. Por que produzir mais um material reproduzindo a mesma história, reforçando a mesma série de acontecimentos?

Nesse momento, o foco se vira para a escrita da história da cidade, ou seja, para os historiadores, não mais para os dados apresentados por estes. Como entende Paul Ricoeur (1994), contrariando afirmações carregadas até então sobre o ato de escrever a história, toda escrita é obrigatoriamente uma narrativa, isto é, o historiador estará sempre apresentando uma versão condicionada a seus interesses, reformulando os

mesmos fatos a partir de sua perspectiva. Por isso, mesmo que alegue estar apenas analisando uma escrita já realizada, está também construindo uma narrativa a partir de sua contrariedade.

Então, tal teoria é abarcada no trabalho a partir de dois caminhos diferentes. Primeiramente, ela é importante para se ler os escritos através da atenção para o historiador e seus possíveis interesses. No caso de Itapira, percebe-se que os dois cronistas estão sujeitos às narrativas das grandes famílias, ou seja, pelos sucessores dos dois “fundadores”, pelo Comendador do café e outros membros da elite.

Ainda, entendendo o assassinato do delegado como o mais evidente indício de controle das informações, Caldeira, o primeiro cronista, omite por completo o acontecimento em sua publicação de 1935. Já, Jacomo Mandato, iniciando suas publicações na década de 1950, se orienta pelos principais sobrenomes, mas contraria o antecessor em diversos pontos, principalmente no ocultamento do crime.

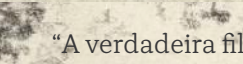
Mandato se torna importante ao divulgar em seu livro de 1959 o omitido assassinato. Expondo com citações do registro do julgamento do Crime da Penha, o cronista abre detalhes sobre o que as testemunhas relataram sobre o caso, menciona diversos nomes e conta a incoerência dos encaminhamentos, nos quais os fazendeiros foram tidos como inocentes e a culpa se recaiu sobre um simples trabalhador das fazendas.

Porém, percebe-se em seus escritos, que são carregados de maneira informal, que o cronista busca se justificar de tais explanações, prevendo o desgosto de muitos leitores. Segundo Eric Apolinário, Mandato foi procurado por sucessores após a publicação do livro, descontentes com a abertura do caso, e que algumas famílias até os dias de hoje ainda resistem a ampla divulgação dos fatos.

Tomando como base as diversas ambiguidades presentes na história da própria cidade, outra maneira de compreender os escritos de Ricoeur é assumir o entendimento de que todos podem escrever a história. Se esta se caracteriza como uma soma de pontos de vista sobre um mesmo fato e está em constante escrita, o trabalho se propõe a olhar para o território atual, ou de duas décadas para cá – conforme a idade da autora – e produzir uma leitura do hoje, com seu território de sobreposições. E ao invés de escrever, o desenho aparece como método de exploração.

Ainda, a produção da história por aqueles que vivenciam cotidianamente o espaço, pode ser entendida por Walter Benjamin (1987), como modo de questionamento da escrita imposta e de combate às narrativas dos vencedores. Ou seja, como o autor afirma, escrever a partir de tais pontos de vista é escovar a história a contrapelos.

Para isso, a segunda parte deste processo se aventura pelos conceitos de espaço, percepção e, por fim, desenho para compreender o potencial do sujeito de compreender o seu entorno através dos sentidos. Então, como afirma Merleau-Ponty:



“A verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo, e nesse sentido uma história narrada pode significar o mundo com tanta “profundidade” quanto um tratado de filosofia. Nós tomamos em nossas mãos o nosso destino, tornamo-nos responsáveis, pela reflexão, por nossa história, mas também graças a uma decisão em que empenhamos nossa vida, e nos dois casos trata-se de um ato violento que se verifica exercendo-se” (Merleau-Ponty, 1999, p.19).



3.
então,
construindo
um ponto de
vista

3.1 do espaço à percepção

A palavra em português espaço tem origem no latim com o termo *spatium*, que significa distância, extensão e intervalo. Mas esse não foi o primeiro termo para se referir ao conceito na história da humanidade. Desde a antiguidade, a ideia gera grande debate, principalmente entre os pensadores ocidentais. A partir do momento em que entende-se o espaço como uma condição básica da condição humana e um meio de orientação e situação no mundo, discutir o modo de se situar é também se questionar sobre si (Harvey, 1992). Desse modo, segundo Zanete (2022), com o avanço da existência humana e da cultura, o debate em torno de tal conceito é recorrente e repensado, se tornando instrumento para compreensão dos pensamentos em voga, em diferentes esferas do conhecimento.

Na antiguidade ocidental, pode-se entender o conceito de espaço a partir de duas vertentes, a realidade judaico-cristã e a grega. A primeira classificava o espaço como não homogêneo, uma vez que entendia a dualidade entre um espaço sagrado, forte e real, e os outros, os não sagrados, sem consistência e não reais (Eliade, s/d). O termo *makon* é utilizado na Bíblia e no Talmude, o livro dos judeus, para se referir ao poder divino diante do território, ou até ao próprio Deus criador.

Na Antiguidade Grega, o espaço foi discutido apenas do ponto de vista da física, da cosmologia e da teologia. Estando comumente associado ao vazio, ou seja, a ausência de matéria, os gregos não criaram um espaço lógico, ontológico ou psicológico da percepção (Gomes, 2007).

O conceito da geometria representou um grande passo para compreensão do espaço como um conceito não mais da ação, mas como conceito teórico. Ela fornece a abstração necessária para começar a visualizar o espaço como um conceito abstrato, no qual é possível realizar representações, entendendo o objeto não mais através do seu simples manuseio. Assim, instaurando o pensamento clássico, Platão é o primeiro a acrescentar uma definição um pouco mais perceptiva do conceito.

Ele se opõe à doutrina da pluralidade de mundos, afirmando a dualidade entre mundo sensível e mundo inteligível, e a ordenação do universo através dos quatro elementos (terra, fogo, água e ar) (Zanete, 2022). O espaço surge a partir destes, sendo denominado *khora*. Para Platão, tudo é forma, com exceção do *khora*, que sendo definido como intervalo, lugar, receptáculo, se trata de um espaço do nada, um vazio, mas que possibilita a criação, a transformação. Nesse vazio habita os quatro elementos, que após a concepção, se tornam topos, que é o lugar. Assim, espaço é entendido como espaço de criação, ou seja “[...] receptáculo e, por assim dizer, mãe de tudo que nasce” (Gomes, 2007 p. 16).

Aristóteles, por sua vez, não se delonga a entender o espaço através dos diferentes mundos, mas busca unir as ideias de Platão com experiência real do mundo sensível. Instaurando o conceito de topos, traduzido de forma semelhante a lugar, ele entende que o espaço afeta o corpo como modo de estar, mas tendo cada coisa em seu lugar próprio.

O pensamento de Aristóteles continua influente até a Idade Média. Nesse momento, segundo Mora (2001) acrescenta-se a ideia de espaço real e imaginário, no qual o real se refere ao mundo habitado e finito, e que passa a ser conectado com a possibilidade do pecado, enquanto o espaço imaginário está atrelado ao vazio, também conectado ao pensamento cristão.

Emergindo do intenso pensamento religioso do período anterior, a filosofia e ciência moderna buscam respostas a partir de um ponto de vista totalmente empirista e lógico, instaurando a desvalorização da percepção do sujeito como forma de entender o mundo. Destaca-se, então, duas teorias como forma de pensar: a teoria realista, que entende o conhecimento advindo das coisas para a inteligência humana; e a teoria idealista que, em oposição, entende o conhecimento como uma elaboração de conceitos na mente humana, indo do sujeito ao objeto (Morente, 1970).

Sendo assim, o racionalista René Descartes, conhecido como pai da filosofia moderna, propôs dois entendimentos do conceito de espaço. O primeiro compreendia-o como extensão da matéria e como forma de identidade desta, visualizando-o como homogêneo, quantificável e independente de qualquer ponto de vista. Já, seu segundo significado se origina da sua vertente matemática e é proposto em *La Géométrie* de 1637, onde Descartes propõe o espaço como um fundo tridimensional para coordenar a geometria em matemática.

O filósofo francês acreditava que a dúvida era o primeiro passo para alcançar o conhecimento, mas entendia a percepção do ser humano como um início de ciência ainda confusa, e que o homem deveria se entregar à inteligência científica para poder acessar a realidade do mundo.

John Locke se opõe a Descartes com sua teoria empirista ao afirmar que alma é como um papel em branco e todo conhecimento advém da experiência. O espaço, por sua vez, se comporta como uma coisa em si, independente do sujeito e de seus sentidos. Posteriormente, Kant concordará que, estando sempre ali, o espaço é distinto ao corpo e não extensão da matéria, mas como ideia distinta ao corpo.

No mesmo século, o físico Isaac Newton muda os rumos da física ao introduzir a ideia de espaço absoluto, independente da matéria, que seria a base para a mecânica terrestre e celestial. Mesmo como um religioso convicto, atrelando o conceito à religião, Newton foi muito importante ao delimitar uma linha clara entre ciência e metafísica.

Posteriormente, Immanuel Kant, no século XVIII, une as ideias empiristas e racionalistas e constata que o ser humano entende o mundo a partir de fenômenos. Diferentemente da fenomenologia que surge anos depois com Edmund Husserl, para ele, fenômenos se constituem nos objetos externos, ou seja a percepção, uma vez que ele acreditava que as pessoas nunca seriam capazes de acessar a realidade em si. Desse modo, entendendo o espaço como uma intuição pura do ser humano, ele se caracteriza como “pontes de passagem” entre o sujeito e o exterior e entre o exterior e o sujeito.

Mesmo que ainda afirmando a ingenuidade do acesso ao conhecimento pelos meios da percepção, Kant inverte o modo de conhecer ao colocar o sujeito como

determinador do objeto e determinar uma perspectiva subjetiva da percepção (Kant, 2001). Rompendo a concepção medieval de que uma luz externa atua no intelecto do humano, o sujeito agora passa a constituir o centro do conhecimento e do universo, mas ainda não se constituindo como o universo em si.

“Apesar de o sujeito agora estar no centro do universo, este é agora apenas o seu universo, e não o universo. Ele está agora, cientificamente, como um fenômeno, sujeito às leis da linguagem, pelo fato de não se ter acesso à coisa em si” (Zanete, 2022, p. 14).

No século XVIII e XIX os matemáticos chegaram à conclusão da dualidade/polaridade entre espaço e estrutura, e dessa descoberta nasce a Teoria da Relatividade, de Einstein. Nela, o espaço é espaço gravitacional e a matéria é matéria gravitacional, que dá origem à nova intimidade entre esses dois conceitos. Pode-se afirmar que espaço é matéria e vice-versa. Tal teoria também acrescenta a noção de tempo, somando uma quarta dimensão antes não relacionada.

Gomide (2007) cita uma observação de Einstein (1946, p.3) relacionada à relatividade em física, mas que se relaciona com um período que se instaurava em diferentes campos do conhecimento. Para o cientista,

“[...] espaço físico não é um ente abstrato, independentemente dos corpos físicos, mas sim um sistema de referência no qual as posições dos corpos rígidos são coordenadas dentro de um continuum de pontos [...]. A percepção dos fatos não está descrita na natureza em si, mas na posição em que cada sujeito vai relacionando com a mesma” (Einstein, 1946, p.3 apud Gomide, 2007, p. 187, apud Zanete, 2022, p. 15).

Assim, as estruturas interpretativas humanas e relativas passam a ser colocadas em debate e o estudo dos fenômenos ganha diferentes visões. No século XX, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty marca a filosofia ocidental ao estabelecer a fenomenologia da percepção. Nesta, difundida mais fortemente em seu livro *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty coloca em questão a condição de ser no

mundo a partir do corpo e da experiência perceptiva, buscando a reabilitação da sensibilidade do sujeito como meio válido de adquirir conhecimento e ver o mundo - ou existir no mundo.

Como afirma Lima (2010), o filósofo busca desfazer o modelo geométrico instaurado na existência de um fora, a forma do espaço externo, e de um interior, a forma pensante interna ao sujeito. Para ele, o espaço não é uma substância única e absoluta, mas uma superfície da existência, no qual a experiência corpórea se desenvolve e existe. Assim, ele afirma que “ser corpo, nós o vimos, é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço.” (Merleau-Ponty, 1999, p. 205)

Ainda, segundo ele, o corpo é um terceiro elemento na estrutura figura e fundo (Merleau-Ponty, 1999), sendo ela responsável pela constituição de todas as formas. A figura é o limite exterior das coisas, a aparência que identificamos, enquanto o fundo é um plano perceptivo pronto a estabelecer relações, também chamado de espaço absoluto. O corpo, por sua vez, sendo o terceiro elemento desse conjunto, é um corpo que experimenta e dá conteúdo a essa forma, e essa experiência se dá pelo movimento, que será aprofundado posteriormente.

Desse modo, o conteúdo corpóreo não pode ser entendido como algo simplesmente concreto e evidente, como afirma a física, a biologia e a psicologia. Para se relacionar com a forma ele é opaco e acidental. O que permite tal conexão do sujeito com o mundo é a percepção (Merleau-Ponty, 1975).

Ao mesmo tempo, como o autor afirma em seu livro *A Estrutura do Comportamento*, de 2006, a forma deriva da experiência perceptiva. Ela não é uma realidade física, mas uma experiência da percepção. A percepção por sua vez, sendo conectada aos sentidos, é a forma de conexão entre sujeito, espaço e objeto.

Portanto, a partir da reabilitação da sensibilidade humana em Merleau-Ponty para compreensão do espaço, o próximo capítulo se orientará para as discussões acerca da percepção, a habilidade do sujeito de vivenciar tal esfera.

3.2 da percepção ao desenho

Há séculos os filósofos discutem os modos pelos quais os seres humanos podem conhecer o mundo exterior, sendo estabelecido desde um longo período de tempo que as sensações do sujeito desempenham tal função (Gomes, 2007). Essas sensações constituem a chamada percepção que, segundo o Dicio (2023), define-se, justamente, como a “ação ou efeito de perceber alguma coisa por meio das sensações”.

Desse modo, a filosofia ocidental – a qual o presente trabalho se atém – discute ao longo de décadas a validade de tais experiências sensoriais para o entendimento da verdade sobre o mundo e desenvolve diferentes argumentos sobre o papel da percepção humana nesse campo de estudo, assim como em suas posteriores derivações, como as ciências diversas e a psicologia.

Platão, no início da filosofia clássica rejeitava os sentidos e a experiência como forma de conhecimento, acreditando que este só poderia advir do pensamento puro. Séculos depois, Descartes e seu caráter racionalista ainda concordavam com a afirmação, dizendo que os sentidos não só não constituem forma válida de compreender o mundo, mas podem confundir a verdadeira ciência. Como afirma Merleau-Ponty (1948), para o filósofo racionalista, a percepção do ser humano era um início de ciência ainda confusa, e que para alcançar a dignidade, o homem deveria se entregar à inteligência científica.

Em oposição a Descartes, como mencionado anteriormente, a corrente filosófica do empirismo moderno e seu precursor John Locke, argumentavam que todo conhecimento provém da experiência – não inata –, sendo a percepção a forma de adquiri-lo. Porém, para ele, os sentidos são faculdades naturais do humano e apresentam o caráter de passividade em relação aos objetos externos (Locke, 1999).

