Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Mestrado

Rosilandes Cândida Martins

desfiando TEREZAS e bordando BICUDAS

a menina no quintal e as dobras do seu bornal

Goiânia/GO
2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG

Martins, Rosilandes Cândida.
M386d Desfiando Terezas e bordando Bicudas – a menina no quintal e as dobras do seu bornal [manuscrito] / Rosilandes Cândida Martins. - 2010.
xv, 173 f. : il.

Orientadora: Profª. Drª. Leda Maria de Barros Guimarães.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2010.
Bibliografia.
Inclui lista de figuras.

1. Estética do cotidiano 2. Bricolagem autoetnográfica 3. Poéticas cênicas. I. Título.

CDU: 7.01

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Mestrado

Rosilandes Cândida Martins

desfiando TEREZAS e bordando BICUDAS

a menina no quintal e as dobras do seu bornal

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visua - l Mestrado, da Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Cultura Visual, sob orientação da Profa. Dra. Leda Maria de Barros Guimarães.

Goiânia/GO
2010

Termo de Ciência e de Autorização para Publicação de Teses e Dissertações Eletrônicas (TEDE) na Biblioteca Digital da UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo à Universidade Federal de Goiás – UFG a disponibilizar gratuitamente através da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações – BDTD/UFG, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[X] Dissertação** **[ ] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor(a):	ROSILANDES CÂNDIDA MARTINS
E-mail:	ciatrapaca@yahoo.com.br
Afiliação:	
Título:	"DESFIANDO TEREZAS E BORDANDO BICUDAS – A MENINA NO QUINTAL E AS DOBRAS DO SEU BORNAL"
Palavras-chave:	ESTÉTICA DO COTIDIANO; PRECÁRIO; CUIDADO; BRICOLAGEM AUTOETNOGRÁFICA; POÉTICAS CÊNICAS; TEREZA BICUDA.
Título em outra língua:	"UNTHREADING TEREZAS AND EMBROIDERING BICUDAS - THE GIRL IN THE BACK YARD AND THE FOLDINGS OF HER HAVERSACK"
Palavras-chave em outra língua:	EVERYDAY AESTHETICS; PRECARIOUS; CARE; AUTOETHINOGRAPHY; BRICOLAGE; SCENIC POETICS; TEREZA BICUDA.
Área de concentração:	EDUCAÇÃO E VISUALIDADES
Número de páginas: 173 PÁGINAS	Data defesa: 03/05/2010
Programa de Pós-Graduação:	CULTURA VISUAL
Orientador(a): PROFA. DRA. LEDA MARIA DE BARROS GUIMARÃES E-mail: ledafav@gmail.com	
Co-orientador(a):	
E-mail:	
Agência de fomento: CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO	Sigla: CNPq
País: BRASIL	UF: GO CNPJ:

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para publicação?[1] [**X**] total [ ] parcial

Em caso de publicação parcial, assinale as permissões:

[ ] Capítulos. Especifique: _____

[ ] Outras restrições: _____

Havendo concordância com a publicação eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF desbloqueado da tese ou dissertação, o qual será bloqueado antes de ser inserido na Biblioteca Digital.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua publicação serão bloqueados através dos procedimentos de segurança (criptografia e para não permitir cópia e extração de conteúdo) usando o padrão do Acrobat Writer.

_____ Data: / /

Assinatura do(a) autor(a)

[1] Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metade dos ficarão sempre disponibilizados.

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Mestrado em Cultura Visual

Rosilandes Cândida Martins

DESFIANDO TEREZAS E BORDANDO BICUDAS
a menina no quintal e as dobras do seu bornal

Dissertação defendida e aprovada em 03 de maio de 2010.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dr.ª Leda Maria de Barros Guimarães (FAV/UFG)
Orientadora e Presidente da Banca

Prof.ª Dr.ª Lucimar Bello Frange (PUC/SP)
Membro Externo

Prof.ª Dr.ª Irene Tourinho (FAV/UFG)
Membro Interno

Prof.ª Dr.ª Alice Fátima Martins (FAV/UFG)
Suplente do Membro Interno

Prof.ª Dr.ª Nei Clara de Lima (MUSEU ANTROPOLÓGICO/UFG)
Suplente do Membro Externo

“Há que se afinar o corpo até o último sempre. Exercer-se como instrumento capaz de receber a poesia do mundo”

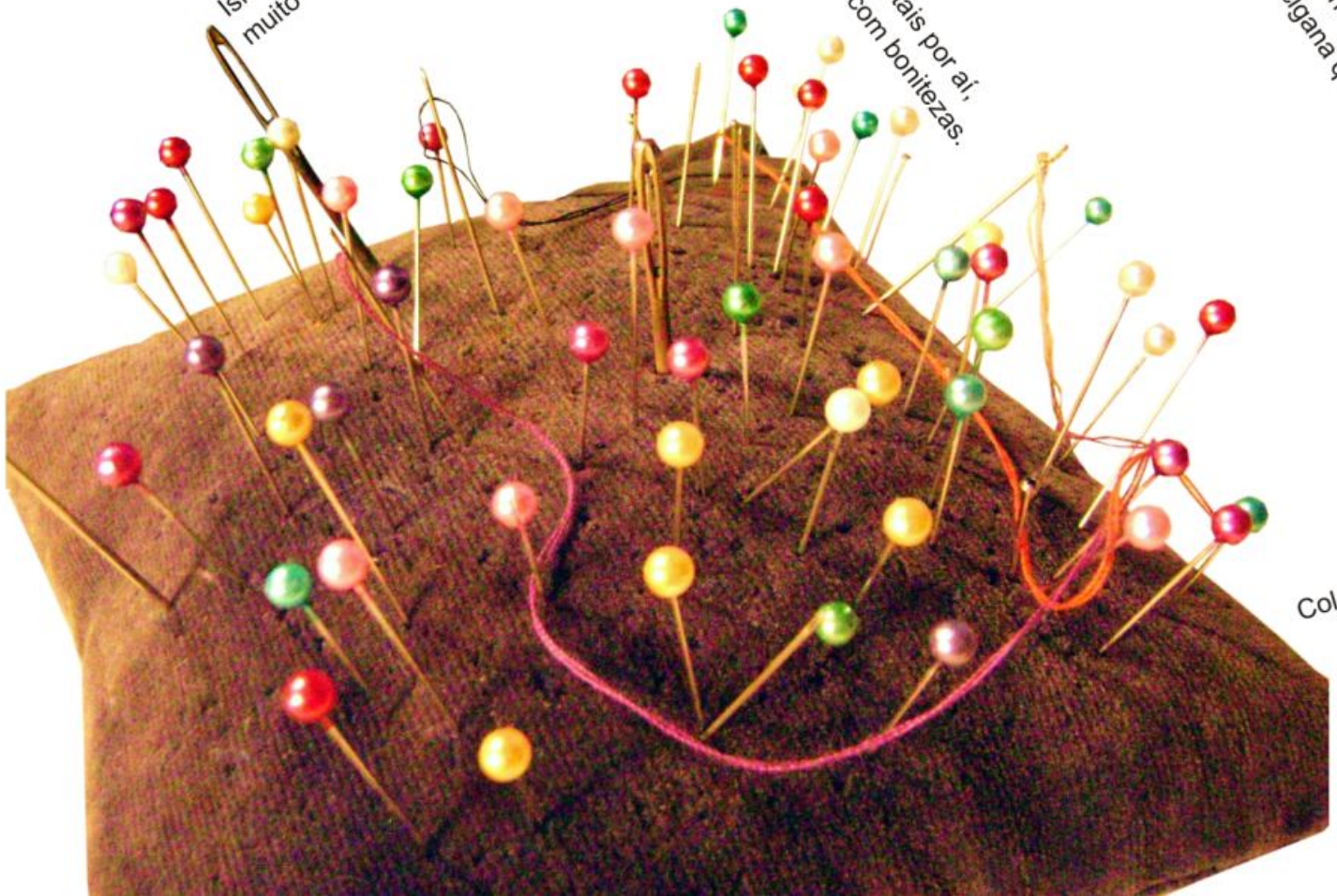
Bartolomeu Campos de Queirós

Para minha mãe, que me deixou mãos para tecidos e flores

Para Ceição, que me deixou pés para cenas

Para meu avô, que me deixou voz para Terezas Bicudas

Para Leda, que me deixa olhos para perceber isso



Israel Neto,
muito querido, que sabe das minhas "bicudisses".

Wolney Fernandes,
amigo de brincar em quintais por aí,
combatendo angústias com bonitezas.

Laila Loddi,
bricolega-flor de rodar entre danças e tapiocas.

Walderes Brito,
que me incentivou a começar.

Nei Clara de Lima,
menina dos encantamentos.

Irene Tourinho,
cigana que ajuda a "ler caminhos" nos labirintos.

Colaboradores/brincantes da Escola de Circo Lahetô.

Maurício,
palhaço Palito e arte/educador da Escola Lahetô,
falecido em março/2010.

Resumo

Nesta investigação, abordo as narrativas orais de Tereza Bicuda a partir do meu repertório de lembranças de infância e experiências estéticas. Tereza Bicuda é figura proveniente de um conjunto de narrativas que circulam desde a época colonial até os dias atuais na região do Brasil Central. Em uma perspectiva múltipla e conectada ao contexto da cultura visual, procuro partir das lembranças pessoais e vitais, da minha inserção na vida coletiva e do corpo de elementos que desenvolvo nas poéticas cênicas para mesclar e criar campos de diálogo para este estudo. Os elementos das poéticas pessoais são entendidos nesta pesquisa como matéria vivida e matéria de reflexão com potencial de educação estética.

As narrativas de Tereza Bicuda, juntamente com minhas texturas de aprendizagens, foram trançadas em um encontro/oficina com um grupo de jovens da Escola de Circo Lahetô. Estes colaboradores/brincantes, em um contexto artístico, educacional e cênico, construíram desenhos/colagens e desdobraram comentários que bordam variados matizes de interpretações. Este estudo dialoga com as noções de "multiplicidade" (SILVA, 2004) como processos de movimento e diversidade; "estéticas do cotidiano" (RICHTER, 2003) como ampliação de entendimento de conceitos, atividades e artefatos artísticos e potencial arte-educativo dessas práticas; noções de "precário" (SHOHAT, 2006; BAKHTIN, 2008) entendidas como inventividade, resistência e jocosidade; noções de "ética do cuidado" (GILLIGAN, 1982), que funcionam como experiência de interconexão e cuidado nos relacionamentos, e de "dobra barroca" (DELEUZE, 1991), que se conecta às texturas tridimensionais, ligando-se à matéria têxtil. As noções metodológicas são construídas por meio de cruzamentos de elementos da "bricolagem" (KINCHELOE, 2007), "autoetnografia" (VERSIANI, 2005) e "cartografia" (ROLNIK, 2006).

Palavras-chaves: estética do cotidiano; precário; cuidado; bricolagem autoetnográfica; poéticas cênicas; Tereza Bicuda.

Abstract

In this research I search the oral narratives of Tereza Bicuda from my repertoire of memories of childhood and aesthetic experiences. Tereza Bicuda figure is from a set of narratives that circulate from the colonial era to the present day in the region of Central Brazil. In a multiple perspective and connected to the context of visual culture, I leave the personal memories and vital, my integration into the collective body of evidence that I develop in the poetic scenic to merge and create fields of dialogue for this study. Those elements of personal poetic in the sense of knowledge and practices that each person carries, are understood here as lived and subject matter of discussions with potential for aesthetic education.

The oral narratives of Tereza Bicuda along with the memories and textures of learning have been twisted into a workshop with a group of young from the Lahetô Circus School. These youth group in a context of artistic, educational and scenic, built drawing / collages and unfolded comments embroidered varied shades of interpretations. This study speaks to the notions of "multiplicity" (SILVA, 2004) as processes of movement and diversity, "aesthetics of everyday life" (RICHTER, 2003) as an expansion of understanding of concepts, activities, and artistic artifacts and potential art educational practices; concepts of "precarious" (SHOHAT, 2006; BAKHTIN, 2008) defined as ingenious, strength and jocosity; notions of "ethics of care" (Gilligan, 1982) as an experience of connection and care in relationships and "baroque fold" (DELEUZE, 1991) that connects with three dimensional textures and links to the textile. A methodological concept is constructed by mating elements of bricolage (KINCHELOE, 2007), "autoethnography" (VERSIANI, 2005) and "mapping" (ROLNIK, 2006).

Keywords: everyday aesthetics; precarious; care; autoethnography; bricolage; scenic poetics; Tereza Bicuda.

Sumário

FAZENDO BORDADURAS.....10

Dobra de entrada: **BORNAL DE MEMÓRIAS**.....17
- Guardados.....18
- Quintal labirinto.....20
- Escutando o bordado das coisas.....25
- A festa da madrinha.....31
- Dobras de sonho e brevidade.....34
- A casa da Adelaide.....38
- Boca de jacaré e saia remendada.....41
- Ceição e as ciganas.....44
- "Organizar para educar melhor".....48

Dobra entre a entrada e o meio:
CARTOGRAFIAS DE POÉTICAS CÊNICAS.....54
- Bricolagem autoetnográfica.....55
- O maleável e o flexível tecendo esta pesquisa.....59
- Estética do precário.....63
- Poeiras de percepções coloridas, do quintal para cá, passando pela escola.....65
- Atuante/bricolante: cenas e figurinos entre o lírico e o jocoso.....67
- Abrir a janela para ver a flor.....74
- Pó: plissando delicadezas no prosaico.....77

Dobra do meio:
DESFIOS DE TEREZAS E BORDÂNCIAS DE BICUDAS.....87
- Notícias de Tereza.....88
- Entre narrativas de Tereza Bicuda: a senhora, a diaba e a louca.....90
- Labiríntica e mosaica.....94
- Mulher ser(tão) exótico.....95
- A travessa que atravessa.....100
- Dimensão desejante.....103
- Entre o simbólico e o poético.....106

Dobra entre o meio e a saída:
POÉTICAS DO PROCESSO NO CIRCO QUINTAL.....112
- Encontro/oficina.....113
- Bordando o espaço do quintal picadeiro.....117
- Aprendizagens e seduções nas dimensões do encantamento.....119
- Bricoleando desenho/colagens.....122
- Das narrativas para imagens, das imagens para narrativas.....130

Dobra da saída:
ENTRE A MARGEM E O IMAGINÁRIO.....151
- Desdobrando margens.....152
- Perto do pensamento selvagem.....156
- Experiências que ligam e atravessam.....159

LISTA DE IMAGENS.....162

REFERÊNCIAS.....166

Fazendo Bordaduras

Este trabalho investiga as narrativas orais de Tereza Bicuda, figura proveniente de um conjunto de histórias que circulam desde a época colonial até os dias atuais na região do Brasil Central, mais especificamente na cidade de Jaraguá, no Estado de Goiás. Essas narrativas são abordadas a partir do meu repertório de lembranças de infância e experiências estéticas que cria campos de diálogo que localizam-se como parte do "bornal" de memórias. Este guarda provisões das lembranças pessoais e vitais, das texturas afetivas de aprendizagens e o corpo de elementos que trabalho nas poéticas cênicas. O bornal de lembranças pessoais é entendido como matéria vivida e matéria de reflexão. De dentro dele, puxo as narrativas de Tereza Bicuda para serem olhadas mais de perto, no contexto de uma "bricolagem autoetnográfica" (KINCHELOE, 2007; VERSIANI, 2005).

"Bordar", nesta pesquisa, além do trabalho com linhas, tem o sentido de criar na fantasia, fantasiar agrupando ideias e comentários, por escrito ou oralmente, tecer.[1] Essas noções também se conectam às de "rizoma", que é estratificado por linhas, mapeado, cartografia trançada (GALLO, 2008). A escritura deste texto dissertativo abriga resíduos acumulativos, tais como descrição detalhada, noções conceituais diluídas ao longo do texto e presença de palavras e expressões provindas do vocabulário que ouvi no tempo da infância flutuante na região do Brasil Central.

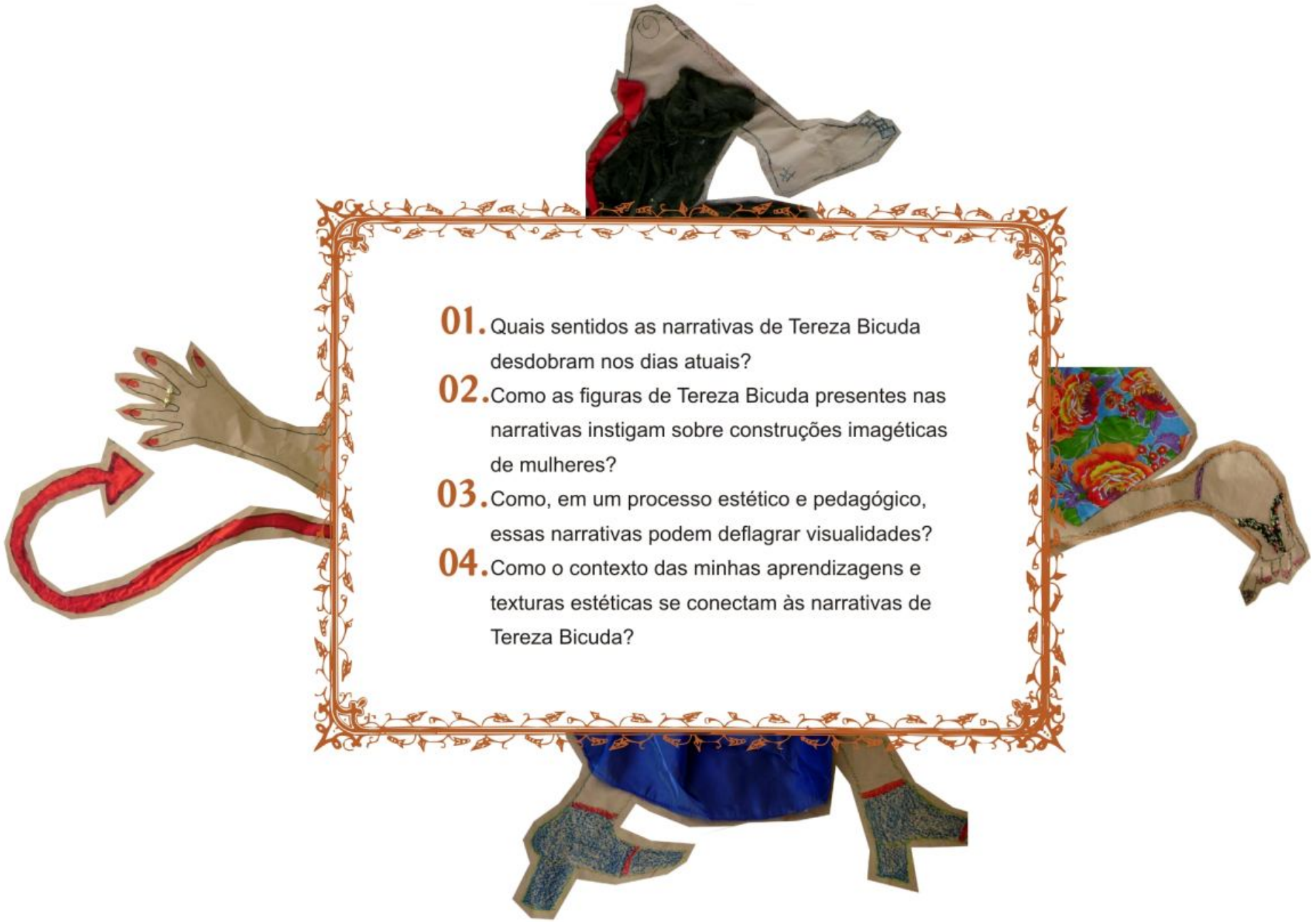
O quintal é lugar potente das convivências com saberes e fazeres do cotidiano, local em que as minhas sensações e percepções foram sendo bordadas. Meu avô me contava casos enquanto

[1] HOLANDA, Aurélio Buarque de. Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

trançava peneiras e vassouras, daí vem o meu gosto por histórias e narrativas orais. As texturas destas experiências estéticas da infância mantiveram sua continuidade pulverizada em minha atuação nas poéticas cênicas. Eu sou a menina que conviveu no quintal, por meio de relacionamentos com este ambiente e com as pessoas conectadas a este lugar: minha mãe, irmã, avô, pai, Adelaide, vizinhos, ciganas. O quintal sobressai-se como estrutura conectiva de espaços, práticas, afetos e aprendizagens.

O nome "bornal", presente no título da dissertação, é uma referência à bolsa de tecido que tem este nome, que eu usava atravessada no corpo, para brincar no quintal. É também um acessório usado pelos viajantes para carregar provisões. É um dos pertences dos nômades. O "nomadismo" (CANCLINI, 2006; HALL, 2003) como prática do cruzador de fronteiras é noção que contribui para entretecer os retalhos desta investigação numa conduta sempre alerta para dialogar com ideias de descentralizações e errâncias. Esta pesquisa abriga algumas nômades/andarilhas: Ceição e as ciganas andam pelas ruas e casas; as vizinhas andam com sombrinhas pelas ruas, Tereza Bicuda anda pelas ruas, mundos e identidades e eu, que transito entre o campo e a cidade e pelas invenções de cenas e figurinos como atuante/bricolante e atuante/nômade.

Quando entrei em contato com as narrativas de Tereza Bicuda, eu me lembrei da Ceição, a andarilha e mendiga da infância. As referências que se conectavam às narrativas não eram puras, eram trançadas com as lembranças de histórias do avô, com os papéis de embrulho de armazém. Instigavam-me a refletir sobre como não embrutecer em meios supostamente embrutecedores e sem generosidade, como as delicadezas de pequenas coisas fazem diferença em meio a uma vida rústica e pesada, como não conformar-se ao que é dado. Ou seja, as narrativas de Tereza falavam de elementos que eu conhecia e, de algum jeito, falavam de mim, mas como? Das questões que foram surgindo neste processo de investigação, apresento as seguintes:



01. Quais sentidos as narrativas de Tereza Bicuda desdobram nos dias atuais?

02. Como as figuras de Tereza Bicuda presentes nas narrativas instigam sobre construções imagéticas de mulheres?

03. Como, em um processo estético e pedagógico, essas narrativas podem deflagrar visualidades?

04. Como o contexto das minhas aprendizagens e texturas estéticas se conectam às narrativas de Tereza Bicuda?

Foram escolhidas três versões de narrativas dentre nove apresentadas no livro Histórias populares de Jaraguá - Tereza Bicuda (VALADARES e LIMA, 1983). A escolha foi feita porque, ao ler as diferentes versões, observei que alguns aspectos eram recorrentes: a maldição, a excomunhão, a loucura, a maldade, a morte e o outro mundo, o assombramento, o inferno. As versões foram escolhidas porque continham esses elementos recorrentes. Na primeira versão, a chamada de "senhora" Tereza é rica e orgulhosa e usa roupas e tecidos para se diferenciar dos outros moradores da cidade. Na segunda versão, chamada de "diaba", Tereza é excomungada e prostituta. Na terceira versão, Tereza é nomeada como "louca", ela é considerada doida e bêbada.

Esta investigação dialoga com noções de "multiplicidade" (SILVA, 2004) como processos de movimento e diversidade; "estéticas do cotidiano" (RICHTER, 2003) como ampliação de entendimento de conceitos e artefatos artísticos; com as noções de "precário" (SHOHAT, 2006; BAKHTIN, 2008) como inventividade, resistência e jocosidade; noções de "ética do cuidado" (GILLIGAN, 1982) como experiência da interconexão e cuidado nos relacionamentos e de "dobra barroca" (DELUZE, 1991), que se conecta com texturas tridimensionais, com ligações à matéria têxtil e abordagens não lineares. Estas conceituações trançam algumas noções estéticas e éticas das quais compartilho e dialogo neste processo de investigação. A noção metodológica é construída por meio de cruzamentos de elementos da "bricolagem" (KINCHELOE, 2007), "autoetnografia" (VERSIANI, 2005) e "cartografia" (ROLNIK, 2006).

Para o desenvolvimento desta pesquisa, apresento este texto em cinco dobras: na primeira dobra, da entrada o "Bornal de memórias" , procuro partir de tensões pessoais relativas às lembranças de infância trançando uma trama que se enleia e se agrega a sutilezas, o que forma texturas em um patchwork sensível. Relato sobre o tempo passado no quintal, como espaço para experiência e caminhos a percorrer entre o cuidado, o precário e o cotidiano dos saberes e fazeres. Essas imagens, sensações e percepções incluem as horas vividas próximas da máquina de costura da mãe, lugares

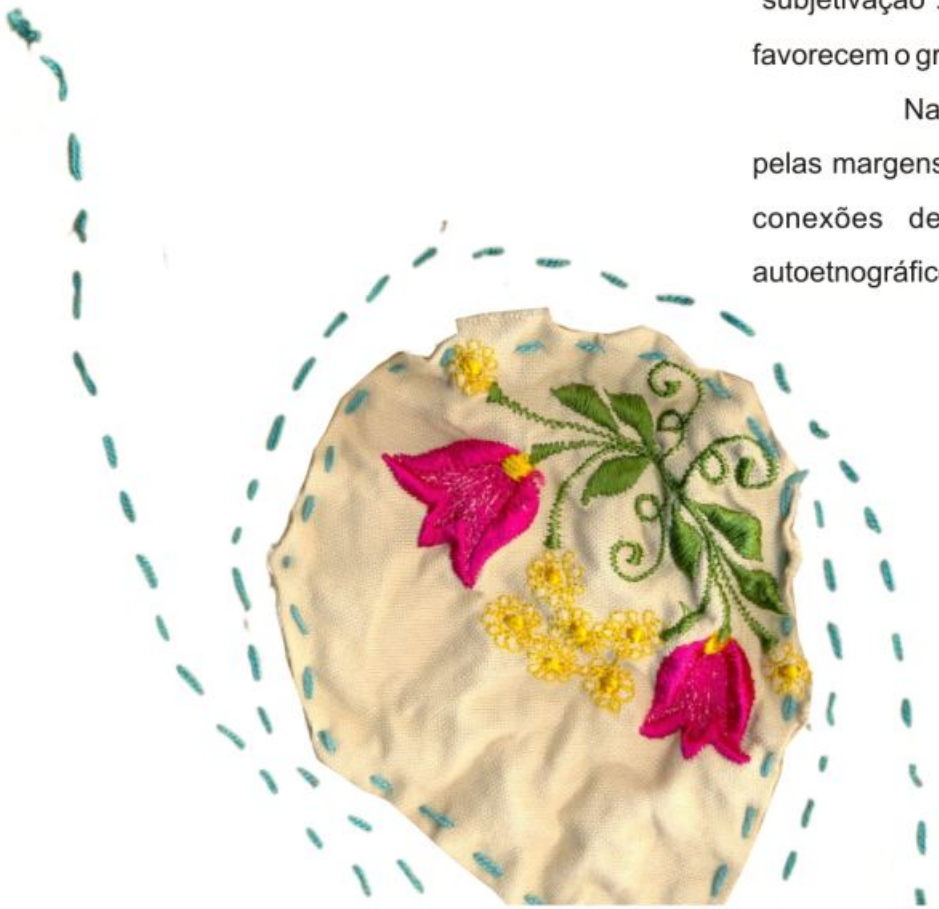
que eu fabricava brinquedos e pensamentos sobre retalhos de tecidos, bordados, arabescos de flores, pés das pessoas, corpos de santos, enfeites de almanaque e ornamentos de calendário. Entre as tramas de histórias e tranças de tabocas do meu avô. Entre medos e atrações pela Ceição e as ciganas, pela casa da Adelaide, entre almanaques, fotonovelas e, depois, entre gibis, programas vespertinos da TV e a escola, assim eu me aproximo de sobreposições de texturas materiais e afetivas de caminhos percorridos de aprendizagens.

Na segunda dobra, entre a entrada e o meio "Cartografias de poéticas cênicas" , apresento alguns elementos das matrizes metodológicas trançados dentro das percepções de "ciências nômades" (CANCLINI, 2006), juntamente com noções dos meus processos nas poéticas cênicas que contemplam cruzamentos de linguagens e materiais. Frente ao momento de misturas e pulverizações dos saberes e das identidades, eu me esboço como atuante/bricolante e atuante/nômade, que transita na travessia da jornada de saberes. Descrevo sobre visualidades cênicas com estéticas barrocas e mosaicas e sobre a Cia Trapaça, grupo do qual participo. Relato sobre o afastamento do uso puro de dramaturgias dos "grandes" textos, autores e diretores para aproximações de elementos extrateatrais, tais como oralidade, autobiografia, experiências e percepções pessoais e processos colaborativos. Relato também, sobre a peça "Pó", montagem que tem conexões com este processo de pesquisa.

Na terceira dobra, a do meio "Desfios de Terezas e bordâncias Bicudas" , são consideradas três versões das narrativas de Tereza Bicuda (VALADARES e LIMA, 1983), como elementos puxados do bornal de memórias, para serem tratados mais de perto. Tereza Bicuda, em suas narrativas, apresenta inconformação diante do que lhe é dado, demonstra desobediências e desassossegos, que são trançados por escutas de noções e autores tais como "espaços abertos e fechados" (DaMATTA, 1997), "dimensões desejantes" (LINHARES, 2003) e "retórica do encantamento" (LIMA, 2003).

A quarta dobra, a entre o meio e a saída "Poéticas do processo no circo quintal" , relata o encontro/oficina no trabalho de campo realizado com o grupo de integrantes do projeto Escola de Circo Lahetô, que se localiza no Parque da Criança, em Goiânia-GO. Os colaboradores/brincantes participam dos contextos artístico, educacional e cênico e nos conectamos por meio de noções estéticas e éticas de afeto, prazer e compartilhamento de formas colaborativas, solidárias, de cuidado e também de "processualidade" (RICHTER, 2003). O picadeiro foi associado ao quintal como local circular e com possibilidades de entradas e saídas por todos os lados, foi sugerido por meio dos vários níveis, em camadas sobrepostas, que vão do chão até os trapézios. Os colaboradores construíram, "imagizaram" desenhos/colagens e fizeram comentários sobre as imagens em processos de "subjetivação". O lugar emergiu como espaço de atuação gerador de encontros de expansões que favorecem o grupo e os desenhos/colagens desdobraram variados matizes de interpretação.

Na quinta dobra, a saída "Entre a margem e o imaginário" , algumas noções de flutuâncias pelas margens são desdobradas sobre interações nesta investigação e enredamentos que bordam conexões de narrativas de Tereza Bicuda, espacialidades, temporalidades, conteúdos autoetnográficos, aprendizagens estéticas, além dos colaboradores e dos desenho/colagens.



Dobra de entrada

Bornal de Memórias

Agora eu desdobro o corpo, desdobro os olhos, desdobro a memória. Eu sou a última filha de quatro filhos de uma família de agricultores de parcos recursos. Nasci dez anos mais tarde que meu último irmão, quando não se esperavam mais filhos. Nasci na madrugada do dia vinte e dois de julho de 1968, no Hospital Evangélico de Iporá.[2] Até os oito anos de idade, eu me desloquei por três lugares em Goiás: o campo rural (Fazenda Jacaré, de 1968 a 1976), a cidade pequena (Iporá, de 1968 a 1976) e a capital (Goiânia, a partir de 1976).

Eu sou uma migrante que traz o território rural e urbano sobreposto a mim. Eu carrego junto ao corpo o bornal de lembranças e identificações, desejos, projetos e heranças culturais.[3] Para Versiani (2005), sempre que enfocamos o processo da migração, permitimos a criação de um instrumental teórico que procura dar conta dos processos de interações, pois "a memória da migração ou memória dos deslocamentos é fundamental na crítica a fórmulas de construções identitárias essencialistas, calcadas numa posição considerada estável" (VERSIANI, 2005, p. 219).

"Bornal"[4] é uma bolsa de tecido que eu usava atravessada do ombro até a cintura, para brincar no quintal quando era menina. Dentro do bornal eu guardava miudezas e quinquilharias como pedacinhos de tecidos, renda ou fita, gominha de dinheiro, pequenas pedras, folhas, gravetos, alguns vidros vazios de remédio, de perfume ou de talco, caixinhas, latinhas, algum botão enterrado no chão do quintal. Como imagem de pensamento que evoco para pensar esta proposta na pesquisa, bornal é o farnel[5] de lembranças que guarda o meu contexto de infância, como a brincante[6] no quintal.

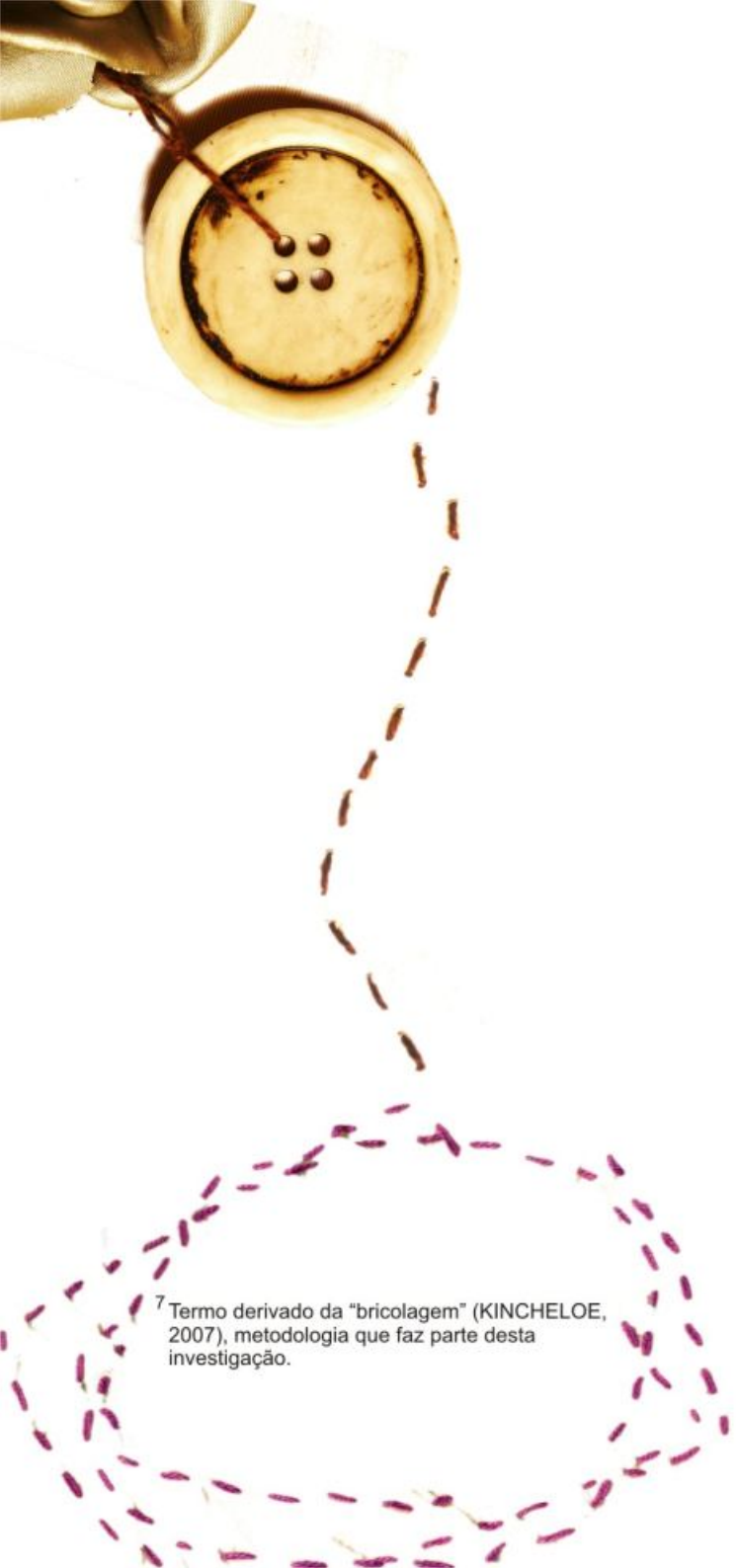
[2] Município goiano, cujo nome indígena significa "água bonita" (Dicionário do Brasil Central).

[3] "Cultura" é entendida como o que é criado pelo ser humano: produtos materiais, tais como artefatos, roupas; produtos sociais e de comportamento, tais como famílias, corporações, escolas, formas de relacionamento social; produtos mentais, como conceitos e sistemas de pensamento. Todos esses níveis envolvem significados culturalmente criados e conhecimentos compartilhados, isto é, estruturas de conhecimento cultural complexas e dinâmicas, que os indivíduos usam para interpretar, experienciar e agir sobre o mundo (RICHTER, 2003, p. 25).

[4] Bornal: embornal, bolsa de tecido ou couro, de alça comprida, capanga (Dicionário do Brasil Central).

[5] Farnel: saco para provisões de jornada; provisões alimentícias para jornada; merenda; matula (in: Dicionário Aurélio).

[6] Esse termo é conhecido no Brasil para designar o participante de folguedos populares. A brincante nesta dobra é a menina que brinca no quintal. Na dobra sobre poéticas cênicas, a atuante é a brincante em cena; na dobra sobre as narrativas de Tereza Bicuda,quando ela faz caretas para assombrar, ela é brincante jocosa; quando os colaboradores constroem os desenhos/colagens no picadeiro do circo, eles são os colaboradores/brincantes.



Sobre o exercício de si mesmo na atividade do pensamento, Braidotti (2000) esclarece que "uma prática que implica uma relação consigo mesmo e com a alteridade, consequentemente, é uma postura ética" (BRAIDOTTI, 2000, p. 2). As lembranças desse bornal se configuram como minhas experiências vividas e também como matéria de reflexão nesta investigação. Narro em tom pessoal e íntimo, para deixar exposta minha voz que surge como uma função no tema que está sendo abordado.

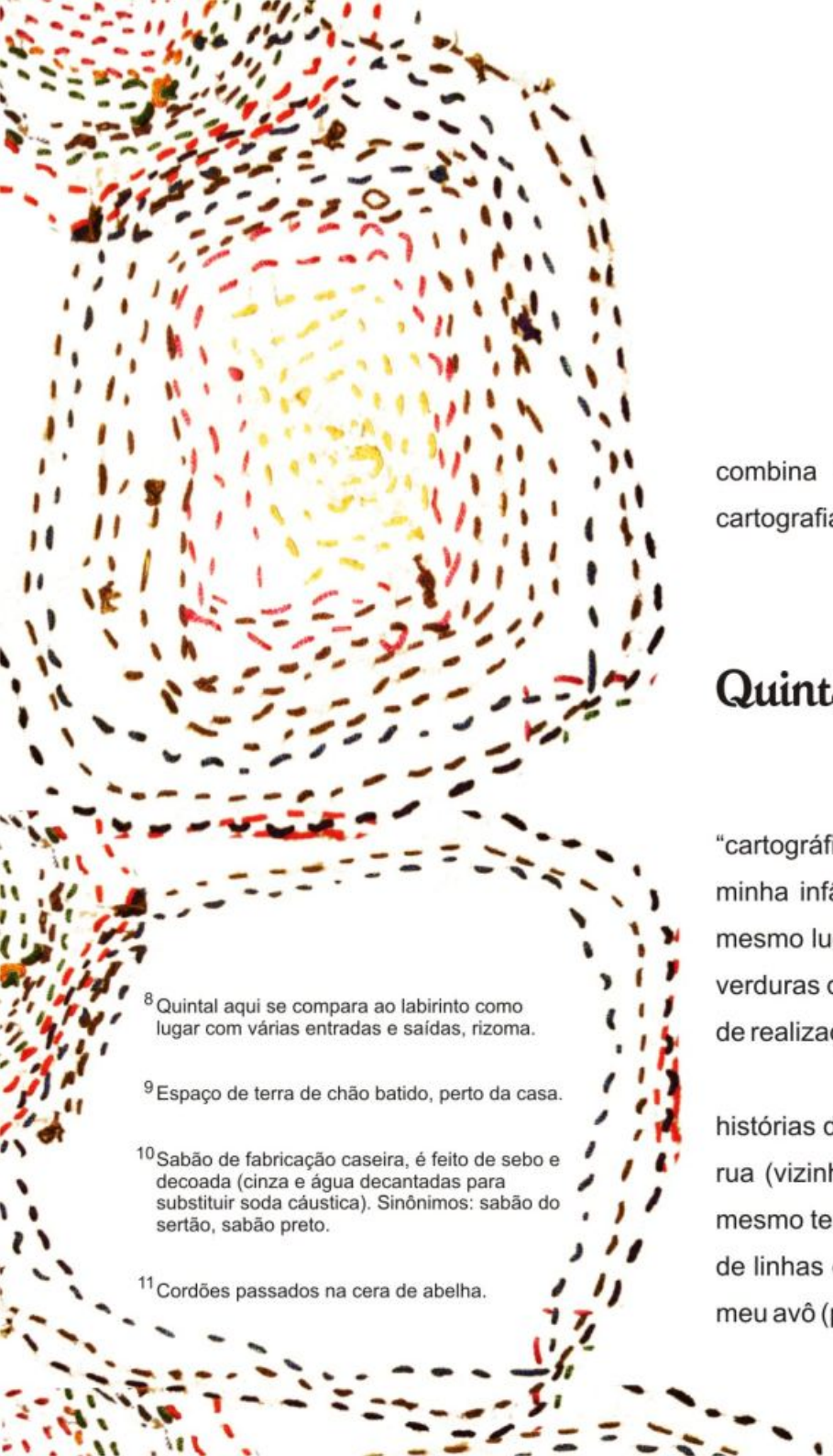
Nos guardados deste bornal mantenho meu olhar atento à vida cotidiana como bricolante[7] de memórias e imagens. Sobre imagens materiais, imateriais e verbais, Mitchell (2009) nos esclarece que

> [...] imagens materiais - isto é, imagens que podem ser vistas em suportes materiais, que podem ser penduradas na parede, impressas numa página ou destruídas e as imagens imateriais que surgem na mente como fantasias, sonhos, memórias ou as imagens que surgem na mente de uma leitora enquanto ela lê um texto, visualizando personagens, cenas e ações ou percebendo as figuras (símiles, metáforas) que compõem o domínio das imagens verbais. (MITCHELL, 2009, p. 6).

Nesta pesquisa, as imagens se aproximam da ideia de "visualidade", que pode ser entendida como "o estudo da estrutura social da experiência visual" (HERNANDÉZ, 2006), focaliza o campo das visualidades como o lugar onde os significados são criados e debatidos. Nesse conceito, as imagens, além de percepção, são uma forma de expressão cultural e de comunicação humana. O visual atua como um espaço de interação social e de definição de subjetividades em termos de classe, gênero, sexo, etnia e outros.

As lembranças que surgem do bornal são descritas numa trama de visualidades que se enleiam a delicadezas e invisibilidades sutis, formando texturas afetivas em um patchwork sensível. Tramas que são agregadas, enredando uma "cartografia" Rolnik (2006). A autora entende que "cartografia", diferentemente do mapa, é a inteligibilidade da paisagem em seus acidentes e mutações, ela acompanha os movimentos invisíveis e imprevisíveis da terra, que a autora nomeia como "movimentos do desejo", que vão transfigurando, imperceptivelmente, a paisagem e o

[7] Termo derivado da "bricolagem" (KINCHELOE, 2007), metodologia que faz parte desta investigação.



[8] Quintal aqui se compara ao labirinto como lugar com várias entradas e saídas, rizoma.

[9] Espaço de terra de chão batido, perto da casa.

[10] Sabão de fabricação caseira, é feito de sebo e decoada (cinza e água decantadas para substituir soda cáustica). Sinônimos: sabão do sertão, sabão preto.

[11] Cordões passados na cera de abelha.

> [...] registro daquilo que se passou no invisível o que não é feito de imagens, que não pode ter testemunha ocular e que nem por isso é menos presente e violento do que o que se passou no visível [...] História invisível, ou melhor, geografia. Melhor ainda: uma cartografia sentimental. O "sentimental" aqui tem mais a ver com "afeto": cartografia do afetar e do ser afetado. (ROLNIK, 2006, p. 231)

Nesse sentido, a cartografia faz parte do arranjo metodológico desta investigação, que combina elementos de bricolagem (KINCHELOE, 2007), autoetnografia (VERSIANI, 2005) e cartografia (ROLNIK, 2006).

