

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES VISUAIS - IDA
DEPARTAMENTO DE DESIGN – DIN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN**

Marx Lamare Felix

**UM ESTUDO ICONOGRÁFICO DA ARTE DE UMA LOUCA DE RUA:
A IMAGEM [BRUTA] DE TEREZA DO PAU E O DESENHO URBANO
DE CAJAZEIRAS-PB**

Linha de pesquisa:

Design, Utopias, Territórios e Ecologias Urbanas

Orientador:

Dr. Christus Menezes Nóbrega

Brasília, 2019

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES VISUAIS - IDA
DEPARTAMENTO DE DESIGN – DIN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN**

Marx Lamare Felix

**UM ESTUDO ICONOGRÁFICO DA ARTE DE UMA LOUCA DE RUA:
A IMAGEM [BRUTA] DE TEREZA DO PAU E O DESENHO URBANO
DE CAJAZEIRAS-PB**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Design da Universidade de Brasília para a obtenção parcial do título de Mestre em Design.

Orientador:
Dr. Christus Menezes Nóbrega

Linha de pesquisa:
Design, Utopias, Territórios e Ecologias Urbanas

Brasília, 2019

MARX LAMARE FELIX

**UM ESTUDO ICONOGRÁFICO DA ARTE DE UMA LOUCA DE RUA: A
IMAGEM [BRUTA] DE TEREZA DO PAU E O DESENHO URBANO DE
CAJAZEIRAS-PB**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Design.

Aprovada em 24/05/2019

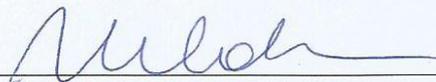
BANCA EXAMINADORA



Christus Menezes da Nóbrega - IdA/VIS

Luisa Fintke

Luísa Günther Rosa - IdA/VIS



Marisa Cobbe Maass - IdA/DIN

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

FF316e Felix, Marx Lamare
UM ESTUDO ICONOGRÁFICO DA ARTE DE UMA LOUCA DE RUA: A
IMAGEM [BRUTA] DE TEREZA DO PAU E O DESENHO URBANO DE
CAJAZEIRAS-PB / Marx Lamare Felix; orientador Christus
Menezes da Nóbrega. -- Brasília, 2019.
112 p.

Tese (Doutorado - Mestrado em Design) -- Universidade de
Brasília, 2019.

1. Design. 2. Artes. 3. Louca de rua. 4. desenho urbano.
5. Cajazeiras - PB. I. Nóbrega, Christus Menezes da, orient.
II. Título.

AGRADECIMENTOS

À cor Vermelha, por tudo que ela representa até hoje. À minha mãe de sangue, que ama essa cor, desde que eu me entendo por gente, e que me ama mais de que a cor. À minha mãe adotiva que me gerou no seu coração e me mostrou que no sertão os raios avermelhados do sol são belezas diárias. Às minhas irmãs e meus irmãos, de sangue e de coração que me ajudam a pulsar, no coletivo. Aos meus amigos, amigas, colegas, companheiro de caminhada de alma vermelha. Às “djindjas” de alma assanhada que usam essa cor como antídoto para o tédio. Às mulheres de batom vermelho. Ao meu orientador que me ensinou a desenhar vários corações no papel, grandes, pequenos, médios, flechados, cortados com raios, alados e que seria mais fácil apagar com a borracha um erro escrito do que uma chama da fogueira. E por fim, à Tereza do Pau por mostrar sem pudor o que é conter e estar contida na arte.

"A Utopia está lá no horizonte.
Me aproximo dois passos,
ela se afasta dois passos.
Caminho dez passos e
o horizonte corre dez passos.
Por mais que eu caminhe,
jamais alcançarei.
Para que serve a Utopia?
Serve para isso:
para que eu não deixe de caminhar".

(Eduardo Galeano)

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: A Carta do Louco. Tarô de Marselha, 1750.	14
Figura 2: Rebecca Horn. Pencil Mark, 1972.	19
Figura 3: Rebecca Horn - Cockfeather Mask. 1973	19
Figura 4 - Rebecca Horn - Leque Prisão Emplumada, (1978)	21
Figura 5: Laura Lima - Galinhas de Gala. 2007	21
Figura 6: É o saci urbano. Série Epitáfios. Grafite. São Paulo. 2011	24
Figura 7: Carmela Gross - Nuvens. 2001.	26
Figura 8 - Richard Clarkson - "Cloud". 2016	27
Figura 9 - Vik Muniz - Série Nuvens. 2001	28
Figura 10: Vik Muniz - Série Equivalentes. 1993	28
Figura 11: Alfred Stieglitz - Equivalent. (1923 – 1939)	29
Figura 12: Peter de Cupere - "Smoke Cloud". 2015	29
Figura 13: Eduardo Coimbra - Nuvem. Série Light: Ilumina. 2008	30
Figura 14 – Hyuro. Ravenna, Italy 2015.	31
Figura 15: “O que fica”(What Remains). Belo Horizonte, Brasil. 2018	32
Figura 16: A prisão de Cristo: o beijo de Judas; a orelha de Malco cortada por São Pedro.1535	40
Figura 17: Isaac Oliver, Elizabeth I (The "Rainbow" portrait). 1600	41
Figura 18: A Carta do Mundo. Tarô de Marselha (1750).	51
Figura 19: Louise Bourgeois. Femme Maison. Versão 1 de 2. 1947	53
Figura 20: Louise Bourgeois. Femme Maison. Mármore Branco. Dimensão: (12.1 x 24.4 x 7.6 cm). 1994.	54
Figura 21: Cartografia Urbana de Cajazeiras, PB.	55
Figura 22: Mapa afetivo da formação de Cajazeiras,PB	59
Figura 23: Feira livre de Cajazeiras,PB.	63
Figura 24 - Mapa da áreas urbana. Vista de satélite. 2019	65
Figura 25: Casa localizada no centro da cidade de Cajazeiras.	66
Figura 26: Casa comum em bairros da periferia da cidade de Cajazeiras	67
Figura 27: Carta do Julgamento. Tarô de Marselha.1750.	75
Figura 28: Giovanni Serodine. Encontro de S. Pedro com São Paulo. (séc. XVII)77	
Figura 29: A Carta da Morte. Tarô de Marselha, 1750.	83

INTRODUÇÃO	8
0. AS NARRATIVAS DE UMA IMAGEM PERDIDA	14
0.1 Os Desenhos de Tereza do Pau	15
0.2 A Louca que olhava a Cidade	33
0.3 O nome, sobrenome [O Pau]	36
0.4 O cabelo	38
0.5 Corpo aberto ou copo coberto?	42
0.6 A andarilhagem – o caminho errado.	45
0.7 Representação Bruta	47
21. A CIDADE QUE OLHAVA A LOUCA	51
21.1 Sobre o design urbano de Cajazeiras-PB	56
21.2 A Coordenada Histórica/Temporal	57
21.3 A Coordenada do Pensamento Urbano	64
21.4 A Coordenada Aleatória	70
20. O OLHO QUE NEM TUDO VÊ	75
20.1 A memória dos moradores da cidade sobre as imagens de Tereza do Pau	75
20.2 Onde foi parar Tereza do Pau?	79
13. A CALÇADA SILENCIOSA	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89
Referência Bibliográfica:	89
Referências Digitais:	90
ANEXO 01	92
APÊNDICES	95
Apêndice _ A	95
Apêndice _ B	99
Apêndice _ C	103
Apêndice _D	105

RESUMO

Este trabalho trata sobre a interação cotidiana dos moradores de uma cidade, no interior do sertão paraibano (Cajazeiras-PB), com a produção visual de Tereza do Pau, considerada “louca de rua”, que perambula há mais de 30 anos pela cidade, executando ações artísticas e percorrendo trajetos urbanos distintos. Refletindo sobre a percepção estética dos moradores locais diante da produção imagética de Tereza, considerada *bruta* e isenta de aspectos acadêmicos da arte. Para tornar decifrável e inteligível a experiência da loucura que ultrapassa as delimitações clínicas para os espaços públicos da cidade, onde as imagens presentes no cotidiano das pessoas, também são produzidas por ações como longas caminhadas, a pesquisa se fundamenta em bases metodológicas seguindo os modelos fenomenológico e etnográfico. Além de levantamento bibliográfico, onde serão investigados os aspectos abordados nos pontos de vista do louco de rua, seus discursos, assim como sua produção visual e experiência artística, provocando uma reflexão sobre o diálogo entre o design urbano, loucura, arte bruta, iconografia, vagância, novas derivas, nomadismos e comunidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Tereza do Pau; desenhos; louca de rua; Cajazeiras - PB; desenho urbano.

INTRODUÇÃO

As primeiras referências visuais, os primeiros contatos que tive com a arte, ainda na infância, foram mediados por meio da experiência visual da presença de uma mulher “louca” de rua, chamada Tereza do Pau. Ela vagueava, perambulando pelas ruas da cidade do interior onde cresci, e constantemente produzia imagens com giz, carvão e materiais perecíveis, que mostravam cenas cotidianas, entre outros temas que ela criava e deixava impressa em muros abandonados da cidade, em calçadas de ruas importantes, praças, entre outros locais. O poder do seu discurso, característico da loucura, estava ali representado por meio dessas imagens. Compreender a produção artística de um “louco de rua” pode ser uma tentativa de perceber a sua presença no espaço público urbano.

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a produção imagética urbana criada por Tereza do Pau, louca de rua que mora na cidade do sertão paraibano - Cajazeiras, contextualizando-a com abordagens teóricas do design urbano, arte bruta e loucura para subsidiar a reflexão sobre a interação cotidiana dos moradores da comunidade com esta produção visual. Além de investigar os processos criativos imagéticos em espaços públicos e valorizar a produção visual marginal de rua como um potente discurso de vulnerabilidade social e mental, no espaço urbano, ampliando o debate a um contexto acadêmico.

Quanto a metodologia, este trabalho se identifica com a pesquisa qualitativa descritiva, aquela com a intenção primordial de descrever as características de determinada população ou fenômeno ou, então, o estabelecimento de relações entre variáveis. São incluídas neste grupo as pesquisas que têm por objetivo levantar as opiniões, atitudes e crenças de uma população (GIL, 2010). Entretanto, quanto ao delineamento por métodos, esta pesquisa pressupõe uma articulação entre a cartografia e aspectos fenomenológicos e etnográficos, considerando os objetivos gerais e específicos do trabalho. As etapas metodológicas obedecem às seguintes fases: 1) Fundamentação teórica; 2) elaboração do Inventário da pesquisa, arquivos e documentos; 3) Análise dos dados; 4) Entrada de campo; 5) Coleta de dados em campo; 6) Análise dos dados de campo; 7) Redação da dissertação e conclusões.

O levantamento bibliográfico do referencial teórico de autores que fundamentam a pesquisa nos campos de conhecimento da arte, design urbano, loucura, iconografia, derivas e novas derivas, nomadismos, comunidade e vagância

foram explorados por: a) Leitura de obras referentes a pesquisa: obras de referência, periódicos científicos, teses e dissertações, anais de encontros científicos, resumos, fichamentos; b) Levantamento de dados sociais, registros oficiais, arquivos de jornais, textos, relatos de pessoas, registros visuais, fotografias, audiovisual entre outras fontes de informação sobre Tereza do Pau; c) Leitura exploratória, seletiva, analítica ou de diversos gêneros.

Para analisar a relação dos moradores da cidade com produção iconográfica de Tereza do Pau, busca-se compreender o que sentem, como percebem, convivem e se relacionam com tal fenômeno. Escolhemos seguir algumas etapas da pesquisa etnográfica, que valorizam a livre expressão dos participantes, de acordo com Gil (2010), durante a coleta de dados por meio de entrevistas semi-estruturadas, história de vida e depoimentos pessoais.

A partir de uma cartografia sentimental dos rastros, registros visuais, fotografias, arquivos públicos coletados e especialmente dos relatos de narrativas orais colhidas de pessoas da cidade desenhou-se a estratégia metodológica desta pesquisa para (re)construir a memória das imagens perdidas de uma personagem viva. Seguiremos três elementos fortes a serem tratados, estudados aqui: 1) Tereza do Pau; 2) A Cidade; 3) Os Moradores. A mediação entre eles é feita por mais três medianas que são: 1) os desenhos; 2) as coordenadas urbanas; 3) a deriva.

O texto foi construído em narrativa, a partir dos depoimentos colhidos das entrevistas, os arquivos encontrados, a vivência do pesquisador e a iluminação dos autores que baseiam essa pesquisa. Propomos embarcar por uma escrita mais poética e navegar na fabricação dessa narrativa, sem perder de vista o farol do suporte acadêmico que a pesquisa científica exige. A forma de utilizar a escrita para produzir imagens e vasculhar a memória do leitor, ativando um repertório de informações de mundo é um desafio que propomos, ou seja, pensar também o lugar da palavra na narrativa.

O autor Antônio Suárez Abreu (2012) em *O Design da Escrita*, um estudo sensível entre o design e a literatura sobre os processos de projeções cognitivas e a ativação na escrita textual, nos fala que “um texto, portanto, não é alguma coisa que venha pronta, com sentido completo, como diz a tradição. É apenas uma proposta de construção de sentidos” (p 17). Para ele a imagem é entendida além de visuais, mas auditivas, táteis, olfativas, entre outros. E destaca um esquema de tratar a imagem para o [con]texto literário, no qual destaca:

Percurso – com início, meio e fim, dirigido à frente, ao alto ou para baixo;
Container – com suas partes: fora, dentro e limites;
Ligação – entre partes, entre unidades etc.;
Força dinâmica – resultado do contato dinâmico entre partes;
Equilíbrio – de força, de massa, de luz etc. (p 45)

Vamos recorrer as falas dos entrevistados para (re)contar a história de Tereza do Pau, com viés de uma narrativa literária. E esperamos aproveitar alguns dos esquemas de imagens expostos por Abreu (2012). As palavras descritas aqui serão pistas das figuras que poderiam ocupar determinado espaço em branco do papel. Complementarão o texto e a visualização da informação pelo leitor. Entretanto, as imagens aqui não são fáceis de mapear, elas se referem não apenas a trajetória de uma andarilha urbana com forte característica mental, mas a uma produção artística e efêmera que é perecível e sensível a exposição de: *ações naturais* (o desgaste provocado pelo tempo, a chuva, o vento, sol, luz); *ações humanas* (por intervenção dos pedestres, curiosos ou contrários); ou *ações mecânicas* (quando os desenhos eram feitos no asfalto, calçada ou na terra eram apagados por pneus de carro, moto e bicicleta).

Estas situações aceleram o apagamento das imagens e o desaparecimento das pistas. É raríssimo registro visual de Tereza e seus desenhos, um dos motivos que justifica isso é que havia pouco acesso a máquinas fotografia/vídeo de forma doméstica, na época em que ela vivia nas ruas (década de 1970-80 aproximadamente), o que tornava praticamente impossível fazer qualquer registro além do visual (presencial com olhar) e o textual (da narração oral). Portanto, optamos por não exibir nenhuma imagem, fotografia, vídeos, outros, por enquanto. Ao menos no que refere a produção de Tereza do Pau. Assim essas imagens podem ser recriadas na imaginação do leitor, por meio da descrição das narrativas aqui escritas. Porém, em alguns momentos do texto recorreremos a imagens de outros artistas para dialogar com o imaginário criado por ela.

Os capítulos desta dissertação são enumerados em consonância com a iconografia das cartas do Taro, que inspiram a produção textual, relacionadas aos assuntos a serem abordados.

Assim, o capítulo 0 - AS NARRATIVAS DE UMA IMAGEM PERDIDA - abordará os desenhos que Tereza produzia nos espaços públicos. Aqui pretendemos descrever em detalhes, cada cena, lugar em que ela desenhava, suportes e materiais, para transmitir ao leitor a liberdade de criar a imagem mental

sob a imagem escrita. O texto é construído a partir da fala dos entrevistados sobre a relação entre imagem e identidade, associadas a loucura, abordada por Flávio de Carvalho Ferraz sob o recorte do louco-de-rua e Michel Foucault, que contextualiza o louco na sociedade e também fala sobre a *ordem do discurso* com a potência do controle e a expressão livre do sujeito.

Esta representação considerada *Bruta*, isenta de certos valores técnicos, mas com outras potências que serão discutidas do ponto de vista da filósofa Márcia Tiburi, toca em questões de codificação de imagens/objetos tratados por Vilém Flusser e *croquis*¹ urbanos de Amando Silva, além dos conceitos de arte de Jean Dubuffet.

No capítulo 21 – A CIDADE QUE OLHA A LOUCA, apresentamos o desenho urbano de Cajazeiras-PB construído a partir das falas dos entrevistados que descreviam do ponto de vista de memórias pessoais sobre a presença constante de Tereza em locais públicos. Os lugares que contam e que propõe a observação do espaço a partir de três coordenadas simbólicas: a) A Coordenada Histórica/Temporal; b) A Coordenada do Pensamento Urbano c) A Coordenada Aleatória. Seguindo alguns importantes autores do design urbano como Kevin Lynch, Janes Jacobs, sociologia e filosofia, como Milton Santos, Antonio Agamben, Paul Virilio, entre outros.

Kevin Lynch (1960) ao tratar da imagem da cidade a partir de estudos da percepção dos usuários, afirma que “as imagens públicas coletivas como uma sobreposição de imagens de muitos indivíduos” e estabelece cinco elementos que constroem a imagem urbana: 1) Vias: caminhos, ruas², calçadas, ferrovias; 2) Limites: são contornos perceptíveis, tais como muros, construções, rios e fronteiras; 3) Bairros: áreas da cidade, distintas por alguma característica ou identidade; 4) Cruzamentos: São também os nós, os pontos de convergência de pessoas, como cruzamentos ou praças; 5) Marcos referenciais: são objetos que servem como ponto de referência.

O capítulo 20 – O OLHO QUE NEM TUDO VÊ, subdividido em: a) A memória dos moradores da cidade com as imagens de Tereza do Pau; b) A comunidade e c)

¹ Tratado no livro: Imaginário: estranhamentos urbanos. São Paulo. Edições Sesc, São Paulo, 2014. p 167 a 200.

² As ruas, incluídas aí como um elemento das Vias, são um dos mais importantes na imagem da cidade. As pessoas observam a cidade à medida que nela se deslocam (Lynch, 1960)

Onde foi parar Tereza do Pau? Pretende-se abordar o contato, os afectos, dos moradores com/por ela. O olho da cidade é capaz de capturar a paisagem do seu interesse. Olhar é também escolher. Entre olhar e ser olhada segue uma narrativa paralela ao encontro com Tereza. Muitas vezes esse contato visual é evitado pelo morador por medo, ou outros fatores. Porém, e o Estado, o Design, a Arte como lançam olhar sobre o tema?

O capítulo 13 – A CALÇADA SILENCIOSA, refere-se a Conclusão deste trabalho, que almeja fazer brotar uma reflexão sobre a contribuição do design e da arte para visibilidade de questões sociais da urbe, especificamente de problemas que envolvem uma população que vive nas ruas. Este(a)s que, muitas vezes ocupam os centros urbanos sem pudores, mas mesmo assim continuam a margem de qualquer olhar, desfrutando apenas das sobras, em condições precárias de moradia, salubridade e dignidade.

Enquanto a cidade conquistava o crescimento territorial, comercial e tecnológico, pessoas como ela permanecia em situação de vulnerabilidade, distante de conquistar o poder de compra, o cartão de crédito, ou o direito de entrar em algum estabelecimento comercial sem ser monitorada pela segurança. Paradoxalmente à invisibilidade do louco de rua, na cidade interior pode ser momentânea, parcial e revelar a imagem pública do indivíduo.

Buscaremos um cruzamento entre o pensamento de Zygmunt Bauman sobre a comunidade, Michel *Maffesoli* com a compreensão dos códigos de comunicação, Antonio *Agamben* conceitos de solidariedade, além dos *situacionistas* e a deriva, Jacopo *Crivelli* e as novas derivas. Milton Santos e as questões do homem na cidade; Entre outros que possam contribuir para discussão sobre violência urbana. O referencial teórico desta pesquisa continua em construção, de acordo com a evolução dos estudos e alguns autores ainda não foram citados aqui, embora se destaquem ao longo do texto. Mesmo assim vale lembrar que eles deram contribuições para as discussões estéticas sobre design urbano, utopia, iconografia, arte bruta, loucura, vagância, vulnerabilidade. Como Michel Foucault contextualizando a loucura e seu discurso e abordando as utopias como “posicionamentos sem lugar real” (FOUCAULT, 2009,) relacionando o pensamento com Fredric Jameson e Teixeira Coelho, que também tratam da utopia e a arte. Jean Dubuffet com conceitos de expressão da arte bruta Assim como Gilles Deleuze e

Guattari, Kevin Lynch, Janes Jacobs e Wall e Waterman para refletir sobre os espaços urbanos e suas ocupações.

São estes alguns dos parâmetros que este trabalho pretende visitar com bases em fundamentações teóricas de autores que possam respaldar as abordagens do design do espaço urbano, vulnerabilidade e a produção imagética como elementos significantes para se compreender as relações entre os moradores e o ambiente.

Capítulo 0 (zero)

0. AS NARRATIVAS DE UMA IMAGEM PERDIDA

Figura 3: A Carta do Louco. Tarô de Marselha (1750).



Fonte: Acervo do autor.

[...] o louco é aquele cujo discurso não pode circular como os dos outros [...] Na Europa, a palavra do louco não era ouvida, ou se era ouvida, não era escutada como uma palavra de verdade. Ou caía no nada – rejeitada tão logo proferida [...] Era através, das palavras que se reconhecia a loucura do louco; elas eram o lugar onde se exercia a separação; mas não eram nunca recolhidas, nem escutadas. (FOUCAULT, 1979)

Vamos abrir este capítulo evocando a carta O Louco, do Tarô de Marselha. Ao contrário do que ocorre nos demais Arcanos, esta carta não tem numeração tem apenas o nome *Le Mat*, por essa razão pode ser atribuída o valor do Arcano 0 (zero), no começo do jogo para dar início a novas experiências ou 22 para indicar um fechamento de ciclo e/ou de jogo. “O Louco é o andarilho, enérgico, ubíquo, imoral. Como não tem número fixo, está livre para viajar à vontade, perambulando, não raro, a ordem estabelecida é com as suas travessuras” (NICHOLS, 1991, p 41).

A personagem representada na carta de Tarô, que anda com um bastão na mão direita está de costas, mas seu rosto aparece um pouco de perfil. Sobre o ombro direito leva uma vara em cuja extremidade há uma pequena trouxa de pano, uma sacola. Está vestido no estilo dos antigos bobos da corte: jaqueta de cores opostas, presa por um cinto, calçados vermelhos e calças rasgadas que mostram parte da coxa direita. Um animal que poderia ser um cão parece arranhar a perna ou ter provocado o rasgão. No chão inóspito brotam cinco plantas. O viajante tem a

cabeça coberta por um gorro que desce até a nuca e transforma seu rosto barbudo numa espécie de máscara.

Esta descrição iconográfica contemplaria boa parte dos requisitos estéticos quanto a aparência de Tereza, segundo a descrição de Marcos Caetano³, um dos entrevistados deste estudo, que conviveu com ela durante a infância e adolescência, compartilhando o movimento das ruas, ele a descreve como:

Uma senhora que andava com um vestido de algodão, muito simples e várias sacolas que hoje seria a sacola do supermercado, onde ela levava a roupa, isso na mão esquerda. E na mão direita ela levava um pedaço de pau, mas era uma vara, que devia ter 1m, ou 1,20m ou 1,30m ... por aí, que ela usava como proteção. (CAETANO, 2018)

Porém, para ele a imagem de Tereza não provocava diretamente um estranhamento ruim ou não despertava algum julgamento relacionado à loucura. Ao contrário, diante da necessidade de expressão em contraponto a interdição da fala ela utilizava o desenho. “Se tinha um muro em branco, ela tava pintando e escrevendo, era a forma dela expressar aquele sentimento” (CAETANO, 2018).

0.1 Os Desenhos de Tereza do Pau

A mistura de pigmentos fazia parte da preparação para ela se expressar. Usava barro, terra, areias, giz, carvão, tintas, óleos, extratos naturais e outros materiais que encontrava nos descartes durante suas caminhadas pela cidade. Ela mexia em cada material. Manipulava, misturava, molhava, armazenava e cuidava de conduzir esse ritual até escolher o bastão para começar a desenhar. O suporte eram as ruas de Cajazeiras, pequena cidade do sertão da Paraíba, o chão das calçadas e até mesmo o solo do asfalto. Assim como as paredes das casas, as fachadas dos prédios públicos, escolas e clubes eram espaços ocupados pelos traços fortes, linhas e contornos dos desenhos que Tereza do Pau criava. Os resultados eram painéis, que ficavam nas ruas e duravam o desmedido tempo das ações naturais, expostos dia e noite.

³ CAETANO, Marcos. Entrevista #2. Concedida ao pesquisador Marx Lamare Felix. Brasília. 29 de abril de 2018 [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta monografia]

As figuras que aparentemente surgiam de um imaginário silencioso, de uma voz negligenciada por uma escuta apressada de algum ouvinte passageiro eram criadas sobre superfície urbana, pública e não convencional. E despertava a percepção dos moradores cotidianamente, afetados em relação àquelas composições.

“Porque ela desenhava tanta galinha?” Foi a pergunta que se fez Ricardo Lacerda (2017) quando lembrava de Tereza.

(...) Eu queria ter a oportunidade de saber, se ela pudesse responder, mas acho que ela nem sabe responder mais porque é que ela desenhava tanta galinha, meu Jesus? (...) Aí vem a minha imaginação: será que é porque galinha tem pena? e as pessoas sempre diziam que tinham pena dela?... ai, eu tenho pena dessa mulher...ai, eu tenho pena dessa mulher... a gente escutava muito isso: eu tenho pena. Pena é um sentimento muito pobre. E ela como desenhava muita galinha, urubu, muito pássaro, jarros de flores, mas era mais galinha, bicho de pena. Agora o porquê, eu não sei. (LACERDA, 2017)

A galinha que aparece rabiscada nos muros, pelas mãos de Tereza carrega o mesmo mistério em Clarice Lispector (1992).⁴ Para a autora, esse animal de pena é um mistério, escolhido para esconder dentro de si outro mistério que é o ovo. “A galinha é o melhor esconderijo do ovo.” No entanto, ela é uma escolhida para proteger e garantir a sobrevivência do ovo, mesmo que o seu corpo seja “a maior tentativa de prova de que o ovo não existe. Pois basta olhar para a galinha para parecer óbvio que o ovo é impossível de existir” (LISPECTOR, 1992).

Tereza desenhava galinhas com traços sem perspectiva visível, exibia o contorno externo do perfil das figuras. Decoradas no interior com linhas curtas, formas, texturas que lembravam penas, rendas ou geometrias básicas. Eram muitas galinhas, de diversos tamanhos. Os olhos eram pontos grandes, o bico em forma de triângulo, os pés de palitos e as asas enfeitadas para o seu destino.

Porém, a galinha não sabe do seu destino, ela é mais uma que não tem domínio sobre o seu corpo e sequer desconfia de que leva dentro de si o seu próprio futuro: o ovo. Essa desconfiança/ignorância desconhecimento da galinha é necessária para garantir a segurança do ovo e a sua própria sobrevivência. Lispector (1992), diz que se ela soubesse deste segredo “perderia o ovo em parto prematuro para se livrar de um ideal tão alto”.

⁴ A autora dedicou crônicas, livros e poemas a falar da galinha, mas vale destacar “A atualização do Ovo e da Galinha (II)”, em A Descoberta do Mundo (1992).

Fora de ser um meio de transporte para o ovo, a galinha é tonta, desocupada e míope.”(...) Como poderia a galinha se entender se ela é a contradição do ovo? O ovo ainda é o mesmo que se originou na Macedônia. Mas a galinha é sempre a tragédia moderna. E continua sendo redesenhada. Não se achou porém outra forma mais adequada para a galinha. Enquanto meu vizinho atende o telefone, ele desenha com lápis distraído a galinha. Mas para a galinha não há jeito: está na sua condição não servir a si própria. Sendo, porém, o seu destino mais importante que ela, e sendo o seu destino o ovo, a sua vida pessoal não nos interessa. (p. 223)

Ao que parece até aqui, de acordo com a citação acima, o privilégio de não compreender a galinha não é apenas do nosso entrevistado, quando se refere ao desenho, nem da autora, mas da própria galinha. Não entender-se é uma condição do sujeito para Clarice Lispector, ela não perderia a oportunidade de falar de questões da galinha como um sujeito.

A galinha vive como em sonhos. Não tem senso de realidade. Todo o susto da galinha é porque estão sempre interrompendo seu devaneio. A galinha é um grande sono. - A galinha sofre de um mal desconhecido. O mal desconhecido da galinha é o ovo. - Ela não sabe se explicar: “Sei que o erro está em mim mesma”, ela chama de erro a sua vida, “não sei mais o que sinto”, etc.(...) O que cacareja o dia inteiro na galinha é etc., etc., etc. A galinha tem muita vida interior. Para falar a verdade só tem mesmo é vida interior. A nossa visão de sua vida interior é o que nós chamamos de galinha. A vida interior na galinha consiste em agir como se entendesse. Qualquer ameaça e ela grita em escândalo feito uma doida. Tudo isso no fundo para que o ovo não se quebre dentro dela. Ovo que se quebra dentro da galinha é como sangue.(LISPECTOR, 1992)

Mas e as penas?