Immanuel Kant, anos depois instaura o conceito de sujeito transcendental, no qual defendia que a experiência perceptiva dependia da capacidade de interpretar as informações externas, estando tal capacidade presente, sim, no intelecto humano (Kant, 2001). Entendendo a interligação entre sensibilidade – intuição espacial – e entendimento – conceitos inatos à mente –, o conceito de fenômeno passa a ser utilizado para compreender a percepção do objeto externo pela consciência humana.

Como mencionado previamente, na metade do século XX, Maurice Merleau-Ponty contraria os modelos estabelecidos até então pela filosofia e afirma a sensibilidade humana como um meio válido de entender o mundo (Merleau-Ponty, 1948). Segundo Marques (2017), tanto o pensamento empírico, quanto o intelectual trabalhavam sobre o pressuposto de um mundo objetivo, da ciência e dos átomos, com verdades cientificamente comprovadas e ausente de ambiguidades. Assim, Merleau-Ponty reconhece, anos mais tarde, que mesmo tendo sido colocados como pensamentos opostos, ambos assumem a percepção como um fato distante, sendo incapazes de demonstrar as particularidades desta para compreender um objeto (Merleau-Ponty, 1975).

“Consideramos que o maior mérito de Merleau-Ponty tenha sido reinserir o homem - por meio da percepção, experiência, sensibilidade e outras afecções somáticas - no centro da uma contradição secular, com isso, tornando o corpo perceptivo um mediador de tais antinomias, agora não mais como termos inconciliáveis” (Lima, 2007, p. 66).

Então, como citado no capítulo anterior, para o autor a percepção se relaciona à atitude corpórea. Sendo os sentidos apreendidos pelo corpo, sua fenomenologia não a entende mais através da causalidade linear estímulo-resposta, em uma ideia de in-

terno e externo ao sujeito. Para ele, a percepção não é uma representação mentalista como se pregava anteriormente, mas um acontecimento de corporeidade que, por sua vez, é a própria existência. A percepção cria significados ao sujeito através da experiência no espaço, de modo simultâneo à existência neste.

Com isso, Merleau-Ponty se apoia num conceito fundamental de sua fenomenologia: o movimento.

“Para Merleau-Ponty, a percepção do corpo é confusa na imobilidade, pois lhe falta a intencionalidade do movimento. Os movimentos acompanham nosso acordo perceptivo com o mundo. Situamo-nos nas coisas dispostos a habitá-las com todo nosso ser. As sensações aparecem associadas a movimentos e cada objeto convida à realização de um gesto, não havendo, pois, representação, mas criação, novas possibilidades de interpretação das diferentes situações existenciais” (Nóbrega, 2008, p. 148).

Quando o filósofo fala na interdependência entre espaço, corpo e percepção, a motricidade entra como fator crucial de ligação. Não apenas o movimento do corpo como um todo, os passos, mas qualquer tipo de impulso, como a articulação do pescoço, o direcionamento dos olhos e uma simples ação de dedos. A motricidade, sendo a relação entre espaço e tempo, fornece as sucessões multisensoriais de um mesmo objeto que caracterizam a percepção humana, e que acontecem de forma completamente conjunta.

Assim, como afirma Lima (2007), citando Merleau-Ponty (1971), toda percepção é, a princípio, movimento, e dois objetos não podem determinar a distância entre si, a não ser pela presença de um medidor, que é o corpo.

Somando-se a isso, Michel de Certeau discorre sobre o ato de caminhar e entende essa motricidade, ou a ambulatoriedade – termo utilizado por ele – como um meio de relação entre objetos e, conseqüentemente, apropriação do espaço por parte do sujeito.

“[caminhar] é um processo de apropriação topográfica pelo pedestre: é uma realização espacial do lugar; enfim, implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, ‘contratos pragmáticos’ sob a forma de movimentos” (Certeau, 2003, p. 177).

Ademais, os órgãos humanos responsáveis pela formação da percepção também são temas de antigas discussões. Leonardo da Vinci, figura importante para descobertas da anatomia humana, dizia que as imagens do mundo são captadas pelos sentidos, e estes a transmitem para o órgão da percepção. Tal órgão as direciona para o sentido comum, e assim elas são retidas pela memória (Molina, 2003).

Os olhos costumam ser tratados como o principal órgão da atividade, tanto que Da Vinci cunhou o termo “janela da alma” para referir-se a estes (Molina, 2003). Antes de se entender a óptica como hoje, em uma das teorias da Antiguidade acreditava-se que para que o homem enxergasse o mundo, uma luz saía dos olhos e encontrava a luz emanada pelos objetos. O filósofo Empédocles e o matemático Euclides, nos séculos IV e III a.C. acreditavam nisso, partindo do mito grego de que a deusa Afrodite criou a visão humana acendendo um fogo nos olhos das pessoas. Para Euclides, a luz dos olhos era como dedos invisíveis, que enxergavam até onde conseguiam alcançar (Gomes, 2007).

Hoje, não entende-se mais o ato da percepção como aliado e absorvido por um único sentido. Merleau-Ponty (1999) a caracteriza como um efeito sinestésico, multitissensorial, multidimensional e conectado a diferentes passado, presente e futuro.

“A percepção é justamente esse ato que cria de um só golpe, com a constelação dos dados, o sentido que os une – que não apenas descobre o sentido que eles têm, mas ainda faz com que tenham um sentido” (Merleau-Ponty, 1999, p. 65-66).

No seu livro *Conversas*, Merleau-Ponty cita Sartre para discorrer sobre a complexidade dos objetos diante do sujeito e da forma sinestésica de absorção de suas qualidades para formação da percepção:

“O [amarelo do] limão”, prossegue, “estende-se inteiramente através de suas qualidades, e cada uma de suas qualidades estende-se inteiramente através de cada uma das outras. É a acidez do limão que é amarela, e o amarelo do limão que é ácido; comemos a cor de um bolo, e o gosto desse bolo é o instrumento que desvela sua forma e sua cor, ao que chamaremos de intuição alimentar [...]. A fluidez, a temperatura morna, a cor azulada, o movimento ondulante da água de uma piscina são dados concomitantes que se expressam uns através dos outros [...]” (Sartre, 1943, p. 665 apud Merleau-Ponty, 1948, p. 23).

Apesar da teoria óptica de Euclides já ter sido contestada e revisitada pelas ciências, é interessante como esta dá qualidade ativa à visão, como se os olhos buscassem o que quisessem ver. O ato de enxergar, ou os demais sentidos, podem ser em si passivos, mas o que o direciona a captação e o que interpreta as imagens recebidas não é nada passivo.

“o olhar chega sempre atrasado ao trabalho, obcecado com seu próprio passado e com velhas e novas insinuações do ouvido, do nariz, da língua, dos dedos, do coração e do cérebro. Não funciona como um instrumento isolado e independente, mas como um membro diligente de um organismo complexo e caprichoso. Não só o modo como vê, mas também o que se vê é regulado pela necessidade e pelo preconceito. Seleciona, rejeita, organiza, discrimina, associa, classifica, analisa, constrói” (Goodman, 2006, p. 39).

Isso se dá porque a percepção se trata de um processo ativo de aquisição, interpretação, seleção e organização da informação, que envolve a memória e a experiência anterior de cada indivíduo, sendo a experiência, por sua vez, definida justamente como o conhecimento adquirido e acumulado por meio dos sentidos. Algumas aquisições podem ser captadas de forma mais intensa que outras, conforme o interesse afetivo e a situação emocional do sujeito (Gomes, 2007). A pesquisadora afirma que a percepção não é objetiva e nem ingênua, ao passo que depende de interesses, motivações e afinidades entre o observador e o objeto.

Desse modo, vale lembrar que ter a percepção como objeto de estudo pode ser comparado a uma reflexão de Betty Edwards no livro *Desenhando com o lado direito do cérebro*, em que ela diz que o cérebro é talvez a única porção de matéria do universo que tenta compreender e aprimorar a si mesma. O estudo da percepção está sujeito à própria percepção do pesquisador, e aquilo que se compreende por aquele que lê, passa pelo filtro perceptivo desse leitor. A percepção age a todo momento.

No entanto, é importante lembrar que o sujeito não pode ser analisado apenas como uma estrutura isolada, ele é condicionado pela cultura e espaço em que está inserido. Segundo Henri Wallon, que estudou a afetividade e o contexto sociocultural no processo de aprendizagem:

“O homem não é totalmente explicável pela fisiologia, porque o seu comportamento e as suas aptidões têm por complemento e por condição essencial a sociedade, com tudo que ela comporta, em cada época, de técnicas e relações em que se modelam a vida e as condutas diversas de cada um” (Wallon, 1979, p. 30).

Assim, ao investigar a percepção do ponto de vista cultural, lembra-se que a importância atribuída aos diversos sentidos é variável com a cultura, principalmente entre a oriental e a ocidental e, conseqüentemente, a forma de perceber o espaço também. Desse modo, ao pensar na linguagem como um objeto cultural de crucial importância e principal modo de associação entre seres humanos, é de se observar que ela formata a relação do sujeito com o espaço, principalmente pelo seu modo escrito.

“A partir do momento em que aprendemos a ler, o alfabeto influencia a nossa relação com o tempo e com o espaço. Por exemplo, no espaço visual ocidental, o passado está à esquerda e o futuro é o lugar para onde corre a escrita, para a direita” (Kerckhove, 1997, p. 53).

A isso, soma-se a descoberta do neurobiologista Roger Sperry, em 1968, na qual o norte americano afirmou a existência de raciocínios diferentes para os dois hemisférios cerebrais, o lado esquerdo e o direito (Edwards, 2003). O lado esquerdo é o lado racional e verbal, reduz os raciocínios a números, letras e palavras e se baseia na noção de tempo. Enquanto isso, o direito é o não-verbal e intuitivo, não compreende reduções (letras, números e palavras), entendendo padrões e coisas inteiras e conectando-se à noção espacial (Bergland, 1985 apud Edwards, 2003).

Sendo o lado esquerdo responsável pela linguagem oral/escrita, e sendo esta a principal forma de diálogo do sujeito com o meio, o pesquisador de Letras Kerckhove afirma que o alfabeto acentua a noção de sequência e tempo, contribuindo para a dependência tipicamente ocidental da racionalização da experiência e da percepção, incluindo a noção de espaço (Kerckhove, 1997).

Desse modo, essa racionalização do raciocínio ligada aos hemisférios cerebrais descoberta anos mais tarde, se conecta com o pensamento de Merleau-Ponty, quando este afirma que o saber científico ocasiona o deslocamento da experiência do sujeito, o fazendo desaprender a ver, ouvir e sentir com o seu próprio corpo (Merleau-Ponty, 1999). E resta-se, assim, o questionamento de como combater essa tendência sociocultural de se ater às respostas prontas, universais e exatas.

3.3 do desenho ao espaço percebido

Para se refletir sobre o desenho e seu potencial para o presente estudo, é necessário retornar a definição da palavra. Como afirma Isoda (2013), a definição de desenho, ou de seu verbo desenhar, sempre foram de difícil alcance, apesar de toda pessoa ser capaz de identificar um desenho ou captar o entendimento da palavra quando utilizada.

Vilanova Artigas em seu texto O desenho (1968), retorna a etimologia da palavra, no momento, buscando justificar a impossibilidade de classificar a atividade como unicamente técnica ou artística. Neste, o arquiteto afirma que a palavra desenho advém do verbo designare, do latim, que significa desígnio, intenção, propósito. Conectando-se as classificações realizadas por Platão das artes úteis e inúteis, as artes inúteis são aquelas que, segundo ele, não possuem o objetivo de imitar a natureza para dominá-la, mas derivam do pensamento humano, sendo então, intenções humanas. O desenho, como se verá adiante, carrega em si essa ambiguidade.

Derivando do latim, na língua portuguesa, a palavra desenho se define majoritariamente vinculada a interpretações materiais e de representação. Segundo o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, desenho é:

“1 representação a lápis, a tinta etc., de objetos e figuras, de paisagens etc.; 2 arte que permite efetuar representações; 3 delineação dos contornos das figuras; entre outras exemplificações como desenho animado e à mão livre” (Dicio, 2023).

Porém, como afirma a artista Edith Derdyk, entrevistada na tese de Isoda (2013), é importante verificarmos também a definição do verbo desenhar para maior amplitude de significados, a partir da qual podemos entender a atividade como uma elaboração mental, um plano: “1 representar por meio de linhas e sombras, executar um desenho; 2 representar-se na imaginação.” (Dicio, 2023).

A propósito, como conta Artigas, a palavra desenho é registrada pela primeira vez na língua portuguesa no final do século XVI, com D. João III. Este, escreveu uma carta para os patriotas brasileiros que lutavam contra a invasão holandesa em Recife, dizendo “impedir os desenhos do inimigo”, ou seja, os planos do adversário. Portanto, compreende-se que a própria palavra carrega em si a dualidade entre a ideia e o fruto, entre a intenção e a representação/ação.

Porém, é importante lembrar que o ato de se traçar, representar, marcar, etc. já existia antes da própria origem do termo. Aliás, o grafismo não só existia antes da própria linguagem, como deu origem a língua e seus caracteres. Retornando ao início da vida e, conseqüentemente, do desenho, segundo Herbert Read (1972), a arte pré-histórica, é uma arte de linhas, não impressionista e háptica, ou seja, que tenta criar uma síntese entre a percepção tátil do sujeito e suas experiências subjetivas. Como acrescenta Hildebrand (1994), o artista não só transmite as sensações visuais, como também as memórias do tato que permitem a tridimensionalização de nossa mente.

Prosseguindo a linha do tempo, posteriormente, na Idade Média, a representação estava ligada aos símbolos e a ideologia da religião. Artigas (1968) é firme ao apontar que em tal período o corpo era considerado presa do pecado e a técnica era subestimada. Da Vinci, anos mais tarde afirma que “o homem era considerado pelos antigos um mundo menor” (Artigas, 1968). Nesse período, tudo que era representado era digno de ser representado, do ponto de vista da religião.

Por outro lado, o Renascimento reabilitou o humano (Artigas, 1968) e o colocou no centro da realidade. O avanço da ciência e da racionalidade, originou a representação através da perspectiva, que não só pressupõe tal centralidade, mas classifica os objetos a partir de sua medida e organiza o espaço através de um espectador.

Nesse período, Leonardo Da Vinci merece grande destaque, especialmente para

criação da palavra designare. Como arquiteto, artista, cientista, etc., ele acreditava na criatividade como valor humano e a valorizava nas mais diversas áreas de atuação. Nesse momento, o desenho como interpretação da natureza e como intenção humana ganham força e nasce a palavra com sua dualidade semântica.

“No Renascimento o desenho ganha cidadania. E se de um lado é risco, traçado, mediação para expressão de um plano a realizar, linguagem de uma técnica construtiva, de outro lado é designio, intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta do espírito. Um espírito que cria objetos novos e os introduz na vida real” (Artigas, 1968, p.26).

Porém, como explorado anteriormente dentro dos conceitos de espaço e percepção, até o fim do século XIX a verdade absoluta por meio da técnica e da ciência vigorava. A convenção da representação através da perspectiva foi questionada pela primeira vez com os impressionistas, dando origem a arte moderna. Como bem afirma Henri Matisse, pintor fauvista do início do século XX, com o desenvolvimento da fotografia no final do século XIX, o artista já não precisava mais se preocupar com detalhes visíveis. A nova grafia libertou os artistas para representar a realidade como surge aos seus sentidos de imediato, originando as mais diversas abstrações até formular a arte contemporânea como vemos hoje.