Quintal labirinto

O quintal, nesta pesquisa, é lugar geográfico, imagem de pensamento e também lugar "cartográfico" (Rolnik, 2006). O quintal/imagem que proponho aqui deriva dos quintais em que vivi minha infância, locais que permitiam passeios labirínticos[8] e não lineares. O quintal abrigava, no mesmo lugar, pomar, horta, jardim e terreiro.[9] As flores do jardim se misturavam sem cerimônia com verduras da horta, plantas medicinais se juntavam às bananeiras e pés de jaca. O terreiro era o lugar de realização de trabalhos domésticos, como amolar ferramentas, lavar roupas ou fazer sabão de bola.[10]

Aos puxar fiapos da minha história no quintal/labirinto, percebo que ela está enleada às histórias das pessoas da família (minha mãe, avô, irmã, pai) e entorno dos vizinhos e transeuntes da rua (vizinhos, Adelaide, Ceição, as ciganas). No quintal, várias narrações de vidas aconteciam ao mesmo tempo e se conectavam ou se cruzavam com a minha, como quando eu pegava um chumaço de linhas embaraçadas debaixo da máquina de costura da mãe ou quando as linhas enceradas[11] do meu avô (para ele fazer vassouras) ficavam enleadas.

O quintal/labirinto se apresenta como um espaço que pode ser abordado por vários lados, com várias entradas e saídas comunicantes, é metáfora que dialoga com a ideia de "multiplicidade" noção presente e significativa nesta pesquisa. Silva (2004), baseado nas conceituações de multiplicidade do filósofo Deleuze, relaciona este conceito às teorias do currículo e compreende a sua utilidade da seguinte maneira:

> [...] serve para colocar no centro da ontologia os processos de movimento e de devir, em vez das noções estáticas de essência e [...] permitir pensar a diversidade e a variedade do mundo sem recorrer às noções tradicionais de uno e de múltipo. (SILVA, 2004, p. 17)

Já Suely Rolnik (2006), também na esteira de Deleuze, relaciona o conceito de multiplicidade a uma imagem de pensamento relacionada ao campo de estudos deste filósofo e que também pode ser conectada ao quintal: o rizoma. A autora compara assim:

> Ela [a multiplicidade] é como um rizoma, subterrâneo ou aéreo (o das samambaias, por exemplo), cuja evolução é feito do que se passa entre a planta e o que ela vai encontrando no meio em que se desenvolve claridade, umidade, obstáculos, vãos, desvios. Nesse percurso, nada mais é fixo, nada mais é origem, nada mais é centro, nada mais é periferia. (ROLNIK, 2006, p. 61)

Além do entendimento do espaço do quintal como rizoma, que favorece a horizontalidade em vez da verticalidade, nos quintais em que eu convivi o espaço mostrava e escondia camadas comunicantes e sobrepostas, a começar pela subterrânea: a terra era local de escavações para achar cacos de pratos de louça, botões e pedras, fazer plantações, fazer buracos e bolos de lama, tirar água e olhar dentro da cisterna.[12] Outra camada é onde a maioria das atividades ocorria, na superfície do chão: lugar onde eu corria descalça, me sujava e brincava. Já a camada do território aéreo poderia ser

[12] Reservatório subterrâneo de água potável.

pensada no espaço das árvores: eu subia dos galhos mais baixos aos mais altos, pegava e comia frutas, balançava, dependurava, ficava sentada ou deitada em algum galho, observando as nuvens no céu, os pássaros minúsculos voando ou algum avião que passava. Não posso deixar de lembrar o micromundo das minhocas e da convivência com insetos: em meio a flores singelas, revoavam borboletas, besouros, joaninhas, louva-a-deus, grilos, marimbondos, abelhas e caminhavam formigas, "marias-fedidas" e taturanas.

Para Certeau (2007, p. 190), "o memorável é aquilo que se pode sonhar a respeito do lugar". O autor também nos esclarece sobre as práticas estranhas ao espaço geométrico ou geográfico das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço "remetem a uma forma específica de maneiras de fazer, a outra espacialidade, uma experiência poética e mítica do espaço" (CERTEAU, 2007, p. 172).

Terra varrida, sombra do pé de manga, barulho das folhas secas debaixo do pé de gameleira. No fundo do quintal, mundos eram inventados, havia espaços para o desejo, brincadeiras, jogos, estripulias, como espaço da experiência, caminho a percorrer. Para Linhares (2003, p. 122), "o tempo do quintal é confuso. Parece não ter fim [...], no quintal a gente perde o tempo e ele passa". Para a autora, o fundo do quintal é uma espécie de repouso da fadiga de se estar "em cima da hora". O quintal pode ser o lugar com poucos "brinquedos industrializados", como "objetos preparados e comprados por adultos para a criança proprietária" ou "protótipos do modo de utilizar as coisas e nunca de criá-las" (LINHARES, 2003, p. 132). No quintal eram elaboradas invenções baseadas na mistura do material que havia disponível.

Os objetos já desgastados pelo uso eram poeticamente reaproveitados: na bacia de metal furada eram plantadas cebolinhas e flores em latas, baldes, garrafas, litros. Observar as visualidades do quintal como "poesia do quintal" poderia conectar-se às abordagens para a noção de precariedade como estratégia para a invenção em um contexto de adversidade. Algumas referências ao contexto da precariedade no terreno que interessa a esta investigação podem ser a "estética do lixo" e a "gramática

jocosa" (SHOHAT, 2006). Estas estéticas valorizam o emprego de inventividade, soluções visuais despojadas e arranjos mais e menos precários, sendo que "o mal-ajambrado, cabe arriscar, não configura aqui valor moral, mas afetivo" (LAGNADO, 2003, p. 1).

A convivência com os objetos dos quintais me influenciou, mais tarde, no jeito bricolante de me relacionar com as poéticas e montagens cênicas e de confeccionar figurinos, adereços e objetos de cenários. O precário passou a ser uma manifestação consciente de "precariedade estratégica". Para fazer as invenções cênicas, hoje, eu recolho, coleto, peço ou compro objetos usados ou em lojas de miudezas importadas, em uma prática sistemática como do *ready-made*[13] ou do *objet trouvé*[14] para explorar as possibilidades de transformações inerentes a este material desgastado pela ação do tempo ou então, realizo trabalho de desgaste em objetos novos para parecerem usados.

Em vez de monoculturas, o quintal é um lugar de multiculturas de plantações, materiais, texturas e de aprendizagens. Para além dos materiais, o quintal pode ser também um "depósito de modos de existência, de restos de culturas" (ROLNIK, 2006) e mistura de gerações (minha mãe, meu avô e eu). O quintal é lugar potente como espaço de convivência com saberes e fazeres do cotidiano familiar, como observa Ivone Richter (2003, p. 197): "É nesse cotidiano que os primeiros sentimentos e valores são formados, inclusive e especialmente os sentimentos estéticos e os valores culturais". Costumamos procurar a formação em bases estéticas e culturais estabelecidas, esquecendo o lugar e os sentidos que esses primeiros sentimentos ocupam em nossa formação. Martins (2006) relata sobre as ideias de mudança na discussão sobre autonomia e autenticidade nas obras de arte:

> Uma das mudanças fundamentais que afetou as práticas artísticas nas três últimas décadas foi a perda do estatuto ontológico da arte, em decorrência, a dissolução das especificidades e traços essenciais que a caracterizavam. Idéias como "autonomia", "originalidade" e "autenticidade", outrora conceitos que distinguiam a obra de arte, foram gradativamente distanciando obra e fazer artístico dos processos e práticas do cotidiano. (MARTINS, 2006, p. 66)

[13] O termo *ready-made* é criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para designar um tipo de objeto que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias). Seu primeiro *ready-made*, de 1912, é uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho (Roda de Bicicleta, v. in: *www.itaucultural.org.br*).

[14] O *objet trouvé* (fr. "objeto encontrado") é um objeto encontrado ao acaso pelo artista e exposto como obra de arte segue, em linhas gerais, o princípio que orienta a confecção do *ready-made*, ainda que Duchamp faça questão de marcar a diferença entre ambos: enquanto o *objet trouvé* é escolhido em função de suas qualidades estéticas, de sua beleza e singularidade (implicando, então, num juízo de gosto), o *ready-made* elege um objeto entre vários iguais a ele (in: *www.itaucultural.org.br*).

Para esse autor, “a cultura visual desafia os limites do sistema das belas artes e suas instituições ao estudar o caráter cambiante dos objetos artísticos analisando-os como artefatos sociais” (MARTINS, 2006, p. 71).

Escutando o bordado das coisas

Não sei se o meu jeito de observar o mundo é derivado do isolamento de brincar sozinha ou da educação familiar rígida. Só sei que cresci no quintal, olhando as rachaduras e manchas das paredes, o formato das marcas dos pés no chão de terra, o colorido das imagens de folhinhas e calendários, dos almanaques Sadol e Fontoura,[15] dos desenhos dos papéis de bala que eu guardava no bornal. Assim, minhas sensações foram sendo bordadas na trilha das frestas, nos “rabos de olho”. Eu olhava no varal e via as roupas enxugando cerzidas, costuradas, chuleadas. Elas me contavam sobre roupas que protegiam corpos para trabalhar, mas os remendos também revelavam sobre juntar pedaços, mãos que consertavam os estragos para seguir adiante. Os pontos costurados aparentes e os avessos sugeriam texturas de desenhos, arabescos e enleados tortos que se formavam com precariedade, mas com vital poesia.

Esse jeito de compreender as coisas refletiu no tipo de visualidades que mais tarde passei a desenvolver nas poéticas cênicas. Peguei gosto pelos ornamentos, bonitezas, adornos, enfeites, amontoados excedentes, pregueados. Essas texturas comportam também a atuação de desgastes, rasgos, desfiados, encardidos, sujos, bordados “mal feitos”, aplicações conflitantes e dissonantes.

Ouvi minha mãe contar inúmeras vezes sobre como ela trabalhou fazendo polvilho, farinha e costurando para comprar seu vestido de noiva, o par de brincos e meias que ela usou no dia do casamento - “a roupa tende a estar poderosamente associada com a memória, ou pra dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória”, conforme Stallybrass (2008, p. 14).

[15] Publicações de laboratórios farmacêuticos que, além de calendário, têm conteúdos recreativos, humorísticos, científicos, literários e informativos. “A ciência do almanaque de farmácia, saída dos bancos de escolas [...] com ares de seriedade, é divulgada, popularizada, através de certas práticas ensinadas para serem repetidas freqüentemente, como lazer em serões, em família. Diríamos até uma ciência caseira, ou ciência lúdica” (MEYER, 2001, p. 129).

Minha irmã fazia fuxicos[16] com os retalhos que sobravam das costuras e, quando eu nasci, ela bordou minhas primeiras roupas de bebê com pontos rococó[17] (figura 1).

Figura 1

Nos interstícios do trabalho e da sobrevivência, percebo em minha pagã[18] bordada subjetividades dos saberes e fazeres das mulheres da minha família como "estética do cotidiano" (RICHTER, 2003) e "ética do cuidado" (GILLIGAN, 1982). O termo "ética do cuidado" é usado por Gilligan (1982, p. 176), que o traz do terreno do direito e esclarece que "a ética da responsabilidade repousa num entendimento que enseja compaixão e cuidado". Para o ambiente desta pesquisa, interessa a abordagem da "ética do cuidado" para os relacionamentos de conexão: "o conceito de identidade amplia-se para incluir a experiência da interconexão. O domínio moral é igualmente ampliado pela inclusão da responsabilidade e do cuidado nos relacionamentos" (GILLIGAN, 1982, p. 185) ou "a lógica subjacente a uma ética do cuidado é uma lógica psicológica dos relacionamentos" (p. 84). A autora diz que a rede do cuidado inclui não apenas o outro, mas também o eu, como coloca a reflexão de Leonardo Boff (2007):

[16] O fuxico é feito cortando pedaços redondos de tecidos, costura-se em volta, franze-se, formando uma textura de pregas, e une-se a outros, formando forros, colchas. O termo significa também cerzir com grandes pontos, alinhavar, fazer remendos mal feitos.

[17] Ponto de bordado, a palavra vem do estilo ornamental caracterizado pelo excesso de curvas caprichosas e profusão de elementos decorativos como laços e folhagens.

[18] Termo "pagão" é usado para pessoa que não foi batizada. Aqui, "pagã" denomina este modelo de roupas de bebê. Esta roupa infantil é chamada de "camisinhas de pagão" por Chataignier (2006).

> O ser humano é um ser de cuidado. Abrindo-se ao sensível e ao exercício da empatia, o ser humano passa a ter mais preocupação e envolvimento com o que diz respeito a si e ao outro, momento em que se pode dizer que ele constrói uma espécie de responsabilidade. Nessa responsabilidade, inclui, às vezes, o eu e, às vezes, o outro, num equilíbrio que se faz de uma parte entre poder cuidar de si mesmo e, de outra, poder cuidar dos demais. (BOFF, 2007, s/p)

As conexões de cuidado têm sido relacionadas à biodiversidade, ao planeta e à transcendência ao puro desejo de dominação, para dimensões de amorosidade e generosidade. O cuidado se apresenta nos fazeres da minha mãe e minha irmã ao confeccionarem e bordarem minhas roupas, tais como as pagãs, os vestidos feitos com retalhos que sobravam das costuras (figura 2).

Figura 2

O cuidado como subjetividade poderia estar entretecido nas estéticas do cotidiano. Richter (2003) esclarece que esta noção vai além dos objetos:

> A estética do cotidiano subentende, além dos objetos ou atividades presentes na vida comum, considerados como possuindo valor estético por aquela cultura, também e principalmente a subjetividade dos sujeitos que a compõe e cuja estética se organiza a partir de múltiplas facetas do seu processo de vida e de transformação. (RICHTER, 2003, p. 20)

Figura 3

Enquanto minha mãe costurava,[19] eu gostava de ficar deitada no chão, entre a mesa e a máquina de costura. Meus olhos passeavam pelos desenhos de modelos de roupas nas revistas de moda chamadas de "figurino"[20] (figura 3). Naquelas tardes, eu costumava pegar retalhos que sobravam debaixo da máquina, juntava fiapos de pensamentos e tecia invencionices, falava sozinha, vendo o pé da minha mãe, que se movia no vaivém do pedal. Entre o barulho das engrenagens da máquina de costura fui escutando o bordado das coisas. A parte de ferro da máquina de costura era preta e tinha uma pintura, feita na fabricação, que era um ramalhete de flores amarelas junto com a figura de um centauro.[21] Eu olhava aquele desenho e pensava: "Nossa... o que seria aquilo? Um pedaço de gente, um pedaço de cavalo, como existia um 'gente bicho' daquele jeito? Onde será que ele vivia? E se eu encontrar um desses por aí?". Os desenhos da máquina me atraíam da mesma maneira que me chamava a atenção um ramo de rosas vermelhas em decalque que tinha na sanfona do meu pai, na parte de madrepérola, também vermelha.

Desde a infância até hoje, mantive um canal aberto com os entornos do imaginário. Este componente é um fator que influenciou em minhas construções na área das poéticas cênicas e em minha atração para saber mais sobre as narrativas de Tereza Bicuda. A ideia de "imaginário" pensada

19 "Costureira" aqui é diferente da profissional que trabalha na indústria da moda. As costureiras amadoras existem há séculos e as chamadas costureiras de bairro, de outrora, ainda são comuns, tendo sido responsáveis pela execução de roupas que vestiram gerações de brasileiros. As revistas de moldes sempre contribuíram para o trabalho das costureiras (Dicionário da Moda).

20 As revistas de modelos e moldes eram chamadas de "figurino". Havia títulos diferentes de figurinos.

21 Monstro fabuloso da mitologia grega, metade homem e metade cavalo (HOLANDA, 1986).

Figura 4

por Laplantine (2003) considera que a imagem é formada a partir de um apoio real na percepção, mas que "no imaginário o estímulo percentual é transfigurado e deslocado, criando novas relações inexistentes no real" (LAPLANTINE, 2003, p. 25). Para o autor, a representação imaginária está carregada de afetividade e de emoções criadoras e poéticas. Ele esclarece, ainda:

> O imaginário faz parte da representação como tradução mental de uma realidade exterior percebida, mas apenas ocupa uma fração do campo da representação, à medida que ultrapassa um processo mental que vai além da representação intelectual ou cognitiva. (LAPLANTINE, 2003, p. 25)

As "emoções criadoras e poéticas", como afirma esse autor, são dimensões que me acompanham desde o tempo de menina até os dias atuais, passando pelas poéticas cênicas e presente neste processo de pesquisa. Durante as "inzonices" de menina, eu queria saber de coisas como: "Por que o São Sebastião (figura 4) do oratório[22] da minha mãe não fazia cara de dor com as flechas sangrando em seu corpo? Por que os vestidos de Nossa Senhora eram diferentes em cada estampa e os cabelos eram lisos em uma estampa e anelados em outra?" Minha mãe sabia que tinha que responder alguma coisa, para colocar fim ao assunto. Em uma dessas vezes, ela me disse: "Minha filha, isso são os 'poderes' que a santa tem... e vai buscar um copo d'água pra mim!"

Minha mãe trabalhava o dia inteiro, mas, às vezes, era tão bom vê-la sem trabalhar por alguns instantes: quando ela tomava banho, dava para ver como ela era esguia e tinha a pele delicada e suave. Ela ia até a pequena mesinha no quarto, que era forrada com um pano branco bordado e que era lavado com anil[23] na última água, para o branco ficar azulado e não amarelado. Em cima desta mesa ela colocava: o sabonete, com o qual ela me dava banho de bacia e balde (diferente do grosseiro sabão de

[22] Capela doméstica em miniatura feita de madeira.

[23] Composto azul existente nas plantas e usado como corante. Era vendido na forma de um pequeno "tijolinho" embrulhado em um pedaço de tecido.

bola, que era usado para lavar roupas), o creme “Gessil” que ela usava, uma caixinha rosa de pó compacto “Cashemire Bouquet”, uma caixinha redonda de pó de arroz, o vidro de talco, um espelhinho quadrado com beiradas de metal e uma esponja de flanela costurada por ela e recheada com algodão. Quando ela “batia” a esponja de talco na pele, o pó se espalhava no ar, formando uma nuvem branca. Depois disso, ela vestia uma anágua com uma renda na beirada e o vestido por cima. Depois ela remexia as palhas do colchão que eu dormia para “afofar” e ficar mais macio. Quando eu me deitava no colchão, as palhas faziam barulho e eu ainda sentia o cheiro de talco no ar. Nas brechas da fadiga do trabalho da família, eu vivia “experiência do eu com atividades de cuidado e conexão” (GILLIGAN,1982, p. 66) e sensações ligadas às estéticas do cotidiano.

Meu pai era de origem católica, minha mãe também, o que me proporcionou vivência nesta religião e em seus rituais. Em sua devoção religiosa, minha mãe ouvia diariamente no rádio, às três horas da tarde, a “novena de Consagração a Nossa Senhora Aparecida”. Às vezes, nesta hora, ela colocava cascas de laranja secas no ferro a brasas pra passar roupas. A casa ficava cheia de fumaça perfumada juntamente com a música lamuriosa da abertura da novena no rádio. Penso, hoje, que poderia ser um tipo de disfarce, já que seus preceitos católicos não permitiam rituais de defumação da casa.

A imagem que carregamos dos ambientes nos quais vivemos está fortemente embebida de recordações e significados. Para Bachelard (1993, p. 19), “o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação”. Hoje, eu percebo as minhas condutas por escolhas estéticas, refletem estas experiências de cuidado e afeto que eu vivi. Em meio às carências financeiras e ao desconsolo, as vias do cuidado podem fazer diferença ao propor conexões por meio de tratos de delicadezas e ações miúdas, enquanto a precariedade pode abrigar construções com reinvenções e resistências.

A festa da madrinha

A “festa da madrinha” era a festa de São Sebastião realizada na casa da minha madrinha Ana, no dia 20 de janeiro. Essa festa era esperada ansiosamente durante todo o ano pelas pessoas da região. Para o dia da festa, roupas novas eram costuradas, cabelos eram cortados e prendidos em cachos. Mesmo quem não tinha o costume de usar sapatos vestia-os no dia da festa. Esse era o caso do “Antonhão”, nome aumentativo de Antônio, um homem muito alto e de cabelos desgrenhados que deixava seus grandes rastros pelas estradas de chão. DaMatta (1997) esclarece sobre o tempo da festa como categoria sociológica:

> No caso do tempo, o contraste mais abrangente talvez seja o que pode ser estabelecido entre as rotinas diárias e as situações extraordinárias, anômalas ou fora do comum, mas socialmente programadas e inventadas pela própria sociedade. Estas situações se definem pelo que usualmente chamamos de festas, cerimoniais, rituais, solenidades. (DAMATTA, 1997, p. 37)

No dia da festa, as pessoas da região chegavam à casa da madrinha logo de manhã. Primeiro eram servidas as “comidas de sal”. Os grandes tachos esperavam pelos convidados recheados com as “comidas de sal”, como eram chamados os pratos principais: macarronada, almôndegas, molho de frango. Logo após, era rezado o terço para São Sebastião e, depois, eram servidas as comidas “de doce”, como eram chamadas as sobremesas: doce de leite, doce de mamão verde ralado, doce de queijo, doce de casca de laranja, brevidade, quebrador. Os doces eram saboreados com o acompanhamento contrastante das quitandas de sal, tais como, pão de queijo e peta.

As comidas que eram servidas na festa da madrinha são, para mim, “comidas afetivas”, porque quando as degusto, hoje, o sabor me remete à lembrança agradável da experiência do “tempo da festa” (DAMATTA, 1997). Da mesma forma acontece com as frutas de quintal que meu avô trazia, tais como caju e jabuticaba. Também as guloseimas do armazém que meu pai me trazia da rua:

Figura 5

balinhas embrulhadas em papéis de embrulho, suspiros e maria-mole. Quando eu vejo, hoje, o papel azul que embrulha as maçãs argentinas importadas, tenho a lembrança exata do cheiro das maçãs maduras, que eram vendidas em pontos de ônibus. Isso também acontece, agora, quando vou cozinhar e escolho deixar o arroz com mais caldo ou prefiro o jeito de "bater" a abobrinha verde com a faca, em vez de picar em quadrados, lembrando os saberes e fazeres do jeito da minha mãe lidar na cozinha.

Eu gostaria de descrever o altar da festa da madrinha. Ele era ornamentado com flores de papel crepom, flores colhidas no quintal e flores colhidas no açude,[24] estas últimas tinham o nome de "brasileira" ou "flores de São José" e elas eram usadas tanto para ornamentar festas como também os velórios. O cheiro de pólvora dos foguetes ficava misturado ao cheiro das rosas, das flores de brasileira e das velas acesas, formando um odor marcante e também enjoativo. As flores de papel e de plástico para ornar o altar eram feitas pelas mulheres da casa da festa e por outras vizinhas.

[24] Lugar com água represada, próximo de nascentes. O açude era represado para sair o "rego d'água", ou seja, o canal que conduzia água até a bica d'água, para o consumo da casa.

Na foto (figura 5), o altar da festa foi arrumado com pequenas xícaras de louça, com o detalhe da flor virada para fora, servindo para aparar as velas. As flores de papel crepom e de plástico foram postas dentro de copos de vidro e latas vazias de leite em pó. Na parede, foi colocado um lençol formando um nicho branco para receber o arco de flores com as cores distribuídas proporcionalmente. As duas latas com flores maiores foram colocadas no nível de cima e nas laterais, para não atrapalhar a visão do fundo, onde estão as estampinhas de santo.

Os três níveis foram conseguidos por meio da combinação de um lençol na parede, uma mesa e uma mesinha pequena, todas cobertas com forros de mesa brancos, bordados com flores coloridas. Miniaturas de imagens de santos foram colocadas no nível médio, juntamente com um terço para o momento de rezar. Um quadro de São Sebastião, o santo do dia, ficava ao lado do quadro de um cristo crucificado. Na preparação da festa, na confecção das flores, na simetria e zelo na arrumação deste altar na sala da casa, em tudo transparece a invenção na adversidade, conduzindo a uma poesia do "precário" na singeleza do uso das latas, na fugacidade do papel das flores. Também aparece o "cuidado" na preparação e montagem para o momento de rezar juntos e na "estética do cotidiano", ao deixar transparecer as subjetividades dos sujeitos na estética que se organiza. Nos caprichos dos "fazeres" desta festa transparece também a ideia do "fazer especial" que Richter (2003) esclarece:

> A mulher que arruma a mesa ou prepara um prato de comida não faz nada de especial, mas no momento em que ela coloca, conscientemente, nesse arranjo, padrões de cor e de organização, está exercitando um comportamento artístico. Ela pode, segundo Dyssanayake, estar dando um sentido de ritual a "uma organização de mesa para uma ocasião especial". (RICHTER, 2003, p. 108)

Para esta autora, o "fazer especial" como ponto de partida para a compreensão da arte amplia os horizontes sobre o que é ou não é arte e nos permite incluir artefatos produzidos fora dos meios dados como arte. Essa "estética do cotidiano" vem complementar o interesse em explicitar sobre os "saberes comuns" que estão pulverizados nesta investigação. Ao refletir sobre o ensino das artes, a

autora entende que trabalhar com a estética do cotidiano no ensino das artes visuais "supõe ampliar o conceito de arte, de um sentido mais restrito e excludente, para um sentido mais amplo" (RICHTER, 2003, p. 24). Isso possibilita, então, problematizar os conceitos de arte pertencentes às artes visuais, como "belas-artes", "arte erudita" ou "arte maior", em contraposição à ideia de "artes menores" ou "artes populares", folclore, artesanato e design. Para Martins (2006), a cultura visual trabalha deslocamentos da história e relações intertextuais que exploram conexões e contrastes entre as diversas formas de arte popular e belas-artes e "amplia limites culturais e educativos que abrangem outros segmentos e grupos culturais" (MARTINS, 2006, p. 71). Essa relação abrange arte e imagem como parte do cotidiano, como parte de uma convivência diária com nossa diversidade e complexidade.

Dobras de sonho e brevidade

Desde que me entendo por gente, eu gostei de ouvir e de ver histórias:[25] as primeiras das quais me lembro foram as do meu avô, que, quando nos visitava, chegava sempre com hortaliças colhidas da sua horta e frutas maduras do seu quintal. Ele gostava de contar casos[26] com onças, bobos e princesas.

Meu avô era chamado de "pai da paciência", como no "tempo do quintal" (LINHARES, 2003), ele agia lentamente. Quando ele me contava histórias, era preciso acompanhar seu ritmo vagaroso. A primeira coisa que ele fazia era enrolar o "pito":[27] ele rasgava a palha, pegava o canivete no bolso da calça, cortava as pontas da palha, molhava na boca de um lado e do outro, para amaciar, e colocava-a atravessada no dedo médio da mão. Pegava no outro bolso da calça um pedaço de fumo de rolo e cortava bem fino, colocando na palma da mão. Guardava o pedaço de fumo no bolso e esfarelava o fumo cortado. Espalhava o fumo na palha, com todo o cuidado, enrolava o cigarro e selava a beirada final da palha com a saliva. Ele acendia, então, o pito e tragava três vezes, passava a mão no cabelo, olhava pro lado. Só então ele começava a contar as histórias.

[25] Usarei o termo "história" (LIMA, 2003, p. 25) e não "estória", como indistinção entre real e imaginário e como "fusão do mítico e histórico".

[26] Casos ou "causos" significam, aqui, histórias contadas oralmente pelo avô.

[27] Cigarro de palha.

Ele gostava de contar histórias em dois períodos: à noite, com várias pessoas reunidas na sala, eram, então, contadas "histórias di dinoite", horário em que a luz da lamparina projetava sombras fantasmagóricas e bruxuleantes nas paredes quando alguém passava por ela, este repertório continha "casos de assombração". Já durante o dia, eram as "histórias de didia". Quando ele chegava, nós dois nos sentávamos no quintal, enquanto ele trançava peneiras, jacás[28] de tabocas[29] e fazia vassouras. O jeito que o avô contava histórias ou narrava os fatos do dia a dia poderia ser comparado ao griot, que é o contador de histórias africano, o arquivista oral da tribo, o cantor que celebra os nascimentos, mortes, vitórias e derrotas.

> O griot comenta o passado sob a luz do presente e vice-versa, comunicando-se não na voz desinteressada da terceira pessoa, que tem sido a marca da história ocidental convencional, mas de uma maneira completamente engajada com o drama do grupo. (CHISHOLM, 1922, p. 22 apud SHOHAT, 2006, p. 416)

A escritura deste texto de dissertação na primeira pessoa foi uma escolha relacionada ao "contador de histórias" que meu avô era. Sendo que, a partir do gosto por ouvir seus casos, escolhi as narrativas da Tereza Bicuda para fazerem parte desta pesquisa. Sobre o "tempo das histórias", Certeau (2007) esclarece que, da relação da teoria com os procedimentos que esta aborda, há a possibilidade de um discurso em histórias, um "saber dizer". Os contos participam na colação bricolágica das táticas cotidianas. Eles tornam-se um arsenal vivo dessas práticas, marcos de uma aprendizagem.

> Esses torneios (histórias) inscrevem na língua ordinária as astúcias, deslocamentos, elipses, que a razão científica eliminou dos discursos operatórios pra construir sentidos próprios. Mas nessas "zonas" para onde são recalcados, continua a prática dessas astúcias, memória de uma cultura. (CERTEAU, 2007, p. 85)

O "saber dizer" do meu avô em forma de histórias é um elemento significativo em minhas aprendizagens afetivas e estéticas guardadas no bornal. Essa investigação trilha caminhos escolhidos porque tiveram motivação nas minhas sensações que foram bordadas na infância, nos entrelugares,

[28] Cesto feito de taquara e cipó para conduzir carga.

[29] Tipo de bambu para trançar peneiras, cestos e jacás.

recolhidas nas “pernas de formiga” e “beiços de pulga”[30] É essa uma prática que trago comigo hoje, para esta investigação, tal como descrever detalhadamente sobre cada fragmento de lembrança pinçada, presente também na linguagem escrita desse texto dissertativo com resíduos acumulativos, tais como descrição detalhada com palavras e expressões pertinentes ao que ouvi no tempo da infância, detalhes visuais conectados às noções de “cuidado”, “precário”, “cotidiano” e “barroco”. A prática de observar os detalhes se encontra, hoje também, no trabalho com as poéticas cênicas, na atenção destinada aos detalhes e ao capricho que envolve tanto as áreas de montagem, roteiro, atuação, assim também, a pesquisa elaborativa e de materiais até a feitura com técnicas de artesania. Essas são escolhas conectadas a vivências do cotidiano do período da infância.

As histórias contadas pelo meu avô não eram “retas”, ele mudava os trechos, detalhes, numa mesma história e acrescentava elementos conhecidos do cotidiano. Uma vez, ele me garantiu que tinha visto um saci[31] comendo abóbora assada, na cabeceira da roça, após atearam fogo e ficar cheio de abóboras sapecadas por lá... Nos casos de onça, ele dizia que a onça fez tal coisa, porém, de um dia para o outro, na mesma história, a onça fazia outras coisas diferentes. Os príncipes calçavam botinas, as comidas servidas nas festas dos castelos eram doces de mamão ralado e brevidade[32]... E ele sempre justificava no final da história por que ele não me entregou os doces da festa do castelo: o motivo era que ele esqueceu em casa, ou porque ele deixou a vasilha cair e derramou todos os doces no caminho. Em uma história de princesa, que ele gostava bastante, ele dizia que a princesa plantava couves em uma horta, sendo que ele é quem tinha uma horta e gostava de plantar couves. Ele colecionava pedaços de histórias ouvidas e preenchia as partes que faltavam com as suas próprias invenções.

O conceito de “dobra barroca” (DELEUZE, 1991) dialoga com a noção de linearidade escapante e fugidia e, com isso, com as possibilidades de abordar um tema fora da sequência linear. Esta noção ajuda a refletir sobre o “saber contar” de meu avô e como ele entretecia os seus casos às plantas e ao ambiente do quintal. Deleuze cita a textura, ligada à dobra, como uma das características estéticas do barroco e aponta o trabalho de um escultor que produz texturas ligadas às plantas:

[30] Formiga e pulga são insetos do quintal em que eu vivia e a expressão “ler em pernas de formiga” quer dizer enxergar significados muito pequenos ou invisíveis e “por um beiço de pulga” quer dizer quantidade bem pequena.

[31] Saci Pererê: entidade fantástica do Brasil, menino negro de uma perna só, de cachimbo e barrete vermelho, que persegue os viajantes ou lhes arma ciladas pelo caminho.

[32] Bolo fabricado com polvilho, ovos e farinha de trigo.

O escultor Jeanclos encontra nas folhas de couve físicas, infinitamente redobradas, atadas, apertadas, ou nos panos infinitamente estirados, vai das ervilhas metafísicas, dormideiras espirituais [...] que dão pleno sentido à expressão "as dobras do sonho". (DELEUZE, 1991, p. 71)

A expressão poética "as dobras do sonho", citada pelo autor, poderia ser pensada relacionada às dobras no tecido deste bornal de memórias, recipiente em que guardo meus sonhos, no sentido de desejos, vontades, projetos, fonte de inspirações e desdobramentos de "imaginários", no entendimento de Laplantine (2003) como "emoções criadoras e poéticas".

Nos saberes relacionados às plantas, meu avô entendia quais serviam de remédio e quais partes eram apropriadas: raízes, cascas, folhas, frutos ou flores. Ele falava: "Eu vou dizer, não tem remédio melhor do que folhas de jaborandi escaldadas na garapa quente!"[33] Ele tinha o costume de ir até o cerrado[34] para coletar plantas medicinais, tais como quina (para estômago), sucupira (para garganta) e arnica (anti-inflamatório).

Do mesmo jeito que meu avô gostava de plantas, minha mãe sabia e tinha zelo pelas ervas cultivadas no terreiro: junto a dálias, beladonas, rosas, ela plantava ervas perfumadas como alfavaca, hortelã, alecrim, patchouli (as folhas eram usadas para perfumar as roupas guardadas na caixa), sete dores (para estômago), poejo e flor de sabugueiro (para fazer chás para bebês) e folhas de laranjeira (para gripe). Entre os vãos do quintal nascia plantas sem ninguém plantar: mentrasto (para estômago), quebra-pedra (para os rins), erva de Santa Maria (vermífugo), melão-de-são-caetano,[35] taiobas[36] e jacintas.[37]

O rosto do meu avô era muito enrugado. A pele se dobrava em drapeados, pregas e sulcos que formavam texturas que ligavam e atravessavam entre si na superfície da sua face. Assim também eram os seus saberes. Ele trazia preciosamente tramados o trabalho e o "lazer inventivo"[38] das pequenas ocupações. Eu ouvia seus casos de bobos e príncipes olhando para o pé de brinco-de-princesa.[39] No labirinto do quintal, ele sonhava invenções de tabocas trançando histórias e colhia hortaliças entre jacintas, jaqueiras e dálias.

[33] Caldo de cana.

[34] Vegetação do Brasil Central com árvores baixas, retorcidas, de casca grossa.

[35] Planta trepadeira de frutos alaranjados, também chamada de comida-de-cobra.

[36] Verdura comestível, de folhas grandes.

[37] Flor nativa, de pétalas duras, abundante em terrenos baldios.

[38] Termo derivado do conceito de "Crelazer": proposta para fazer do lazer e da preguiça estados inventivos Oiticica, Hélio. ("Crelazer" in Catálogo Hélio Oiticica, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1996).

[39] Espécie de hibisco, de cor vermelha.

A casa da Adelaide

Figura 6

Óoo o verdureeeeiro!... Óooo o verdureeeiro!... era assim que se ouvia de manhã, quando o "Agenor verdureiro" passava pela rua em sua carroça, vendendo verduras. Em frente à casa que minha família e eu morávamos, morava a "Dona Nega", uma senhora da religião evangélica, que tinha os cabelos sempre prendidos em coque e usava vestidos com estampas de flores que formavam um grande jardim estampado por cima de seus quadris largos, ela era esposa do "Seu Bilico sapateiro", que tinha a voz mansa e rouca. Uma casa abaixo do seu Bilico, morava a "Mariinha do retratista" e, como o próprio nome indica, ela era esposa do fotógrafo e gostava de plantar flores em latas. É no quintal da casa dela que estou na foto de bebê (figura 6). Na esquina de baixo, ficava o armazém do Deco, onde eram vendidos os picolés. Na outra esquina, ficava a casa da tia Dite e do tio José, que era borracheiro. Do lado da casa da Tia Dite, morava a Dona Diná. Ao lado da casa dela, era a casa da Dona Inês, esposa do seu Ramiro, que gostava de se sentar numa cadeira espaguete[40] na porta da casa.

Essas vizinhas tinham o costume de formar um grupo e fazer passeios aos domingos e feriados. Revelando solidariedade e cuidado, elas visitavam as pessoas internadas em cada quarto do hospital, depois visitavam e rezavam juntas aos túmulos do cemitério. Era possível vê-las no domingo à

[40] Cadeira feita com uma mangueira plástica colorida da grossura de macarrão espaguete.

tarde, no calor do sol escaldante, tremulando longe... O grupo ia caminhando na rua longa de terra, que dava acesso ao cemitério, portando sombrinhas abertas de todas as cores.

Do lado direito da nossa casa morava uma família cuja mulher era chamada de “Maria”. Esta era uma casa muito conflituosa. Os adultos, sempre que iam falar sobre esta família, me mandavam sair de perto. Entre cochichos, eles falavam que ele era um jagunço,[41] enquanto ela, quando ele saía de casa pra fazer seus “serviços”, era “mulher da vida”. De dentro daquela casa se ouviam gritos e brigas e era possível adivinhar desatinos, má querência e sofrimentos. Até o dia fatal em que a Maria se suicidou com veneno. Com “memórias de sensações vividas” (Rolnik, 2006), teço a cartografia deste bornal, enredando também guardados de desconfortos e tristezas.

Já do lado esquerdo da nossa casa, morava a Adelaide, ela também era costureira. A casa da Adelaide era um mundo carregado de enfeites que “enchiam os olhos”. Sua casa era dividida da nossa por uma cerca de arame farpado, que nós atravessávamos e de vez em quando ficava um pedacinho de tecido da roupa, engastalhado nas farpas do arame. Entrar na casa da Adelaide era pisar no terreno do encantamento. O piso era de cimento vermelho, chamado de “vermelhão”, que todos os sábados a dona da casa passava cera e “batia o escovão”.[42] Neste dia também ela lavava as flores de plástico e pendurava para secar no arame da cerca que separava os nossos quintais. Nesse dia, eu decorava a cor de cada flor daquele varal colorido.

Naquela casa tinham novidades e curiosidades, era o caso do mosqueteiro de filó em cima da cama, do ferro elétrico para passar roupas, do fogão a gás. Ela tinha na sala um móvel chamado “buffet” feito de fórmica vermelha, que era uma espécie de armário para guardar pratos e talheres, mas na parte fechada com vidro ela dispunha vários bibelôs e miniaturas. A casa era ornada com cortinas feitas de carretéis de costura, forrinhos de crochê, animais de louça e gesso.

Na casa da Adelaide tinha televisão. Por isso, à noite, os vizinhos lotavam a salinha para assistir aos programas televisivos. Quando eu entrava na casa, saltavam atrativos para serem olhados: as paredes e o teto da sala eram cobertas por pôsteres de artistas da TV, que vinham dentro

[41] Matador de aluguel.

[42] Peça de ferro pesada, com cabo de madeira, e usada com uma palha de aço, para esfregar e lustrar pisos depois de encerados.

das revistas de fotonovelas.[43] Esses pôsteres compunham um mosaico colorido cheio de informações, nomes, rostos, poses e formava a segunda pele na parede. As fotonovelas com seus romances era refúgio de prazeres, sonho, devaneio ao olhar as fotos, as expressões dos rostos, e o ato de construir a novela pelas imagens... eu tinha acesso às fotonovelas apenas quando um pedaço de página rasgada voava com o vento e vinha cair no quintal. Na área aberta da casa, aos sábados, várias mulheres se reuniam para fazer as unhas e prender os cabelos de bobs, enquanto isso, músicas românticas eram ouvidas no rádio da Adelaide, como esta, com o cantor Nilton César que cantava:

Receba as flores que lhe dou!
Em cada flor um beijo meu!
São flores lindas que lhe dou...
Rosas vermelhas com amor,
Amor que por você nasceu...
Que seja assim por toda vida!...
E a Deus mais nada pedirei...
Querida, mil vezes querida...
Deusa na terra nascida
A namorada que sonhei!...

(letra da música "A namorada que sonhei", composição de Osmar Navarro, 1969, Polydisc)

A "estética do cotidiano" (RICHTER, 2003) e o cuidado estavam presentes na casa da Adelaide por meio daquele universo de enfeites e no modo como ela arrumava, higienizava e ordenava os objetos para ornamentar a sua residência. A casa da Adelaide, neste bornal de memórias, se conecta ao território das experiências de "estéticas do cotidiano" (Richter, 2003) que participam também do processo bricolágico e mosaico em que eu desenvolvo construções nas poéticas cênicas.

[43] História em quadrinhos em que, em vez de desenhos, usam-se imagens fotográficas. Assim como os gibis, por meio da condenação ao ócio, as fotonovelas eram leituras proibidas.

Boca de jacaré e saia remendada

Quando íamos à igreja católica, quem celebrava a missa era um padre que falava com sotaque espanhol e que, acrescido do eco que tinha no ambiente e juntamente com os seus sermões rebuscados, para mim era impossível entender o que ele dizia. Mas a ida à igreja oferecia outras atrações: na "casa paroquial", ao lado da igreja, bem no meio do pátio da entrada, era mantido amarrado um pequeno macaco. Uma coleira de couro circulava sua cintura fina e saía uma corrente que era presa a um poste de madeira fincado no chão. O animal pulava, andava, fazia caretas e segurava a própria corrente com a mão.

Olhar o animal naquela situação de aprisionamento me causava piedade e sentimentos de impotência de não poder salvá-lo. Eu o entendia e me identificava com ele, porque o meu cotidiano também continha privações, castigos e proibições: "Fica quieta!", "Sossega menina!", "Agora você vai apanhar!", "Para de correr!". Eu gostava de brincadeiras estouvadas, de subir em cercas, correr e pular. Este gosto me influenciou na direção de interagir com as poéticas cênicas, área que possibilita conexões de técnicas corporais[44] com as memórias de infância. Outra conexão possível nesta pesquisa, derivada de desobediências de "ficar quieta", é a escolha das narrativas da Tereza Bicuda, motivada pela atração pela protagonista dessas histórias, por ela ser ligada ao movimento e ao "fora do lugar".