As penas cobrem a vida interior da galinha, protegem a pele do seu corpo, que acredita ser preciosa, “sem entender que as penas eram exclusivamente para suavizar sua travessia ao carregar o ovo, porque o sofrimento intenso da galinha poderia prejudicar o ovo.” (Idem. p. 225). Neste sentido, a pena da galinha é uma expressão de caridade da natureza com a sua existência. Um sentimento de compaixão diante da via crucis galinácea. É desse mesmo sentimento de piedade sobre o sofrimento do outro que se refere também o entrevistado Lacerda (2017), quando levanta a hipótese sobre os bichos de pena que Tereza do Pau desenhava.

As penas, essas hastes flexíveis, revestidas de queratina e pluma, com microfilamentos potentes para capturar as diferentes informações do ambiente e transmiti-las aos sistemas do corpo. São capazes de controlar a temperatura corporal, criar isolamentos térmicos e/ou impermeabilização para a pele. Além das cores diversas, tamanhos e formatos distintos que comunicam sobre sua espécie,

gênero e até geografia. As penas se fazem indispensáveis ao vôo das aves, juntamente com outras membranas e ossos.

Embora nem todas as aves voem, as penas são ferramentas para voar. Manipulam o ar para ganhar o céu. As asas da liberdade devem possuir penas grandes e resistentes.

Um dia as penas serão separadas da pele, desprendidas para sempre e nunca mais poderão voltar pra sua casa: o corpo. Algumas continuarão sua sina de objeto de comunicação e se tornarão objetos de desejo da escrita: A Pena. Utilizado desde muito tempo no Ocidente, por mais homens brancos e europeus, do que por mulheres. Por mais sãs que louco. Eles escreveram as suas versões da história e desenharam suas asas para a prisão do céu.

A pena foi durante mais de dois milênios praticamente o único instrumento de escrita das sociedades civilizadas(...)as penas preferidas eram as de ganso, de cisne ou de pato, devido à sua cânula larga e oca que se tornava um bom depósito para a tinta. Depois de convenientemente limpas e secas, a ponta era afiada em bisel e levemente fendida para que a tinta escoasse com regularidade. Naturalmente com o uso essa ponta desgastava-se pelo que voltava-se a afiá-la. No séc. XVII inventaram-se uns afiadores próprios.(BRITO, 2010)

A artista alemã Rebecca Von Horn criou obras memoráveis de arte utilizando penas, de animal. Após passar por graves problemas de saúde, supostamente causado por materiais que utilizava antes em suas esculturas (fibra de vidro e solventes químicos) e que lhe custou um ano de internações hospital sanatório. Mas antes disso, a biografia desta artista é permeada de nomadismo. Nasceu um ano antes do final da segunda guerra mundial e cresceu no pós-guerra mudando de endereço constantemente devido a perseguições, o que a levou aprender a falar inglês e francês. Segundo a artista, aprendeu desenho com uma babá romena e isto lhe facilitou a comunicação com o mundo. “com o desenho eu não precisava falar inglês, nem francês, todos entendiam a minha linguagem” Diz Horn⁵.

Mas o que a artista alemã compartilharia com Tereza do Pau? O nomadismo de sua biografia, sem endereço fixo e a experiência do desenho como portal de comunicação. Cada uma dessas mulheres aprendeu a desenhar por caminhos

⁵ Citado por *Carl Haenlein*, no texto: O TEMPO PASSA. Catálogo na Exposição Rebecca Horn - Rebelião em Silêncio. Centro Cultural Banco do Brasil – RJ. (mai-jun de 2010)

diferentes. Horn teve a oportunidade de uma tutora, enquanto Tereza teve as oportunidades negadas. Ambas desenhavam suas vidas.

Figura 2: Rebecca Horn. Pencil Mark, 1972.



Fonte: Catálogo da Exposição Reunião em Silêncio. CCBB. 2010.

Figura 3: Rebecca Horn - Cockfeather Mask. 1973



Fonte: Catálogo da Exposição Reunião em Silêncio. CCBB. 2010.

Nas obras *Máscara de Lápis (Pencil Mask)*, 1972 (Figura 1) e *Máscara de Penas de Galo (Cockfeather Mask)*, 1973. (Figura 2) vimos objetos parecidos com armaduras corporais vestida pela artista, compostos de elementos aparentemente opostos: lápis e pena. Também dialogam, pois ambos foram usadas para escrever, em algum momento da História. Tratado por Carl Heinlein ⁶(2010) como máquinas delicadas.

(...)tanto a maquinaria poética quanto o envoltório protetor, como o famoso arnês de cabeça cravejado de lápis, as vestimentas de penas e as mãos, originam-se de um período de sua vida perturbado por graves problemas físicos, especialmente em seus anos ternos. Não se pode desconsiderar

⁶ Referência: Carl Haelein. *O tempo Passa*. Texto de curadoria da exposição da artista que veio ao Brasil com o título REBELIÃO EM SILÊNCIO no Centro Cultural Banco do Brasil. 2010

que essas máscaras foram evocadas por uma necessidade autobiográfica de proteção: a proteção proporcionada pela peça camuflagem de uma vestimenta de pluma e o iconismo do corpo ameaçado (...) (HEINLEIN, 2010, p.14)

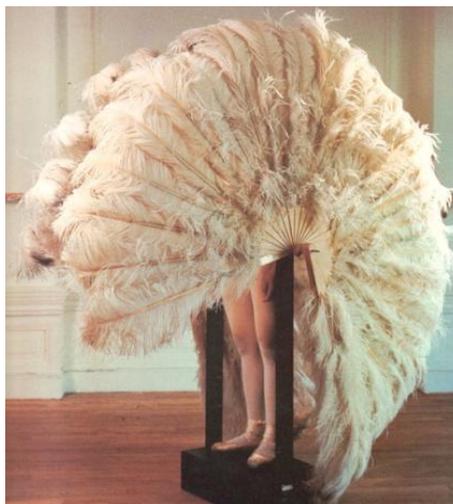
Na obra " *Pencil Mask*. (1972), a máscara é amarrada ao redor do rosto e faz da cabeça um instrumento para desenhar. "os lápis têm cerca de 5 centímetros de comprimento e produzem o perfil do meu rosto em três dimensões (...) Os lápis fazem marcas na parede cuja imagem corresponde ao ritmo dos meus movimentos." Descreveu Horn a usá-la. Ou até mesmo na obra "Mask Cockfeather" (1973), em que as penas de galo preto são parte de uma máscara, a artista descreve:

A pessoa que está diante de mim toca as penas delicadamente, depois separa e abre as asas. As asas abertas esticam-se como longas asas de pássaros e envolvem-se suavemente em torno de nossas cabeças. O invólucro de penas isola nossas cabeças do meio ambiente e nos força a permanecer intimamente sozinhos, juntos. (HORN, 1990)⁷

As penas foram elementos recorrentes nos trabalhos de Horn. Essas primeiras obras refletem a ideia de objetos junto ao corpo, seja aderindo às mãos, braços ou até mesmo usá-los como fantasias ou máscaras. Com o passar dos anos, as penas se tornaram parte dos objetos mecanizados que funcionavam sozinhos, graças a uma máquina embutida, que artista sempre acreditou ter domínio. Como na performance *Leque Prisão Emplumada* (The Feathered Prison Fan), 1978 (Figura 3), em que as penas, unidas por eixos formam um leque duplo que são movidos, abrindo e fechando, em volta de um corpo.

⁷ "The person standing before me touches the feathers delicately, then separates and opens the wings. The spread wings stretch like long bird wings, and softly enclose around our heads. The feather enclosure isolates our heads from the surrounding environment, and forces us to remain intimately alone, together." (versão original: citado em entrevista no site <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-cockatoo-mask-t07850>, acessado em 16/08/2018)

Figura 4 - Rebecca Horn - Leque Prisão Emplumada, (1978)



Fonte: Catálogo da Exposição Reunião em Silêncio. CCBB. 2010.

A parte mais decorada das galinhas de Tereza eram as asas. Os outros elementos do desenho aceitavam ser coadjuvantes. Os olhos, o bico, os pés não poderiam ser tão lembrados quanto as asas com poucas penas, em linhas onduladas ou semicurvas, fechadas no centro do corpo, e decoradas com traços parecidos com babados de renda.

Já a artista Laura Lima, ornamentou galinhas com adereços de carnaval para um baile de gala, na obra *Galinhas de Gala*, 2007 (Figura 4). A artista colou penas e plumas coloridas nas penas naturais das aves caipiras vivas com uma técnica semelhante a do alongamento de cabelos humanos. E expôs em um galinheiro, uma estrutura geométrica com grades de telas que separam os visitantes das aves.

Figura 5: Laura Lima - Galinhas de Gala. 2007



Fonte: Catálogo do CCBB. 2011

Ativados pelos trajes, os animais fazem gestos um para o outro, talvez com a mesma estranheza do observador. As galinhas começam a atuar atraídas em

direção às galinhas adornadas com essas penas coloridas. Estariam interessadas nas outras? Como seria para galos? Ou assumiriam a fantasia carnavalesca de se travestir de outros personagens, típico dos humanos? “Os animais são um mistério... Estamos dando sentido a eles... Não entendemos os animais”, explicou Laura Lima à revista *Hyperallergic*.

A imagem do desenho de uma asa pode remeter a um conjunto de penas, sobre um espaço. Quanto mais penas houver mais o desenho se aproxima da imagem da asa.

A galinha não queria sacrificar sua vida. A que optou por ser feliz. A que não percebia que, se passasse a vida desenhando dentro de si como uma iluminura o ovo, ela estaria servindo. A que não sabia perder a si mesma. (...) A que pensou que o prazer lhe era um dom, sem perceber que ele era para que ela se distraísse totalmente enquanto o ovo se fazia. A que não sabia que *eu* é apenas uma das palavras que se desenha enquanto se atende ao telefone, mera tentativa de buscar forma mais adequada. A que pensou que *eu* significa ter um si mesmo. As galinhas prejudiciais ao ovo são aquelas que são um eu sem trégua. Nelas o eu é tão constante que elas já não podem pronunciar a palavra ovo. Mas, quem sabe, era disso mesmo que o ovo precisava. Pois se elas não estivessem tão distraídas, se prestassem atenção à grande vida que se faz dentro delas, atrapalhariam o ovo. (LISPECTOR, 1992, p226)

[Pausa]

Propomos agora um jogo de substituição para provocar a aproximação entre criador e criatura, ou melhor, entre o sujeito e a imagem. Se no trecho acima substituíssemos a palavra *galinha* por *Tereza* e *ovo* por *arte*. Possivelmente encontramos uma narrativa envolvendo a pessoa e o ato de desenhar. Tereza poderia ser um disfarce para a arte que carregava dentro de si. E nesse artifício o *eu* faria parte de uma vida imaginada como um desenho distraído, que brota durante uma conversa de telefone na superfície disponível.

Mas quem disse que ela desenhava apenas galinhas? É bom, mas pouco para o imaginário do louco de rua. Outras figuras também reivindicaram um cantinho nesse muro para aparecer nessa história. Ricardo Lacerda (2017) lembra também da figura do Saci, tantas vezes representado por Tereza. Ele fala:

E o Saci Pererê, eu acredito que o saci-pererê é por conta da deficiência. Uma vez ela falou para uma professora do colégio, Lúcia professora de matemática, no colégio comercial perguntou a ela sobre o saci-pererê e ela disse “por causa da deficiência dele, eu sou uma deficiente”. Mas nunca explicou que deficiência ela tinha. Mental? Por que para mim ela nunca foi

uma deficiente mental, ao contrário ela era muito expressiva, inteligente. (LACERDA, 2017)

Há muita documentação sobre o Saci, origem e lendas, mas os cronistas do Brasil Colonial não o mencionam. No entanto, abrindo as páginas do Dicionário do Folclore Brasileiro (1972) de Luis Câmara Cascudo, na letra “S” encontramos uma definição como “pequeno negrinho com uma só perna, carapuça vermelha na cabeça que o faz encantado, ágil, astuto, amigo de fumar cachimbo, de entrançar as crinas de animais” (CASCUDO, 1972).

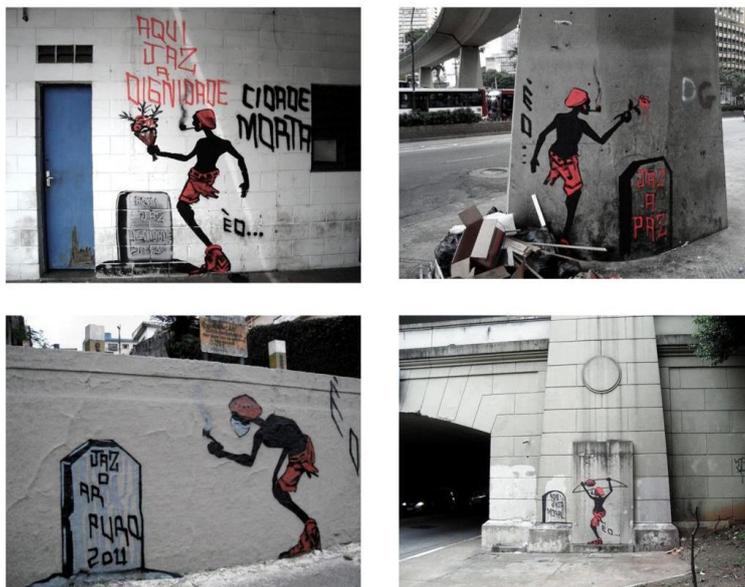
Conta a lenda que o Saci é um ser encantado que “anuncia-se pelo assobio persistente e misterioso, inlocalizável e assombrador” (ibidem p. 794). Não atravessa águas e diverte-se, criando dificuldades domésticas, apagando a luz, mexendo nos alimentos, causando bagunça. Dizem que espanta o gado durante a noite e assusta os viajantes nos caminhos solitários e que conhece os caminhos da mata, os sons e mistérios ancestrais e deixa a marca da sua bagunça em forma de redemoinho por onde passa.

“O negrinho buliçoso, visível ou invisível, troçando de todos, aparece no folclore português” (ibidem p. 794), de onde herda o gorro vermelho com poderes mágicos de um outro encantando conhecido no norte de Portugal por *Trasgo*. Mas entrou no folclore brasileiro em lendas indígenas da Região Sul e a sua forma física (visível ou invisível) foi se construindo com a mistura de mitologias africanas, ele perde a perna em uma luta de capoeira e dos caboclos ganha o cachimbo. O menino negro, travesso, inquieto e misterioso delineado por Tereza de forma bidimensional tinha quase um metro de altura, representado pelo contorno da sua anatomia perneta, um gorro mal feito na cabeça, uma saia cobrindo a genitália e um cachimbo na boca. Quase sempre o modelo não mudava, mesmo que a figura se repetisse no mesmo fundo O saci aparecia grafado a carvão, todo preto, em locais e dias diferentes, nos muros da cidade. Fora da mata, desterritorializado: *um saci urbano*.

Assim como no projeto de arte contemporânea e grafite “É o Saci...urbano”, onde este personagem faz suas aparições, grafitado em muros da cidade, com narrativas contadas em mensagens subliminares sobre questões ou eventos sociais. Distante da floresta, sua casa, segundo as lendas, o saci transita, aparece e desaparece em metrópoles e não se furta de exhibir suas travessuras. Na série

Epitáfios do artista Thiago Vaz, responsável pelas aparições do saci, ele deixa mensagens em lápides pintadas, viadutos, muros, fachadas. (Figura 5).

Figura 6: É o saci urbano. Série Epitáfios. Grafite. São Paulo. 2011



Fonte: <http://eosaciurbano.art.br/2011.html>

Um mito, que transgride a fantasia das fábulas e se faz presente no realismo urbano. Por trás desse conceito da presença do saci na cidade, o artista Thiago Vaz⁸ criador desta intervenção urbana entende que esta intervenção do grafite traduz um personagem popular, empático. Para ele:

O Saci Urbano pode ser o cara que vai representar o negro e/ou pobre brasileiro que, além das suas dificuldades, consegue se virar quase sempre com suas duas pernas. Mas quando o Saci Urbano consegue fazer suas estripulias com uma perna só, sem o auxílio de muletas ou coisa parecida, ele será o exemplo do brasileiro excluído de seus direitos institucionais, enquanto “povo-parido-de-sua-pátria” (VAZ, 2009)

Os sacis que Tereza criava nos muros de Cajazeiras, também compartilhariam com os grafites a experiência com a cidade: observavam e as mudanças em algumas regiões; a situação de abandono de alguns muros, fachadas e calçadas da região central. Entre ruínas e novidades arquitetônicas, eles

⁸ Thiago Vaz, artista paulista, grafiteiro e responsável pelo projeto É o saci Urbano desde 2009. Possui diversos trabalhos a partir de graffiti, interferências, murais, entre os anos de 2008-2017. Todos feitos no espaço público, em diversas cidades brasileiras. Informação Disponível no site: <http://thiagovaz.com.br> acessado em 03 de dez. de 2018.

testemunharam a herança histórica sendo substituída por materiais modernos e expectativas capitalistas.

Os sentimentos ativados nos habitantes estavam mais relacionados à piedade, diante do sofrimento de figuras inesperadas. E da maneira como Ricardo Lacerda (2017) conta, as duas narrativas (da galinha e do Saci-Pererê) falam de compaixão, sem deixa escapar nas entrelinhas o clamor da deficiência e da vulnerabilidade, em reinos distintos: *o reino animal e o reino místico*.

Na opinião de Lacerda (2017) era uma forma de expressar o sentimento dela, “vandalismo nunca foi, porque ela nunca fez aquilo propositadamente. Pela questão de arte, eu acho que ela tinha adormecido dentro dela a vontade de falar, por isso que os desenhos dela eram muito surreais”. Em seguida ele compara com as formas rupestres, identificava ao olhar as partes do corpo, figuras humanas e animais, assim como a espacialidade da gravura na parede e a relação com a natureza e a tecnologia.

Eu era muito moleque não conseguia entender, mas achava bonito tudo aquilo. Mas dava para entender que ela desenhava muitas figuras humanas, como se fossem grupos de pessoas seguindo, fosse um cortejo, ou uma profissão. Ela tinha isso muito claro (...) você olhava e imaginava. (LACERDA, 2017)

E ao mesmo tempo em que ela desenhava “cortejos”, também se empolgava em criar nuvens e espalhá-las nos muros da cidade, como se fosse uma série especial da artista. Marcos Caetano (2018), que cruzava diariamente com Tereza no seu trajeto lembra que, “ela fazia nuvens e uma vez eu perguntei se eram nuvens ou se eram flocos de algodão e ela respondeu que não me interessava (risos). Ela disse: - não te interessa, ou melhor, não é da sua conta!”

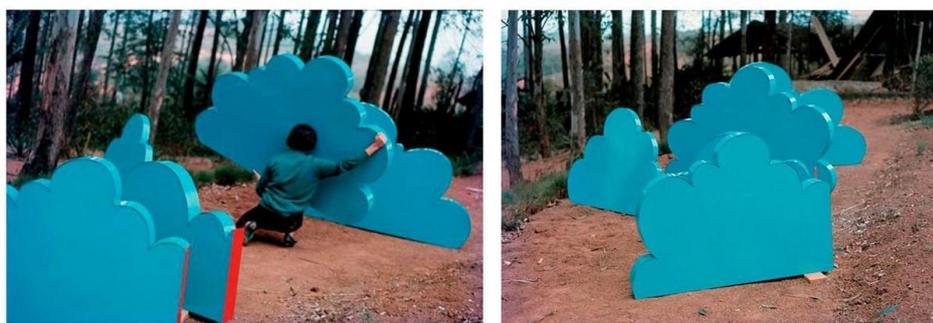
As nuvens que Tereza desenhava nos muros brancos eram contornadas de preto. Esboçava linhas grossas e figuras irrepitidas. Cada nuvem era única e não simbolizava bichinhos, automóveis, nem muito menos pessoas. Eram simplesmente nuvens. E lembravam muito bem a si mesmas. Vagueando de muro em muro. Linhas escuras, borradas, filhas do carvão que queimou em alguma fogueira.

O contraste forte da cor preta do carvão, o traço largo em oposição ao branco das nuvens e a maciez do algodão. As nuvens são excelentes viajantes. Partículas de água que se movimentam com vento, geram a chuva, sugerem formas lúdicas a

imaginação e principalmente: são passageiras. Assim como Tereza, as nuvens mudam de lugar o tempo inteiro.

Carmela Gross, artista paulista traz as nuvens diretamente para o chão. mas não em forma de chuva, quando cria o trabalho *Nuvens* (1968) (Figura 6). São esculturas de madeira pintadas de azul, que remetem a nuvem de desenho animado, colocadas sobre o solo. A artista provoca uma reflexão sobre o próprio espaço onde as nuvens habitam: o céu. Inverter o espaço aguardado como superfície pode subverter a ordem da paisagem ou o relevo de um desenho animado.

Figura 7: Carmela Gross - Nuvens. 2001.



Fonte: <https://carmelagross.com/portfolio/trabalhos/>

Enquanto, Tereza do Pau solitária espalhava suas nuvens nos ambientes públicos para quem quisesse usufruir da contemplação de desenhos feitos a mão, antes que desaparecem do espaço, o designer Richard Clarkson, que vive em Nova Iorque projeta um modo de levar a nuvem para ambientes internos, com dispositivos audiovisuais cria a obra *Floating Cloud* (2016) (Figura 7). A nuvem flutuante de fibra de poliéster é mantida em suspensão por um sistema de ímãs, sensor de presença e LEDs embutidas que piscam em resposta aos sons da música ambiente.

A questão de trazer a natureza etérea, aérea e vaporosa de fora pra dentro de casa foi materializada em diversos projetos de luminárias propostos no *Guia de Comparação de Nuvens*, em colaboração com a *Crealev*. O guia mostra os diversos modelos de luminárias, objetos nuvens, como objetos poéticos. com atenção especial para o alerta de que cada nuvem é feita a mão e é de tamanho único, portanto as dimensões exatas podem variar.

Figura 8 - Richard Clarkson - "Cloud". 2016



Fonte: www.richardclarkson.com/cloud/

NUVENS:

Temos uma gama de diferentes tipos de nuvens, cada uma projetada para um contexto e uso específicos. Existem dois estilos principais de iluminação: nuvens interativas e tons de nuvens. Ambos usam tecnologia LED, mas diferem em sua aplicação. Todas as Nuvens parecem incríveis juntas, mas para obter melhores resultados, as nuvens de cluster estão no mesmo estilo de iluminação.⁹

Uma versão em miniatura das nuvens que navegam livre no céu. Que se deslocam sem rumo na imensidão azul. Nuvem tem bússola para se localizar? GPS? Controle Remoto? Como elas sabem por onde ir? Há quem diga que saber pra onde ir não é uma questão para as nuvens. Nem tampouco para Tereza do Pau que gostava de respeitar a forma básica de nuvem, sem a possibilidade lúdica de experimentar aquele fenômeno de comparar nuvens com seres animados.

Na série “Quadros de Nuvens” (2001) (Figura 8) Vik Muniz contrata um avião para desenhar nuvens no céu de cidades como Manhattan e fotografa essa intervenção no ambiente urbano, onde o suporte é o mesmo para um objeto poético: nuvens feitas pela fumaça. “No céu, onde as pessoas esperam ver nuvens, elas continuariam a ver uma nuvem, só que na forma de um desenho.” Vik Muniz¹⁰

E assim, quando olhamos para o céu, pairando dentro da atmosfera oceânica, haverá falsificações, às vezes flutuando livremente em isolamento, às vezes colocadas entre outras formações de nuvens naturais. Nenhuma tentativa é feita na assimilação. Apenas o artifício permanece (Kirby Gookin, 2001)

⁹ Nota de referência, disponível no site do designer: <http://www.richardclarkson.com/cloud-guide/> acesso em 22 de ago. 2018

¹⁰ Nota disponível no site: <http://vikmuniz.net/library/pictures-in-clouds> acesso em 17 de ago. de 2018

Figura 9: Vik Muniz - Série Nuvens. 2001

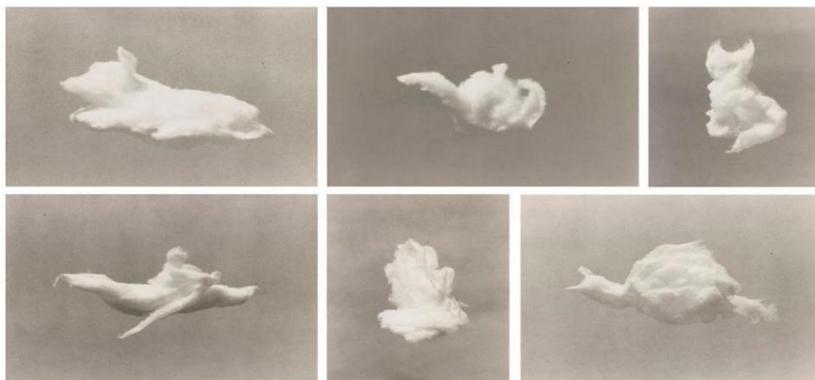


Fonte: <http://vikmuniz.net/library/pictures-in-clouds.2018>

Na série “Equivalentes” (1993) (Figura 9), o artista utiliza pedaços de algodão e reproduz diferentes formas e imagens que aparecem nas nuvens. A cena montada é fotografada. As fotos podem ser vistas como algodão, nuvens ou objetos. Diga-se de passagem que nesta obra o artista cria a imagem pronta para ativar a interpretação do observador.

Em vez de realmente fotografar nuvens, de maneira direta ou documental, Muniz fotografou pedaços de algodão que foram moldados por ele para sugerir as formas de telefones, poodles, pássaros e gatos, entre muitos outros 'objetos' reconhecíveis ou familiares que beirar a aparência de nuvens. Em outras palavras, ele não apenas tirou fotografias de nuvens para explorar a maneira como elas se parecem com outra coisa, como também sugere ou é interpretado como algo diferente - como gatos ou cachorros. (Collins e Milazzo, 1993)

Figura 10: Vik Muniz - Série Equivalentes. 1993

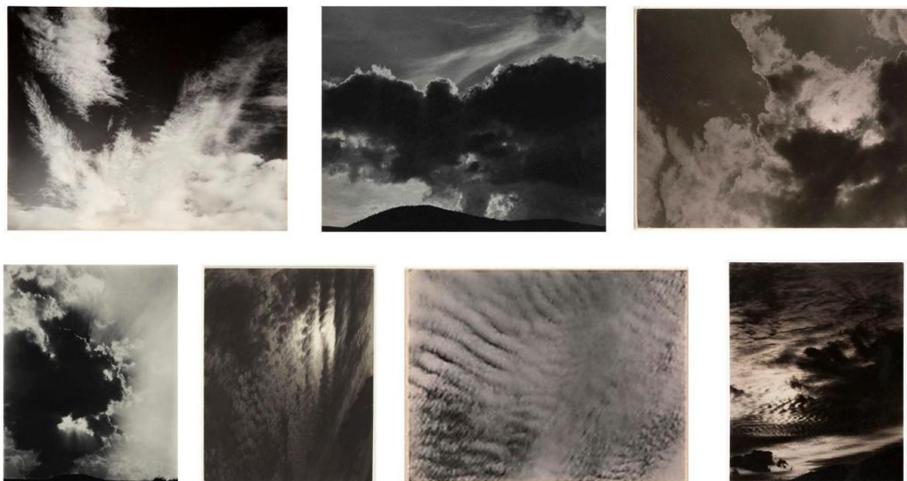


Fonte: <http://vikmuniz.net/pt/gallery/equivalents>

Neste trabalho, percebemos uma referência à obra do fotógrafo americano do início do século 20, **Alfred Stieglitz**, com a série *Equivalent* (1923-1939). (Figura 10) As imagens de nuvens no céu, reveladas em preto e branco. E segundo sua afirmação “Eu queria fotografar nuvens para descobrir o que eu havia aprendido em

quarenta anos sobre fotografia”¹¹ parecia desenvolver sua teoria das nuvens como sendo o equivalente de sua experiência de vida.

Figura 11: Alfred Stieglitz - Equivalent. (1923 – 1939)



Fonte: <https://sandrakontos.wordpress.com>

Mas o artista Peter de Cupere queria mesmo levar a cabeça às nuvens. Na instalação “*Smoke Cloud*” (2015) (Figura 11), o espectador é convidado a subir por uma escada e colocar a cabeça dentro de uma nuvem, feita de algodão sintético, madeira e metal.