Concomitantemente, a filosofia de Merleau-Ponty tomou a atividade artística, principalmente a pintura, como objeto de estudo, não como quem busca ilustrações para suas conclusões, mas procurando aprender de fato com a modalidade. Desse modo, sua fenomenologia se baseia nas produções da arte moderna, sobre a qual ele afirma ser uma possibilidade para a experiência do sensível através da reflexão corporal, não apenas do ver e sentir (Nóbrega, 2008).

O filósofo se debruçou principalmente sobre a obra do impressionista Cézanne e do fauvista Matisse. Como afirma Nóbrega (2008), Merleau-Ponty entende que a pintura de Cézanne dialoga com suas hipóteses ao passo que se configura como uma problematização da dicotomia entre percepção e pensamento, entre expressão e o que é expresso.

“Ao observar a cor, o desenho, os contornos, as proporções do corpo, as distorções das formas, podemos compreender a tese segundo a qual os sentidos não produzem um decalque do mundo exterior. “Cézanne quer pintar a matéria em vias de se formar”, afirma Merleau-Ponty” (Nóbrega, 2008, s/p apud Merleau-Ponty, 2002, p. 128).

Sendo assim, em paralelo a filosofia e as ciências, ele afirma que a passagem da pintura clássica para a moderna se caracteriza não como a passagem do objetivo para o subjetivo, mas a transição da concepção de uma percepção natural para uma percepção sensível, que possui, por sua vez, um sentido aberto e indeterminado. Dialogando com suas conclusões em relação a filosofia e as ciências gerais, o pensamento moderno passa a oferecer um caráter de incompletude e ambiguidade, de dúvida, opondo-se a certeza de Descartes do alcance da verdade (Merleau-Ponty, 1948).

Nas artes, os museus não se preenchem mais de obras “às quais parece que nada pode ser acrescentado” (Merleau-Ponty, 1948), mas veem crescer produções que até se assemelham a esboços, mas que são passíveis de discussões intermináveis devido a sua ausência de sentido único, continua o filósofo.

“O coração dos modernos é portanto um coração intermitente e que nem mesmo consegue conhecer. Entre os modernos, não são apenas as obras que permanecem inacabadas, mas o mundo mesmo, qual como elas exprimem, é como se fosse uma obra sem conclusão, da qual não sabemos se jamais comportará uma” (Merleau-Ponty, 1948, p.70).

Assim, mesmo falando da pintura, pode-se compreender o caráter de descoberta que as artes adquiriam, incluindo o desenho, como meios de acesso direto aos sentidos. Como exposto anteriormente, a percepção do sujeito passa a ser entendida como forma de acessar um conhecimento. O historiador Lionello Venturi, afirma:

“Qualquer atividade mental produz um conhecimento; se a arte não o produzisse, seria uma brincadeira inútil. Mas

o conhecimento artístico distingue-se do científico e do místico. O conhecimento científico alcança-se por meio dos tipos e categorias, que a razão formula como verdade. O conhecimento místico deve-se à completa dedicação do indivíduo ao universal, sem recorrer a razão. O conhecimento artístico também não se deve a razão mas, em vez de ser dedicação ao universal, é conhecimento do individual, de um individual em que o universal presumivelmente se espelha” (Venturi, 2002, p. 20-21).

Portanto, atualmente, pode-se entender o desenho como um conceito aberto localizado entre a dúvida e a convicção, um processo de pesquisa e também o produto dessa pesquisa (GOMES, 2007). A artista e pesquisadora Ana Leonor Rodrigues (2003) afirma que o desenho, então, é tanto o ato de desenhar, quanto o desenho em si. O arquiteto Le Corbusier afirma que:

“Desenhar é, primeiramente, olhar com os olhos, observar, descobrir.

Desenhar é aprender a ver (...). Há que desenhar para interiorizar aquilo que se viu, e que ficará então escrito na nossa memória para o resto da nossa vida.

Desenhar é também inventar e criar (...).

O desenho é uma linguagem, uma ciência, um meio de expressão, um meio de transmitir o pensamento. Em virtude do seu poder perturbador da imagem de um objeto, o desenho pode chegar a ser documento que contenha todos os elementos necessários para se poder evocar o objeto, na ausência dele.

O desenho permite transmitir integralmente o pensamento, sem apoio de explicações escritas ou verbais. Ajuda o pensamento a cristalizar-se, a tomar corpo, a desenvolver-se” (Le Corbusier, Apêndice in Molina, 2003, p. 609).

Seguindo essa linha de desenho como apreensão da realidade, a arte educadora Betty Edwards é inovadora ao conectar a prática do desenho com as teorias dos dois hemisférios cerebrais de Roger Sperry, em seu livro *Desenhando com o lado*

direito do cérebro, de 1979. Ela afirma que desenhar – se atendo principalmente ao desenho realista – não é necessariamente um dom, mas uma dedicação a observar o objeto para além das traduções que o hemisfério esquerdo tende a fazer. Sendo assim, ela coloca o desenho e seu estado de consciência como uma forma de acessar o lado direito, aquele que não reduz a percepção a símbolos e análises, se tornando prática válida não só para arte e ilustrações, mas para materializar os planos da mente.

A autora, ao se desafiar a ensinar os leitores a desenhar com mais fidelidade, ou seja, a ver, perpassa diversos exercícios e explanações. Em um deles, ela se dedica a recuperar a lembrança pessoal de cada um com o desenho, retornando à prática na infância, onde tudo começa e muitas vezes termina.

Ao retomar os estágios do desenho, fica claro que a criança inicia sua aventura artística em desapego, pela simples magia de traçar e conduzir uma linha. O desenvolvimento motor e cognitivo se reflete no desenho, os círculos sorridentes demonstram que a rotação orgânica é o movimento natural do braço. As formas vão ganhando significados e narrativas espontâneas. Até que a linguagem verbal e os conhecimentos das outras áreas escolares exigem uma realidade que o ato de desenhar não acompanha com tanta facilidade para muitos, e a atividade artística se torna frustração.

“Em nossa cultura, as crianças, naturalmente, desenhavam como criança, mas a maioria dos adultos também desenha como crianças, qualquer que seja o nível de desenvolvimento que tenham atingido em outras atividades” (Edwards, 2003, p. 88).

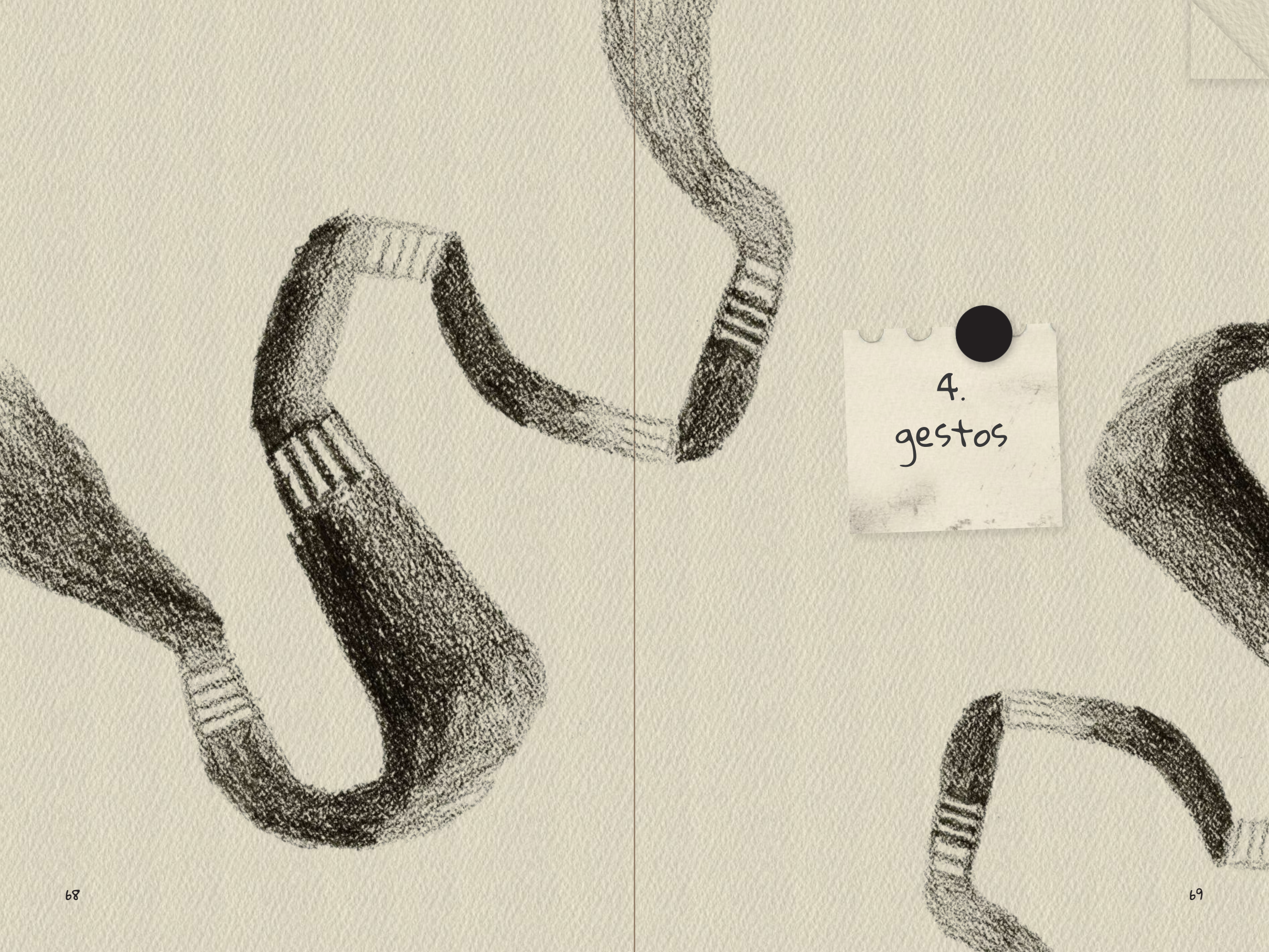
O desenho começa como um desejo por movimento e extensão do corpo, que aos poucos, enquanto se ganha domínio do gesto, se transforma em afirmação de si e de sua produção pessoal. A criança vai entendendo sua obra como um meio de representação daquilo que se deseja, e o desejo e o significado são adquiridos durante o ato do desenho. O movimento inicial adquire o potencial de comunicação, tanto consigo mesma, quanto com o mundo.

Percebe-se, então, que o desenho infantil é rico para a compreensão da atividade e das motivações primordiais que a conduzem. Fica claro que o desenho não pode se restringir apenas a ideia e a representação, em sua raiz existe o prazer pelo movimento. Francisco Paiva coloca o desenho não só como um processo mental, mas adiciona o movimento como definição e motivação do ato de desenhar:

“O desenho assume as qualidades dinâmicas do gesto, é vestígio material do corpo e designa, analogamente, o processo mental anterior aos signos, à forma ou à figura que sintetiza a vontade” (Paiva, 2005, p. 297).

Desse modo, desenho é movimento e gesto que produz e descobre concomitantemente o seu produto e acessa pelo traço a subjetividade de seu autor. Por isso, a própria ambiguidade na definição da palavra ‘desenhar’ pode ser comparada a fenomenologia de Merleau-Ponty. Enquanto o termo ‘desenho’ contém em sua definição o fato de ser processo e resultado, o filósofo afirma que perceber é uma atividade constante e infinita. Ao passo que este entende a arte como conexão entre o interior do sujeito e o mundo material, e como prática de materialização da percepção, o gesto de desenhar é se movimentar, perceber, e, conseqüentemente, existir.





4.
gestos

Assim como a presente pesquisa, a atividade do desenho se constituiu também como um processo de descoberta, em diversos pontos de vista. Partindo das certezas do objeto de estudo: a Rua Francisco Glicério, e do material a ser utilizado: o grafite, o gesto aqui foi explorado em diferentes situações, motivações e inspirações.

A começar pelo contexto dos traços, as cenas retratadas inicialmente foram realizadas a partir de passeios livres presenciais, escolhidas *in loco* e realizadas puramente da calçada. Posteriormente, devido a residência da autora em outra cidade, os desenhos prosseguiram através de fotografias capturadas previamente por ela, de perspectivas e objetos selecionados em percursos novos e antigos.

Concomitantemente, a impossibilidade de experienciar o objeto de estudo colaboraram com desenhos de cunho mais simbólico e subjetivo, sendo intensificados pelas leituras sobre as camadas da concepção artística, que incitavam o desafio da memória, e com ela as significações e afetividades. Além disso, as esferas hápticas do desenho também foram experienciadas. Iniciando um desenho pelo simples prazer do movimento, o traço muitas vezes descobria o que seria enquanto acontecia.

Refletindo o caminho teórico, o desenho se inicia com uma relação mais evidente com a rua real, buscando retratos mais fiéis, e sendo a busca por uma unidade de linguagem uma preocupação. Os primeiros materiais utilizados são o lápis Mars Lumo-

graph black 8B (Staedtler), em papéis variados, mas tendo um caderno de gramatura 180g/m², com tom amarelado, como principal base. Possuindo mais carbono em sua composição, o grafite fornece um traço intenso e preto, de difícil apagamento, com controle de intensidade (uma linha muito clara ou uma mancha preta preenchida). Apesar da busca por formas cada vez menos delimitadas por linhas, a possibilidade de apontar o lápis e formar uma ponta fina incita o desenho realista e mais detalhado.

Com as concomitantes leituras sobre o ato de desenhar e a percepção, o desejo de um gesto mais fluido advém. O segundo material utilizado é um grafite Graphite integral HB (Conté à Paris), com ausência de casca de madeira e apontamento apenas por lixa. Lápis de fácil borramento, com baixo controle sobre a intensidade. A variação de suas linhas e preenchimentos é criada através das superfícies inconstantes ocasionadas pelo desgaste irregular do bastão e seu apontamento impreciso. Remetendo a relação com o giz de cera infantil, ele estimula o traço pelo traço e a força da expressividade em movimentos menos precisos.

Com o prazer pela mancha intensa instaurado, surge a necessidade de mais relevo. Dentro dos limites orçamentários, busca-se papéis que abracem as possibilidades do grafite e evidenciem suas possíveis texturas.

Ao final do processo, ou melhor, ao se aproximar de uma data de entrega, os desenhos foram compilados e organizados amplamente por algumas motivações principais: o retrato da rua atual; os indícios da extensa história descoberta e suas contradições; a infância e juventude; e a busca por símbolos e significados pessoais atrelados a via.