Segue a letra de duas brincadeiras infantis lembradas por mim, que eu cantava, com muito gosto e me divertia. Hoje, observo que ela versa sobre preceitos de comportamento para as meninas. A primeira é de uma brincadeira de roda em que uma menina fica no centro da roda, as outras cantam de mãos dadas enquanto rodam, bem depressa (alguma semelhança com um "encontro de feiticeiras"?...). São dois versos que dizem:

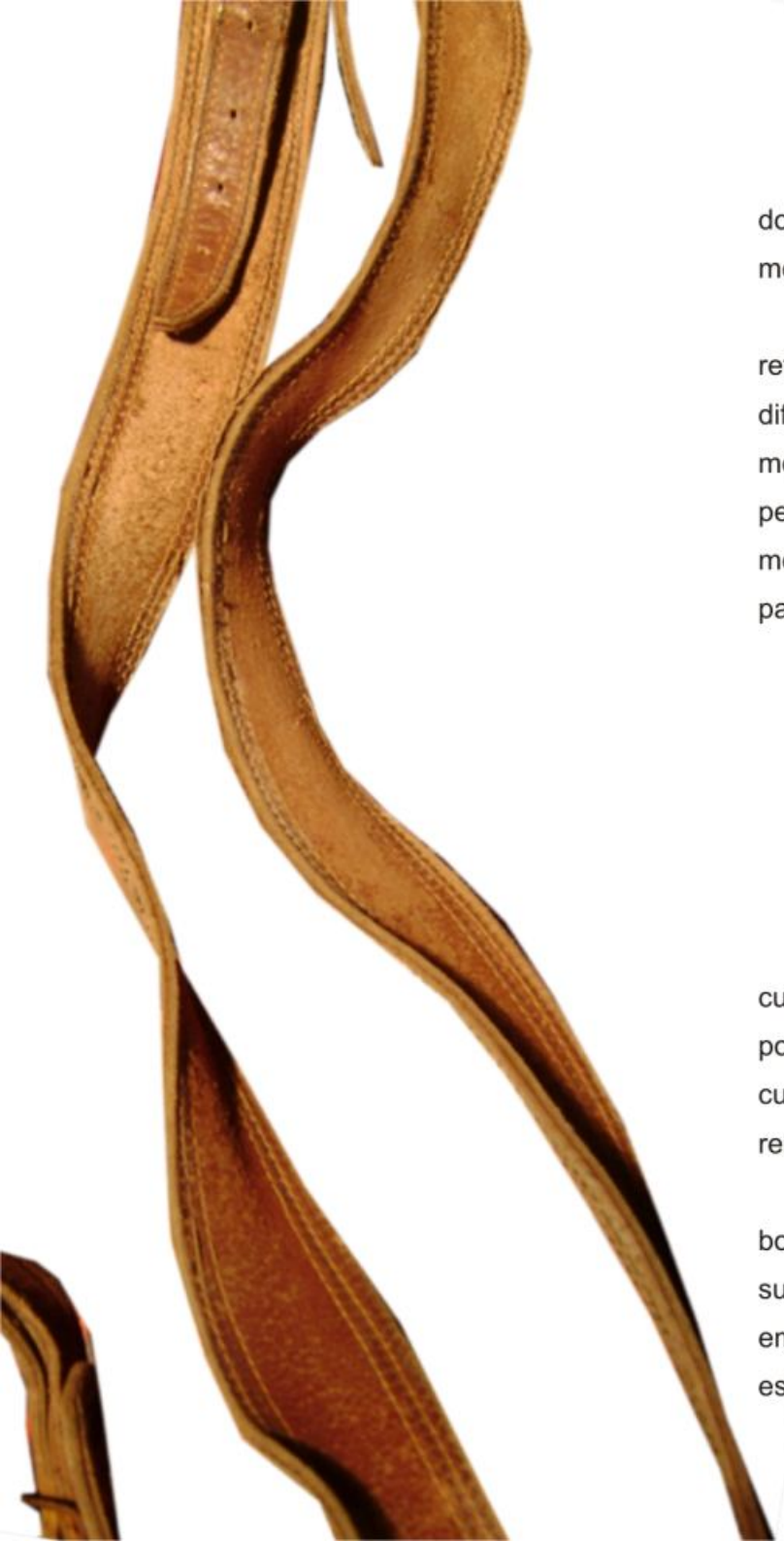
[44] As "técnicas corporais", para Barba (1995), estão no modo como usamos nossos corpos na vida cotidiana e nas situações de representação. Na vida cotidiana, usamos uma técnica corporal que foi condicionada pela nossa cultura, posição social e profissão. Na situação de representação, a técnica é extracotidiana. O termo é derivado do antropólogo Marcel Mauss.

A menina que está na roda,
É uma gata espichada,
Tem a boca de jacaré
E a saia remendada

Mamãe me disse-se
Que é pecado-do
Subir no morro-ro
Com o namorado-do

Ninguém queria ser a menina do centro da roda, pois a brincadeira não estimulava a ficar em evidência no centro da roda e nem a namorar "no morro". Nossas mães sempre diziam: "Deixa de ser assanhada!", "Larga mão de ser regateira!", "Deixa de ser exibida!". Na letra da cantiga, esta menina "com boca de jacaré e a saia remendada" poderia ser conectada à Tereza Bicuda ou aos figurinos que eu vim a fazer, com pontos formando mosaicos. A segunda brincadeira é um jogo com bola de borracha chamado "ordém", que consiste em jogar a bola na parede e apará-la, enquanto vai falando a ordem a cada jogada. A lista manda o jogador ficar "sem rir" e "sem falar" e ganha quem conseguir realizar "certo" as ordens.

- Ordem!
- Seu lugar!
- Sem rir...
- Sem falar...
- Com uma mão...
- Com a outra...
- Com um pé...
- Com o outro...
- Bate palma...
- Pirueta...
- Vira-volta...



Lacerda (1977, p. 57), ao relatar sobre as “brincadeiras de meninas”, cita essa brincadeira do “ordém” como entretenimento modificado, porque “a própria bola, que se presta mais aos jogos dos meninos, é usada pelas meninas [...] com revezamento e disputa”.

A “disputa” citada pela autora, que era evitada para os jogos das meninas, dá vazão para refletir sobre como, no sistema da cultura patriarcal, os meninos e meninas são educados de modo diferente, evitando as situações de confronto para as meninas. Maturana (2004, p. 83) reflete sobre o modo como os meninos vivem uma vida de contínuas exigências que negam a aceitação e o respeito pelo outro, “enquanto as meninas vivem uma vida que as pressiona continuamente para que mergulhem na submissão, que nega o autorrespeito e a dignidade pessoal”. O autor fala da cultura patriarcal como sendo

> [...] “uma rede fechada de conversações”. Este sistema se caracterizaria pelas coordenações de ações e emoções que fazem de nossa vida cotidiana um modo de coexistência que valoriza a guerra, a competição, a luta, as hierarquias, a autoridade, o poder, a procriação, o crescimento, a apropriação de recursos e a justificação racional do controle e da dominação dos outros por meio da apropriação da verdade. (MATURANA, 2004, p. 37)

Diferentemente da “rede fechada de conversações”, apontada pelo autor, a “ética do cuidado” (Gilligan, 1982) propõe entendimentos das relações no contexto de conexão, abrindo, assim, possibilidades para relacionamentos com compreensões mais horizontais do que verticais. A atitude cuidadosa, supostamente, seria um território mais fértil para processos mais colaborativos nas relações.

Hoje, eu percebo sobre as subjetividades que permeiam as pessoas e os lugares deste bornal. No caso do meu pai, por exemplo, vindo de uma criação no contexto de uma cultura patriarcal supostamente endurecida e embrutecedora, deixava escapar em meio à rudeza, assovios de poesia em sua sanfona, no gosto por me presentear com suspiros, sonhos e algodão doce e no desejo e esforço de encaminhar os filhos para os estudos.

Ele me ensinou a ler, escrever e contar, antes de eu ir para a escola. Ele era rígido, bravo, perdia a paciência ao ensinar e me fazia chorar. Mas, às vezes, ele chegava da rua com um embrulho de papel cheio de balinhas e me pedia pra soletrar os nomes escritos nos papéis: pirulito Zor-ro, bala Nil-va. Ou então líamos juntos os almanaques de farmácia.[45] Ele gostava de escrever em todos os pedaços de papel que encontrava, escrevia seu nome, o nome do lugar, escrevia pequenas contas de somar e diminuir.

À noite, após o jantar, ele costumava tocar sanfona, muito mal. Mas isso não tinha a menor importância! Eu não ouvia a música, eu olhava para ele tocando. O que era muito precioso para mim é que naqueles momentos ele era permeável, não era o adulto blindado para o trabalho rude, a busca da sobrevivência financeira. No meio das conversas, entre o "baticum bá rum" do instrumento, ele costumava dizer: "Não quero que meus filhos trabalhem na roça, como eu, quero que eles estudem..." Ele também repetia sempre: "Se eu tivesse tido oportunidade, teria estudado para saber de onde vêm os sonhos..." Ele queria saber sobre os sonhos que nós temos quando dormimos, eu quero saber sobre os sonhos ligados aos desejos de fazer, aprender e ensinar arte. "Sonhos" conectados com dimensões desejantes de afetos, éticas e estéticas.

Ceição e as ciganas

Seu nome era "Ceição", diminutivo de Conceição. Ela aparecia sem esperar, sem se anunciar, vinha sempre dos lados da porta da sala, da cozinha ou pela cerca do quintal. Ela era uma mulher andarilha de rua que aparecia lá em casa para pedir um prato de comida ou roupas usadas. Nessa hora, eu me escondia debaixo da cama e olhava de longe, via só os pés dela andando, descalços, sujos de terra.

[45] Park (1999) fala sobre os almanaques como "leitura compartilhada", "leitura permitida", "leitura de lembranças", "leitura de brincadeiras", "leitura marginal", "leitura de narrativas".

Ela vestia roupas que ganhava das pessoas e sobrepunha algumas peças. Alguém penteava seus cabelos, já ficando grisalhos e formavam duas tranças. Seus olhos eram bem pretos. Faltavam os dentes da frente, o que deixava a região em volta da boca rebaixada, formando uma deformação facial. Carregava um saco feito de pano no qual juntava as coisas que ganhava. Ceição não articulava palavras, ela arfava e dava pequenos gritos agudos. Ela acenava muito com as mãos e a cabeça. Os adultos me falavam: “Oh, menina, sossega, senão a Ceição vai te carregar pra longe...”, “Cria propósito, senão a Ceição vai te pegar!”, “A Ceição te põe dentro daquele saco e te leva!”.

O medo da Ceição era parecido com o medo que eu tinha das ciganas. De vez em quando elas apareciam, vindas da rua. Eram duas ciganas, pediam para “ler a mão”, “ler a sorte” ou “ler o futuro” ou então querendo trocar uma pulseira ou um prendedor de cabelos por arroz limpo[46] ou um frango. Eram mulheres misteriosas e bonitas, apesar da rusticidade. Elas vestiam saias compridas, já puídas pelo tempo e pela poeira, mas que deixavam aparecer, por baixo da camada de encardimento, cores e estampas vivas. Os cabelos eram longos e a pele era ressecada pelo vento e pelo sol, pela vida ao ar livre e nas barracas. As unhas, apesar de já desgastadas, deixavam ver restos de esmalte vermelho, cor de esmalte que, naquela época, era evitada pelas mulheres “de família”.[47]

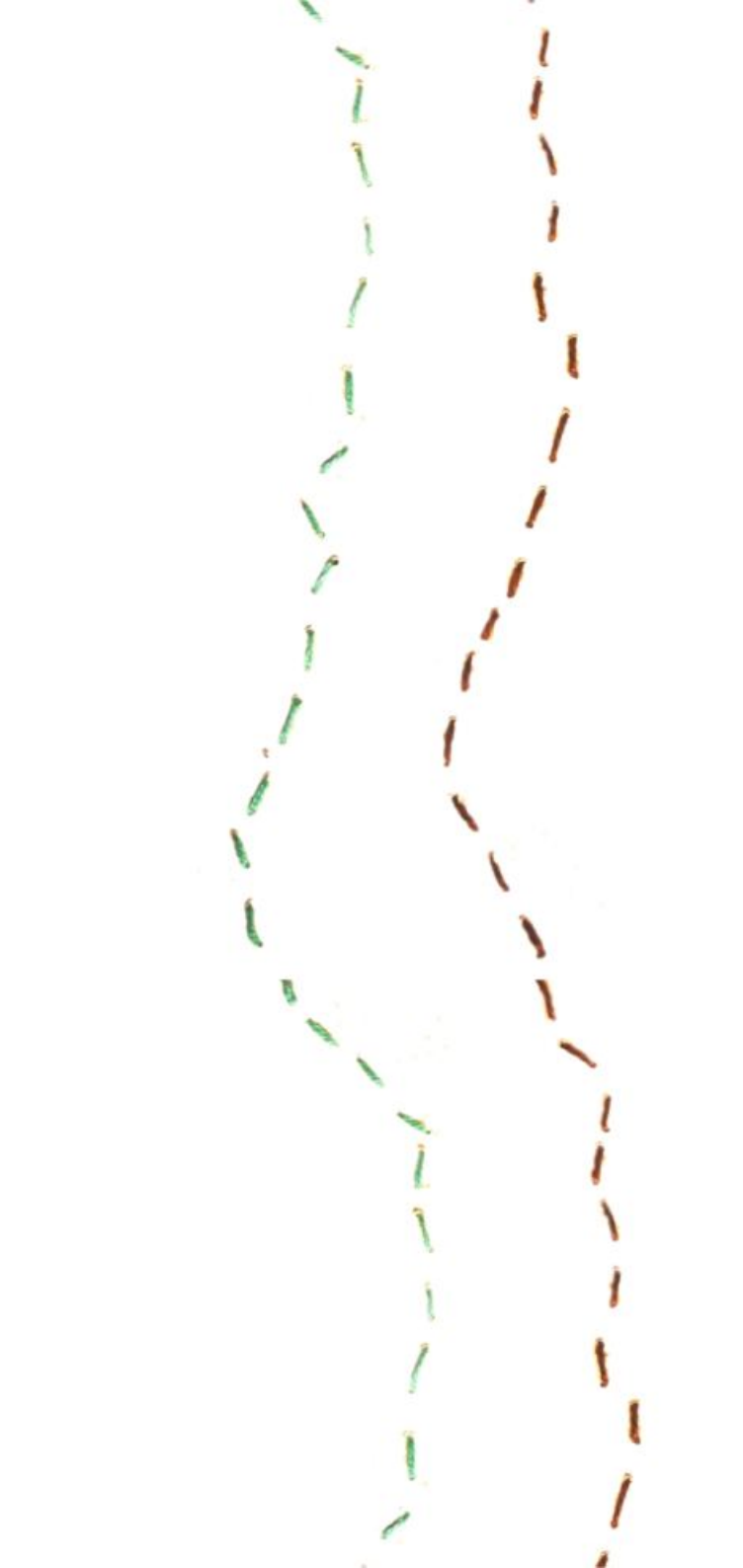
Esse medo também aparecia quando a folia de reis passava em seu giro pelas casas e o palhaço[48] ou palhaços mascarados da folia vinham juntos. A roupa era muito colorida e estampada, suja de poeira e terra, junto com a máscara rústica de papelão com dentes serrilhados. Os cabelos, sobrancelhas, barba e bigode eram feitos com tufos de crina de cavalo ou pedaços de pelego.[49] Outro aspecto do palhaço da folia que causava estranhamento era o estalar do chicote, quando eles batiam nos cachorros em volta ou no chão, para assustar as crianças que ousavam ficar por perto. O medo dos palhaços era parecido, porém ampliado, com o medo que nós, as crianças, tínhamos dos pais, com chicotes de couro e varas para dar surras.

[46] Arroz sem a casca.

[47] “Ser de família” significava que a mulher não era “da vida”, “da rua”, “à toa”, ou seja, de comportamento divergente do que se esperava do comportamento familiar.

[48] Palhaço da folia de reis, com sua máscara e roupa fantasista. Segundo Brandão (2004), todos dizem que o palhaço “representa o rei Herodes”. Ele acompanha o grupo com uma conduta oposta à dos foliões. Apenas no final o palhaço se arrepende e pede perdão ao menino Jesus. De maneira usual, em vários rituais religiosos-populares no Brasil, os dois lados são colocados em confronto, um dos lados é o “bem” e “católico”, e o outro é o “mal” o “não cristão”, “infiel”. O lado infiel é destruído ou converte-se.

[49] Pelo de ovelha colorido para forrar o arreio de montaria, deixando-o mais macio.



A primeira vez que eu li as narrativas de Tereza Bicuda, eu me lembrei da Ceição da infância. Essa lembrança influenciou em meu interesse em saber mais sobre essas narrativas e sobre a figura de Bicuda, que se apresenta como "louca de rua", bêbada, "mulher da vida". Ceição, a vizinha Maria, pessoas que necessitam de cuidados, como todos nós necessitamos. Ceição se deslocava cruzando fronteiras das ruas, quintais e casas com a corporeidade do nômade: pés descalços e sujos de terra, o saco nas costas, as sobreposições de roupas desgastadas. Rolnik (2006, p. 113) diz que "a rua é lugar do nomadismo do desejo". E agora eu desejo... que a Ceição "me leve", "me carregue" por esta investigação.

A Ceição, andarilha e mendiga, trazia para dentro da casa que eu morava o estranho, o desconhecido, o fora do lugar, o que causava susto e medo, o desarrazoado. Como esclarece a reflexão:

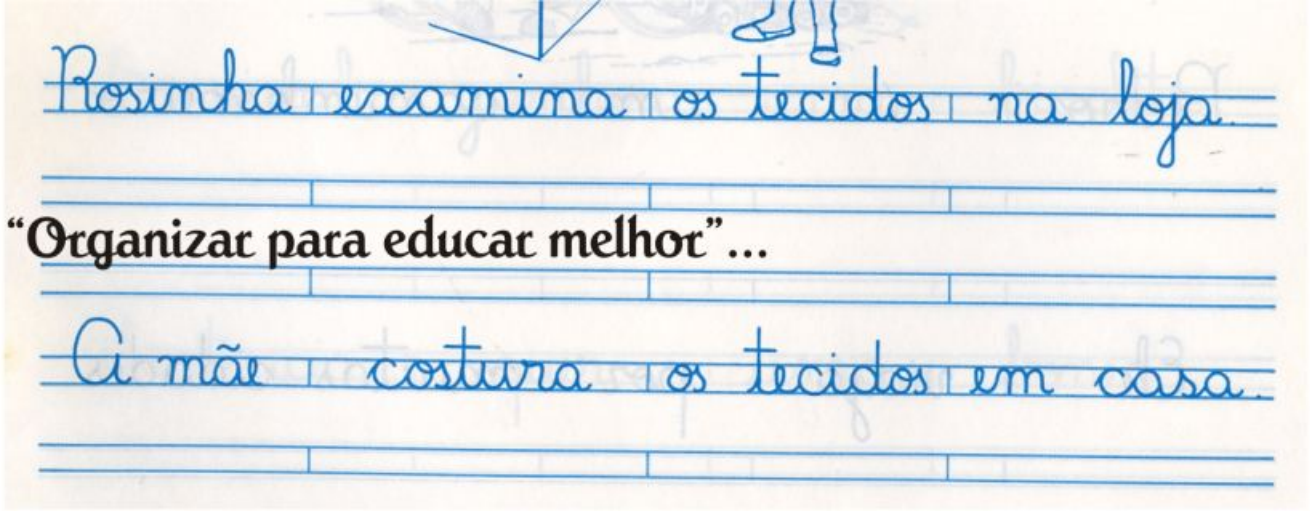
> Se a casa distingue esse espaço de calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim de tudo aquilo que define a nossa idéia de "amor", "carinho", e "calor humano", a rua é o espaço definido precisamente ao inverso. Terra que pertence ao "governo" ou ao "povo" e que está sempre repleta de fluidez e movimento. A rua é um local perigoso. (DAMATTA, 1997, p 57)

Com o tempo eu mastiguei os medos e desassossegos que eu tinha quando via a Ceição, sendo que, hoje, ainda sofro de indigestões do dificultoso processo de crescer. Ser menina? Ser adulta? Ser mulher? Ser velha? Quando se para de crescer? Ser de família? Devires que me enleiam no labirinto do processo de viver. A criança seria apenas um "vir a ser" adulto, sem presente? O adulto para de crescer e já está acabado? Silva (2004) fala sobre o "devir minoritário" conectado à noção de multiplicidade. Na análise do autor, a multiplicidade está aberta a toda espécie de combinações, de misturas e de adjunções, e o devir, nesta relação com o múltiplo, pertence ao terreno do molecular, do microscópico, do que ainda não se solidificou, pois "o molecular é gel, fluido, gasoso, enquanto o molar

é sólido, rochoso, maciço" (SILVA, 2003, p. 31). O autor prossegue abordando o conduzir-se pelas linhas fluidas e gasosas da multiplicidade, para aproximar-se da condição de "devir minoritário" e distanciar-se da condição de "devir majoritário". Esta seria uma conduta desejável rumo às possibilidades para surgir o novo e o imprevisível. Mas ele também ressalta que não há polos fixos:

> [...] há uma figura universal da consciência minoritária, como devir de todo mundo, e é esse devir que é criação [...] Essa figura é precisamente a variação contínua, como uma amplitude que não cessa de transpor, por excesso e por falta, o limiar representativo do limiar majoritário [...] é a variação contínua que constitui o devir minoritário de todo o mundo. (MP, v. 2, p. 53 apud SILVA, 2004, p. 32)

Para o autor, o "devir minoritário" vai na direção inversa da tendência à estratificação, à matéria-já-formada e às maiorias. Ele cita o exemplo do devir-mulher ou devir-animal como possuidores de "um componente de fuga que se furta à sua própria formalização". O devir se localizaria sempre "entre" ou "no meio" (SILVA, 2004, p. 32).



Quando nos mudamos para Goiânia, eu passei a ter contato com outras experiências de aprendizagens, como a televisão e a escola. No primeiro dia de aula, quando eu cheguei à "Escola de Primeiro Grau Salesiana",[50] foi muito ruim. A professora Dorinha (Maria Auxiliadora), minha primeira professora, tentava me ajudar, mas eu fiquei apavorada e chorei na frente de todos na sala de aula. No outro dia, eu estava tão envergonhada que não queria voltar à escola. Refletindo sobre o acontecido, hoje, penso que os meus saberes adquiridos no quintal não serviam para o novo ambiente, eram "não-saberes", eram "falta" de educação. O que eu sabia sobre subir em pé de caju, armar balanço, saber se uma fruta está madura, como atravessar equilibrando em pinguela,[51] como bater "moça branca"[52] de melado, pareciam aprendizados inúteis. Com o tempo, não sem conflitos e crises, eu fui me adaptando à escola. Sobre as "dimensões silenciadas no ser que aprende" (LINHARES, 2003), em sua pesquisa com pais, professores e alunos em escolas de Fortaleza, esclarece:

> A escola parecia funcionar para as classes populares, como se fora um vestíbulo onde se mutila dimensões e prepara-se os corpos para um trabalho que é sacrifício. Com efeito, aí o sujeito que conhece se despe de ser também um sujeito que deseja. E, assim, se põe diante do conhecimento usando a inteligência apartada dos fins que a ela serve, alijando-a da moral, da afetividade, da estética, em sua fome de atos e obras. Como se pudesse extirpar do ser que aprende, em seus nervos vivos, essas dimensões. (LINHARES, 2003, p. 19)

[50] Escola localizada no setor Vila Nova, em Goiânia. O nome é relativo à congregação salesiana, fundada por São João Bosco em Turim, em 1859, para a educação de jovens.

[51] Tronco ou prancha que serve de ponte sobre um rio.

[52] Rapadura feita de melado batido e levantada com a espátula do prato, no ponto certo para endurecer.

A sorte só é florida pra quem estuda e trabalha
Quem não luta pela vida, muito cedo se atrapalha

Figura 7

Par dialogar com a noção do "sujeito que deseja" na reflexão acima, apresento a minha foto da "recordação escolar" da quarta série (figura 7). Na hora de fazer essa foto, eu estava brincando de "pique no ar"[53] no recreio, correndo, suada, com o batimento cardíaco acelerado e o rosto muito vermelho, por causa da correria. O fotógrafo estava fazendo fotos de todas as crianças da escola. Elas seriam oferecidas aos pais, depois de prontas, para serem vendidas. Ele me segurou pelo braço e me puxou para o cenário montado em um canto da área coberta. Ele me posicionou em pé neste painel de fundo, penteou os meus cabelos com um pente seboso que tirou do bolso até alisar os cabelos desalinhados pela correria no pátio e ele me perguntou por que meu rosto estava tão vermelho. O sangue agitado, presente no meu rosto, talvez pudesse atrapalhar a sua encenação fotográfica?

Ele me vestiu com esta beca[54] e este chapéu e olhou durante um tempo para me posicionar no "lugar certo" do painel de fundo e me disse para ficar em posição ereta, olhar para frente e ficar quieta, esperando o disparo da câmera fotográfica. Eu era uma "desejante" com muita vontade de sair correndo para aproveitar o recreio, porém, ele não tinha nenhuma pressa em arrumar a ponta do chapéu para coincidir com o centro da testa e posicionar os ombros para ficarem simetricamente alinhados com o painel pintado que serve de fundo. Em sua encenação, a intenção do fotógrafo parecia ser produzir uma imagem que representasse a estudante e o sistema educacional e que não deixasse dúvida, quando alguém olhasse, de ver a imagem de uma menina que estuda. Esta menina está vestida com uma roupa "ritualística" do rito de passagem da formatura e dos magistrados, classe que, supostamente, detém status e poder.

Nesta visualidade de foto escolar é possível ver a pintura unidimensional atrás com riscos formando delimitações e escritas demarcando um regime escópico. No enquadramento da foto, em relação ao painel pintado do fundo, o meu corpo se localiza de forma tridimensional e com curvas nos ombros, rosto e fisionomia arredondados, assim como os anelados do cabelo e da orelha. A minha "dimensão desejante" também se desdobra nesta foto para além do plano do espaço editado e escapa da moldura por meio da vontade de ir brincar no recreio, do sangue pulsando na face e no batimento

[53] Jogo onde uma pessoa persegue as outras até tocar e dizer: "Pego!". Só está salvo quem estiver em um lugar elevado do chão, por isso o nome "Pique no ar".

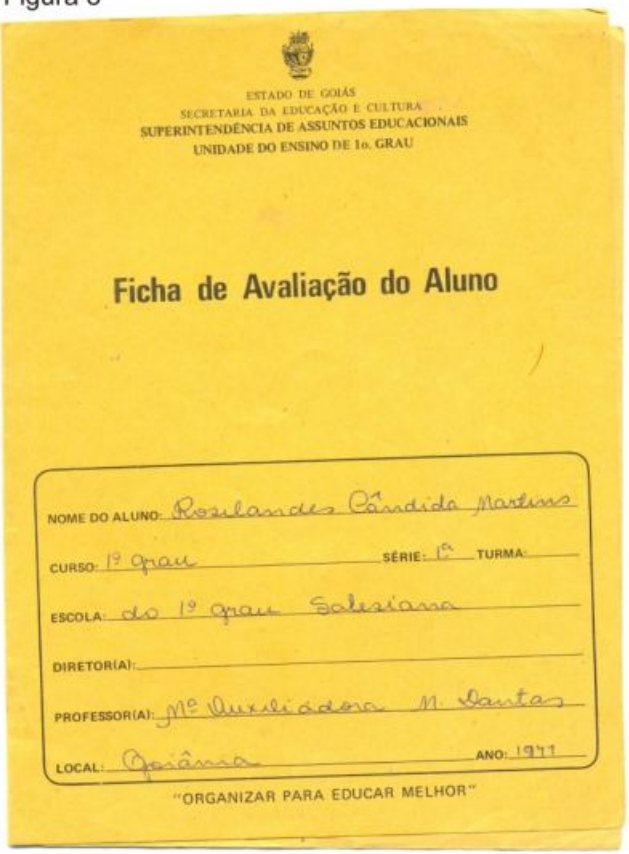
[54] Veste usada por magistrados, advogados, catedráticos e formandos (HOLANDA, 1986)

cardíaco acelerado. E, por último, formando a camada mais externa da moldura, em uma advertência "progressista", estão os dizeres rimados: "A sorte só é florida para quem estuda e trabalha. Quem não luta pela vida, muito cedo se atrapalha."

Martin Jay (1988, p. 221) entende o termo "regime escópico" como sendo o "campo perceptivo fundamentalmente não reflexivo, visual e quantitativo", entendimento que o autor relaciona ao perspectivismo cartesiano. Ele segue esclarecendo que a perspectiva cartesiana seria divergente da experiência visual barroca, pois esta última tem uma qualidade táctil. Ele considera também:

> O desejo, tanto em sua forma erótica, como em sua forma metafísica, recorre ao regime escópico barroco. O corpo retorna para destronar a mirada desinteressada do espectador cartesiano descorporizado. (JAY, 1988, p. 237)

Figura 8


ESTADO DE GOIÁS
SECRETARIA DA EDUCAÇÃO E CULTURA
SUPERINTENDÊNCIA DE ASSUNTOS EDUCACIONAIS
UNIDADE DO ENSINO DE 1o. GRAU

Ficha de Avaliação do Aluno

NOME DO ALUNO: Rosilandes Cândida Martins
CURSO: 1º grau SÉRIE: 1ª TURMA:
ESCOLA: do 1º grau Salesiana
DIRETOR(A):
PROFESSOR(A): Mª Auxiliadora M. Santos
LOCAL: Goiânia ANO: 1977

"ORGANIZAR PARA EDUCAR MELHOR"

Na foto da recordação escolar, meu corpo tridimensiona e desdobra "dimensões desejantes" (LINHARES, 2003) para além do painel plano. Em meu primeiro boletim escolar (figura 8), um documento que era carregado de grande poder, porque continha nossas notas de avaliação, na página da capa está escrito "Organizar para educar melhor". Esta frase escrita no boletim poderia ser uma pista sobre o esforço dispensado em direções unilaterais das organizações "cartesianas" da minha primeira escola. Poderia lembrar a brincadeira de "Ordém, seu lugar, sem rir, sem falar". O que mais senti falta quando fui para a escola foi de "organizações e planejamentos" para acolher as "dimensões desejantes" (LINHARES, 2003) e para que estas fizessem parte das noções de desenvolvimento do pensamento racional e inteligência para apreender conhecimentos e saberes. Damásio (1996), em seu estudo "O erro de Descartes", diz que o "erro" consiste na separação entre corpo e mente, entre a substância corporal, infinitamente divisível, com volume, dimensões e com um funcionamento mecânico, de um lado, e a substância mental, indivisível, sem volume, sem dimensões e intangível, de outro.

> A sugestão de que o raciocínio, o juízo moral, o sofrimento adveniente da dor física ou agitação emocional poderiam existir independentemente do corpo. Especificamente: a separação das operações mais refinadas da mente, para um lado, e da estrutura e funcionamento do organismo biológico, para outro. (DAMÁSIO, 1996, p. 280)

Para Damásio (1996, p. 281), "o corpo e o cérebro interagem intensamente entre si e o organismo que eles formam interage de forma não menos intensa com o ambiente que o rodeia." A separação cartesiana pode estar também subjacente ao modo de pensar de neurocientistas que insistem em que a mente pode ser perfeitamente explicada em termos de fenômenos cerebrais, deixando de lado o resto do organismo e o meio ambiente físico e social.

Além da ida à escola, o universo televisivo foi bastante significativo em minhas experiências de aprendizagens. A nossa primeira televisão "Philco" em preto e branco desempenhou um papel de me mostrar jeitos de ver e compreender o mundo por meio dos desenhos animados e filmes da "Sessão da tarde" da TV Globo, recheados de figuras da imageria dos filmes de "final feliz" hollywoodianos, com o beijo no final. Eu assisti também ao "Sítio do pica-pau amarelo" na versão televisiva de 1977, adaptação da obra de Monteiro Lobato. Eu gostava de ver o quintal do sítio, além de gostar da Emília, a boneca que era falante e atrevida. Gostar da Emília pode ser relacionado ao gosto, mais tarde, pela Tereza Bicuda, personagem também travessa e desobediente. Rolnik (2006) compreende a ocupação do espaço do conhecimento pela indústria cultural como:

> A industrialização da cultura se deu progressivamente, durante todo século XX (o cinema, na virada do século, o cinema falado e o rádio nos anos 30, a televisão nos anos 50) e, à medida que a mídia e a cultura de massa foram ganhando poder, foram conquistando o espaço que antes era ocupado exclusivamente pela universidade e pela cultura erudita. (ROLNIK, 2006, p. 89)

Figura 9

Juntamente com a TV, a leitura de gibis foi significativa em meus processos de aprendizagem. Eu lia gibis da "Disney" e da "turma da Mônica". Lia escondido, porque os adultos achavam que esta leitura era "perda de tempo". Mas "perda de tempo" é o que eu gostava e tinha aprendido no "tempo do quintal". O gibi parecia uma afronta aos adultos, eles ficavam agressivos ao dizer que não era para ler gibi. Para Shohat (2006), no contexto da ética do trabalho produtivo, ocorrem negações do prazer e "aquele medo terrível de que alguém, em algum lugar está se divertindo" (SHOHAT, 2006, p. 431). A autora sugere que esta "ludofobia" surge quando a inibição do próprio prazer assume a forma sintomática de ataques aos prazeres dos outros.

O novo ambiente da capital me trouxe os desafios da escola, com os quais, aos poucos, fui lidando e descobri prazeres como: conviver e me relacionar com os colegas, a hora do recreio e as brincadeiras, merendar juntos, conversar, trocar lápis de cor e passar a conhecer coisas que eu não sabia. Fora da escola, eram prazerosos, por exemplo, os brinquedos do parque municipal Mutirama. A cidade me devolve, hoje, a ideia rizomática do quintal. Em um processo de "sobreposição de peles"[55] eu fui vestindo a pele da cultura urbana, que não é pura, pois, segundo Burke (2008, p. 90), a cidade como "zona de encontro" guarda resquícios e hibridações como "um mosaico cultural composto de muitas partes diferentes". Depois desta época, foi assim que me senti nas cidades em que visitei e será assim que acho que vou me sentir nas que ainda irei conhecer. Na foto (figura 9) eu estou em um cavalo de brinquedo do Parque Mutirama. Com os movimentos ondulantes e giratórios do carrossel, eu gostaria de nos conduzir para a próxima parte desta investigação, levando junto o bornal atravessado.

[55] A ideia de "peles" foi elaborada no conjunto da obra teórico-artística de Hundertwasser e propõe: primeira pele, epiderme; segunda, o vestuário; terceira, a casa; quarta, o meio social ou identidade; quinta, o meio global ecologia e humanidade (RESTANY, 2003)

Dobra entre a entrada e o meio

Cartografias de poéticas cênicas

Bricolagem autoetnográfica

Este título poderia ser: “O dia em que a bricolagem autoetnográfica encontrou a cartografia em uma poética de gambiarra”. O encaracolado lembra uma história de literatura de cordel e se refere ao que apresento a seguir como um breve esboço das trilhas[56] metodológicas nas quais me oriento para este processo de investigação. A combinação que agencio nesta gambiarra metodológica expõe como esta pesquisa é guiada por um conjunto de crenças e de sentimentos em relação ao mundo, sua compreensão e estudos. O termo “gambiarra” funciona como construção que propõe soluções construtivas inventivas para situações de adversidade.

Do jeito que a minha mãe era costureira e, antes disso, era tecedeira, do jeito que a mãe dela era, e trançava os fios em seu tear e “cartografava” nas tramas de tecidos e nas vestimentas para a família; do jeito que o meu avô era “contador de casos” e se “autobiografava” em suas histórias e também era “fazedor de coisas” no quintal trançando peneiras e jacás; assim como a Ceição tinha os cabelos trançados e tramava cartografias à medida que caminhava com os pés descalços, deixando rastros no chão das ruas da cidade... assim também eu proponho fazer esta trança com elementos metodológicos. Proponho para esta pesquisa a mescla de elementos das diretrizes de “bricolagem” (KINCHELOE, 2007), “autoetnografia” (VERSIANI, 2005) e “cartografia” (ROLNIK, 2006). Na combinação desses elementos, eu adoto o pressuposto ético de explicitar tanto quanto possível o meu lugar de fala, localização sociocultural, minhas eventuais identificações com minorias e novas subjetividades e seus pressupostos teórico-estéticos. No contexto autoetnográfico, “há uma sobreposição entre autor, objeto e o contexto sociocultural narrados” (VERSIANI, 2005, p. 151). Oriento-me pela autoetnografia como:

[56] “Trilha” significando caminhos maleáveis, divergentes dos trilhos de ferro endurecidos.

> Processo de construção do conhecimento em que o pesquisador não se exime do fato de pertencer ao "objeto" que investiga, de considerar-se imerso nele, colocando lado a lado, tanto sua experiência pessoal e profissional quanto suas perspectivas teórico-críticas como forças motrizes de suas indagações e da escolha de seus objetos de pesquisa. (VERSIANI, 2005, p.172)

No ambiente desta pesquisa, estou "imersa" no processo da investigação e dentro dele "não neutralizo a carga afetiva" (ROLNIK, 2006). Realizo a escrita do texto na primeira pessoa, construindo uma narrativa em tom pessoal e íntimo, deixando exposta a minha voz. O "estilo" na escrita, para Silva (2004), em seus estudos sobre multiplicidade relacionada à Deleuze, serve para submeter a língua a um processo de variação contínua. Para a multiplicidade, a escrita liga estilo, pensamento, política e vida, portanto, "escreve-se com estilo, para devir" (SILVA, 2004, p. 46). No "bornal de memórias" eu escrevo em tom poético, carregado de expressões e adjetivos da linguagem falada pertencente ao universo das pessoas e lugares em que eu vivi, na região do Brasil Central. Após o bornal, eu sigo com esta escrita em tom pessoal que me localiza afetivamente nesta pesquisa, como esclarece a autora:

> A noção de sujeito aqui utilizada pela autoetnografia pressupõe a complexidade e singularidade do self como somatória e acúmulo de múltiplas pertenças e experiências passadas decorrentes de sua singular trajetória de identificações com diferentes grupos socioculturais, memórias e tradições. (VERSIANI, 2005, p. 23)

A noção de sujeito da autora acima conduz também a uma reflexão sobre as implicações para a produção de conhecimento, seja o conhecimento denominado do "senso comum", seja o conhecimento produzido por sujeitos localizados nos espaços institucionalizados das academias. Para a autora, este modo de pensar a produção de conhecimento exige do pesquisador da cultura "uma postura autorreflexiva dos interesses e curiosidades teóricas associadas a escolhas racionais e afetivas" (VERSIANI, 2005, p. 88).

Puxando os fios desta gambiarra, a palavra patchwork traz pistas sobre a bricolagem, palavra que se refere a uma atividade que consiste em trabalhar com partes e pedaços de materiais e com eles fazer um mosaico. O uso do termo "bricolagem" vem de Kincheloe (2007), que o utiliza no

espírito de Claude Lévi-Strauss, em "O pensamento selvagem". A palavra francesa bricoleur descreve um "faz tudo", que lança mão das ferramentas disponíveis para realizar uma tarefa. A bricolagem pode sugerir elementos inventivos e imaginativos, sendo que "aquilo que o pesquisador bricoleur escolhe ou não e o modo como interpreta o texto deve ser incluído em todas as leituras, escritas e pesquisa" (KINCHELOE, 2007, p. 187).

O conceito de pesquisadora como uma bricoleur e confeccionadora de colchas me atraiu de imediato, porque, em um primeiro momento, esta metodologia me conectou às várias narrativas de Tereza Bicuda, que formam uma estética mosaica com versões diferentes. Em um segundo momento, me remeteu aos processos de trabalho nas poéticas cênicas, área da minha atuação. Neste contexto, me situo como "atuante/bricolante" e "atuante/nômade", que faz colagens e transformações dramatúrgicas, atuação e montagens de cenas, além de lidar com fazeres de patchwork para confecção de figurinos.

A bricolagem como metodologia possui uma lógica pluralista que busca interconexões nos domínios político, estético, social, cultural, econômico, moral, psicológico, filosófico, cognitivo e educacional. Esse campo emprega, ao mesmo tempo, o tradicional e a pluralidade da pesquisa pós-moderna. Em sintonia com esse espírito, "é possível escolher a partir de uma série de estruturas ou criar a sua própria" (KINCHELOE, 2007, p. 126), propondo, assim, a construção de métodos de pesquisa de forma ativa, construindo os métodos "a partir das ferramentas que temos à mão" (KINCHELOE, 2007, p. 16). Como "processo para a vida inteira" (KINCHELOE, 2007), na bricolagem, o desenvolvimento do projeto de pesquisa utiliza ferramentas que incluem a junção de matrizes conceituais, ideias conectivas e compilações bibliográficas da pesquisa e do pesquisado como "um aspecto intrínseco da educação do bricoleur" (KINCHELOE, 2007, p. 99).

Agora é a vez de trançar fios nesta gambiarra vindos da noção de Rolnik (2006), quando propõe a "cartografia" como metáfora para o pesquisador e a noção de que "o cartógrafo é um antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias" (ROLNIK, 2006, p. 65). Ele permanece atento às linguagens que encontra e devora as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias.

> Para o cartógrafo, teoria é sempre cartografia e, sendo assim, ela se faz juntamente com as paisagens cuja formação ele acompanha. Por isso o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. (ROLNIK, 2006, p. 65)

Além da "antropofagia", outro aspecto proveniente da cartografia, presente e entretecido nesta pesquisa, é o modo como são levados em consideração as sensações, o afeto e a alteridade em pesquisa. Rolnik (2006) descreve que a vulnerabilidade ao outro depende, para sua sustentação, de uma potência específica do sensível que encontra comprovações nas pesquisas de neurociência. A autora diz que cada um de nossos órgãos dos sentidos é portador de uma dupla capacidade, uma cortical e outra subcortical.

> A primeira corresponde à percepção, a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido. Esta capacidade que nos é mais familiar, pois é associada ao tempo, à história do sujeito e à linguagem. Com ela, erguem-se as figuras de sujeito e objeto, as quais estabelecem entre si uma relação de exterioridade. [...] Já a segunda, que por conta de sua repressão nos é mais desconhecida, nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se assim, parte de nós mesmos. Dissolvem- se as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo. (ROLNIK, 2006, p. 12)

Esta segunda capacidade dos nossos órgãos dos sentidos, a autora chama de "corpo vibrátil", conceito do qual deriva o termo "olho vibrátil". Sigo atenta às potências sensíveis e possíveis situações afetivas que possam emergir neste processo de investigação, atenta também às linhas fibrosas do rizoma. Para Gallo (2008, p. 26), "o paradigma rizomático é regido por seis princípios básicos": a) Conexão - qualquer ponto de um rizoma pode ser/estar conectado a qualquer outro. b) Heterogeneidade - qualquer conexão é possível. c) Multiplicidade - não é sujeito nem objeto, mas múltiplo. d) Ruptura a - significante não pressupõe hierarquização, é um rascunho, um

devir. e) Princípio da cartografia - o rizoma pode ser mapeado, cartografado. f) Princípio da decalcomania - colocar os mapas sobre as cópias, os rizomas sobre as árvores, possibilitando o surgimento de novos territórios.

Os fios desta gambiarra de metodologia estão "puxados" e espalhados por todas as partes desta investigação. A trança com três molhos de fios poderia ser uma bricolagem autoetnográfica. Mas poderia ser também chamada de bricolagem cartográfica, ou de cartografia bricolágica... Então fica assim: cartografia de bricolagem autoetnográfica, mas poderia ser...

O maleável e o flexível tecendo esta pesquisa

O quintal como território de estrutura espraiada auxilia a tecer reflexões sobre as "ciências nômades" das quais fala Canclini (2006, p. 19), considerando que "não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo". O autor problematiza sobre demolir essas divisões em pavimentos do mundo da cultura. Segundo o autor, precisamos de ciências sociais nômades "capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos, ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente", juntamente com a interdisciplinaridade, que, para a "bricolagem" (KINCHELOE, 2007), é o processo no qual os limites da disciplinaridade são cruzados e os quadros analíticos de mais de uma disciplina são empregados pelo pesquisador. Esta investigação trança diálogos também com os "saberes e fazeres" vindos do conhecimento comum, acerca do qual Richter (2003) reflete da seguinte forma:

> O valor estético tanto pertence à experiência comum como a uma extensão especializada do mesmo domínio. E, da mesma forma que a ciência, também os valores estéticos nascem na experiência comum. (RADER e JESSUP, 1976, p. 6 apud RICHTER, 2003, p. 23).

A "experiência comum" da reflexão acima está presente no "bornal de memórias", lugar que narrei sobre aprendizagens afetivas e estéticas da infância. Essas "experiências comuns" seguem nas conexões que os "saberes e fazeres" do bornal fazem com os processos poéticos cênicos e aos interesses em saber sobre as narrativas de Tereza Bicuda, estas provenientes do saber do povo. Os "saberes e fazeres" ligados aos tecidos presentes nas roupas, costuras, bordados e figurinos me fornecem um viés de aproximação aos temas presentes nesta investigação.