Figura 12: Peter de Cupere - "Smoke Cloud". 2015



Fonte: <https://sandrakontos.wordpress.com/>

Onde se pode sentir um “cheiro de poluição”, uma mistura de gases químicos. Diferente das nuvens que o artista Eduardo Coimbra(RJ) recorta do céu e instala no

¹¹ Citado por Sandra Kontos em referência a D. Norman, *Alfred Stieglitz: Um Vidente Americano*, Aperture, Nova York, 1960, p. 143. Disponível em: <https://sandrakontos.wordpress.com/2012/12/14/alfred-stieglitz-equivalents/> acessado em 21 de ago. 2018.

centro da cidade em forma de painéis grandes de fotografias com o título Nuvem (Figura 12), Série Light: Ilumina, Praça XV, Rio de Janeiro, Brasil. 2008.

Figura 13: Eduardo Coimbra - Nuvem. Série Light: Ilumina. 2008



Fonte: <https://mymodernmet.com/eduardo-coimbra-nuvem-cloud/>

O artista utilizou ferro, tela translúcida com a impressão da fotografia, lâmpadas fluorescentes e espelhos, distribuídos em cinco caixas de luz de aproximadamente 5 m². O observador pode caminhar entre as nuvens, ao redor ou ao lado. Durante o dia, os painéis espelhados refletiam as luzes brilhantes de um dia ensolarado, enquanto nas horas mais tardias, as caixas eram iluminadas para imitar o mesmo brilho, contra a escuridão da noite¹².

Mas uma coisa é fotografar nuvem, outra coisa é desenhar nuvem. Como diz Philippe Dubois, "Ambos, nuvem e fotografia, são portanto, autênticas 'máquinas de luz', véus, tramas, armadilhas, reveladores, telas, cortinas, espectros, fantasmas de luz" (DUBOIS, 2013). Ou seja, de acordo com esta afirmação, fotografia e nuvem compartilham a luz.

O devir constante que captura luz, forma e substâncias, a nuvem se transforma a cada instante. Para o desenho, a nuvem pode funcionar como traço, efeito visível de volumes. São como linhas que se movimentam no céu ou como contornos esfumados no espaço. Figuras de um fenômeno atmosférico. Desenhos animados, em que se pode observar ao olhar para o céu e mudam de forma em ritmo próprio, ao segundo olhar.

Tereza também mudava de ritmo e de lugar, ao segundo olhar e por diante. Trocava de desenho, de superfície, de tema constantemente. Ela pedia carvão, o

¹² Citado em: <https://mymodernmet.com/eduardo-coimbra-nuvem-cloud/> acesso em 22 de ago. 2018

pessoal dava aqueles gravetos “e ela saía e desenhava na cidade inteira” LACERDA (2017). Entre as inconstantes figuras que coabitavam o espaço do seu caderno-muro-de-desenho havia também as roupas; os vestidos para mulheres grávidas e modelos para festa, compridos e caprichados em detalhes com texturas rendadas, bordados sobre tecidos e, sobretudo, modelos exóticos que despertava o desejo consumista em outras mulheres. “(...) tinham mulheres da sociedade que pediam pra ela desenhar vestidos, modelos de vestidos para elas mandarem costurar. E ela desenhava. Ela é uma artista plástica nata.” Disse Lacerda (2017)

Mas se comparada à artista argentina Hyuro, que também fala das questões femininas e pinta vestidos, em painéis grafitados na rua para lembrar as situações de abuso e violência que as mulheres vivem até hoje. Como o grafite no muro do "Giardino Sorelle Mirabal" (2015) na Itália,(Figura) em homenagem às irmãs Mirabal, que dão nome ao jardim público. Eram quatro irmãs dominicanas que se opuseram à ditadura de Rafael Trujillo e se envolveram em atividades clandestinas contra seu regime e foram brutalmente assassinadas, em 25 de novembro de 1960¹³. Os corpos foram jogados em barrancos para forjar um acidente. Eram chamadas de “Las Mariposas” as três das quatro irmãs da família Mirabal.

Figura 14: Hyuro. Ravenna, Italy 2015.



Fonte: <http://www.hyuro.es/project/ravenna-italy-2015/>

¹³ Este dia tornou-se O Dia Internacional pela Eliminação da Violência contra a Mulher, a partir de 1999, designado pela ONU. Informação disponível em? <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-42125587>, acessado em 14 de dez. de 2018

Hyuro deixou outro vestido pintado na parede de um prédio em Belo Horizonte. Trata-se do trabalho “O que fica” (What Remains) 2018. (Figura 14) Que lembra das mulheres que sofrem em decorrência do aborto clandestino. A imagem representa o que resta, o vazio diante da perda.

Figura 15: “O que fica” (What Remains). Belo Horizonte, Brasil. 2018



Fonte: <http://www.hyuro.es/project/what-remains-belo-horizonte-brasil-2018/>

Os croquis de Tereza eram públicos, mas efêmeros. As pessoas interessadas podiam vê-los se passassem por perto e até copiá-los. Porém, eles não demoravam muito na parede e logo, em um ou dois dias se apagavam, sumiam. Voltar a encontrá-los necessitava de atenção aos locais por onde passava Tereza. “(...) em frente à Catedral, quando você sai da rodoviária que vem ali, tinha um muro branco de uma senhora, um pessoal da cidade que estava vendendo a casa (...) onde ela escrevia com gesso ou com carvão”, lembra Caetano (2018). Este entrevistado continua dizendo que “ela precisava fazer essa manifestação e eu via o que a gente pode até chamar de arte, mas era como desenhos rupestres de símbolos de que ela via e aí produzia.”

Ao falar da relação entre a loucura e a arte, através das figuras terríveis e animais retratadas pelos pintores renascentistas Foucault (1961/1989) afirmou que o homem descobria a si próprio naquelas figuras fantásticas, tomando contato com a natureza de seu desejo. Sobre o fascínio exercido pela loucura, explicou:

A loucura fascina porque é um saber. É um saber, de início, porque todas essas figuras absurdas são, na realidade, elementos de um saber difícil, fechado, esotérico. (...) Este saber, tão inacessível e temível, o Louco o detém em sua parvúcie inocente. Enquanto o homem racional e sábio só percebe desse saber algumas figuras fragmentárias, e por isso mesmo mais inquietantes, o Louco o carrega inteiro em uma esfera intacta: essa bola de cristal, que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível. (FOUCAULT, 1972)

Entre vestidos, galinhas, nuvens, saci, mulheres grávidas ou não e outras tantas figuras, Tereza do Pau inventava o seu estatuto de doida de rua. Exposta publicamente como os seus desenhos; Inconstante, como os temas e os suportes que escolhia; e inquietante como os painéis de cenário surrealista, no ambiente urbano. Essa andarilha despertava para além da atenção das pessoas. Suas imagens sugeriram diversas narrativas e alguma delas poderia contar a sua história de vida ou ao menos oferecer pistas.

0.2 A Louca que olhava a Cidade

Eu gostaria de começar dizendo, no melhor sentido, que a primeira louca que atravessou a minha vida foi Tereza do Pau. Louca de rua, quer dizer, que vivia como andarilha por toda a cidade. Com uma aparência extravagante e vaidosa, que muitas vezes assustava, seja pela aparência estranha, da qual se evitava a aproximação, por sentir alguma ameaça, ou até mesmo pelo familiar contido nesse estranho tão presente no cotidiano das pessoas. Assim como é marcante em minha história pessoal, Tereza do Pau se fez marcante para Ricardo Lacerda:

Tereza, ela nunca saiu da minha memória, porque todas as vezes que eu vinha para a escola, eu estudava no Colégio Pio X, dos *Claudinos*, ela estava no balde do Açude Grande, nas paredes da casa de Eurico [em frente ao açude] desenhando galinhas, desenhando a sua imagem (...) imaginação, o que vinha na sua cabeça (LACERDA, 2017)

Esta afirmação de Lacerda¹⁴, ator e subsecretário de Cultura do Município de Cajazeiras, evidencia a potência da imagem de Tereza em seu cotidiano e na ativação de uma memória pelo desenho.

¹⁴ LACERDA, Ricardo. Entrevista #1. Concedida ao pesquisador Marx Lamare Felix. Cajazeiras. 26 de dezembro de 2017 [A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta dissertação].

Gostávamos de imaginar o que a teria levado aquele lugar. Mas não havia coragem para perguntar alguma coisa. “Sentíamos que o sofrimento dela era muito maior do que você fazer uma pergunta, o porquê daquela vivência dela naquele estado, né?” diz Caetano, MARCOS (2018). Para questionar era preciso um pouco mais intimidade e aproximação. Havia pistas no corpo dela, na presença de que indicava sofrimento, uma decadência pela superexposição ao sol, algumas queimaduras, machucados, marcas fortes na pele, rugas.

Este ponto de vista parece ser o mesmo compartilhado por Lacerda (2017) quando se impressiona com ao dizer:

A história de Tereza é uma história muito triste. Ela até era uma mulher alegre, bem-sucedida na vida, (financeiramente), eu não sei se é verdade, mas diziam que ela dava aula particular de matemática. Ela não tinha formação acadêmica completa, mas dava aula particular de matemática, porque é muito inteligente ela, entendeu? de matemática? (LACERDA, 2017)

Entretanto, “louca” era uma palavra que definia pessoas como Tereza. Ela era puro instinto e caminhava pelas ruas, como se o *inconsciente* materializado perambulasse pela cidade, dia e noite, sempre carregando um pedaço de pau na mão e uma sacola de sisal cheia de surpresas.

Outra informação que Lacerda (2017) nos conta, é de que ela era vendedora da AVON. E trabalhava vendendo cosméticos sob encomenda por catálogo e mesmo sendo uma pessoa honesta e ética com a sociedade ela foi enganada, recebeu um golpe em forma de calote. Ela não conseguiu continuar honrando com suas dívidas pessoais e perdeu o controle financeiro. Por conta disso, enlouqueceu. “O problema foi porque ela era direita demais, pagava seus boletos bem direitinhos, tudo. Daí as pessoas “enveacaram” como diz aqui no Nordeste, “deram um calote” e ela ficou louca.” (LACERDA, 2017)

Falava sozinha, sem parar. Como se organizasse mentalmente uma agenda de ações que precisava cumprir e quando interagia com alguma pessoa da cidade, contava notícias sobre a cidade, quem morreu recentemente e como foi o velório. “Ela fazia questão de estar presente em todos os velórios e enterros da cidade, desde aqueles mais importantes até o mais simples”. Como disse Francisca Josefa

do Nascimento¹⁵, a assistente de enfermagem que trabalhou no posto de saúde, no bairro onde residia a irmã de Tereza e onde ela aparecia para receber atendimento.

Em outra narrativa descrita por Nascimento (2017), que conta que Tereza tinha um grande amor: alguém, desconhecido por nome e figura, que prometia levá-la ao altar e criar uma família com filhos, casa própria e galinhas no quintal. Tudo parecia ocorrer como mandava o costume, com os registros de documentos no cartório, os proclames do casamento na missa dominical da Igreja Matriz, até que o tal alguém resolveu abandoná-la, com rumores de que a trocara por uma fulana de outra cidade do Ceará.

Ouvi das vizinhas do bairro lá, que quando ela tava com tudo pronto pra casar, o homem [o noivo misterioso] fugiu e ela não agüentou o trauma. Ficou louca. (Tem gente que não agüenta um trauma como esse). Saiu da casa que morava e foi viver na rua, e levou as poucas coisas que tinha em sacolas e vestiu todos os vestidos de uma só vez (NASCIMENTO, 2017).

O alguém, sumiu, mudou-se da cidade e ficou Tereza, que não suportou a dor de ser deixada e enlouqueceu. E no seu primeiro surto, ela foge de casa em busca do amado e leva consigo os seu pertences pessoais: o máximo de roupas que conseguiria vestir uma por cima da outra, sacolas com os segredos amarradas junto pele do corpo. Talvez guardasse documentos, um pouco de dinheiro, se os tivesse, e os seu pertences. A imagem do seu corpo de mulher se modificava com o surgimento de mais volumes. Cada coisa que ganhava dos vizinhos era uma volume a mais que ela juntava ao seu corpo.

Se esta caracterização a faria parecer com uma personagem teatral do ocidente: um bôbo da corte, com roupas largas e cores diversas. Ao longo da história da representação do Tarô, “O Louco” sempre fora retratado como um bufão da corte, pois geralmente era quem tinha capacidade de zoar de todos, até do rei, sem sofrer punição por isso. Esse lado amoral revelava uma grande coragem e ímpeto de fazer o que desse na telha. Isso traduz de certa forma o significado da carta.

¹⁵ NASCIMENTO, Francisca Josefa do. Entrevista #3. Concedida ao pesquisador Marx Lamare Felix. Cajazeiras, PB. 27 de dezembro de 2017 [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta monografia p. 65]

Encontramos aí mais uma semelhança com a narrativa de Tereza: a capacidade de transitar nos espaços públicos e privados, por mundos imaginários, em diferentes momentos do tempo.

0.3 O nome, sobrenome [O Pau]

O "sobrenome" de Tereza carrega uma identidade colada com a imagem do objeto que traz junto ao corpo: o pau. Se não fosse a presença do objeto ali, misturando os signos dos nomes próprios e dos objetos, o nome de Tereza poderia ter sido outro? Neste caso em que o objeto está colado com o nome pessoal, qual seria o outro signo associado?

Significado de nome Tereza:

TEREZA ¹⁶ *nome próprio feminino*. Significa “natural de Tera”, “habitante de Tera”. Tem origem no nome grego Therasia, que significa “natural de Tera”, “habitante de Tera”. A palavra tera, que dá nome a uma antiga ilha na Grécia localizada no sul do mar Egeu, surge a partir de Ther, cujo sentido é “animal selvagem”. (...) Teresa é a sua forma original, cuja variante mais comum é, justamente, Tereza (com Z) ou, ainda, Theresa (com TH). Em francês, sua forma é Thérèse, em inglês, Terese ou Teresa.

Significado do sobrenome :

PAU ¹⁷ *sm*. Pedaco de madeira. Madeira. Cajado. Viga. Ripa. Vara. Ext. Castigo corporal: isto, só a pau! Chifre. Nome de várias plantas. Pl. Um dos naipes pretos das cartas de jogar. * Loc. fam. A dar com um pau, em grande quantidade: a vinha produziu uvas a dar com um pau. * Dar por paus e por pedras, irritar-se muito. * Pau para toda a obra, pessoa que serve para tudo, ou que se aplica a muitas e diferentes coisas. * Jogar com pau de dois bicos, defender ao mesmo tempo ideias opostas. * Bandeira a meio pau, bandeira a meia haste. (do Latim PALUS, pali, “poste, moirão”).

¹⁶ Fonte: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/tereza/> acessado em 26/04/2018

¹⁷ Fonte: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/pau/> acessado em 03/01/2018.

Os loucos de rua, geralmente recebem apelidos composto por nome e sobrenome relacionados às suas questões mentais. Com Tereza do Pau, este apelido é a representação dessa relação entre o sujeito e o objeto. A identidade social do sujeito carrega o signo de um objeto: o *Pau*.

O nome Tereza provavelmente vem de Terezinha seu nome de registro, mas essa informação era talvez um privilégio de apenas da família e vizinhos ou dos órgãos públicos de armazenamentos de dados. A maioria das pessoas não tinha certeza sobre o verdadeiro nome dela, bem como a sua origem natal. Faltava coragem de perguntar se teria nascido naquela cidade ou teria vindo de outra fronteira vizinha.

Além disso, o *Pau* era também um cajado de apoio nas agruras das caminhadas, ou um cetro de rainha, um símbolo de poder. Ela andava com ele na mão, fazendo gestos oscilantes e imprevisíveis, que ora assumia um dispositivo de força e guerrilha, uma arma de defesa milenar, ora servia de um objeto de apoio para carregar volumes, ou ainda quando se transforma no mais lúdico dos artefatos: um lápis, para criar desenhos imaginários no ar, quando lhe faltasse superfície plana.

A defesa dela era o pau, para se defender de verdade. Porque os moleques também faziam de um tudo, inclusive eu já presenciei uma vez que os moleques roubarem por ~~travessia~~, perdão, por travessura a sacola de giz e o pau das mãos dela. Vi ela sentar no meio fio e começar a chorar. Eu me aproximei e falei: - Fica bem, amanhã eu trago outra caixa pra você. Eu passava de bicicleta nesse dia, em frente à Catedral e aquela cena me tocou. (CAETANO, 2018)

A fala de Caetano (2018) faz lembrar algumas representações neoclássicas da arte, com o *revival* dos heróis pintados com suas armas de defesa, em posição de combate. Só Que Não. Nesse caso a heroína mitológica perdeu sua lança de ataque e defesa, durante a batalha. Sem o seu objeto [máquina de guerra] de guerrilha ela se tornaria frágil demais para continuar qualquer combate. Entra em ação, portanto, a sua outra estratégia: a resistência. Recolher o corpo ali e resistir, até continuar. Para quem vive na rua resistir e reinventar são verbos conhecidos e não difíceis de conjugar com o corpo.

Não dava pra ver o corpo dela, estava sempre muito coberta e gostava também de vestidos. Muitos vestidos. Diversos modelos soltos, longos, curtos, comportados com altura até o joelho e outros na altura das coxas. Tanto para usar

como para desenhar nas paredes. Chegava a pensar nos croquis dos vestidos gravados temporariamente, nos muros do Colégio Nossa Senhora de Lourdes, perto da biblioteca municipal. Será que ela vestia aqueles desenhos que fazia? Todos? “Eu já ouvi algumas pessoas chamá-la até Tereza dos vestidos, deve ser por isso” (NASCIMENTO, 2017) e Lacerda complementa:

Ela se auto vestia, a estilista dela era ela mesma. Às vezes, os donos de lojas davam os tecidos a ela e logo fazia saias, saiotos e ela usava 3, 4, 5 tanto que ela pudesse usar ela usava. Uma por cima da outra, principalmente no tempo do inverno ela usava muitas roupas. (...) aí eu dizia será que ela é gorda ou é magra? mas ela é magrinha, é que ela usava tanta roupa que a gente pensava que ela era gorda (LACERDA, 2017)

A cor do cabelo dela poderia ativar uma relação com o seu nome público e gerar outro apelido para ela, como “Tereza do Cabelo de Fogo”. Vejamos o trecho da entrevista:

Nas últimas vezes que a encontrei na rua estava laranja, não sei porque ela mudou essa cor de laranja... ai um dia era “larajinho claro”, noutra dia era mais escuro. Dizem que ela pintava o cabelo com kisuqui que a gente faz para beber de pó. Era pó de kisuqui que ela pintava. Por que isso que saia rápido, se a chuva a pegasse na rua, a tinta saia rapidinho, ela substituir por outra fórmula mais eficiente e também natural. Mas sempre da cor de “fogo”. E as vezes era chamada de Tereza dos cabelos de fogo. (LACERDA, 2017)

Mesmo não expondo muito o seu corpo, dava pra sentir a vaidade que brotava, especialmente com os cabelos. Francisco de Assis da Silva,¹⁸ Historiador e Edificador, comenta que testemunhou as vezes que ela cuidava dos cabelos. “Ela pedia sabão e água na minha casa para lavar os cabelos. Era difícil ver o cabelo dela com o mesmo tom, eram sempre cores diferentes entre o laranja e o vermelho” (SILVA, 2018). Morador do bairro vizinho ao principal ponto de apoio de Tereza, a casa da sua irmã.

0.4 O cabelo

Tereza do Pau fazia questão de ter o cabelo sempre vermelho. Mas não nasceu ruiva naturalmente, por isso ela mesma pintava seus cabelos com um

¹⁸ SILVA, Francisco de Assis da. Entrevista #4. Concedida ao pesquisador Marx Lamare Felix. Brasília. 4 de janeiro de 2018 [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta monografia] p. 67

pigmento que fabricava com os ingredientes orgânicos catados no descarte de lixos não selecionados dos moradores da cidade. Misturava o óleo de soja e colorau até obter uma consistência pastosa que aplicava no cabelo e deixava totalmente exposto, ao horizonte, ao vento, a poeira, ao sol e o que rua possa descolorir. Ela ficava sem lavar os cabelos por alguns dias para deixar a mistura agir por mais tempo, até o dia de tomar banho novamente.

Nunca se descobriu de fato o Ph da tintura de cabelo fabricada por Tereza do Pau, nem tampouco foi realizado algum exame microbiológico para detectar a quantidade de micróbios e de metais pesados que pudessem estar presentes no produto. Ela desconhecia qualquer regulamentação da produção de tintura capilar.

No entanto, os efeitos nocivos da tintura capilar produzida por Tereza do Pau, certamente não estaria apenas na mistura de ingredientes naturais (óleo e colorífico), mas pela cor vermelha, que em vários momentos históricos esteve associada ao questionamento das regulamentações sociais.

A cor vermelha era obtida de um verme chamado, em latim, de *vermiculum*, de onde origina-se a palavra vermelho. O inseto era esmagado até liberar o pigmento dessa cor. Após a exploração do pau-brasil, esse modo de extração do pigmento se transferiu para a exploração dessa árvore.

Scott Lowe, em seu livro *Hair* (2016) penteia com considerações sociais, culturais, biológicas, políticas e despenteia mitologias, eventos históricos e significados incorporados ao cabelo, que o autor trata como um objeto, no capítulo sobre a biologia, justifica o seu conceito explicando que até o momento que rompe o bulbo capilar é apenas composto de queratina e material orgânico, após emergir no folículo, o cabelo passa a ser apenas proteína, como um material público. “O cabelo é apenas material morto, os fios de queratina que são removidos das glândulas passa a ser público, deixa de ser da pessoa” (LOWE, 2016).

Em uma abordagem reflexiva, o autor explica que em geral, o cabelo vermelho esteve associado à ideia de perigo, traição, transgressão, sedução em toda a história humana. Desde o Egito antigo, ou nas representações gregas e romanas, percorrendo a idade média, onde se espalha o preconceito com a retratação de Judas como ruivo. Como vimos na parte na imagem (Figura 12) de um manuscrito de 1535, pertencente a Biblioteca Nacional dos Países Baixos.

Figura 16: A prisão de Cristo: o beijo de Judas; a orelha de Malco cortada por São Pedro.1535



Fonte: <http://europeana.eu/>

Na figura “A prisão de cristo: o beijo de Judas e a orelha de Malco cortada por São Pedro” (1535) o homem que se beija o rosto de Cristo é o único representado com o cabelo vermelho. Além do terror da caça à mulheres com “cabelos de fogo” pela Inquisição. Outra possível razão para a perseguição é a raridade: estima-se o “gene ruivo”, chamado de melanocortina-1, tem cinco variações, mas é raro por ser recessivo. A maioria deles se concentra na Europa, principalmente na Escócia, onde são 13% da população.

Todas as mulheres naturalmente ruivas representam apenas 4% da população mundial. E talvez, possa destacá-lo em uma paisagem cultural desproporcional, em relação aos cabelos pretos e loiros e mostra o quanto o cabelo vermelho carregado de símbolos. (ROACH, 2014)

Marion Roach, escritora americana, membro da tribo das ruivas, em seu livro *The Roots of Desire: The Myth, Meaning, and Sexual Power of Red Hair*(2005) despenteia o cabelo vermelho e as nuances históricas, culturais, biológicas e estéticas para tratar da raiz até as pontas o Mito, o Significado e o Poder Sexual dos Cabelos Vermelhos.

A autora recorre a alguns exemplos para falar da construção do preconceito e a relação com a traição, a sedução como uma marca visível de exclusão, como na tradição religiosa ocidental, Judas era comumente retratado como ruivo e a marca

que Deus colocou em Caim foi o cabelo vermelho. A representação de Lilith, a primeira esposa pré-Eva de Adão, retratada na arte e na cultura popular como uma ruiva. "Em tudo, ela é um ícone na história do mundo dos cabelos vermelhos", escreve Roach, "a pedra angular mais antiga na qual construir um argumento para a identidade malvada e sexualmente carregada da mulher ruiva".

Como Roach (2005) observa, o significado do cabelo vermelho se divide quando se trata de gênero. Nos homens, o cabelo vermelho não seria tão bem representado, em alguns momentos associado a imagem jocosa, ironia e humor. O palhaço Bozo tinha o cabelo vermelho. Segundo Lowe (2016) "As perucas vermelhas eram usadas em comédias romanas como uma espécie de taquigrafia teatral para informar o público que o ator estava representando um escravo". Portanto, os homens de cabelos vermelhos eram vistos como "seres diminuídos, menos do que outros homens e certamente menos poderosos do que suas contrapartes femininas."

As mulheres com cabelos vermelhos, em comparação, são mais atraentes e sedutoras. Com o tempo, o vínculo entre o cabelo vermelho e o mal desapareceu. "Após o século XVII o cabelo vermelho passou a receber outros status e ganhou a simpatia do povo, com a ruiva rainha Elizabeth I assumindo o trono inglês, seus longos cabelos avermelhados viraram moda" (Roach, 2005). Representada inúmeras vezes por pintores da corte, como no Retrato do Arco-Íris, de 1600, atribuído ao pintor Isaac Oliver. (Figura)

Figura 17: Isaac Oliver, Elizabeth I (The "Rainbow" portrait). 1600



Fonte: <http://venetianred.wordpress.com/tag/george-gower/>

Mas, como o título e o subtítulo de seu livro (*The Roots of Desire: The Myth, Meaning, and Sexual Power of Red Hair*) sugere, o poder sexual do cabelo vermelho continua a se afirmar culturalmente potente. Ao discutir sobre produtos para colorir o cabelo, Roach (2005) escreve:

As mulheres poderosas podem usar cores poderosas. Ao escolher o vermelho, não estamos escolhendo ser prostitutas, mentirosas e bruxas, mas usar a cor totêmica, a sombra de Marte, bem como a do coração, para ver como Nós olhamos, de quem é a sua tonalidade? Quando a usamos, ela se torna nossa própria. (p. 19)

“A vida na rua e a dificuldade financeira não deixava Tereza se sentir feia, pelo menos em relação ao cabelo (...) ela sabia inventar sua tinta” (NASCIMENTO, 2017). Mas vale lembrar aqui a fala de LACERDA (2017) que relaciona o motivo gerador do estado de vulnerabilidade mental de Tereza com o impacto do golpe financeiro sofrido, na época em que ela foi vendedora de cosmético por catálogos da AVON. Um trabalho informal que garantia uma renda extra em dinheiro e/ou em produtos da marca. Portanto, com acesso aos cosméticos, maquiagens e demais itens de embelezamento feminino.

Assim era Tereza, sedutora, temida, assumidamente de rua. Sua rebeldia visível era representada da ponta dos cabelos aos pés de gata borralheira, passando por todo o seu corpo.

0.5 Corpo aberto ou copo coberto?

Tereza do Pau era como o desenho que produzia, podia se apagar ou ser apagado a qualquer momento, com duração imprecisa e condições de preservação difíceis de controlar. A imagem que se deteriora, se danifica e desfaz na cidade. Ela era também como a parede, o muro, o próprio suporte para o rabisco de carvão ou giz, a espera do traço. Um corpo aberto a contemplação e ao mesmo tempo um alvo qualquer, doloso ou culposos.

Mesmo assim, as camadas de tecido cobriam o seu corpo: linho, algodão, viscose, brim malha, tudo isso sobre a pele. Ela usava a sobreposição das roupas que possuía, uma sobre a outra e desfilava nas ruas sem terceiras intenções. A vestimenta lembrava uma armadura que protegia ao esconder as partes do corpo,

barriga, seios, coxas, quadris, nádegas e cobriam os pudores até abaixo dos joelhos. O que dificultaria o assédio poderia ser o esforço cansativo do agressor para descamar as peças até chegar à pele.

Enganaram ela, depois ela foi estuprada. [silêncio]. Eu não cheguei a me informar profundamente e depois precisa saber disso, saber se isso foi realmente verdadeiro. Eu acho que foi. Mesmo com as roupas que ela usava pra se proteger, eu acho que ela foi sim estuprada e ainda depois do estupro (...) fizeram necessidades fisiológicas em cima dela, depois que ela estava debilitada (...) eu não sei, só sei que ela foi estuprada, em Cajazeiras, o local eu não sei.(LACERDA, 2017)

[Pausa para atender demandas internas que escorrem como lágrimas]

Esta informação partiu de Lacerda (2017) quando falava sobre a violência sofrida por Tereza. E entre as demandas de uma repartição pública e os parênteses de tristeza que aquele assunto lhe causava. Ele deixa escorrer a sentimento por lágrimas. A marca visível de um corpo vulnerável exposto tanto quanto a parede do muro, que é o suporte para o desenho da artista e ao mesmo tempo a testemunha do abuso e da violência urbana.

As pessoas que moravam naquela rua não ouviram, nem viram o estupro de Tereza do Pau. Mas as paredes viram tudo. As pedras do calçamento estavam presentes e se molharam com o sangue, guardando como um carimbo da violência. Muro e pedra; as principais testemunhas. Ela foi estuprada mais de uma vez e, quando aconteceu não havia testemunha humana a seu favor.

Ou potente como o Corpo sem Órgão, se pensarmos ela como um corpo, ou sistema de organização ou como Fuga dessa organicidade. (Deleuze)

Mas viver na rua tão exposta, mesmo estando com o corpo coberto, não parecia suficiente para se precaver das adversidades que a rua aberta oferece. Caetano (2018) disse que nunca presenciou Tereza atacando alguma pessoa ou animal, nem mesmo sendo atacada fisicamente. Mas conta que, quando era criança ele fazia alguns serviços para a padaria da família como ajudante na entrega matinal de pães nos bairros e nas casas dos fregueses, o que fazia encontrá-la com frequência e também com os outros garotos que a provocavam.