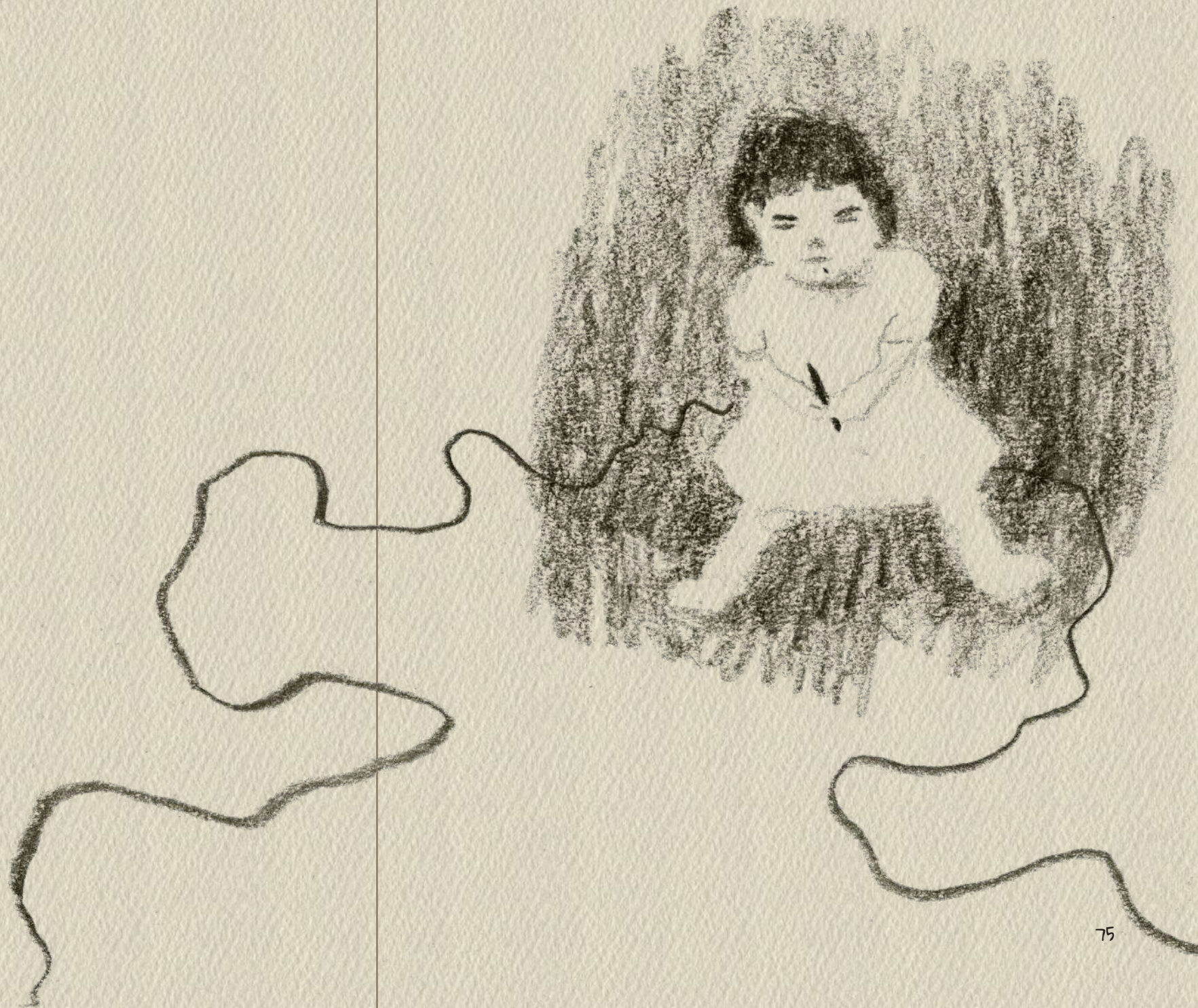
Ficou evidente que os desenhos refletem, mesmo que não executados de forma linear, as revelações apresentadas ao longo da pesquisa. Iniciando-se com um retrato mais fiel e quase pacífico do cotidiano da via, os gestos são tomados pela indignação diante da história invisível do local, seus fantasmas e omissões, enquanto um ponto de vista particular busca ser construído a partir de vivências individuais.

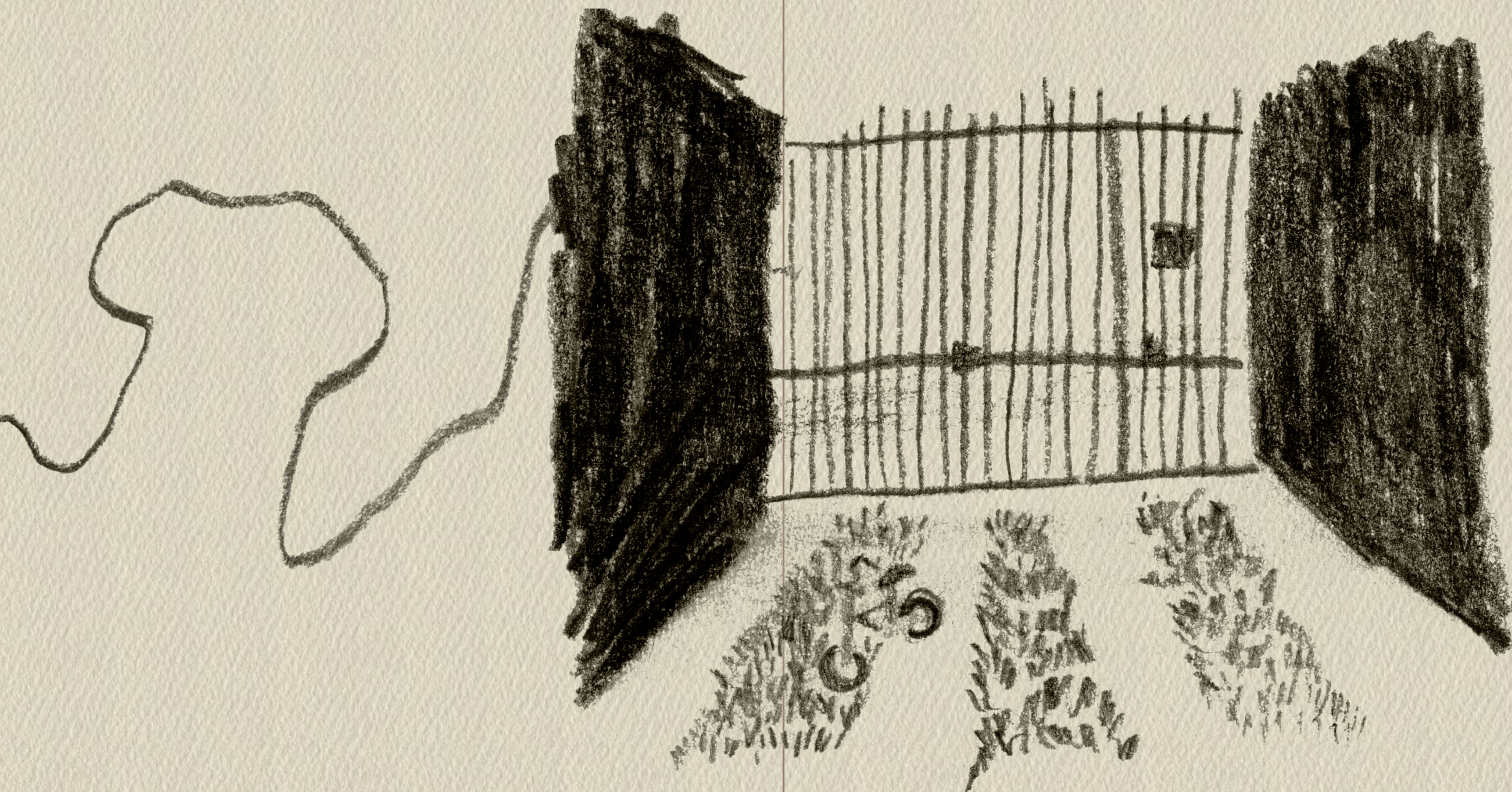
Desse modo, a narrativa aqui delineada traça um paralelo entre uma pesquisa e uma vida. Parte-se, então, das memórias infantis, representadas por importantes ex-

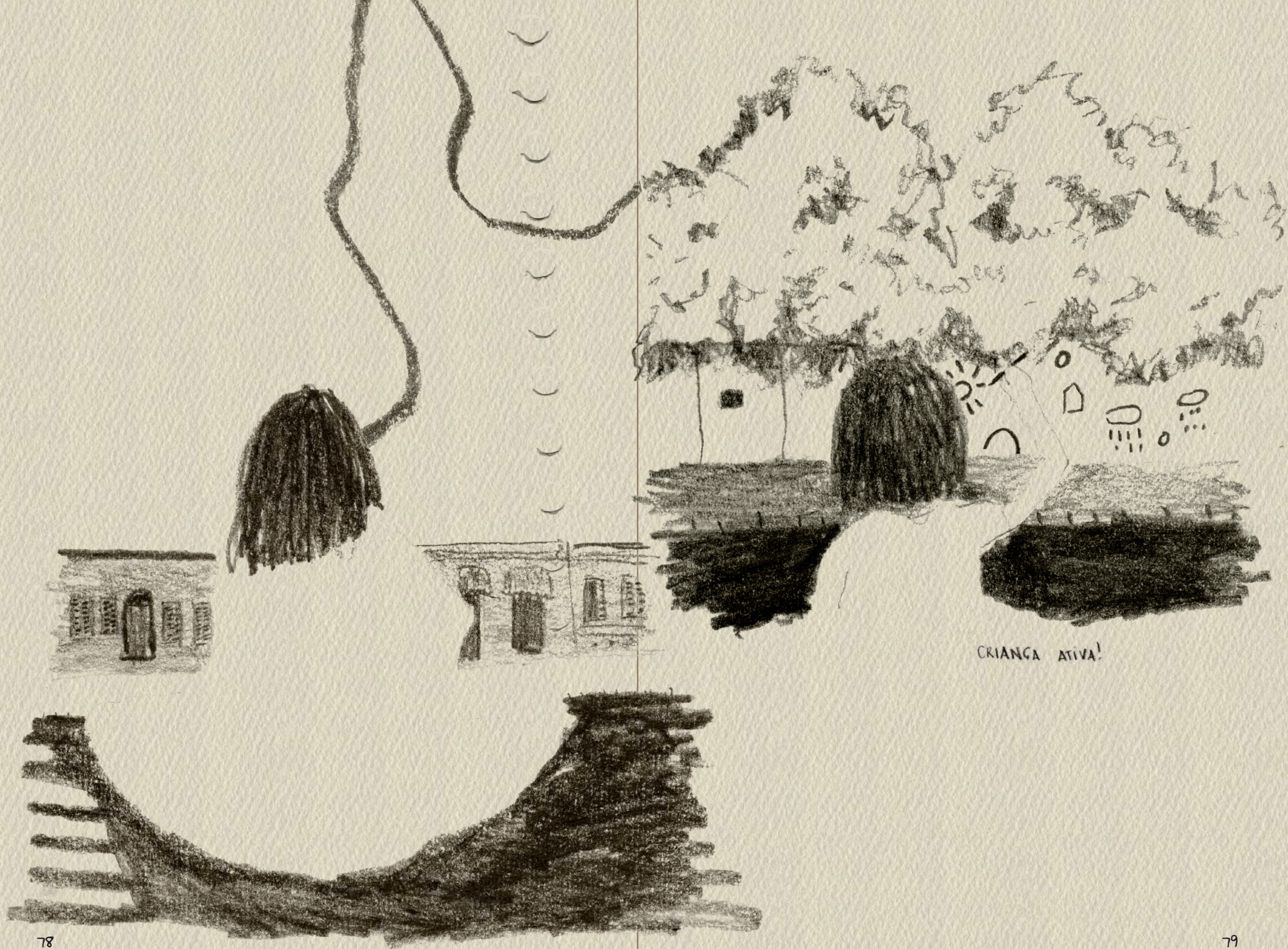
periências, pessoas e elementos, que determinam a estrutura subjetiva e constroem o olhar para o mundo real. Tal olhar se volta para a rua natal, iniciando a presente pesquisa, a começar pelas evidências físicas do local.

As pesquisas teóricas revelam as diversas camadas históricas e os fantasmas que habitam silenciosamente o mundo visível. Porém, descobre-se que aquelas poucas verdades encontradas são mais frágeis que o esperado, e o passado parece ser algo ainda mais distante.

A narrativa, então, se torna pessoal-histórica, mesclando descobertas teóricas, observações visuais, símbolos pessoais, sentimentos e motivações dificilmente explicadas. Assim, o mundo real, mais especificamente, a Rua Francisco Glicério, é registrada a partir dos gestos perspectivos de uma moradora nas duas primeiras décadas do século XXI.





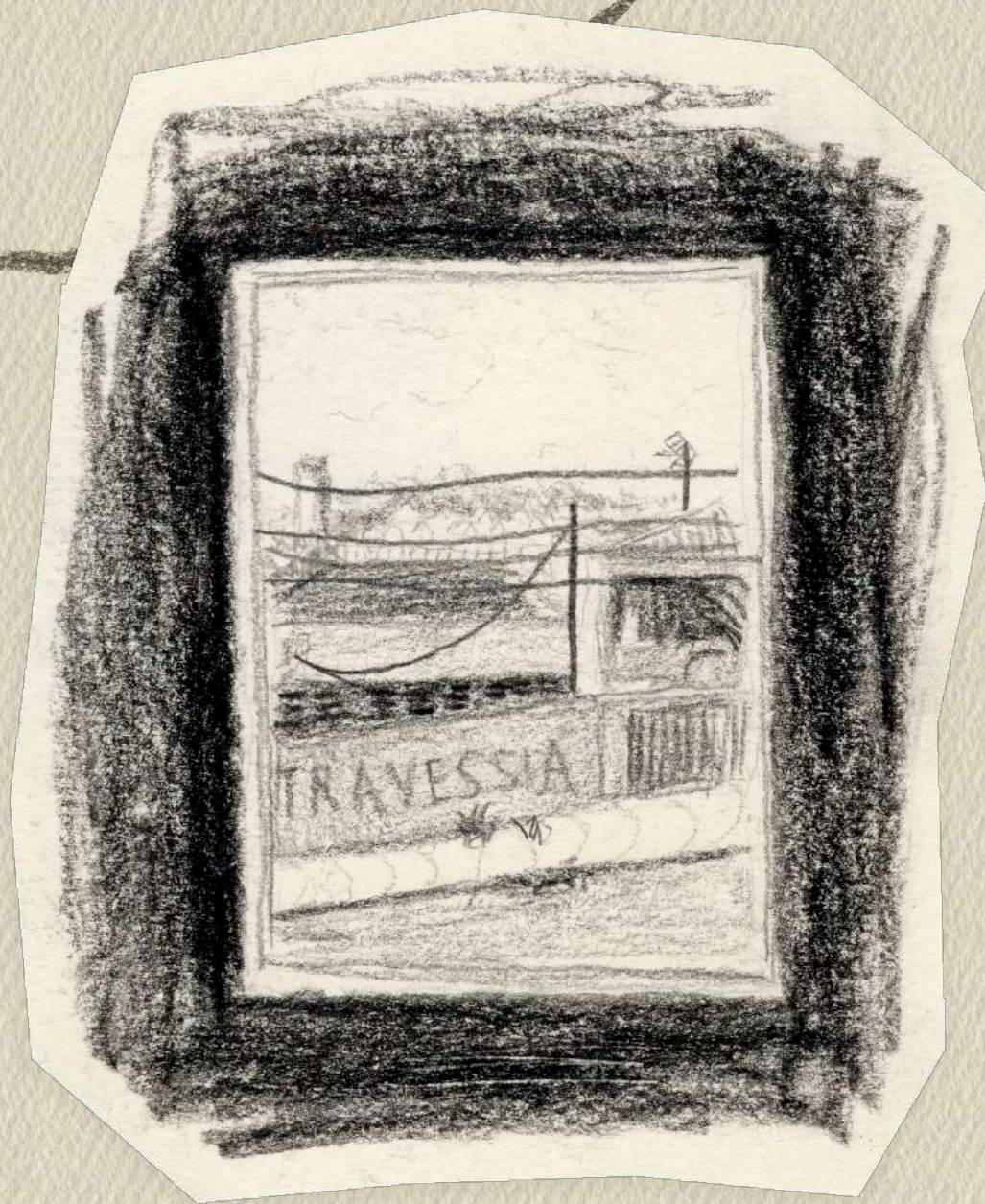


CRIANÇA ATIVA!