Atenta aos matizes de metodologia, proponho o tecido como uma "invenção", a matéria têxtil como imagem de pensamento de condução maleável, múltipla, desdobrável e possível de ser esculpida tridimensionalmente. A matéria têxtil está presente de várias formas, permeando e ligando este processo investigativo: o tecido está presente no "bornal" de memórias como recipiente maleável de tecidos e tramas para as memórias; nas pagãs de bebê bordadas, nos vestidos de menina, nos retalhos de tecidos perto da máquina de costura da mãe; nas roupas no varal do quintal, nas pessoas vestidas (mãe, ciganas, avô, pessoas na festa, vizinhas, andarilha Ceição) e na "pele dobrável" das rugas da face do avô. O tecido está presente em meus processos de poéticas cênicas como matéria de construção de figurinos e na reflexão sobre "corpo elástico" (DELEUZE, 1991) da atuante em cena em constante estado maleável de mutação e desdobramento de sentidos.

Restany (2003) fala sobre a ideia de "peles", elaborada por Hundertwasser - teórico naturista, arquiteto e pintor austríaco que construiu arquiteturas curvilíneas, escreveu manifestos em defesa do bolor e os declamou nu. Visionário, propôs, a partir da reflexão ecológica, um questionamento das relações humanas com o mundo, concebendo a imagem de cinco peles que formam o ser humano: a epiderme; o vestuário; a moradia; a identidade ou o meio social; a natureza ou o meio ambiente. Em relação à segunda pele, o vestuário, Hundertwasser se posicionava contra a uniformidade, a simetria e a tirania da moda, confeccionando sua própria roupa com retalhos de tecidos.

Assim como a ideia de "pele" dialoga com a maleabilidade do tecido, também se conecta à flexibilidade dos corpos, o que está presente, por exemplo, na pele do rosto do avô e em meu corpo de atuante em cena. As matérias maleáveis do tecido e de corpos também se conectam às noções de

"dobra barroca", proveniente de Deleuze (1991). Para este autor, a dobra não afeta somente as matérias, "as montanhas e as águas, os papéis, os panos, os tecidos vivos, o cérebro" (DELEUZE, 1991, p. 66), mas as dobras ganham amplitude para exprimir intensidades de força que se exerce sobre o corpo para revolvê-lo e moldar seu interior. A ideia da dobra é pensada pelo autor por meio da matéria têxtil e matéria vestida:

> O barroco é definido pela dobra que vai ao infinito, e ele pode ser reconhecido no modelo têxtil, tal como é sugerido pela matéria vestida: é preciso que já o tecido, a vestimenta, libere suas próprias dobras da sua habitual subordinação ao corpo. Se há um vestuário propriamente barroco, ele é largo, com saias, onde ondas infláveis, borbulhante, envolvendo o corpo com suas dobras autônomas, sempre multiplicáveis. (DELEUZE, 1991, p. 201)

Para Deleuze (1991), a dobra é o traço definidor do barroco, que conquista autonomia de signo de ruptura com o espaço da renascença como estilo de época. Essa conceituação ajuda na elaboração de abordagens escapantes de linearidade, da cronologia e dos "limites históricos". O filósofo aponta também que uma maneira de reconhecer a dobra barroca é o modelo têxtil da vestimenta na pintura. As dobras "dilatadas" desta vestimenta barroca saem do quadro, e, distendidas, ganham autonomia e amplitude, "talvez a pintura tenha necessidade de sair do quadro e tornar-se escultura" (DELEUZE, 1991, p. 202). Quando as dobras ampliadas "saltam" para a tridimensionalidade rumo à autonomia, se aproximam das texturas "em todos os tempos, em todo lugar, o barroco projeta as mil dobras de vestes que tendem a reunir seus respectivos portadores, a transbordar suas atitudes, a ultrapassar suas contradições" (DELEUZE, 1991, p. 202).

> O critério ou o conceito operatório do barroco é a dobra em toda a sua compreensão e extensão: dobra conforme dobra. Se se pode entender o barroco para fora de limites históricos precisos, parece que é sempre em virtude desse critério. (DELEUZE, 1991, p. 64)

Sobre cruzamentos de "limites históricos", Laura Trafí (2006) discorre sobre maneiras de visualizar e ler inscrições de gênero em obras de arte, produzindo uma "desarticulação dos dispositivos

visuais falocêntricos" (TRAFÍ, 2006, p. 95). A autora descreve sobre ver o corpo como um signo do "tempo das mulheres", situando a leitura em uma direção que vai do presente ao passado e abordando a história com uma temporalidade feita em dobras, mais do que de linhas retas. Nesse ponto, a autora esclarece que "o ponto de vista do barroco de Deleuze ajuda a romper com o historicismo e ver relações conflitivas e ambivalentes" (TRAFÍ, 2006, p. 95).

No ambiente desta pesquisa, a noção de "dobra barroca" auxilia para reflexões nas relações com a matéria têxtil, nas texturas que formam o tridimensional e nas abordagens não lineares:

Matéria têxtil e corporeidade:

eu convivi com os tecidos que eram o material que minha mãe usava para costurar roupas, na observação das roupas no varal, no quaradouro, guardadas na caixa de roupas ou nos corpos das pessoas. Hoje, o tecido e os aviamentos são materiais que eu utilizo na confecção de figurinos. O tecido sob a ótica da dobra barroca ajuda nas percepções e possíveis reflexões com linguagens elípticas e de jogos, barganhas, sinuosidades, curvas e desobediências escapantes. Essa produção de violações interessa nesta pesquisa para pensar sobre identidades, paisagens corporais e vestimentas que se comportam em um sistema de metamorfose.

Texturas na construção do tridimensional:

na observação do lado avesso das roupas, dos pontos à mostra e bordados, dos objetos e plantas do quintal que me seduziram à construção de figurinos com texturizados tridimensionais e nas colagens dramatúrgicas, de atuação e montagens de cenas. Ao desdobrar, o tecido da vestimenta barroca "foge" e "escapa" da moldura do quadro e da dimensão plana. Esta abordagem interessa para a conexão com as visualidades desta investigação, que desdobram subjetividades e sentidos postos em camadas e que podem ser abordados como "escapantes" da imagem plana e de racionalidades unilaterais e hegemônicas.

Abordagens não lineares:

para possibilitar borrar linearidades históricas rígidas e encadeamentos fechados e proporcionar opções de abordagens de imagens e visualidades com noções curvas em meio a regimes lineares, cartesianos e escópicos (JAY, 1988). As histórias misturadas do meu avô me influenciaram a gostar de narrativas orais e "imaginárias" (LAPLANTINE, 2003) e esse gosto me levou a querer saber sobre as narrativas de Tereza Bicuda, que são fragmentadas e mosaicas. Essa abordagem está presente no modo de investigar as narrativas com cruzamentos de disciplinas e no deslocamento das narrativas de Tereza Bicuda de sua cidade de circulação (Jaraguá) para serem propostas para um grupo de colaboradores em outra cidade (Goiânia), partindo de narrativas já recolhidas por Valadares e Lima (1983).

Estética do precário

As noções de "estética do precário" podem ser entendidas de maneiras diversas, tais como: falta de recursos configurando como elemento de pesquisa estética; ou em como as condições de produção interferem no aspecto estético; ou, ainda, a precariedade como uma fábrica de soluções inventivas. O precário pode ser entendido como lançar mão de poucos recursos tecnológicos ou lidar com a articulação de coisas banidas do sistema funcional na área da habitação, do vestuário, de sucatas e utensílios domésticos.

No terreno desta pesquisa, me limito a citar algumas conceituações e termos que se referem aos contextos de interesse. Por "estética da escassez" Kremer (2003) registra a transformação da falta e da escassez expressando como as pessoas refazem, mantêm e reconstroem seu espaço físico e cultural na periferia de grandes cidades. A adaptação desta população a condições periféricas da cidade e da sociedade levam a reciclar materiais na construção e decoração de seus lares. Na área do design o precário pode ser entendido como dissonante do cartesiano.

> A "estética do precário" caracteriza-se como uma resposta ao discurso técnico extremo, absolutista e cartesiano, apoiado na verdade unidirecional, que marcou de modo profundo o pensamento moderno. Uma educação, um treinamento estético de cima para baixo, a partir da idéia de quem projeta detêm uma sofisticação conceitual elevada e determina, ideologicamente, os padrões estéticos, culturais e comportamentais de quem simplesmente usa e que é visto como uma tábua rasa a ser preenchida pelo ideal de beleza e assepsia. (POLTRONIERI, s/ d, p. 155)

Já na "estética da gambiarra", Lagnado (2003) defende que é o mecanismo que lida com soluções de baixo custo e de puro improviso. Para a autora, a gambiarra "tem um acento político além do estético" com ressonância nos "parangolés" de Hélio Oiticica, como estandartes, capas, tendas que funcionam como estruturas semelhantes à roupa para vestir, dançar, onde o participador "veste" a obra, exibe-se, vê e é visto.

> Nos panos e plásticos superpostos slogans/avisos/statments são anunciados: "estou possuído, incorporo a revolta, da adversidade vivemos", dimensão espetacular desse exibir-se inspirado na "estética do precário" criada por mendigos e habitantes das ruas que transformam cobertores, plásticos, papelão, restos de jornal e caixas numa segunda pele que os protege e singulariza. (BENTES, 2009, s/p)

Com relação ao termo "adversidade", no "aviso" da citação acima, Lagnado (2003) discorre que não significa apenas "pouquidão", mas também "oposição" e que, baseada na falta de recursos, a "gambiarra não se faz sem nomadismo nem inteligência coletiva" (LAGNADO, 2003). A palavra "gambiarra" está também no título da mostra "A poesia da gambiarra", do artista amazonense Emmanuel Nassar, que esteve no Centro Cultural Banco do Brasil, em abril de 2003, no Rio de Janeiro. A curadora da exposição, Denise Mattar (2003), comenta que o trabalho de Nassar, entre a farsa e a ironia, nos revela "as engenhocas, os gatilhos, as gambiarras e as maquinações que driblam a extrema pobreza cada vez mais confrontada com a extrema riqueza" (MATTAR, 2003, s/p) e que a "gambiarra" no título da mostra assume o papel de apontar a brasilidade.

Desenhando um entendimento de "resistência ao hegemônico", a "estética do lixo", para Shohat (2006), contém "a valorização do sujo, do lixo e do punk" e estas são consideradas características do pós-modernismo do primeiro mundo, que, para a autora, já estavam presentes no movimento da "estética do lixo" no Brasil, nos anos 1960.

> Os cineastas tropicalistas criaram uma estratégia de resistência baseada no baixo custo da "estética do lixo". [...] a metáfora do lixo propunha um sentido transgressor de marginalidade, da sobrevivência no interior da escassez, da condenação de sempre ter que reciclar os materiais da cultura dominante. (SHOHAT, 2006, p. 432)

A mesma autora fala sobre uma "gramática jocosa" (SHOHAT, 2006) como o modo por meio do qual diversos músicos têm transformado materiais "degradados", como pedaços de metal, tubos e latas, em musicalidade vibrante.

Poeiras de percepções coloridas, do quintal para cá, passando pela escola

Do primeiro dia de aula na escola Salesiana (em que eu chorei na frente dos colegas) até hoje, eu fiz as pazes com a escola. Antes desse processo de mestrado eu fiz graduação em Comunicação Social/Jornalismo, na Universidade Federal de Goiás, concluída em 1982. Também inventei jeitos de ser um tipo de "fazedora de coisas". Na área das poéticas cênicas,[57] atuo ligando e atravessando funções diferentes. Transito entre as áreas de atuação, criação e confecção de figurinos e adereços, área de direção e dramaturgia e me considero uma "atuante/bricolante". O espaço da cena é o quintal para brincar com o bornal atravessado. Bornal recheado de construções ajuntadas no tempo e no espaço da minha vida.

No território doméstico e familiar do quintal existia aquilo que passava "por baixo" e "entre" a educação visível, transmitida pela família. Quando minha mãe me pedia para ensaboar os pratos esmaltados e os garfos na bica d'água, me ensinando a realizar uma tarefa doméstica, aconteceu mais de uma vez de eu deixar garfos rodarem água abaixo, porque eu estava entretida olhando as texturas ondulantes que a água fazia na superfície e os filhotes de peixe que nadavam na entrada da bica. Era como se as coisas presentes no mundo cotidiano "piscassem" para mim, me "chamassem" e eu olhava. Ocorreu também, mais de uma vez, de eu ser bastante desestimulada em minhas observações porque isso causava um "distraimento", enquanto eu estava distraída, eu não realizava tarefas. A sobrevivência da minha família dependia, no mundo do trabalho, do esforço das pessoas. E a pessoa que se distraía, como eu, apresentava uma "fraqueza". Para além da concepção de trabalho, existia também o caminho do aperfeiçoamento "espiritual". O ócio era um pecado a ser combatido, era um defeito.

Demorei muito tempo para entender que a minha fraqueza era o meu combustível. É o meu jeito de observar o mundo e de representar essas observações que me permitem trabalhar com empenho, sem deixar de lado a satisfação pelo trabalho. É desta maneira que eu encontro sentido e

[57] Uso o termo "poéticas" para me referir ao processo de construção e produção, porque ele privilegia o design de linguagem e é mais fluido em relação a "artes" que entendo ser um termo mais cristalizado, por remeter a produções situadas em campos mais hegemônicos em relação aos territórios das minhas produções, que considero mais fluidas, flutuantes.

motivação para realizar tarefas. Ao estabelecer relações do bornal de memórias com os processos das poéticas cênicas, abro para os "afetos que pedem cartografias" (ROLNIK, 2006). Encontro na área cênica um território fértil e propício para bordar essas "cartografias afetivas" do quintal. Rolnik (2006) reflete sobre processos de criação da seguinte maneira:

> Entre a vibratilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal. É a tensão deste paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência de criação, na medida em que nos coloca em crise e nos impõe a necessidade de criarmos formas de expressão para as sensações intransmissíveis por meio das representações de que dispomos. Assim movidos por este paradoxo, somos continuamente forçados a pensar/agir de modo a transformar a paisagem subjetiva e objetiva. (ROLNIK, 2006, p. 13)

A "crise" que a autora menciona como uma estratégia de produção de desejo de criação é um elemento sempre presente nos processos que eu percorro para produzir as poéticas cênicas. A escolha de seguir profissionalmente nesta área foi firmada aos poucos, porque é um campo muito restrito do ponto de vista do trabalho regular. Esse é um território de muitas delicadezas, com regiões de "gelo fino" e com tranças de forças e fragilidades. Nesses caminhos cheios de "céu e de chão", me interessa sempre refletir sobre os processos artísticos de construção e de aprendizagens, que pressupõem investigação e pesquisa. Há também o lado das relações conflituosas com o mercado e com o "negócio", sem o qual o trabalho como atuante cênica fica reduzido e a minha existência como produtora fica comprometida. Sobre as transformações das artes na segunda metade do século XX, Canclini (2006) relata:

> A arte não pode mais ser apresentada como inútil nem gratuita. É produzida dentro de um campo atravessado por redes de dependências que a vinculam ao mercado, às indústrias culturais. (CANCLINI, 2006, p. 244)

Além de produzir dentro do território das poéticas, me relacionar e lidar com o "negócio" da arte também faz parte da minha profissão, por exemplo, participar de leis de incentivo e apresentar projetos culturais para patrocínios e apoios financeiros.

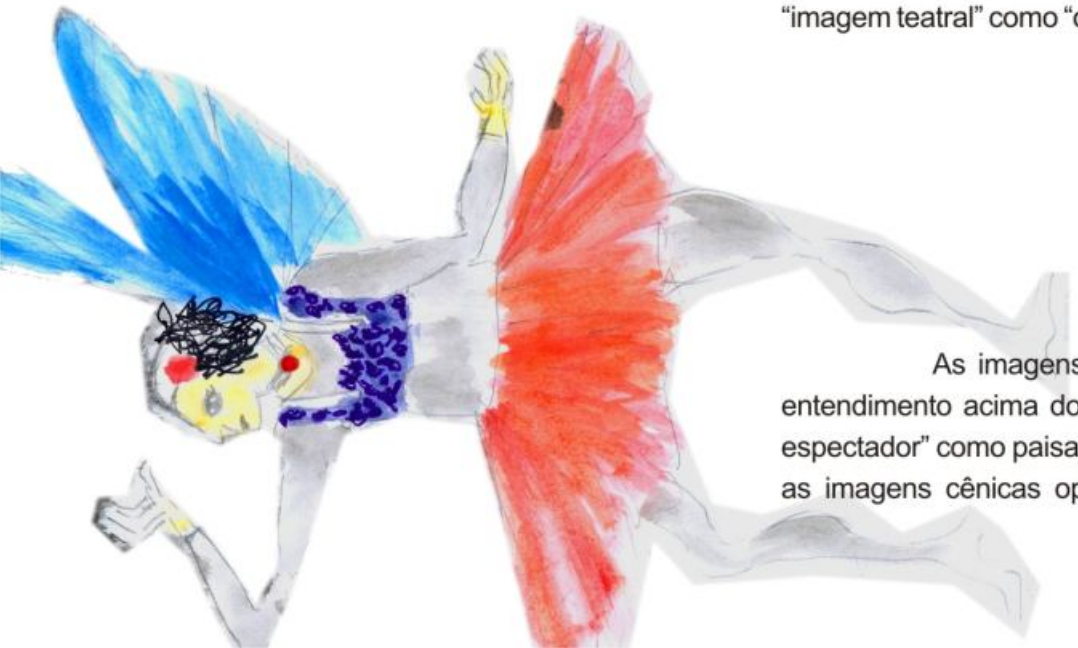
Atuante/bricolante: cenas e figurinos entre o lírico e o jocoso

Nas observações do cotidiano e do ambiente que me rodeavam no período de infância, as visualidades ligadas às paisagens corporais eram elementos atrativos e sedutores. Os pés descalços da Ceição e do Antonhão, da mãe no pedal da máquina de costura; os anelados dos cabelos; as rugas nos rostos; as estampas dos tecidos em cima dos corpos; os amarrotados que o tecido fazia quando a pessoa ia trabalhar, porém a lisura e os vincos do tecido quando a pessoa estava indo para uma festa. Eram conexões ligadas às subjetividades emergentes da relação corpo-tecido.

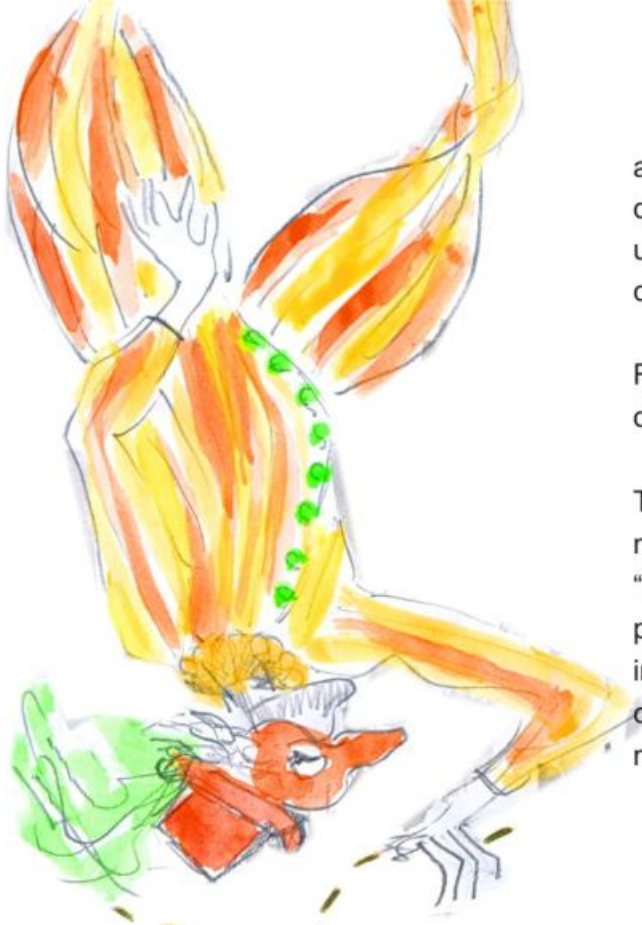
A noção de "corporeidade" entendida como relativo ao corpo material é enfatizada por Romano (2005, p. 16) na materialidade conectada ou relativa ao corpo como "aquilo que pode ser sentido ou visto e que não existe apenas numa dimensão espiritual ou mental". A ênfase na visualidade do corporal como "imagens geradoras que se constituem na dimensão do humano: o corpo envolvido num sistema amplo de relações com a cultura e com a história e 'lastreado' por elas" (ROMANO, 2005, p. 230).

O desenvolvimento da percepção de "visualidade cênica" parte da noção de "visualidade" em Hernandéz (2006) como "o estudo da estrutura social da experiência visual", fazendo uma comunicação de subjetividades em termos de classe, gênero, sexo e etnia. As imagens cênicas como visualidades poderiam estar neste terreno de práticas visualizadoras imbuídas de subjetividades que são percebidas pelo olhar do espectador no processo comunicativo da experiência visual. A reflexão abaixo propõe sobre "imagem teatral" como "o que é dado a ver ao expectador":

> [...] a cena teatral a partir da idéia da visualidade cênica, elaborada com vistas à criação de uma determinada imagem teatral [...] essa idéia de "imagem teatral", entendendo-a como aquilo que é dado a ver ao espectador no espaço cênico. Como resultado de um longo processo de reflexão, síntese e transposição de uma idéia para o espaço cênico, ela engloba o modo de composição dos signos cênicos, que incluem em si todos os componentes teatrais tais como os objetos, o cenário, o figurino e a iluminação. (ANTUNES, 2008, p. 01)



As imagens teatrais entendidas como "visualidade cênica" nesta investigação diferem do entendimento acima do seguinte modo: visualidade cênica não seria apenas o que é "dado a ver ao espectador" como paisagem definitiva na cena em uma terra geometrizada e disciplinada. Neste trabalho, as imagens cênicas operam para propiciar a emergência de outros agenciamentos e ressonâncias



articuladas com muitas linhas de fuga. Propõe exercício de experimentação de invenção de outros olhares que cruzam e atravessam em um sistema comunicativo e não de leitura de significados estáticos e unívocos. Proponho visualidade cênica como imagem que desenrole em conversa infinita e que se coloque como signo de uma conversação que acolhe balbucios e sussurros.

No caso das poéticas cênicas que busco desenvolver, compartilho da concepção de Romano (2005, p. 232) de que a "teatralidade está expandida materialmente no corpo do ator, que determina as relações estéticas com os outros elementos de cena".

Uma das influências que me afeta e que têm relação com as escolhas das narrativas de Tereza Bicuda são os aspectos da comicidade. Esse é um elemento que está também pulverizado em meus processos. Nesse território busco várias inspirações instigantes, entre elas as conexões com o "clown" que, para Ferracini (2001), seria "a dilatação da ingenuidade e da pureza inerentes a cada pessoa. O clown é lírico, inocente, ingênuo, angelical, frágil" (FERRACINI, 2001, p. 216). Outra inspiração que persigo é a noção de "mulher palhaça" (figura 10). A área que situa "mulher e comicidade" é um território minado de intensas negociações de poder e resistências. O termo "palhaço" me lembra o colchão de palha que minha mãe "afofava" para eu dormir.

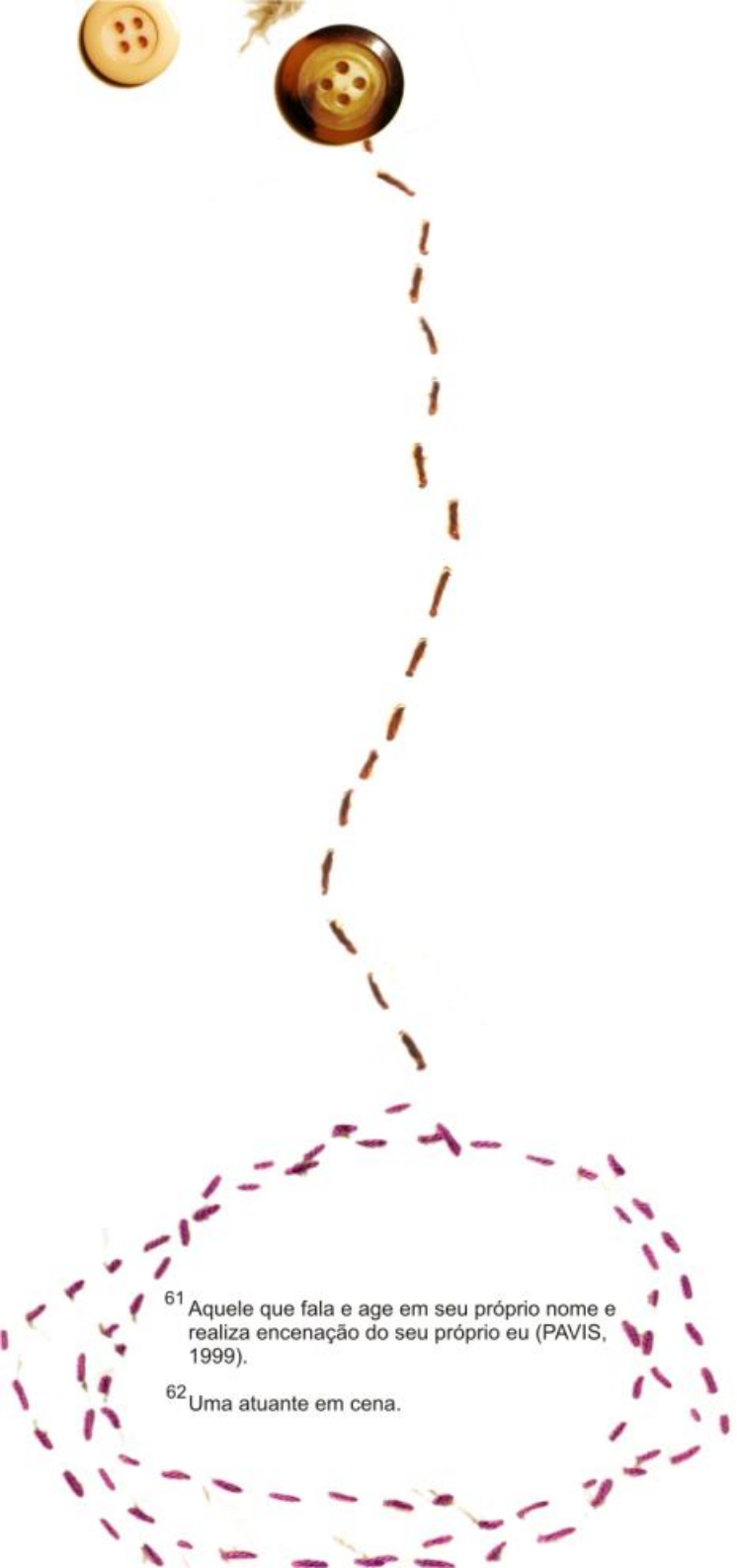
> Palhaço vem do italiano "paglia" (palha), material usado nos colchões. Isto porque a primitiva roupa deste cômico era feita do mesmo pano dos colchões: um tecido grosso e listrado, e afofada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro colchão ambulante, protegendo-o de constantes quedas. (RUIZ,1987, p. 12 apud FERRACINI, 2001, p. 218)

A diferença entre clown e palhaço, para Ferracini (2001, p. 218), é que o palhaço, hoje, é um tipo que "tenta fazer graça e divertir seu público por meio de suas extravagâncias; ao passo que clown tenta ser honesto e sincero consigo mesmo", sendo que esse estado de sinceridade e ingenuidade do seu ridículo deve ser buscado pelo ator ao "mergulhar em si e ter a coragem de buscar estes estados humanos, transformando-os em corpo. Cada ator, portanto, possui seu próprio clown, com características particulares e individuais" (FERRACINI, 2001, p. 218). Enredando mais elementos para o arsenal de inspirações, busco cruzamentos nos cômicos da era medieval para tecer conexões com meu trabalho poético, aproximando-me das noções de bufo[58] e jogralesa[59] que eu ligo e atravesso com a mulher fabuladora,[60] a senhora das fábulas como "guardiã de lendas" e "contadora de histórias" (figura 11). O contador de histórias é assim entendido por Pavis (1999):

[58] Ator ou personagem de comédia ou farsa encarregado de fazer o público rir. Bufão truão, saltimbanco, mimo, momo, gracioso (HOLANDA, 1986).

[59] Feminino de trovador, aquele que, na idade média, interpretava poemas e canções de caráter épico, romântico ou poético (HOLANDA, 1986).

[60] Mulheres fabuladoras eram as apresentadoras de certos contos da idade média francesa, os fabliaux (FO, 1999).



> O contador de histórias é um artista que se situa no cruzamento de outras artes: sozinho em cena (quase sempre), narra sua ou uma outra história, dirigindo-se diretamente ao público, evocando acontecimentos através da fala e do gesto, interpretando uma ou várias personagens, mas voltando sempre ao relato. Reatando os laços com a oralidade, situa-se em tradições seculares e influencia a prática teatral do Ocidente confrontando-a com tradições esquecidas da tradição popular, como o relato do contador de histórias árabe ou do feiticeiro africano [...] ele é um *performer* que realiza uma ação e transmite uma mensagem poética diretamente recebida pelos ouvintes-espectadores. (PAVIS, 1999, p. 69)

Para o autor, a arte do contador de histórias renovou a prática teatral de nossos dias. Herdeira do meu avô, "performer"[61] contador de casos, e "designer" de vassouras e jacás, também vou me construindo como uma atuante/bricoladora de cacos, com influências que não estão puras nos processos, estão "agenciadas" para "promover encontros potentes" (SILVA, 2004), pulverizados nas construções cênicas.

Destaco a Cia Trapaça, grupo do qual participo desde o ano 2000, fazendo atuações solo,[62] como um tipo de poética cênica que contempla cruzamentos de linguagens e materiais. O nome "Trapaça" pode ser associado à destreza, vitalidade, brincadeira, chiste. Como atuante trapaceira, me aproximo de um "trickster" no sentido de herói e personagem instintivo com força travessa e astuta. Para Certeau (2007), o termo "trapaçaria" tem sentidos de astúcia e se situa em terrenos de resistência e relações de poder.

> O que aí se chama sabedoria define-se como trampolinagem, palavra que um jogo de palavras associa à acrobacia do saltimbanco e à sua arte de saltar no trampolim, e como trapaçaria, astúcia e esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais. Mil maneiras de jogar e desfazer o jogo do outro, ou seja, o espaço instituído por outros, caracterizam a atividade sutil, tenaz, resistente, de grupos, que por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e de representações estabelecidas [...] destreza tática e alegria de uma tecnicidade [...] uma mestria que tem seus peritos e sua estética se exerce no labirinto dos poderes. (CERTEAU, 2007, p. 79)

[61] Aquele que fala e age em seu próprio nome e realiza encenação do seu próprio eu (PAVIS, 1999).

[62] Uma atuante em cena.

Na Cia Trapaça, algumas montagens lidam com possibilidades cênicas na busca de atmosferas, plasticidades e visualidades provindas da oralidade, literatura, tais como "Historial" (figura 12) e "Redemoinho de Contos" (figura 13), que combinam elementos vindos da oralidade e versão de clássicos, com abordagens poéticas de narrativas, relatos míticos e literatura escrita. Na montagem "Bugiganga", (figura 14) a personagem Florinda Bugiganga encena uma coleção de microcenas com objetos, materiais de plástico, artigos de lojas de importados e bonecos. Essa montagem participou do projeto Ceduca/2008 com apresentações para 45 escolas da rede municipal de Goiânia (figura 15). Em "A Caixa de Téspis" a encenação inicia-se tratando dos tempos primórdios do teatro grego e aborda com humor os contos de fadas e narrativas de encantamento (figura 16). Sinto-me seduzida e interessada em flutuar pelas historicidades das poéticas cênicas. Interessa-me brincar com as tradições das "famílias dos cômicos", com os saberes de "contar histórias", com gêneros, estilos e escolas.

Antes da Cia Trapaça, integrei o Teatro Camaleão (figuras 17 e 18) em um processo colaborativo, de 1992 a 2000. Esse nome pode ser associado ao mimetismo do animal camaleão em tramas de transformação e mudanças de cor. O grupo era composto por duas atuantes, Rita Alves e eu, formando uma parceria inventiva, intensa e produtiva, que eu considero um período muito instigador e significativo em meus processos de aprendizagens cênicas. Nosso processo de produção passava por todas as instâncias e áreas da montagem. Da elaboração das ideias dramatúrgicas à atuação, também pela invenção e confecção de figurinos e adereços em um processo integrado a todo o desenrolar da produção.

Nossos trabalhos e experimentações me proporcionaram um trançado de experiências de aprendizagens ligadas ao cuidado, ao precário e à construção de texturas tridimensionais. Nós exercitávamos no teatro Camaleão misturas de componentes de comicidade ligados à farsa e à *"commedia del'arte"*,[63] mesclados a elementos da cultura brasileira, tais como literatura de cordel, "mamulengo" (teatro de bonecos que circula na região Nordeste). Interessavam-nos as texturas

[63] Comédia italiana", ou "comédia de máscaras" (século XVIII), se caracterizava pela criação coletiva de atores, máscaras e improviso a partir de um roteiro (PAVIS, 1999).

barrocas e mosaicas tanto para a construção dos materiais cênicos como também para as misturas e colagens dramatúrgicas e de montagens de cenas que "tridimensionavam" para fora das molduras e desdobravam sentidos.

Para Rolnik (2006, p. 12), a noção de "nomadismo carnavalista" contamina num movimento que incorpora o que encontra pelo caminho. Esse "nomadismo carnavalista", termo que mistura "carnaval" com "tropicalista", como a autora discorre, preserva a tensão fecunda entre o "olhar retina" e a vibração do "corpo vibrátil". Essa tensão permite apreender, segundo ainda a autora, "a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações".

As visualidades cênicas formadas pela construção que preza a comicidade, a profusão de cores, construção detalhista e texturas barrocas podem ser percebidas em algumas criações cênicas citadas aqui do Teatro Camaleão e da Cia trapaça. Também podem ser percebidos em trabalhos de construção de figurinos e adereços que realizo para outros grupos e montagens, como a peça "Balada de um Palhaço", que estreou em 2008, pelo grupo "Arte e Fatos", filiado à PUC Goiás (figura 19). Deleuze (1991, p. 208) invoca "as vestes do Arlequim" para dizer sobre o mundo "tratado como uma ilusão" e ele diz que nas vestes superpostas "a veste de baixo não é a mesma que a de cima" para falar de metamorfose.

Shohat (2006) aponta que no carnaval há possibilidades de surgimento de muitas vozes e de muitos diálogos, numa fragmentação e pulverização dos esquemas hegemônicos dominantes que se fundam em um controle jurídico-religioso-político.

> O carnaval favorece uma estética dos erros, que Rabelais chamou de gramática jocosa, na qual a linguagem artística é liberada das normas sufocantes da correção e decoro. Contra a beleza estática, clássica e acabada da escultura antiga, o carnaval exibe o mutável, o "corpo grotesco" transgressivo, rejeitando o que poderia ser chamado de "fascismo da beleza". (SHOHAT, 2006, p. 421)

Na citação acima, a autora retoma o termo “gramática jocosa” que havia sido citado anteriormente na parte referente à “estética do precário” como a combinação jocosa e humorada de material-refugo para inventar gambiarras criativas. Entre a jocosidade e o precário poderia haver interstícios que conectam as poéticas cênicas com as quais eu lido e com Tereza Bicuda, em suas narrativas.

A Ceição mendiga da infância, que é conectada à Tereza Bicuda, tinha o seu saco para carregar as roupas usadas do processo de mendigagem e para guardar os pertences que ela ia recolhendo pelo caminho e pelas casas, do mesmo modo que eu usava o bornal com miudezas de brincalhona no quintal.

Sempre observei e me interessei pelas roupas dos andarilhos, mendigos, sobreposições, acúmulo de quinquilharias e seus sacos, sacolas, buchos, trouxas para carregar seus pertences. Essas roupas e sacos podem ser conectados ao “precário” como proteção, singularidade e invenção. Eu procuro ligar os meus processos de invenção de figurinos e adereços a derivações dos processos de nomadismo e mendigagem e do “trouvismo” termo derivado do objeto “trouvê” , ao trabalhar com roupas usadas e objetos velhos, porque são do meu interesse as camadas de sentidos que estão depositadas nestes objetos. Nesta relação se enreda o gosto pelos ornamentos, adornos, enfeites, amontoados excedentes, pregueados, como quando eu olhava os objetos no quintal e passarinhava sensações e pensamentos. Puxo aqui os “bobos” das histórias do meu avô.

Sobre a comicidade, Bakhtin (2008, p. 241) discursa a respeito do “tempo alegre” por meio dos gestos carnavalescos enfeitados com guizos e sinos de um “tempo ligado ao carnaval como fartura, exagero, vestimenta, festa ligada ao corpo, terra, natureza”, o que se conecta ao “tempo da festa” (DAMATTA, 1997), em como as pessoas se enfeitavam para irem à festa da madrinha, ou em como o palhaço da folia de reis fazia seu desempenho performático com seus trajes e máscaras grotescos. Bakhtin (2008) é autor que analisa a cultura popular medieval e realiza um diálogo entre o popular e o imaginário, desenvolvendo reflexões sobre subversão dos valores oficiais. No “realismo

grotesco", o autor propõe como sistema de imagens da cultura cômica popular que "o traço marcante é o rebaixamento a transferência ao plano material da terra e do corpo de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato" (BAKHTIN, 2008, p. 17). Já a "concepção carnavalesca" é oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade e ela "necessita manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis, flutuantes e ativas" (BAKHTIN, 2008, p. 9). Para o autor, os rituais, jogos e performances, imagens grotescas do corpo e de suas funções subvertem os modelos de decência e os ideais clássicos. Por seu caráter concreto e sensível e graças ao elemento do jogo, elas estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, às formas do espetáculo teatral.

Para o autor, os bufões e bobos são as personagens características dessa cultura. A comicidade dos bufões está associada aos atributos subvertidos do alto no lugar do baixo. Para Pavis (1999, p. 35), o bufão é o princípio orgiástico da vitalidade transbordante "da palavra inesgotável, da desforra do corpo sobre o espírito, da derrisão carnavalesca do pequeno ante o poder dos grandes (Arlequim), da cultura popular ante a cultura erudita". O bufão, como o louco, é um marginal. Este estatuto de exterioridade o autoriza a comentar os acontecimentos impunemente". Nesse sentido, Pavis (1999) cita o filósofo Adorno:

> [...] a linguagem das crianças e dos animais parece ser uma só. Na semelhança dos clowns com os animais se ilumina a semelhança humana como os macacos: a constelação animal-tolo (ou louco), clown é um dos fundamentos da arte. (PAVIS, 1999, p. 35)

A ligação da criança e do macaco me conecta ao macaco amarrado no quintal da casa paroquial da igreja. Para Burke (1989, p. 173), "os heróis, vilões e bobos de uma cultura formam um sistema e revelam os padrões dessa cultura". Em suas narrativas, Tereza Bicuda poderia ser abordada como concepção carnavalesca de expressão "mutável, flutuante e ativa". Como "bufã", Tereza poderia

ser conectada à figura que faz parte da "cultura" (RICHTER, 2003) assim como a figura de "Jeca Tatu", que eu olhava nos almanaques de farmácia, onde eu aprendi a ler. "Criado na década de vinte, por Monteiro Lobato, assíduo colaborador do Almanaque do Biotônico Fontoura [...] o Jeca é testemunha da violência, da feiúra, pobreza, do físico popular" (MEYER, 2001, p. 133) para ser emblema maior da publicidade do referido remédio. Ele é o "corpo do caipira". "O jeca sai do anonimato, da feiúra, da infelicidade, da morte [...] para o ideal de felicidade, riqueza e saúde", isto acontece após tomar a poção mágica - o Biotônico Fontoura - o camponês humilde transforma-se em um imigrante europeu, modelo de força, beleza e saúde, empunhando a enxada. Estas são noções que dialogam com ideias de "bufões da cultura", das quais fala Burke (1989).

Abrir a janela para ver a flor

Uma cartografia das relações entre as poéticas da cena e os fazeres contemporâneos e seus terrenos estéticos, afetivos e de referenciais expandidos liga a reflexões sobre territórios e fronteiras. Burke (2008, p. 107) defende que "a inferência de que hoje somos todos imigrantes, quer demos conta disto ou não, deve ser levada a sério, como observação de Canclini de que a fronteira se encontra em toda parte". A fronteira poderia ser entendida aqui como linha de trabalho, valores, opções, campos de ação, fronts e zonas de conflitos e negociações. As fronteiras movediças, cambiantes e comunicantes delimitam uma noção de territórios igualmente movediços e, neste sentido, podem ser considerados entrelugares.

As aprendizagens e noções de entrelugares passaram a ser emergentes e pensadas de maneira mais consciente em meu trabalho cênico a partir de uma oficina da qual participei em Goiânia, em 2007, com o bailarino de butoh Tadashi Endo. Ele é japonês, mora na Alemanha e seu trabalho é uma síntese entre teatro, performance, improvisação e dança. Ele foi aluno do dançarino de butoh

Kazuo Ohno, que encontrou seu caminho na dança que ele chama de “Butoh-MA”. MA no zen-budismo significa “vazio” e “espaço entre as coisas”. Para Tomaz Tadeu da Silva (2004, p. 32), o devir vai sempre na direção inversa da tendência à estratificação, à matéria já formada, às maiorias, “o devir está sempre 'entre' ou 'no meio'”.

Durante a oficina, Tadashi discorreu sobre não pertencer a uma pátria ou lugar, alimentando sentimento crítico dos lugares, e sobre buscar não se sentir em posição confortável na vida, no lugar de morada e nem para atuar. Expôs acerca do ato de olhar as pessoas doentes, corpos enrijecidos e com dificuldades de movimento e sobre observar a aparência e energia dos insetos feios. Na oficina, foram trabalhadas dinâmicas de tempo e ritmo, variação espacial dos movimentos, os pés como órgão de visão e percepção, a transformação de imagens em movimento, qualidades de energia e o corpo-metamorfose.

A observação de insetos e atenção para os pés me conectou afetivamente ao bornal - pés da Ceição, do Antonhão, da mãe. O que mais me atraiu neste trabalho foi que a oficina propunha trabalhar o butoh como ponto de partida e instigar a pessoa a exercitar a partir de sua própria história pessoal e cultural. Em conversas durante a oficina, Tadashi disse: “Não se ensina butoh, acredita-se destrancar a janela para ver a flor”.

Além de atuante/bricolante, passei a prezar, nas experiências, as interações com os movimentos de travessia, de contaminação e de mediações entre as poéticas cênicas e outras artes, entre “códigos do cotidiano e códigos extracotidianos” (BONFITO, 2002). Como atuante/nômade, procuro trilhas que possibilitem a abertura de espaços para “desverticalizar” (CANCLINI, 2006), lembrando a noção deste autor para as “ciências nômades”, as formas de hierarquias do ser, do saber e do fazer. Esse processo conecta não só minha atuação como também daquele que compartilha a jornada, o espectador. Procuro trilhas de atuante/nômade, sinalizando como agenciadora que opera e media seus conhecimentos artísticos. Silva (2004, p. 37) descreve agenciar como “fazer multiplicidade” no sentido de fazer arranjos: “combinar. Conjugar. Misturar. Mesclar. Juntar. Reunir.