Eu já vi assim, moleques agredindo com palavras, xingamentos, que não deixa de ser uma agressão e uma violência também, porque aí já é o psicológico. “Para nossa cidade, para nossa região, na época a violência era dar porrada, bater. Na época, você gritar e xingar alguém era diversão

para eles, o que não deixava de ser, inclusive, um crime (...) as pessoas sabiam dessa maldade e ninguém fazia nada. (...)inúmeras vezes eu vi aqueles meninos, até colegas que vinha do colégio se reunindo para fazer o que se chama hoje de **bullying**. Tipo, vamos provocar pra ver até que ponto ela vai reagir. Quer dizer, **o pau**, o pedaço de pau, a vara que ela usava era muito mais para se defender das **agressões** do que para agredir. Eu tava lá e ela não era uma pessoa agressiva. Ela se defendia dos agressores. (CAETANO, 2018)

Essas imagens eram discretas nas paredes, mas visíveis no cotidiano das ruas. As provocações disparadas pelos meninos da comunidade com doses agressivas, até qualquer resposta reativa de Tereza, que se valia do pau para espantá-los. Qualquer transeunte poderia ser platéia para esta cena aberta. E quando ela desenhava estas situações de crueldade, eram as garatujas de linhas finas e pequenas que representavam o corpo humano.

A força do ponto e da linha, elementos básicos do desenho, naquela cena eram as ferramentas de Tereza do Pau pra falar da violência que sofria. As linhas que encontraram lugar de destaque nas Vanguardas do século XX. No *De Stijl*, as linhas retas de Piet Mondrian (1872 – 1944) não aceitavam conviver com as linhas diagonais dos projetos de Theo Van Doesburg (1883 – 1931) e travou-se então uma ruptura entre os dois importantes nomes, responsáveis por esse movimento.

Poderia existir forma mais direta e mais clara de mostrar as camadas de violência física e simbólicas que Tereza sofria, por exemplo, vivenciando tudo em tempo real, na frente de qualquer morador. E isso era o que acontecia. Mas essa era a vida real e poucas vezes atrairia mais do que a fantasia, em se tratando de uma mulher solteira e exposta. Mesmo assim ela escolhia o sistema *ponto e linha* para comunicar seu assunto íntimo e público. Teria a mesma impressão que Vilém Flusser (2008), na tentativa de “entender o significado da linha”? O autor diz:

Desde a invenção da escrita alfabética (isto é, desde que o pensamento ocidental começou a ser articulado), as linhas escritas passaram a envolver o homem de modo a lhe exigir explicações. Estava claro: essas linhas representavam o mundo tridimensional em que vivemos, agimos e sofremos. Mas como representavam isso? (p. 97)

Na resposta para esta questão, o autor aponta uma visão ocidental e civilizatória moderna, em que “as linhas são discursos dos pontos e que cada ponto é um símbolo de algo que existe lá fora no mundo, um conceito (...), portanto representam o mundo ao projetá-lo em uma série de sucessões (...) na forma de um processo“. As linhas escritas eram privilégios de alfabetizados. Em contraponto a

esse pensamento histórico e sequencial de entender o mundo, Flusser (2008) nos convida o pensar na superfície. Um plano pictórico, uma tela onde “podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la.” Decodificada no duplo de síntese e análise, pode ser vista em sua totalidade e ainda por partes. Assim é como a cidade.

Ainda assim, as duas maneiras debatidas pelo autor podem não representar Tereza do Pau, por completo. Mesmo que a linha seja a cidade, como uma metáfora do mundo e o ponto seja ela, que existe na cidade-mundo, a linha não se desenvolve sequencialmente, no mesmo sentido oficial, e sim em paralelas, diagonais, curvas e muitas vezes interrompidas. Nem totalmente superficial, pictórico, com mensagem acessível de captar, mesmo em movimento, porém sem a força suficiente para “incorporar” o conceito histórico. “A ficção quase sempre finge representar os fatos, substituindo-os e apontando para eles” (FLUSSER, 2008, p.109).

Neste sentido, Tereza estava mais para uma terceira opção, uma quebra na bidimensionalidade deste debate, uma incorporação do pensamento imagético que encontra outras formas de comunicar. As linhas, assim como os pontos de Tereza eram pistas do sujeito, do objeto e dos lugares por onde passava ativando o imaginário dos caminhos da cidade.

0.6 A andarilhagem – o caminho errado

Embora ela caminhasse o dia inteiro, gostava de fazer longas pausas para descansar, sentava-se na calçada e acomodava o corpo em alguma árvore (geralmente o pé-de-cajá era a árvore mais comum nas ruas da cidade, daí, o nome da cidade) para organizar as inúmeras sacolas que carregava ou para comer o que ganhava das pessoas. Nestes momentos, ela se permitia um pouco de aproximação com os outros e uma maior entrega ao senso de compartilhamento experimentado na comunidade (Bauman, 2003). Geralmente eram as “donas das calçadas” que ajudavam e ofereciam refeições e água. Como se calçada tivesse dono. Mas na cidade que Tereza caminhava, as calçadas tinham donas e donos

Os moradores gostavam de cultivar o hábito de começar a varrer as calçadas assim que amanhecia o dia, junto com a aurora. Quase que um ritual, eles acordam,

rezam uma oração pra Deus e vão varrer as frentes das casas. Juntam as folhas que o vento da noite espalhou, coleções de insetos mortos no chão, zelam da limpeza dos vasos, as posição das plantas, molham as plantas e o chão da frente da casa. Cuidam de mantê-las limpas e decoradas em harmonia com o padrão da parede externa. Algumas com árvore na frente, proporcionando sombra, com uma cadeira de balanço ou um tamborete debaixo do “pé-de-pau,” ao convite de um encontro ou uma preguiça.

E mal começava o dia para Tereza passar pedindo um copo de leite. Ela chegava de repente batendo palmas na porta de entrada, colocava no chão suas sacolas e sentava-se na calçada apoiando o corpo no pau. Enquanto esperava, permanência com o cajado em uma das mãos e com a outra se servia do alimento que ganhava. Como se fosse a “dona” daquele pedaço. O seu desjejum público era apenas um copo de leite, o que angariasse a mais ela agradecia e guardava dentro das roupas. Depois partia para o caminho que escolhesse.

As pessoas podiam cruzar suas caminhadas ou serem cruzadas por ela. Janes Jacobs (2002) coloca as ruas e as calçadas como espaços fundamentais onde ocorre a diversidade e intensidade de usos urbanos. Os contatos entre as pessoas nas ruas podem “florescer a vida pública exuberante na cidade” e ainda, chama de “balé das ruas”, o movimento de pessoas, com os mais diversos propósitos, caminhando nas calçadas para diferentes destinos. Essas atividades formam uma teia de interação social e cuidados mútuos. “Essa diversidade é essencial a vida urbana e seu aniquilamento ocasiona a morte das cidades” (JACOBS, 2002).

Por onde passava, Tereza do Pau abria espaço entre as pessoas, com os volumes que carregava, além das roupas, sacolas. Lacerda (2017) lembra que “na época, era aquelas bolsas furadinhas de carregar *feira*, que toda senhora da sociedade tinha. E ela tinha uma azul e uma amarela, eu lembro até das cores.” Ele complementa com a indagação, “Tu imagina o que tinha dentro daquelas bolsinhas dela? Ah, era muito carvão, ela andava com muito carvão, ela não desenhava com lápis era com carvão” (LACERDA, 2017).

Como nos diz Barreto (2012), em seu livro *Louco de Todo Gênero*, o “louco ou doido está presente na vida das comunidades e não raro são tratados como tipos populares, reconhecidos nas ruas pelo modo de vestir, pelo que fazem, pelo que dizem, sempre perambulando, como se estivessem procurando o destino para

chegar”. E o carvão era o vegetal que deixava a marca do destino de Tereza na cidade. Era o mais utilizado em suas imagens.

0.7 Representação Bruta

Ao perceber os desenhos que ela fazia no meio da rua, no chão, nos muros das escolas, em paredes públicas, me vinha também a sensação de observador de um fenômeno: a criação artística sendo realizada no seu exato momento, como presenciar a potência criadora da arte. Era assistir a uma aula prática de artes visuais do artista em seu ateliê. Mas essa produção artística surgia de parâmetros íntimos, do inconsciente de um indivíduo considerado louco, não apresenta qualidade técnica dos processos tradicionais (clássicos) da arte (PEDROSA, 1947), e se relaciona com a definição de arte informal ou arte bruta.

Pela definição de arte bruta de Jean Dubuffet (1901-1985), podemos entender que ele se refere à produção artística realizada por pessoas alheias aos sistemas tradicionais de cultura e saberes artísticos, excluídas socialmente, esquecidas e distantes do acesso à cultura e até mesmo técnicas consideradas relevantes, construindo sua produção artística com base em suas fontes próprias (escolha do tema, materiais, meios, suportes, métodos etc.) são fontes do próprios impulsos. Estas pessoas são em geral, pacientes psiquiátricos, solitários, “vagabundos”.

O domínio técnico do artista custou para se libertar da esfera hegemônica à qual servia. Mas, qual o mundo o artista representa e qual ele poderia representar? Se lembrarmos os mestres da pintura barroca, de incansável qualidade técnica e, portanto considerada bela, elas também contribuíram com a popularização da igreja católica e seu projeto de poder de controle e acumulação de riquezas, que durou séculos. Estes artistas aprofundavam seus estudos de luz e sombra, agradando aos rigores elitistas da colonização. Assim se deu antes e depois, desse período, até os dias atuais. A busca pela qualidade técnica alimenta um capital artístico, ou seja, participa do sistema de bens de valores e/ou reafirma a fronteira entre privado e público.

Por outro lado, o rigor técnico formata e padroniza as informações, os estilos e até mesmo as ideias. Quando se dá mais acabamento à obra e se interpreta como

um “valor agregado”, ou seja, quanto mais bem acabada, com mais qualidades técnicas (materiais e teóricas) explícitas, mais cara poderá ser a peça.

Nem toda(o)s têm acesso a esse capital cognitivo, muito menos ao conhecimento técnico, que é privilégio dos que frequentam a escola. A vivência na rua trás outros ensinamentos que não são oficiais, inclusive, para a arte e/ou do design, adquiridos de forma autônoma, sem a presença de um “mestre” que ensine algo “útil”. Ainda assim, este saber não pode ser considerado um caminho errado, é apenas outro percurso para acessar as informações e se comunicar com o mundo.

Caetano (2018), ao falar da arte de Tereza, trata como uma operação do trabalho e afirma “em relação à questão dos trabalhos que ela fazia, na realidade eram trabalhos, acredito que era muito mais uma forma dela botar pra fora aquilo que ela tinha, exteriorizar o que ela tinha de sentimentos”. E Lacerda (2017) acredita que “diante de todo sofrimento, ela ocupou o tempo dela com a arte. Ela se descobriu com o sofrimento dela, era pra expressar o sofrimento dela.”

O seu trabalho dela obedecia ao sentimento de mundo, ao mesmo tempo em que desobedecia a técnica ao contrariar as regras e normas impostas por uma construção formal de conhecimentos artísticos. Tereza é como outra(o)s artistas e criadores contemporâneos que encontraram nas manifestações uma forma de contestação do conceito de arte vigente, colonizadora. Ela pertence uma classe desviante de criadores. Neste sentido, ser considerada bruta, selvagem, radical estaria ligada não apenas a exposição de um sofrimento feminino, mas a contravenção estética na tela urbana. Uma “outsider” da cidade, que desvia das regras não apenas do urbanismo.

O desvio e suas práticas na sociedade foram aprofundados por Howard Becker (2009), cientista social norte-americano, em sua obra “Outsiders: sociologia do desvio” (1968). O autor constrói uma teoria pesquisando comportamentos e ações sociais desviantes perante as regras e as leis criadas pela sociedade. O conceito de outsider é colocado como “aquele que se desvia das regras de um grupo”. Até aqui já encontramos similaridade com Tereza.

Becker (2009) em seu estudo, fala desde uma concepção mais simples de desvio, essencialmente estatístico, que compreende como desviante tudo que varia excessivamente em relação à média. Por ex: Padrão heterogêneo de corpo. Pessoas gordas ou magras desviam do padrão de corpo. A definição estatística de desvio se aproxima mais com a diferença da forma, e, se distancia de preocupações

com a violação de regras. Mesmo assim, Tereza pertenceria a categoria de “doidos de rua” e/ou seria uma das sete ou oito personagens de rua, que viviam pela cidade.

Uma segunda concepção do desvio, segundo o autor, seria considerada patológica, que evidencia a presença da doença como desvio ao “corpo saudável”, quando está funcionando de modo eficiente. Quando o corpo não funciona com eficiência, diz-se que há doença, que o órgão ou função em desajuste é patológico. “Pensam no desvio como produto de doença mental”. A classe das doenças situa sua fonte dentro do indivíduo.

Até uma visão sociológica que amplia os conceitos anteriores e consideram que, quando a sociedade, ou uma parte dela questiona os processos que ameaçam diminuir sua estabilidade, eles são identificados como sintomas de uma desorganização social e rotulados de desviantes. O autor explica a discriminação entre os traços “funcionais” da sociedade que promovem estabilidade e os “disfuncionais” que rompem a estabilidade. Esta concepção aponta para áreas de possível perturbação numa sociedade, de que as pessoas poderiam ter percebido em Tereza. Por diversos motivos, ela estaria mais para disfuncional.

Porém, apenas a concepção funcional do desvio ignora aspectos políticos do fenômeno, limita nossa compreensão. E Becker (2009) propõe uma visão sociológica mais relativista que identifica o desvio como uma infração de alguma regra geralmente aceita, uma falha em obedecer às regras de um grupo.

No conjunto, as concepções desse autor sustentam a proposição de que o desvio não é uma qualidade simples, presente em alguns tipos de comportamento e ausente em outros. “É antes o produto de um processo que envolve reações de outras pessoas ao comportamento.” (Becker, 2009). O mesmo comportamento pode ser uma infração das regras num momento e não em outro; pode ser uma infração quando cometido por uma pessoa, mas não quando cometido por outra; algumas são infringidas com impunidade, outras não. Contudo, o autor nos diz:

Desvio não é uma qualidade que reside no próprio comportamento, mas na interação entre a pessoa que comete um ato e aquelas que reagem a ele (...) Comportamento apropriado é simplesmente aquele que obedece à regra e que outros percebem como tal. No outro extremo, o tipo desviante puro de comportamento é aquele que desobedece à regra e é percebido como tal. (BECKER, 2009, pg.18)

Em suma, se Tereza do Pau é desviante ou não, dependeria em parte da natureza dos seus atos (isto é, se ela viola ou não alguma regra) e em parte de como outras pessoas se afetam por ela.

Não apenas a presença de um corpo destoante, abrigando um esqueleto próximo da pele, dito “o couro e o osso” de quem conhece a fome e ainda assim se transmuta em formas volumosas por artifícios plásticos. Ela que transitava livremente com status patológico de louca (sem laudo e sem medicação) por espaços públicos da cidade. Atraindo os olhares para si, por meio do seu desvio. Possuiria permissão para tal exercício de liberdade? Provavelmente, este era o desvio que chamava atenção dos olhos da cidade.

Capítulo 21

21. A CIDADE QUE OLHAVA A LOUCA

Figura 18: A Carta do Mundo. Tarô de Marselha (1750).



Fonte: Acervo do autor.

Em Esmeraldina, mesmo as vidas mais rotineiras e tranqüilas transcorrem sem se repetir. As maiores construções estão expostas, como em todos os lugares, as vidas secretas e aventureiras. Os gatos de Esmeraldina, os ladrões, os amantes clandestinos, locomovem-se pelas ruas mais elevadas e descontínuas. [...] Um mapa de Esmeraldina deveria conter, assinalados com tintas de diferentes cores, todos esses trajetos, sólidos ou líquidos, patentes ou escondidos. Mas é difícil fixar no papel os caminhos das andorinhas, que cortam o ar acima dos telhados, perfazem parábolas invisíveis com as asas rígidas, desviam-se para engolir um mosquito, voltam a subir em espiral rente a um pináculo, sobranceiam todos os pontos da cidade de cada ponto de suas trilhas aéreas.” (CALVINO, 1990 p. 57)

O Arcano 21 do Tarô é a carta *O Mundo*. As interpretações usuais desta carta indicam o encontro com o seu lugar no mundo. Centralizar-se. Os signos dispostos numa equação visual que representa a autoconsciência e a conquista de jornada. Uma Figura feminina no centro de uma grinalda, com um bastão na mão, na parte superior um anjo e uma águia, na parte inferior um touro e leão. Alguns estudiosos entendem que esta carta apresenta o resumo do cotidiano que se oferece continuamente aos sentidos, sem ser inteligível na sua totalidade, mas apenas por

fragmentos, já que *“tudo o que se vê, as coisas, os fenômenos, não são senão hieróglifos de idéias superiores”*.¹⁹

O cotidiano para Tereza do Pau poderia ser uma experiência de perambulação pela cidade, como se fosse seu mundo. Ou talvez, seu destino neste mundo. Já propusemos anteriormente essa metáfora cidade – mundo, e retomamos agora para falar dessa relação. O lugar dessa mulher na cidade diz respeito também ao seu lugar no mundo. E o mundo imagético de Tereza dizia respeito ao seu lugar na cidade. Não apenas porque ela nunca saiu de Cajazeiras, não costumava viajar e o mundo para ela poderia ser como de um conto de Machado de Assis, *Idéias de Canário* (1941), quando o exótico canário falante comprado em uma loja de antiguidades, por um estudioso de ornitologia, dizia que “o mundo é uma loja de belchior, com uma pequena gaiola de taquara, quadrilonga, pendente de um prego; o canário é senhor da gaiola que habita e da loja que o cerca. Fora daí, tudo é ilusão e mentira.” (p. 14).

Após três semanas de convivência em casa, numa gaiola maior, o homem pediu ao canário que repetisse a definição do mundo e o pássaro respondeu que “é um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e um pouco de azul por cima; o canário, dono do mundo, habita uma gaiola vasta, branca e circular, donde mira o resto. Tudo o mais é ilusão e mentira.” (p. 14). O mundo passou a ser a casa do seu dono, a imagem em volta não existia. Os objetos da periferia não cabiam no ângulo de visão de um animal domesticado. Mas o pássaro vôo. Com a astúcia que possuía com a linguagem, o canário falante caiu no mundo e quando cruzou com seu ex-dono, do alto do galho de uma árvore na zona rural, a sua visão de mundo era totalmente diferente. “O mundo, concluiu solenemente [o canário], é um espaço infinito e azul, com o sol por cima.” Indignado, o homem rebateu dizendo que, “se eu lhe desse crédito, o mundo era tudo; até já fora uma loja de Belchior (...)”. Na tréplica o canário surpreende: “de belchior? (...) Mas há mesmo lojas de belchior?” como se o seu mundo não tivesse mais a memória do espaço privado.

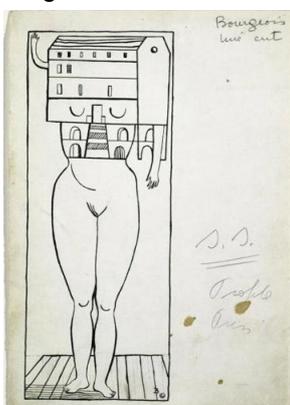
A casa era o ambiente privado do qual Tereza só via de fora. Ela podia observar todas em uma rua, as fachadas, as cores, os jardins, a proximidade entre

¹⁹Citado por Constantino K. Riemma, em XXI. O Mundo O Arcano da Alegria e da Celebração da Vida. (2015) Disponível no site: http://www.clubedotaro.com.br/site/m32_21_mundo.asp/ Acessado em 26 de ago. 2018

elas, os movimentos dos moradores de entrar e sair, janelas se abrindo, as toalhas de renda no dorsal, vasos de flores e outros detalhes que sua visão frontal captava.

A artista Louise Bourgeois (1911-2010) criou a série chamada *Femmes Maisons*, que inicia com desenhos em 1947(Figura 16), passa por pintura, gravura e se aprofunda nas escultura em 1994 (Figura 17), representando o corpo feminino nu “da cintura pra baixo” e no lugar do busto e da cabeça, a imagem de uma casa. A figura, forjada com linhas curvas para o corpo e retas para a construção arquitetônica da casa, mostram camadas orgânicas e inorgânicas.

Figura 19: Louise Bourgeois. Femme Maison. Versão 1 de 2. 1947



Fonte: <http://www.xavierhufkens.com/artists/louise-bourgeois>

A casa como um lugar ligado a mulher pode ser um símbolo clássico da família, da mãe e até de proteção, enquanto o corpo feminino estaria preparado para maternidade. Como se o corpo fosse o organismo pronto para *a-casa-lar*. Ou melhor, capaz de carregar a casa, o lar como parte da pessoa, esta condição de servir de casa tem a potência de torná-la resignada a não se libertar da casa.

Figura 20: Louise Bourgeois. Femme Maison. Mármore Branco. Dimensão: (12.1 x 24.4 x 7.6 cm). 1994.



Fonte: <http://www.xavierhufkens.com/artists/louise-bourgeois>

Porém, essa relação identitária da “Mulher Casa” dialoga com a própria Tereza do Pau, quando aceitasse ser interpretada como um impulso de abolição da mulher em relação ao lar, responsável pelo lar, diante do lar, da família e da casa, do cuidado e da responsabilidade com a carreira doméstica. Neste ponto de vista, a arquitetura pode representar o mundo social que o indivíduo carrega no corpo, em contraponto ao mundo interior de emoção.

Para Tereza do Pau poderia ser isso, também.

Se ela se sentiria representada nestas interpretações, não sabemos. Mas deduzimos que possa se sentir como uma mulher que habita um corpo e uma casa ao mesmo tempo. E ainda, em constante deslocamento, o corpo e a casa eram praticados juntos. Mesmo quando ela saiu de casa para viver na rua, tudo que levava junto ao seu corpo fazia parte da sua nova casa.

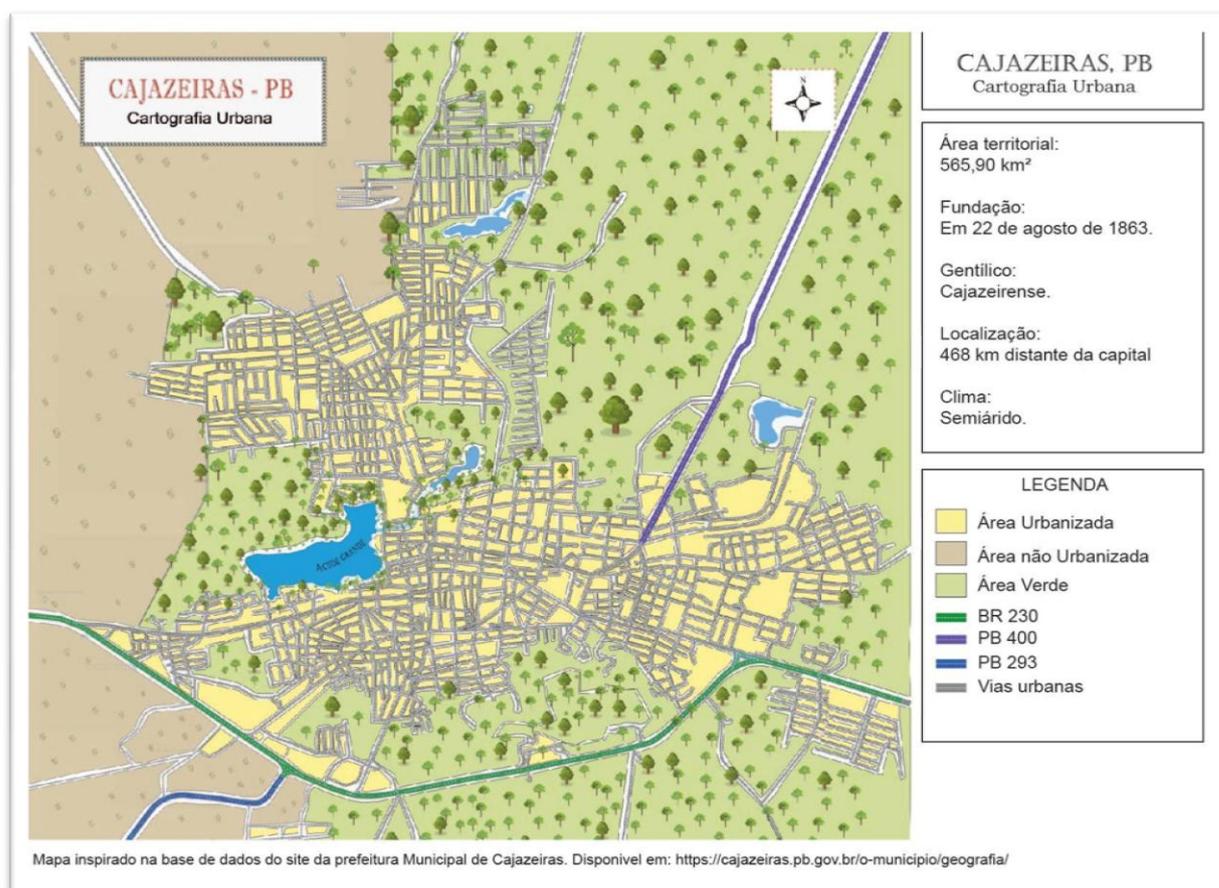
Se Tereza fosse um canário fora da gaiola, sobre quais pés-de-cajá pousaria? Provavelmente os seus vãos seriam mapeados pelos rastros dos desenhos que pousava muros, por pouco tempo. Vejamos a narração de endereços, por onde ela andava:

Em frente à Catedral, ela *escrevia* no muro na penúltima casa, depois da praça que é na rua onde faz um L, bem quando sai ali do colégio Comercial, bem, é o contorno da praça. (...) outro lugar que ela costumava desenhar era atrás da parede do colégio comercial que ficava numa rua de passagem, quando ia visitar uma amiga que trabalhava na rádio, a Salete, e eu passava e via em frente ao Cine Apollo XI, era um muro que ela desenhava, e o terceiro lugar na escadaria da praça da prefeitura atrás da prefeitura tem uma escadaria numa praça, que subia em direção ao

comercial do lado direito que era na realidade a calçada em cima e um muro embaixo, para limitar entre o espaço público de convivência e a calçada em cima, então tinha um degrau, uma escada e ali ela desenhava (...) outro lugar que ela desenhava era na parede de um prédio supostamente abandonado no final da Praça João Pessoa. Do lado esquerdo e na lateral deste prédio também entre o prédio e o balde do açude em direção ao clube que tinha na época, o Clube 1º de Maio, essa era a circulação dela. (CAETANO, 2018)

Estas pistas indicadas por Caetano (2018) mostram um croqui da cidade a partir da ocupação dos muros brancos por signos. Superfícies neutras externas a intimidade das residências privadas ou de repartições públicas, paredes comuns. Ele descreve os lugares da cidade onde Tereza costumava ser vista, como um mapa oral que informa sobre ruas, edifícios, bairros e constrói narrativas do percurso.

Figura 21: Cartografia Urbana de Cajazeiras, PB.



Fonte: Inventário do auto. Por Marx Lamare

21.1 Sobre o desenho urbano de Cajazeiras-PB

Supermodernidade, superexposição, cidade líquida, pós-modernidade, seja qual for a expressão utilizada para falar do espaço urbano na contemporaneidade, é inegável que vivemos hoje, uma época em que a flexibilidade, pluralidade, as noções de espaço e tempo, realidades tecnológicas, movimentação e incertezas são constantes influências sobre as modificações na cidade. O indivíduo vive uma condição de sujeito circundante, em movimento, tanto no espaço geográfico, como social, cultural e psicológico.

Os contextos urbanos envolvem relações, como diz Wall e Waterman (2012), no livro *O Desenho urbano*. A forma como os moradores da cidade lêem, apreendem e interagem com o espaço urbano de Cajazeiras, PB, em especial o espaço público pode identificar/refletir não apenas as configurações de formas arquitetônicas, mas as experiências estéticas vivenciadas na comunidade. A maioria dos estudos em urbanismo, hoje, concorda sobre a necessidade de envolver a participação do morador, um observador ativo da cidade, para quem a cidade é criada, apontando outras possibilidades de conhecer o espaço urbano, a partir dos conteúdos do território, as distâncias, as relações desenhadas com experiências comerciais, as fronteiras, as feiras livres, as trocas de objetos, hábitos, sotaques e os aspectos humanos, relevantes para uma análise e síntese de um lugar.

Porém, aqui, vimos a necessidade de aproximar o debate entre a cidade e o design com a perspectiva do olhar de um habitante especial da cidade, uma mulher, andarilha urbana, considerada louca de rua com a observação do desenvolvimento histórico e geográfico da cidade.