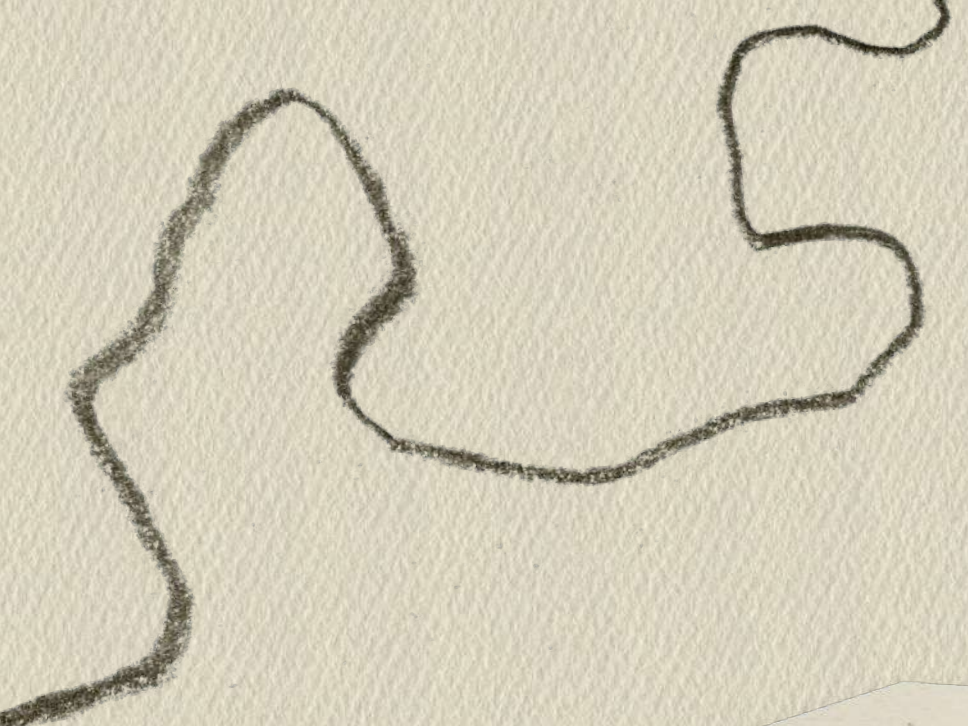
PAISAGEM INFANTIL
RELEMBRADA

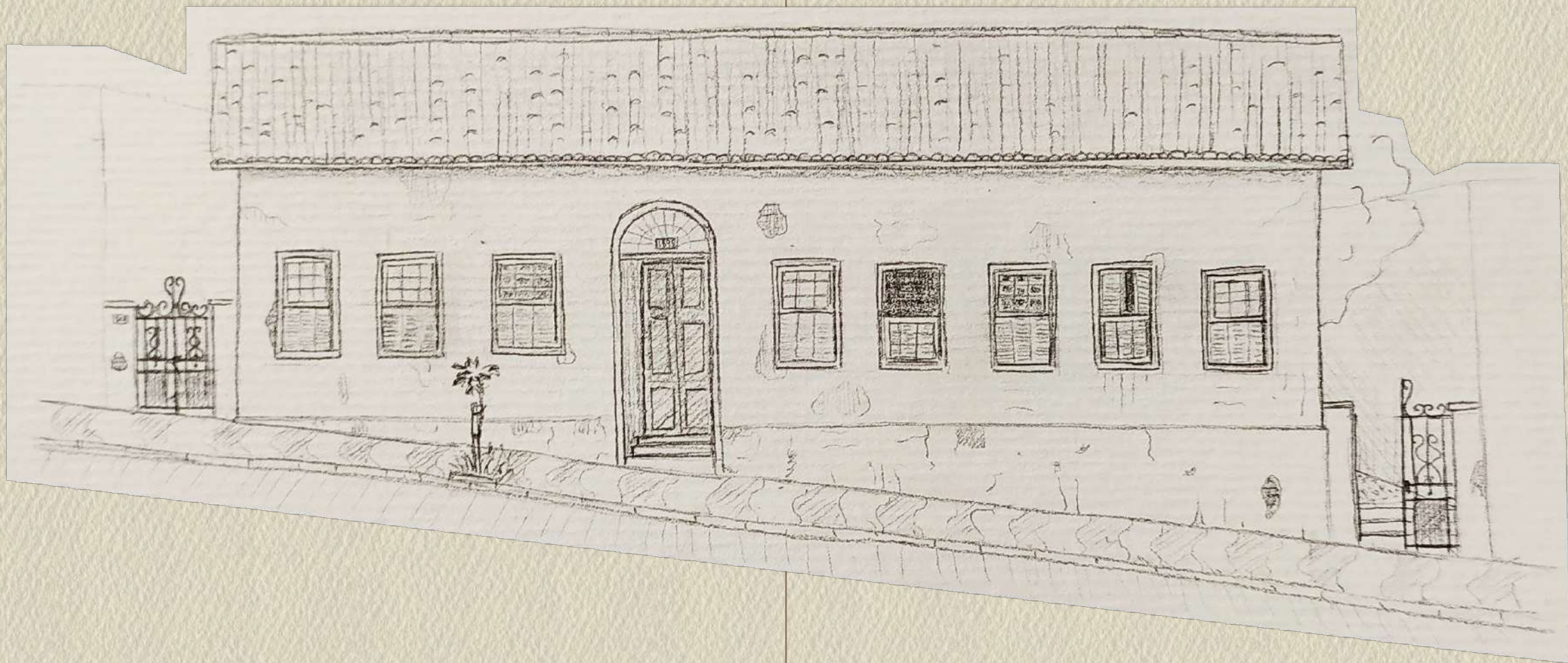


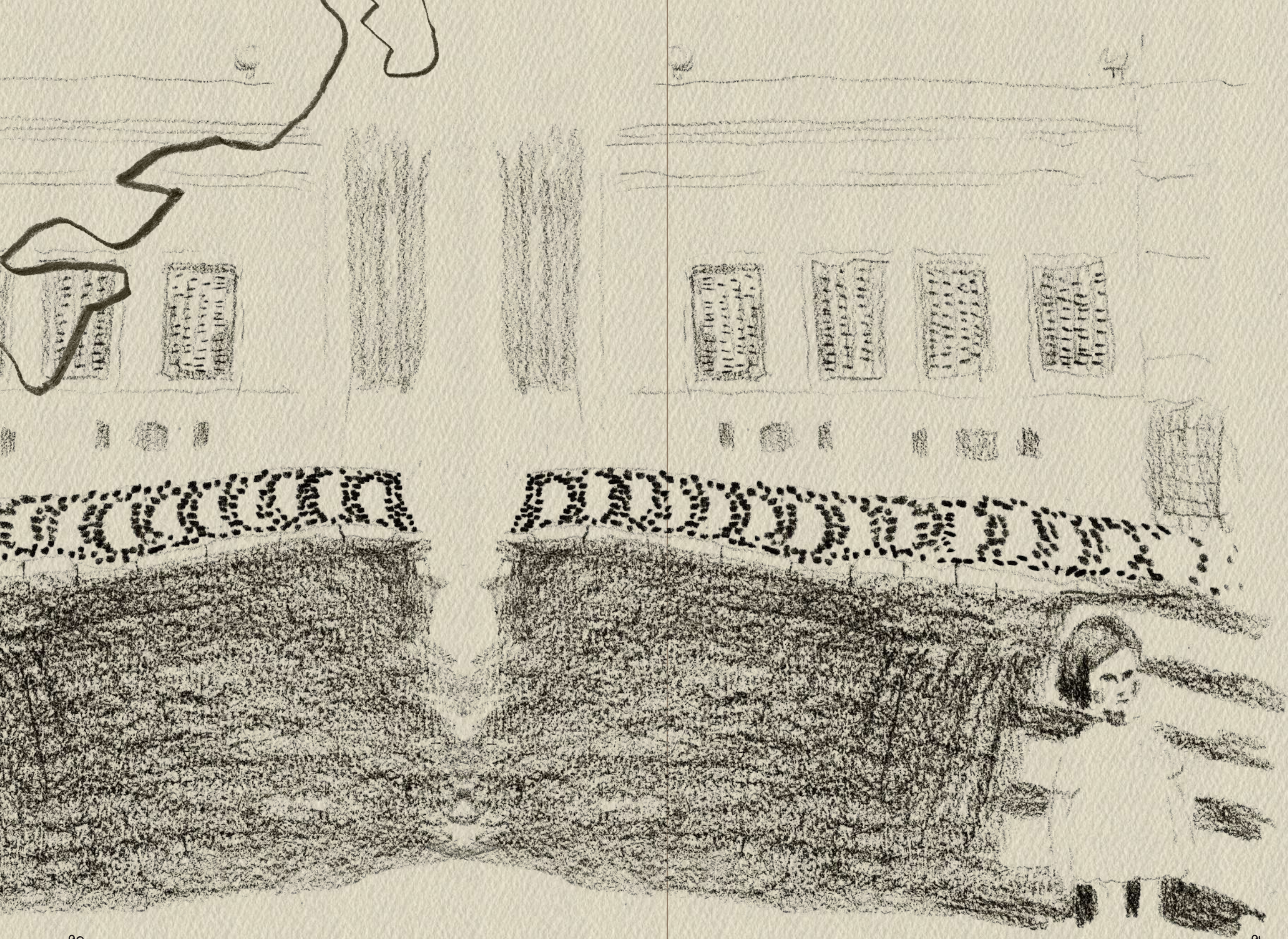


 TRAVESSIA