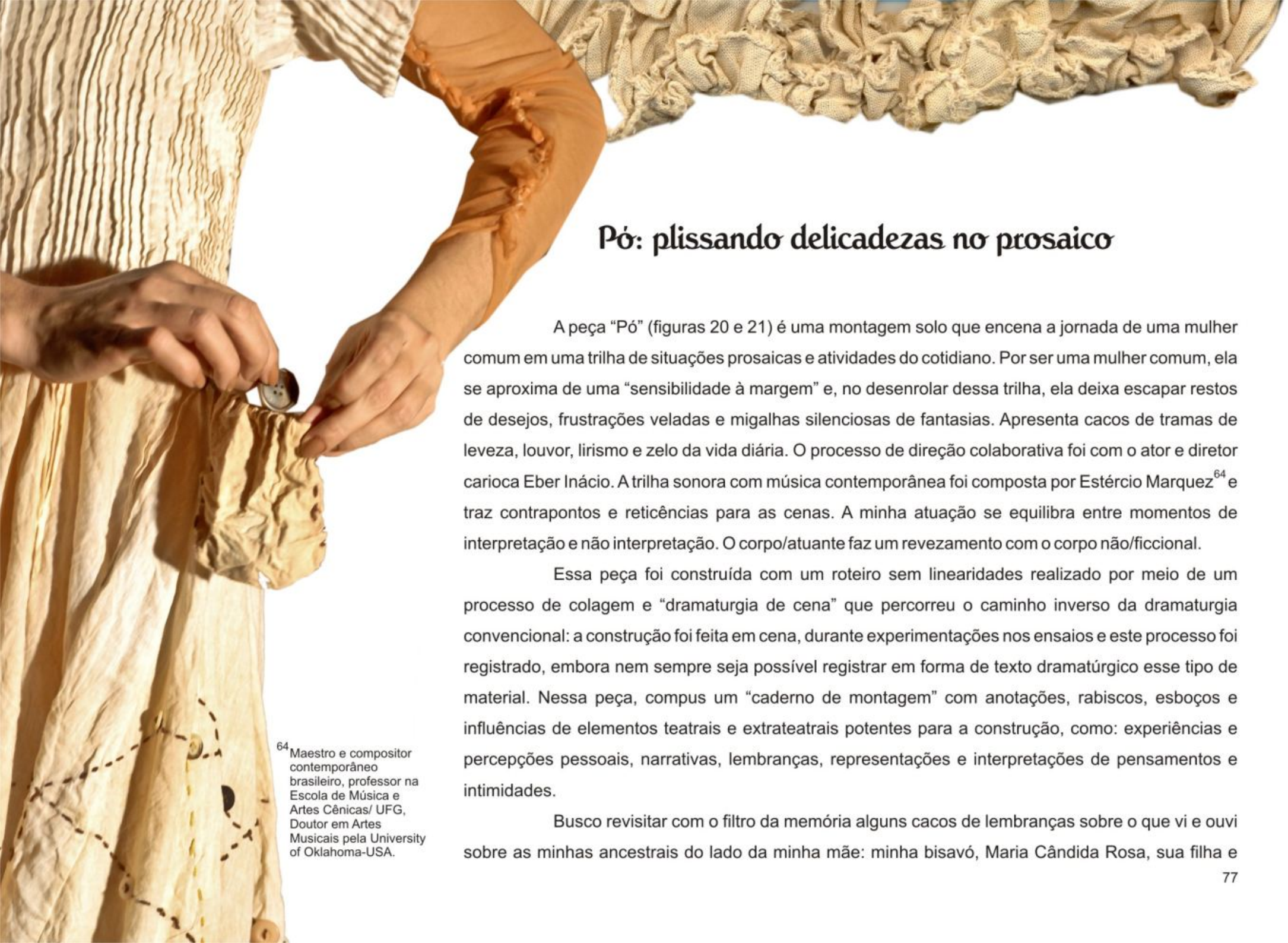
Agrupar. Amontoar. Somar. Enxamear. Conectar. Ligar. Compor. Articular". Para este autor, no léxico de Deleuze e Guatarri, "agenciamento" seria:

> [...] arranjo, a combinação de elementos heterogêneos, díspares, fazendo surgir algo novo, que não se pode resumir a nenhum dos elementos isolados que o compõe [...] Agenciamento poderia ser entendido, então, simplesmente como um outro nome para "multiplicidade", com o acréscimo, talvez, de uma dose maior de atividade, de intervenção, de nossa parte. (SILVA, 2004, p. 36)

Entendo que me situo como atuante/nômade porque atuo na construção do conhecimento e nas práticas cênicas a partir desse "sistema de agenciamento" descrito acima e, por não possuir uma filiação estética teatral definida, busco estabelecer conexões com os processos de errâncias, conectada às andarilhas desta investigação, tais como Ceição, as ciganas, Tereza Bicuda, cujas itinerâncias não se definem antes de se começar o caminho, mas durante o caminhar.

Esse jeito de trabalhar está espalhado em todo o processo: no afastamento do uso puro da dramaturgia convencional do "grande texto" e do "grande autor" para a aproximação da dramaturgia "autoral", "de ator" ou "de cena", como cruzamento e atravessamento de elementos de outras áreas e disciplinas extrateatrais, tais como oralidade, autobiografia, experiências e percepções pessoais; no afastamento da direção convencional vertical centrada na figura do "grande diretor" para a aproximação das noções de "atriz montadora" (OKAMOTO, 2002) e "atriz compositora" (BONFITO, 2002), juntamente com processos horizontais de direções colaborativas.

Descrevo a seguir sobre a peça "Pó" porque essa encenação foi realizada por meio dos processos descritos anteriormente. A estreia foi em agosto de 2008, período em que eu cursava o primeiro ano deste mestrado e fiz cruzamentos entre algumas noções da "cultura visual", como as citadas anteriormente, e as "poéticas cênicas". Portanto, considero que essa montagem está conectada a este processo de pesquisa.



Pó: plissando delicadezas no prosaico

A peça “Pó” (figuras 20 e 21) é uma montagem solo que encena a jornada de uma mulher comum em uma trilha de situações prosaicas e atividades do cotidiano. Por ser uma mulher comum, ela se aproxima de uma “sensibilidade à margem” e, no desenrolar dessa trilha, ela deixa escapar restos de desejos, frustrações veladas e migalhas silenciosas de fantasias. Apresenta cacos de tramas de leveza, louvor, lirismo e zelo da vida diária. O processo de direção colaborativa foi com o ator e diretor carioca Eber Inácio. A trilha sonora com música contemporânea foi composta por Estércio Marquez[64] e traz contrapontos e reticências para as cenas. A minha atuação se equilibra entre momentos de interpretação e não interpretação. O corpo/atuante faz um revezamento com o corpo não/ficcional.

Essa peça foi construída com um roteiro sem linearidades realizado por meio de um processo de colagem e “dramaturgia de cena” que percorreu o caminho inverso da dramaturgia convencional: a construção foi feita em cena, durante experimentações nos ensaios e este processo foi registrado, embora nem sempre seja possível registrar em forma de texto dramatúrgico esse tipo de material. Nessa peça, compus um “caderno de montagem” com anotações, rabiscos, esboços e influências de elementos teatrais e extrateatrais potentes para a construção, como: experiências e percepções pessoais, narrativas, lembranças, representações e interpretações de pensamentos e intimidades.

Busco revisitar com o filtro da memória alguns cacos de lembranças sobre o que vi e ouvi sobre as minhas ancestrais do lado da minha mãe: minha bisavó, Maria Cândida Rosa, sua filha e

[64] Maestro e compositor contemporâneo brasileiro, professor na Escola de Música e Artes Cênicas/ UFG, Doutor em Artes Musicais pela University of Oklahoma-USA.

minha avó, Florinda Cândida Teixeira, sua filha e minha mãe, Geralda Clementina Martins, que é chamada de “Fiica”, e sua filha, eu, Rosilandes Cândida Martins, que sou chamada de “Rosi”. Esse processo é realizado sem referências biográficas explícitas. É uma maquinação que digere as lembranças vistas e ouvidas referentes a estas mulheres e depois trançadas com elementos vindos de experiências e percepções pessoais desde a infância e pela vida de adulta, tais como: desamparo, ternura, medo, saudade, violência, delicadeza, amor. O roteiro foi composto de 18 cenas com os seguintes nomes: Memória da Terra, Mundo dos Trabalhos, Grinalda Singela, Água de Flor, Relicário Bordado, Cabra Cega, O Pacto, Senhora dos Caminhos, Arabescos e Labaredas, Via Crucis, Mulher de Ponta de Rua, Carantonhas, Sangria Desatada, Travessia do Campo Santo, Jirau de Jasmim, Ladainha Violeta, Luzeiro Perpétuo, Buscar Flor no Cerrado.

Os figurinos mostram suas tramas sendo modificadas pelo corpo na paisagem cenográfica terrosa e encardida. Flexíveis, desdobram seus tecidos e subjetividades em meio aos objetos do cenário. Construídos com texturas mosaicas, as peças contêm influências das noções de cotidiano, de precário e de cuidado. À maneira de “peles” (RESTANY, 2003) ou “peles poéticas”, os figurinos desdobram sentidos e atuam como parceiros em cena. Essas texturas comportam atuação de desgastes, rasgos, desfiados, encardidos, sujos, bordados “mal feitos”, aplicações conflitantes e dissonantes, como se fossem “comentários poéticos” que se acoplam à textura ornamentada, para lembrar sobre a vivência e a história que aquela peça de vestuário percorreu.

O espaço cenográfico convida para referências do cotidiano, formando um visual cênico pensado por meio do uso de objetos da estética do precário, como caixote, bacia, caveira de vaca (figura 22). Esses objetos, como a bacia velha e a lona usada de caminhão, sofrem desreferências de seus usos de origem, deixando de existir como coisas em si, para, em cena, “se revelarem como catalisadores de intensidades, elementos de um ritual” (ROLNIK, 2006, p.189). Quem olha encontra a força que dá sentido a uma bacia velha em cena, ou não, porque vai depender da relação que se estabelece com o espectador que olha, em uma relação aberta.

O material de cena, por exemplo, um caixote velho, é dissociado do seu sentido de origem de carregar verduras e é liberto de seu contexto original. Ele é transculturado e se torna elemento de composição do novo território que é a cena. A partir da ideia do efêmero e do prosaico, os objetos banais e comuns foram recrutados em lojas de conserto e se apresentam em cena, surrados, arranhados e escurecidos. Os objetos estão flutuantes em campos de tensão fecunda entre a fragilidade de seu estado material e a possibilidade de comunicar o seu potencial. Os elementos de texturas barrocas, do cotidiano, do precário e do cuidado, já citados anteriormente no bornal de memórias, estão presentes aqui nesses processos de poética cênicas e estarão presentes também nas partes seguintes desta investigação, em que puxo dobras sobre as narrativas de Tereza Bicuda.

Figura 10

Figura 11

Figura 12

Figura 13

Figura 14

Figura 15

Figura 16

Figura 17

Figura 18

Figura 19

Figura 21

Figura 20

Figura 22

Dobra do Meio

Desfios de Terezas e bordâncias de Bicudas

Notícias de Tereza

Eu sou a menina que conviveu no quintal, por meio de relacionamentos com este ambiente e com as pessoas conectadas a este lugar - minha mãe, irmã, avô, pai, Adelaide, vizinhos, ciganas, Ceição. O quintal sobressai-se como estrutura conectiva de espaços, práticas, afetos e aprendizagens. Dessas aprendizagens "afetivas" (ROLNIK, 2006), que levam em conta "dimensões desejantes" (LINHARES, 2003), sou herdeira do gosto por histórias e narrativas orais do meu avô, juntamente com a atração por dimensões imaginárias, como "representações carregadas de afetividade e de emoções criadoras e poéticas" (LAPLANTINE, 2003, p. 25).

Esses são elementos do meu bornal. E de dentro desse bornal, eu puxo agora, para serem olhados mais de perto, da forma que eu olhava os objetos e retalhos de dentro da capanga, as narrativas de Tereza Bicuda. As narrativas de Tereza Bicuda estão conectadas ao meu universo de lembranças pessoais que descrevo no bornal e também estão conectadas ao repertório de elementos de dramaturgia que costumo desenvolver em forma de colagem mosaica nas poéticas cênicas.

A primeira vez em que eu ouvi o nome "Tereza Bicuda" foi por meio do meu amigo Alexandre, enquanto fazíamos uma viagem de trem, no interior de São Paulo. Olhando a beleza da paisagem das serras, pela janela, ele me disse: "Você sabia que, lá na serra de Jaraguá, em nossa região, tem uma assombração chamada Tereza Bicuda, que assombra quem sobe a serra? Ela virou fantasma porque era muito bruta e um dia saiu pela rua montada na própria mãe, com um arreio de cavalo". Foi então que fiquei interessada em saber mais. O tempo passou e, em 1992, eu estava na

biblioteca municipal Cora Coralina, em Goiânia, pesquisando material para compor um roteiro de dramaturgia com histórias de circulação oral pela região do Brasil Central. Nesse dia, encontrei a publicação *Histórias populares de Jaraguá*[64] - *Tereza Bicuda* (VALADARES e LIMA, 1983). Esse livro continha nove versões diferentes para Tereza Bicuda. Na introdução, dizia:

> Entre os rios, serras, escravos e ouro que compuseram a história da cidade de Jaraguá, ficaram muitos acontecimentos ou acasos de que as pessoas mais antigas da cidade ainda têm lembranças, sem saber se foram realmente verdadeiros. Uma das histórias mais conhecidas pela maioria dos moradores é a de Tereza Bicuda. (LIMA e VALADARES, 1983, p. 13)

Quando li todas as versões, me lembrei da Ceição, a andarilha e mendiga da infância. Na época, eu não usei as narrativas de Tereza Bicuda porque o roteiro se delineou em outra direção. Mas eu guardei o conjunto de narrativas e continuei a me lembrar da sensação que elas me causaram. Mais tarde, por volta de 1995, encontrei em um sebo,[65] em Goiânia, um livro chamado *Tereza Bicuda* (FITTIPALDI, 1988), escrito e ilustrado por Ciça Fittipaldi. A autora encadeou várias histórias de Tereza Bicuda mescladas a outras histórias, formando um tocante mosaico escrito em uma linguagem ladeada de poesia. No posfácio do livro está escrito:

> As frases curtas descrevem os lugares, as gentes, as roupas, o silêncio, a calma, o medo, o desvario... [...] o tom regional, a poetura dos verbos inventados, tudo misturado de modo lírico no contar e violento no que conta. Um vendaval de emoções, de buscas e de afirmações, de seduções e crueldade, de beleza e de loucura. (FITTIPALDI, 1988, p. 46)

A cada encontro com as narrativas de Tereza Bicuda, me sentia mais atraída e com vontade de saber mais sobre elas, mas eu sosseguei. Quando, em 2008, fui apresentar o projeto desta pesquisa para o mestrado em Cultura Visual, desassossegou em mim a vontade de propor como tema de pesquisa as narrativas de Bicuda. Mas o desejo que me chamava para abordar as narrativas não era

[64] Jaraguá é uma cidade situada a 120 km de Goiânia, fundada em 1882, na época da mineração e da ocupação do Estado de Goiás (IBGE).

[65] Loja de livros usados.

diferença em meio a uma vida rústica e pesada. Como não conformar-se ao que é dado. Como destruir as pessoas a sua volta e ser maldito e espraguejado e depois enlouquecer por causa disso. Ou seja, as narrativas de Tereza falavam de elementos que eu conhecia e que, de algum jeito, falavam de mim.

As narrativas assumem muitas formas e sustentam polivocalidade. Falar de Tereza Bicuda apenas sob um aspecto seria parcial e incompleto, porque esta personagem foi criada e recriada de diferentes maneiras, como aponta Canclini (2006, p. 243), ao discorrer sobre culturas híbridas, quando se refere aos "relatos contados com múltiplas variantes, quando diferentes membros de um povo contribuem para dar-lhe ênfases diversas e os atualizam".

Entre narrativas de Tereza Bicuda: a senhora, a diaba e a louca

As três versões de narrativas a seguir foram escolhidas dentre as nove versões apresentadas no livro Histórias populares de Jaraguá Tereza Bicuda (VALADARES e LIMA, 1983). As versões desse livro foram recolhidas entre os anos de 1981 a 1983, pelo Centro de Estudos de Cultura Popular, grupo de pesquisa da Universidade Federal de Goiás, que realizou um levantamento das manifestações culturais da cidade de Jaraguá, com vistas à publicação de livros de suplementação de leituras para escolas da zona rural daquele município. A intenção foi partir das narrativas já recolhidas e não ir até Jaraguá fazer um trabalho de recolhimento de narrativas, porque esta consistiria em outra proposta de pesquisa.

Sobre as seis versões que não estão aqui, segue um panorama sobre elas, com a linguagem coloquial em que elas foram recolhidas: Na primeira versão, Maria Bicuda está enterrada na serra na qual a pessoas vão apanhar frutas do cerrado. Lá, ela assombra toda a serra, com sua voz gritada que sai de dentro de um buracão muito fundo. Na segunda versão, ela era uma mulher doida que morava sozinha, todos diziam que ela era doida, ela era espraguejada de pai e mãe. Ela morreu sozinha e muito infeliz, perto de um córrego, sem assistência de ninguém. Os padres falavam que ninguém bebesse a água do córrego porque a mulher infeliz tinha morrido perto dele. Na terceira versão, ela era muito rica e muito esquisita, se a Tereza Bicuda enfezasse, punha um trem ruim em cima da pessoa e matava ela. Quando morreu, ela não parou enterrada. Na quarta versão, ela era muito rica, dona de escravatura e por possuir dinheiro, foi sepultada dentro da Igreja do Rosário, mas não parou na sepultura e pediu para ser enterrada na serra. Na quinta versão, o coveiro ouviu um chamado vindo da sepultura, era a Tereza Bicuda que não queria ficar lá. O coveiro tirou o corpo e jogou

atrás do morro, tudo por lá passou a ser assombrado por ventania, marimbondos e pedradas. Na última versão, Ana Tereza Bicuda aparece em forma de um esqueleto dependurado em um pé de pequizeiro. Ela batia e xingava a mãe, quando casou, o marido enjeitou. Quando morreu, o povo a enterrava à noite e ela amanhecia de fora da sepultura. Aí o padre foi lá com uma dúzia de varas de marmelo e bateu nela até acabar com as varas, mas ela continuou amanhecendo de fora da sepultura. Então amarraram uma pedra de doze arrobas no pescoço e a jogaram no Rio das Almas. Ela amanheceu boiando. Levaram ela e amarraram em um pé de pequi, lá ela secou, mas o lugar ficou assombrado

Após ler as diferentes versões, observei que alguns aspectos eram recorrentes: a maldição, a excomunhão, a loucura, a maldade, a morte e o outro mundo, o assombramento, o inferno. Escolhi as três versões a seguir porque continham esses elementos recorrentes. Na primeira versão, chamada de "senhora", Tereza é rica e orgulhosa e usa roupas e tecidos para se diferenciar dos outros moradores da cidade. Na segunda versão, chamada de "diaba", Tereza é excomungada e prostituta. Na terceira versão, Tereza, chamada de "louca", é considerada doida e bêbada.

Tereza Bicuda - versão "senhora"

Dizem que Tereza Bicuda era muito rica e orgulhosa. Ela não gostava que ninguém vestisse igual a ela. Se comprava uma fazenda (tecido) pra fazer roupa, comprava a peça inteira, pra que ninguém tivesse roupa igual. Era muito orgulhosa. Falam que ela era muito ruim, não fazia caridade. Assim ela viveu sua vida. Nessa ruindade, sem fazer caridade, sem gostar de ninguém, orgulhosa demais.

Quando ela morreu, puseram ela na Igreja do rosário, na sacristia. No outro dia, quando juntou gente pra fazer o enterro dela, ninguém teve o gosto de carregar o caixão. Dizem que ela deu um estouro e foi pra serra, Serra do Jaraguá. Contam que, chegando lá, ela pregou num pau e virou uma enorme orelha de pau. Ficou pregada numa madeira, como orelha de pau. Lá nessa serra tem muito caju, muita fruta, mas ninguém tem gosto de ir lá não. Ela aparece e faz escaramuça (caretas) pra todo mundo que vai lá. Muita gente, aqui em Jaraguá, conta caso, história dela. Mas cada um conta de um jeito. (VALADARES e LIMA, 1983, p. 17)

Tereza Bicuda versão "diaba"

Tem uma igreja ali, chama Rosário. Tinha uma mulher que chamava Tereza. Ela era mulher da vida, dizem que muito à toa, muito falada. Ela pediu que quando morresse, que enterrassem ela lá no morro, atrás da Igreja do Rosário.

Mas, quando ela morreu, enterraram ela no cemitério. Nesse lugar começou então a dar muita ventania, que o povo não agüentava a ventania que dava. E sempre depois da ventania o caixão amanhecia da banda de fora do cemitério. Novamente, eles enterravam ela e tornava a vir a ventania, uma coisa medonha! E ela amanhecia da banda de fora do cemitério. E novamente eles enterravam ela... Aí, um dia, eles viram que ela não parava enterrada mesmo e ninguém agüentava mais a ventania. Pegaram e fizeram um buraco lá em cima do morro, atrás da Igreja do Rosário, enterraram ela e sossegou tudo. Agora, lá tem uma cruz que chamam cruz das almas, bem lá em cima do morro. Foi a Tereza Bicuda que pediu pra ser enterrada lá em cima do morro. E eles não enterraram. Enterraram ela cá no cemitério. Decerto ela tinha muito pecado... Ela não queria ficar no cemitério, decerto. (VALADARES e LIMA, 1983, p. 43)

Tereza Bicuda versão "louca"

Tereza Bicuda morava aqui, no Larguinho Santana, com a mãe. Tereza tinha lábios grossos, aquele tipo assim bem grosseiro, e por isso era chamada de Tereza Bicuda. Ela era assim uma moça muito rebelde, moça

sem instrução também. E de vez em quando, ela batia na mãe. E punha a mãe pra pedir coisas na rua e queria do bom e do melhor. Um certo dia, ela deu demais na mãe. Pôs freio de cavalo, bateu com o pé na mãe e andou montada nela. Nesse dia, a mãe de Tereza excomungou ela e morreu justamente por causa das pancadas que Tereza lhe deu. Passado muito tempo, Tereza ficou louca, louca. Andava gritando pela rua e bebia demais. Havia enlouquecido.

Quando ela morreu, enterraram ela lá no cemitério. Ela continuou gritando, passando nas ruas de noite e gritando do mesmo jeito. Isso aconteceu há muitos anos... Eles desenterraram Tereza e enterraram novamente atrás da Igreja do Rosário. Ela continuou do mesmo jeitinho, gritando na Rua das Flores. Quando chegava àquela hora em que ela passou na Rua das Flores montada na mãe, todo mundo ouvia os gritos dela batendo na mãe e os gritos de lamentos da mãe. Depois desenterraram ela da igreja e enterraram lá na cabeceira do córrego... que é o córrego Tereza Bicuda. Lá tem caixa de marimbondo, mora marimbondo lá... Tereza Bicuda ficou amaldiçoada mesmo. Quando demorava a chover, a gente ia fazer penitência... Eles fizeram uma cruz de cedro e puseram lá. Mas ninguém chega perto da cruz, ninguém. Tem casa de marimbondo lá no pé da cruz. Uma distância longe que a gente fica, os marimbondos vem... Depois que levaram, ela lá pra cabeceira do córrego Tereza Bicuda, nunca mais ela apareceu gritando na Rua das Flores. (VALADARES e LIMA, 1983, p. 21)

[66] Conexão com quintal labirinto e as histórias do avô.

Labiríntica e mosaica

Na primeira versão de Bicuda como "senhora", o final é labirinticamente encerrado com a seguinte frase: "... muita gente, aqui em Jaraguá, conta caso, história dela. Mas cada um conta de um jeito" (VALADARES e LIMA, 1983, p. 18). Isso sugere a inferência de que, na oralidade de Tereza Bicuda, as fronteiras são deslizantes porque borram e mesclam as formas, éticas e valores para contar sobre, não uma Tereza, mas várias Terezas, numa concepção "estética mosaica". O mosaico pode ser conectado à "bricolagem" Kincheloe (2007) e à estética de colagem que utilizo para compor as montagens de dramaturgia e figurinos nos processos poéticos cênicos.

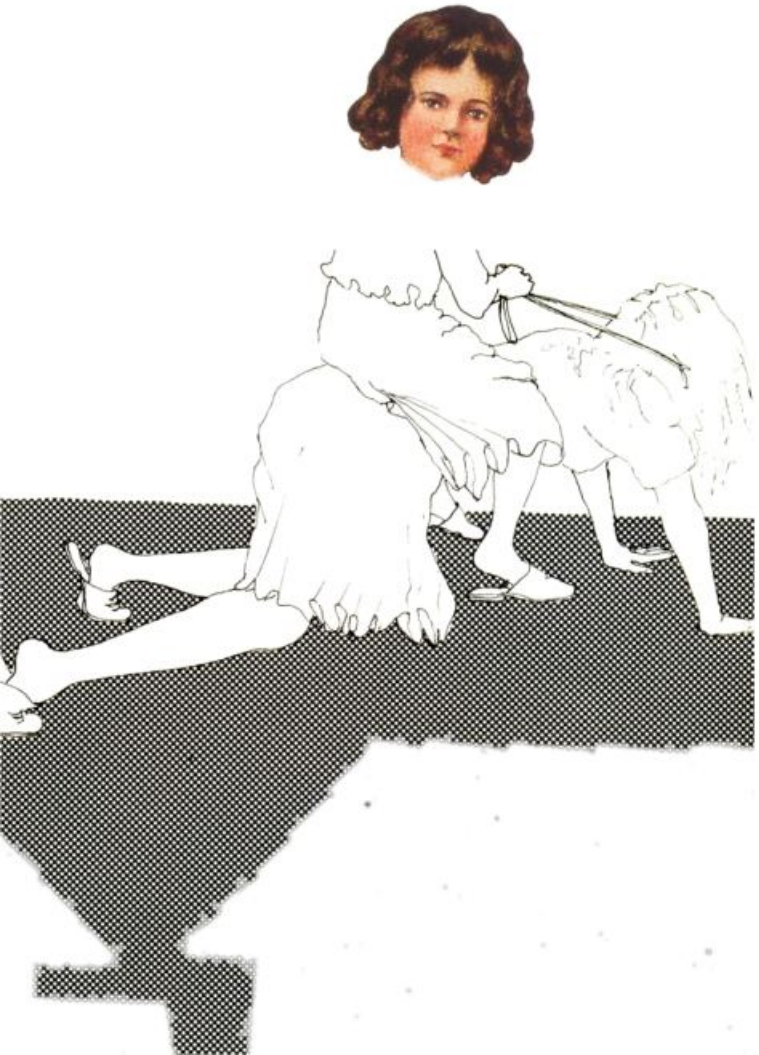
As Terezas de versões de narrativas bifurcantes participam de um "saber aberto". Em suas intersecções, é possível descobrir novas ramificações e caminhos para outros e surpreendentes significados, como em um "labirinto[66] de oralidades" provindas da cultura do povo. Seguindo as noções de "multiplicidade" (SILVA, 2004) para refletir sobre as narrativas de Bicuda em suas multifaces, poderia dizer que, em suas narrativas, Tereza Bicuda não pertence a uma cultura monolítica. Hall (2003) oferece uma reflexão acerca da "cultura popular" e da "cultura oficial". Segundo o autor, desde o advento do modernismo e no pós-modernismo, tem sido difícil manter o alto e o baixo cuidadosamente segregados nos esquemas de classificação.

> Uma saída para o dilema binário pode ser repensando o "popular" não em termos de qualidades ou conteúdos fixos, mas relacionalmente. Para o autor quase todo inventário fixo nos enganará. Não há conteúdos fixos para a categoria da cultura popular, não há um sujeito determinado ao qual se pode atrelá-la e esta se constitui numa arena de consentimentos e resistências. (HALL, 2003, p. 246)

Seguindo na esteira da multiplicidade e do maleável, Canclini (2006) vem auxiliar na reflexão sobre a dinâmica do popular não como uma coleção de objetos, nem a ideologia subalterna,

nem os costumes e repertórios fixos de práticas, no dizer do autor, estas são "dramatizações dinâmicas da experiência coletiva" (CANCLINI, 2006, p. 19). Essa ideia pode ser complementada pela reflexão de que:

> A arte e a cultura do povo, ao contrário do que é comumente pensada, não é fixa nem representativa do nacional-popular estanque: abrigam diásporas, estranhamentos, alteridades, nas reelaborações identitárias e nas tradições redesenhadas. (GUIMARÃES, 2005, p. 145)



É uma cultura do povo "não estanque", como fala a autora acima, que abriga o feixe de narrativas de Tereza Bicuda como imagem em movimento que segue as linhas onduladas das poéticas verbais de suas múltiplas narrativas abertas a interpretações diversas. Essas narrativas transcendem o harmonioso e assumem lógica de composição com traços de fissura em uma instigante perspectiva labiríntica e mosaica.

Mulher ser (tão) exótico

O pós-colonialismo, para Santos (2008), apresenta-se como um conjunto de correntes teóricas e analíticas, com implantação nos estudos culturais, mas hoje presente em todas as ciências sociais, que lidam com abordagens teóricas e políticas com atenção às relações desiguais, na explicação ou na compreensão do mundo contemporâneo. Tais relações foram construídas historicamente pelo colonialismo, sendo que o fim do colonialismo enquanto relação política não acarretou o fim do colonialismo enquanto relação social, enquanto mentalidade e forma de sociabilidade autoritária e discriminatória. A perspectiva pós-colonial interessa nesta pesquisa na parte que lida com a noção de que, "a partir das margens ou das periferias, as estruturas de poder e de saber são mais visíveis" (SANTOS, 2008, p. 28).

O início do povoamento em Goiás foi marcado por características derivadas do caráter exógeno da economia mineradora no Estado, imposta de fora pra dentro. Para Ribeiro (2001), esse modelo foi definidor das formas de ocupação espacial, expansão econômica, demográfica e urbana. O ouro foi também o principal fator de integração de sua economia goiana à mundial, cujo centro era o mercado internacional, principalmente o europeu (RIBEIRO, 2001, p. 27). No início do século XIX, a economia mundial ditava seu ritmo para o país, mas eram muitas as dificuldades que faziam Goiás cada vez mais distante do "mundo". Goiás tomou a configuração do sertão, da aventura e do outro. Para Ribeiro (2001), o outro é aquele cuja descoberta causa o êxtase da aventura, da tensão, do sofrimento. "O outro em relação a mim ou então ao grupo social pode estar contido numa sociedade: as mulheres para os homens, os ricos para os pobres, os loucos para os 'normais'" (TODOROV, 1983, apud RIBEIRO, 2001, p. 3), assim como Tereza Bicuda, em suas narrativas, poderia ser o "outro" para os moradores da cidade e do jeito que a vizinha Maria era a "outra" para os vizinhos da minha infância.

Entre os viajantes[67] que descrevem Goiás no período colonial, está o francês Auguste de Saint-Hilaire, em 1819. Ele descreve os "costumes bárbaros" e "hábitos estranhos" (RIBEIRO, 2001) que se manifestavam nos traços da vida cotidiana do povo goiano: no vestuário, na culinária, no mobiliário, nas festas, nas relações sociais e, principalmente, no comportamento das mulheres.

> Estranheza que tem origem na comparação que eles (os viajantes) fazem delas (as mulheres) com as européias. As européias têm hábitos finos, conhecem regras de boas maneiras e são elegantes. Para eles, as goianas, ao contrário, são grosseiras, tímidas, de hábitos rudes e propensos á libertinagem [...] as goianas, particularmente situadas nas camadas inferiores da sociedade, eram o avesso do modelo. (RIBEIRO, 2001, p. 36)

Os traços que aparecem no discurso, como rudeza, curiosidade, prostituição, sedução, são o contraposto à cultura ocidental europeizada. A clausura das mulheres na época colonial estava ligada a uma deformidade de comportamento. Saint-Hilaire (1975) descreve sobre uma discussão

[67] Os viajantes eram cientistas, militares, políticos, religiosos, homens que penetravam no sertão por motivos diversos. Anotavam, sistematizavam, descreviam tudo que viam; e faziam um relato com retórica.

entre ele e o dono de uma fazenda, local em que ele tinha pedido pouso. O dono instalou-o em um casebre cheio de pulgas e ele queria dormir na outra casa. O homem disse: “Só se passarem por cima do meu cadáver, os senhores porão os pés no quarto ocupado por minhas filhas!”. O viajante conclui, então:

> Nessa província, onde tantas moças se prostituem, é natural que um pai de família decente use uma linguagem desse tipo, pois os costumes da região exigem que uma mulher que se preze permaneça afastada do convívio de homens estranhos. (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 42)

Para Figueiredo (2007), nesse período, buscou-se, por parte dos governantes e da igreja católica, a disseminação da família legítima como forma de solucionar a vocação dos colonos para o amancebamento. A disciplina, a definição de papéis, a austeridade subjacentes ao modelo cristão de organização familiar tornavam-se elementos que justificavam os esforços da ordem espiritual. “Cabia disciplinar não apenas os papéis sociais, mas também os afetos e os usos do corpo” (FIGUEIREDO, 2007, p. 167). Saint-Hilaire (1975) descreve o jeito que as mulheres da região de Goiás, na época colonial, saíam à rua à noite, escondidas por capas de tecido:

> Durante o dia só se vêem homens nas ruas da cidade [...] tão logo chega a noite, porém, as mulheres de todas as raças saem de suas casas e se espalham por toda a parte. Geralmente fazem o seu passeio em grupos, raramente acompanhadas de homens. Envolvem o corpo em amplas capas de lã, cobrindo a cabeça com um lenço ou um chapéu de feltro. Também nestas horas elas caminham umas atrás das outras, e antes se arrastam do que andam, sem moverem a cabeça nem os braços, parecendo sombras deslizando no silêncio da noite. (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 54)

Enquanto o lugar definido para as mulheres era o espaço da casa, Tereza Bicuda, em suas narativas, ocupa o espaço da rua, justamente o espaço temido e perigoso para as mulheres. Enquanto as mulheres não se mostram, se econdem, Tereza Bicuda se mostra escancaradamente, seja por meio

de roupas espalhafatosas e com grande quantidade de tecidos da versão “senhora”, ou como “mulher à toa”, “mulher falada” , no dizer da versão “diaba”, ou ainda na região do desarrazoado, da loucura, da bebida e da andarilha de rua, da versão “louca”.

A imagem sobre a época colonial mostra mulheres cobertas com panos e “amplas capas de lã” (figura 23) de que fala Saint-Hilaire (1975). Essas mulheres cobertas com capas de lã eram chamadas de “tapadas”, no dizer de Oliveira (2000). Em um meio em que atuava a repressão para que as mulheres ficassem “escondidas”, Araújo (2007) aborda como, na época colonial, a sexualidade feminina manifestava-se “se esgueirando pelos desvãos de uma sociedade misógina [...] a mulher podia ser mãe, irmã, filha, religiosa, mas de modo algum amante” (ARAÚJO, 2007, p. 73). Segundo o autor, dentre as várias formas de ser notada, chamar a atenção e ser admirada, o vestuário era a maneira preferida pelo público feminino:

Figura 23

> O tecido e a forma do vestido indicavam o mundo em que vivia a mulher: as abastadas exibiam sedas, veludos, serafinas, cassa, filós, debruados de ouro e prata, musselina; as pobres contentavam-se com raxa de algodão, beata negra, picote, xales baratos; as escravas estavam limitadas a uma saia de chita, riscado ou zuarte, uma camisa de cassa grossa ou vestido de linho, ganga ou beata. Além de chapéus variados, as mulheres ricas caprichavam no penteado. [...] a moda “pata” impunha o cabelo armado com arames [...] estas armações foram crescendo tanto “que para poder entrar uma mulher com estes enfeites nas igrejas era necessário que estivessem as portas desimpedidas de gente”. (ARAÚJO, 2007, p. 54)

Na primeira narrativa sobre Teresa Bicuda, na descrição de mulher rica e orgulhosa, é apontado: “Ela não gostava que ninguém vestisse igual a ela. Se comprava uma fazenda pra fazer roupa, comprava a peça inteira, pra que ninguém tivesse roupa igual” (VALADARES e LIMA, 1983, p. 17). Neste trecho é possível refletir como Tereza se expressava por meio do vestuário exuberante e dos vários metros de tecidos amontoados em suas roupas.

Na terceira narrativa, na versão "louca", diz-se: "Tereza ficou louca, louca. Andava gritando pela rua e bebia demais. Havia enlouquecido." (VALADARES e LIMA, 1983, p. 21). Uma mulher louca gritando pela rua é uma imagem, na narrativa, que possibilita pensar sobre resquícios de subjetividades herdadas das ciências médicas com relação às mulheres. Refletindo sobre corpo feminino, magia e medicina na colônia, Mary Del Priore (2007) destaca que era crença que certas doenças tinham conexão com o demônio. A mulher melancólica sofria de um "infernal incêndio" acompanhado de medo e tristeza. A melancolia era a preferida de Lúcifer, que tinha aí "sua casa", "seu banho" e "seu assento" (PRIORE, 2007, p. 83). Os doutores associavam tais sentimentos ao "humor melancólico", obscurecido pelos vapores exalados pelo sangue menstrual.

> A medicina traduzia então em suas poucas descobertas sobre a natureza feminina em juízos fortemente misóginos e desconfiados em relação às funções do corpo da mulher. [...] o estatuto biológico da mulher (parir e procriar) estaria ligado a um outro, moral e metafísico: ser mãe, frágil e submissa, ter bons sentimentos, etc. [...] Pensava-se que ao contrariar a função reprodutiva, a madre (útero) lançava a mulher numa cadeia de enfermidades, que iam da melancolia e da loucura até a ninfomania. (PRIORE, 2007, p. 83)

O corpo da mulher, no dizer da autora, era visto por médicos e teólogos como um palco nebuloso no qual digladiavam deus e o diabo. Essa natureza feminina, ordenada pela genitália, transformava a mulher em uma eterna enferma ou em um monstro. Quando eu lia nos "almanaques de farmácia" os nomes dos remédios "Regulador Xavier" ou "Regulador Fontoura", a curiosidade era grande em saber por que as mulheres tinham que ser "reguladas" por um medicamento. Nas narrativas, Bicuda, enquanto estava viva, se aproxima do monstro por sua deformação bucal e seu comportamento dissonante como "senhora" grotesca, "diaba" luxuriosa ou louca que grita. E, depois de morta, ela passa a ser "morta viva" e "assombração". Essas conexões podem sugerir noções de "imagem grotesca" (BAKHTIN, 2008) por meio de sua boca e seus gritos e, sendo ela considerada "louca e marginal", poderia ser ligada às ideias do "bufão" (PAVIS, 1999), como "princípio orgiástico de vitalidade transbordante", e da "palavra inesgotável", no caso de Bicuda, do grito inesgotável.

A travessa que atravessa

Quando me escondia debaixo da cama e ficava olhando a pedinte Ceição caminhar, ficava com medo dos aspectos de desconhecido e fora do lugar que a mendiga trazia para dentro da casa. Assim também aconteceu quando entrei em contato com as narrativas de Tereza Bicuda. O enlouquecimento, a demência, o perigo, a mulher desassossegada. Bicuda traz o movimento que atravessa espaços e mundos. Sobre a casa, a rua e outro mundo, referindo-se a espaços e a esferas de significação social, DaMatta (1997) sussurra em nossos ouvidos que esses espaços fazem mais do que separar contextos e configurar atitudes. É que neles há "visões de mundo ou éticas particulares" (DAMATTA, 1997, p. 47). O autor procura revelar que, na sociedade brasileira, figuram três perspectivas complementares para delinear espaços: a casa, a rua e outro mundo. A casa é o território em que predomina a maior moralidade sexual e conservadorismo. A rua funciona como local que comporta mais ousadia e liberdade sexual. O espaço, nas narrativas de Tereza Bicuda, poderia ser associado a lugares fechados e abertos. Assim, na perspectiva dessa associação, é relevante observar que o espaço que era destinado às mulheres, na época colonial, período primórdio da circulação das narrativas nesta região, era o de dentro de casa e o proibido era a rua, esboçando, dessa forma, nos espaços, pedagogias do controle.

O lugar de atuação de Bicuda é justamente o espaço aberto da rua. Ela faz compras nas lojas, anda pelas ruas desfilando as roupas exageradas, a Igreja do Rosário está na rua. A mãe mendigava pelas vias públicas, local também em que a filha saiu montada na própria mãe. Ela virou louca e bêbada de rua, lugar onde ela transitava gritando e fez seu retorno dos mortos, na Rua das Flores.

Demarcando os espaços fechados, localizam-se o cemitério, o caixão, a sepultura, a igreja, a sacristia, o buraco no chão. Chamemos novamente para esta conversa DaMatta (1997), que defende que, nas cidades ocidentais, as praças e adros servem de foco para a relação estrutural entre o líder, o

chefe da igreja e o "povo": "Uma espécie de sala de visitas coletiva, onde se situam em nichos especiais o poder de Deus, cristalizado na igreja matriz" (DAMATTA, 1997, p. 43).

Ainda há o território dos dois mundos: dos vivos e dos mortos. Tereza, como mulher-fantasma, foi até o mundo dos mortos e voltou ao espaço dos vivos para assombrar. Em uma versão de Tereza Bicuda, proveniente do Dicionário do Brasil Central (ORTÊNCIO, 1983, p. 426), fica explícito o território do inferno: "Lá no fim da rua, um imenso vulto branco a correr, deixando cair das suas vestes sujas línguas de fogo, que enchiam o ar do cheiro desagradável do enxofre. Por onde passava iam ficando os vestígios de seus pecados".

Nesta versão, ela voltou com as vestes pingando fogo e enxofre que trouxe do inferno. Na tradição e ética cristã, o outro mundo é distinto em regiões diferentes. O paraíso está acima do arco do céu, cintilando de luz e música harmoniosa. O inferno situa-se embaixo, escuro, desolado, fumarento e pútrido, sendo que o purgatório é lugar doloroso, mas não o estágio final (TRESIDDER, 2003). Para DaMatta (1997), além dos espaços da casa e da rua, há os de trânsito:

> Há também espaços transitórios e problemáticos que recebem um tratamento muito diferente. Assim, tudo que está relacionado ao paradoxo, ao conflito ou à contradição como as regiões pobres ou de meretrício fica num espaço singular. Geralmente são regiões periféricas ou escondidas por tapumes. (DAMATTA, 1997, p. 45)

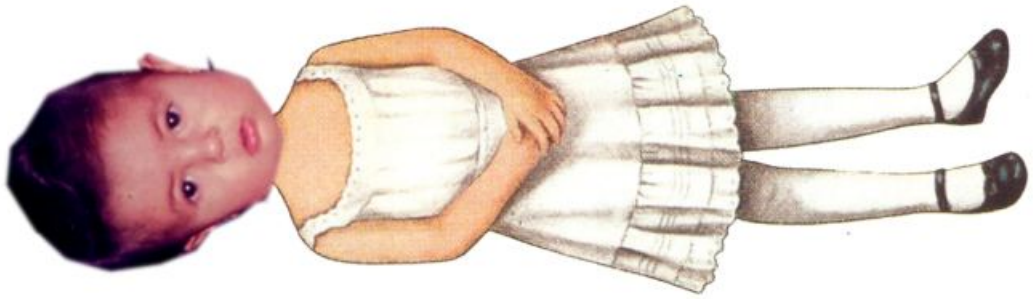
O autor complementa que esses locais são vistos como locais de transição: "zonas", "brejos", "mangues" e "alagados". Locais liminares onde a presença conjunta da terra e da água marca o espaço físico confuso e necessariamente ambíguo. Tereza Bicuda na terceira versão "louca" é enterrada na nascente de um córrego, ou seja, local de lama e água.

Na gramaticidade dos espaços brasileiros, para DaMatta (1997), a rua e a casa se reproduzem mutuamente há espaços na rua que podem ser fechados e a rua pode ter locais ocupados

por categorias sociais que ali "vivem" como "se estivessem em casa" (DAMATTA, 1997, p. 55). Enquanto a casa demarca o espaço do calmo, do natural, "é na rua que devem viver os malandros, os meliantes, os pilantras e os marginais em geral. A rua é local de individualização, de luta e de malandragem".