Alguém que, pela própria condição de vulnerabilidade, presencia o cotidiano da cidade, acompanha cada fragmento, embora não possua nenhum lugar visível de poder em que sua opinião seja ouvida e considerada. Tereza do Pau, que passou mais de 30 anos perambulando pelas ruas de Cajazeiras/PB, durante dias e noites, percorrendo diferentes trajetos e ações estéticas e artísticas que expressavam o seu discurso imaginativo por meio de desenhos em muros e calçadas da cidade torna-se, portanto, uma testemunha das mudanças no ambiente urbano e dos objetos da cidade.

Milton Santos (2002) nos diz que “a mudança de um objeto vem das diferentes relações que mantém com os diversos eventos”. E a partir de estudos sobre Kluber sugere três coordenadas para pensar objeto geograficamente: a do local, a do tempo e da sequência.

Se a cidade é admitida como um objeto, este estudo tem como objetivo, propor também propõe uma interpretação da cidade de Cajazeiras, PB a partir de três coordenadas, que serão: a) A coordenada histórica: referente a registro cronológico e temporal da formação da cidade; b) A coordenada do pensamento urbano: considera o planejamento urbano e os elementos arquitetônicos para tratar conceitos de espaços; c) A coordenada aleatória: referente aos elementos transitórios na cidade, os movimentos, as incertezas, a imaginação. Assim como os deslocamentos de uma andarilha, a louca de rua.

21.2 A Coordenada Temporal

[Cronológica – Histórica – Hierarquizada]

A coordenada histórica leva em consideração os aspectos cronológicos, na sequência temporal, as características e as transformações geográficas para explicar o espaço o surgimento da cidade e a ordem que os elementos são desenhados no espaço. Esta forma de observação da cidade demonstra uma hierarquia vertical da informação e se constrói sob um comando, uma organização, que tendem a ser concentrados, enfim, sob a ótica do poder. Este ponto de vista é o que menos revela sobre pessoas como Tereza do Pau. Portanto, conta, fala mais sobre os poderosos do que sobre os humildes.

No tocante às origens históricas da cidade, a abordagem oficial tenta explicar sua gênese e desenvolvimento, privilegiando o aspecto cultural-educacional onde a fundação de Cajazeiras estaria vinculada desde a sua origem, com a instalação de um colégio por iniciativa do Padre Inácio de Souza Rolim. Tal instituição constituiu-se como a pioneira no Sertão paraibano (CABRAL, 1996)

A cidade de Cajazeiras localiza-se no extremo Oeste do Estado da Paraíba e distancia-se de sua capital por cerca de 450 km, com uma população estimada em 61.000 habitantes no ano de 2017, residindo em mais de 47.000 domicílios

particulares urbanos e com uma renda média do chefe de família de 1 salário mínimo/mês²⁰.

Seu nome originou-se de um antigo sítio que se denominava “Cajazeiras”, segundo pesquisadores, naquela região de caatinga existiam numerosas árvores frutíferas da espécie do cajá naquele lugar, motivo pelo qual a localidade fora batizada com o nome de Cajazeiras. O historiador Leitão (2000) conta que aquela região, onde a cidade se formou, era uma área situada no vale do Rio do Peixe, afluente do Rio Piranhas, nas antigas terras de Sesmaria e foi concedida em 7 de fevereiro de 1767, pelo Governador da Capitania Jerônimo José de Melo, ao pernambucano Luiz Gomes de Albuquerque, um dos colonizadores da região do vale do Rio do Peixe, o qual veio a ser mais tarde, avô materno do Padre Inácio de Souza Rolim, o mestre. As terras do sítio Cajazeiras foram doadas por Luis Gomes de Albuquerque a sua filha Ana Francisca de Albuquerque, por motivo do seu casamento com o cearense Vital de Souza Rolim.

Os documentos históricos contam que a primeira construção foi a casa grande da fazenda, residência do casal que deu origem a outras famílias tradicionais, construída no início do Século XIX, no local onde é o atual “Cajazeiras Tênis Clube”. Em frente à casa, ao nascente, Ana Francisca de Albuquerque construiu, juntamente, com os seus escravos, uma pequena capelinha, consagrada a Nossa Senhora da Piedade (atual Igreja Matriz de N. Senhora de Fátima). A edificação da capela provocou o surgimento de eventos religiosos e atraiu fiéis daquela região, formando um núcleo religioso. Mais tarde, ao norte da capelinha foi edificado o Colégio do Padre Rolim (atual Colégio Nossa Senhora de Lourdes).

²⁰ fonte: IBGE: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pb/cajazeiras/panorama>

Figura 22: Mapa afetivo da formação de Cajazeiras, PB.



Fonte: inventário do autor. Por Marx Lamare

Assim, a Igreja, o Colégio e a Casa Grande/Açude formaram as colunas básicas, que serviram de tripé, sobre o qual se originou a imagem da cidade, a partir de três fortes núcleos de poder (igreja, família, educação) e derivando todas as outras estruturas concretas ou simbólicas (social, econômica, política, religiosa e cultural) que constituíram um modelo progressista e colonizador de cidade.

Até meados de 1876 Cajazeiras passou de fazenda para povoado, distrito, vila, município e foi elevado à categoria de cidade com a criação da comarca respectiva pela Lei Provincial nº 616, de 10 de junho de 1876²¹.

Os cem anos seguintes a criação da cidade escreveram o desenho dos primeiros núcleos habitacionais que se formavam tendo por base econômica o desenvolvimento da pecuária e a *cotonicultura*²² como principais atividades de sustento. As áreas rurais eram ocupadas com as produções agrícolas, enquanto a cidade era o território da comercialização e escoamento das produções rurais. A implantação da rede ferroviária, a abertura das primeiras estradas interligando-a melhor à região, assim como a implantação da energia elétrica. Todas estas

²¹ Documentos Oficiais disponíveis no site da Prefeitura Municipal de Cajazeiras, PB: <https://cajazeiras.pb.gov.br/o-municipio/historia/>

²² Cotonicultura, ou cultura do algodão, expandiu-se vertiginosamente, graças às condições naturais da região, o que proporcionou ao município um notável desenvolvimento. (CABRAL, 2004)

medidas de caráter infra-estrutural, inseridas no desenho urbano por várias décadas, tiveram grande influência sobre o dinamismo das atividades comerciais. Entretanto, até a década de 1950 Cajazeiras teve uma população urbana quase insignificante se comparada à população fixada na zona rural.

Enquanto a cotonicultura funcionou como o principal agente da economia local, esta característica populacional continuou inalterada. Assim sendo, “o povoamento da Região é um produto das atividades sócio-econômicas desencadeadas com o desbravamento do Sertão paraibano” (CABRAL, 2004) Na década seguinte o movimento de migração se fortalece com o declínio da produção de algodão. E o fenômeno natural, dá origem a um fenômeno artificial. A grande seca do início da década de 1960 forçou a maioria dos habitantes das zonas rurais a migrarem para áreas urbanas, em busca de novas condições de vida.

A partir de meados dos anos 1970 abriram-se frentes de trabalho com o objetivo de expandir a cidade, com a instalação de novos bairros, construção e ampliação de avenidas, ruas e novas praças, estas situações provocaram, portanto um processo de reurbanização para Cajazeiras. Nesta década, a cidade tinha mais ou menos cinco bairros, além do centro. São eles: Belo Horizonte (Alto Cabelão), Santa Cecília, Capoeiras, Remédios e bairro São Francisco (Asa Sul), onde Tereza morava. Hoje, Cajazeiras tem mais de 70 bairros.²³

Praticamente quase todas as ruas passavam por transformações, recebendo calçamentos com paralelepípedos, medidas, meio fio. Os donos das casas modificavam suas calçadas e as fachadas das casas para “*combinarem*” com o desenvolvimento. Essa mudança no solo fazia com que a temperatura média de 35 graus, se tornasse um calor muito forte. Naquele tempo não existia nenhuma rua asfaltada.

Nas décadas subsequentes, o Estado passou a equipar a cidade com um conjunto de órgãos públicos, inclusive unidades bancárias, e paralelamente reforçou a tradicional e simbólica função educadora de Cajazeiras, a partir da implantação da Universidade Federal da Paraíba – Campus V. Atualmente UFCG/ Cajazeiras.

Nos anos de 1980, as relações de convívio social se intensificaram nos locais públicos e era comum as pessoas se encontrarem nas ruas, igrejas, nas feiras, comércios, praças, entre outros locais públicos, por onde Tereza do Pau também

²³ Fonte: Prefeitura Municipal de Cajazeiras(PB). Disponível em: http://cajazeiras.pb.gov.br/historia_do_municipio/ Acesso em: ago. 2017.

costumava passar. A imagem do cotidiano, por vezes, era surpreendida pelos Parques de Diversões e Circos, que visitavam temporariamente a cidade e se instalavam em terrenos livres, esquecidos pela construção civil e aproveitados pela garotada como campinho de futebol de terra.

E como diz o poeta Onofre Junior²⁴ (2009), “O brilho nos locais de diversão é diverso.” Para alguns, os parques eram de brinquedos coloridos, bem contornados de lâmpadas fluorescentes e pisca-pisca de natal. Víamos Carrossel, Roda gigante, trenzinho, xícaras giratórias, chapéu mexicano e outros brinquedos, que giravam tanto que as cadeirinhas pareciam voar sobre as cabeças. As barracas de tiro-ao-alvo e os jogos de sorte convidavam à prêmios fúteis e vistosos, como os troféus. O cheiro de cachorro quente, da pipoca com manteiga, as barraquinhas de churros e as guloseimas coloridas. Para outros, os parques eram de gangorras empoeiradas, mini roda-gigante manual, canoas que balançavam de acordo com o impulso dado por uma corda que ficava nas mãos dos passageiros. Além do preço do ingresso que era mais barato, a trilha sonora era mais popular e nacional, com destaque para os sucessos de música brega que tocavam na rádio. Nesses locais, a presença de Tereza era ainda mais constante. Ela acompanhava o movimento das pessoas nos brinquedos, cantando em voz alta as músicas bregas que tocavam nos alto-falantes dos postes da rua e pedia para quem passasse no seu caminho, que lhes pagasse a diversão naquela noite.

Havia as ruas aparentemente mais privilegiadas à instalação dos seus equipamentos fantásticos e coincidiam com as mesmas por onde Tereza passava. Equipadas com calçamentos largos, iluminação pública e facilidade de acesso a água. Os parques mais requintados eram mais iluminados e ficavam na região central da cidade, enquanto os mais simples ficavam em bairros da periferia e tinha menos postes de luz.

Assim era com os circos.

Os encantados desfiles dos Circos que chegavam à cidade para apresentar seus números artísticos em curtas temporadas. Numa demonstração prévia do que viríamos no espetáculo, o cortejo seguia pelas principais avenidas com malabaristas, mágicos, palhaços, bailarinas, trapezistas e entre eles víamos Tereza do Pau. Ela

²⁴ Autor da poesia *Um Pequeno Parque de Diversões*. (2009). Disponível no site: <https://www.recantodasletras.com.br/cronicas/1432285>. Acesso em 04 de abr. 2019

seguia a charanga circense, por todas as ruas já conhecias e se misturava com a trupe como se fizesse parte dela. Certa vez, em uma dessas visitas, o circo trouxe a contorcionista e “menina prodígio”, Janaina Rios (8 anos). Os alto-falantes dos carros de som bradavam, sem economia de adjetivos, as habilidades técnicas que a garota possuía com o corpo. Ela se dobrava e desdobrava, como se não houvesse ossos a impedi-la. Este era um dos números que garantia uma platéia lotada todos os dias, assim como um Leão dentro de uma jaula, na companhia de uma loa [era uma época que os circos apresentavam animais como atração] e este circo se instalou tanto em bairros da periferia como no centro da cidade. Tereza desfrutava da companhia deles até o momento do circo partir.

Estas situações de encontros entre famílias, babás, empregadas domésticas, policiais de plantão, casais de namorados, cachorros de rua, bêbados, vagabundos, crianças, doidos e solitários se repetia também na frente dos cinemas²⁵, que a cidade possuía, assim com festas populares, datas comemorativas e nas Feiras Livres de Cajazeiras.

A História desta cidade não pode ser contada sem falar das feiras, da comercialização e da troca. Pois, a combinação inicial dos elementos: Igreja, Escola e a Fazenda/Casa Grande impulsionaram o comércio e o escambo. Talvez a formação da cidade deva agradecimentos ao desenvolvimento do comércio, mesmo cumprindo um paradigma tradicional da formação do urbanismo que deu mediante acúmulo do capital.

²⁵ [Nesta década a cidade possuía três salas de cinema, com programação ativa e sessões de exhibições diárias. Eram elas: Cine Apolo XI, Cine Pax, Cine Eden]

Figura 23: Feira livre de Cajazeiras, PB.



Fonte: Acervo de Cavalcante Fotógrafo

As feiras aproximavam comerciantes e compradores da região, que se encontravam aos sábados para movimentar e escoar as produções agrícolas locais. Entre as barracas de especiarias, cominho, coentro, pimenta, que dividiam espaço com as sacas de cereais, grãos, arroz vermelho, milho, feijão verde, gergelim a negociação aquecia a máquina do poder de compra, mas as feiras iam além disso, o cheiro das ervas desidratadas e a expectativa de degustar os amendoins torrados, que vinha enrolado no papel de embrulho em forma de funil e ainda chupar roletes de cana, na esquina da rua.

Entre os anos de 1990 a 2010, as configurações urbanas se modificavam ao passo que a tecnologia anunciava mais um impacto na aceleração do espaço-tempo. A população que se permitia ocupar o máximo dos espaços públicos e seus objetos, ao mesmo tempo desfrutava da difusão das invenções tecnológicas nos lares, os eletrodomésticos e, principalmente, um maior poder de acesso às televisões coloridas para acompanhar as notícias do mundo. Essas medidas, entre outras, possibilitaram um reaquecimento econômico na medida em que cresceu em número o quadro do funcionalismo público.

Não apenas o fator histórico é importante para se compreender os lugares, deve-se considerar também a convivência humana. Quem são os habitantes de uma cidade considerados sujeitos ou cidadãos? Como se posicionam no espaço? Como se dão as configurações estruturais de moradia? E as apropriações? Estas são

questões de crescente interesse em diversos estudos sociais sobre os lugares, que pretendemos destacar aqui.

O processo histórico é um processo de separação em coisas particulares, específicas. Enquanto que o processo de análise e síntese ao mesmo tempo, pode ajudar a compreender o movimento conjunto do todo e das partes, através do processo de totalização, que é também o processo pelo qual o todo se torna um outro todo é um processo de desmanche, de fragmentação e de recomposição, como nos diz Milton Santos (2002). Vejamos como o pensamento, por meio de autores urbanistas, pode se posicionar nesse debate.

21.3 A Coordenada do Pensamento Urbano

[Elementos Arquitetônicos - Planejamentos Urbanos - Conceituação de Espaços]

A coordenada do pensamento urbano se conecta com as referências teóricas e conceituais utilizadas para interpretar o desenho da cidade. Sublinhada por autores que pensam o espaço urbano a partir dos planejamentos e dos elementos arquitetônicos. Assim, a imagem da cidade, os conteúdos do território, as distâncias, as experiências comerciais, as fronteiras, as feiras livres, as trocas de objetos, hábitos, sotaques e os aspectos humanos podem ser observados como acontecimentos desenhados simultaneamente e horizontalmente. Portanto, reivindica outra possibilidade de se construir essa análise/síntese da cidade.

Em cada lugar, os sucessivos acontecimentos sociais distinguem períodos diferentes, permitindo falar de hoje e de ontem. Ou seja, pensado como um eixo de sucessões. O tempo social de diversas ações e diversos atores não são os mesmos. Assim como os instantes, ou os eventos da cidade não são meramente sucessivos, mas são simultâneos. Seria possível então pensar a cidade de Cajazeiras como um eixo de coexistências.

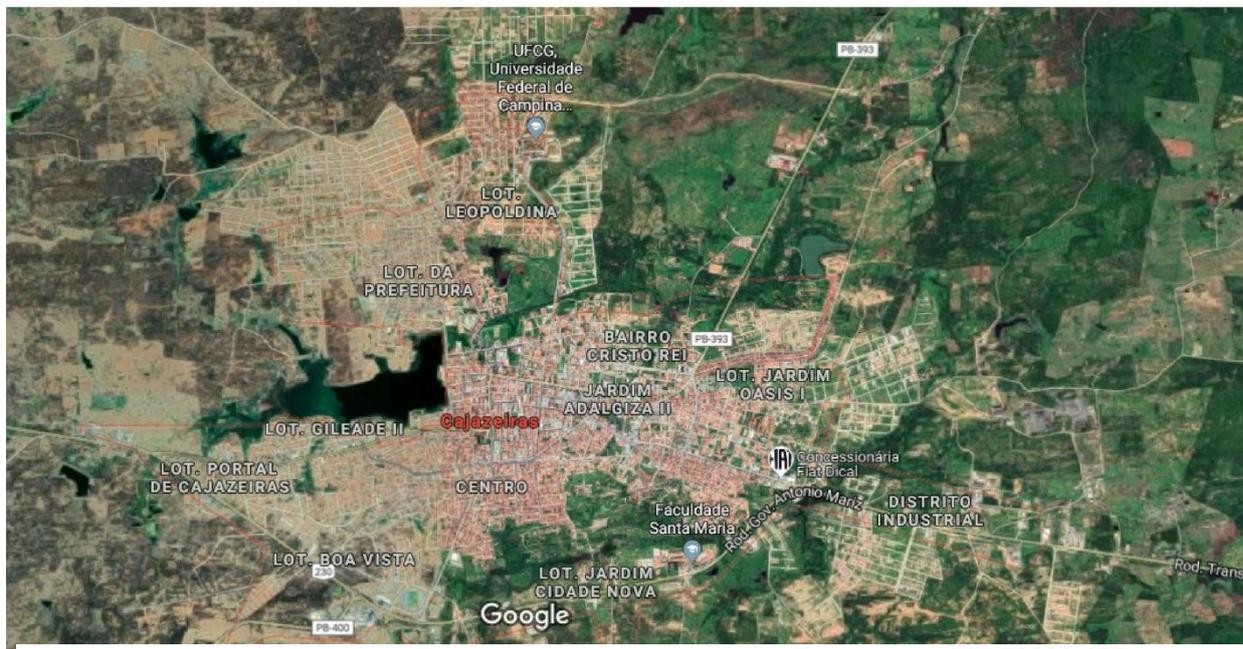
A imagem de uma determinada realidade (ou objeto real) é compreendida por Kevin Lynch (2011) como “o resultado de um processo bilateral entre o ambiente e seu observador, podendo variar entre indivíduos diferentes”. Contudo, parece existir um consenso substancial [imagético] entre os habitantes de um mesmo grupo, que interessa aos planejadores urbanos, que podemos chamar de “imagens públicas” tratadas pelo autor como “[...] áreas consensuais que se pode esperar que surjam da

interação de uma única realidade física, de uma cultura comum e de uma natureza fisiológica básica” (LYNCH, 2011,p.8)

A configuração arquitetônica que caracterizava Cajazeiras, a constituição das casas e a disposição no meio urbano permitem perceber sobre a relação mais ampla da sua população, inclusive a própria relação familiar, segundo Cabral (2004).

Com o objetivo de decodificar a cidade enquanto um conjunto de diversos aspectos e sob a observação dos indivíduos, Kevin Lynch definiu cinco elementos básicos para interpretação do espaço urbano, que constitui *A Imagem da Cidade*, são eles: a) Caminhos: onde acontecem os deslocamentos; b) Limites: elementos lineares entre duas regiões distintas, de quebras na continuidade do espaço; c) Bairros: lugares onde se percebe uma identidade comum; d) Pontos Nodais: pontos de convergência, nós, cruzamentos; e) Marcos: os objetos singulares, monumentos, obeliscos. Que pode ser observado em uma visão geral da área urbana, no imagem abaixo:

Figura 24 - Mapa da áreas urbana. Vista de satélite. 2019



Fonte: <https://www.google.com.br/maps/place/Cajazeiras,+PB,+58900-000>,

Ao falar da cidade e de seus lugares, das relações de poder estabelecidas, o autor aponta que os centros das cidades “reúnem um conglomerado de acontecimentos, de pessoas, monumentos, identidades, hierarquização e itinerários que se misturam” (Idem, pg.63)

No centro urbano de Cajazeiras concentra-se a maioria dos casarões e sobrados, residenciais e comerciais de estruturas sóbrias, alvenaria, cuja abundância e qualidade do material de construção eram a sua característica. Era comum encontrar casas com um ou dois andares, construídas a partir de pedras, tijolos, cal e cimento, cujas fachadas caracterizavam-se pelos recorrentes arabescos do estilo arte décor sertanejo que nos fala Mossi (1992). Eram casas subdivididas em muitos cômodos, com muitas portas e janelas, abrigando os setores emergentes da sociedade local. (CABRAL, 2004)

Figura 25: Casa com fachada decorada, localizada no centro da cidade de Cajazeiras, Av. Padre Rolim. 2019



Fonte: Inventário do auto. Por Marx Lamare.

Tereza se aproximava dessas casas e pedia comida, e, a pouca sombra das árvores nas calçadas para pousar. Quem sabe um copo d'água, uma roupa usada, sapato ou sacolas para seguir sua viagem? Se conseguisse algo, levava consigo em seu caminho. E “por mais distante do errante, navegante” a imagem poderosa das fachadas históricas da arquitetura do centro da cidade era atordoada pela ocupação de Tereza, embora sua realidade da moradia da esteja bem distante dali, na periferia da zona sul.

Onde “o principal tipo de habitação encontrado, a partir das primeiras décadas do nosso século contrastam com os seus casarões centrais”, de acordo com Leitão (2000). As casas pequenas, cujas subdivisões não comportavam mais que três cômodos e que apenas podem proporcionar aos seus moradores a função de um desconfortável dormitório. “A precariedade dessas moradias aponta para a

publicização da privacidade dos seus moradores, para a qual elas vão contribuir [...] onde as relações da vida coletiva aí não se completam.” (CABRAL, 2004)

Figura 26: Casa sem fachada decorativa, localizada em bairros da periferia da cidade de Cajazeiras, PB. 2019



Fonte: Inventário do autor. Por Marx Lamare

Foi no modelo de residência semelhante a este, que vimos na foto (Figura 16), onde Tereza morou, até fazer a sua escolha de partir para a rua. Todavia, por mais paradoxal que possa parecer, estas moradias simples contribuíram, ainda que por via indireta, para uma maior sociabilidade dos moradores. De fato, na ausência de um espaço doméstico para uma realização afetiva do convívio familiar, estas casas transferiram para as ruas todas as possibilidades de uma sociabilidade mais ampla.

A vida coletiva das populações periféricas forjou-se no lado de fora da casa, nas ruas. Foi nos espaços abertos da cidade que se solidificaram os laços da coletividade. Aqui, a casa não comporta a função específica de centro de convivência familiar, de espaço protetor da privacidade doméstica; as ruas então assumem essa função.

O viver comum se realiza no espaço, seja qual for a escala, do lugarejo, da grande cidade, da região, do país inteiro, do mundo. A ordem espacial é a ordem geral, que coordena e regula as ordens exclusivas de cada tempo particular. Milton Santos (2000) cita Leibniz (1695) para definir o espaço como “a ordem das coexistências possíveis”. Enquanto o tempo é visto como sucessão e simultaneidade. O espaço é o que reúne a todos, com suas múltiplas possibilidades,

que são diferentes do uso do espaço (do território) relacionadas com possibilidades diferentes de uso do tempo.

A conexão existente entre os elementos do espaço urbano é dada pelos eventos. O mundo em movimento supõe uma permanente redistribuição dos eventos, materiais ou não, com valorização distinta dos lugares. A base da geografia aponta que o mundo está sempre redistribuindo-se, se regeografizando. Em cada momento, a unidade do mundo produz a diversidade dos lugares.

A cidade evidencia uma divisão dos seus territórios devidamente delimitados e definidos: por um lado, o território dos ricos, isto é, o território do poder e do capital. Por outro, o espaço segregado dos pobres, ou seja, o espaço popular. “Os lugares reproduzem o país e o mundo, segundo uma ordem, portanto o desenvolvimento desigual é também uma ordem, isto é, o processo de transformação de uma totalidade em outra” (SANTOS, 2002). Se por um lado, a estrutura necessita da forma para tornar-se existência, por outro lado, a forma-conteúdo tem um papel ativo no movimento do todo social. Tomando a forma-conteúdo pelo desenho urbano, a forma torna-se capaz de influenciar de volta o desenvolvimento da totalidade, participando, assim, de pleno direito, da dialética social.

O meio histórico e o meio geográfico devem ser paralelamente considerados. O espaço não é apenas um receptáculo da história, mas condição de sua realização qualificada. Essa dialética concreta também inclui, em nossos dias, a ideologia e os símbolos.

Alguns autores explicam a ideologia com o real, “A realidade inclui a ideologia e a ideologia é também real. A ideologia, outrora considerada como falsa, portanto não-real, de fato não é algo estranho à realidade, nem é aparência apenas. Ela é mais do que aparência, porque é real.”

A cidade como uma totalidade se dá de forma específica, mas o espaço social urbano é formada por mistos de "realidade" e "ideologia". É assim que a cidade se faz. As noções do real e simbólico, real e ideológico, essência e aparência guardam todo “seu valor analítico, sua qualidade epistemológica.” (SANTOS, 2002)

“A cidade é um símbolo poderoso de uma sociedade complexa. Se bem organizada em termos visuais, ela também pode ter um forte significado expressivo” (LYNCH, 2011). E para Milton Santos (2002) “cada símbolo guarda a mesma identidade, não importa qual seja o contexto, mesmo numa situação de movimento e

mudança”, em outras palavras, se a cidade é uma ordem aberta passível de continuidade, o movimento da sociedade modifica as variáveis constitutivas do desenho urbano e produz novos símbolos.

Tereza era como um catalisador de símbolos da cidade, que assumia no seu corpo, as referências visíveis de um tipo comum, popular no imaginário urbano, para além do tradicional símbolo humano do(a) doido(a) de rua, que vagueia livre em narrativas urbanas. A sua figura refletia também a paisagem urbana que se modificava, os lugares que se transformavam, as ruínas reconstituídas ou até mesmo abandonadas, esquecidas, despercebida. Uma imagem exposta, em camadas visível de vulnerabilidade e da violência em oposição a camadas sensíveis de criatividade e a arte-

“Da mesma maneira, precisamos aprender a ver as formas ocultas na vasta extensão de nossas cidades” (LYNCH, 2011,p.14) Com esta afirmação o autor discute a necessidade de ampliar e aprofundar a nossa percepção do ambiente, seria dar continuidade ao longo desenvolvimento biológico e cultural que avançou dos sentidos do tato para o sentidos distantes e destes para as comunicações simbólicas. O homem primitivo aperfeiçoou sua percepção da imagem ambiental circundante, mas as civilizações poderosas começam a interferir sobre o aspecto físico do meio ambiente.

Enquanto Universal, a cidade pode ser vista como algo uno, integral e frequentemente, um real abstrato. Enquanto particular, ela é apreciada em suas manifestações específicas de forma, de função, de valor, de relação, isto é, diferencial, um real concreto. A cidade é, ao mesmo tempo, o real-abstrato e o real-concreto. Só se torna existência, só se realiza completamente, através das formas sociais, incluindo as geográficas. E a cada momento de sua evolução, o espaço urbano sofre uma nova metamorfose. Volta a ser real-abstrato.

O domínio sensorial do espaço é aprofundado e ampliado, não apenas simplificado, apresenta um potência para absorver novos elementos, sem necessariamente romper com referências anteriores, mas somando-as continuamente. A forma urbana é reforçada por meio de artifícios simbólicos e da percepção do seu entorno. Um diagrama um tanto complexo (um mapa ou um conjunto de instrumentos) pode ser também uma ferramenta de orientação no espaço. A orientação espacial, automática ou treinada, é uma tarefa que provoca uma transformação e adaptação da noção que o indivíduo tem sobre o espaço.

Um dos conceitos elaborados pelo autor é o da Legibilidade. Diz respeito à clareza das imagens e símbolos da cidade, um objeto legível. Pode ser compreendida visualmente como uma estrutura de símbolos. Uma cidade legível é aquela cujas fronteiras, delimitações ou vias são facilmente identificáveis, condição indispensável para decifrar a imagem do lugar e levanta a importância de considerar a cidade não apenas como um objeto, mas como ela é percebida (reconhecida) por seus habitantes.

Cada indivíduo é apenas um modo da totalidade, uma maneira de ser: ele reproduz o Todo e só tem existência real em relação ao Todo. A essência para pensamento aristotélico de que é “o que um ser tem para fazer.” Podemos pensar então a cidade como um todo de "essências" e como um todo de "existências", simultaneamente.

“Estruturar e identificar o ambiente é uma capacidade vital entre os animais que se locomovem” (LYNCH, 2011). Os identificadores podem ser de diversas naturezas: “as sensações visuais de cor, forma, movimento, polarização da luz, além de outros sentidos como o olfato, a audição, o tato, cinestesia, sentido de gravidade e, talvez dos campos elétricos ou magnéticos”. Esses elementos são fundamentais para técnicas de orientação espacial. A imagem ambiental é o elo estratégico, no processo de orientação, ativado resultante tanto da sensação imediata quanto da experiência passada. Uma imagem clara permite não apenas a locomoção fácil e rápida do indivíduo, ela também possibilita estabelecer uma relação harmoniosa entre ele e o mundo, além de oferecer e provocar a sensação de segurança emocional.

21.4 A Coordenada Aleatória

[Andarilha – A Louca de Rua – Incertezas – Imaginação]

A coordenada aleatória aborda os elementos instáveis, transitórios e não programados, imprevistos para o espaço urbano. Como os deslocamentos de uma andarilha, louca de rua, elementos transitórios na cidade, os acidentes imprecisos, incertezas que se expressam pela imagem da louca de rua.

Para Lynch (2011) a cidade é uma construção em grande escala no espaço, percebida por fragmentos, no decorrer de longos períodos de tempo, sob todas as atmosferas possíveis. O autor analisa os fragmentos e as relações entre eles,

através dos nossos sentidos. “a cada instante, há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados.” (LYNCH, 2011, p.2).

No final da década de 1970, vimos surgir no ambiente urbano a imagem de Tereza do Pau, caminhando por todos os lugares da cidade, deste cenário de cidade em reordenamento. Uma testemunha do processo de reorganização dos objetos e as seqüências que surgem no espaço. Ela nunca saiu de Cajazeiras, por mais de 30 anos, esta mulher viveu na rua perambulando pela cidade e assistindo as cenas, imagens cotidianas da vida urbana e do crescimento de uma cidade do interior.

(...) o bairro São Francisco era o bairro dela que ela sempre morou, morou naquela região da zona sul da cidade, sempre entre o bairro Capoeiras e bairro São Francisco. Ultimamente, nos últimos 15 anos ela residia ali no beco da facada, o povo dizia o beco da facada ou o beco da carniça, no bairro São Francisco. (LACERDA, 2017)

Nesta perspectiva, pretendemos pensar outras formas de perceber a cidade, um pouco mais rebelde e desafiadora. Refletindo sobre a perspectiva do olhar de uma louca de rua, uma mulher andarilha, que aparentemente não possui requisitos distintos para contribuir com a divisão de trabalho e os efeitos da globalização, mas que presencia e participa do crescimento e da vida cotidiana da cidade. Tratada pelo imaginário popular como louca de rua.

Foucault nos fala que uma das formas de exclusão do discurso é operada por separação e rejeição. Ao abordar a razão e loucura na idade média, reflete sobre o papel do louco na sociedade como aquela pessoa que fala coisas diferentes e por esta razão se rejeitaria qualquer verdade neste discurso: “[...]Era através, das palavras que se reconhecia a loucura do louco; elas eram o lugar onde se exercia a separação; mas não eram nunca recolhidas, nem escutadas.” (FOUCAULT, 1979)

Tereza do Pau caminhava pelas ruas, atravessando bairros que surgiam, novos objetos que se inseriam nos locais públicos, sempre carregando um pedaço de madeira, o *Pau*, seu cajado, seu cedro. Em alguns momentos, ela parava em alguma calçada para descansar, comer ou organizar as sacolas. Ali, dava início aos seus desenhos, na sombra ou no sol. Fazia as recorrentes composições figurativas das galinhas, pessoas, árvores, roupas, vestidos, casas, noivas, peixes, luas, sol e paisagens inteiras.

Como nos diz Barreto (2012), em seu livro Louco de todo gênero “O louco ou doido está presente na vida das comunidades e não raro são tratados como tipos populares, reconhecidos nas ruas pelo modo de vestir, pelo que fazem, pelo que dizem, sempre perambulando, como se estivessem procurando o destino para chegar”

As imagens que Tereza criava no meio da rua, no chão, nos muros das escolas, em paredes públicas eram também imagens públicas, provocava atenção dos moradores, ativando a sensação de observadores de um fenômeno/evento: a criação artística sendo realizada no seu exato momento, como presenciar a potência criadora, o instante em que o autor se revela na produção da obra. Os espaços urbanos que antes eram indiferentes aos moradores passavam a ser apreciados com as imagens que recebia.

(...) os lugares que ela gostava rabiscar era aqui na prefeitura que tinha um murozinho, não tem essa estrutura que tem hoje? ela rabiscava muito no kokodé atrás do hospital que hoje é um prédio da secretaria de saúde. Ela ficava muito no muro do colégio diocesano e na parede do Açude grande que era os muros de *Eurico* era um lugar favorito dela era lá porque ela tomava banho no Açude e aproveitava para fazer suas obras de arte nos muros.(LACERDA, 2017)

Os “loucos de rua” podem ser pensados como "personagens do espaço urbano," cuja presença se registra na cidade, em praça pública, vias, entre outros espaços. Este indivíduo, evidentemente, será visto como o louco "livre," não institucionalizado, aquele que escapou da psiquiatria, da medicalização e do hospício. De um modo geral, é o louco pobre e sem família, ou cuja família não possa dele cuidar. Sem a presença da família, não existe quem possa se envergonhar da publicidade de sua loucura (Ferraz, 2000). Na maioria das vezes, ainda que haja exceções, sua loucura se acrescenta à mendicância, a marginalização, a vagabundagem e à perambulação, rodeada de limites que podem ser os da cidade ou uma parte dela.

Na década de 1980, até o ano de 1983 que foi um período que eu tinha uma convivência com ela. Eu me lembro disso muito nitidamente, porque nós moramos sempre na área periférica da cidade. Então, moramos nas casas populares por muito tempo e lá eu tinha muito mais contato com a *Noventa e Nove* com *Zé Belo*, que eu passava no bairro deles. Ela(Tereza) já morava mais para o lado da Camilo de Holanda, do Estadual, que já era do outro lado da cidade. Pois o que dividia a cidade era praticamente a praça João Pessoa e o Açude Grande. Então ela era uma pessoa, uma senhora

que **circulava** muito mais na área Central da cidade, era praça João Pessoa, na catedral e na prefeitura os lugares que mais a via. (CAETANO, 2018)

As relações entre Tereza do Pau e a cidade se desenham também do ponto de vista da instabilidade, vulnerabilidade, imprecisão, movimento e imaginação. Se possível pensá-la de acordo com as Cidades Invisíveis de Ítalo Calvino, publicado pela primeira vez em 1972, onde nos conta que “por definição, é impossível mapear essas cidades invisíveis e, por consequência, é inviável localizá-las.”

O autor reúne vários aspectos do seu realismo fantástico e toma as cidades como metáfora da experiência humana, expondo as relações com questões humanas. Ao observar os títulos das seções que classificam as cidades percebemos nomes relacionados a vivência, como “as cidades e a memória”; “as cidades e o desejo”; “as cidades e as trocas” e assim por diante. São lugares imaginários, sempre com nome de mulher (Esmeraldina, Eudóxia, Cecília), e com características fantásticas, extravagantes, peculiares na arquitetura, no desenho urbano, nos hábitos e na convivência dos seus habitantes.

[...] como em Esmeraldina a linha mais curta entre dois pontos não é uma reta, mas um zig-zague que se ramifica em tortuosas variantes, os caminhos que se abrem para o transeunte não são dois mas muitos, e aumentam ainda mais para quem alterna trajetos de barco e trasbordos em terra firme. Deste modo, os habitantes de Esmeraldina são poupados do tédio de percorrer todos os dias os mesmos caminhos. E não é tudo: a rede de trajetos não é disposta numa única camada; segue um sobe-desce de escadas, bailéus, pontes arqueadas, ruas suspensas. Combinando segmentos dos diversos percursos elevados ou de superfície, os habitantes se dão o divertimento diário de um novo itinerário para ir aos mesmos lugares. Em Esmeraldina, mesmo as vidas mais rotineiras e tranquilas transcorrem sem se repetir. As maiores construções estão expostas, como em todos os lugares, as vidas secretas e aventureiras. Os gatos de Esmeraldina, os ladrões, os amantes clandestinos, locomovem-se pelas ruas mais elevadas e descontínuas. [...] Um mapa de Esmeraldina deveria conter, assinalados com tintas de diferentes cores, todos esses trajetos, sólidos ou líquidos, patentes ou escondidos. Mas é difícil fixar no papel os caminhos das andorinhas, que cortam o ar acima dos telhados, perfazem parábolas invisíveis com as asas rígidas, desviam-se para engolir um mosquito, voltam a subir em espiral rente a um pináculo, sobranceiam todos os pontos da cidade de cada ponto de suas trilhas aéreas.” (CALVINO, 1990 p. 57)

Esta é a cidade *Esmeraldina*, descrita por Calvino, na categoria *As cidades e as trocas 5* e poderia ser uma imagem que se assemelha a Tereza do Pau, cujo nome de Esmeralda foi-lhe dado, pelo imaginário dos moradores, em uma das narrativas da sua vida. “O povo dizia que o nome verdadeiro dela era Esmeralda,

nome bonito, pedra preciosa (...) não sei, mas eu só sabia de Tereza (...) Era Tereza“, afirmou Nascimento (2018).

Além disso, a movimentação nos trajetos inesperados compõe imaginários novos sobre Tereza e a Cidade. A identidade do lugar e do sujeito orbita na mesma atmosfera. Uma atmosfera movediça, instável, que se vê em constante transição e desvio. Mesmo que nem tudo seja percebido e capturado por olhos humanos.

Capítulo 20

20. O OLHO QUE NEM TUDO VÊ

Figura 27 : Carta do Julgamento. Tarô de Marselha.1750.



Fonte: Acervo do autor.

O *Julgamento* é o Arcano da Ressurreição no Tarô, a carta 20. Na parte superior da imagem, rodeado de nuvens, um anjo toca uma trombeta. Na parte inferior, três personagens despidos, um deles, ao centro, está de costas e parece surgir de uma espécie de sarcófago ou túmulo. Os sentidos simbólicos apontam para a avaliação dos rumos da existência, o retorno de assuntos do passado ou sua atualização. Renovação. Assim, como estar sujeito à avaliação de outros, ser julgado por suas ações.

20.1 A memória dos moradores da cidade sobre as imagens de Tereza do Pau

Tereza habita um imaginário coletivo da comunidade e por isso precível e esquecível, sensível ao esquecimento. O contato entre Tereza do Pau e Marcos Caetano acontecia com uma frequência semanal, mesmo assim ele diz que "não queria entrar na vida dela, entendeu? Nunca perguntei onde moravam os familiares ou se tinha parentes dela na cidade, absolutamente nunca vi." (CAETANO, 2018). No entanto, a conversa falada era substituída por uma comunicação do gesto solidário. Ele se aproximava dela quando lhes levava suplementos alimentícios, materiais de higiene e/ou materiais artísticos eram exemplos de coisas que lembravam Tereza e poderiam ser úteis ao corpo que vivia na rua. Ele diz:

Eu lembro, que uma vez comentei sobre ela com a minha mãe, que me falou: - Amanhã você vai levar comida para ela. Eu levei uma vez e depois, como a rotina dela era diferente, não dava pra levar, mas eu lembro que uma vez a minha mãe me deu uma toalha para levar para ela acho que um sabonete e um shampoo. Eu entreguei e ela disse que ia tomar banho no Açude Grande, mas eu nunca a vi tomando banho no Açude Grande. (CAETANO, 2018)

O olhar solidário, atencioso pode aproximar os seres, talvez mesmo entre espécies diferentes. Mas não estamos tratando aqui apenas de um conceito ligado à ética e compaixão, que nos leva a ajudar alguém. A noção de Solidariedade, da cena descrita por Caetano (2018) é a mesma encontrada em Durkheim e sem conotação moral, chama a atenção para a realização compulsória de tarefas comuns, mesmo que o projeto não seja comum. Como diz Milton Santos. “Sendo a contiguidade o fundamento da solidariedade”.

A vizinhança, a proximidade, a convivência entre as pessoas, que dizem respeito a essa contiguidade de que nos fala Santos (2001) também são aspectos relacionados com conceito de *amizade*, tratado por Agamben (2009), como uma “sensação de proximidade excessiva” (p. 83).

O autor destaca o gesto quase imperceptível das mãos que se tocam e se apertam, na parte inferior da imagem apreciada no quadro *Encontro de São Pedro com São Paulo* de Giovanni Serodine (séc. XVII) (Figura 12). Ao descrever o encontro entre os dois apóstolos a caminho do martírio, com a indagação “o que é, de fato, a amizade senão tal que dela não é possível fazer nenhuma representação nem um conceito?”[...] (p.85) e completa o texto “Reconhecer alguém como amigo significa não poder reconhecê-lo como “algo”. Não se pode dizer “amigo” como se diz “branco”, “italiano” ou “quente”- a amizade não é uma propriedade ou uma qualidade de um sujeito.” (p.85).

Figura 28: Giovanni Serodine. Encontro de S. Pedro com São Paulo. (séc. XVII)



Fonte: http://www.artcyclopedia.com/artists/serodine_giovanni.html

Sobre o quadro de Serodine propomos mais um jogo de colagem e descolagem para o leitor. A aproximação entre Tereza e o outro poderia compartilhar a mesma relação com gesto, então sugerimos uma legenda poética para esta imagem, como o trecho a seguir:

A única coisa que eu falava, eu dava pra ela literalmente eram pedaços de peças de gesso, de forros de casa, que eu via que tinha em construção, eu colocava numa sacola e falava: vou levar pra Teresa. Eu também nunca a chamei de Tereza do Pau, chamava de Tereza, a pessoa(CAETANO, 2018).

Ela não parecia ter muitos amigos, por estar sempre caminhando sozinha. Além do mais, eram poucos que conseguiam sua confiança para deixar se aproximar. Perguntávamo-nos: Quantos amigos têm Tereza? Quantas pessoas ela consideraria como amigo? Amigo não é um termo fácil de explicar apenas pela linguística, por ser considerado como não-predicativo, ou seja, não se encaixa na categoria de predicado, como por exemplo: forte, doce, duro, quente, entre outros. Estaria mais próximo da categoria dos insultos, Agamben (2009) explica que o insulto não funciona como uma predicação constativa. Aqui o que ofende no insulto é a experiência da linguagem e não uma referência ao mundo.

Se isso é verdadeiro, o amigo” compartilharia essa condição não apenas com os insultos, mas com os termos filosóficos que, como se sabe, não têm uma denotação objetiva, e, como aqueles termos que os lógicos medievais definiam “transcendentes”, significam simplesmente o ser (p. 84).

“A sensação de existir é por si doce”. Esta expressão encontrada no oitavo e nono livros de *Ética e Ninôcamo*, um tratado de Aristóteles sobre amizade onde a relação entre existir e viver é identificada como um bem, uma qualidade que se deseja usufruir e compartilhar, ou com-dividir com um amigo. Mas a sensação de existir para Tereza não seria necessariamente doce. Nem dá pra dizer que não é.

Esse desejo de existir e viver é compartilhado com o amigo, em forma de convívio. Atravessado por um consentir que atinge, envolve o outro, que é considerado um outro de si mesmo, o amigo. “Se sentimos, nos sentimos sentir, e se pensamos, nos sentimos pensar e isso é a mesma coisa que sentir-se existir: existir, significa, sentir e pensar.” (apud.).

A Amizade estaria relacionada ao com-sentir, que é outra sensação humana. Se para Agamben, essa é a esfera “[...] da existência do amigo no sentimento da existência própria” (pg.89), significa que a amizade possui um estatuto ontológico e, ao mesmo tempo, político.

A sensação do ser é de fato, já sempre dividida e comdividida, e a amizade nomeia essa condisão. Não há aqui nenhuma intersubjetividade, esta quimera dos modernos, nenhuma relação entre sujeitos: em vês disso o ser mesmo é dividido, é não idêntico a si, e o eu e o amigo são as duas faces – ou os dois pólos dessa com-divisão.” (AGAMBEN, 2009, p.89)

No estatuto ontológico da amizade, o termo está diretamente ligado a *prote philosophia*, por se tratar daquilo que concerne à própria existência, a sensação de ser. Em termos modernos, o amigo é um existencial e não uma categoria. Portanto, seria carregado de uma potência política, através de um “com” que divide, torna condísivel, ou compartilhável a sensação de existir. “A amizade é a condisão que precede toda divisão, porque aquilo que há de repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse com-sentir originário que constitui a política.” (Agamben, 2009, p.91).

Se por um lado eram poucas as pessoas que se aproximavam de Tereza do Pau para uma amizade, por outro, ela inventava seus amigos nos seus desenhos e compartilhava com eles a sua “doce existência”. O amigo é compreendido como um hetero-autos, um outro si, no sentido de alteridade como heterogeneidade, oposição entre dois. E como nos fala o autor, “o amigo não é um outro eu, mas uma alteridade imanente na ‘mesmidade’, um tornar-se outro de si mesmo.” (Agamben, 2009, p.90). Os amigos são reconhecidos como *partner* do pensamento, de uma ideia

(clandestino do seu pensamento). Não apenas compartilha um evento (uma geração, o nascimento, os lugares), mas é compartilhado, dividido pela experiência da amizade. Talvez como Tereza e seus desenhos.

Maria Calado é uma personagem que o ator Ricardo Lacerda interpreta por mais de duas décadas, no teatro. Uma mulher sertaneja com forte sotaque, gestos exagerados, figurinos e maquiagem chamativos. Ela possui uma dramaturgia própria, a partir da improvisação com as cenas do seu cotidiano e se tornou apresentadora de um programa de rádio na cidade, além de um canal no youtube. Foi com essa personagem que ele chegou até Tereza do Pau. Neste trecho da entrevista, ele compartilha a experiência:

Já, eu já entrevistei ela, como *Maria Calado*, só que ela não conversou muito, quem conversou foi a irmã Dona Doquinha. *Ela mora com a irmã e hoje moram no abrigo todas as duas. (...) eu percebia no olhar dela que era uma mulher muito intelectual, no olhar dela a expressão que ela fez à pergunta que eu fiz. Ela se calou. Eu não lembro que pergunta foi, mas eu lembro a expressão porque expressão marca a gente, né? Dizem que a impressão é a primeira que fica. E a impressão que eu tive, foi que ela queria ser algo importante, como interromperam e eu acho que interromperam com a enganação que fizeram com ela. (LACERDA, 2017)*

A impressão e a expressão de Tereza ficaram marcadas para Maria Calado e para Ricardo Lacerda. O mistério na expressão facial, a contenção de palavras para responder as perguntas desviou o foco da entrevista para a irmã dela, Dona Doquinha. Porém, as duas não se renderam as armadilhas da memória e nenhuma lembrança do passado foi revelada no presente.

20.2 Onde foi parar Tereza do Pau?

O nome de batismo de Tereza do Pau é Terezinha. Isto ficou esquecido pelos moradores da cidade e foi resgatado no ano de 2012 quando ela recebeu assistência efetiva do serviço público de saúde e foi levada à *Casa de Idosos Joca Claudino*, por solicitação do presidente executivo desta instituição, Marciel Dutra. Na ocasião, era o representante do conselho municipal da melhor idade.

Os vizinhos do bairro onde ela morava com a irmã, em uma residência precária, denunciaram num programa ao vivo da rádio local, as condições insalubres em que viviam. Esta informação ajudou a localizar o endereço e levá-las ao hospital. Ricardo Lacerda descreve na entrevista:

Ela morava, pelo amor de Deus, num lugar horrível. Aí o Conselho Municipal do Idoso e o Ministério Público através da curadoria do idoso, por dela já ser uma idosa de mais de 70 anos, retiraram as duas do lugar. Lá tinha muito rato muita barata e ela pegou até lepx, lesp... não sei dizer o nome da doença: leptospirose. Não sei como foi que ela escapou. (LACERDA, 2017)

Seguindo as pistas dos entrevistados, dos moradores, dos transeuntes se espera chegar o mais perto possível de onde e como Tereza está hoje. Assim como os serviços conquistados: documentação pessoal, acompanhamento médico e assistência social. Que mudanças provocaram na sua vida? Quais linhas se cruzaram neste contra mapa dela?

Quando Tereza foi resgata por uma ambulância do *samu*, na casa onde ela morava com a irmã, no bairro são Francisco, suas condições de vida estavam precárias, com problemas graves de saúde, subnutrição, desidratação e pneumonia, ela foi carregada em uma maca que teve dificuldade até entrar na casa, que ficava em beco estreito no meio da rua e foi levada ao hospital para receber os cuidados iniciais. Neste transporte, acompanhado por olhos de câmeras digitais, flaglou-se um dos artifícios que ela usava desde que foi morar na rua: as sacolas/bolsas amarradas ao seu corpo.

De lá, Tereza só saiu três meses depois. Com outra aparência, visivelmente mais saudável e foi morar em um abrigo de idosos, onde conseguiu conquistar seus documentos pessoais (Identidade, CPF, e até Carteira de Trabalho), aos 70 anos, Tereza tem seus documentos por completo, com a ajuda da administração da instituição que a abrigava.

Tereza recebeu acolhimento em uma instituição de cuidados aos idosos,

Em visita ao abrigo de idosos, encontramos ela junto com outras mulheres e homens que também fizeram parte do imaginário das ruas e ajudaram a construir as narrativas, da cidade. Entre eles, um violeiro que ficou famoso em festas de forró, aquecendo as noites do sertão; Uma ex-dona de cabaré conhecida por colaborar com a iniciação/experiência sexual de algumas gerações; Um açougueiro, que foi dono de uma das bancas de carne, do açougue municipal; Uma dona de casa que ficou viúva e outros esquecidos pela família. Eram os novos amigos de Tereza. Com ele(a)s Tereza compartilharia uma nova experiência de comunidade, onde o conviver, desta vez, se faz com o conforto de permanecer embaixo de um teto, com

ar-condicionado e banheiro no quarto, TV de tela plana na parede, comida balanceada e os remédios na hora certa.

Tereza continuava vaidosa com os cabelos vermelhos, o vestido mais colorido e florido de todos, um sorriso acolhedor e disperso e um olhar familiar, de quem já o conhece há anos, e, diz: “- que bom revê-l(a)o” . Ela me mostrou o quarto que dividia com outra colega, mostrou a sua cama, orgulhosa da colcha colorida e vibrante que cobria o colchão. Mas não havia desenhos dela na parede. Não conseguimos ver seus novos desenhos.

As cuidadoras, que trabalhavam na instituição há mais tempo, diziam lembrar-se dos momentos de socialização de Tereza, “tem dias em que ela conversa, se comunica com todos, e canta, as canções daquele tempo da memória dela.. e tem outros dias que ela não conversa com ninguém. ” disse uma das técnicas de enfermagem com quem tivemos os primeiros contatos na instituição. Esta mesma nos informou que Tereza estava prestes a se submeter a um procedimento cirúrgico para o controle de um sarcoma que cresceu no seu rosto, na região da bochecha e poderia incomodá-la para falar.

Em nossa aproximação, naquele momento, senti que tínhamos a primeira oportunidade de conversar sobre o principal assunto que me levou até: os desenhos de Tereza. O meu imaginário antes de chegar lá, achou que encontraria diversas imagens coladas na parede. Pensei em fazer uma primeira pergunta pra ela e seria sobre os seus desenhos, tava planejado que seria: Tereza você ainda gosta de desenhar? E enquanto ela me respondesse, eu poderia me preparar para seguir meu roteiro. Me senti afetado por seu olhar intenso. Mas a primeira pergunta que saiu da minha boca foi: Tereza, que cabelo lindo. E ela respondeu, com um singelo: “obrigado! É vermelho, eu gosto!”. (Ela sorriu e passou a mão nos cabelos curtos)E o nosso diálogo seguiu:

EU: Eu vim aqui te ver porque eu lembro muito de você e dos seus desenhos. Você desenhava muito bem, ainda gosta de desenhar?

TEREZA: Desenhar eu gosto, mas só gosto de desenhar quando eu quero.

EU: Se eu te der papéis e lápis vc faz um desenho pra mim?

TEREZA: Depois eu faço. (E tocou na ferida que estava no seu rosto)

TEREZA: Lindo é você. Me dê um abraço.

(...)

TEREZA: Tira uma foto comigo.

(era hora da troca de curativos)

Em seguida nos despedimos com um abraço e com um sorriso. Ela precisava seguir com o tratamento pré-operatório. Não havia rastro algum de seus desenhos, ali naquele ambiente. Nem na parede, nem em papéis. Nem em suportes tradicionais, muito menos em não tradicionais. Os rastros que achamos lá estavam nas narrativas orais de alguns funcionários da instituição, que lembravam os momentos em que Tereza rabiscava algumas folhas, quando aconteciam atividades recreativas lá no abrigo, ela gostava de desenhar roupas, bonecas. Mas fora estes eventos, ela não continuava praticando o desenho.

Encontrei maior assepsia, nos azulejos brancos, que revestiam do chão até a metade da parede, do que nos muros descascados da cidade. O cheiro de produtos de limpeza doméstica era interrompido pelo cheiro de comida, no fogão [era 11h08 da manhã e se aproximava da hora do almoço]. Voltei a visitá-la para tentar mais um contato e com sorte, encontrar os seus desenhos. Mas quando voltei, a calçada estava vazia e silenciosa. A colcha de cama colorida foi substituída por uma coberta preta. Em luto. Em contraste com as paredes de azulejo branco.

E sem deixar nenhum desenho pra mim, ela partiu para caminhar em outros mundos. Num sábado a tarde do início do outono, de um mal súbito, o seu coração parou de bater.

A calçada ficou vazia e, disse Mariana Moreira, jornalista da cidade, que fez uma crônica sobre a morte de Tereza do Pau. Destacamos aqui o trecho em que ela fala do velório e do enterro. Segue abaixo:

E quando o singelo caixão com seu corpo inerte passou pela minha porta, acompanhado de minguadas pessoas, como a reproduzir o cenário dos versos de Bandeira, um estranho aroma de sabonete impregna minha alma e lanço no ar um imaginário beijo de adeus que baila pelo ar no encontro de teus abraços. (2019)

Tereza parou de desenhar quando saiu da rua. Seu último desenho, foi feito com o cortejo do seu corpo se despedindo das ruas de Cajazeiras.

13 CONCLUSÃO

Figura 29: A Carta da Morte. Tarô de Marselha (1750).



Fonte: Acervo do Autor.

O décimo terceiro Arcano Maior do Tarot é a carta da Morte (ou o Arcano sem nome). A imagem de um esqueleto representado de perfil, inclinado para a direita, com uma foice nas mãos apontando para o chão de lodo escuro e sangue, de onde aflora a mão de alguém, buscando o pulso do qual foi decepada, um pé sem mais um corpo a suportar, de um lado, a cabeça de uma de mulher, do outro, a cabeça de um monarca com a coroa enviesada e outras três mãos que brotam em um fundo descolorido. Ela ainda leva o número 13 na parte superior da imagem, como emissário de uma premonição sombria. Esse número tem seu antecedente cristão nos comensais da Última Ceia, de onde a tradição extraiu um conto bastante popular da Idade Média: quando treze pessoas se sentam à mesa, uma delas morrerá em breve.

Uma carta impactante e que assusta aos iniciantes. Mas, estudos mais simbólicos ajudam a compreender outros sentidos para esta iconografia. Nem sempre essa carta indica somente males. Ela não simboliza perder a vida e sim, uma transformação à uma dimensão expandida. É considerado o Arcano da transmutação e, que se revelou no final do jogo, desta pesquisa com uma

mensagem: o que pertence à memória, não desaparece facilmente, mas se expande para outros estágios da compreensão.

Para tanto, a análise deste estudo, que começou com a busca por imagens perdidas de uma artista mundana e andarilha se revelou para além das imagens do cotidiano. A carta “O Louco”, que abriu os nossos capítulos, estimulou-nos a localizar na memória as imagens que surgiam nos muros e compreender quem é Tereza do Pau e os desenhos que ela criava na cidade. A carta “O Mundo” se mostrou em seguida como uma metáfora da cidade (Cajazeiras, PB): o mundo onde o corpo Tereza praticava sua deriva. Com a carta “O julgamento”, a expressão dos moradores que conviviam com seus desenhos, em testemunhos afetivos. E por último, a carta da morte com alegoria macabra, mas aqui, trouxe para a imagem de Tereza, em status imortal. Ela encontrou uma maneira de instalar-se longamente na memória de algumas pessoas. Como um retrato de artista quando jovem [e imortal].

Após diversas etapas metodológicas desenhadas em conjunto com um planejamento prévio e uma disposição à flexibilidade do acaso, as experiências implícitas nos contatos com os moradores de Cajazeiras, durante a busca por dados, em entrevistas semi-estruturadas produziram inúmeros momentos de intenso compartilhamento cultural e troca de conhecimentos. Os colaboradores deste estudo despertaram ainda mais atenção para Tereza do Pau, com o brilho no olhar ao falar dela, tal ponto de formar-se uma rede que a visitava na instituição. Mesmo assim, a morte nos surpreendeu. O que fazer quando o seu não-objeto de pesquisa, ou seja, o sujeito do estudo, um ser vivo, humano e que - de repente - falece? E falece, justamente, no final da pesquisa. O “distanciamento científico” poderia ser um subterfúgio para continuar na linha, mas não funcionou pra mim. Eu senti que a calçada ficou silenciosa.

Partimos da memória para seguir as pistas dos desenhos nos muros e chegar a alguns lugares da cidade revelados nos relatos dos participantes deste estudo. Com isso, percebemos que, a lembrança da presença de Tereza do Pau nos espaços públicos afetou diversos moradores da cidade, que relataram o impacto de cenas cotidianas capturadas por flashes de um imaginário urbano, no instante em que acontecia a sua criação artística.

Este efeito iluminou o nosso debate sobre os conceitos de desenvolvimento sócio-espacial de uma cidade de pequeno porte do interior nordestino e as transformações geográficas e humanas, amparadas por narrativas diversas. A

perspectiva do imaginário urbano cria pontos de diálogos entre as semelhanças e diferenças das características urbanas de Cajazeiras e de Tereza do Pau. Uma figura tradicional do imaginário popular, mas que nem sempre se aproximou “oficialmente” dos aspectos da reurbanização.

Ao mesmo tempo em que este estudo se propôs a construir um inventário marginal, de esquecimento e lembrança; invisibilidade e superexposição de personagens que povoam a atmosfera urbana. Seja qual for a dimensão, desde as pequenas cidades até as metrópoles. Todos têm uma memória de um(a) louca(o) de rua, para contar sua história na cidade, ou não? Praticamente como uma tradição. Estes personagens aguçam a percepção estética dos moradores que convivem cotidianamente com eles e ativam um imaginário coletivo. Vale lembrar, que esses personagens povoam várias narrativas literárias da cultura popular.

Com Tereza do Pau, as nuances do cotidiano ganhava a forma que quisesse nas paredes públicas. Manifestou com uma técnica própria suas versões da história, que se contava naquele momento na cidade.

Não é precisamente um obstáculo no caminho, mas não deixa de requerer atenção ao ritmo dos passos de quem conheciam onde estava pisando. Para tanto, traçar perspectivas conclusivas sobre este estudo, que toca na memória de um objeto de pesquisa vivo e humano, ou seja, um sujeito. Uma sujeita, protagonista de uma narrativa construída nas ruas de uma cidade do interior da América do sul, que coloca em exposição não apenas o seu desejo de ocupar as potências do lugar e deixar rastros da sua presença com desenhos. Invoca, ao mesmo tempo, a atenção para a imagem da cidade, ora um pano de fundo, ora uma personagem coadjuvante nesta narrativa.

O desenho urbano de Cajazeiras indicou uma complexa relação de agenciamentos entre os estilos tradicionais, de teor histórico, fachadas pomposas e prédios construídos em ruas centrais, a partir da relação de poder; os pretextos analíticos de um urbanismo pensado sobre a funcionalidade da cidade, o crescimento dos bairros, distribuição da periferia. Porém instigado pela complexidade dos efeitos sociais; e, o sentido aleatório, dos desviantes rumos que se pode tomar ao percorrer uma cidade com a presença de um corpo e compreendê-la com outros sentidos humanos. O que nos estimulou a pensar na presença do outro da cidade.

Esta narrativa abordou não apenas as ações de solidariedade, configuradas pela caridade da sociedade tradicional cristã, que ajudou a manter uma rede de apoio a perambulação e a vagabundagem de Tereza de Pau nas ruas e a permissão do seu desenho de carvão, ajudando-a com mantimentos e sombra nas calçadas. Mas tratou também da liberdade criativa de uma mulher, distante da obediência civil anunciadamente machista. Uma fêmea solteira e livre para escolher o onde viver e o trajeto por onde caminhar, mesmo que seus passos errantes levantem questionamento escondidos embaixo do tapete dos paradigmas tradicionais desta comunidade. E, cabe aqui lembrar que, esta mesma sociedade se calou diante de vários estupros e da violência simbólica que ela sofreu.

Uma narrativa não muito destoante do desenvolvimento econômico, que se deu em detrimento de um território seco e ainda assim explorado exaustivamente, contaminado por perspectivas de produtividade do solo.

Se as condições de vulnerabilidade das cidades são semelhantes às condições de vulnerabilidade humana, sofridas por um grande número de pessoas, em ambientes urbanos, durante anos de (des)governos, os campos férteis para a compreensão do desenvolvimento urbano, precisam criar interseção com o campo vizinho, o da compreensão do desenvolvimento humano. Como a sociologia, psicologia, antropologia, o design e arte. Ou seja, para compreender o urbano é preciso compreender junto o humano.

Mas o Design, no Brasil tem uma participação incipiente neste debate de afetos entre a cidade, os loucos de rua e os moradores. Uma vez que, ora o design pode fazer o papel de mediação da informação, nesse processo; ora o design é o processo em si de construção de uma narrativa. Pois, se para o urbanismo planejado, nem sempre a presença do morador de rua é considerada como um elemento basilar na mediação do ambiente urbano, para o design esta especulação pode ser delineada pode ser realizável.

Acreditamos na potência latente do design como uma ciência que prova cada vez mais a capacidade de se comunicar com outras áreas do conhecimento para pensar, projetar ou recriar novos mundos, ainda melhores. Neste aspecto, pretendemos colaborar com a articulação entre conceitos de desenvolvimento uma cidade e as experimentações geográficas e humanas.

A observação das relações humanas estabelecidas no espaço, desperta para possibilidades de acontecimentos universais e particulares dos espaços urbanos.

Assim como pode revelar uma cartografia oculta de lugares, ou contracartografias, como diz Marcellio (2011) que passa a ser desenhada por outra ótica: de dados antioficial, ou da ordem de uma “contraconduta”. E por ferramentas diferentes: imagem, descrição oral e outros artifícios poéticos que preenchem os espaços da memória onde é guardado esse imaginário popular. O desenho da cidade vai se transformando e se refazendo com personagens vivos e com as relações entre as pessoas e os objetos. Por isso, o corpo daquela mulher, junto com todas as agruras, que ela precisou passar pra viver sua liberdade nas ruas e transmutar os dispositivos urbanos de controle criou novos desvios, que também a ajudaram a sobreviver.

Além disso, de passagem pelos territórios da arte, da sociologia, da antropologia, do urbanismo, do design e de devaneios aleatórios conseguimos extrair boa parte dos substratos para respaldar esse estudo. Outra parte veio da experiência de contato com as pessoas envolvidas aqui e das trocas e mediações que ocorrem no espaço público.

Enquanto o capitalismo articulou-se com o crescimento territorial, comercial e tecnológico, pessoas como Tereza, vulneráveis, continuaram distante de conquistar o poder de compra, sem a documentação básica necessária e sem um endereço fixo. Assim, Tereza torna-se impossível de entrar em algum estabelecimento comercial sem ser monitorada pela segurança. Ou seja, não recebia o mesmo atendimento dado a pessoas que demonstravam com o corpo, os registros que validavam sua existência. Por mais vivo e organizado que seja o corpo, igual aos demais (ou não). Eles são reconhecidos e tratados a partir dos registros que possui.

Sobre o estatuto do louco de rua, em defesa dessas vozes invisibilizadas por diante de negações do estado e do governo, por um sem número de ausências. O louco de rua na cidade interior não possui documentos nem registros autorizando-o revelar a imagem pública refletida no indivíduo e no lugar a sua volta, ao mesmo tempo. No inventário que construímos até aqui, os habitantes de um determinado local, não precisam se fixar no mesmo lugar pra sempre. E não precisam de números para reconhecer seus corpos. Qualquer presença do corpo no espaço, mesmo de passagem, transitório, até mesmo um vulto ou um personagem da literatura. São registros possíveis dessa existência. Pelo menos ela deve se preservar visível, na memória.

Estas possibilidades caberiam para Tereza do Pau, assim como outras que ainda não apareceram aqui, nesta conversa de calçada. Esta estrada acabou. Esse caminho foi finalizado e agora clama por um desvio. Outra estrada, outra esquina a ser cruzada por outros errantes.

BIBLIOGRAFIA

Referência Bibliográfica:

- BARBOSA, Lara Leite. Design sem fronteiras: a relação entre nomadismo e sustentabilidade. São Paulo: Edusp, 2012.
- BARRETO, Luiz Antônio, Loucos de todo gênero, Aracajú-SE: Ed. Diário Oficial, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. Comunidade: a busca por segurança no mundo atual. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro. Zahar, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. Vidas Desperdiçadas. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas: Estética relacional. São Paulo, Martins Fontes. 2009.
- CABRAL FILHO, S. Mundos do trabalho, mundos da vida: a experiência de padeiros artesanais. Tempos Históricos (EDUNIOESTE), Cascavel - PR, v. 5/6, p. 131-157, 2004.
- CALVINO, Ítalo. As cidades invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COELHO, Teixeira. *Arte e utopia. Arte de nenhuma parte*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CRIVELLI Visconti, Jacopo. Novas Derivas. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- DELEUZE, G. e Guatarri, F. Mil Platôs. 1997. *Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo, Editora 34.
- DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DUBUFFET, Jean. Cultura asfixiante. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971.
- FERRAZ, Flávio Carvalho. Andarilhos da imaginação: um estudo sobre os loucos de rua. São Paulo: Casa do Psicólogo. 2000
- FOUCAULT, Michael. A ordem do discurso. São Paulo: Editora Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michael. História da loucura na Idade Clássica. São Paulo: Perspectiva, 1989
- FOUCAULT, Michel. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FRAYZE-PEREIRA, J. (1982). O que é loucura. São Paulo: Brasiliense.
- GIL, Antonio Carlos. Como elaborar projetos e pesquisa. 5ª. ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- JACOBS, Jane. Morte e vida de grandes cidades. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- LEITÃO, Deusdedit. *Inventário do Tempo – Memórias*. João Pessoa: Empório dos Livros, 2000
- LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do mundo*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras. 1992
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. 3ª Ed - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011
- ROSSI, L. M. *Art Déco Sertanejo – manifestações arquitetônicas e decorativas nordestinas*. Resumos da 36ª Reunião Anual da SBPC. USP, 1984.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo:EDUSP, 2002.
- SANTOS, Milton. *Espaço e Método*. São paulo: edusp, 2014.
- SANTOS, Milton. *Pensando o Espaço do homem*. São paulo: edusp, 2012.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. São Paulo: Editora 34, 2005
- WALL, Ed. / Ed Wall e Tim Waterman, *desenho urbano [recurso eletrônico]; tradução técnica: Alexandre Salvaterra*. Porto Alegre, Bookmam, 2012.

Referências Digitais:

- Alfred Stieglitz, de “Como cheguei a fotografar nuvens”, em *The Amateur Photographer*, vol. 56 (1923), p. 255; citado em Beaumont Newhall, *A História da Fotografia* (Nova York: O Museu de Arte Moderna, 1982, 1988), p. 171. Acesso em 22 de ago. 2018
- BRITO, Armando A. de Sousa e. Os Materiais na História da Escrita (das placas de argila da Suméria às pastilhas de silício dos processadores actuais). *C.Tecn. Mat.* [online]. 2010, vol.22, n.1-2, pp.102-112. ISSN 0870-8312. acesso em 15 ago. 2018.
- CARMELA Gross. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8666/carmela-gross>>. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7 Acesso em: 20 de Ago. 2018.
- Collins e Milazzo. *publicado em Vik Muniz: Equivalentes, Ponte Pietra*. Nova York, 1993. Acesso em 14 de ago. 2018

<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pb/cajazeiras/panorama/>< Acesso em 23 de nov. 2018.

<http://vikmuniz.net/library/vik-muniz-the-wrong-logician-or-cats-and-dogs-fighting-like-clouds/>> Acesso em 15 de ago. 2018

<https://cajazeiras.pb.gov.br/o-municipio/historia/> acesso em 14 de jan. 2018

<https://erasmusu.com/es/blog-erasmus/general/rebecca-horn-en-maribor-eslovenia-463627>>. Acesso em: 16 de Ago. 2018.

<https://hyperallergic.com/255043/when-hens-look-like-maleviches/> Acesso em: 16 de Ago. 2018.

<https://mymodernmet.com/eduardo-coimbra-nuvem-cloud/>> Acesso em 22 de ago. 2018

<https://sandrakontos.wordpress.com/2012/12/14/alfred-stieglitz-equivalents/> Acesso em 15 de ago. 2018

<https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Eduardo%20Coimbra/>

<https://www.estudopratico.com.br/como-as-aves-voam/>>. Acesso em 13 ago. 2018

<https://www.richardclarkson.com/cloud-guide/> Acesso em 22 de ago. 2018

<https://zupi.co/uma-nuvem-flutuante-para-o-ambiente-de-trabalho/> Acesso em 22 de ago. 2018

LAURA Lima. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa215255/laura-lima>>. Acesso em: 16 de Ago. 2018.

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5006/nuvens>>. Acesso em: 20 de Ago. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

NUVENS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5006/nuvens>. Acesso em: 20 de Ago. 2018.

Revista eletrônica: <http://coisasdecajazeiras.com.br/sintese-historica-de-cajazeiras/> acesso em 03 de out. 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=5uD413BGuSA/>> Acesso em 09 de Set. 2018.

<https://carmelagross.com/portfolio/trabalhos/>

<http://artereferencia.blogspot.com/2010/08/as-nuvens-de-vik-muniz.html>

<http://vikmuniz.net/library/pictures-in-clouds>

ANEXOS

Os Anexos, Apêndices e Inventário são compostos por elementos complementares, que auxiliaram no desenvolvimento metodológico dessa pesquisa.

Utilizamos as entrevistas para entender a natureza da informação no fenômeno estudado. O uso da entrevista é indicado por alguns autores, quando se trata de um fenômeno difícil ou impossível de ser observado.

As perguntas²⁶ destinadas aos entrevistados foram estruturadas de acordo com o desenho dos capítulos da dissertação. As primeiras questões 1 e 2 são relacionadas aos aspectos biográficos de Tereza do Pau. As perguntas 3 e 4 correspondem às questões sobre a produção imagética. As perguntas 5 e 6 estão voltadas para a cidade e memória dos participantes. As perguntas 7 e 8 sobre as caminhadas, a deriva e a vulnerabilidade. As perguntas 9 e 10 sobre os locais públicos onde se encontrava os desenhos dela. 11 e 12 sobre o contato, os *afetos* e os sentimentos dos entrevistados sobre ela e seus desenhos.

O roteiro da entrevista semiestruturada me possibilitou encontrar as informações sobre a opinião, concepções, expectativas, percepções dos moradores de Cajazeiras (PB), sobre objetos ou fatos relacionados com a história de vida de Tereza ou ainda para complementar informações de momentos históricos ocorridos que não puderam ser observados pelo pesquisador. As informações coletadas são versões sobre fatos ou acontecimentos. Até o presente momento foram realizadas cinco entrevistas com os moradores da cidade, com transcrição em anexo. Participaram da entrevista Ricardo Lacerda – Ator/ Subsecretário de Cultura do Município; Verônica Moura – Assistente Social; Maciel de Oliveira – Presidente da Casa de Idosos Joca Claudino; Francisco de Assis – Esp. em História e Técnico em edificações; Marcos Caetano – Agente de Trânsito. Além de visita a secretaria de Planejamento e infra-estrutura do município

Portanto, os participantes selecionados foram categorizados por grupos, visando uma melhor organização na coleta e análise dos dados, de acordo com:

GRUPO A - Moradores da cidade de Cajazeiras, com mais de 20 anos de idade que tiveram contato com Tereza do Pau: Mulheres; Homens; Estudantes; Professor(a)s; Comerciário(a)s; Feirantes; Artistas; Moradores de rua; Loucos;

²⁶ As perguntas estão disponíveis no Anexo 1, pg. 70

Grupo B - As pessoas mais próximas: Familiares; Vizinhos; Parentes; Amigos;

Grupo C - Agentes públicos: Assistentes sociais; Agentes de saúde; Psicólogos; Psiquiatras; Historiadores;

Grupo D - Entidades: Centro de apoio psicossocial do município; Asilos/ Abrigo de idoso; Instituto históricos de cajazeiras, PB.

A elaboração de notas de campo a partir dos dados coletados e das experiências vividas foi essencial para a organização de um banco de informações e catalogá-las. Seguindo as indicações de Gil (2010) as notas devem conter dados como: (1) data, hora e local da entrevista ou observação; (2) fatos específicos, números e detalhes do que acontece no local; (3) impressões sensoriais: vistas, sons, texturas, gostos; (4) palavras específicas, frases, resumos de conversas e linguagem dos informantes; e (numeração de páginas para ordenar os dados (CHISERI-STRATER; SUNSTEIN, 1977)). Essas anotações estão presentes no texto e recebem a devida indicação, por nota de rodapé.

ANEXO 01**ROTEIRO DE PERGUNTAS PARA AS ENTREVISTAS SEMIESTRUTURADAS.**

As perguntas direcionadas aos entrevistados adotam a sequência a seguir:

- 1) Você lembra de Tereza do Pau? Conhece alguma coisa sobre a história de vida dela?
- 2) Você sabe dizer qual o nome verdadeiro dela? Porque ela é chamada de Tereza do pau?
- 3) Você lembra de alguma imagem que ela gostava de desenhar?
- 4) Você identificava os desenhos de Tereza como algo relacionado com a arte ou relacionado com loucura, vandalismo ou sujar muro?
- 5) Como você descreveria a cidade de Cajazeiras - PB?
- 6) Em quais lugares da cidade você lembra de ter visto os desenhos de Tereza do Pau?
- 7) Você saberia descrever as características físicas dela? Você já viu o corpo dela?
- 8) Você sabe dizer algo sobre as violências que ela sofreu nas ruas? Onde isso aconteceu?
- 9) Quais os lugares da cidade, ruas, bairros, praças, prédios, onde você costumava encontrar pessoalmente com Tereza do Pau?
- 10) Você via Tereza caminhando pela cidade? Lembra por onde ela caminhava? O que carregava? ou para onde pretendia ir?
- 11) Você já teve algum contato com ela? Chegou a falar alguma vez com ela?
- 12) O que você sentia quando você via os desenhos dela?

APÊNDICES

Apêndice _ A

ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

PARTICIPANTE: **RICARDO LACERDA (RL)**

Profissão: Ator e Subsecretário de Cultura do Município de Cajazeiras.

Entrevistador: Marx Lamare (Pesquisador)

Data: 26/12/2017

Hora: 10h30

Local: Cajazeiras - PB

Clima do dia: 31° C – céu com poucas nuvens; sol aberto e calor intenso, mesmo pela manhã

Transcrição feita em 28/12/2017

ROTEIRO DA ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

P. Você lembra de Tereza do Pau? Conhece alguma coisa sobre a história de vida dela?

RL. Lembro sim. Tereza, ela nunca saiu da minha memória, porque todas as vezes que eu vinha para a escola, eu estudava no Colégio Pio X, dos Claudinos, ela estava no balde do Açude Grande, nas paredes de Eurico desenhando galinhas, desenhando a sua imagem, imaginação, o que vinha na sua cabeça.

A história de Tereza é uma história muito triste ela é uma mulher Alegre ela era uma mulher sucedida bem-sucedida na vida financeiramente eu não sei se é verdade mas diziam que ela dava aula de matemática particular ela não era formada não tinha formação acadêmica mas ela dava aula particular de matemática porque é muito inteligente ela entendeu de matemática e era vendedora da AVON. E aí por ela ser uma pessoa totalmente direita honesta com a sociedade enganaram a ela e ela não deu conta e perdeu o controle financeiro de pagar as pessoas, dizem que ela veio à loucura por conta disso. Ela enlouqueceu por conta disso. O problema foi porque ela era direita demais, pagava seus boletos bem direitinho tudo e as pessoas “inveacaram” como nós diz aqui no Nordeste, “deram um calote” e ela ficou louca.

P. Você sabe dizer qual o nome verdadeiro dela? Porque ela é chamada de Tereza do pau?

RL. Andava com um pau na mão e com roupas de plástico. Ela auto se vestia, a estilista dela era ela mesma. Ela mesma comprava os tecidos nas lojas e as vezes os donos de lojas tava os tecidos a ela e ela mesmo fazia saia, saiotos e ela usava 3, 4, 5 tanto que ela pudesse usar ela usava. Uma por cima da outra principalmente no tempo do inverno ela usava muitas roupas. Aí eu dizia será que ela é gorda ou é magra? mas ela é magrinha, é que ela usava tanta roupa que a gente pensava que ela era gorda.

P.Você lembra de alguma imagem que ela gostava de desenhar?

RL. Ela gostava de desenhar muito saci-pererê, era muito saci-pererê em cada muro dessa cidade não sei porque. Ela também andava com uma sacola. Era uma sacola, uma bolsinha. Na época, se eu não me engano, era daquelas bolsas furadinhas de carregar pra feira, que toda senhora da sociedade tinha. E ela tinha uma daquela era uma azul e uma amarela, eu lembro até a cor das bolsinhas dela. tu imagina o que tinha dentro daquelas bolsinhas dela? Ah, era muito carvão ela andava com muito carvão, ela não desenhada com lápis era com carvão. Ela pedia carvão quem tinha carvão, o pessoal dava aqueles pau de carvão a ela e ela saia desenhava na cidade inteira eu lembro que ela desenhava muita roupa também umas mulheres com vestido mulher grávida. dizem...eu nunca presenciei, mas lá na escola que eu estudava quando eu era adolescente, que tinham mulheres da sociedade que pediam pra ela desenhar vestidos, modelos de vestidos para elas e ela desenhava. Ela é uma artista plástica nata.

P.Você identificava os desenhos de Tereza como algo relacionado com a arte ou relacionado com loucura, vandalismo ou sujar muro?

RL. Não de jeito nenhum, eu acredito que o que ela fazia ali é uma obra de arte e que nunca deveria ter sido apagada. Foram todas apagadas não tem nenhuma, o que deve é uma perdida foto com Agnaldo Rolim que é um Historiador de Cajazeiras que registra tudo que acontece na cidade, eu acredito que ele deve ter algo de Tereza guardado alguma obra dela guardada.

P. Em quais lugares da cidade você lembra-se de ter visto os desenhos de Tereza do Pau?

RL. os lugares que ela gostava rabiscar era aqui na prefeitura que tinha um murozinho, não tem essa estrutura que tem hoje? ela é uma rabiscava muito no kokodé atrás do hospital que hoje é um prédio situado a secretaria de saúde e ela ficava muito no muro do colégio diocesano e na parede do Açude grande que era os muros de Eurico era um lugar favorito dela era lá porque ela tomava banho no Açude e aproveitava para fazer suas obras de arte nos muros.

P. Você saberia descrever as características físicas dela? Você já viu o corpo dela?

RL. Não, não dava. Mas você sabe por que ela usava tanta roupa? porque ela foi estuprada. Por trás de toda essa história das roupas, eu acho que ela se frustrou e disse:”- vou usar bem muita roupa, que é pra dar tempo de alguém chegar e me socorrer... até tirar esse tanto de roupa que eu visto, alguém vai me socorrer, eu vou gritar ele não vai ao objetivo final do estupro”. Como se fosse para se proteger, pra se defender. Bom, eu imagino isso.

Tem um mito também que se falava do cabelo dela. Sim, o cabelo dela você nunca via ela com a mesa cora. Era sempre cores diferentes: ultimamente era laranja, laranja só laranja. Nas últimas vezes eu a vi na rua, era laranja, não sei porque ela mudou essa cor de laranja..ai um dia era “larajinho claro”, um dia era laranja mais escuro. Dizem que ela pintava o cabelo com kisuqui, desse kisuqui que a gente faz para beber de pó. Era pó de kisuqui que ela pintava. Por que isso que saia rápido, se chovesse pegasse ela na rua, a tinta saia rapidinho, a tinta do que kisuqui.

P. Você sabe dizer algo sobre as violências que ela sofreu nas ruas? Onde isso aconteceu?

RL. eu não sei, só sei que ela foi estuprada, foi em Cajazeiras, o local eu não sei. [Pausa para ele atender os artistas com demandas da secretaria de cultura] voltando...

P. Quais os lugares da cidade, ruas, bairros, praças, prédios, onde você costumava encontrar pessoalmente com Tereza do Pau?

RL. Ela sempre ficava no centro, ela nunca ia para outros lugares e o bairro São Francisco era o bairro dela que ela sempre morou, morou naquela região da zona sul da cidade, sempre entre Capoeiras e bairro São Francisco. Ultimamente, nos últimos 15 anos ela residiu ali no beco da facada, o povo dizia o beco da facada ou o beco da carniça, no bairro São Francisco. Ela morava, pelo amor de Deus, num lugar horrível. Aí o Conselho Municipal do Idoso e o Ministério Público através da

curadoria do idoso através dela já ser uma idosa mais de 70 anos, retiraram as duas do lugar. Lá tinha muito rato muita barata e ela pegou até lepx, lesp... não sei dizer o nome da doença: leptospirose. Não sei como foi que ela escapou.

P. Você já teve algum contato com ela? Chegou a falar alguma vez com ela?

RL. já, eu já entrevistei ela, como Maria Calado, só que ela não conversou muito não quem conversou foi a irmã Dona Doquinha. ela mora com a irmã? mora no abrigo hoje, mora no abrigo todas as duas. E na entrevista o que você percebeu? o que você sentia nela? eu percebia no olhar dela que era uma mulher muito intelectual, no olhar dela a expressão que ela fez à pergunta que eu fiz. Ela se calou. Eu não lembro que pergunta foi, mas eu lembro a expressão porque expressão marca a gente, né? Dizem que a impressão é a primeira que fica. E a impressão que eu tive, foi que ela queria ser algo importante, como interromperam e eu acho que interromperam com a enganação que fizeram com ela. Enganaram ela, depois ela foi estuprada, eu não cheguei a me informar profundamente e depois precisa saber disso saber se isso foi realmente verdadeiro. Eu acho que foi, devido as roupas que ela usava pra se proteger, eu acho que ela foi sim estuprada e ainda mais do estupro que fizeram com ela ainda fizeram necessidades fisiológicas em cima dela, depois que ela estava debilitada.

P. O que você sentia quando você via os desenhos dela?

RL. Aqueles desenhos que ela fazia, por exemplo, porque ela desenhava tanta galinha? Eu queria ter a oportunidade se ela pudesse responder, mas acho que ela nem sabe responder mais porque é que ela desenhava tanta galinha meu Jesus? Aí vem a minha imaginação, será que é porque galinha tem pena? e as pessoas sempre dizia que tinha pena dela... aí eu tenho pena dessa mulher...aí eu tenho pena dessa mulher... a gente escutava muito isso: eu tenho pena. Pena é um sentimento muito pobre. E ela como desenhava muita galinha, urubu, muito pássaro, jarros de flores, mas era mais galinha, bicho de pena. E Saci Pererê, eu acredito que o saci-pererê por conta da deficiência. Uma vez ela falou para uma professora do colégio, Lúcia professora de matemática, no colégio comercial perguntou a ela sobre o saci-pererê e ela disse “por causa da deficiência dele, eu sou uma deficiente”. Mas nunca explicou que deficiência ela tinha. Mental? Por que para mim ela nunca foi uma deficiente mental, ao contrário ela era muito expressiva, inteligente.

Apêndice _ B

ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA 02

PARTICIPANTE: **MARCOS CAETANO (MC)**

Profissão: Fotógrafo e Supervisor de Trânsito de Campinas/SP.

Entrevistador: Marx Lamare Felix (Pesquisador)

Data:29/04/2018

Hora: 15h48

Local: Brasília - DF

Clima do dia: 27° C – céu com algumas nuvens; sol aberto e clima agradável.

ROTEIRO DA ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA**P. Você lembra de Tereza do Pau? Conhece alguma coisa sobre a história de vida dela?**

MC. Sim conheço, era uma senhora que tinha seus cabelos, numa época, curtos e grisalhos, e andava com um vestido de algodão muito simples e várias sacolas que hoje seria a sacola do supermercado, aonde ela levava a roupa, isso na mão esquerda e na mão direita ela levava um pedaço de pau, mas era uma vara, que devia ter 1m , 1,20m ou 1,30m por aí, que ela usava como proteção, entendeu?

Não conheço sobre a história dela até porque eu nunca perguntei para ela. Acho que o sofrimento dela era muito maior do que você fazer uma pergunta, o porquê daquela vivência dela ou ela tá naquele estado, né?

Aparentemente ela era uma pessoa normal, uma pessoa que tinha as faculdades mentais normais, mas era uma pessoa extremamente fechada, introvertida e que não verbalizada na fala e sim das palavras que ela escreveu mesmo vagas, ela escrevia poemas nas paredes. Se tinha um muro em branco, ela tava pintando e escrevendo era a forma dela expressar aquele sentimento.

P. Você sabe dizer qual o nome verdadeiro dela? Porque ela é chamada de Tereza do pau?

MC. Não nunca, até porque eu era moleque não tive essa curiosidade de perguntar. E a defesa dela era o pau, para se defender de verdade, né. Porque os moleques também faziam de um tudo, inclusive eu já presenciei uma vez que os moleques roubaram mesmo por travessia, perdão, por travessura roubaram a sacola de giz

dela e ela sentou no meio fio e começou a chorar. Eu falei: - fica bem, amanhã eu trago. Eu tava passando de bicicleta nesse dia, foi em frente à Catedral.

P. Você lembra de alguma imagem que ela gostava de desenhar?

MC. Ela sempre estava muito no mundo dela, embaixo de uma árvore. Aí tinha as sacolas dela o pedaço de pau e ela sentada quando não, ela estava, tinha um lugar que eu gostava de ver o que ela escrevia que era em frente à Catedral, quando você sai da rodoviária que vem ali, tinha um muro branco de uma senhora, um pessoal da cidade que tava vendendo uma casa e tinha um muro desbotado onde ela escrevia com gesso ou com carvão, ela precisava fazer essa manifestação e eu via que a gente pode até chamar de arte, mas era como desenhos rupestres de símbolos de que ela vinha e conduzia. Inclusive, ela escrevia colocava os desenhos que era uma bolinha em cima ou de baixo como se fosse um moleque jogando pedra nela. E assim às vezes eu percebia que ela não tava legal, eu ia à padaria quando eu voltava para o trabalho passava e deixava alimento para ela. Deixava água e deixava pão, doce alguma coisa desse tipo.

P. Você identificava os desenhos de Tereza como algo relacionado com a arte ou relacionado com loucura, vandalismo ou sujar muro?

MC. Era uma forma de expressar o sentimento dela, vandalismo nunca foi, porque ela nunca fez aquilo propositadamente. Pela questão de arte, eu acho que ela tinha adormecido dentro dela a vontade de falar por isso que os desenhos dela eram muito surreais. Eles eram em formas rupestres, você olhava identificava, se tivesse uma cabeça. Eu era muito moleque não conseguia entender, mas achava bonito aquilo. Mas dava para entender que ela desenhava muitas figuras humanas, como se fossem grupos de pessoas seguindo, fosse um cortejo, ou fosse uma profissão e ela tinha isso muito claro. Você olhava e imaginava. E ao mesmo tempo em que ela fazia todos esses desenhos, ela desenhava também muitas nuvens, ela fazia nuvens e uma vez eu perguntei se eram nuvens ou se eram flocos de algodão e ela disse que não me interessava (risos). Ela disse: - não te interessa.

Mas ela nunca foi agressiva comigo. Eu perguntava onde ela dormia e ela respondia: - ah não é da sua conta!

P. Como você descreveria a cidade de Cajazeiras - PB?

MC. Na década de 1980, até o ano de 1983 que foi um período que eu tinha uma convivência com ela. Eu me lembro disso muito nitidamente, porque nós moramos sempre na área periférica da cidade. Então, moramos nas casas populares por

muito tempo e lá eu tinha muito mais contato com a Noventa e Nove com Zé Belo, que eu passava no bairro deles. Ela(Tereza) já morava mais para o lado da Camilo de Holanda, do Estadual, que já era do outro lado da cidade. Pois o que dividia a cidade era praticamente a praça João Pessoa e o Açude Grande.

P. Em quais lugares da cidade você lembra-se de ter visto os desenhos de Tereza do Pau?

MC. Em frente à Catedral, ela escrevia no muro na penúltima casa, depois da praça que é na rua onde faz um L, bem quando sai ali do colégio Comercial, bem, é o contorno da praça. Esse era um dos lugares o outro lugar que ela costumava desenhar era atrás da parede do colégio comercial que ficava numa rua de passagem, quando ia visitar uma amiga que trabalhava na rádio, a Salete, e eu passava e via em frente ao Cine Pax, era um muro que ela desenhava, e o terceiro lugar na escadaria da praça da prefeitura atrás da prefeitura tem uma escadaria numa praça, que subia em direção ao comercial do lado direito que era na realidade a calçada em cima e um muro embaixo, para limitar entre o espaço público de convivência e a calçada em cima, então tinha um degrau, uma escada e ali ela desenhava.

E outro lugar que ela desenhava era na parede de um prédio supostamente abandonado no final da Praça João Pessoa. Do lado esquerdo e na lateral desse prédio também entre o prédio e o balde do açude em direção ao clube que tinha na época Clube Primeiro de Maio, essa era a Circulação dela.

P. Você saberia descrever as características físicas dela? Você já viu o corpo dela?

MC. Ela usava um cabelo meio encaracolado, mais pra curto e grisalho, a cor do cabelo era grisalho, assim mais branco do que preto, era um mesclado e desbotado. E ela sempre como se o pedaço de pau que levava na mão fosse um cajado, ela andava com ele batendo no chão e levando as sacolas.

P. Você sabe dizer algo sobre as violências que ela sofreu nas ruas? Onde isso aconteceu?

MC. Não, nunca, nem ela atacando e nem sendo atacada Eu já vi assim, moleques agredindo ela com palavras ou xingamentos, que não deixa de ser uma agressão e uma violência também, porque aí já é o psicológico. Para nossa cidade, para nossa região, na época a violência era dar porrada, bater. Na época, você gritar e xingar

alguém para eles era diversão, o que não deixava de ser, inclusive, um crime para eles e as pessoas sabiam dessa maldade e ninguém fazia nada.

Eu trabalhava, era moleque e trabalhava numa padaria e via aqueles movimentos com ela. Inúmeras vezes eu vi aqueles meninos, até colegas que vinha do colégio se reunindo para fazer o que se chama hoje de **bullying**. Tipo, vamos provocar pra ver até que ponto ela vai reagir. Quer dizer, **o pau**, o pedaço de pau, a vara que ela usava era muito mais para se defender das **agressões** do que pra ela agredir. Eu nunca vi, em hipótese alguma, porque eu convivia com ela praticamente nos dois períodos que eu entregava pão na padaria muito cedo Pegava na padaria entregava nas casas depois tinha o horário do colégio e à tarde eu voltava para padaria

P.Quais os lugares da cidade, ruas, bairros, praças, prédios, onde você costumava encontrar pessoalmente com Tereza do Pau?

MC. Então ela era uma pessoa, uma senhora que **circulava** muito mais na área Central da cidade, era praça João Pessoa, na catedral e na prefeitura os lugares que mais a via.

P. Você já teve algum contato com ela? Chegou a falar alguma vez com ela?

MC. Contato com ela eu tinha pelo menos uma vez por semana eu tivesse contato, porque eu não queria entrar na vida dela, entendeu? Nunca perguntei aonde moravam os familiares ou se ela tinha parentes na cidade, absolutamente nunca vi. A única coisa que eu falava, que eu dava pra ela literalmente eram pedaços de peças de gesso, de forros de casa, que eu via que tinha em construção, eu colocava numa sacola e falava: vou levar pra Teresa. Eu também nunca a chamei de Tereza do pau, chamava de Tereza, a pessoa.

Eu lembro que uma vez eu comentei sobre ela com a minha mãe que me falou: - Amanhã você vai levar comida para ela. Eu levei uma vez e depois, como a rotina dela era diferente, não dava pra levar, mas eu lembro que uma vez a minha mãe me deu uma toalha para levar para ela acho que um sabonete e um xampu. Eu entreguei e ela disse que ia tomar banho no Açude Grande, mas eu nunca a vi tomando banho no Açude Grande.

P. O que você sentia quando você via os desenhos dela?

MC. Em relação à questão dos trabalhos que ela fazia, na realidade eram trabalhos, acho que era muito mais uma forma dela botar pra fora aquilo que ela tinha, exteriorizar o que ela tinha de sentimentos. Eu tava lá e ela não era uma pessoa agressiva. Ela se defendia dos agressores.

Apêndice _ C

ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA 03

PARTICIPANTE: **FRANCISCA JOSEFA DO NASCIMENTO**

Profissão: Assistente de Enfermagem.

Entrevistador: Marx Lamare Felix (Pesquisador)

Data: 30/12/2017

Hora: 20h08

Local: Cajazeiras - PB

Clima do dia: 29º C – noite e clima agradável.

ROTEIRO DA ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

P. Você lembra de Tereza do Pau? Conhece alguma coisa sobre a história de vida dela?

FJN. Tem um monte, num sei se vou lembrar de contar agora, tanta coisa, se não der tempo a gente pode continuar depois? Ouvi das vizinhas do bairro lá, que quando ela tava com tudo pronto pra casar, o homem [o noivo misterioso] fugiu e ela não agüentou o trauma. Ficou louca. Tem gente que não agüenta um trauma como esse). Saiu da casa que morava e foi viver na rua, e levou as poucas coisas que tinha em sacolas e vestiu todos os vestidos de uma só vez.

Falava sozinha, sem parar ou então dava notícia da cidade, quem morreu recentemente e como foi o velório. Ela fazia questão de estar presente em todos os velórios e enterros da cidade, desde aqueles mais importantes até o mais simples.

P. Sim podemos, fique a vontade. Vamos lá? Você sabe dizer qual o nome verdadeiro dela? Porque ela é chamada de Tereza do pau?

FJN. O povo dizia que o nome verdadeiro dela era Esmeralda, nome bonito, pedra preciosa, Esmeralda. Mas eu não sei, mas eu só sabia de Tereza, pra mim devia ser esse o nome mesmo. Era Tereza.

P. Você lembra de alguma imagem que ela gostava de desenhar?

FJN. Ela desenhava muito, toda hora a gente via as paredes da cidade com os desenhos dela. Tinha...saci, noiva, mulher buchuda (grávida, né?), aquelas

casinhas, um bonequinhos de palito com a cabeça de bola, sabe? Eu só sei desenhar isso, mas ela desenha cada coisa linda. Daqui a pouco eu lembro mais.

P. Você identificava os desenhos de Tereza como algo relacionado com a arte ou relacionado com loucura, vandalismo ou sujar muro?

FJN. Eu achava ela uma artista, era chamada de louca de rua, pelo povo. Tereza do pau. Tereza Doida. Eu gostava dos desenhos, sei lá, era estranho, mas era lindo.

P. Você saberia descrever as características físicas dela? Você já viu o corpo dela?

FJN. Muita bonita, mesmo com tanta roupa suja em cima dela. A vida na rua e a dificuldade financeira não deixava Tereza se sentir feia, pelo menos em relação ao cabelo, gostava de mexer no cabelo e pintava de vermelho, laranja, ela sabia inventar sua tinta” . Gostava também de vestido, eu já ouvi algumas pessoas chamá-la até Tereza dos vestidos, deve ser por isso.

[A entrevista foi interrompida, por causa de um compromisso da entrevistada, mas poderá ser retomada]

Apêndice _ D

Inventário de atravessamentos mundanos

(des)anotações para suporte da pesquisa.

1. O Jogo



2. Um muro branco para o buraco negro do carvão. Fotografia. 2018

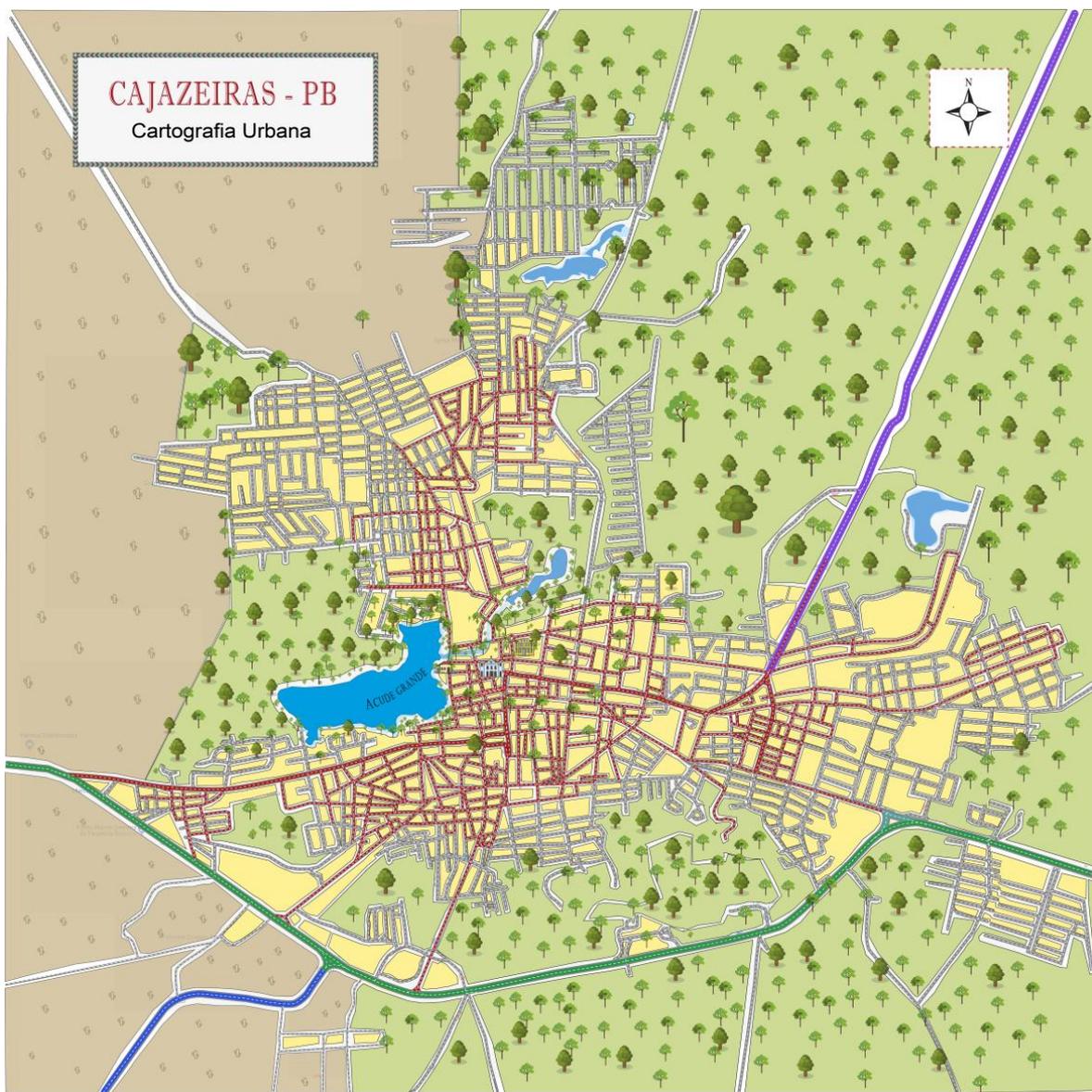


3. Caminção em linha. Fotografia. 2018.



Autor caminhante: Marx Lamare. 2018.

4. Trajetos vermelhos. Mapa. 2018
Ruas por onde Tereza do Pau caminhava.



Autor: Marx Lamare. 2018.

5. Reflexo 6: CARTA DE COLORAÇÃO CAPILAR DE UMA LOUCA DE RUA [Método Artifício]. 2018

COBERTURA VOLANTE
de duração duvidosa

100% COBERTURA
dos fios branco

GOTA PODEROSA
nutre enquanto colore

DUNDAGET INTELIGENTE
enquanto fixa a cor

DESCUBRA SUA COR IDEAL
COM O REFLEXO_6 DE TERÇA DO PAU

1º PASSO: O primeiro número é a altura do tom. Identifique a cor desejada por você conforme a tabela de tons abaixo, que vai do mais escuro (hotúmos) para o mais claro (intensas). Correspondência: 1) preto profundo, 2) preto natural, 3) castanho-escuro, 4) castanho-medio, 5) castanho-claro, 6) loiro-escuro, 7) loiro-medio, 8) loiro-claro, 9) loiro muito claro e 10) loiro clarissimo, 11) Loiro Ultra-claro e 12) Loiro Platinado.

2º PASSO: O segundo número é o do reflexo principal. Ele vai do 0 até o 9 e indica os reflexos que a cor terá: 0 – natural; 1 – acinzentado; 2 – violeta; 3 – dourado; 4 – cobre; 5 – acajú; 6 – vermelho; 7 – marrom; 8 – azul; 9 – bege

3º PASSO: O terceiro número é referente o reflexo secundário. Também vai do 0 até o 9 e indica as nuances que a cor terá: 0 natural, 1 acinzentado, 2 violeta, 3 dourado, 4 cobre, 5 acajú, 6 vermelho e 7 marrom, 8 azul e 9 bege

REFLEXO/ NUANCES

ATENÇÃO: Em geral, o cabelo vermelho esteve associado à ideia de perigo, traição, transgressão, em vários momentos da história humana. Desde o Egito antigo, com a mitologia de deuses furiosos, o deserto vermelho, tempestades, destruição; os az perigos vermelhos das representações teatrais gregas e romanas, até a embalsamada a idade média, onde se espalhou o preconceito com a retratação de Judas, entre vários, e o terror da água à moléculas com "cabelos de fogo" pela Inquisição.

EXCELLENCE
Após o século XVII o cabelo vermelho passou a marcar status e gênero à virgindade do povo, com a rainha na rainha Elizabeth I assumindo o nome inglês, sem longos cabelos acinzentados visavam moda.

Reflexo 6: carta de coloração capilar de uma louca de rua

1 ACINZENTADO AZUL → **4 ACOBREADO LARANJA**

2 IRISADO/ROXO → **3 DOURADO/ AMARELO**

MODOS DE USAR:

1 MISTURE
TUDO O CONTÉUDO
Da gota poderosa com o pó colorante. Agite bem!

3 DEIXE AGIR
10-30 min.
Por 40 minutos ou por mais de um dia. Você escolhe. Se tiver muitos cabelos brancos deixe mais 5 minutos.

2 APLIQUE
NO CABELO SECO
Separe o cabelo em pequenas mechas e aplique com a mão diretamente no cabelo, da raiz até as pontas.

4 ENXAGUE
2 MINUTOS
Lave em uma fonte pública. Depois enxágue até que o líquido seja totalmente eliminado. Finalize com uma massagem na cor que ficou no cabelo.

*A aplicação pode variar de acordo com a nuance. Consulte sempre a bula!

NOMES DAS TINTAS

O nome das cores surgiu da relação entre expressões populares, indicadores de tempo, cotidiano, lugares, sonhos e a lista A Livraria de Italo Calvino, em seu "se um viajante numa noite de inverno" em que decidí por substituir a palavra Livro por Vermelho e a palavra ler por pintar. Para encasá-los em subcategorias:

4 tons NOTURNOS

- 196 Vermelho que você não vê
- 266 Vermelho dispensável
- 261 Vermelho Obscuro
- 360 Vermelho Gialite

8 tons=2especiais ERRANTES

- 7.6.0 Vermelho para outros usos
- 7.6.1 Vermelho que inspira curiosidade
- 7.6.3 Vermelho tentado
- 8.6.0 - Vermelho completamente desconhecido (para você ou em geral)
- 861 Vermelho já conhecido
- 950 Vermelho de Rua
- 951 Vermelho Sol de Liberdade
- 106 Vermelho que poderia pedir emprestado
- 1821 Vermelho Champagne
- 18211 Vermelho Cabaré Platinado

Os Vermelhos ATRAENTES

- 867 Vermelho demasiado caro
- 758 Vermelho pela metade do preço

12 tons BRUTOS

- 460 Vermelho redilhado em coleção de bolo
- 463 Vermelho que todo mundo viu
- 560 Vermelho que procurou durante vários anos sem ter encontrado
- 561 Vermelho que há tempos você pretende ver
- 562 Vermelho que você não vê a há muito tempo
- 563 Vermelho fingido
- 567 Vermelho que diz respeito a algo que o ocupa nesse momento
- 606 Vermelhos para ler por perto
- 616 Vermelho que lhe falta
- 676 Vermelho para colocar ao lado de outros
- 667 Vermelho para esquecer
- 767 Vermelho café gelado

9 tons INTENSOS

- 356 Vermelho solidão
- 4486 Vermelho tabaco
- 46 Vermelho Exuberante
- 546 Vermelho me chama
- 552 Vermelho mensuração
- 556 Vermelho lemeiro
- 667 Vermelho vagabundo
- 664 Vermelho 11 da manhã

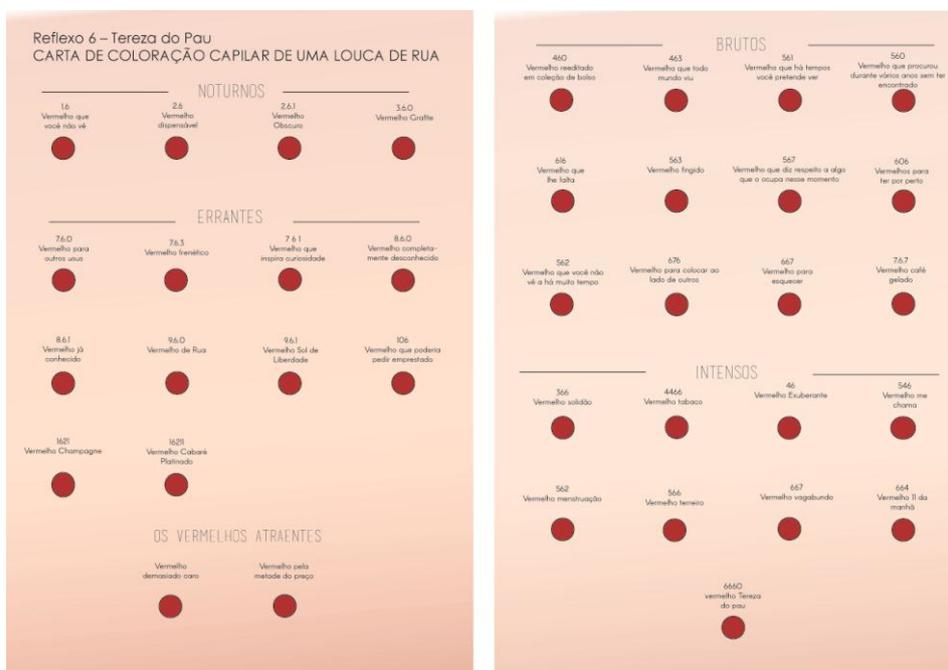
- 6680 Vermelho Tereza do Pau

Lista 117 A Livraria Italo Calvino 1979

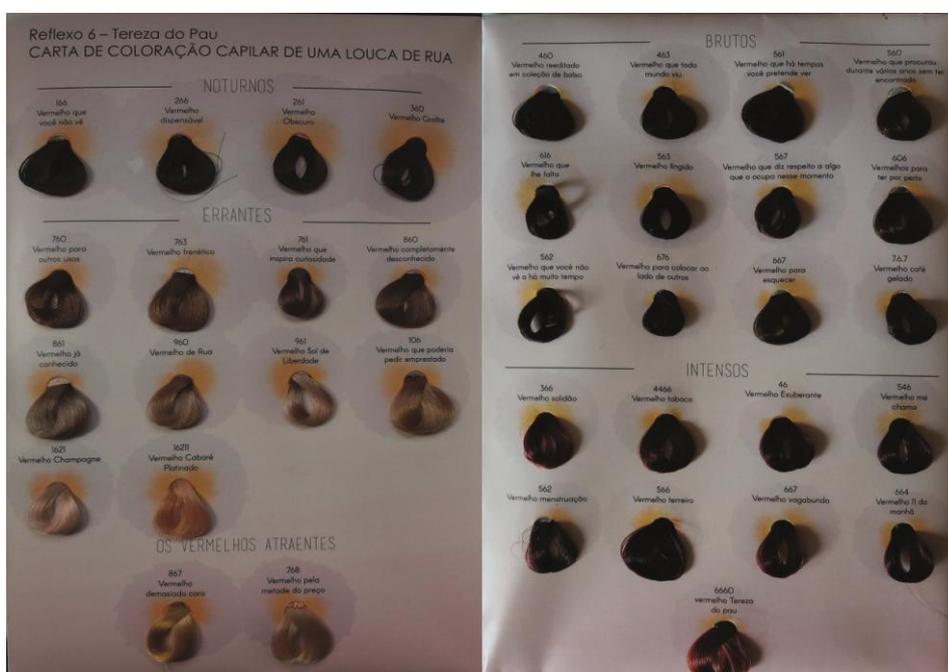
1. Livros que você não leu;
2. Os livros cuja leitura é dispensável;
3. Os livros para outros usos que não a leitura;
4. Livros já lidos sem que seja necessário abri-los, pertencentes que são à categoria de lidos antes mesmo de terem sido escritos;
5. Os livros que, se você tivesse mais vidas pra viver, certamente leria de boa vontade, mas infelizmente os dias que lhe restam pra viver não são tantos assim;
6. Os livro que tem a intenção de ler mas antes deve ler outros;
7. Os livros demasiados caros que podem esperar para ser comprado quando forem revendidos pela metade do preço;
8. Os livros idem quando forem redilhados em coleção de bolo;
9. Livros que poderia pedir emprestado a alguém;
10. Livros que todo mundo leu e é como se você os tivesse lido;
11. Livros que há tempos você pretende ler;
12. Livros que procurou durante vários anos sem ter encontrado;
13. Os livros que dizem respeito a algo que o ocupa nesse momento;
14. Os livros que deseja adquirir para ler por perto em qualquer circunstância;
15. Os livros que gostaria de separar para ler neste verão;
16. Os livros que lhe faltam para colocar ao lado de outros sua estante;
17. Os livros que de repente lhe inspiram uma curiosidade frenética e não claramente justificada;
18. Os livros que você leu a há muito tempo e que já seria de reter;
19. Os livros que você sempre fingiu ter lido e que já seria hora de decidir-se a lê-los realmente;
20. Os novidades em que o autor ou o tema são atraentes;
21. Os novidades de autores ou temas já conhecidos (para você ou em geral);
22. Os novidades de autores e ou temas completamente desconhecidos (para você ou em geral);

Shaun Usher(2016) me contou em seu livro de Listas Extraordinárias que calvinque "Uma passagem do primeiro capítulo relaciona os seguintes livros, enquanto você navega por uma livraria abarrotada, ansioso para encontrar "Se um viajante numa noite de inverno", esse romance de Italo Calvino, e se depara com experiências humanas, em categorias da livraria.

5.1 Tabela de Cores da Tinta de Cabelo de Tereza do Pau – Categorias Abstratas

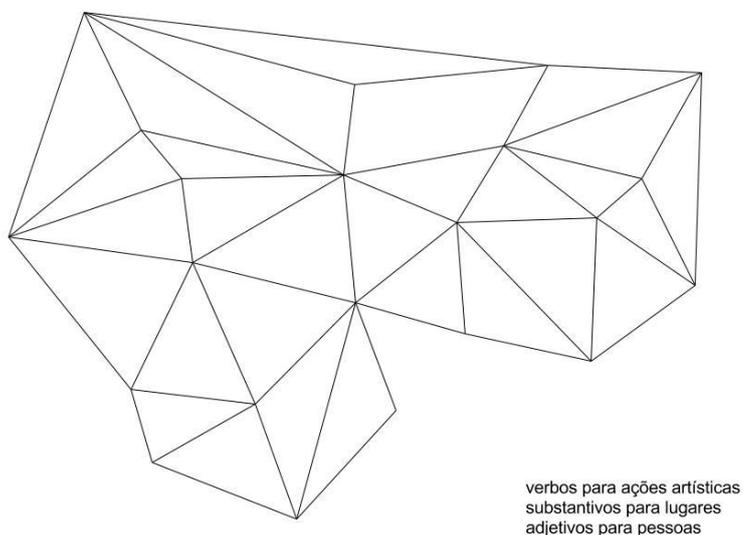


5.2 A carta de Colorimetria pronta. 2018



Autor: Marx Lamare. 2018.

6. Cartografia do pensamento aleatório. 2018



Autor caminhante: Marx Lamare. 2018.

7. Comprovantes de existência da pessoa física e quase invisível.



REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

 ESTADO DA PARAÍBA
 COMARCA DE CAJAZEIRAS
 SERVIÇO REGISTRAL "NOBRE COELHO"

VERÔNICA DANTAS MACAMBIRA COELHO - CHRISTIANE MORAIS DE SOUZA.
 Oficiala substituta. Escrevente encarregada.

CERTIDÃO DE NASCIMENTO

Certifico que, sob o nº 47505, página 137 verso do livro A-97 de REGISTRO DE NASCIMENTOS, encontra-se o assento de:

TEREZINHA FERNANDES DE SOUZA,

nascida na data de 19 de abril de 1944, local em Patú, Rio Grande do Norte, do sexo feminino, filha de BASÍLIO FERNANDES DE SOUZA e de MARIA MOREIRA DE SOUZA, sendo:

avós paternos MANOEL TARGIND FERNANDES e FRANCISCA MARIA DA CONCEIÇÃO; e maternos JOAQUIM MOREIRA DE SOUZA e MARIA ROBERTO DE SOUZA.

Foi declarante a registrada e serviram de testemunhas as constantes do termo. Registro lavrado em 29 de junho de 1968.

O referido é verdade; dou fé.
 Cajazeiras, 29 de outubro de 2005.
Verônica Dantas Macambira Coelho
 Oficiala

[1º REGISTRO CIVIL
 Sede da Comarca - Cajazeiras-PB
 VERÔNICA DANTAS M. COELHO
 Oficiala substituta
 CHRISTIANE MORAIS DE SOUZA
 Escrevente encarregada]

Rua Maria Cavalcante de Alencar, 44 - centro - 58.900-000.
 Tel.: 0(XX) 83 531-1554 - Cel.: 9967-1779
 E-mail: nobrecoelho@adlink.com.br Mais de 100 anos de serviços

Acervo do autor: Marx Lamare. 2018.