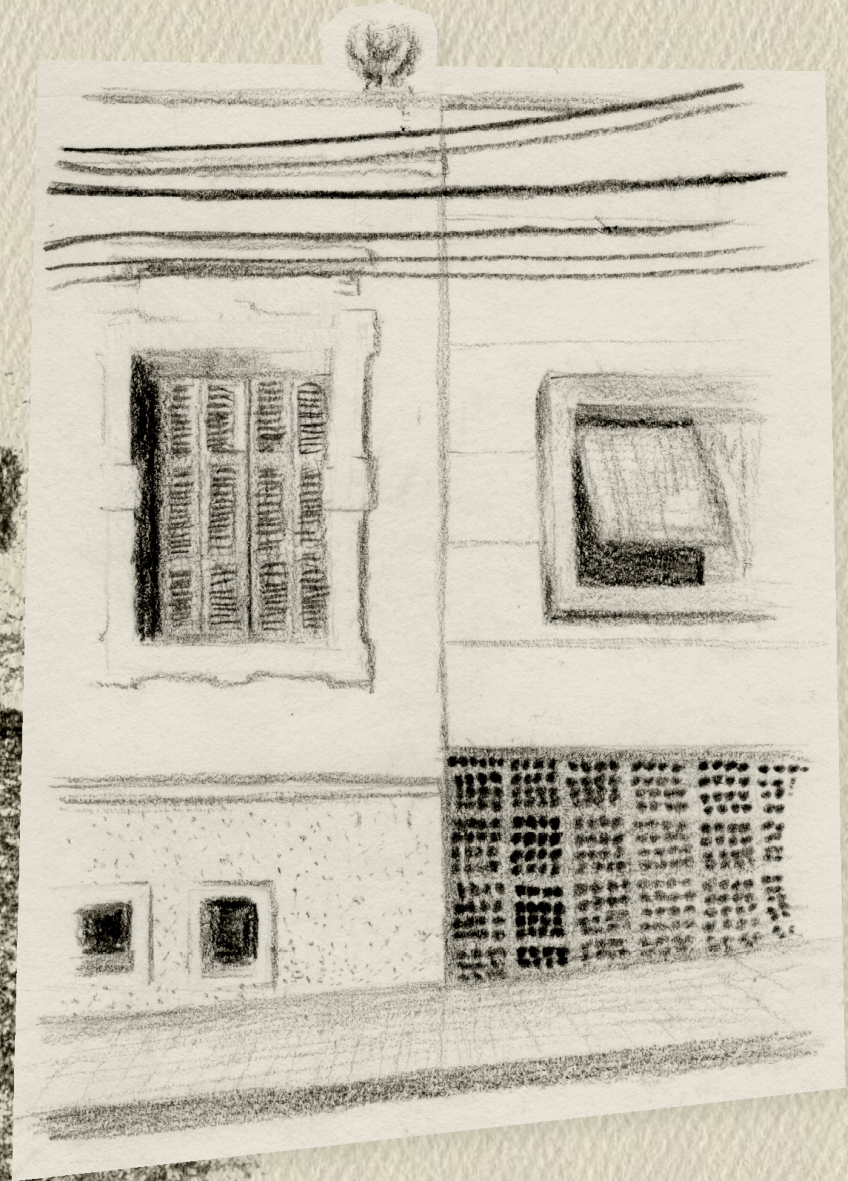


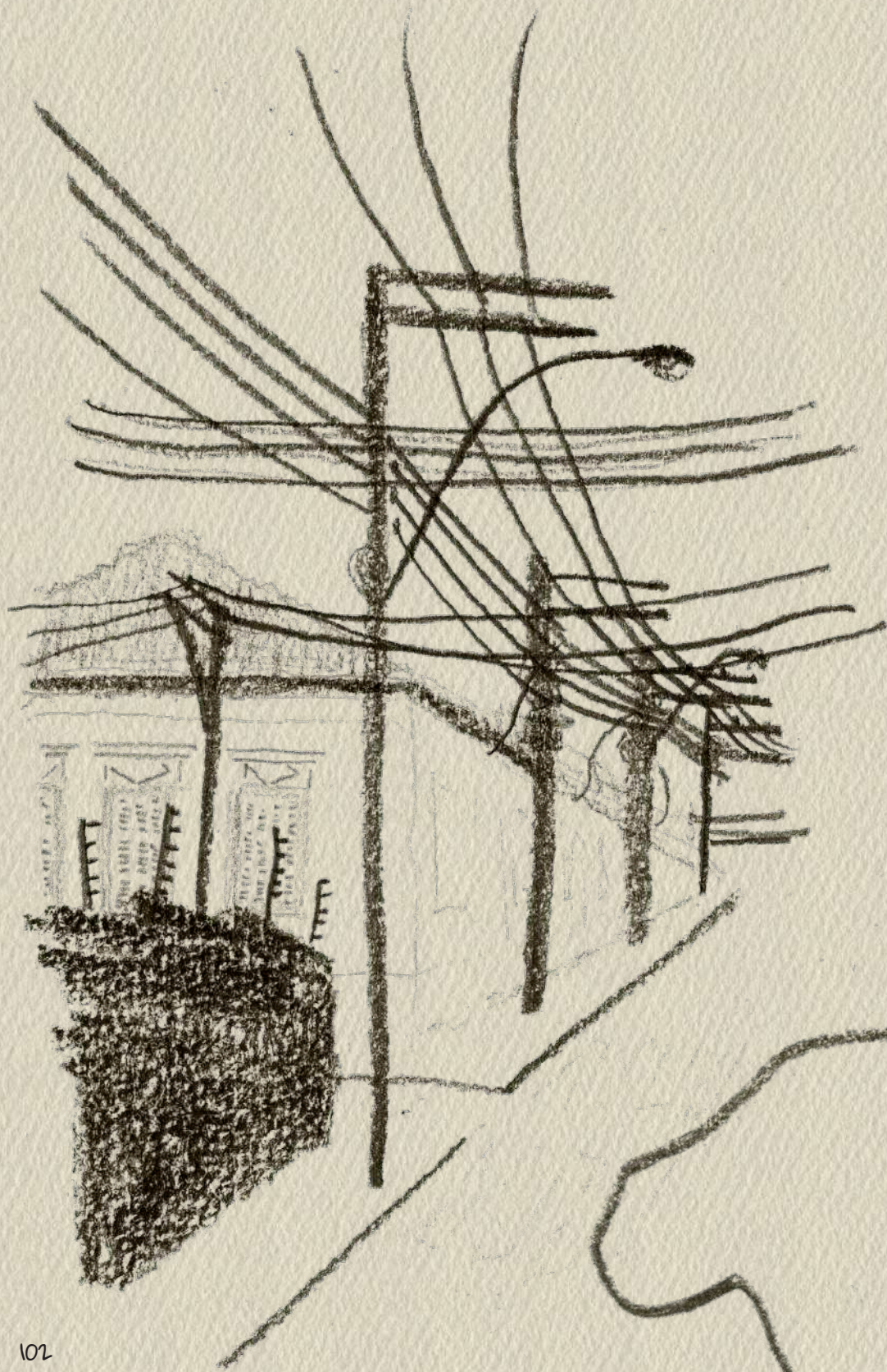


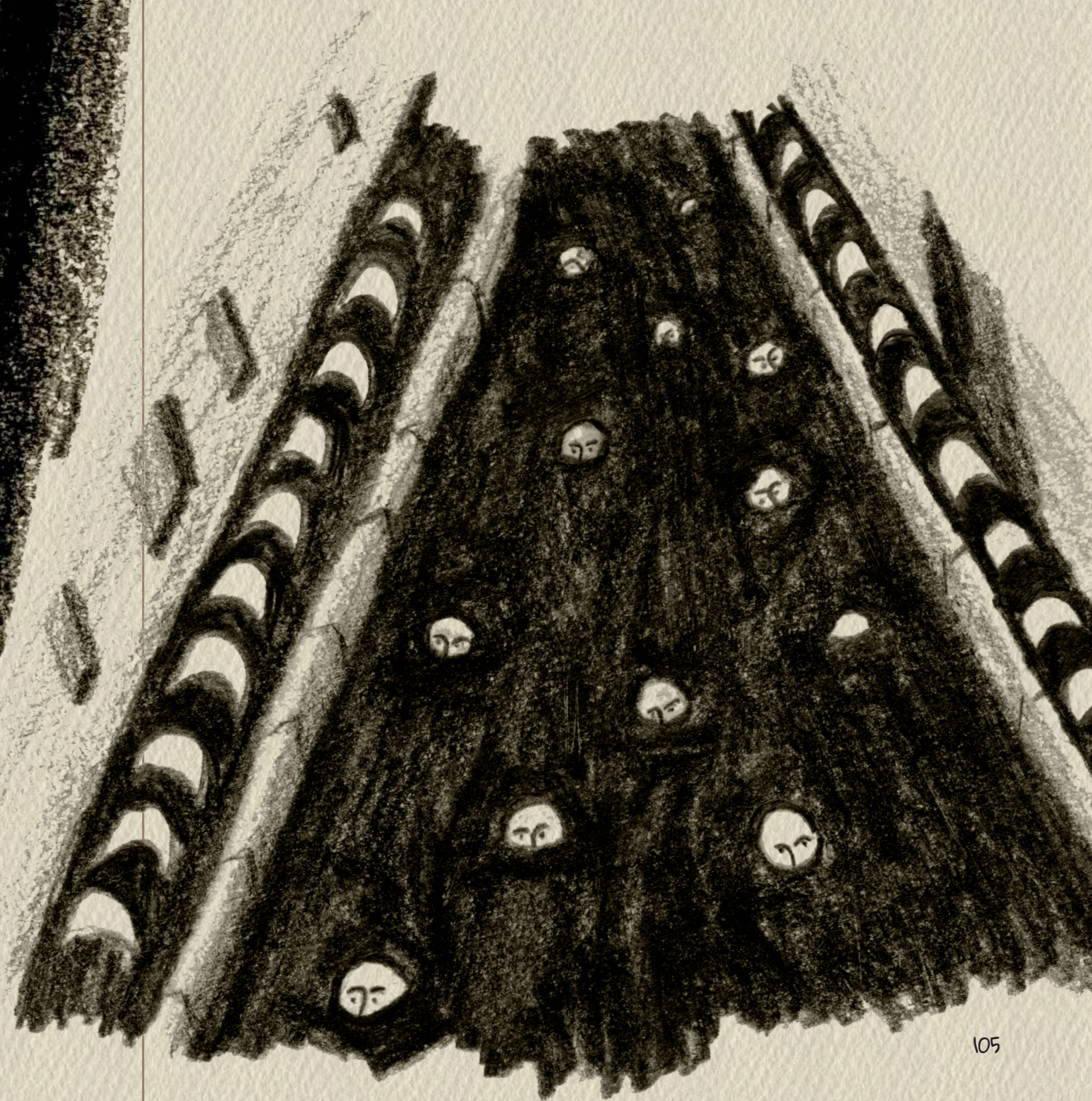
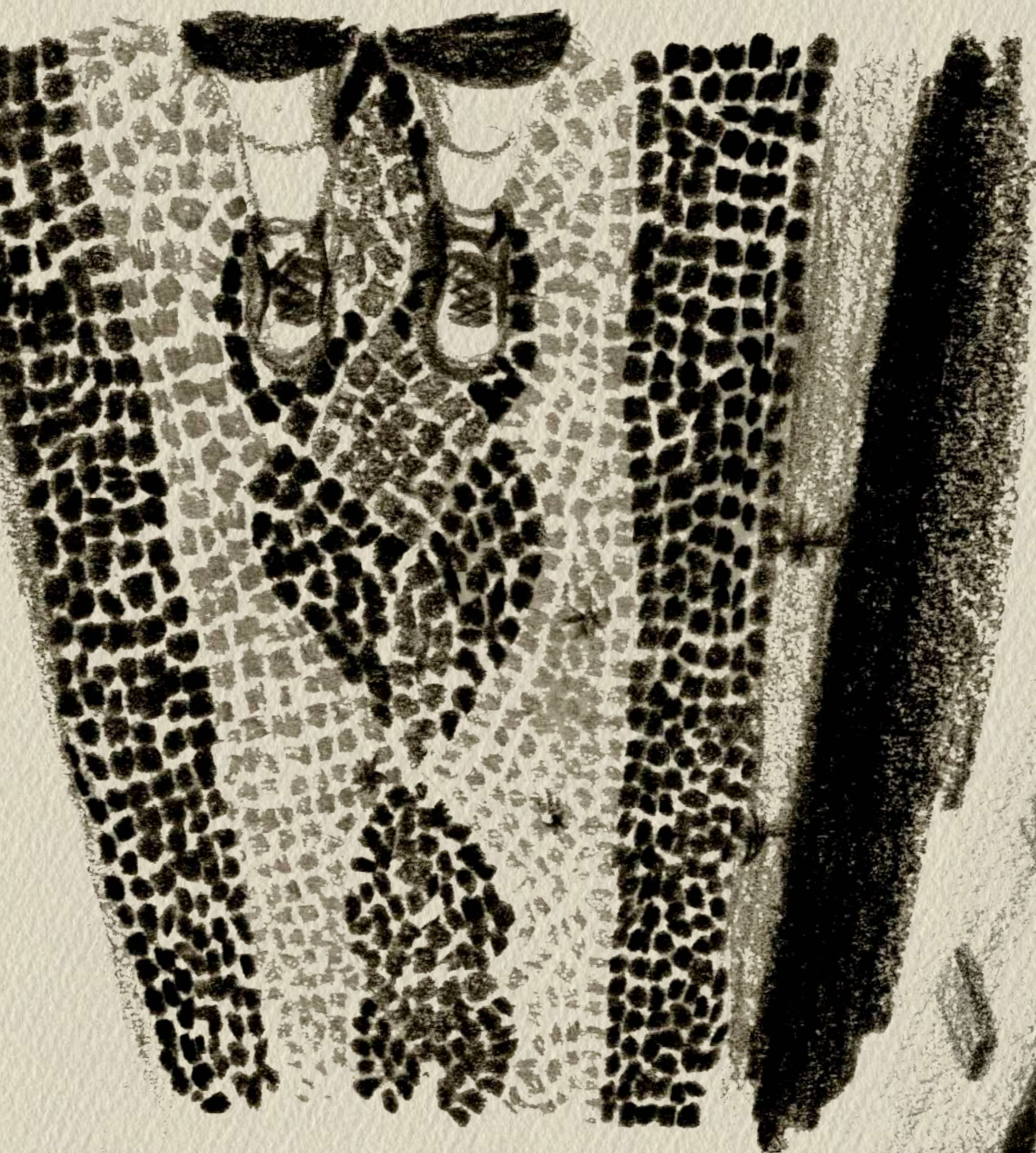