A narrativa dois começa citando o lugar da igreja do Rosário, logo depois Tereza já é definida como "mulher da vida, à toa, falada". "Uma coisa medonha", diz o relato, querendo dizer uma coisa diabólica, do demônio, dos infernos, uma danação, funesta e horrenda. O movimento para baixo, área das profundezas da terra e do corpo humano, trança o mundo de Tereza. "Ir ao inferno" é "baixo corporal", nuance topográfica de Bakhtin (2008).

A cidade também é cindida num regime de demarcação. Há o terreno urbano da cidade de Jaraguá e a serra que poderia ser conectada à "natureza bruta, incivilizada, indomada". Na versão dois, Bicuda pediu que, quando morresse, queria ficar distante da igreja, desejava a serra, com a liberdade da natureza. Quando ela morreu, foi fechada em um caixão, ou seja, uma urna lacrada e no cemitério, domínios da moral católica, prisão claustrofóbica e punitiva para o que ela era: prostituta e excomungada. Sua volta como assombração provocando ventania, pode ser vista como, mesmo depois de morta, seu corpo, que incomodou em vida, que continuou provocando movimentos. Braidotti (2000, p. 2) entende o movimento das mulheres, no sentido de nomadismo, como dimensão que problematiza as visões hegemônicas e de poder: "Creio firmemente que o movimento das mulheres é uma das fontes primárias da deslocalização do sujeito racional". Em suas narrativas, concebidas, talvez, para servir de exemplo de castigo e punição, Tereza escapa, foge, escorre e dá sinal de transgressora de lugar, de comportamento, de movimento e de mundos.



Dimensão desejante

Vagina. Esta é a primeira definição para o nome "Tereza" no Dicionário do Brasil Central, de Ortêncio (1983). Entre as variações dos nomes desta personagem nas diferentes versões, inclusive as que não foram colocadas nesta pesquisa, encontra-se: Tereza Bicuda, Maria Bicuda, Chica Bicuda. O aspecto corporal da boca e da voz que grita faz emergir instigantes aspectos para Bicuda. O corpo poderia ser considerado como o nosso operador do contato com o mundo, com as coisas, com os demais sujeitos. Para Porter (1992), chegamos nus ao mundo, mas logo somos adornados não apenas com roupas, mas com a roupagem metafórica dos códigos morais, tabus, proibições e dos sistemas de valores que unem a disciplina aos desejos, a polidez ao policiamento.

Na versão três, a "louca", Tereza é moça jovem, "sem instrução", violenta, agressiva e bate na mãe. Foi quando recebeu a excomunhão. A diferença física da grande boca é visualizada de forma moralizante, se torna deformação que exterioriza a degradação moral. Culpa que é espelhada na aparência física e fisionômica de horror dos atos agressivos contra a mãe. Para Bakhtin (2008, p. 277), "a boca que tem o papel mais importante no corpo grotesco, ela devora o mundo". Na "topografia grotesca", deste autor, a boca corresponde às entranhas, ao útero, ao lado da imagem erótica do buraco (BAKHTIN, 2008, p. 288).

As imagens visuais, à semelhança de outras práticas culturais, são entendidas como organizadoras de todo um imaginário ligado à mulher, afirmando-se, por isso, como um campo incontornável quando se trata de questionar relações de poder. A localização imagética de Tereza Bicuda merece ser observada a partir da ordem dominante que a envolve. Por meio do contexto sobre o lugar das mulheres no período colonial, pode-se observar que a figura de Tereza em suas narrativas foi construída e proibida em um contexto de predominância cristã.

Bicuda acena para a crise das relações familiares mantidas sobre o controle do patriarcado e valores cristãos. Sua figura contesta padrões de família, a ordem do pai e a instituição eclesiástica.

Tereza como mulher e alteridade propõe outra representação para o desejo, minando a construção dos corpos ascéticos e assexuados de certo modelo cristão vigente na época. As percepções desses entornos podem ajudar a problematizar noções referentes a narrativas entendidas como discursos totalizantes e hegemônicos, como o patriarcado.

> O poder patriarcal descreve um sistema de organização social, de forma que as tarefas, funções e a noção de identidade de cada um dos sexos estão definidas de formas distintas e opostas, sendo estabelecido que as posições de poder, privilégio e autoridade pertencem aos elementos masculinos, quer ao nível familiar, quer ao nível mais alto da sociedade. No âmbito da psicanálise, o patriarcado sublinha o impacto que tal organização social tem no indivíduo. Nesse caso, o patriarcado designa a lei do pai, isto é, sistema de poder e autoridade em relação ao qual o indivíduo define a sua subjetividade. (MACEDO e AMARAL, 2005, p. 26)

A reflexão acima faz referência às subjetividades produzidas pelo indivíduo dentro de um sistema vertical de autoridade e de hierarquia. O autor abaixo conecta a "nossa cultura patriarcal" (MATURANA, 2004) à noção de autoridade e subordinação que exige obediência.

> Afirmamos que uma coexistência ordenada requer autoridade e subordinação, superioridade e inferioridade, poder e debilidade e submissão. E estamos sempre prontos para tratar todas as relações humanas ou não, nesses termos. Assim, justificamos a competição. Afirmação que a competição promove o progresso social, ao permitir que o melhor apareça e prospere. (MATURANA, 2004, p. 38)

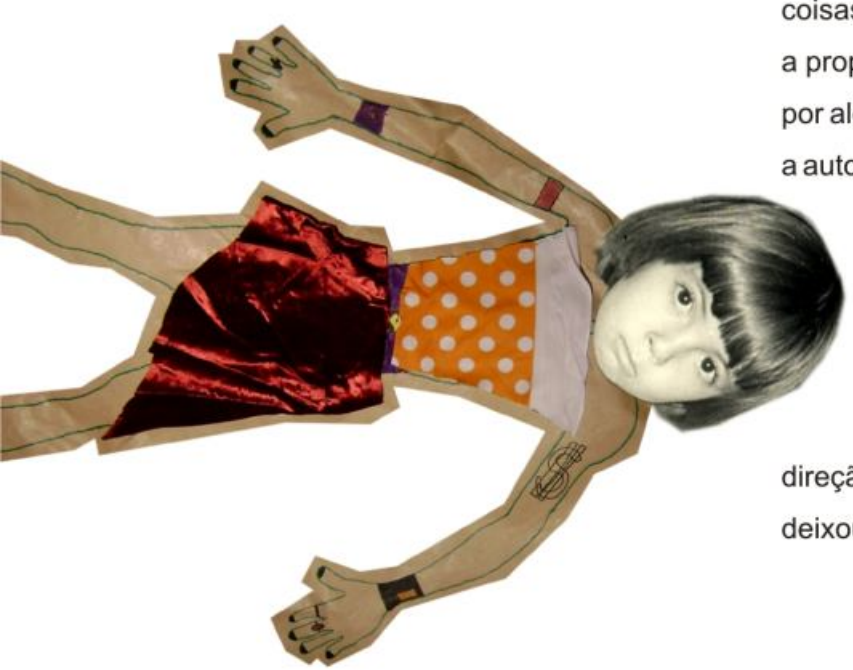
Em Tereza Bicuda, ocorre a desobediência, a não conformação ao que é dado. Esse desassossego de Bicuda pode ser percebido quando ela nunca fica enterrada no lugar em que as pessoas a colocam para ficar quieta. Na primeira versão, ela estoura e vira uma enorme orelha-de-pau.[68] Na segunda, ela não se conforma com o enterro e volta em forma de ventania e, na terceira, com gritos

[68] Variedade de cogumelos. Fungos que crescem na terra e em madeiras.

e marimbondos. Para refletir sobre essa desobediência de Tereza à ordem dominante, a noção de "dimensão desejante" de que nos fala Linhares (2003) possibilita traçar uma comparação entre Tereza Bicuda e outra personagem da cultura brasileira, a "Catirina", do auto do Bumba-meu-boi. A autora descreve sobre a "Catirina" em uma versão que é contada, segundo ela, no sertão do Ceará.

> Contam que havia um coronel, dono de escravos, bichos e de toda a terra do lugar. Pai Francisco era o chefe dos escravos na fazenda deste coronel e Catirina, a mulata, cozinheira da fazenda. Os dois namoravam e Catirina engravidou. O desejo de Catirina passou a ser comer um pedaço do fígado de boi, mas só servia se fosse o do boi mais estimado do coronel da fazenda. Pai Francisco mata o boi. Daí duas versões vão resolver o conflito. Na primeira, todos choram a perda, dividem as partes do boi, Catirina sacia seu desejo, o boi ressuscita e todos dançam. Na outra versão, o desejo é castigado: Pai Francisco amarrado é alvo de perversidade, ameaça surrar Catirina e o coronel assiste a tudo, deliciado. (LINHARES, 2003, p. 148)

A autora reflete sobre como o desejo de uma mulher quer se contrapor ao modo de ser das coisas do lugar e "como o desejo, no imaginário do povo, subverte a tradição, a autoridade, o costume, a propriedade" (LINHARES, 2003, p. 151). A racionalidade que sustenta a propriedade foi afrontada por algo que é da ordem da sensibilidade, por uma dimensão que se insurge: a desejante, como afirma a autora.



> É, portanto, no campo de outra dimensão, a desejante (esfera da estética, da ética, da moral), o lugar do enfrentamento por onde vai sair o questionamento ou, no mínimo, a "rachadura" no cimento da racionalidade dominante. (LINHARES, 2003, p. 151)

A maleável "dimensão desejante" está presente nas trilhas que percorri desde o quintal em direção às poéticas cênicas. E o movimento dessa dimensão poderia ser sugerido como aquilo que não deixou Bicuda ficar quieta no mesmo lugar. Tecendo um cruzamento entre Catirina e Tereza Bicuda, a

figura com o nome de “coronel”, assim como no auto do Bumba-meu-boi, eram também chamados os donos de terras e fazendas da região do Brasil Central, local em que circulam as narrativas de Tereza. A figura do coronel é sugerida por Rolnik (2006) como um representante da cultura patriarcal e como “figura fixa de subjetividade”. Esse conceito, no dizer da autora, se refere ao sujeito que não lida com a “desterritorialização”, sendo este termo entendido como.

> O ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado. Com isso quero dizer que seus territórios originários - corpo, clã, aldeia, culto, corporação - não estão mais dispostos em um ponto preciso da terra. A subjetividade entrou num reino de um nomadismo generalizado. (GUATARRI, 1992, p. 169)

Por meio da noção de “dimensão desejante” (LINHARES, 2003) e da desterritorialização que Tereza Bicuda apresenta em suas narrativas, ela se mostra divergente e resistente a figuras hegemônicas ou dimensões centralizadoras de poder.

Entre o simbólico e o poético

O panorama do período colonial relativo às mulheres é um campo fértil para observar relações emergentes entre as narrativas de Tereza Bicuda e o contexto histórico e social das mulheres desse período. As narrativas de Tereza Bicuda como senhora, diaba ou louca poderiam ser pensadas como “representações simbólicas e poéticas” e como “alegoria e metáfora” (LIMA, 2003) de períodos e de práticas sociais. Nas concepções de Lima (2003), em seu estudo “Narrativas orais: uma poética da vida social”, a atualidade das narrativas orais e imagens tecidas com materiais dos tempos passados, mas plenas de significação no presente, são maneiras de observar e compreender o mundo: “Esta

coalescência retórica de amalgamar o real e o imaginário, desfazendo a oposição atribuída a esses dois planos, é o que denomino *discurso do encantamento*" (LIMA, 2003, p. 17, grifo da autora).

Para a autora, a noção da "retórica do encantamento" condensa a simultaneidade do histórico e do mítico, do sociológico e do alegórico, instâncias das quais a tradição oral se serve para relatar acontecimentos da história local e formular moralidades

> Condensando e entrelaçando crenças religiosas e moralidades, acontecimentos históricos e ficcionais, concepções de tempo e espaço, estas narrativas constroem uma espécie de poética da vida social, por contarem eventos através de alegorias. (LIMA, 2003, p. 12)

Segundo a autora, as "alegorias e metáforas" constituem uma estética própria da oralidade, modos de atribuir significados para eventos relevantes da história do lugar. Vislumbra que essas narrativas elaboram relatos sobre tempos históricos, como o período colonial do ouro em Goiás, e ao mesmo tempo elaboram moralidades e conhecimentos. Nessa interpretação, o simbólico não se separa da prática social concreta.

> Um dos modos mais constantes, porém ilusórios, no qual as pessoas entendem a si próprias é mostrando a si mesmas através de múltiplas formas: contando histórias para elas mesmas; dramatizando reivindicações em rituais e outras encenações coletivas; interpretando verdades visíveis, reais e desejadas sobre si mesmas e a significância de sua existência em produções imaginativas e performáticas. (MYERHOFF, 1986 apud LIMA, 2003, p. 31)

Bem assim, como esta citação acima, deste modo "ritual", "imaginativo" e "performativo" era meu avô no ritual de fazer o seu pito, trançar as tabocas, contando os seus casos imaginativos, entre princesas que tinham horta e bobos que erravam o pote de doce e enfiavam a mão em uma lata

de banha de porco. Ele “performava” entre a voz lenta, e o mistério se formava quando ele engolia a saliva devagar, justamente no momento de fazer um desfecho.

O diálogo com o “discurso do encantamento” e “alegorias e metáforas” (LIMA, 2003) pode tecer relações com as noções de imaginário pensadas por Castoriadis (1982). Este autor nos diz que a história humana é inconcebível fora da “imaginação produtiva ou criadora” do que ele chama “imaginário radical”, que se manifesta no “fazer histórico”, na constituição antes de qualquer racionalidade explícita, de um universo de “significações”. Por significações o autor esclarece que o papel fundamental da imaginação é não fundamentável e não fundamentado e que torna possível todas as sínteses da subjetividade. A “imaginação produtiva” seria aquilo em que “é baseada a possibilidade da nossa consciência, nossa vida, de nosso ser para nós, ou seja, de nosso ser como Eu” (CASTORIADIS, 1982, p. 176). O autor afirma que a história contém a progressão da racionalidade, mas que ela não pode ser reduzida a tal, porque, desde as sociedades antigas e arcaicas, surge um sentido que não é real (referido ou percebido), que não é racional ou positivamente irracional, é um “sentido” da ordem da “significação” que é a criação imaginária. Para o autor, não temos que “explicar” o imaginário porque ele estava sempre aí “no início”. “Se existe alguma coisa que é problema, será antes a emergência do racional na história” (p. 193) e sua “separação” autônoma.

> Este imaginário não desempenha somente a função do racional, ele já é uma forma sua, ele o contém, numa indistinção primária e infinitamente fecunda e podemos aí discernir os elementos que pressupõe nossa própria racionalidade. (CASTORIADIS, 1982, p. 193)

Esses conceitos trançam uma rede que embala, nesta pesquisa, as minhas experiências de aprendizagens afetivas e estéticas e a atração pelas relações umedecidas com afeto e poética de criação. É por meio dessas lentes que visualizo as narrativas de Tereza Bicuda.

Apresento a seguir três ilustrações do livro Tereza Bicuda da autora e ilustradora Ciça Fittipaldi (1988). Na primeira ilustração, (figura 24) ela é assombração noturna e delirante, com seu vestido rico e adornado, fumegando labaredas de fogo e enxofre e um pequeno camafeu adornando o decote, em forma de diabo. Ela está de pé em postura ereta, coluna reta, ostentando a vestimenta. Lembra uma rainha. Não é sem importância que das suas roupas saiam labaredas de fogo, este elemento tem a simbologia da purificação, transformação, regeneração, provação, ambição e paixão sexual (TRESIDDER, 2003). Ela está acompanhada de animais como coruja, cobras e um bode que está montado na mãe, ao fundo. No cenário tem uma lua no céu com nuvem, uma cerca e o calçamento de pedra. A mãe está se arrastando de quatro e com roupas grosseiras e remendadas.

Figura 24

Figura 25

Na segunda ilustração (figura 25), Tereza está invadindo uma festa e revela em seus aspectos corporais e de vestimenta a sinalização de que não pertence ao grupo dos civilizados, dos instruídos, pois sua aparência é a demonstração de sua queda e decadência, é de uma alteridade com a qual os moradores não estão de acordo. Sua aparência dissonante está recortada e divergente da aparência dos convidados da festa, localizados no fundo, formando um painel de pessoas escandalizadas com Bicuda. Os homens usam botas e esporas nos pés, instrumento de metal para fustigar e maltratar os animais de montaria.

As fisionomias parecem harmônicas, os rostos das mulheres são delicados e uma delas até "tampa a boca" em sinal de espanto e recato para não verem sua boca aberta. Já a fisionomia de Bicuda é desproporcional, com olhos enormes e boca imensa. Seus cabelos estão desgrenhados e seu grande vestido vermelho e extravagante está rasgado e demonstra ser de épocas passadas. A silhueta de Bicuda aqui é "socializada pelo adorno", misto de corpo e roupa, poeticamente inventado, desenvolvido na superfície de "mulher-traje" (BARTHES, 1990, p. 101). Novamente apresenta sua interação com animais que tradicionalmente acompanham as bruxas, como o corvo e os gatos arrepiados e uma cobra entre as saias do seu vestido. Sobre a bruxa, a reflexão que segue tece uma ligação com a resistência à hegemonia.

> A bruxa-feiticeira é alguém que rejeita a integração numa comunidade (cuja norma é patriarcal e cristã), optando pela força das trevas. Esta posição coloca-a numa posição de auto-isolamento e de auto-exclusão que é subversiva, porque constitui uma alternativa, uma vivência à margem das regras da comunidade. (MACEDO e AMARAL, 2005, p. 11)

Na terceira ilustração (figura 26), Tereza está "tirando o choco das galinhas",[69] com o corpo desarticulado, a coluna curvada, os olhos e boca grandes, cabeleira desgrenhada e gesticulação ampla, com chutes e braçadas. Ela veste uma bota e com movimentos "endiabrados" ela tira as galinhas do lugar. A noção de movimento pode ser observada por meio da galinha no ar, seus cabelos

[69] Espantando.

desgrenhados lembram serpentes em movimento, como na figura grega da medusa. A figura da medusa pode ser associada a relações de poder, como no esclarecimento abaixo:

> O poder do olhar da medusa pode ser associado também à tradição oriental hindu que define o "olho da sabedoria" como aquele que vê mais do que os olhos mortais. Este poder estava associado às mulheres e na tradição judaico-cristã foi denegrido e transformado em "mau-olhado", em linguagem popular, significando o poder de desejar má sorte através do olhar. (MACEDO e AMARAL, 2005, p. 128)

Em um trecho de uma das versões que não constam aqui, aparece o seguinte: "Tereza Bicuda enfezou, pôs um trem ruim nela e matou ela" (VALADARES e LIMA, 1983, p. 36). As associações de Tereza Bicuda com a maldade, com o diabo e com a loucura podem sugerir relações de poder que transitam por entre as construções imaginárias das narrativas.

Figura 26

Dobra entre o meio e a saída

Poéticas do processo no circo quintal

Encontro/oficina

Nesta dobra da pesquisa, o carrossel gira trançando as memórias de infância, as texturas de aprendizagens do quintal e da escola, os saberes e fazeres das poéticas cênicas e as narrativas de Bicuda. Esta dobra relata o encontro/oficina, trabalho de campo realizado com o grupo de integrantes do projeto Escola de Circo Lahetô, localizada no Parque da Criança, em Goiânia-GO. A Escola de Circo Lahetô, cujo nome de origem havaiana significa "sol", iniciou as atividades em 2000. Na definição dos gestores, o projeto Lahetô tem "a arte circense como principal ferramenta de diálogo pedagógico e as atividades são focadas no atendimento a jovens em situação de exclusão social". A escolha deste grupo de jovens se deu por eles se situarem em um contexto com vias educacionais alternativas e ter o ensino da arte como recurso de conexão ao contexto artístico, educacional e cênico, o que dialoga com esta investigação. Nossa ligação pode ser pensada também pelas seguintes considerações:

somos atuantes/brincantes em cena e partilhamos os processos performativos de construção e apresentação cênica como "trabalho" ligado a noções estéticas e éticas de afeto e prazer;

partilhamos o "precário" por meio dos fazeres inventivos em meio à adversidade de recursos financeiros na confecção de materiais cênicos, tais como figurinos e cenários. Partilhamos o precário também no sentido de passageiro e fugaz por meio da apresentação cênica com presentificação ao vivo;

partilhamos o cultivo de técnicas de "saberes e fazeres" cênicos que são adquiridos por meio de processos que abarcam empenho de investigação, aprendizagem, prática, erros e acertos, repetição e ensaios;

partilhamos as formas colaborativas, solidárias e de cuidado nas construções poéticas;

os nossos "saberes e fazeres" de encantaria cênica se aproximam de práticas em que "o processo" ganha consistência. Esse processo seria o que leva em conta a conexão e a relação, como descreve a noção a seguir:

> "Estética de processualidade" do ser humano como individualidade, na interatividade da "existencialização", como sujeito-em-prática, organizando-se e dando sentido ao mundo, afetando as pessoas que o cercam e sendo afetado por elas. (RICHTER, 2003, p. 198)

A escolha deste grupo de jovens tem conexões com as "formulações do desejo no campo social" e com subjetividades nas rotas de imaginários periféricos e processos de produção ligados às "cartografias de desejos", que pedem passagem, no terreno de estéticas e éticas.

> A prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formulações do desejo no campo social. Estar atento às estratégias do desejo em qualquer fenômeno da existência humana e que se propõe perscrutar: desde os movimentos sociais, formalizados ou não, as mutações da sensibilidade coletiva. (ROLNIK, 2006, p. 65)

Os termos "colaboradores/brincantes", "encontro/oficina", "desenho/colagens", bem como outros termos nesta pesquisa são grafados com barra, no sentido de pertencimento, me referindo ao modo de grafar "arte/educação", quando Ana Mae Barbosa (2005) cita:

> Por recomendação de uma lingüista, a Lúcia Pimentel, que criticou o uso do hífem como usávamos em arte-educação, para dar o sentido de pertencimento. Já a barra, com base na linguagem de computador, é que significa "pertencer a". (BARBOSA, 2005, p. 21)

Os dados do encontro/oficina foram levantados por meio dos seguintes instrumentos: (1) desenhos/colagens feitos pelos colaboradores/brincantes, representando as narrativas de Tereza Bicuda; (2) registro fotográfico dos desenhos/colagens; (3) comentários dos colaboradores/brincantes sobre os desenhos/colagens produzidos.

O processo de aproximação do contexto da escola de circo Lahetô e a realização do encontro/oficina aconteceu da seguinte forma:

Momento 1. Aproximação

Fiz os primeiros contatos por telefone com os coordenadores da Escola de Circo Lahetô, sendo que já os conhecia. Neste contato, expliquei o contexto da pesquisa. Os coordenadores consultaram as pessoas do grupo que gostariam de participar e suas disponibilidades. Procurei saber sobre quais materiais as pessoas da escola já tinham o costume de manusear durante as suas atividades. Pedi permissão para observar as aulas de circo.

Realizei duas visitas. Na primeira visita, assisti às aulas de circo durante uma tarde. As pessoas sabiam sobre a minha presença e por que eu estava lá, mas permaneci no ambiente de maneira discreta e calada, observando o espaço, as dinâmicas, os movimentos e a interação entre os integrantes. Na segunda visita, assisti à apresentação de alguns números que os colaboradores/brincantes realizaram dentro de sua agenda de apresentações.

Momento 2. Planejamento do encontro/oficina

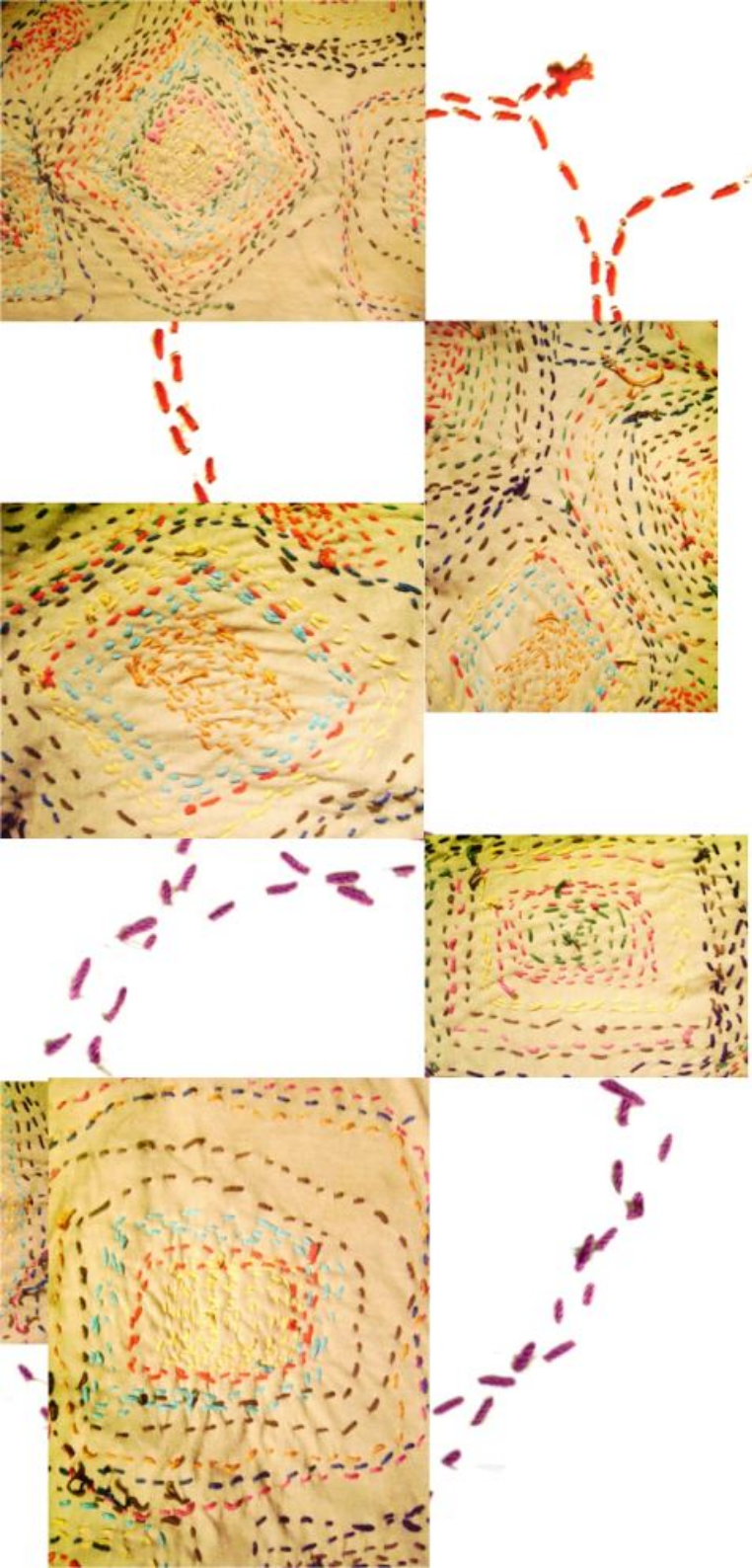
Construí um roteiro aberto, com possibilidades para o acaso, para a realização de um encontro/oficina de 4 horas de duração, no dia 10 de dezembro de 2008, com o roteiro: a) apresentação de cena curta; b) conversa sobre figurinos; c) leitura oral das três narrativas de Tereza Bicuda; d) confecção dos desenho/colagens; e) comentários dos colaboradores/brincantes sobre o material produzido.

Momento 3. Produção dos desenhos/colagens

O encontro/oficina contou com um total de 30 pessoas, de 15 a 20 anos. As pessoas eram alguns alunos de diferentes turmas da escola de Circo. Formamos três grupos mistos:

- **Grupo 1 -** versão "senhora" - produziram 2 desenhos/colagens.
- **Grupo 2 -** versão "diaba" - produziram 2 desenhos/colagens.
- **Grupo 3 -** versão "louca" - produziram 2 desenhos/colagens.

O registro de fotos e gravação de voz ficou a cargo de uma pessoa, encarregada desta função durante o encontro/oficina. Para fotografar, foi usada uma câmera digital modelo DSC-0650, 7.2 mega pixels. Com a mesma câmera, foram filmados os comentários dos colaboradores sobre os desenho/colagens. As gravações de voz foram feitas com um aparelho MP3. O gravador foi colocado no chão, no meio do círculo, próximo de cada grupo, enquanto os integrantes comentavam e narravam sobre as imagens produzidas.



Os materiais selecionados para a confecção dos desenhos/colagens foram: retalhos de diferentes tecidos com variedade de cores, estampas e texturas, aviamentos, papel kraft, papel crepom, papel celofane, lápis preto, lápis de cor, canetas, canetinhas, giz de cera, botões, objetos recicláveis, como tampinhas, flores artificiais velhas, restos de enfeites de natal, pelúcia, ráfia, cola quente, cola branca, fita crepe, tesouras. A base para os desenhos foi um pedaço de papel kraft de 1,70 m de altura por 1,00 m de largura.

Esse material foi escolhido pelos seguintes motivos: (a) porque faz parte dos elementos que utilizo em meus processos poéticos de construção de figurinos, adereços e cenários; (b) porque os tecidos são parte da invenção da bricolagem autoetnográfica desta investigação como elemento maleável e flexível que produz dobras, texturas e relevos que se ligam à "dobra barroca"; (c) porque o papel "kraft", usado na base, é um papel de embrulho de armazém que se conecta aos pacotes de balinhas embrulhadas que meu pai me trazia; (d) porque os materiais se conectam à estética do precário como "invenção na adversidade" e, nessa invenção, podem ser utilizados materiais usados, sobras ou recicláveis, tais como retalhos, botões e aviamentos usados, flores e enfeites velhos, tampinhas, papéis amassados e usados, etc.

Bordando o espaço do quintal picadeiro

Para tecer o encontro/oficina com abordagens de multiplicidade, busquei dialogar com a ideia das "nômades e andarilhas" da pesquisa, tais como a pedinte Ceição, as ciganas, as vizinhas caminhando para visitar o cemitério com suas sombrinhas coloridas, Tereza Bicuda pelas ruas. O grupo de colaboradores/brincantes da escola de circo Lahetô poderia ser conectado a este território móvel e de deslocamentos: observando os trabalhos de ensaios, preparação e apresentação, deu para

perceber que eles formavam um grupo em forma de uma trupe,[70] da qual emerge a ideia de artistas mambembes,[71] o que remete a pessoas em movimento. Nós estaríamos em movimento no espaço do picadeiro.

O picadeiro área central do circo onde os artistas realizam suas exibições foi associado ao quintal do bornal de memórias da infância. O local circular e rizomático, com possibilidades de entradas e saídas por todos os lados, também é o lugar de brincadeiras, jogos, cenas e "números aéreos"[72] de trapézio e tecido acrobático, além dos equilibrismos, números de pirofagia[73] e palhaçaria (figuras 27 e 28). O quintal também pode ser sugerido por meio dos vários níveis em camadas sobrepostas que vão do chão até os trapézios[74] para subir, sentar, balançar, dependurar, o que conecta aos níveis dos galhos das árvores do quintal. A cobertura da lona redonda também lembra o "céu aberto", de maneira "artificial", no sentido de construção artística.

Para a realização do encontro/oficina foi pensado que o picadeiro, enquanto estava vazio, estabelecia a conexão de "lugar físico". Segundo Certeau (2007, p. 201) "lugar" é "a ordem segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência". Os elementos foram organizados e dispostos no lugar. As cadeiras, arrumadas em forma de "meia lua" circular, os objetos e os materiais para produção de imagens e os elementos de cena foram preparados para a encenação inicial. A arrumação das cadeiras em forma de "meia lua" foi motivada pelo formato semicircular que possibilita melhor visão entre os integrantes e pelas possibilidades de conexão de maneira mais horizontal e colaborativa e que dialogava com o picadeiro circular.

Já a noção de "espaço", para Certeau (2007, p. 202), leva em conta vetores de direção, velocidades e variáveis de tempo "e cruzamento de móveis". Segundo o autor, espaço é um lugar praticado, então, foi pensado que seria estabelecido o "espaço", quando os colaboradores/brincantes estivessem presentes. No espaço seriam estimulados os trânsitos de desejos, articulações de experiências, saberes e fazeres, elementos trançados nas construções e nos comentários sobre os desenhos/colagens que seriam produzidos.

[70] Grupo de artistas ou comediantes.

[71] Grupo teatral volante, móvel.

[72] Apresentações circenses realizadas no ar, como o trapézio e o tecido acrobático, a expressão poderia sugerir uma "matemática louca" de números flutuantes e sonhadores, como quando eu era menina e deixava os garfos rodarem bica abaixo.

[73] Arte da simulação de engolir fogo, cuspir e passar fogo no corpo.

[74] Aparelho para números aéreos constituído por uma barra de madeira ou ferro, suspensa por duas cordas ou peças verticais.

Aprendizagens e seduções nas dimensões do encantamento

As poéticas cênicas são um campo fértil para a "estética da processualidade" (RICHTER, 2003), porque sua realização habita o terreno da interação e da conexão. Para o planejamento do encontro/oficina, eu me perguntava, durante a observação dos ensaios e na apresentação dos colaboradores/brincantes, como o trabalho de circo interagia com as pessoas integrantes da Escola Lahetô e seus desejos, saberes e fazeres. Richter (2003) busca entornos das designações de autores, como Marcos Villela Pereira, para esclarecer sobre os termos "macroestética" e "microestética":

> A macroestética refere-se a 'uma Estética com 'E' maiúsculo que nasce no século XVIII, como campo epistemológico independente, como disciplina'. Já a microestética, 'se refere ao modo como cada indivíduo se organiza enquanto subjetividade... é a ordem da processualidade, dos campos interativos de forças vivas da exterioridade atravessando um sujeito-em-prática. [...] 'Assim, a primeira é produto de uma subjetividade que quer se instituir como modelo homogeneizante [por exemplo, nos conceitos de belo, de criatividade], enquanto a segunda é processo de produção de subjetividades'. (RICHTER, 2003, p. 21)

Com Richter (2003) sussurrando no meu ouvido, continuei a pensar nas conexões dos saberes e fazeres dos jovens do circo, nos meus saberes e fazeres, nas narrativas de Tereza Bicuda, nos fazeres da mãe, avô e foi possível entender que nós compartilhávamos da "microestética".

Uma apresentação de circo é um campo que se mostra para quem assiste, pleno de encantamento, fantasia e magia. Mas, em seu urdimento, o seu "fazer" exige técnicas com demandas de persistência, concentração e superação de dificuldades. O processo circense de "maquinar fantasias" e "fabricar ilusão" é uma dobra que acumula resíduos de possibilidades instigantes. Elementos como a necessidade de persistência, disciplina e energia de superação são necessários para fazer circo, mas estes são elementos que poderiam estar presentes também, por exemplo, em um treinamento militar.

O que poderia diferenciar o circo como ferramenta pedagógica de arte/educação em ONGs de projetos sociais, como a Escola de Circo Lahetô? Uma suposição poderia caminhar na direção de

dizer que são as "experiências estéticas". Estas experiências são conectadas ao "imaginário" (CASTORIADIS, 1982; LAPLANTINE, 2003), a partir de um apoio real na percepção de "transfigurado e deslocado, criando novas relações", juntamente com a noção de "representação imaginária carregada de afetividade e de emoções criadoras e poéticas" (LAPLANTINE, 2003, p. 25). Aguirre (2009) discorre sobre o valor da arte não estar nos artefatos em si, mas na atividade experienciada, concebendo, assim, obras de arte como relatos abertos.

> Shusterman coincide com Dewey (1934), quando afirmam que a experiência estética reside nas coisas como possibilidades, e que, a arte dá forma, intencionalmente desenvolvida a estas possibilidades, para que se materializem de maneira esclarecida, coerente, "apaixonada" e singular. (AGUIRRE, 2009, p. 168)

No território da educação estética, Tourinho (2009) nos sinaliza com a compreensão de "discurso visual" como prática que converge para a experiência estética e que "cria possibilidades para que algo seja dito" (p. 141). A autora se refere a esta possibilidade discursiva da seguinte maneira:

> Entendo discursos também como práticas, processos, trajetos que percorremos para, e quando, fazemos e/ou dizemos algo. Especialmente, discurso está aqui entendido com experiências estéticas, com vivências estéticas, com vivências realizadas através de formas variadas e combinadas de discursos fala, escrita, gestos, imagens, sons. Essas combinações se configuram e resultam em tipos diversos de discursos: desenho, dança, poesia, música, gravura etc. (TOURINHO, 2009, p. 141)

Essas noções do discurso em relação às artes, para a autora, "extravasa os limites do visto, feito, falado", pois estão impregnadas de subjetividades e "buscamos ressonâncias entre sensações, sentidos, idéias, sentimentos, ações" (TOURINHO, 2009, p. 142). A partir das observações dos ensaios e apresentações dos colaboradores/brincantes, fiquei me perguntando que tipo de diálogo poderia ser proposto aos jovens colaboradores, em nosso encontro, no contexto desta pesquisa. As noções de processo e discurso relacionados à experiência estética me guiaram para iniciar o encontro/oficina com uma prática que pudesse sugerir um território comum e um "discurso visual" que favorecesse a comunicação entre nós.

Parti para a “proposição” (proposta com ação), conforme Richter (2003), de apresentar uma cena curta para iniciar o encontro/oficina, com a intenção de abrir um possível campo fértil no terreno das sensações de sedução, atração, envolvimento e confiança, inventar um terreno comum que nos deixasse expostos às ocorrências de relações conectivas e afetivas. Pensei que a apresentação logo no início seria uma maneira de expor nossas intertextualidades e subjetividades sobrepostas e coincidentes por meio das nossas conexões às poéticas cênicas, área propícia para tecermos experiências, afetos e cuidados.

Valendo-me da cartografia, dialogo com a noção de “geografia dos afetos” como observação para ser feita com “olho vibrátil” (ROLNIK, 2006, p. 231) e para “registro daquilo que se passa no invisível”. Do mesmo modo que me conecto à bricolagem puxando da “caixa de ferramentas” a noção de que “o pesquisador deve lidar com o conhecimento de papéis cruzados e múltiplas camadas de interpretações de si, dos contextos e dos atores sociais envolvidos na pesquisa” (KINCHELOE, 2007, p. 41), me ligo à noção de que “o pesquisador deve entretecer permanentemente a autobiografia pessoal” (KINCHELOE, p.187).

No encontro/oficina foram trançadas também sutilezas das memórias de infância. Na cena apresentada, minha presença como fabuladora de histórias se relaciona à noção de “griot” (SHOHAT, 2006), que reconecta ao meu avô e seus saberes em histórias, sendo que a noção de “professora griot” é citada por Garcia (2008) como aquela que conta histórias narradas por outras professoras sobre aprendizagens e criação de alternativas pedagógicas que possam favorecer essas aprendizagens.

A cena curta foi apresentada logo após a acolhida do grupo. A escolha foi “A rainha do mundo e a serpente do rio”, relacionada à oralidade e com a personagem de uma mulher ligada ao terreno do imaginário (figura 29). Após a cena, houve uma conversa (figura 30) sobre os figurinos e adereços utilizados que dialogavam com ideias de desdobramento de sentidos e significados em cena.

Bricoleando desenhos/colagens

Após a cena curta, cada integrante se apresentou, falou como se aproximou da Escola de Circo e o porquê, e sobre as áreas que cada um mais gostava. Foi possível observar que o trabalho corporal, juntamente com o apoio e colaboração das pessoas do grupo, eram elementos motivadores e sedutores para a permanência das pessoas na Escola Lahetô.

Em seguida, foi esclarecida a proposta que iria servir de trilha para nossos trabalhos. Desafio proposto: a partir de três narrativas de Tereza Bicuda, nas versões apresentadas neste texto - senhora, diaba e louca - construir desenhos/colagens. Ficou esclarecido que a proposta não seria avaliar modos "corretos" de fazer as imagens ou fazer comentários.

As três versões de Tereza Bicuda foram lidas em voz alta para todos e, em seguida, formamos grupos compostos mistos. Os integrantes de cada grupo conversaram e trocaram ideias sobre a versão escolhida por cada grupo. Os colaboradores/brincantes de cada grupo elegeram uma pessoa para que seu corpo fosse contornado no pedaço de papel kraft para servir de base para os desenhos/colagens. Cada grupo articulou diferentes posições corporais relacionadas ao que eles queriam mostrar nas imagens (figura 31). O uso dos corpos contornados como base para os desenhos foi pensado como oportunidade para possíveis conexões com a Tereza Bicuda das narrativas, na brincadeira do próprio corpo que "se mistura" com Tereza no processo de inventar imagens como "imagizar", conforme Richter (2003), e para possibilitar sugestões de "estar com o outro".

O grupo da versão "Tereza louca" produziu um pequeno projeto em uma folha de caderno, antes de construir a imagem maior (figura 32). Esses momentos foram de intensa articulação e conexão. As imagens foram produzidas no chão, motivadas pelo espaço mais amplo para trabalhar e pelos movimentos corporais no momento de fazer os contornos. Os colaboradores/brincantes se articularam rapidamente e passaram a conversar, andar e trocar entre eles ideias de como inventar e construir. Eles conversavam sobre o que deveria aparecer e por que, quais materiais utilizar, como fazer a boca, os cabelos, os pés, o que ela deveria segurar,

em que ambiente a narrativa se passava (figura 33). Todo o espaço passou a ser "território de trânsito" (CERTEAU, 2007), era possível ouvir o vozerio das pessoas falando, ao mesmo tempo, sobre Tereza Bicuda. Foi possível observar a multivocalidade, naquele momento. As vozes misturadas dos colaboradores davam voltas e faziam arabescos pelo espaço (figura 34).

Durante o trabalho de construção dos desenhos/colagens, os colaboradores/brincantes atuaram com concentração para produzir visualidades potentes de subjetividades, como "subjetivação" no dizer de Richter (2003, p. 205): "subjetividade em ação" e "sujeito em ação", formando valores por meio do "'imagizar' poético, do aprender a compreender, a apreender, do aprender a ocupar o lugar 'do outro' e encantar-se com o 'ser o outro', em um jogo de sedução" (figuras 35 e 36).

Durante a produção dos desenhos/colagens, pode-se observar concentração e envolvimento dos participantes (figura 37). No momento de concluir as imagens para tecer comentários, eles queriam continuar. Esse tempo durante o qual as confecções dos desenhos/colagens estavam sendo produzidas poderia ser relacionado ao "tempo da arte", que, na reflexão de Richter (2003, p. 201), seria um tempo "diferente, mais longo, mais denso". A autora lidou com esse "tempo da arte" em sua pesquisa com "mulheres e fazeres especiais" e na escola, com relação ao envolvimento dos alunos alcançando um nível de atenção e interesse mais intenso durante os afazeres artísticos. Poderia ser tecida uma relação com o "tempo das histórias" do meu avô ou ao "tempo do quintal" (LINHARES, 2003). O circo/quintal como espaço que poderia abrigar também o "tempo alegre" (BAKHTIN, 2008), presente por meio das "brincadeiras circenses", que são praticadas no espaço do picadeiro, lembra que havia equipamentos dependurados no espaço do encontro/oficina.

À medida que foram sendo criados, os desenhos/colagens foram se apresentado como esculturas tridimensionais. E esta tridimensão maleável, líquida, fluida por meio do uso dos tecidos drapeados, franzidos, amontoados foi tecendo conexões com movimentos. Era como se as esculturas tridimensionais de tecido quisessem "saltar" do papel, como na noção da "dobra barroca" (DELEUZE, 1991). Essa tridimensão com desejo de movimento foi sendo trançada às vozes dos colaboradores, como segue na próxima parte.

Figura 27

Figura 28

Figura 29

Figura 30

Figura 31

Figura 32

Figura 33

Figura 34

Figura 35

Figura 36

Figura 37

Das narrativas para imagens, das imagens para narrativas

Os colaboradores/brincantes se conectaram às narrativas e fizeram os desenhos/colagens tridimensionais maleáveis, que apresentavam "vontades de movimento". Depois disso, fizeram o caminho inverso, se conectaram às imagens e teceram narrativas em forma de comentários sobre as imagens produzidas por cada grupo. No momento em que cada grupo tecia seus comentários, por iniciativa deles, levantavam a imagem do chão por meio de duas pessoas, que subiam nas cadeiras e seguravam a imagem na posição vertical. Iniciativas das pessoas do grupo entram como acontecimentos imprevisíveis no planejamento. O encontro, neste caso, foi positivo e criativo, bem como o modo como eles assumiram e conduziram o jeito de apresentar as imagens, subindo em cima das cadeiras.