96 97





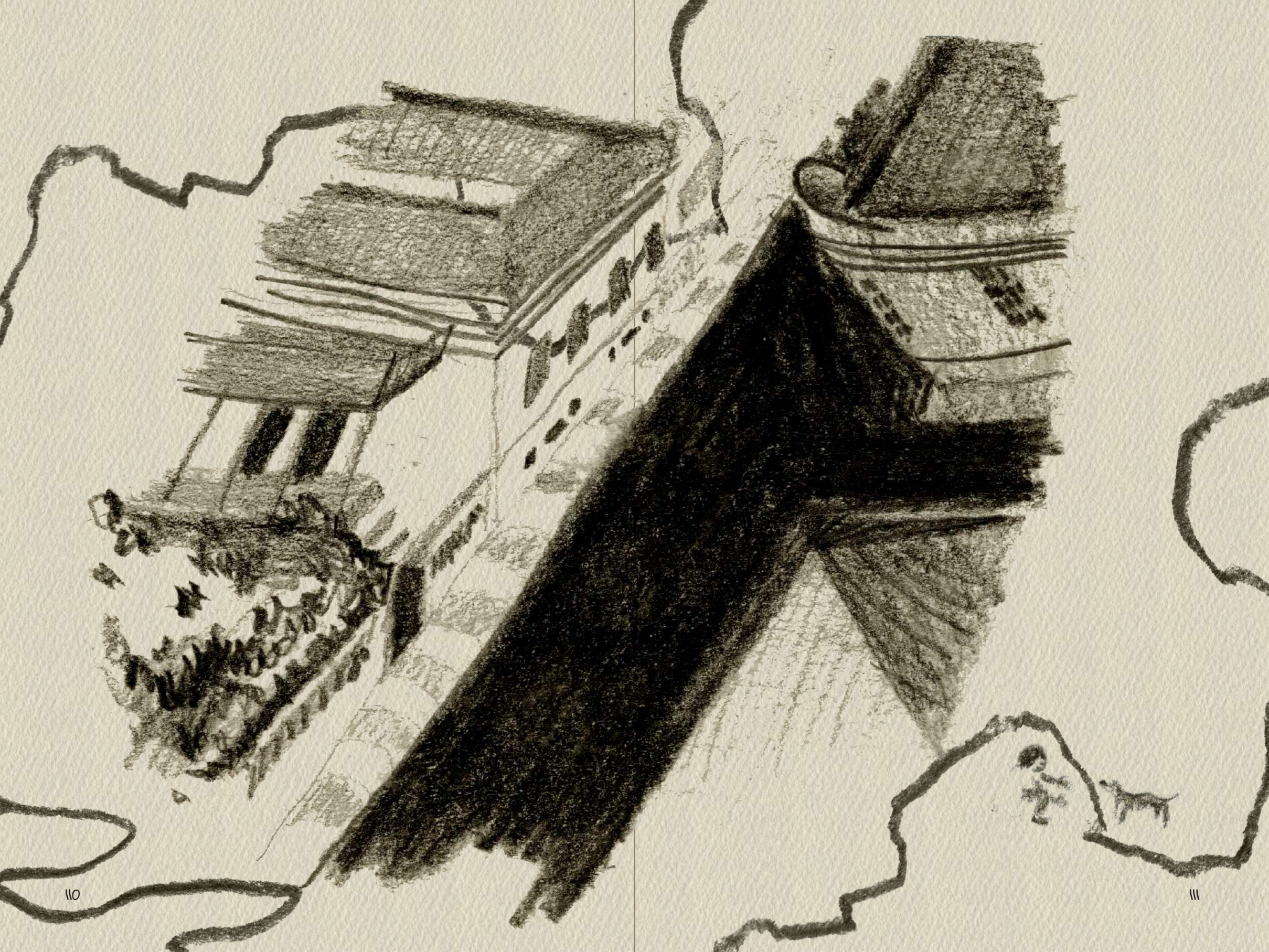


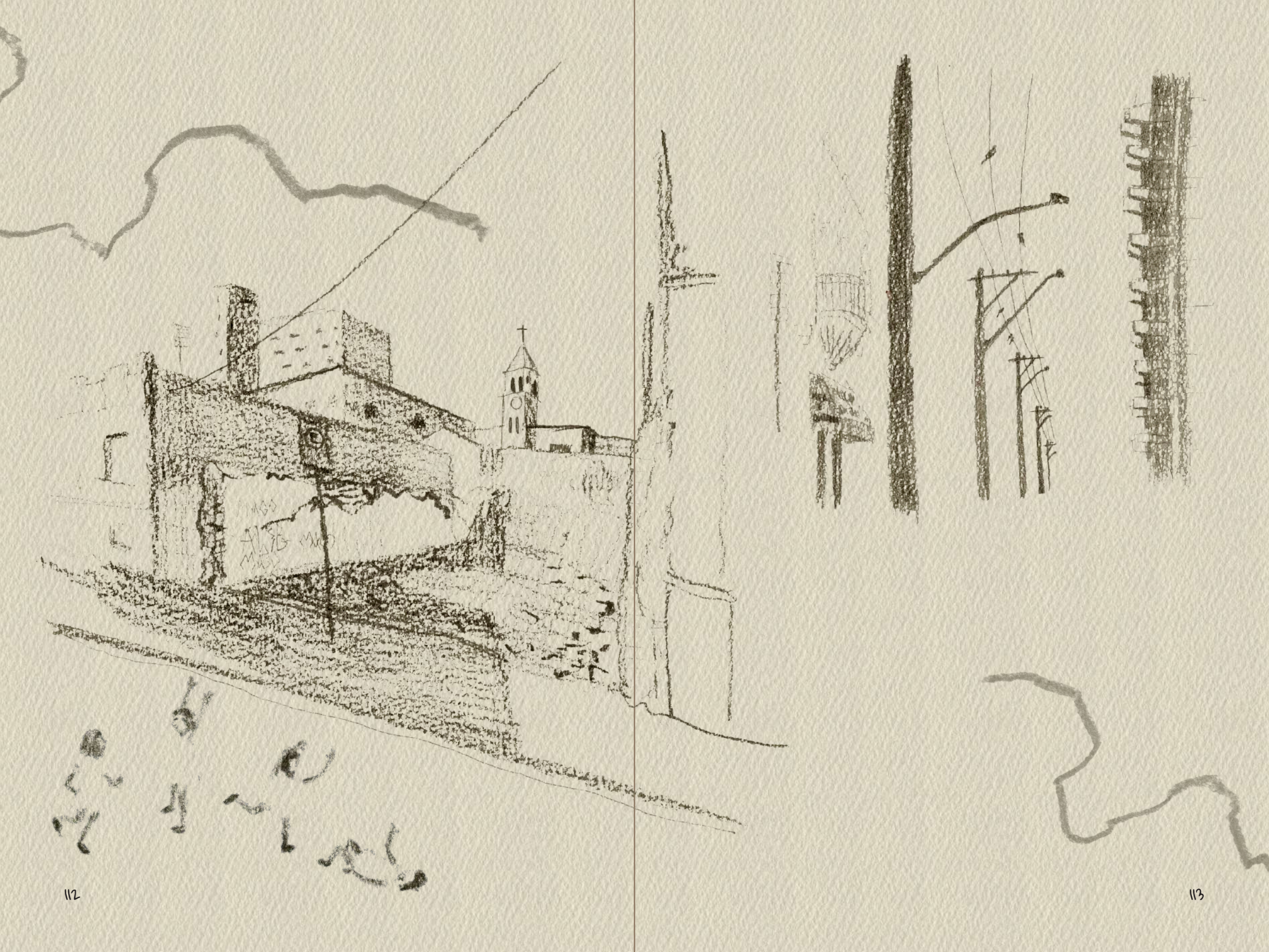


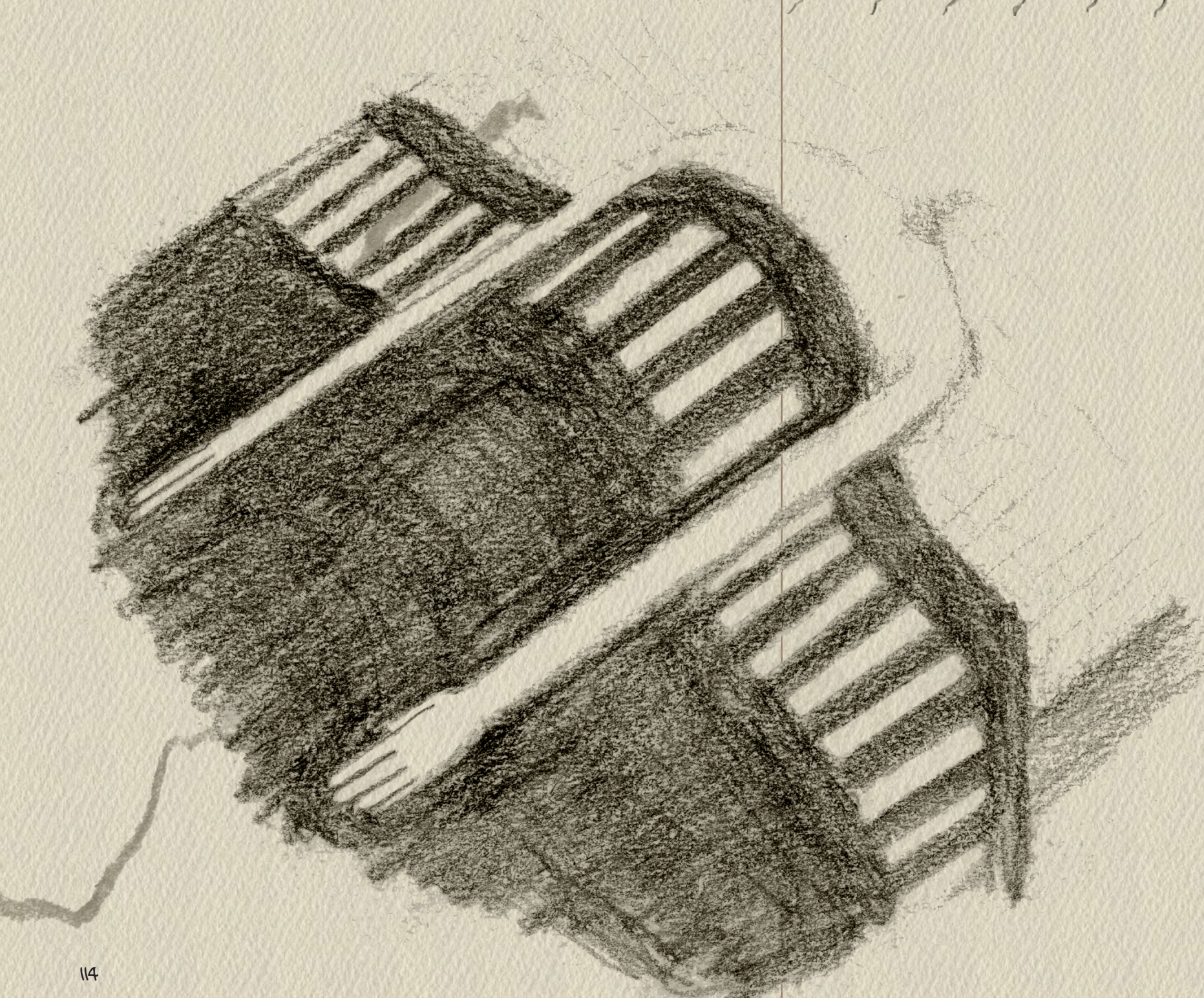


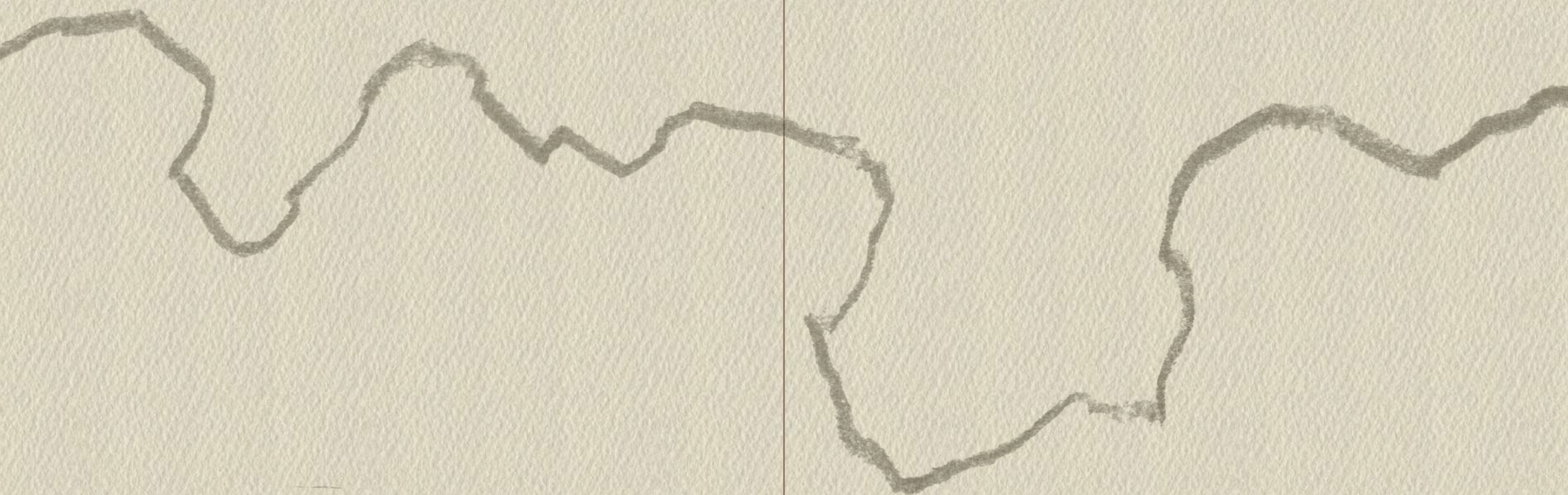
SÉRIO QUE
ISSO TODO
ACONTECEU AQUI?

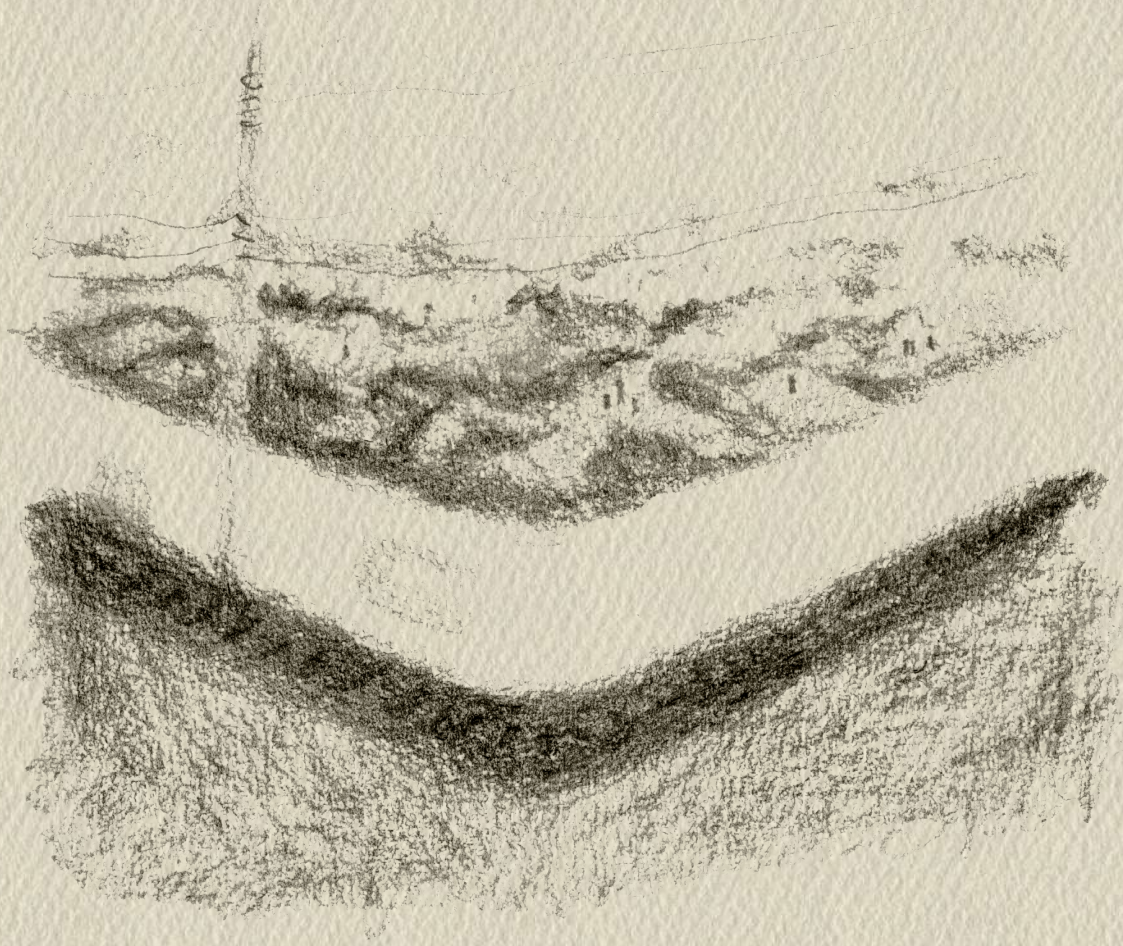








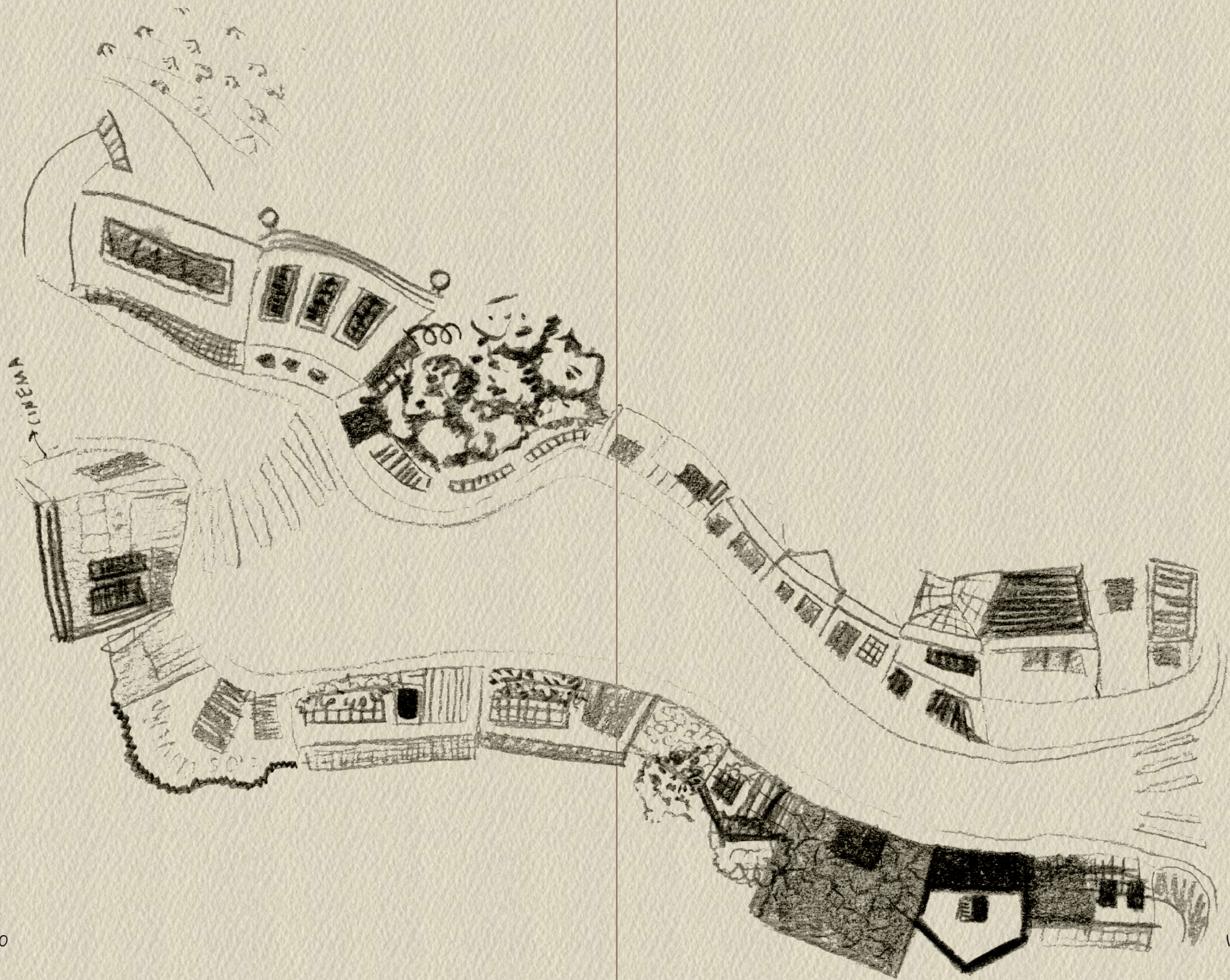


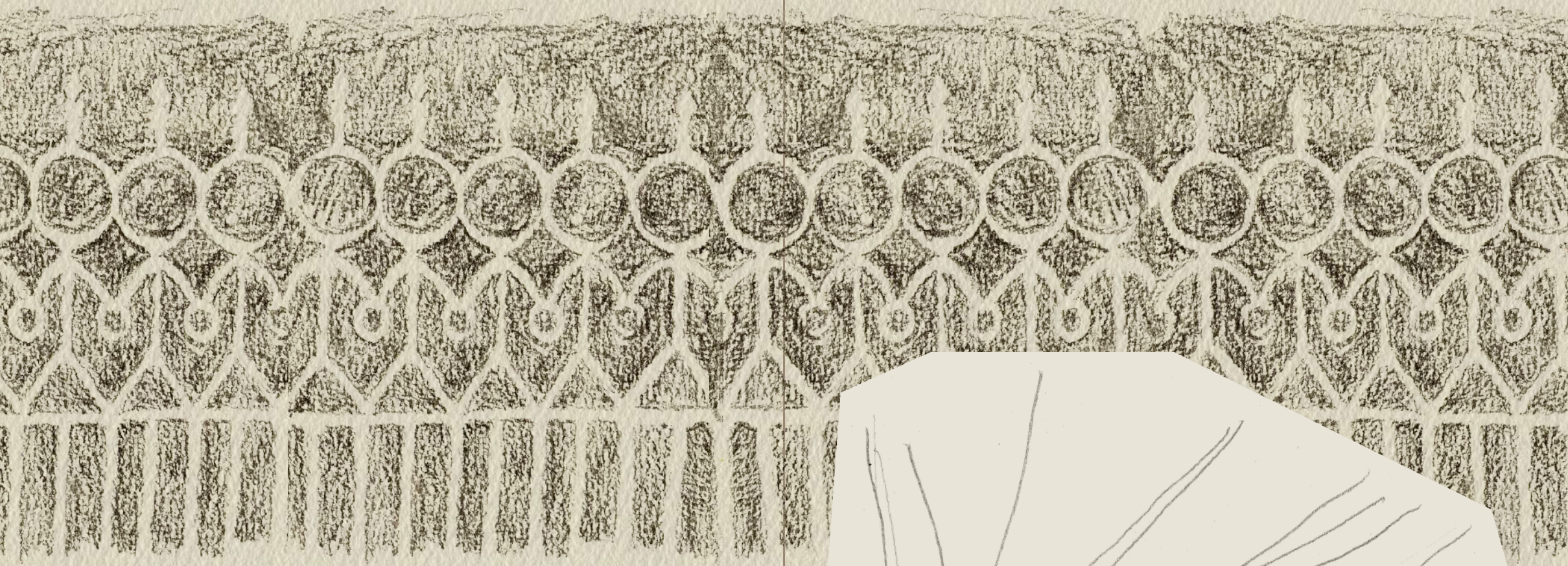


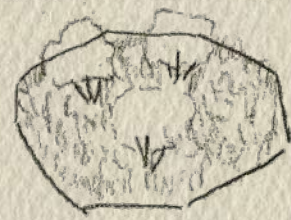
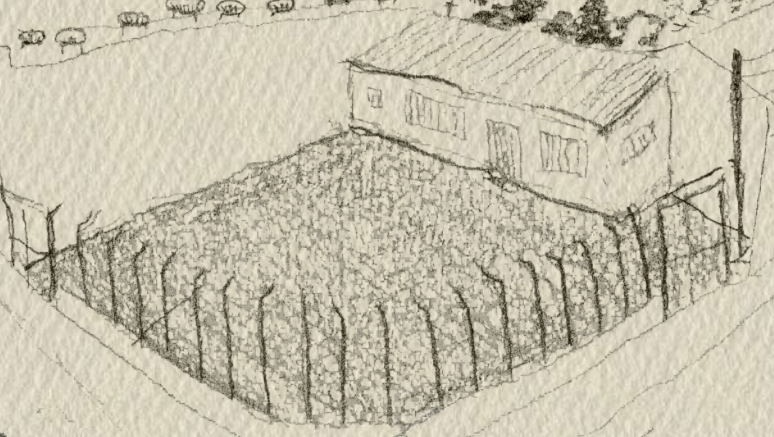
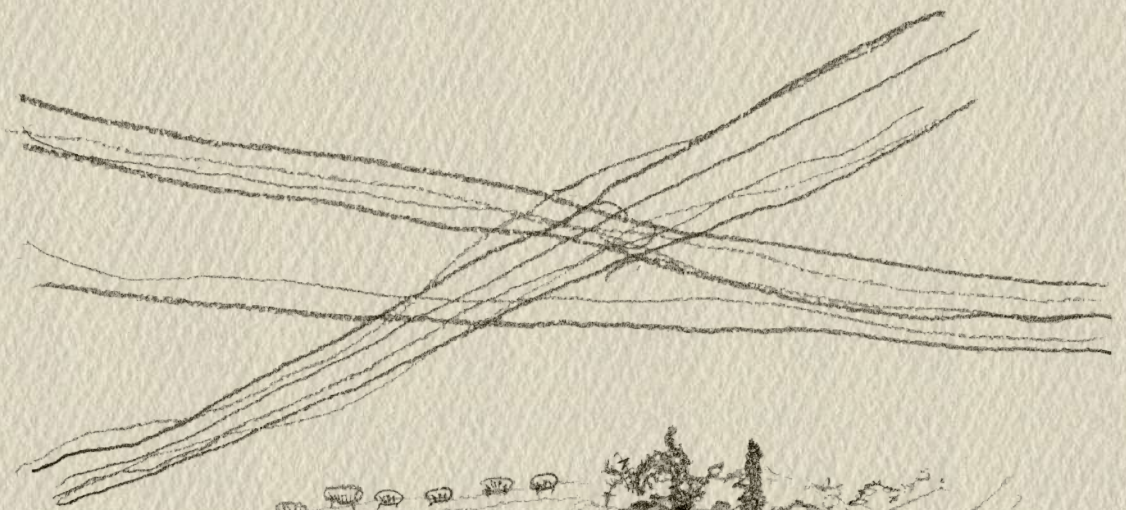
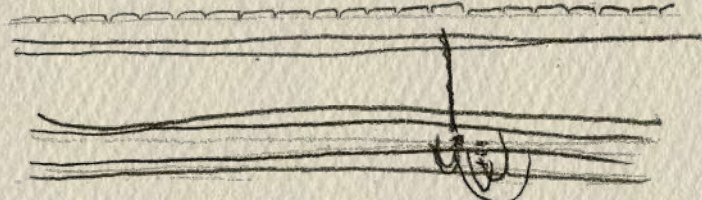
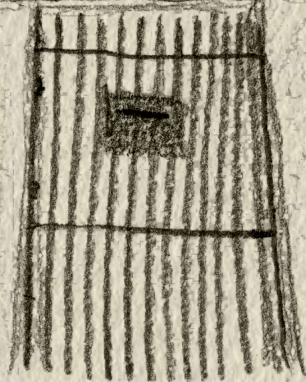
TODO MOVIMENTO BRUSCO É UM
 EVENTO
 SE NÃO SE ATENTAR, O CANTO
 DOS PÁSSAROS É SOM AMBIENTE



SÁBADO, 16h









TEM ALGO SOBRE AS JANELAS



FRANCISCO GLICÉRIO, 539



conclusão

Como mencionado anteriormente, esse trabalho é mais do que um simples trabalho de conclusão de curso, tanto que até seria ingênuo afirmar que se inicia apenas durante a faculdade e, portanto, também não se encerra. Tratando-se de uma espécie de ponto final, o presente projeto prepara um próximo parágrafo.

Desde o início, a busca pela história da cidade natal se vinculava conscientemente à compreensão das raízes para fortalecer o passo seguinte. Ao longo de seu desenvolvimento, o processo se revelou ainda mais íntimo e ainda mais potente.

Apesar dos rumos subjetivos que o trabalho tomou e da crença que os sentidos são tão potentes quanto as ciências para a compreensão do mundo, é notável que a cidade de Itapira tem um longo caminho de escrita a percorrer. Ao lado desta escrita se encontra o movimento de busca pelo sentimento de pertencimento por parte dos itapirenses, e aqui que o presente trabalho, explorando o desenvolvimento de narrativas pessoais, se arrisca.

O desenho, que inicialmente foi apresentado como um *hobbie* e uma experimentação para registrar a rua, não só se mostrou como um método eficaz de conexão e observação atenciosa do objeto, como hipótese levantada previamente, mas abriu esferas de exploração infindáveis sobre um potencial meio de materialização da aproximação entre a percepção – atividade tão interna e particular ao sujeito – e o espaço – o campo de existência neste mundo físico.

Fenômeno interessante foi notar que mesmo que os desenhos tenham sido elaborados de modo exploratório, principalmente no que tange sua carga de significados

– o traço muitas vezes descobria o que seria quando já tinha sido iniciado –, estes se enredaram com facilidade ao serem dispostos conjuntamente pela primeira vez. A dúvida quanto a unidade e sentido das ilustrações se desfez quando, ao mesmo tempo que uma forte possibilidade de narrativa se evidenciou – a utilizada aqui –, notou-se diversos enredos possíveis.

Ademais, o desenho é uma capacidade humana colocada em segundo plano – ou terceiro, ou quarto – com a aquisição das habilidades linguísticas. A decepção com a incapacidade de uma representação fiel imposta culturalmente e acometida logo na infância, bloqueia diversas pessoas de explorarem este meio de expressão e comunicação. Então, combatendo o medo de fazer feio, a presente pesquisa procura o sentimento inicial infantil de traçar pelo movimento, como extensão do corpo, quando a comunicação através deste ainda não era possível.

Ao entender o desenho não só como representação, mas como movimento, Merleau-Ponty é pertinente ao afirmar a interdependência entre este, a percepção e a existência. Como bem coloca Nóbrega (2008), para o filósofo, o movimento é a intencionalidade da percepção, e como resgata Artigas (1968), desenho é intenção. Sendo assim, o gesto do desenho é movimento de percepção e, consequentemente, é existência.

Ainda, vale lembrar que, como explorado anteriormente, a percepção de cada sujeito é uma ação muito individual. Desse modo, a narrativa aqui apresentada, assumirá diferentes significados para cada leitor, mas longe de ser um problema, é o projeto em continuação.

Assim como o próprio ato de desenhar, os caminhos dessa pesquisa descobriram simultaneamente o seu resultado. E assim como o desenho, ela só se encerra porque algo a obriga a parar.



referências

MOTA, C. Veras. 13 de Maio: o brutal assassinato do delegado que se recusava a prender ‘escravos fugidos’. BBC News Brasil, São Paulo: 13 mai. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52650876>. Acesso em: 26 dez. 2020.

ARTIGAS, V. Arte e Arquitetura - O Desenho. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, [S. l.], n. 3, p. 23-32, 1968. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i3p23-32. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/45665>. Acesso em: 21 out. 2023.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Vol. 1).

BRANDÃO, C. Rodrigues. Os Deuses do Povo: Um estudo sobre a Religião Popular. São Paulo, Brasiliense, 1982

_____. Memórias do Sagrado: estudos de religião e ritual. São Paulo, Edições Paulinas, 1985 a.

CALDEIRA, João Netto. Álbum de Itapira. Pouso Alegre, 1935

CERTEAU, Michel de. 2003. A Invenção do Cotidiano: I. Artes de fazer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998

CLUBE Personalidade - Ediano Dionísio do Prado - Professor de Sociologia. Itapira: Portal Cidade de Itapira, 2011. Color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GXsYJYbK72I>. Acesso em: 22 out. 2023.

DICIO. Desenhar. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/desenhar/>. Acesso em: 10 out. 2023.

desenhar/. Acesso em: 10 out. 2023.

DICIO. Percepção. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/percepcao/>. Acesso em: 08 out. 2023.

EDWARDS, Betty. Desenhando com o lado direito do cérebro. 4. ed. [S.L]: Ediouro, 2003.

FERRO, Marc. A História Vigiada. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia. 25 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOMES, Patrícia Tello Polleri Teixeira. Desenho do espaço. 2007. 158 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Desenho, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.

GOODMAN, Nelson. Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Col. Filosofia Aberta, 17. Lisboa: Gradiva, 2006.

HARVEY, David. A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

ISODA, Gil Tokio de Tani. Sobre desenho: estudo teórico-visual. 2013. 116 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Design, Fauusp, São Paulo, 2013.

KANT, Immanuel. Crítica da razão pura. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KERCKHOVE, Derrick de. A pele da cultura: uma investigação sobre a nova realidade electrónica. Col. Mediações, 1. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

LIMA, Elias Lopes de. Do corpo ao espaço: contribuições da obra de Maurice Merleau-Ponty à análise geográfica. Geographia, [S.L.], v. 9, n. 18, p. 65-84, 22 fev. 2010. Pro Reitoria de Pesquisa, Pós Graduação e Inovação - UFF. <http://dx.doi.org/10.22409/geographia2007.v9i18.a13543>.

LOCKE, John. Ensaio acerca do entendimento humano. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

MANDATO, Jácomo. Relíquias da Terra Natal. Itapira, Editora Grupo da Pedra, 1959.

_____. Joaquim Firmino: O Mártir da Abolição. Graphical Editora, Itapira, 2001.

_____. História ilustrada de Itapira, vol 3. Itapira, Edições Empório do Sol, 2006.

MATISSE, Henri. Escritos e reflexões sobre arte. Col. Biblioteca Ulisseia do conhecimento actual, 17. [S.L]: Ulisseia, 1972

MARQUES, Rafaela Ferreira. Merleau-Ponty e a experiência do espaço. 2007. 111 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Departamento de Filosofia e Metodologia das Ciências, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. A Estrutura do Comportamento. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

_____, Maurice. Conversas. São Paulo: Martins Fontes, 1948.

_____. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MOLINA, Juan José Gómez. Las lecciones del dibujo. 3. ed. Madrid: Cátedra, 2003.

MORA, J. F. Dicionário de filosofia. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORENTE, Manuel Garcia. Fundamentos de Filosofia I: lições preliminares. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. Estudos de Psicologia, [s. l], v. 2, n. 13, p. 141-148, ago. 2008. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

OLIVEIRA, Raissa Pereira Cintra de. Formação, desenvolvimento e preservação no município de Itapira. 2005. 19 f. Monografia (Pós Graduação) - Curso de Cidades Paulistas de Pequeno e Médio Porte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

POLITO, Jéssica de Almeida. Paisagem mogiana: transitoriedades e resistências na configuração de um território. 2018. 232 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Centro de Ciências Exatas, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2018.

PRADO, E. D. "Vila Ilze": o viver fragmentado do "boia-fria": um estudo sobre o cotidiano dos trabalhadores volantes de Itapira. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

READ, Herbert. Imagem e idea: la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana. 2 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa, tomo I. Campinas: Papirus, 1994.

ROCHA FILHO, Gustavo Neves da. Levantamento sistemático destinado a inventariar bens culturais do estado de São Paulo. 2. ed. São Paulo: Sem, 2005.

RODRIGUES, Ana L. Madeira. Desenho. Col. O que é. [S.L]: Quimera, 2003.

VENTURI, Lionello. História da crítica de arte. Col. Arte & Comunicação, 24. Lisboa: Edições 70, 2002.

WALLON, Henri. Do acto ao pensamento: ensaio de psicologia comparada. Col. Psicologia e Pedagogia, 98. Lisboa: Moraes Editora, 1979.

ZANETTE, Marcos Suel. Os espaços que nos habitam: as múltiplas concepções no pensamento ocidental. Instrumento: Revista de Estudo e Pesquisa em Educação, [S.L.], v. 24, n. 2, p. 538-557, 29 jul. 2022. Universidade Federal de Juiz de Fora. <http://dx.doi.org/10.34019/1984-5499.2022.v24.37089>.

15 15
15 15