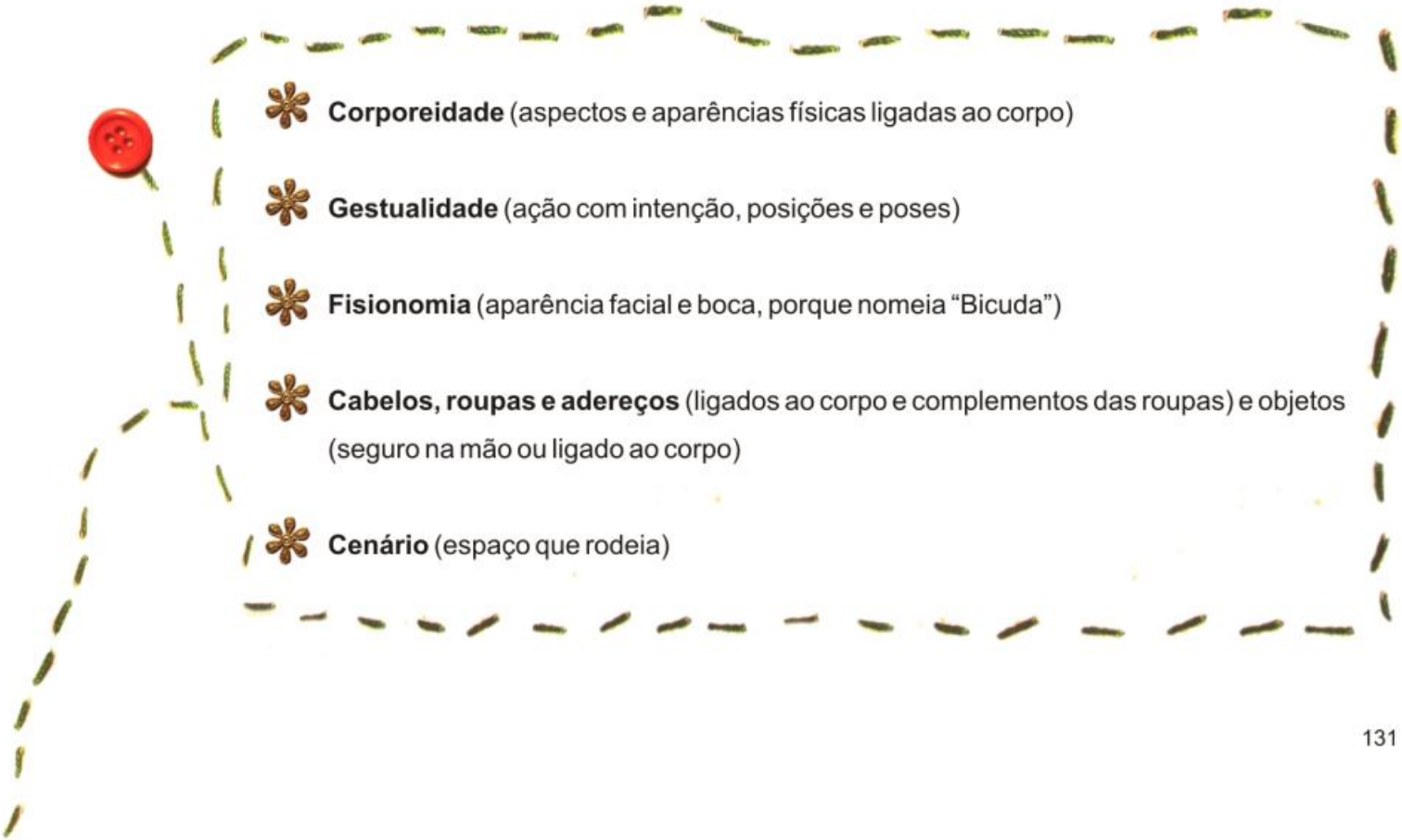
Estive sempre atenta aos princípios da multiplicidade como "agenciar, compor, promover encontros que produzam o máximo de potência" (SILVA, 2004, p. 37) e às pistas da cartografia.

> O pesquisador como cartógrafo, se interessa pelo que há em cima, embaixo, por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem. (ROLNIK, 2006, p. 66)

Para Frange (1999, s/p), "compreender arte significa formular um entendimento; construir um conhecimento alicerçado na intuição, em atos de percepção e em uma trajetória de conhecimentos inteligíveis e sensíveis". Segundo ela, ainda:

> A arte contemporânea exige e convoca não somente as pessoas, mas os corpos em suas inteiridades, complexidades e sociabilidades. Nossos corpos vêem e se fazem ver. Somos videntes e visíveis. As relações se estabelecem por uma transitividade. O que define o sujeito é o que está em relação com o objeto. O que define o objeto é o que está em relação com o sujeito. Isto significa que as unidades se dão pelas relações. (FRANGE, 1999, s/p)

A seguir, os seis desenhos/colagens produzidos pelos colaboradores/brincantes estão trançados com descrições destes desenhos conectados com falas retiradas dos comentários dos desenhantes. Para analisar as imagens construídas pelo grupo e abordar os seus comentários, foram elaboradas as seguintes categorias:



- **Corporeidade** (aspectos e aparências físicas ligadas ao corpo)
- **Gestualidade** (ação com intenção, posições e poses)
- **Fisionomia** (aparência facial e boca, porque nomeia "Bicuda")
- **Cabelos, roupas e adereços** (ligados ao corpo e complementos das roupas) e objetos (seguro na mão ou ligado ao corpo)
- **Cenário** (espaço que rodeia)

Figura 38

Senhora

Figura 39

a) Versão "senhora"

Na imagem "Tereza senhora a" (figura 38), Tereza está de perfil, seu corpo é esguio, ela é branca e tem olhos amendoados. A boca faz um "bico", diz a colaboradora: *"Ela era bicuda porque era rica e muito enjoada. E ela era cheia de joias, luxo, riquezas, mas era mal-humorada e malvada".* A colaboradora seguiu dizendo que tanto rico, quanto pobre podem ser mal-humorados e malvados, mas, nas novelas, as maldades das mulheres são mais lembradas. Do lado direito do desenho, os colaboradores escreveram, flutuando, como se estivesse sendo falado pelos moradores da cidade, "luxo" e "riqueza". Já do lado esquerdo, escreveram "maldade" e "ela é má". Nesses comentários e escritas, primeiro é possível observar sobre a maldade e o "mal-humor" ligados à mulher que poderia tecer uma reflexão vinda da medicina: "O discurso médico medieval baseava-se na teoria dos 'humores'. O humor feminino, frio e úmido, seria doentio, enquanto que o do homem, quente e seco, era saudável" (MACEDO e AMARAL, 2005, p. 116). Já a maldade pode tecer relações de poder associadas às bruxas, medusas, ciganas e benzedeiras e ao também "mau-olhado". As ciganas que apareciam em minha casa da infância pedindo para "ler a sorte" despertavam o medo do sobrenatural, do mágico. Em um segundo momento, a fala faz conexão com a indústria cultural por meio da referência às novelas televisivas. Esse aspecto me liga ao fato de que eu ouvia histórias do meu avô e depois, em Goiânia, eu assistia à televisão vendo histórias nos filmes e desenhos animados. As narrativas de Bicuda e as histórias e personagens de novelas que a colaboradora citou abrigam o "saber dizer" e as "artes do dizer" (CERTEAU, 2007) em histórias.

Na imagem, Tereza caminha com postura e coluna vertebral ereta, os braços e pernas estão em posições retas e a pose lembra as modelos desfilando na passarela. Tem um vestido com drapeados[75] de tecido com caimento.[76] A saia do seu vestido propõe movimentos, deixando ver sua perna esquerda. Ela está caminhando e parece que, se continuar, irá "sair fora" do papel, como na "dobra barroca" (DELEUZE, 1991). Os cabelos são pretos, lisos, presos e com os fios arrumados no lugar. As unhas são pintadas de vermelho, tem joias de ouro, pulseiras, anel, brincos.

[75] Dobras formadas com o tecido.

[76] Grau maior ou menor de flexibilidade e maleabilidade do tecido ou peça confeccionada que faz cair ou apoiar-se sobre o corpo com elegância, especialmente no sentido vertical (CHATAIGNIER, 2006).

Ela usa botas de salto alto que realçam a altura e a aparência longilínea. Ela está olhando para o alto. Um rapaz deste grupo falou: *"A primeira coisa quando a gente olha a pessoa, a gente olha a roupa, o cabelo, a aparência. Se a pessoa está com uma roupa de marca, tênis de marca, não que eu esteja falando que isso seja correto, mas isso dá uma valorizada muito maior na pessoa."* Um rapaz do grupo falou: *"Na sociedade, aquela pessoa que está bem vestida é sempre aquela que está 'por cima'"*. As falas podem revelar noções de poder ao sugerirem valor às roupas, cabelos, joias e à estatura alta da figura da imagem, por meio da forma longilínea e salto alto. Mesmo achando que não é correto, a pessoa valorizada seria a que se veste com roupas e acessórios "de marca" e esta pessoa, supostamente, estaria "por cima". Stallybrass (2008, p. 13) fala da "sociedade de roupas" e que, nela, "a roupa é tanto uma moeda como um meio de incorporação". Elas prendem as pessoas em redes de obrigações e "somos pagos não na moeda neutra do dinheiro, mas em material que é ricamente absorvente de significado simbólico.

Do lado direito, em cima, aparece um sol de cenário, sugerindo que ela está em espaço externo. O sol tem um rosto e um "sorriso" que lembra o repertório de imagens pedagógicas distribuídas pelos manuais de educação artística, mimeografados ou fotocopiados, com certa ausência de conflito, se comparado ao restante do desenho/colagem, o que pode sugerir a influência desse tipo de visualidade pedagógica para a colaboradora.

Na imagem "Tereza senhora b" (figura 39), Tereza é magra, com braços e pernas distanciados do tronco, ocupando espaço à sua volta. Ela está de frente, encarando quem a olha, enfrentando, quase chamando para um duelo. Os olhos são estrábicos e lembram olhos de personagem de gibi, as orelhas são ressaltadas. A boca toma conta de boa parte do rosto. O cabelo é vermelho e está no alto da cabeça.

Está com uma blusa modelo "tomara que caia",[77] uma minissaia vermelha de corte irregular (com uma ponta maior de um lado), colar, anéis, sandálias vermelhas e, no braço esquerdo, um cifrão. O rapaz desse grupo identificou o cifrão como sendo uma tatuagem. O colaborador desse grupo falou:

[77] Sem alças nos ombros.

"No tempo da Bicuda, ela chocou muita gente. Então, ela era uma mulher que mexia com aquela sociedade naquela época. Assim como a Dercy (Gonçalves) falava palavrão e chocou muita gente". Dercy Gonçalves,[78] atriz e comediante que provoca o obsceno por meio de suas "cascatas de xingamentos", é comparada a Tereza Bicuda, sugerindo uma contextualização com uma figura do tempo presente. Para Bakhtin (2008, p. 168), as imprecações, grosserias e obscenidades são entendidas como elementos não oficiais da cultura e "oferecem um aspecto não oficial do mundo, tanto pelo tom do riso, como por seu objeto, o baixo material e corporal". São entendidas pelo autor como violações das regras da linguagem como uma deliberada recusa de curvar-se às convenções de etiqueta, cortesia, piedade, consideração, respeito da hierarquia, fazendo um escape das convenções.

Um dos rapazes deste grupo disse: *"O rosto dela tem o beição. A gente quis fazer ela má no rosto, mas no cabelo, a gente quis fazer uma coisa cômica."* A boca foi destaque no comentário do colaborador e os jovens deste grupo encontraram sinais de comicidade e buscaram demonstrar isto no cabelo vermelho em forma de um "tufo" no alto da cabeça, o que poderia ser conectado à ideia de uma peruca de palhaço, adereço que pertence à vestimenta dos cômicos e aos números de palhaçaria da Escola de Circo Lahetô. Outro colaborador comentou: *"Hoje em dia, essas mulheres esnobes, que não fazem nada na vida, arrumam um marido rico e passam o dia inteiro no shopping, nas lojas, comprando roupas para poder se mostrar".* Nas narrativas de Tereza Bicuda estudadas, não houve referência a maridos, aliás, há referência à solidão e ao abandono. A fala contextualiza a proximidade com mulheres vorazes consumidoras, com desejo de ostentação, o que se conecta à ideia de que Tereza, com suas roupas enormes, feitas com muito tecido, comprava a peça inteira, para que ninguém tivesse roupa igual a ela.

[78] Dercy Gonçalves (1907-2008): atriz e comediante brasileira oriunda do teatro de revista, notória por suas entrevistas irreverentes, com humor e emprego constante de palavras de "baixo calão".

Figura 40

Diaba

Figura 41

b)Versão "diaba"

Na imagem "Tereza diaba a" (figura 40), Tereza tem um corpo com curvas, seios salientes elevados tridimensionalmente sob a miniblusa de renda. Sua cintura é fina, o quadril largo, as pernas e coxas são grossas e seu corpo esboça sensualidade. Graciosa, ela acena com o braço direito. Está com a barriga à mostra e tem um *piercing* no umbigo. O umbigo é uma força criativa, origem da vida (TRESIDDER, 2003), e o piercing, um enfeite, joia, cor e desenho aplicados nas peles verdadeiras, fazem parte da vida, mas invadem também o terreno mágico que a arte instala.

> Esses procedimentos não são novos na história da humanidade: as pessoas pintavam-se, mutilavam-se ou ornamentavam por motivos tribais ligados a antigos ritos. O uso atual confere a essas velhas práticas um caráter contemporâneo e o indivíduo fica em destaque como desenhos que se sobressaem na multidão. (AZEVEDO, 2008, p. 554)

A fisionomia é amistosa e ela quase esboça um sorriso. Os olhos são arregalados, a boca é grande, vermelha e demarcada. Usa colar e brincos. As unhas são grandes e pintadas de vermelho. A cabeleira é vermelha, grande, ouriçada e arrepiada. Tem um laço nos cabelos, mas não para prender e domar, mas para enfeitar. Os cabelos estão soltos do papel e se movimentam, aparentando que estão agitados pelo vento.

As roupas são duas peças pequenas de malha, bem coladas ao corpo, formando uma miniblusa de renda e uma minissaia vermelha. Por baixo da saia, ela está vestida com uma meia-calça vermelha com comprimento acima do joelho, tipo meia "arrastão" usada nos cabarés de antigamente ou no carnaval, e tem sapatos vermelhos com fitas amarrando nos tornozelos, tipo bailarina. Ela tem um rabo vermelho de diaba, que sai por trás e aparece do lado direito. O rabo pode ser interpretado como uma "figura de diabrura" ou "diaba bufã" na "carnavalização do inferno" de Bakhtin (2008).

[79] Bebel é uma personagem de garota de programa da novela "Paraíso Tropical", exibida no horário das 21 horas, na rede Globo de televisão, na época deste encontro.

Um rapaz do grupo falou: *"Ela era uma mulher da vida, uma mulher, meio que no olhar das outras pessoas, vulgar. Colocamos ela com trajes de uma 'mulher da vida', no caso".* Os "trajes" da imagem de que ele fala são roupas que poderiam ser vistas no cotidiano, sendo usadas por pessoas nas ruas ou à venda em uma loja de departamento ou de artigos para academia de ginástica. Isso poderia sugerir que nossas avaliações sobre o que é vestimenta de uma profissional do sexo ou não estão mais deslocadas, confusas, ampliadas. As vizinhas que se reuniam na casa da Adelaide para pintar as unhas tinham receios em usar esmalte vermelho e parecerem "mulheres da vida". Hoje, a gama de cores de "esmalte vermelho" ofertado é grande e variada.

Outro rapaz deste grupo disse: *"O rabão é para localizar a diaba da história. Uma mulher diaba está no modo de vestir, nas atitudes... não é certinha, daquelas pra casar, daquelas de aliança".* O comentário esboça visões de um rapaz jovem, nos dias atuais, sugerindo pensamentos sobre comportamentos e papéis sociais. Uma moça do outro grupo comparou: *"Essa Tereza Bicuda daí é igual à Bebel".* A comparação com a personagem de novela "Bebel"[79] pode ser conectada à compreensão da "mídia como terreno de produção de subjetividade" (DENZIN, 2006, p. 229) e pode ser conectada à experiência vivida pela colaboradora, influenciada pelos significados culturais que circulam na vida cotidiana.

Na imagem "Tereza diaba b", (figura 41) Tereza tem o corpo em um caixão, mostrando sua relação com o "outro mundo" (DAMATTA, 1997), sobrenatural. Os olhos estão abertos, feitos de tampinhas verdes. Seu corpo é decadente, as pernas são tortuosas e ressecadas, as mãos seguram flores na posição de uma defunta, mas também poderia ser de uma noiva (cadáver...) com buquê, ao caminhar para o altar. A boca é protuberante e carnuda e tem destaque na imagem. Os cabelos são arrepiados, em forma de juba, vermelhos e em desalinho, e lembram os cabelos de assombrações, vampiras, mortas-vivas, bruxas, medusas, "mulheres monstras", o que poderia conectar a imagem às relações de poder quando as mulheres são demonizadas. Outra associação poderia ser feita quanto aos personagens de filmes "b" de terror, chamados de "trash movies", provenientes da "estética do lixo"

(SHOHAT, 2006) como estratégia de resistência baseada no baixo custo e na "gramática jocosa" da produção "precária". Ela está deitada no caixão, sua roupa lembra uma *lingerie*[80] vermelha, com um cinto dourado e um colar dourado. A parte de baixo da roupa deixa aparecer porções de pelos púbicos vermelhos também. Os "pelos púbicos", na construção desta imagem, causaram discussões entre os integrantes deste grupo, porque parte das pessoas queriam deixar aparecer os pelos púbicos e parte do grupo não queria. Quando estes se distraíram, os outros que defendiam a presença dos pelos púbicos aproveitaram e devolveram os pelos, como está registrado na imagem. Essa discussão aconteceu também com o grupo da imagem anterior, só que os que não queriam os pelos púbicos prevaleceram.

Este grupo fez cenário com a Igreja do Rosário, do lado esquerdo, e, do lado direito, o cemitério com túmulos e cruzes. Um dos rapazes do grupo que trabalhou neste desenho/colagem fala sobre os gritos pela rua: *"Pensamos que, naquela época da história, as mulheres não podiam se vestir com esses trajes... Por isso que a chamavam de 'mulher à toa'. Mulher da vida também, porque ela queria estar na rua, festando. Pensando comigo, hoje, a mulher diaba é aquela danada, que gosta de estar 'frescando',*[81] *que gosta de estar no forró, que não quer saber de casamento sério, de aliança. É a mulher que pega muito homem, mulher safada."* A rua é citada como lugar de "liberdades sexuais" (DAMATTA, 1997), aparecem noções sobre mulher e diversão. Na fala, a mulher na rua ainda causa noções unilaterais sobre comportamentos. Esta mulher na rua, se divertindo, da fala, me conecta à falação dos vizinhos sobre a vida da Maria, a vizinha que se matou. Esta imagem poderia ser a Maria no caixão.

Os colaboradores, usando escrita na confecção da imagem, colheram falas das narrativas referentes ao que o povo falava da Tereza e colocaram escritas em volta do caixão, como em ondas flutuando pelo ar: "Mulher à toa!", "Mulher da vida!", "Mulher falada!", poderia ser o vozerio dos vizinhos a berrar pelas ruas. Nas narrativas, poderia ser sugerido que Tereza retrucou a falação das pessoas, soltando seus gritos de dentro do túmulo, de dentro da morte, lamentando, berrando, uivando, como

[80] Conjunto de peças íntimas pertencentes a uma pessoa.

[81] Folgando, se divertindo.

Figura 42

Louca

Figura 43

que respondendo ao que ouviu em vida. O outro mundo é o espaço que demarca uma zona de igualdade moral, "pois no 'outro mundo' tudo 'será pago' e todas as contas irão se ajustar com honestidade" (DAMATTA, 1997), mas Tereza não fica neste lugar e volta assombrando em forma de ventania.

c) Versão "louca"

Na imagem "Tereza louca a" (figura 42), o corpo é cambaleante e ela está apoiada em uma perna e a outra dança no ar. Os braços e pernas estão dobrados fazendo curvas, não estão alinhados ou retos. Desde o momento de fazer os contornos corporais, os colaboradores já previram esta posição, que deu à imagem noções de movimento, o "sair da moldura", conforme cita Deleuze (1991). Nesta imagem, os movimentos sugeridos se aproximam da louca e bêbada como duas condições de desequilíbrio e descentralização. O corpo embriagado se distancia do equilíbrio perfeito de uma pessoa considerada "reta", "no lugar", "aprumada", "equilibrada", que poderia ser comparada ao primeiro desenho/colagem da "Tereza senhora a", com a postura "no lugar". Na imagem da Tereza louca e bêbada, a coluna vertebral, as pernas, a cabeça, saem do prumo. O imprevisível toma espaço por meio do irresponsável e do incoerente. O corpo se move em uma zona instável. Ela pode cair? Esse tipo de equilíbrio na aprendizagem de ator, baseada na antropologia teatral, é chamado por Barba (1995) de "equilíbrio precário", no qual o corpo é "dobrado" em linhas curvas.

Tereza usa uma pulseira no braço esquerdo e tem pelos crescidos nas axilas e os cabelos pretos, anelados e levantados. Uma colaboradora deste grupo diz: *"A pessoa louca não vai vestir roupa chique. Vai vestir coisas rasgadas, velhas... também ela não tinha higiene, o cabelo é assim mais louco".* Neste momento, ela foi interrompida por um rapaz do mesmo grupo, que falou: *"Só que eu tenho!".* O motivo é que os cabelos da Tereza da imagem lembram o penteado "black" do rapaz. Uma

colaboradora deste grupo falou: *"Ela ficava na rua, então começou a crescer cabelos. E ela bebia muito... aí a gente pôs a garrafa aqui. Essa Tereza seria os mendigos, os sem-tetos que não têm casa, mendigo que acaba comprando bebida."* A fala relaciona Tereza aos moradores de rua, mendigos e sem-tetos que moram fora da casa e, com isto, são carentes de cuidados de higiene, alimentação, de relações emocionais e de afeto, que talvez pudessem ajudar a não se entregar à decadência. Mas a mendiga, bêbada e louca das narrativas de Bicuda travam diálogos no território de subversões e desacordos com os cânones e os códigos morais hegemônicos. Ela é figura que não dialoga com modelos e identidades fixas e enrijecidas.

Esta última fala me ligou às lembranças de cuidados que eu tive quando minha mãe lavava e penteava meus cabelos, o barulho da água do banho na bacia, as roupas com cheiro de sabão no quaradouro ou estendidas no varal do quintal, sendo passadas, o cheiro dos lençóis limpos, o cheiro do alho fritando, para refogar o arroz... DaMatta (1997) diz que a expressão "ser posto fora de casa" tem sentido de algo violento, o expulso está privado de um tipo de espaço marcado pela familiaridade, hospitalidade, "amor", "carinho", "consideração". Mas o mesmo autor diz que a rua também tem seus "espaços de moradia e/ou de ocupação" (DAMATTA, 1997, p. 56).

Tereza está descalça, as unhas dos pés e das mãos são sujas, grandes, escuras e quebradas. As roupas são trapulentas e em tons escuros, com uma faixa vermelha na cintura. Os pés descalços e sujos me ligaram à Ceição e ao Antonhão da infância. Os colaboradores escreveram no desenho/colagem figuras musicais do lado direito e "há, há, há", sobre as quais a colaboradora fala: *"Perto da cruz é o som dela gritando, mesmo depois de enterrada, ainda o grito saindo do túmulo".* Tereza gritava à noite pelas ruas e a voz, o grito, a boca são significativos e emergentes nos desenhos/colagens. Ela segura na mão direita uma garrafa de bebida que está sendo virada em plena bebedeira. A grande boca bebe. Para Bakhtin (2008), o comer e beber são manifestações da vida do corpo que degusta o mundo, sente o gosto do mundo, introduz no seu corpo, faz dele parte de si e "triunfa sobre o mundo através do comer e beber" (BAKHTIN, 2008, p. 245).

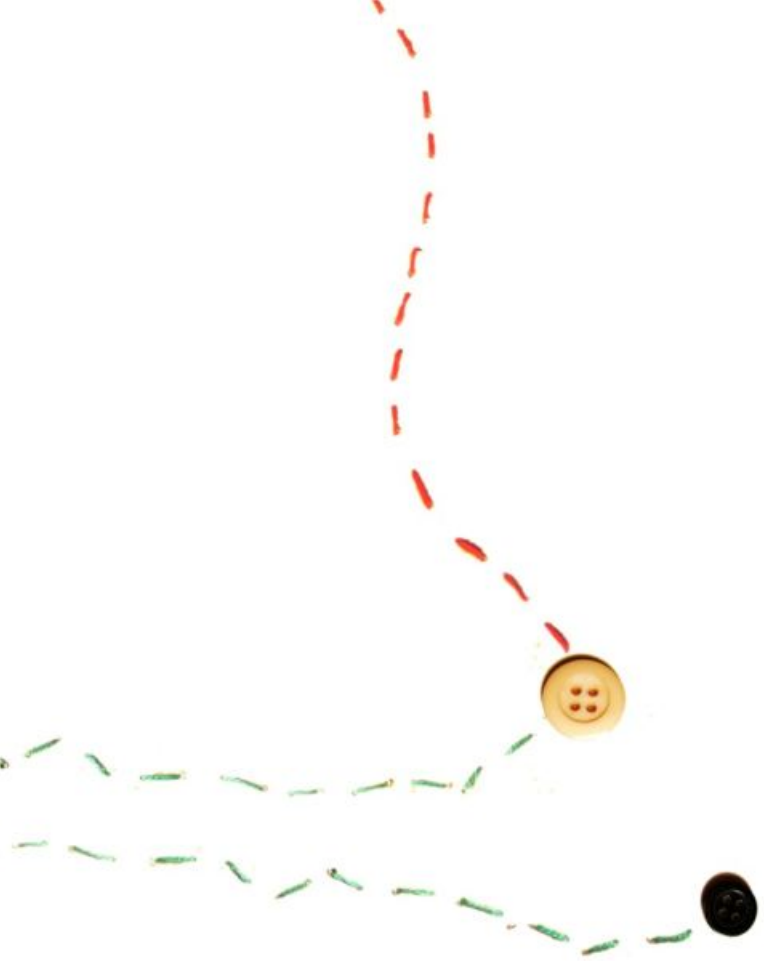
Na imagem "Tereza louca b" (figura 43), Bicuda tem o corpo magro com braços e pernas em posições dinâmicas e agitadas. Ela faz movimentos com oposições e torções: olha para o lado esquerdo e o corpo está virado para o lado direito em "equilíbrio precário" (BARBA, 1995). Ela parece estar "flutuando" acima do chão de capim. É possível ver os seios por baixo da blusa azul. A transparência do tecido faz um jogo de mostra/esconde que se mistura aos estranhamentos que permeiam a imagem, tais como a boca, que forma um grande bico e está fumando um cigarro, os dentes aparecem e são escuros. Ela tem seis dedos em cada mão e em cada pé, conforme um dos colaboradores que também falou: *"Ela era tão doida que a mão tinha seis dedos e o pé também. Com o tempo ela começou a ter deformações". "Mutante...",* alguém falou.

Ela tem um piercing no umbigo. A moça deste grupo diz que Tereza era "periguete".[82] A saia é de chita,[83] esta saia me lembrou as roupas das ciganas que passavam pela minha casa. Os cabelos são pretos, bem anelados e alvoroçados. Na mão direita tem uma garrafa escrita "mé", sinônimo de bebida alcoólica, pinga. Um rapaz deste grupo falou *"... Agora, a mulher hoje, ela tá pegando essas questões do homem. Hoje, você vê quatro, cinco mulheres pedindo cerveja, no bar... antes, era só homem que fazia isso. O homem tem mais força pra beber e aguentar, e a mulher não...".* A fala tece considerações e deixa exposta a opinião do colaborador sobre o fato de as mulheres ingerirem álcool. Esta reflexão da fala poderia ligar às "desterritorializações" (ROLNIK, 2006) que sofremos nos últimos tempos e nas desconstruções das identidades de mulheres "essencializadas".

Neste desenho/colagem um fio de sangue menstrual goteja na saia de Tereza. Uma colaboradora deste grupo fala sobre o período da menstruação: *"O sangue é a menstruação, ela é tão porca, que não usava absorvente, né...".* Sobre menstruação e loucura, Del Priore (2007, p. 103) esclarece que a medicina endossava o poder enlouquecedor do sangue menstrual ao "reconhecer que nas vítimas 'enfeitiçadas' ou 'endemoniadas' por sua ingestão tinham sintomas como 'visagens de fantasmas', fúrias, taciturnidades, medos e lágrimas" e esclarece que, na era colonial, a mentalidade luso-brasileira confirmava os efeitos considerados mágicos, provocados por este "sangue secreto".

[82] Provocante, sensual, sedutora, perigosa.

[83] Chita: tecido de algodão barato originado na Índia e fabricado no Brasil desde o século XIX, tem estampas graciosas, é considerado bem brasileiro, no século XXI o tecido passou a ser utilizado por estilistas e na decoração (SABINO, 2007).



No cenário de ambiente externo e noturno aparece a lua, estrelas, gramíneas no chão, uma cruz, uma roda de bicicleta. Segundo um dos colaboradores deste grupo, *"... até a lua ficou bicuda"*. Outra vez, a boca surge como elemento emergente. Sobre o espaço da rua, um rapaz deste grupo falou: *"... ela ficava na rua, era mendiga..."*. Para Burke (1989, p. 74), os mendigos podem ser considerados elementos de uma "contracultura" mais do que de uma subcultura, eles "não só diferem do mundo à sua volta, mas também o renegam". Uma moça deste desenho/colagem relata sobre uma mulher moradora de rua: *"Perto da minha casa, tem uma mulher que bebe muito, a gente chama ela de Maria Bebum. Ela é descabelada, usa aquelas roupas 'bregas' dos anos 80, rasgadas, descalça. Ela bebe muito. Para no meio da rua, tira a roupa e faz xixi"* (risos gerais dos presentes). É possível conectar com a Ceição pedinte de rua, com os "bufões e bobos" (BAKHTIN, 2008), as roupas sobrepostas dos mendigos, a mulher na rua, a falta de cuidados consigo e a falta de relações de afeto com os outros.

Os desenho/colagens construídos pelos colaboradores/brincantes inventaram formas de reciclar panos virando corpos, histórias, conversas e comentários. Foi levada em conta a criatividade da recepção e a renegociação de significados que o grupo de integrantes propôs para as narrativas de Tereza Bicuda. Os "saberes e fazeres" dos colaboradores nas interpretações visuais se mostraram potentes de invenção e desdobramentos. Os jovens lidaram com os tecidos cortando, recortando e "esculpindo" Terezas Bicudas tridimensionais, que dialogam com a "dobra barroca" (DELEUZE, 1991) no sentido da mobilidade dos corpos e das potencialidades inventivas que emergiram das Terezas que parecem querer "saltar" dos papéis e "fugir" da dimensão plana para mover, andar, correr, dançar, pular, saltitar. Essa "fuga" pode ser conectada ao aspecto de não linearidade, texturas tridimensionais e à interpretação visual para Tereza Bicuda como desobediente e insubordinada. Esses corpos tridimensionais assumem posições criando inusitadas categorias corporais, posturais, de comportamento, decoro e de movimentos para fora do espaço demarcado pela "moldura" representada pelo pedaço de papel kraft. Ao desdobrar, o tecido da vestimenta barroca "foge" e "escapa" da moldura do quadro e da dimensão plana. "O barroco reconhece uma liberação sem limites e deixa os suportes do tecido, granito, nuvem, para entrar num concurso infinito" (DELEUZE, 1991, p. 65).

Ancoradas no "imaginário" (CASTORIADIS, 1982; LAPLANTINE, 2003) dos colaboradores e no "discurso do encantamento" (LIMA, 2003) para "amalgamar o real e o imaginário, desfazendo a oposição atribuída a esses dois planos" (LIMA, 2003, p. 17), as Terezas desafiam a "gravidade" nos sentidos do espaço literal e do tempo cronológico histórico porque as imagens foram contextualizadas com visualidades relacionadas aos colaboradores. Para os colaboradores, como brincantes de uma trupe circense, "desafiar a gravidade" pode ter conexões com e para além dos "números aéreos" de trapézio, tecido acrobático e malabarismos. A "gravidade" poderia sugerir o canônico e o hegemônico enquanto "desafiar a gravidade" poderia sugerir desobediência ao que é dado. Do ponto de vista da educação estética, para Aguirre (2009, p. 177), na análise de imagens como portadoras de sentidos, "vai ter, como resultado, o desvelamento de verdades ocultas nelas e, em seu lugar, as toma como trampolim para gerar novos jogos de linguagem".

a) Visualidades da cultura juvenil

Foram observadas visualidades da "cultura juvenil" (AGUIRRE, 2009) de usos atuais que apareceram nas corporeidades. A base para fazer as imagens foram os corpos dos colaboradores/brincantes. A partir daí, surgiram possíveis oportunidades de "imagizarem" (RICHTER, 2003) "com" Tereza Bicuda e, como aponta Aguirre (2009, p. 178), "a geração de uma solidariedade baseada na ampliação do 'nós', em lugar da aceitação do 'outro'".

Estes usos foram visualizados nos cabelos, com penteado "black" de um dos colaboradores; nas roupas, tais como blusas "tomara-que-caia", minissaias; sandálias; gírias, como "periguete", "frescando"; nos adornos e enfeites relacionados à *"body art"*, tais como tatuagens e *piercings.* Algumas noções de atitude e comportamento puderam ser percebidas como "desterritorialização" (ROLNIK, 2006): o que era considerado negativo nas narrativas esboçou

contornos mais afirmativos, tais como o comportamento dos jovens de ter "atitude" e sustentar uma performatividade visualmente "agressiva" como forma de se afirmar e se destacar na multidão, por meio do uso de tatuagens e piercings, por exemplo. Surgiram entendimentos de "loucura" positiva com uma interação com componentes de alegria, por exemplo, quando Tereza parece dançar, nas últimas duas imagens.

Por meio das falas e comentários, foi possível perceber, entre os jovens rapazes, noções endurecidas e unilaterais sobre comportamento de mulheres, no exemplo de falas sobre mulheres e bebidas, no uso de roupas sensuais e sobre mulher e seu próprio divertimento.

Nas imagens apareceram ligações com estéticas do cotidiano por meio de imaginários televisivos e do cinema, tais como falas que compararam Bicuda à "Bebel", personagem de uma garota de programa da novela "Paraíso tropical", Dercy Gonçalves, o visual de assombração e morta-viva no caixão conectado com "filmes de terror" e personagens de filmes "b" de terror, chamados "trash movies", provenientes da "estética do lixo" (SHOHAT, 2006). Estas pistas podem levantar suspeitas de como os repertórios visuais deste grupo de jovens podem estar configurados pelos "meios eletrônicos, televisivos e gráficos de difusão massiva" (AGUIRRE, 2009, p. 164) e como suas preferências podem mostrar inclinação pelo "pitoresco, grotesco, humorístico, kitsch ou pelo horror, ou seja, sentimentos ou sensações de grande intensidade emotiva" e próprios da "cultura do espetáculo". O mesmo autor fala sobre a "pedagogia cultural" como sendo "um conjunto de conteúdos formativos que não são administrados pelas vias tradicionais da educação formal" (AGUIRRE, 2009, p. 165), ainda que estes conteúdos não sejam sempre evidentes e cheguem, por isso, a constituir um verdadeiro "currículo oculto" que está formando nos jovens valores éticos e estéticos. Estas noções me conectam às lembranças das minhas tardes assistindo filmes e programas televisivos e lendo gibis. O cotidiano também esteve presente na citação da "Maria Bebum", "andarilha de rua e bêbada" que, à moda da Ceição da minha infância, transitava perto da casa de uma colaboradora.

b) Boca

A representação da boca foi emergente nas imagens das ilustrações de Fittipaldi (1988) e nos desenhos/colagens. Nas narrativas, a boca nomeia Tereza como “Bicuda” e a “grande boca” pode ser ligada aos aspectos anticanônicos das “proporções violadas” (BAKHTIN, 2008). As narrativas apresentam um dramático e consistente enfoque sobre os aspectos vocais, orais, bucais e sonoros. Na imagem de Tereza no caixão, o povo chama Tereza pelas ruas de: “Mulher à toa!”, “Mulher da vida!”, “Mulher falada!”. Os aspectos vocais passeiam pelas narrativas com ela, gritando pelas ruas, lamentando, pedindo para sair do túmulo, gritando de dentro da morte, gritando em forma de assombração. Ela grita de lamento e também em forma de vingança ao assustar e assombrar os moradores que a agrediam verbalmente. Na ordem dos moradores da cidade das narrativas, Tereza é a criatura que enlouquece e a que grita. Ela volta em forma de ventania, assombração e com os gritos em um processo de não conformação.

c) Cabelos

As imagens apresentaram relevância com relação aos cabelos, pelos púbicos e axilas de Tereza. Na figura da “Tereza senhora a”, os cabelos são lisos e com os fios arrumados e presos. Nas outras imagens, os cabelos são rebeldes, ouriçados, esvoaçantes, são vermelhos ou pretos, sendo que não foram representados cabelos loiros. Sobre os cabelos “rebeldes”, podem nos dizer sobre a cabeça que os sustenta, voltando à figura feminina da bruxa, que, embora maligna, constitui um exemplo de uma existência marginal bem-sucedida. Barthes (1990) esclarece que, desde o início dos tempos, a religião ordena que as mulheres escondam os cabelos ao entrar na igreja, com intenção de “dessexualizar”, o que, “poeticamente é uma substância próxima ao grande meio vital, ao marinho ou vegetal, oceano ou floresta, objeto fetiche” (BARTHES, 1990, p. 101). Os pelos podem ser conectados

a aspectos das transformações e mudanças corporais na juventude, faixa etária dos colaboradores. O aspecto dos pelos púbicos pode ser observado conectado a outros aspectos nas imagens, como o corpo em crescimento, seios, menstruação, sensualidade e sexualidade.

d) Cuidados de si e dos outros

Foi instigante a maneira como os colaboradores perceberam visualmente e teceram falas sobre Tereza e situações de mendicância, sem-teto e a falta de cuidados, como os cabelos descuidados, o sangue menstrual pingando, as unhas sujas, o excesso de bebida, a demência, o desconforto. A atitude cuidadosa, supostamente, seria um território mais fértil para processos mais colaborativos nas relações. Os colaboradores participam da Escola de Circo Lahetô buscando "cuidados de si", de conexão e de relação com os outros colegas e com os educadores estéticos que participam do projeto, com as aprendizagens de saberes e fazeres circenses, com o espaço da escola. Buscam apoio, cooperação e conectividade com as pessoas e o mundo, o tipo de conexão e cuidado com os quais minha irmã bordou as pagãs de bebê, a mãe costurou minhas roupas de menina e lavou meus cabelos, meu avô me contou histórias, me presenteou com frutas e trançou peneiras e vassouras, meu pai me presenteou com embrulhos de balinhas do armazém e tocou sanfona à noite. Do modo que eu cuido das montagens cênicas com pequenas delicadezas de devoção e encantamento lembram o cuidado com o altar da festa da madrinha.

As noções de "cuidado" (GILLIGAN, 1982), baseadas na atenção a si mesmo e ao outro, na "relação" e "conexão", são elementos ligados ao plano afetivo e possibilitam alternativas a serem levadas em conta para as implicações do excessivo peso do valor da "neutralidade" e "racionalidade" com caráter puro e abstrato. São noções para manter a curiosidade e atenção às "dimensões desejantes" (LINHARES, 2003) como percepção de sutilezas que interessam para bordar reflexões

que possam problematizar racionalidades hegemônicas e visualizar movimentos de fluidez e insubordinação aos modelos dominantes de subjetividades unitárias.

e) Tecidos e roupas

No interesse de abordar os desenhos/colagens como visualidades que desdobram sentidos subjetivos, os tecidos e roupas podem ser janelas de entrada para observações e cruzamentos. Chataignier (2006, p. 46) diz que "o pano é um catalisador de sensações que passam pelos sentidos dos humanos". O tecido e as roupas ajudam na reflexão sobre as narrativas de Tereza Bicuda por meio de suas roupas exuberantes, que sugerem ostentação e que, assim como o salto, sugere poder para a "Tereza senhora a". "A fibra tecida e vestida sempre foi símbolo de poder, segurança, competição, cobiça, gosto, elegância e outras variáveis, incluindo seus opostos" (CHATAIGNIER, 2006, p. 46).

O tecido está presente nos figurinos da cena de abertura do encontro/oficina e como material de retalhos de tecidos para fazer desenho/colagens. O tecido está presente em meus processos de poéticas cênicas como matéria de construção de "figurinos como invólucros fluidos" e no "corpo elástico" da atuante maleável na cena de abertura do encontro/oficina em constante estado de mutação e desdobramento de sentidos.

As roupas, como construções de tecidos, nesta pesquisa, podem estar ligadas à memória, tal como a minha pagã de bebê bordada e os vestidos de menina que podem ser entendidas como "material absorvente de significado simbólico e no qual as memórias e as relações sociais são literalmente corporificadas" (STALLYBRASS, 2008, p. 15); as roupas constroem os figurinos do meu trabalho nas poéticas cênicas que, em contato com o corpo pode ser pensado como "poesia da

superfície vestida, da superfície permeada" (STALLYBRASS, 2008, p. 31), o que pode ser conectado com a ideia de "pele" (RESTANY, 2003) ou o figurino ainda pode ser a roupa do "tempo alegre" (BAKHTIN, 2008) dos gestos carnavalescos com guizos dos cômicos, palhaços e bufões; roupa fantasista presente nas ilustrações de Ciça Fittipaldi (1988) e nos desenho/colagens, pertencente ao imaginário (LAPLANTINE, 2003, p. 25) que "cria novas relações no real" e à "poética do encantamento" (LIMA, 2003) ligada às narrativas orais de Tereza Bicuda; as roupas imbuídas da "estética do precário", que protegem e singulariza quem as usa e estão conectadas aos territórios dos moradores de rua, andarilhos e mendigos, como eram as roupas usadas pela Ceição e pelas ciganas da infância.

Estas pistas sobre o que podem ser as roupas no contexto desta pesquisa não são fixas, elas podem flutuar como roupas no varal em dia de vento e sair voando por cima das cercas e telhados, como acontecia na cerca da casa da Adelaide. Isto quer dizer que as roupas "precárias" da Ceição também podem ser memória, porque ela acumulava roupas usadas por outras pessoas, assim como as roupas das ciganas podem ser precárias e imaginárias porque elas recriavam no real novas relações "carregadas de afetividade e de emoções criadoras e poéticas" (LAPLANTINE, 2003) de cores, estampas, modelos, quantidade de tecidos e fantasias relacionadas ao nomadismo, ao mistério e ao mágico, assim como estas mesmas roupas das ciganas podem ser "pele" de proteção às intempéries do vento, sol e poeira da vida ao ar livre.

Dobra da saída

Entre a margem e o imaginário

Desdobrando margens

As dobras desta pesquisa abrigam resíduos de margens e imaginários a serem desdobrados: no bornal, nas poéticas cênicas, nas narrativas de Tereza, nos colaboradores, nos desenhos/colagens. Sobre as situações flutuantes à margem, poderiam ser pensadas como processos de marginalização que atravessam o conjunto da sociedade e que podem desembocar em visões de miséria, desespero, abandono, mas "o outro lado é o que faz a qualidade, a mensagem e a promessa das minorias: elas representam não só polos de resistência, mas potencialidades de processos de transformação" (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 75). Enquanto Hall (2003) entende sobre a noção de "repertórios de resistência" em sua análise da luta hegemônica:

> Negociação, resistência, luta: as relações entre uma formação cultural subordinada e uma dominante, onde quer que se localizem nesse espectro, são sempre ativas (...) seu resultado não é dado, mas construído. A classe subordinada traz para esse "teatro de luta" um repertório de estratégias e respostas, formas de lidar com situações e resisti-las. (HALL, 2003, p. 215)

Quando eu era a menina e olhava o macaco amarrado na casa paroquial, eu conectava o seu "devir minoritário" (SILVA, 2004) de animal ao meu "devir minoritário" de menina, pertencente à condição de mulher, de criança e classe social desprivilegiada. Agora, eu continuo pertencendo às minorias na condição de mulher, atuante em um grupo de teatro de pequeno porte, de trabalhadora

cênica situada à margem da indústria cultural midiática de grande porte e dos grandes patrocínios do mercado da arte, de adulta que está envelhecendo.

Assim também a Ceição era pessoa que flutuava à margem: era mulher, mendiga, possuía deficiências corporais e de saúde. Também passeando às margens estão as narrativas de Tereza Bicuda, derivadas dos "saberes comuns"; dançando por estas paragens está a própria figura da Tereza nas narrativas mencionadas nesta investigação, como prostituta, louca e bêbada de rua; à margem estão pairando as "estéticas do cotidiano", conectadas às experiências e aprendizagens estéticas e, por fim, os colaboradores/brincantes da Escola de Circo Lahetô. Lembrando que as flutuações não são fixas às margens e não são suficientes para dizer a verdade e traçar definições. Sobre os colaboradores-brincantes, por exemplo, eles guardam muito mais complexidades e não podem ser definidos por esta situação, mesmo que ela seja cambiante. Mas "ser transeunte" pelas margens aponta interesses para conexões com a "promessa das minorias" (GUATARRI e ROLNIK, 1996) e no que esta ideia se refere ao "minoritário" como devir da sociedade que, com suas possibilidades de fluidez e flexibilidade, é potente criativamente. Daí é possível conectar também as noções de "precário" como inventividade e resistência. De "cuidado", porque possibilita relações e conexões colaborativas. De "dobra barroca" (DELEUZE, 1991), porque ajuda nas observações de texturas, ondulações e "deslinearidades".

Tereza Bicuda, em suas narrativas e nos desenhos/colagens, parece se afastar da tendência à estratificação e à maioria e ela não se apresenta como mulher "essencializada", mas fora do território. Atravessando uma diagonal para os dias de hoje, Tereza, em suas narrativas, viabiliza reflexões sobre a "desterritorialização do lar, do ninho e da família" (ROLNIK, 2006, p. 88), que provoca a crise do território materno e seu reinado na "natureza" feminina. Por meio das noções de "desterritorialização" a autora comenta que as relações afetivo-eróticas não seguem mais a sequência fixa de segmentos que vão desde a paquera ao casamento, passando pelo namoro e noivado, ou amantes ou ainda "solteironas", que não contempla nenhuma das anteriores. Essas linhas de sucessão cronológica e lógica de alianças amorosas estão deixando de fazer sentido.

As relações de poder permeiam a construção cultural da chamada "natureza feminina" nas reflexões em Macedo e Amaral (2005), que sugerem que o conceito "mulher" ou mesmo "mulheres" tornou-se um termo perturbante, "ser-se mulher" não identifica tudo que se é, visto que é impossível separar a questão de gênero das intersecções políticas e culturais. Para a autora, o conceito de "desvio" é usado pela ideologia dominante para legitimar o conceito de norma, sendo identificado com práticas transgressivas, tais como bruxaria, travestimento, medusa e "mulher monstruosa", noções estas que se aproximam das "noções de mulher castradora, devoradora de homens, abjeta e aterradora, o pólo oposto da vitimização feminina" (MACEDO e AMARAL, p. 35), como mostra as ilustrações de Fittipaldi (1988).

Nos desenhos/colagens, a versão "Tereza louca b" com sua vestimenta, flor no cabelo e inclusão da gargalhada escrita do lado direito da imagem poderia fazer conexão com a entidade da religião umbandista "Pombagira".[84]

> A Pombagira se apresenta subversiva, transgressora, e apresenta a sexualidade como fator importante do seu poder, e ainda inverte os papeis estabelecidos, sendo ela a seduzir, papel instituído como masculino. Os papéis instituídos sofrem algumas alterações por um viés sutil, que passam pela sexualidade, onde elementos de poderes de sedução masculina se misturam com os femininos, como cigarro, bebida, perfume, flores. (MENEZES, 2007, s/p)

Assim como a Pombagira, Tereza Bicuda, no desenho/colagem referido acima, ri no meio da rua e traz provocações do fora do lugar também por meio da risada barulhenta. Foram comparadas à Tereza Bicuda figuras de mulheres que lidam com as dimensões desejantes, tais como a Catirina do Bumba-meu-boi, com a medusa, a mula-sem-cabeça, bruxa e cigana. As duas primeiras poderiam ser conectadas a dimensões cômicas, já as outras participam de dimensões mais dramáticas e trágicas. A mendiga Ceição, as ciganas e a vizinha Maria, chamada de "mulher da vida", que se matou, me

[84] Exu feminino. Entidade que aparece na Umbanda e Quimbanda com nomes diversos, mas é sempre faceira ou provocante quando "baixa". Veste-se com vestidos ou saias longas, plumas, bijuterias, etc., conforme nome, por exemplo, "Pombagira cigana", usa saia estampada, blusa cigana, rosa nos cabelos. (Dicionário de cultos afro-brasileiros).

sinalizavam na infância sobre os perigos e medos que estas mulheres errantes das margens instigavam, juntamente com dimensões desejantes e imaginárias.

Em Tereza, a emergência do anormal ocorre num universo de preceitos religiosos, cuja orientação cristã passa pela suposta construção de ideais de corpo reto e comportamento correto. A ruptura da linha de comportamento traçada pela cristandade implica em uma punição para Tereza que atinge o corpo e a consciência através da loucura, da morte e da deformação por meio da grande boca. Ao romper e ultrapassar as linhas traçadas, Tereza Bicuda abriga hibridismos que possibilita conexões com a "hybris", "palavra grega para orgulho e arrogância funesta" (PAVIS, 1999), a hybris leva o herói a agir e provocar os deuses, apesar de seus avisos, o que vai dar na vingança e na sua perda, "este sentimento é a marca da ação do herói trágico" (PAVIS, 1999, p. 197). Este traço tem sido identificado com a insolência, autoconfiança ou paixão. O personagem possuidor de hibrys é aquele que geralmente avança além do que seria prudente ou aconselhável para a maioria dos mortais.

A anti (heroína) Bicuda avança e provoca de maneira exposta e escancarada no meio da rua. Para Perrot (2005), o corpo está no centro de toda relação de poder, mas o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica. Sua aparência, beleza, formas, roupas, gestos, maneira de andar, de olhar de falar e de rir (provocante, o riso não cai bem às mulheres) são o objeto de uma perpétua suspeita.

> Enclausurá-las seria a melhor solução: em um espaço fechado e controlado, ou no mínimo sob um véu que mascara sua chama incendiária. Toda mulher em liberdade é um perigo, e ao mesmo tempo, está em perigo, um legitimando o outro. (PERROT, 2005, p. 447)

A dramaticidade e elementos trágicos permeiam Tereza Bicuda em suas narrativas por meio da loucura, da morte, do desespero, da decadência. Mas é instigante perceber que suas faces fractais abrigam também resíduos jocosos e de comicidade. Tereza, nas imagens dos colaboradores, ri e faz rir.

Bicuda também é citada como assombração fazedeira de carantonhas[85] em Ortêncio (1983), como "aberração social" e ofensiva "às velhas beatas que freqüentavam as igrejas". Segundo Valadares e Lima (1983, p. 17), "ela não gostava que ninguém vestisse igual a ela. Se comprava uma fazenda pra fazer roupa, comprava a peça inteira, pra que ninguém tivesse roupa igual". Ela manifesta performances emergentes de dissonâncias e contravenções ligadas ao visual e ao riso no espaço da rua.

[85] Cara grande e feia.

Perto do pensamento selvagem

Perto do coração selvagem é o livro de Clarice Lispector que me inspira a fazer a brincadeira deste título, porque, nesta pesquisa, procurei me aproximar de dimensões estéticas, afetivas, narrativas, cênicas e imaginárias, como orienta a "bricolagem", sendo esta noção inspirada também em *O pensamento selvagem*, de Lévi-Strauss, que se refere a como o pensamento selvagem e mítico se aproximaria de "uma espécie de *bricolage* intelectual", como uma nova construção a partir de elementos pré-existentes, no dizer de Kincheloe (2007). Para Castoriadis (1982), o essencial na contribuição do autor de O pensamento selvagem, além do parentesco entre "arcaico" e bricolagem, foi a relação entre imaginário e racional, da questão de saber "se o racional só é um momento do imaginário" (CASTORIADIS, 1982, p. 195). Este mesmo autor nos diz que a história humana é inconcebível fora da "imaginação produtiva ou criadora" (CASTORIADIS, 1982, p. 193).

Desde que eu me lembro, a minha interação com o mundo é trançada com jeito bricolágico, mosaico e "imaginação produtiva ou criadora". Nesta investigação, a ideia do quintal labirinto vivido e como metáfora ajudou a enredar para bordar conexões múltiplas de espacialidades, temporalidades, metodologias, conteúdos autoetnográficos, experiências e aprendizagens estéticas, narrativas de Tereza

Bicuda, atuações cênicas e figurinos, interações com os colaboradores da Escola Lahetô e os desenhos/colagens. Para Denzin (2006, p. 34), toda pesquisa é interpretativa e "é guiada por um conjunto de crenças e de sentimentos em relação ao mundo e ao modo como este deveria ser compreendido e estudado".

Esta trama enredada se aproxima da noção de "rizoma" (ROLNIK, 2006; GALLO, 2008, p. 62), em que se vai construindo uma multiplicidade de devires imprevisíveis e vai-se construindo um plano imanente ao diagrama. Já a "cartografia" entendida como a inteligibilidade da paisagem em seus acidentes, suas mutações, "acompanha os movimentos invisíveis e imprevisíveis da terra aqui, movimentos do desejo que vão transfigurando, imperceptivelmente a paisagem vigente". Silva (2004), refletindo sobre escrita e currículo, fala sobre a "linha da bruxa", que encosta nesta investigação:

> O que significa escrever seguindo a linha da bruxa, dos devires minoritários, das linhas de fuga. Um escrito que seja um agenciamento com a multiplicidade intensiva de que se compõe aquela metade do mundo que é puro movimento, puro devir, puro fluir. Não escrever sobre, mas escrever junto. (SILVA, 2004, p. 71)

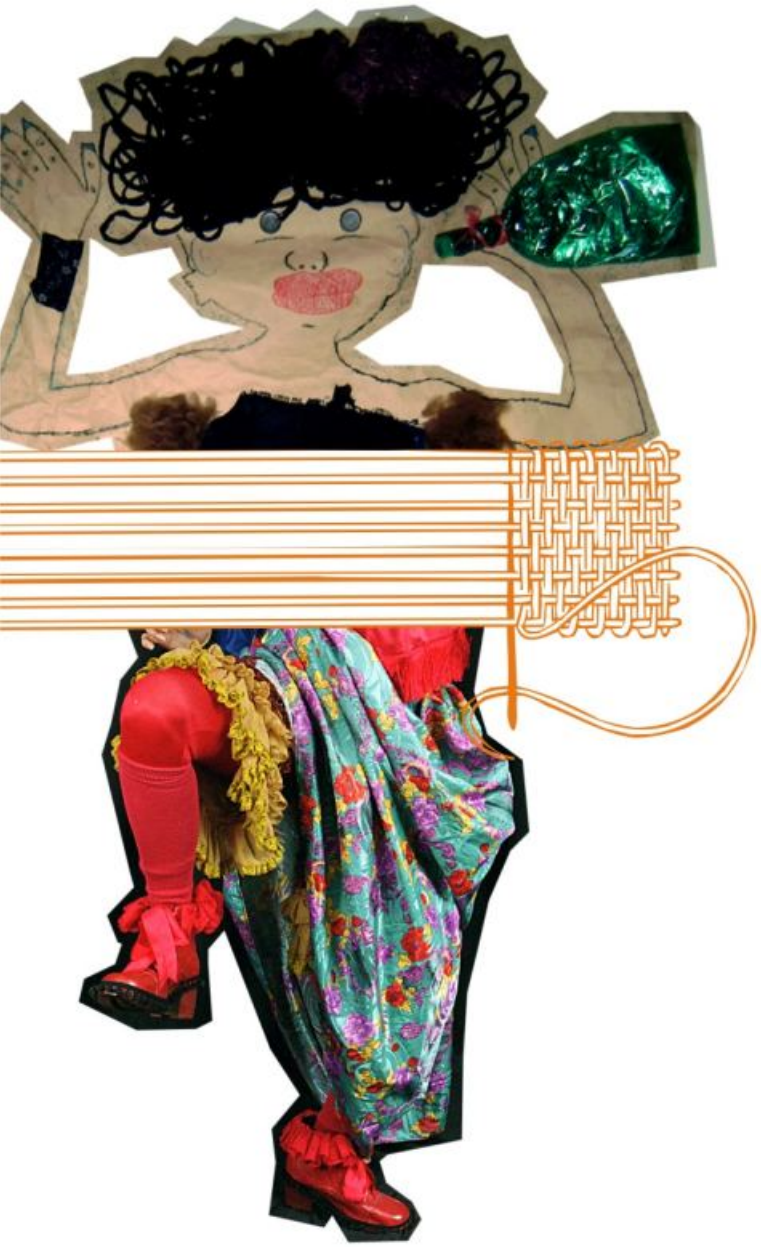
A "linha da bruxa" poderia ser conectada à linha da "menina com boca de jacaré e a saia remendada" da brincadeira de roda, da Ceição, os avessos e transgressões das Terezas Bicudas, linha que borda montagens cênicas com estéticas mosaicas e texturas barrocas para bordados sujos, desfiados, escapulidos e construídos com aviamentos de segunda mão, "puídos pela vida errante", do jeito que eram as roupas das ciganas, as roupas remendadas enxugando no varal. Escrever este texto com a "linha feiticeira" para não morrer, para não desaparecer para que a escrita/labirinto se bifurque em leituras. Várias e vários escrevem comigo, minha mãe, irmã, avô, Ceição, as ciganas, as vizinhas, as Terezas Bicudas, os colaboradores/brincantes.

Esta é uma linha que desalinha ao bordar os desenhos/colagens produzidos pelos colaboradores aprendizes e as suas próprias produções imaginárias circenses, que tecem outras conexões carregadas de afeto e dimensões desejantes. As produções imaginárias dos colaboradores se afastam do salto mortal à beira da queda no abismo de sentido para se aproximar do salto vital, à beira de decolar rumo a um novo encantamento.

Nesta pesquisa, desde as descrições dos saberes e fazeres do bornal, das poéticas cênicas, das narrativas de Tereza Bicuda, dos colaboradores/brincantes e dos desenhos/colagens, procurei seguir "a linha da bruxa" para possíveis problematizações de arte e estética não como tesouros a serem preservados, como conjunto de obras fechadas e acabadas, de significados fixos eternos, mas para possíveis diálogos com ideias mais fluidas que se aproximam de vínculos à experiência, ao cotidiano, ao cuidado e ao afeto. Procurei me referir à cultura popular e conhecimento comum não em oposição à "alta cultura", mas como condensados de experiências. Estas escolhas podem se conectar às noções sobre artistas/docentes ou docentes/artistas, como fala Aguirre (2009, p. 183) para pensar o docente como "tramador, pesquisador, aberto à emergência e gerador de relações", em consonância com as ideias de Frange:

> O profissional das artes, artista, professor, pesquisador têm uma responsabilidade ao fazer-ver, fazer-ouvir, fazer-significar, fazer-querer, fazer-crer, fazer-ser. Pelas formas, pelos sons, pelos corpos nos comunicamos, e fazemos com que os outros se comuniquem. Nos perfuramos e somos perfurados. As imagens têm poder de fala, pois são formas e estruturas de pessoas, que se indagam, se afirmam, se negam. (FRANGE, 1999, s/p)

Para a autora acima, "somos modalizados e modalizantes pelas manifestações visuais", pois as formas expressam e refletem nossos pensamentos e nossas maneiras de ser e de acreditar em determinados valores.



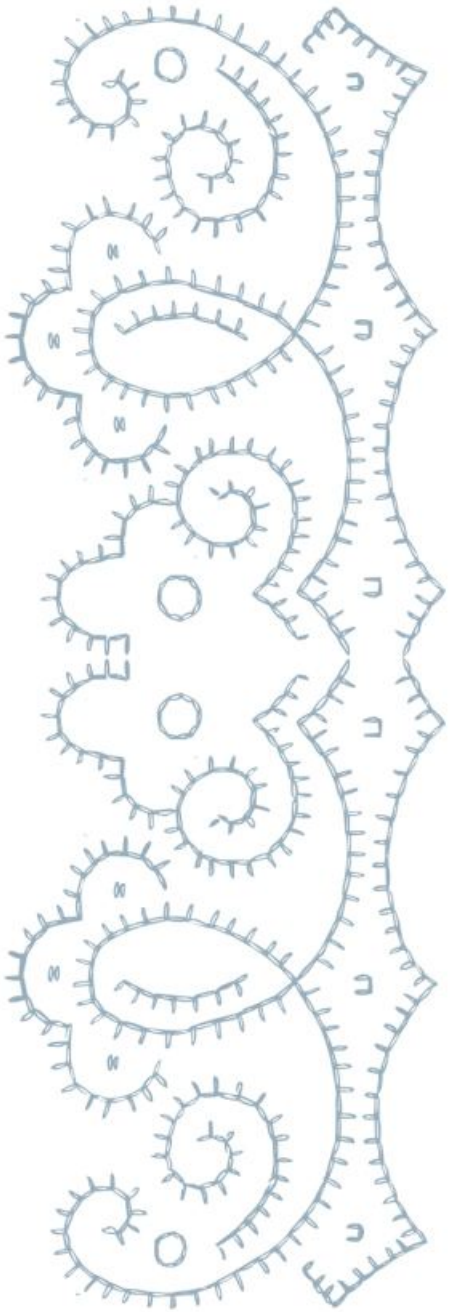
Experiências que ligam e atravessam

Tereza Bicuda, ao romper com hierarquias estanques, acena para possibilidades de outras formas de trânsito possível por entre os campos dos saberes, a "transversalidade" (GALLO, 2008, p. 27), como noção de "atravessar as relações entre as pessoas" e "saberes transversais que atravessam diferentes campos de conhecimento, sem identificar-se necessariamente com apenas um deles". Então, da maneira que o quintal, como metáfora do território de saberes e fazeres das aprendizagens, poderia ser pensado como horizontal e em camadas, Tereza Bicuda em suas narrativas poderia ser pensada como "transversal" (bornal atravessado, a travessa que atravessa...). Nas imagens produzidas no encontro/oficina na Escola de Circo Lahetô foi possível observar emergências de "temas transversais", tais como sexualidade.

Tereza Bicuda, protagonista das narrativas desta pesquisa, diz de mim por ela ser ligada ao movimento e ao "fora do lugar". Eu também atravessei os tempos em que eu ouvia "Fica quieta!", "Sossega, menina!" para a ligação com as poéticas cênicas, área que possibilita conexões corporais com as memórias de infância e desobediências às ordens de "ficar quieta".

Esta pesquisa não lida com verdades unívocas. Enquanto eu apresentei as perspectivas escolhidas aqui, outras, que eu deixei de escolher, estavam existindo, portanto eu sei que minhas escolhas e relatos neste texto são parte da verdade porque, nas bifurcações do labirinto, eu deixei outras escolhas para trás, partes da verdade não foram escolhidas e não estão presentes aqui agora, pedaços ficaram para trás, escondidos ou não adivinhados.

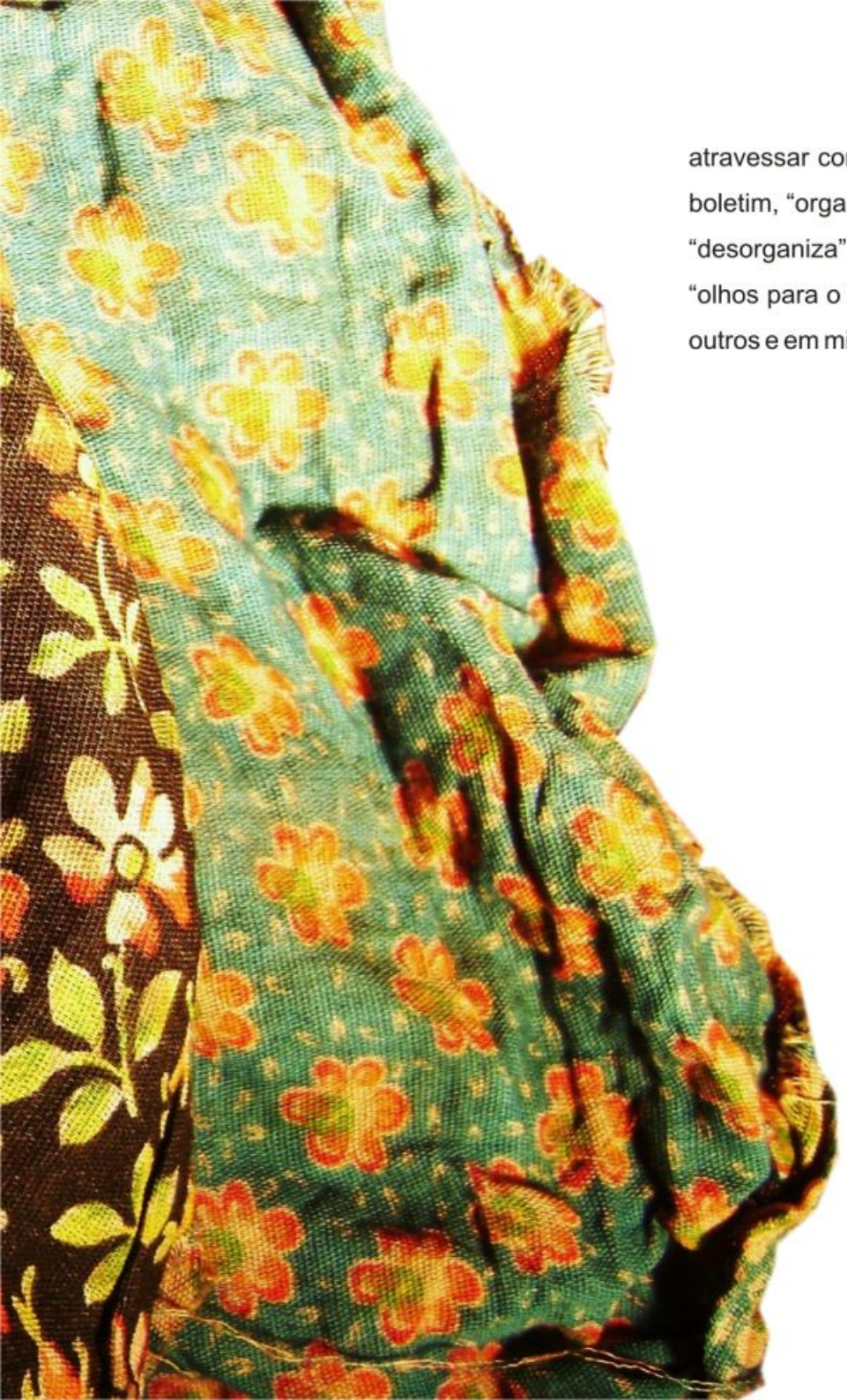
Praticando bricolagem, nós, as pessoas desta investigação, juntamos e atravessamos nossas histórias. As pessoas do bornal, os colaboradores/brincantes, as Terezas Bicudas, eu. Na conexão com os saberes e fazeres da minha mãe, irmã, avô, nos esforços de encaminhamento de estudos do meu pai e no meu exercício de curiosidade sobre as pessoas do entorno (madrinha,



Adelaide, Ceição, as ciganas, as vizinhas). Do modo que as pessoas da minha família enfrentaram a falta de recursos financeiros e lançaram mão de inventividade no precário e, imbuídos de cuidado, estabeleceram conexão e zelo tanto na relação com as pessoas como no trato com plantas e animais. Da maneira que minha mãe e minha irmã e, antes delas, a minha avó, que era tecedeira, participaram de uma "estética do cotidiano" (RICHTER, 2003), nos fazeres dos tecidos, da costura e dos bordados para preparar roupas para vestir a família e fornecer pequenas delicadezas como bordados singelos em minhas pagãs de bebê e meus vestidos de menina feitos com retalhos que sobravam das costuras, porém ornados com miudezas de afeto. Como meu avô, na precariedade do quintal, exercia seus saberes no plantio de hortaliças, frutas, trato com remédios e trançagem de peneiras, jacás e vassouras. E com o seu "saber dizer em histórias", me influenciou no caminho das poéticas cênicas e das narrativas de Tereza Bicuda, "qualquer espaço pode ser o lugar do aprendizado, do acesso aos saberes e de sua circulação e partilha" (GALLO, 2008, p. 30).

O processo desta pesquisa me atravessa como as flechas de São Sebastião do oratório da minha mãe. Essa travessia me moveu de lugar, me contraiu e me expandiu como os movimentos do fole da sanfona a desdobrar melodias. Nos enleios curvos desta pesquisa, procurei ser Ariadne contemporânea, lidando com linhas para bordar conexões e cruzamentos que não formassem delineios perfeitos. Busquei enxergar subjetividades de bordados avessos. Procurei agir para fazer bordados que não apresentassem formatos de perfeição virtuosa e procurei bordar com alinhavos singelos e não definitivos. Procurei tempos, espaços, prazeres, saberes e fazeres, valores estéticos e de vida como processos expressivos do desejo, tornando mais ricas as ligas do pensamento lógico.

Nos processos de confecção dos figurinos há feituras em camadas em procedimentos de combinação e sobreposição de materiais fragmentários em um movimento realizado do fundo para a superfície em camadas palimpsésticas. Assim, também deixei emergir no tempo presente texturas e cores de camadas mais antigas, formando sobreposições de camadas de sentidos das minhas aprendizagens afetivas e estéticas. Hoje me interessa pegar provisões deste bornal para ligar e



atravessar com outros elementos que emergem. Lembrando o que estava escrito em meu primeiro boletim, “organizar para educar melhor”, o que me fascina, hoje, é ter empenho para perceber o que “desorganiza”, da maneira que Tereza Bicuda emergiu em suas narrativas, nesta investigação. E com “olhos para o invisível”, atravessar para perceber no desorganizado pistas que possam abrigar, nos outros e em mim supostas potências criativas nas instâncias culturais, pedagógicas e educativas.

Lista de imagens

Bornal em tecido - Rosilandes Martins.....Recipiente da dissertação
Autora menina e objetos - acervo da autora.....Capa
Objetos de costura - acervo da autora.....Folha de rosto
Detalhe de vestido de menina - acervo da autora.....Folha de aprovação
Autora menina e objetos - acervo da autora.....Citação
Bordados e borboleta - acervo da autora.....Dedicatória
Almofada de alfinetes - acervo da autora.....Agradecimentos
Detalhe desenho/colagem colaboradores.....Resumo
Detalhe desenho/colagem colaboradores.....Abstract
Avesso de bordados - acervo da autora.....10
Moldes e fiapos de linha - acervo da autora.....11
Moldura espelho laranja - acervo da autora.....12
Detalhes desenhos/colagem colaboradores.....13
Detalhe de figurino - acervo da autora.....14
Detalhe de figurino - acervo da autora.....15
Detalhe adereço - acervo da autora.....16
Bornal e ajuntamento de objetos - acervo da autora.....17
Detalhe adereço - foto Layza Vasconcelos.....18
Detalhe figurino - acervo da autora.....20
Bordado de flores - acervo da autora.....21
Objetos - foto Rosilandes Martins.....23
Objetos - foto Rosilandes Martins.....24

Avesso de bordado - acervo da autora....25
Figura 1 - pagã de bebê - acervo da autora....26
Figura 2 - autora bebê - acervo da autora....27
Figura 3 - revistas de moda - acervo da autora....28
Figura 4 - São Sebastião oratório mãe - acervo da autora....29
Detalhe de pagã de bebê e figurino - acervo da autora....30
Figura 5 - altar da festa - acervo da autora....32
Papéis de seda - foto Rosilandes Martins....34
Formigas - arte Wolney Fernandes....36
Figura 6 - autora bebê - acervo da autora....38
Ajuntamento de objetos - foto Rosilandes Martins....Dobra página 38
Flores de calendário católico - acervo da autora....40
Detalhe esboço figurino - acervo da autora....41
Objetos - foto Rosilandes Martins....42
Detalhe correias da sanfona pai - acervo da autora....43
Decalques sanfona pai - acervo da autora....44
Detalhe palhaço de folia - peça Pó - foto Layza Vasconcelos....45
Detalhe caderno de caligrafia - acervo da autora....47
Figura 7 - lembrança escolar - acervo da autora....49
Figura 8 - boletim escolar - acervo da autora....51
Bordado caderno pautado - Rosilandes Martins....52
Figura 9 - autora menina em cavalo de brinquedo - acervo da autora....53
Sombra de roda de fiar - cena da peça Pó - foto Layza Vasconcelos....54
Fiapos emaranhados - foto Rosilandes Martins....56
Detalhe de adereço - acervo da autora....57
Detalhe adereço - acervo da autora....59
Detalhe figurino - acervo da autora....61
Detalhe esboço de figurino - acervo da autora....67
Detalhe esboço de figurino - acervo da autora....68
Detalhe esboço de figurino - acervo da autora....71
Detalhe esboço de adereço - acervo da autora....72

Detalhe de adereço - foto Layza Vasconcelos....74
Detalhe cena da peça Pó - foto Layza Vasconcelos....77
Detalhes objetos e desenho/colagem colaboradores....79
Figura 10 - cena da peça Bugiganga - foto Layza Vasconcelos....80
Figura 11 - cena da peça A caixa de Téspis - foto Layza Vasconcelos....80
Figura 12 - cena da peça Historial - foto Layza Vasconcelos....81
Figura 13 - cena da peça Redemoinho de Contos - foto Layza Vasconcelos....81
Figura 14 - cena da peça Bugiganga - foto Layza Vasconcelos....82
Figura 15 - cena da peça Bugiganga - foto Israel Neto....82
Figura 16 - cena da peça A caixa de Téspis - foto Layza Vasconcelos....83
Figura 17 - Teatro Camaleão - foto Marcos Chagas....83
Figura 18 - Teatro Camaleão - foto Marcos Chagas....84
Figura 19 - cena da peça Balada de um Palhaço - foto Layza Vasconcelos....84
Figura 20 - cena da peça Pó - foto Layza Vasconcelos....85
Figura 21 - cena da peça Pó - foto Layza Vasconcelos....85
Figura 22 - objetos de cenário - peça Pó - foto Layza Vasconcelos....86
Detalhe de desenho/colagem colaboradores....87
Cabeça autora menina e bonecas de revista de moda....88
Detalhe boneca de revista de moda....89
Corpo autora bebê e cabeça boneca de revista de moda....90
Cabeça autora menina e corpo boneca de revista de moda....94
Cabeça boneca de revista de moda e corpo ilustração de Laerte Araújo Pereira....95
Corpo autora menina e cabeça boneca de revista de moda....97
Figura 23 - capas de lã - ilustração da Coleção “De olho no mundo”....98
Cabeça autora menina e corpo boneca revista de moda....100
Cabeça autora bebê e corpo boneca revista de moda....102
Detalhe desenho/colagem colaboradores....103
Cabeça autora menina e corpo desenho/colagem colaboradores....105
Cabeça desenho/colagem colaboradores e corpo boneca de revista de moda....106
Autora bebê....107
Figura 24 - ilustração Ciça Fittipaldi....109

Figura 25 - ilustração Ciça Fittipaldi.....110
Figura 26 - ilustração Ciça Fittipaldi.....111
Ajuntamento de objetos - Rosilandes Martins.....112
Detalhe apresentação circense dos colaboradores - foto Layza Vasconcelos.....113
Colaboradores da Escola de Circo Lahetô - fotos Layza Vasconcelos e Israel Neto.....Dobra página 119
Figura 27 - apresentação circense colaboradores - foto Layza Vasconcelos.....124
Figura 28 - apresentação circense colaboradores - foto Layza Vasconcelos.....124
Figura 29 - Colaboradores em encontro/oficina - foto Israel Neto.....125
Figura 30 - Colaboradores em encontro/oficina - foto Israel Neto.....125
Figura 31 - Colaboradores em encontro/oficina - foto Israel Neto.....126
Figura 32 - Colaboradores em encontro/oficina - foto Israel Neto.....126
Figura 33 - Colaboradores em encontro/oficina - foto Israel Neto.....127
Figura 34 - Colaboradores em encontro/oficina - foto Israel Neto.....127
Figura 35 - Colaboradores em encontro/oficina - foto Israel Neto.....128
Figura 36 - Colaboradores em encontro/oficina - foto Israel Neto.....128
Figura 37 - Colaboradores em encontro/oficina - foto Israel Neto.....129
Figura 38 - Desenho/colagem colaboradores - foto Israel Neto.....132
Figura 39 - Desenho/colagem colaboradores - foto Israel Neto.....132
Figura 40 - Desenho/colagem colaboradores - foto Israel Neto.....136
Figura 41 - Desenho/colagem colaboradores - foto Israel Neto.....136
Figura 42 - Desenho/colagem colaboradores - foto Israel Neto.....140
Figura 43 - Desenho/colagem colaboradores - foto Israel Neto.....140
Sanfona do pai - acervo da autora - foto Rosilandes Martins.....151
Detalhe de figurinos.....152
Esquema para bordado em ponto cruz e botão sujo.....155
Detalhe de figurino.....157
Esquema para ensinar a bordar, desenho/colagem colaboradores e figurino.....159
Risco de bordado.....160

■ *Diagramação e montagens fotográficas - Wolney Fernandes*

Referências

AGUIRRE, Imanol. Imaginando um futuro para a educação artística. In: **Educação da cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa**. Raimundo Martins, Irene Tourinho (org.). Santa Maria: Editora da UFSM, 2009.

ANTUNES, Yaska. **A composição visual no teatro.** Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textosprocessos.html>. Acesso em: 29 jan. 2010.

ARAUJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2007.

AZEVEDO, Sônia. O corpo no pós-modernismo: obra sempre inacabada. In: **O pós-modernismo.** J. Guinsburg e Ana Mae Barbosa (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail M. **A Cultura popular na idade média e no renascimento.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARBA, Eugenio. **Dicionário de antropologia teatral** - a arte secreta do ator. Campinas: Editora Hucitec-Unicamp, 1995.

BARBOSA, Ana Mae. (org.) **Arte/educação contemporânea.** Consonâncias Internacionais. São Paulo: Cortez, 2005.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENTES, Ivana. **H. O e o Cinema-Mundo**. Disponível em: <www.pacc.ufrj.br/midiarte>. Acesso em: 4 dez. 2009.

BOFF, Leonardo. **Ética do cuidado, por Boff**. Disponível em: <planetasustentavel. abril.com.br/.../patrocinador_232151.shtml.>. Acesso em: 8 fev. 2010.

BONFITO, Matteo. **O ator-compositor:** as ações físicas como eixo. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRAIDOTTI, Rosi. **A ética da diferença sexual: o caso Foucault**. Disponível em: <vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art07.pdf>. Acesso em: 8 fev. 2010.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **De tão longe eu venho vindo**: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás. Goiânia: editora da UFG, 2004.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2008.

CACCIATORE, Olga. **Dicionário de cultos afro brasileiros**. Rio de Janeiro: Forense, 1977.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: editora da universidade de São Paulo, 2006.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano** - artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2007.

CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a fio: tecidos, moda e linguagem**. São Paulo: Estação das letras, 2006.

DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEL PRIORE, Mary. Magia e medicina na colônia: o corpo feminino. In **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2007.

DELEUZE, Gilles. **A dobra** - Leibniz e o barroco. São Paulo: Papirus, 1991.

DENZIN, Norman K. **O planejamento da pesquisa qualitativa:** teorias e abordagens. Porto alegre: Artmed, 2006.

ENDO, Tadashi. **Oficina Butoh Ma**. Goiânia, 2007.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A., 2001.

FIGUEIREDO, L. Mulheres nas Minas Gerais. In: **História das mulheres no Brasil**. Mary Del Priore (org.). São Paulo: editora Contexto, 2007.

FITTIPALDI, Ciça. **Tereza Bicuda**. São Paulo: Scipione, 1988.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: editora Senac, 1999.

FRANGE, Lucimar Bello P. **Leituras de obra de arte e discussão.** Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/arte/text_4b.htm#top>. Acesso em: 15 mar. 2010.

GALLO, Sílvio. Transversalidade e educação: pensando uma educação não-disciplinar. In: **O sentido da escola**. Nilda Alves e Regina Leite (orgs.). Petrópolis: DP et Alii, 2008.

GARCIA, Regina Leite. Do baú da memória: histórias de professora. In: **O sentido da escola**. Nilda Alves e Regina Leite Garcia (org.). Petrópolis: DP ET Alii, 2008.

GILLIGAN, Carol. **Uma voz diferente** - psicologia da diferença entre homens e mulheres da infância à idade adulta. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1982.

GUATARRI, Felix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica - cartografias do desejo.** Petrópolis: Vozes, 1996.

GUIMARÃES, Leda. **Entre a universidade e a diversidade**: a linha vermelha do ensino da arte. São Paulo, tese doutorado em artes visuais Escola de Comunicação e Artes, 2005.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: editora UFMG, 2003.

HERNÁNDEZ, Fernando. Elementos para uma génesis de um campo de estúdio de lãs práticas culturales de la mirada y la representación. **Visualidades**: Revista do programa de Mestrado em Cultura Visual/FAV/UFG, Goiânia, v. 4 n. 1 e 2, 2006.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JAY, Martin. Regímenes escópicos de la modernidad. In: **Campos de fuerza**: Entre la história cultural y la crítica cultural. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires: Piados, 2003.

KINCHELOE, Joe L. **Pesquisa em educação**: conceituando a bricolagem. Porto Alegre: Artmed, 2007.

KREMER, Nair. **Deslocamentos -** Experiências de Arte-Educação na Periferia de São Paulo. São Paulo: EDUSP, 2003.

LACERDA, Regina. **Folclore brasileiro Goiás**. Rio de janeiro: ministério da educação e cultura, 1977.

LAGNADO, Lisette. **O Malabarista e a gambiarra**. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>. Acesso em: 24 jan. 2010.

LAPLANTINE, François. **O que é imaginário**. São Paulo: brasiliense, 2003.

LIMA, Nei Clara de. **Narrativas orais: uma poética da vida social**. Brasília: editora Universidade de Brasília, 2003.

LINHARES, Angela. **O tortuoso e doce caminho da sensibilidade. Um estudo sobre arte e educação**. Ijuí: editora Unijuí, 2003.

MACEDO, A. G. e AMARAL A. L. (org.). **Dicionário da crítica feminista**. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

MARTINS, Raimundo. **Porque e como falamos da cultura visual?** Revista Visualidades: revista do programa de mestrado em Cultura Visual v. 4. n. 1 e 2. Goiânia: FAV/UFG, 2006.

MATTAR, Denise. **Emmanuel Nassar, a poesia da gambiarra.** Disponível em: <http://64.233.163.132/search?q=cache:e77loYjzmb4J:www.canalcontemporaneo.art.br/enformes.php%3Fcodigo%3D146+MATTAR,+Denise.+Cat%C3%A1logo+da+Exposi%C3%A7%C3%A3o.+Emmanuel+Nassar+%E2%80%93+A+Poesia+da+Gambiarra.Rio+de+Janeiro:+CCBB.+2003.&cd=4&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br> Acesso em: 4 dez. 2009.

MATURANA, Humberto R**. Amar e brincar:** fundamentos esquecidos do humano do patriarcado à democracia. São Paulo: Palas Athena, 2004.

MENEZES, Nilza. **Pombagira: a outridade da mulher**. Disponível em: <http://www.metodista.br/ppc/netmal-in-revista/netmal02/pombagira-a-outridade-da-mulher/>. Acesso em: 15 mar. 2010.

MEYER, Marlyse. **Do almanak aos almanaques**. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

MITCHELL, W. J. T. **Como caçar (e ser caçado por) imagens**. Entrevista. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.12, n.1, jan./abr. 2009. Página 1 a 17. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/376/327>. Acesso em: 11 out. 2009.

OITICICA, Hélio. Crelazer. In: **Catálogo Hélio Oiticica**. Centro de Arte Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: pg.132, 1996.

OKAMOTO, Eduardo. **O ator-montador.** Campinas, dissertação de mestrado em teatro Universidade Estadual de Campinas, 2004.

OLIVEIRA, Elvira. **Coleção De olho no mundo bandeirantes**. São Paulo: Abril, 2000.

ORTÊNCIO, Bariani. **Dicionário do Brasil Central** - subsídios à filologia. São Paulo: Editora ática, 1983.

PARK, Margareth Brandini. **Histórias e leituras de almanaques no Brasil**. Campinas: Mercado de letras, 1999.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva,1999.

PERROT, Michele. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

POLTRONIERI, Fabrizio Augusto. **A produção de design e suas relações com as imagens técnicas.** Disponível em: <www.fapz.org/antigo/paginas/textos/pdfs/oDesignEAsImagens Tecnicas.pdf>. Acesso em: 17 jan.2010.

PORTER, R. História do corpo. In: **A escrita da história.** Peter Burke (org.). São Paulo: UNESP, 1992.

PRIORE, Mary Del. Magia e pensamento mágico na colônia: o corpo feminino. In: **História das mulheres no Brasil.** Mary Del Priory (org.). São Paulo: Contexto, 2007.

Ready-made. Disponível em: <www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 24 jan. 2010.

RESTANY, P. **Hundertwasser**. Glarus: Taschen, 2003.

RIBEIRO, Paulo Rodrigues. Sombras no silêncio da noite: imagens da mulher goiana no século XIX. In: **Goiás identidade, paisagem e tradição**. (org.) Nars Fayad Chaul, Paulo R. Ribeiro. Goiânia: Ed. da UCG, 2001.

RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturaldiade e estética do cotidiano no ensino de artes visuais**. Campinas: Mercado das Letras, 2003.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto:** teatro físico. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2005.

SABINO, Marco. **Dicionário da moda**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

SAINT-HILAIRE, August de. **Viagem à província de Goiás**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1975.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2008.

SHOHAT, Ella. **Crítica à imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006

SILVA, Tomaz Tadeu da. **A filosofia de Deleuze e o currículo**. Goiânia: coleção desenredos n. 1, Faculdade de Artes visuais, 2004.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx - roupas, memória e dor**. Belo Horizonte: autêntica editora, 2008.

TOURINHO, Irene. Educação estética, imagens e discursos: cruzamentos nos caminhos da prática escolar. In: **Educação da cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa**. (orgs.) Raimundo Martins, Irene Tourinho. Santa Maria: editora da UFSM, 2009.

TRAFÍ, Laura. **Perturbar la história del arte desde el lugar de la espectadora: las aportaciones de Pollock y Bal a los estúdios visuales.** Revista Visualidades: revista do programa de mestrado em Cultura Visual v. 4. Goiânia: FAV/UFG, 2006.

TRESIDDER, Jack. **O grande livro dos símbolos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. universitária, 1977.

VALADARES, I. M. de Oliveira e LIMA, N. Clara de (org.). **Histórias Populares de Jaraguá: Tereza Bicuda**. Goiânia: Centro de Estudos da Cultura Popular, ICHL, UFG, 1983.

VERSIANI, Daniela Giana Claudia Beccaccia. **Autoetnografias:** conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo