

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes

CLARICE FONSECA SAISSE

**MULHERES ARTISTAS PSIQUIATRIZADAS (1937-1992):
Aurora Cursino dos Santos, Adelina Gomes e Stella do Patrocínio.**

Rio de Janeiro
2023

CLARICE FONSECA SAISSE

**MULHERES ARTISTAS PSIQUIATRIZADAS (1937-1992):
Aurora Cursino dos Santos, Adelina Gomes e Stella do Patrocínio.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim

Rio de Janeiro
2023

CIP - Catalogação na Publicação

S158m Saisse, Clarice
MULHERES ARTISTAS PSIQUIATRIZADAS (1937-1992):
AURORA CURSINO DOS SANTOS, ADELINA GOMES E STELLA
DO PATROCÍNIO / Clarice Saisse. -- Rio de Janeiro,
2023.
166 f.

Orientador: Ivair Reinaldim .
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2023.

1. mulheres. 2. artistas. 3. psiquiatria. 4.
narrativa. 5. arte moderna. I. Reinaldim , Ivair,
orient. II. Título.

CLARICE FONSECA SAISSE

**MULHERES ARTISTAS PSIQUIATRIZADAS (1937-1992):
Aurora Cursino dos Santos, Adelina Gomes e Stella do Patrocínio.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim – EBA/UFRJ
Orientador

Profa. Dra. Dinah de Oliveira – EBA/UFRJ
Membro interno

Prof. Dr. Marcelo Campos – UERJ
Membro externo

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE

Graduanda: Clarice Fonseca Saisse Valle Rego (DRE: 116152094)

Data da defesa: 19/07/2023

Título do TCC: Mulheres artistas psiquiatrizadas (1937-1992): Aurora Cursino dos Santos, Adelina Gomes e Stella do Patrocínio.

Orientador: Ivair Junior Reinaldim

A sessão pública foi iniciada às 9h30. Após a exposição do TCC pela graduanda, a mesma foi arguida oralmente pelos membros da Banca Examinadora e foi considerada:

Aprovada

Reprovada

Observações: A banca destaca a profundidade da pesquisa, a singularidade metodológica e a escrita performativa e posicionada. Recomenda a continuidade do trabalho.

Nota conferida pela Banca: 10,0

às 11h40

A sessão foi encerrada e a presente Ata foi lavrada na forma regulamentar, sendo então assinada pelos membros da Banca e pela graduanda.

BANCA EXAMINADORA

Ivair Junior Reinaldim (BAH-EBA-UFRJ)

Ivair Reinaldim

Dinah de Oliveira (BAE-EBA-UFRJ)

Dinah de Oliveira

Marcelo Gustavo Lima de Campos (IARTES-UERJ)

Marcelo Gustavo Lima de Campos

Discente: *Clarice Fonseca Saisse Valle Rego*

Coordenadora:

Aline Couri Fabião

Aline Couri Fabião
Coord. do Curso de História da Arte
SIAPE 2523872 - EBA/UFRJ

Rio de Janeiro, 19/07/2023

***Para a minha mãe e para as mulheres da minha família,
por terem me tornado a mulher que sou.***



AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe por tudo, seu amor me protege e nunca me deixa esquecer que a felicidade não é um sonho tão distante. “Mãe” é uma frase cheia, completa.

À minha avó Orlanda e meu avô Humberto, por tudo, mas também pelo apoio ao estudo de artes, sempre separando reportagens de jornal, livros, folhetos e revistas com meu nome escrito, identificando seu pensamento carinhoso.

À minha tia Valéria, por ser muito mais do que uma tia precisaria ser, meu alicerce.

Às que me deram família até quando achei que não tinha mais: Aline, Débora, Flavia, Isis, Karine, Linck, Phellipe, Rebecca, Thamiris, Thayná, Vitória e Yasmin. Eu amo vocês.

Às Rainhas do Micão, nossas festas de aniversário surpresa que todas já sabíamos que iam acontecer, trocas e risadas. Sem vocês, a história da arte não teria sido tão divertida e leve.

Agradeço às minhas orientadoras do projeto Laboratório Poético, que ao longo de três anos incríveis nunca me deixaram esquecer e me mostraram meu amor pela pesquisa, que pode ser poética e artística. O convívio com vocês me deu tanto que passei a vê-las não somente como minhas orientadoras, mas como parceiras de pesquisa artística nesse país: Anna Thereza Menezes e Marilane Abreu.

Agradeço ao meu orientador, que esteve presente na minha trajetória acadêmica desde o meu primeiro período até o último, tendo sido a pessoa que escolhi a dedo para estar me orientando ao longo do processo de pesquisa e escrita para concluir o curso. Sua orientação foi tudo que sonhei ser e até mais, obrigada.

Encerro esse ciclo cheia de boas saudades.

Gostaríamos de iniciar pondo um intervalo no domínio da visibilidade. Gostaríamos de iniciar traçando uma cartografia que não depende da ideia de localização. Gostaríamos de iniciar propondo uma prática composicional indisciplinar e fugitiva. Gostaríamos de iniciar pensando a destruição do mundo como conhecemos como uma forma de cuidado. Gostaríamos de iniciar pela descolonização da matéria colonizada. Gostaríamos de iniciar com uma espada a cortar o mundo-ferida. Gostaríamos de iniciar com uma convulsão na gramática. Gostaríamos de iniciar com um acidente na percepção.

(Musa Michelle Mattiuzzi e Jota Mombaça)

Já não temos tempo, mas sabemos bem que o tempo não anda só para a frente. Não vim aqui para cantar a esperança. Não temo a negatividade desta época, porque aprendi com os cálculos de Denise Ferreira da Silva que menos com menos dá mais e, portanto, nossas vidas negativadas se somam e se multiplicam à revelia. Então eu vim para cantar à revelia.

(Jota Mombaça)

RESUMO

essa pesquisa se dedica ao estudo de três mulheres artistas que foram psiquiatrizadas e internadas em instituições psiquiátricas durante o período manicomial brasileiro, compondo também, a arte moderna brasileira. também se dedica a entender como foi criado o estereótipo da loucura nas mulheres ao longo da história e da história da arte. a partir disso, foi trabalhada a imagem clássica da “mulher louca” em relação com a imagem humanizada construída através da narrativa dessa monografia, a partir das três artistas escolhidas: Aurora Cursino dos Santos (interna do hospital psiquiátrico do Juquery), Adelina Gomes (interna do antigo centro psiquiátrico, hoje Instituto Municipal Nise da Silveira) e Stella do Patrocínio (interna da Colônia Juliano Moreira).

a pesquisa começou por meu interesse em estudar a produção artística de internos que também foram artistas e ganhou corpo para se desenvolver no presente estudo, depois de ter me perguntado sobre o pouco destaque que as artistas internas mulheres, tiveram na história dos ateliês da Dra. Nise da Silveira. desde então, adotei o recorte de gênero como direcionamento de pesquisa, com o objetivo de encontrar essas mulheres, pesquisá-las e trazê-las para o campo da história da arte, de onde também foram silenciadas e apagadas, mas escolhi não me ater somente às artistas do ateliês da Dra. Nise da Silveira, abrangendo outras instituições psiquiátricas.

palavras-chave: mulheres; artistas; psiquiatria; narrativa; arte moderna.

ABSTRACT

this research is dedicated to study three women in arts who have been psychiatrized and psychiatric hospital intern during the asylum period, being as well, an important part of brazilian modern art. the research is also dedicated to understanding how madness stereotype in women was developed through history and art history. from that, i put some effort to work on the classic image of “madwoman” in a relational dynamic to the humanized image developed through the narrative in this monography along side with the three women the author choose: Aurora Cursino dos Santos (intern at psychiatric hospital of juquery), Adelina Gomes (intern at the old psychiatric center, today nise da silveira municipal institute) and Stella do Patrocínio (intern at juliano moreira colony).

the research started when i took interest in study the artistic production of interns who also have been artists and has gained body to develop into the present study, after i asked myself about how little representation and visibility women in history of the Dra. Nise da Silveira’s ateliers has received. ever since, i’ve assumed a gender focus as my research posture, establishing the goal of finding those women, develope research about them and bring them to the art history field, where they have been silenced and suffered erasure, but i choose not to research only the artists of Dra. Nise da Silveira’s ateliers, embracing other psychiatric institutions.

keywords: women; artists; psychiatry; narrative; modern art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 - imaginários brutais encontram Aurora, Adelina e Stella.....	17
1.1 a criação da imagem da “mulher louca” na história da arte.....	21
CAPÍTULO 2 - Aurora Cursino dos Santos.....	31
2.1 biografia possível.....	31
2.2 sequestros ao corpo da mulher e a lobotomia.....	41
2.3 questão historiográfica sobre Aurora.....	51
2.4 metodologia para enxergar Aurora e Aurora enquanto artista.....	52
2.5 Aurora no juquery.....	59
2.6 a maternidade, a memória e a exigência pelo discurso da verdade.....	71
2.7 “eu Aurora Cursino” – reafirmação de vida.....	84
CAPÍTULO 3 - Adelina Gomes.....	92
3.1 biografia possível.....	93
3.2 a metodologia para Adelina: o gesto e a fuga.....	103
3.3 os gestos de Adelina como comunicação.....	108
3.4 Adelina de corpo em barro, peito aberto: as esculturas.....	115
CAPÍTULO 4 - Stella do Patrocínio.....	136
4.1 biografia possível.....	137
4.2 metodologia para Stella: sua voz, a oralidade.....	144
4.3 malezinhos prazeres – o falatório.....	147
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	157
REFERÊNCIAS.....	160
ANEXO 1 - Lista de mulheres artistas psiquiatrizadas ou com diagnósticos psiquiátricos.....	166

introdução

*fazer história da arte como quem olha para o objeto
e com palavras de comer, reolhar tudo.
até abandonar a nomeação “objeto” e utilizar
alguma outra
que ainda não conheço.*

Trecho de caderno de pesquisa,
2021.

pintar o que eu quero que exista.

Pri Barbosa

*você me diz
“eu vi que você faz muitas coisas, mas qual
delas é a sua coisa mesmo, a que você
realmente faz?”
te respondo
“escrever”
porque é como aprendi
a me mover nesse mundo
o que me dá teto emocional
e onde amolo a faca.*

trecho de caderno de pesquisa, 2021.

*(espera: estou inventando uma língua para dizer
o que preciso).*

Ana Martins Marques

a minha pesquisa é trabalho de dedicação funda na vida de mulheres que foram silenciadas e violentadas de formas diversas. o meu tema é sobre mulheres artistas que foram institucionalizadas durante o período manicomial brasileiro. de dentro desse tema, tive que escolher quantas mulheres pesquisaria e quais seriam, tendo optado por três, de modo que esse trabalho se desenvolve sobre quatro capítulos: o *primeiro*, se aprofunda na questão da loucura a partir do recorte de gênero de mulheres, buscando explicar como foi criada a imagem estereotipada da “mulher louca” ao longo da história e também, da história da arte. o *segundo*, é dedicado inteiramente à Aurora Cursino dos Santos, que foi tornada interna do hospital psiquiátrico do juquery, em franco da rocha, são paulo. o *terceiro*, também é dedicado somente à Adelina Gomes, que foi internada no antigo centro psiquiátrico nacional, hoje em dia, instituto municipal nise da silveira, no engenho de dentro, rio de janeiro. o *quarto* e último capítulo, dedicado inteiramente à Stella do Patrocínio, que foi interna da colônia juliano moreira, em jacarepaguá, rio de janeiro. as três

foram internadas e faleceram dentro da instituição psiquiátrica, de modo que ao entrarem, nunca mais saíram. as três, também, em algum momento de sua trajetória enquanto carcerárias, tiveram meio por onde se expressar, o que foi compreendido como arte: Aurora foi pintora, Adelina foi pintora e escultora e Stella do Patrocínio contava histórias através de sua oralidade, que como ela mesma chamava, ficou conhecida por “falatório”.

a escolha por três mulheres em instituições psiquiátricas diferentes foi intencional, pois assim poderia pesquisar três contextos diversos e mostrar que a tortura, os maus tratos e tratamentos desumanos eram uma prática comum do período manicomial, práticas essas, que não deveriam jamais ter sido permitidas ou aclamadas pelo corpo médico, que na época enxergava as psicocirurgias, por exemplo, como procedimento de alta tecnologia. essa “alta tecnologia” foi instrumento de tortura, feito sem o consentimento das pessoas.

a criação do primeiro capítulo foi uma escolha metodológica que aconteceu no processo: na verdade ele foi o último capítulo a ser construído, porque eu ia trabalhar somente com três capítulos, para três mulheres. mas começando a escrever o capítulo de Aurora Cursino dos Santos, ele surgiu da extrema necessidade de falar primeiro sobre a imagem da mulher louca. eu entendi que escrevendo sobre mulheres tidas como loucas, eu precisava fazer uma escolha: com esse trabalho, eu poderia reforçar a imagem-estereótipo da loucura nas mulheres ou poderia trabalhar em cima de uma ruptura sobre essa imagem. a minha escolha foi a de trabalhar com a ruptura, visando criar espaço de fôlego sobre uma tradição que subalternizou e invalidou muitas mulheres, sobre uma tradição imagética de estereótipo solidificada através da história.

a minha escolha sobre escrever capítulos para Aurora Cursino dos Santos, Adelina Gomes e Stella do Patrocínio foi por identificar muitas lacunas em suas histórias. Aurora Cursino dos Santos não tinha uma publicação sequer que a estudasse quando comecei a pesquisar, somente algumas poucas páginas em um catálogo de arte. Adelina Gomes é reconhecida no campo entre arte e loucura, mas tudo que vi escrito sobre seu trabalho, foi a partir das pinturas que fez, não encontrei um trabalho que se aprofundasse em suas esculturas, além do que foi escrito pela Dra. Nise da Silveira, que também estudou mais as pinturas. Stella do Patrocínio teve felizmente, nos últimos anos, incríveis trabalhos feitos sobre ela, mas quando

comecei a pesquisar, seus áudios, sua voz, ainda eram propriedade privada de Carla Guagliardi.

diante da escolha que fiz, de não reproduzir a imagem da “mulher louca”, tomei um outro cuidado com as nomeações que fiz: ao longo dos capítulos, você poderá perceber que usei a expressão “mulheres que foram psiquiatrizadas”, em vez de “mulheres que tiveram diagnóstico psiquiátrico”. isso porque as três foram diagnosticadas como esquizofrênicas, mas muitas pessoas receberam diagnósticos ou foram internadas mesmo estando plenamente saudáveis. e muitas outras adoeceram por estarem dentro da instituição por quase toda a vida. então entendendo isso, ponho em dúvida seus diagnósticos e independente de terem sido reais ou não, digo que foram *psiquiatrizadas*. ou seja, para além de alguém ter um diagnóstico, essas mulheres foram enquadradas como malucas e doidas, como loucas, o que fez suas falas e expressão serem postas em dúvida somente por “terem” um diagnóstico psiquiátrico. foram silenciadas e não puderam escolher tantas coisas sobre suas próprias vidas, porque foram psiquiatrizadas.

no que diz respeito à maneira que escrevo, você já deve ter percebido que meu texto está quase inteiramente em letra minúscula, o que também foi uma escolha metodológica. escolhi escrever tudo em letra minúscula, exceto o nome de mulheres – fossem cis ou trans – e pessoas não binárias. fiz essa escolha por entender a palavra como imagem e como símbolo, por entender a palavra e o texto como lugar de estruturação política e de poder. não segui a norma gramatical da língua portuguesa, não segui sua estrutura de poder, nem reproduzi seus símbolos de poder. assumi uma postura em que me recusei a escrever o nome de homens que, embasados pelo pensamento científico, colonialista, se sentiram no direito de fazer aplicações de eletrochoque ou lobotomia no corpo de seres humanos em condição de fragilidade. me recusei a dar destaque a nomes repetidamente utilizados na história da arte, me recusei a escrever a partir de referências majoritariamente de homens brancos, porque não é o lugar de discurso que quero agenciar meu pensamento e a minha escrita. escrevi o nome dos homens e seus poucos trabalhos aos quais fiz referência, com letra minúscula, para não colocá-los em um lugar de poder, mais uma vez. é uma postura política de hierarquia no texto.

demarco então, um território de cuidado com a escrita e escrevendo com afeto, busquei não reproduzir ciclos de sofrimento de onde estou: no texto, na pesquisa. busquei, ao fazer isso, agenciar outras relações na escrita, alterando a

relação de poder patriarcal. a escrita pode velar e reproduzir violências e não quis fazer isso com esse trabalho.

a última questão metodológica do trabalho diz respeito a como me posicionei para escrever os capítulos 2, 3 e 4. não adotei uma única abordagem metodológica para desenvolver a pesquisa sobre as artistas, porque percebi a necessidade de observar o que cada uma precisava. por não adotar uma abordagem para as três, o texto talvez não tenha ficado com aparência “uniforme”, mas essa foi a pesquisa dissonante que busquei fazer desde o princípio: não era do meu interesse seguir todas as regras ou diretrizes academicistas, mas sim, fazer o trabalho que me parecia necessário ser feito. expliquei, nos próprios capítulos, quais métodos utilizei para desenvolvê-los e espero que não estejam, de fato, tão uniformes. isso não significa que o texto, como um todo, não possua coerência de pesquisa.

um dos meus objetivos com esse tema foi o de alargar, o pouco que fosse, o campo de pesquisa da história da arte: arte e loucura não são estudados na graduação, a não ser que algum professor opte por trabalhar o tema. para minha sorte, isso aconteceu comigo e por fim, se tornou meu tema de pesquisa. frequentemente a graduação em história da arte na ufrj, única que posso citar, pois foi onde estudei, teve o posicionamento de que alguns temas não faziam parte do campo, vi isso acontecer com as pesquisas das minhas amigas. e senti, eu mesma, dificuldade com o meu próprio tema, pelo posicionamento e lacunas do curso, que mesmo lacunar, tem tanto a oferecer.

meu outro objetivo com meu tema, que é o principal, foi o que alimentou meu desejo pela pesquisa e pelo tema, foi o de partilhar a existência dessas mulheres artistas e ressignificar, o pouco que eu pudesse, suas imagens, para além do eixo das minhas amigas e da minha família. queria que elas fossem cada vez mais vistas, mais estudadas e mais conhecidas como parte da história da arte moderna brasileira. o corpo, a história de vida e história enquanto artistas foi tirada dessas mulheres através das violências e dos apagamentos: às vezes é muito difícil sequer ouvir seus nomes, se não fizermos esforços para encontrá-las. então, vamos ouvi-las, de novo e de novo. celebro suas vidas, tudo o que de maravilhoso fizeram e criaram ao longo de suas vidas. espero ter conseguido fazer isso com o texto e as imagens que disponibilizo, foi um trabalho que fiz com amor. amor ao meu tema e amor à pesquisa em arte e em história da arte nesse país. pode parecer que elas

não tiveram espaço na história da arte, mas “o que não tem espaço está em todo lugar”, Jota Mombaça.

capítulo 1 - imaginários brutais encontram Aurora, Adelina e Stella

you don't know what it's like to have people looking at you like you're crazy.

anônimo

proponho, a seguir, um exercício de deslocamento para se fazer com o corpo e com a imaginação: quem é você? e o que o/a assegura disso? quando leio as palavras escritas de alguém, não existe voz; na verdade a única coisa que existe são as palavras da pessoa e a leitura que faço dentro da minha mente. ao ler, as palavras dançam na minha pele e nesse espaço, que é meu corpo, fluem isentas da ação da gravidade. flutuam livres de peso, a única coisa que garante serem reais, sou eu mesma. escolhi o exemplo da leitura, porque é nesse lugar que você se encontra agora: dentro do meu texto, realizando uma leitura. mas o que te assegura de que isso é real? você é o suficiente para atestar essa realidade? o que a impede de que se desmonte? e se todas as pessoas ao seu redor te afirmassem que nada disso é real? você teria tanta certeza, então?

-

a esquizofrenia é um diagnóstico psiquiátrico que tem como um dos sintomas, o delírio. isso quer dizer que pessoas diagnosticadas com esquizofrenia são atravessadas por episódios de alucinação, distorcendo e/ou inserindo elementos irreais, na realidade. mas como separar um do outro? não ficamos constantemente questionando se nossas percepções sensoriais são reais ou não. as pessoas que vivenciam sintomas de psicose também não. se eu escuto alguém dizer alguma coisa, se eu vejo algo, essas não são partes concretas da realidade? eu ouvi! eu senti! e não são realidade?

penso que esse estranhamento pode ser bem vindo para quem não experiencia os sintomas, uma vez que somos nós que perpetuamos o conceito de alteridade, frequentemente sem tomarmos consciência disso. a alteridade é o conceito que determina como absorvemos a nós mesmas no mundo e as outras pessoas; no entanto, o referencial é sempre o “homem universal”, sendo este, um conjunto de homens brancos auto entendidos como racionais. pessoas lidas como

loucas escapam do conceito do homem universal, sendo perpetuamente atravessadas pelo olhar de estranheza, deslocamento e não pertencimento que a alteridade instaura e legitima. tudo que foge da concepção de homem universal, se torna o “outro”.

bell hooks, em seu livro *Ensinando a transgredir*, divide conosco como a teoria pode ser um lugar de cura e acolhimento, de onde estruturamos o mundo e nossas questões. afirma que “quando nossa experiência vivida da teorização está fundamentalmente ligada a processos de autorrecuperação, de libertação coletiva, não existe brecha entre a teoria e a prática” (hooks, 2017, pp. 85-86). dizer isso significa articular teoria e prática em um território comum: a vida atravessa e preenche a teoria, de modo que se espelha nas nossas atitudes e posturas cotidianas. entrar em contato com o conceito de alteridade não nos traz reverberações na prática, se não entendermos que ela está enraizada estruturalmente nas nossas percepções e leitura de mundo/das pessoas, ou seja, nas nossas vidas.

a teoria, como um espaço preenchido por nossas vidas, é uma forma de fazer ruir a ideia de que vida e teoria pertencem a campos diferentes e até mesmo opostos. da mesma forma que frequentemente separamos o conhecimento do nosso lado emocional, a teoria, quando se declara abertamente articulada à vida, se torna então honesta e capaz de gerar movimento, de conectar efetivamente teoria e prática. não existe teoria que não esteja vinculada à vida de quem a escreve, porque não existe um sujeito oculto, não existe neutralidade, todas e todos partimos de algum lugar, que está relacionado a quem somos, o que pensamos e como pensamos, como sentimos, de onde somos. desse modo, me proponho escrever a partir da vida e escrever um texto que possa ser pensado como “texto prática”, ou seja, escrever já no exercício consciente de cuidado sobre a não reprodução de violência e visando uma escrita acadêmica que seja humanizada, em detrimento de um texto “despessoalizado”.

ao entendermos essas questões, podemos então destruir nossos comportamentos que perpetuam essa violência e reconstruir posturas que sejam empáticas para a subjetividade e a vida das pessoas. agora dando maior enfoque para o tema dessa monografia, entrelaçar teoria e prática nos auxilia também na responsabilidade de não reproduzir o ciclo de violência manicomial. dizer isso significa que os manicômios não deixaram de existir, eles são reatualizados

diariamente em nossas mentes, comportamentos e na medicalização da vida. o pensamento manicomial é tutela, controle de vida; é ferramenta para identificar e determinar que corpos são “normais” e quais são “anormais”; que corpos são aceitos e quais são rejeitados pela sociedade, representando a falência do estado. por fim, o pensamento manicomial funcionou e continua a funcionar como máquina reprodutora de sofrimento psíquico, separando quais corpos têm direito a vida e quais não: esse lugar da rejeição, exclusão social, produção de sofrimentos e vulnerabilidades, se trata novamente do conceito de alteridade, que atravessa o pensamento manicomial e que perpetua a inserção de pessoas em sofrimento psíquico, no lugar do “outro”.

escrevo que existe uma atualização dos manicômios, porque em vez de a sociedade produzir condições de isolamento em cárcere físico, prisão, internação psiquiátrica, como ocorria no período manicomial, o isolamento social passa por uma mudança principal, apontada pela Dra. Nise da Silveira no documentário *Posfácio: Imagens do Inconsciente*. agora, se os manicômios estão sendo desmontados, aos poucos, como foram conhecidos, a nova camisa de força é a camisa química, a superdose de medicamento, que além de ser uma ferramenta de isolamento, faz com que esses corpos rejeitados pelo sistema, fiquem dopados, dóceis, sonolentos.

um paralelo distante com a situação do cárcere manicomial, mas que ainda assim me parece possível de ser estabelecido, é o isolamento social que a pandemia de COVID-19 provocou no mundo. ao mesmo tempo em que temos diferenças gritantes nessa relação, como o fato de que não ficamos encarcerados em nossas casas, não vivenciamos tratamentos violentos, eletroconvulsoterapia, lobotomia, cela forte, lençol de contenção, camisa de força, não utilizamos uniformes, entre outros. apesar de tantas diferenças, as pessoas que puderam ficar em casa durante o ano de 2020 vivenciaram um tipo de isolamento: o distanciamento social, a solidão e para muitas mulheres, vulnerabilidades e violências inúmeras, porque o espaço da casa nem sempre é um espaço seguro. muitas vezes não foi mais possível ver as pessoas que amamos ou nos locomover na cidade como antes e, apesar de todas as diferenças, se o isolamento social provocou efeitos tão violentos, como depressão, ansiedade, pânico e fobia social, não há como dimensionar o trauma causado às pessoas encarceradas pelo modelo manicomial.

até então, estruturei e articulei algumas questões no texto: o delírio em pessoas diagnosticadas como esquizofrênicas, o deslocamento da percepção entre real e irreal, a importância de olharmos a teoria como um espaço preenchido por nossas vidas e o conceito de alteridade. acredito serem questões importantes para começarmos a falar sobre Aurora Cursino dos Santos, Adelina Gomes e Stella do Patrocínio. sim, esse é um texto sobre história da arte. porque a partir das narrativas dessas mulheres, restauramos um fluxo de narrativa histórica que também foi interrompido pelo conceito de homem universal.

o homem universal não é só o homem branco. é, também, a heteronormatividade, a cisgeneridade, a razão/pensamento unicamente racional, sem ativação do corpo, são as formas padronizadas de existir. a distância que se fabrica entre o homem universal e o “resto” da humanidade, não é somente uma distância, é um lugar de poder em que se fabricam as noções de superioridade e subalternidade. a vida, a história e a arte dessas mulheres desestabilizam todos esses conceitos de universalidade, desafiando, portanto, a posição subalterna em que foram encarceradas, a estrutura de poder. no plano do presente e do futuro, queimam simbolicamente nossas concepções de mundo, porque apesar da movimentação que fizeram, infelizmente, nada impediu que passassem suas vidas encarceradas, vivenciando violência institucional e tendo, todas elas, falecido inseridas nesse contexto. o mundo em que vivemos está acabando, morrendo, de maneira simbólica, pela forma como nos relacionamos, como nos percebemos. de dentro dessa morte, precisamos ter a sabedoria de olhar dentro da boca do que está morto e fazer nascer vida.

os ciclos de vida são essencialmente entrelaçados aos ciclos de morte. se entendemos isso, podemos articular que ao mesmo tempo em que a sociedade produz vida, também produz morte. produz racismo, lgbtqia+fobia, machismos, desigualdade social. todos esses são dispositivos de fazer morrer, de aniquilar, de matar, sendo portanto, características de um mundo que está morrendo. quando articulamos teorias/práticas de vida que desestabilizam essas violências estruturais, manifestamos uma recusa diante de modos de vida violentos. sufocamos essas políticas que nos matam não somente de corpo matado, as mortes físicas, mas também as do plano do simbólico, é a morte de um projeto de sociedade, são mortes imateriais, é a morte de estruturas colonizadoras e patriarcais, compulsoriamente heterossexuais. o que Aurora, Adelina e Stella produziram,

matam essas concepções de mundo. nós enterramos as concepções de aniquilamento para, daqui em diante, fazer nascer coisas que fazem nascer mais coisas. nós plantamos e cultivamos vida.

eu gostaria que existisse uma forma de quantificar, em realidade, qual é a parcela da população mundial que corresponde ao conceito do homem universal, mas não preciso. eu e você sabemos que o que existe em detrimento é, simbolicamente, a humanidade inteira. é desse lugar que estou, é desse lugar que esse texto está e daqui, partimos para reconstruir esse mundo falido.

Aurora Cursino dos Santos (1896-1959), Adelina Gomes (1916-1984) e Stella do Patrocínio (1941-1992) são mulheres que foram enquadradas como "loucas", quase em um sentido criminal, porque foram encarceradas por quase a vida inteira, vivenciando violência manicomial. foram *psiquiatrizadas* e inseridas no espaço institucional de internação. nesse espaço, essas mulheres tiveram contato com a criação artística e passaram elas mesmas, a criarem. esse capítulo se debruça em como ao longo da história, certas imagens foram responsáveis por criar o estereótipo da mulher louca, que se perpetua e produz violências.

1.1 - a criação da imagem da “mulher louca” na história da arte

*armas contra tudo o que não te deixa livre.
revolta contra tudo que te acorrenta.*

(KAHLO, 2017, p. 216)

através da repetição de imagens, são criados imaginários na sociedade. o imaginário social da loucura pode ser consultado, se pesquisarmos a palavra “louco” no dicionário. um exemplo são as definições do dicionário michaelis: “de atitudes alteradas, excessivamente extravagante no comportamento, desprovido de juízo, contrário de bom senso, fora da normalidade, que age de forma irracional, louco de pedra, doido varrido, doido manso”, entre outras.

no entanto, é preciso entender que a loucura traz questões para as mulheres, que não traz para os homens, mesmo existindo pontos de encruza, como são os conceitos oferecidos pelo dicionário michaelis: estereótipos vivenciados por homens e mulheres no contexto da loucura. a mulher com diagnóstico psiquiátrico está

vulnerável a violências que os homens não estão de forma tão recorrente, suas questões de gênero serão outras.

no livro *Luta Antimanicomial e Feminismos: discussões de gênero, raça e classe para a reforma psiquiátrica brasileira*, com a organização de Melissa de Oliveira Pereira e Rachel Gouveia Passos, as autoras e organizadoras afirmam que ao fazerem uma pesquisa acerca dos diagnósticos das mulheres, encontraram recorrentemente uma associação com a sexualidade.

critérios como a beleza e a ‘feiura’ das mulheres, o não desejo pelo matrimônio ou pela maternidade se tornaram centrais nas avaliações médicas tanto para a internação quanto para a permanência das mulheres nas instituições do século xx (PEREIRA, PASSOS, 2017, p. 38).

a historiadora Magali Engel, em um momento de sua tese de doutorado chamada *A loucura na cidade do Rio de Janeiro: ideias e vivências 1830-1930*, discute a percepção da loucura por psiquiatras no início da literatura sobre a saúde mental e aponta que era comum os alienistas terem fatores sociais como causa para o adoecimento psíquico. mesmo depois da comprovação de que um dos principais gatilhos para o desenvolvimento das doenças era a hereditariedade, muitos alienistas continuaram a ter a “desordem social” como fator e cita um trecho falando sobre a “má conduta das mulheres” como um desses fatores.

além das mulheres muitas vezes terem sido institucionalizadas pelos delírios do patriarcado, como não terem desejo pelo casamento e por terem filhos, Melissa Pereira e Rachel Gouveia discutem como os sofrimentos psíquicos das mulheres são invisibilizados por serem lidos como “frescura”. quando interseccionamos raça e gênero, “os sofrimentos gerados pelo racismo não são levados em consideração e permanecem invisíveis” (PEREIRA, PASSOS, 2017, p. 38).

não é incomum que mulheres institucionalizadas em hospícios tenham vivenciado assédio e abuso sexual, sem jamais serem sequer escutadas, sem terem tido a chance de contarem suas histórias e serem acolhidas. em 1887, a jornalista estadunidense Nellie Bly finge ser louca¹ para ser internada em um manicômio e poder relatar as condições das mulheres institucionalizadas durante o período

¹ o que demonstra que no século xix, a imagem acerca do que é uma mulher louca já estava bem estabelecida ao ponto da jornalista saber que atitudes ter, para ser lida socialmente como louca – mesmo que não fosse. e que a imagem criada por ela, fosse o suficiente para fazer ser institucionalizada.

manicomial. em seu livro, a autora relata a presença de uma mulher grávida que já estava na instituição por tempo demais para ter sido internada já grávida. ela relata também, ter escutado o som de um bebê chorando. não há como a mulher em questão não ter sido abusada.

entrelaçado ao imaginário de loucura, as mulheres com diagnósticos psiquiátricos são postas como corpos sem controle, sem razão, exageradas, histéricas e portanto, silenciadas. através da consulta ao dicionário, acessamos algumas palavras que dão nome a esse imaginário de corpos psiquiatrizados em adoecimento mental. a autora Tatiana Fecchio da Cunha Gonçalves, com sua tese *A Representação do louco e da loucura nas imagens de quatro fotógrafos brasileiros do século XX: Alice Brill, Leonid Streliaev, Cláudio Edinger, Claudia Martins*, nos fornece as imagens desse estereótipo.

a tese da autora estuda a representação do “louco” e da loucura na história da arte e na fotografia e identifica nessas imagens, a pretensão de terem cunho documental, atestarem uma “verdade”, um fato. assim como as palavras, as imagens são discursos e Tatiana se dedica a essas imagens, investigando os elementos que nelas constroem a imagem naturalizada que fazemos das pessoas com diagnósticos psiquiátricos, bem como da própria loucura. ou seja, estudando as imagens, a autora identifica estereótipos da loucura, que são postos como fatos.

a autora teve outro objetivo com sua tese, além de realizar um estudo quase arqueológico de significações presentes nas imagens. ao desdobrar camadas de significações impressas nas fotografias/esculturas/pinturas ao longo do tempo, Tatiana também desejava “ampliar as possibilidades de análise em função do confronto junto a formas de apreender e descrever o ‘louco’ como diverso, excluído e estigmatizado ao longo dos tempos” (GONÇALVES, 2010, pp. 3). esse embate é fundamental para deslocarmos do eixo, a visão tradicional e violenta que pessoas sem diagnóstico psiquiátrico estruturam e repetem sobre a loucura e sobre as pessoas em situação de sofrimento psíquico. Aurora, Adelina e Stella não são a imagem que fizemos delas ao escutarmos que eram “loucas”, esquizofrênicas.

ao longo da história, a figura do “louco” teve diversas representações e interpretações do que seria a loucura, como alguns traços da expressão da fisionomia, a aparência física, traços de caráter, a gestualidade e posturas do corpo. esses são alguns exemplos do que poderia ser considerado, ao olhar médico, como estados alterados indicativos de loucura. uma das teorias, no entanto, interpreta a

loucura como emoções intensas. de acordo com Kromm (1984, p. 55 apud GONÇALVES, 2010, p. 25), “a insanidade é generalizada como qualquer emoção ou gesto exagerado que pode dar o aspecto visual de caos e por isto implicando em pensamento desordenado”.

essa teoria fundamentou que a imagem da loucura estaria atrelada aos exageros emocionais. em parte, essa caracterização do que seria uma pessoa “louca” está relacionada com a contrarreforma e o barroco, por causa da época em que se populariza a teoria (século xvii). mas mesmo antes do século xvii, *a “gestualidade intensa” já era configurada como loucura e especificamente atrelada à imagem da mulher com diagnóstico psiquiátrico*. aqui então, encontramos com uma das prováveis origens da mulher que é controlada a partir do argumento do exagero, do estado histérico. lendo a pesquisa de Tatiana, me perguntei qual seria a leitura da sociedade perante uma mulher dessa época que estivesse enfurecida. com raiva, que tentasse falar o que pensa, que discordasse de um homem. também me perguntei se essa mulher seria uma mulher branca ou uma mulher não branca. também me perguntei se alguma mulher desse período se deu o direito à raiva.

e se alguma dessas mulheres sentisse vontade de gritar? eu sou uma mulher branca vivendo no rio de janeiro do século xxi e às vezes sinto vontade de gritar, o que provavelmente faz com que elas tivessem muito mais motivos do que eu. eu me irrito e sinto raiva e expesso essa raiva, por vezes. existem inúmeros casos documentados que comprovam quantas mulheres foram institucionalizadas no manicômio, contra sua vontade, por apresentarem desvios do “comportamento feminino” exigido pela sociedade. isso quer dizer que elas não tinham condições psiquiátricas, mas sim, eram mulheres “lidas” como rebeldes para seu tempo, inconvenientes e, conseqüentemente, perigosas. a resposta do poder patriarcal foi o encarceramento em manicômios. chego a me perguntar se Aurora, Adelina e Stella realmente tinham algum diagnóstico psiquiátrico ou não, na época em que foram internadas contra sua vontade.

acho difícil que exista alguma mulher que já não tenha escutado, hoje em dia, que está exagerando. ou que está maluca. desequilibrada. “olha seu estado, como está afetada, melhor ir dormir para esfriar a cabeça”, “por que está tão nervosa?” ou “você está sendo muito irresponsável, se eu sentir que devo, vou gritar com você de novo, sim”. essa sou eu vestindo meu corpo nesse texto e os exemplos infelizmente não acabam, porque o patriarcado é uma máquina de fazer distorções que os

homens não se dão ao trabalho de entender. eles mesmos fazem as distorções cotidianamente e sentem revolta quando confrontados sobre nossas inquietações e protestos. no livro *Irmã Outsider: ensaios e conferências*, de Audre Lorde, a autora escreve no capítulo “Machismo: uma doença americana de blackface” que “homens se esquivam do que é apontado pelas mulheres por nos considerarem ‘viscerais’ demais. [...] a dor é muito visceral, particularmente para pessoas que estão feridas” (LORDE, 2020, p. 80).

a raiva, aos poucos, se torna tecnologia de sobrevivência para mulheres que querem continuar vivas: emocionalmente, fisicamente, psicologicamente. a questão com a raiva é que ela pode te engolir; então, também precisamos ter cuidado. as redes de apoio também são tecnologia de sobrevivência.

Tatiana também aponta que se tornou comum, ao representar a loucura e a mulher, o ato de puxar os cabelos combinado com esse “exagero emocional”. dois exemplos que seguiram essa maneira de criação de imagem são um detalhe da *lamentação de cristo*, feita por donatello e a obra *louca da casa dos loucos*, de geraert lambertsz.



figura 1 - (à esquerda) detalhe da lamentação de cristo, donatello, victoria and albert museum, c. 1458-59, relevo em bronze.

figura 2 - (à direita) louca da casa dos loucos, geraert lambertsz, museu rijksmuseum em pesthuis, c. 1615, escultura.

depois de olhar essas imagens, eu espero despir seus olhos com o que tenho para mostrar a seguir. são imagens que não precisam que eu diga algo por elas, porque são dotadas de potência tão vibradora, que retomam a ideia da imagem como discurso com outra força, com outras coisas a serem ditas. é verdadeiramente um susto para o olhar, para os preconceitos, as barreiras. são imagens sinceras; atravessam meu corpo de um lugar que ainda não compreendo por inteiro. provavelmente não tenho as palavras, voltando mais uma vez para a dificuldade de articular o dizer, expressa por Gloria Anzaldúa.

provavelmente é porque a alteridade coisifica o ser humano até que ele seja desumanizado por completo. é quando o corpo social permite a violência e a tortura. mas essas são imagens humanas, sem coisificações. uma delas, é um autorretrato feito por Aurora Cursino dos Santos, a outra, uma pintura feita por Adelina Gomes, que apesar de não ser um autorretrato declarado pela artista, assim o enxergo. a última imagem é uma fotografia de Stella do Patrocínio, antes de ser encarcerada pela instituição psiquiátrica.

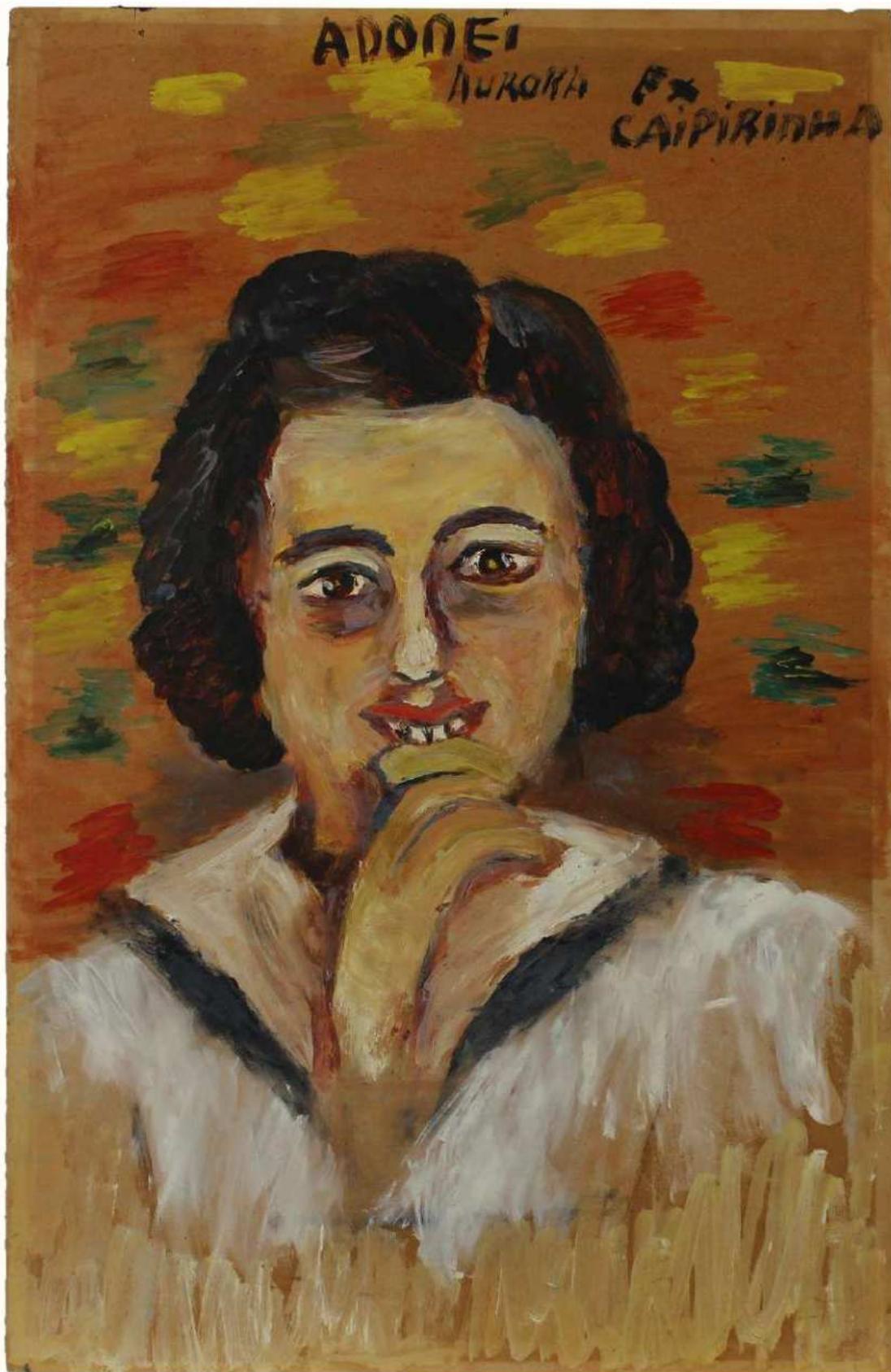


figura 3 - Adonei Aurora Ex-Caipirinha, Aurora Cursino dos Santos, museu de arte osório cesar, são paulo, 50 x 32,5cm, sem data, óleo sobre papel.
fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório cesar.



figura 4 - sem título, Adelina Gomes, museu de imagens do inconsciente, rio de janeiro, 61,3 x 50,5cm, 12/02/1968, óleo sobre tela.
fonte: retirada do site mii2.hospedagemdesites.ws/berlim/adelina-gomes.html



figura 5 - Stella do Patrocínio em liberdade antes da internação, acervo pessoal da família, s/d, fotografia.

fonte: retirada do site quatrocincom.folha.uol.com.br/br/artigos/literatura-brasileira/a-nao-poeta-mais-poeta-que-ja-li

essas três imagens operam na lógica de representação das próprias artistas sobre elas mesmas, até mesmo a fotografia de Stella do Patrocínio, por ter sido feita a partir de um contexto que não a anula: essa imagem também representa como ela

teve agência sobre si mesma. então as três *fogem*² do estereótipo da loucura, ao qual não correspondem, por serem vidas e não estereótipos. e a partir daqui, nesse texto, finalmente caminhamos junto com elas: Aurora Cursino dos Santos, Adelina Gomes e Stella do Patrocínio. buscando ouvir o que suas palavras e imagens acionam e movimentam. me emociono mais uma vez, abram os caminhos.

² o conceito de *fuga* de Jota Mombaça que articulo ao longo do texto, fala sobre a fuga como a criação de um lugar, que cada pessoa faz, onde não exista brutalidade, onde podemos ser quem somos, longe das violências que a sociedade produz, como racismo, patriarcado, entre outras.

capítulo 2 - Aurora Cursino dos Santos

acabei de encontrar outra artista mulher, seu nome é Masayo Seta e estou emocionada. quantas outras mulheres podem estar por aí? eu confio no direcionamento que minhas perguntas criam para a arte.

Trecho de caderno de pesquisa, 11 de maio de 2021.

eu tateei o chão com as mãos durante muito tempo até chegar a esse tema de pesquisa, não tinha coragem ainda para ficar em pé e olhar o horizonte, em parte porque não sabia o que encontraria, mas o maior receio de todos era o de não encontrar nenhuma outra mulher. o patriarcado nos faz acreditar todos os dias que nossas vozes não são o bastante e que não teremos semelhantes a nós para olhar nos olhos e seguir, para onde quer que pensemos ir. ainda bem que no caminho, eu encontrei semelhantes e nos olhamos, para juntas olharmos mais longe e encontrar mais de nós.

ao longo da pesquisa, desenvolvi uma ação em paralelo, a de começar uma lista com todos os nomes de mulheres artistas, que como Aurora, Adelina e Stella, foram psiquiatrizadas ou tiveram diagnóstico psiquiátrico. a lista está disponível no anexo 1 e para a minha surpresa, fui capaz de reunir nomes em quantidade. que seus nomes e histórias abram caminhos também.

2.1 - biografia possível

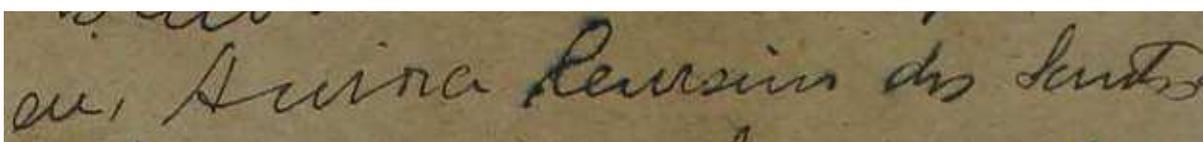


figura 6 - fragmento de obra sem título, Aurora Cursino dos Santos, arquivo museu de arte osório César, são paulo, s/d, óleo sobre papel. assinatura da própria Aurora Cursino dos Santos.

fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório cesar.

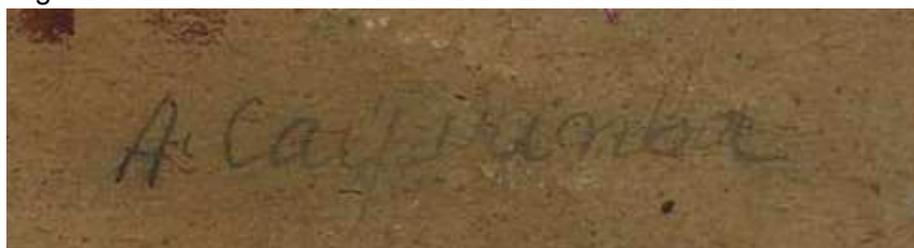


figura 7 - fragmento de obra sem título, Aurora Cursino dos Santos, arquivo museu de arte osório César, São Paulo, s/d, óleo sobre papel. "a Caipirinha" era como a própria Aurora se chamava, parecendo um apelido carinhoso.
fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório César.

eu vi Aurora Cursino dos Santos (1896-1959) pela primeira vez, através do *catálogo da mostra do redescobrimento, imagens do inconsciente*. o catálogo possui 255 páginas, com doze artistas apresentados, em que somente duas são mulheres: Aurora Cursino dos Santos e Adelina Gomes, somando as duas, um total de 15 páginas das 255 do catálogo inteiro. talvez para entender melhor o que isso significa, elas ocupam aproximadamente 5,88% do catálogo inteiro e Adelina Gomes é a única mulher negra presente nas páginas. se incluirmos o fato de que a maioria da população internada em manicômios era negra, incluindo as mulheres, Adelina ser a única mulher negra se torna ainda mais sintomático. o racismo e a invisibilização não são um delírio, são fatos concretos.

nas 8 páginas sobre Aurora, há uma fotografia da artista fazendo uma pintura. ao consultar o livro *Arte e Loucura: limites do imprevisível*, de Maria Heloisa Corrêa de Toledo Ferraz, pude encontrar a mesma imagem e percebi então: a fotografia do catálogo está cortada, dando enfoque para Aurora. mas a foto inteira revela outras cinco mulheres, apagadas no recorte da foto, não consegui encontrar seus nomes. a imagem retrata a escola livre de artes plásticas (elap) criada pelo dr. osório Cesar no hospital psiquiátrico do Juquery, de modo que todas essas cinco mulheres, possivelmente são artistas ou trabalhavam na escola: todas omitidas do catálogo na ação de cortar a fotografia, criando mais uma fissura ao optar pelo apagamento³.

³ tentei encontrar o nome dessas mulheres através da comissão de ensino e pesquisa do complexo hospitalar do Juquery e da consulta no arquivo público do estado de São Paulo, mas devido a uma mudança de prédios no complexo hospitalar e a minha indisponibilidade de fazer uma visita física ao arquivo público, não pude consultar as fontes.

observo também que, quando o catálogo se propõe a falar sobre Aurora, ela é o foco do capítulo e possivelmente por essa razão, as outras mulheres não apareceram. mas considerando a lacuna de registros acerca de mulheres institucionalizadas nesse contexto, continua me parecendo mais interessante que a escolha na construção de narrativa fosse a de que a fotografia não tivesse sido cortada. assim quem sabe, em algum momento, poderemos dar nome aos rostos.



figura 8 - escola livre, arquivo museu osório César, São Paulo, s/d, fotografia.
fonte: Arte e loucura: limites do imprevisível, de Maria Heloisa Corrêa de Toledo Ferraz, p. 77.

Aurora foi fotografada também pela fotógrafa, pintora e crítica de arte Alice Brill no hospital psiquiátrico do Juquery, em 1950, imagem essa, que reproduzo abaixo:



figura 9 - **interna do hospital psiquiátrico do juquery**, Alice Brill, coleção Alice Brill no instituto moreira salles, 6 x 6cm, 1950, fotografia (grifo meu).

antes de dar continuidade ao texto, trago uma pergunta para Alice Brill. o título da fotografia feita por ela, realmente é “interna do hospital psiquiátrico do juquery”, o que muito me doeu transcrever porque essa “interna do hospital” possui nome. as pessoas têm nomes. por que dar esse título genérico, uniformizado, desumanizante e despersonalizado à fotografia, se Alice Brill tinha acesso ao seu nome? Aurora Cursino dos Santos. no mais, se não soubesse seu nome inteiro, a própria imagem traz identificado, em meio às pinturas de Aurora, seu nome escrito: AURORA. está difícil a leitura através da fotografia, mas não teria como Alice não ter visto.



figura 10 - detalhe de **interna do hospital psiquiátrico do juquery**, Alice Brill, coleção Alice Brill no instituto moreira salles, 6 x 6cm, 1950, fotografia (grifo meu).

através da pesquisa feita pela historiadora Silvana Jeha sobre a artista Aurora Cursino dos Santos, pude acessar mais informações sobre sua vida. Aurora nasceu no interior de são paulo, em são josé dos campos, no ano de 1896. a artista veio de uma família com alguma condição financeira, seu pai, chamado pedro cursino dos santos, tinha um pequeno armazém e a mãe de Aurora, não se sabe o nome, apesar de Silvana mencionar a aparição de uma mulher chamada Benedita em suas pinturas, que pelo que pude observar, aconteceu mais de uma vez. mas em uma delas Aurora escreve “sou filha de pedro e Ligia: Aurora Cursino Zantos naça caipirinha” (figura 11), de modo que não há como ter certeza sobre quem foi sua mãe. não se sabe se Aurora teve irmãos ou irmãs, estudou até o terceiro ano primário, que atualmente corresponderia ao 4º ano do ensino fundamental. não se sabe por que parou de estudar.



figura 11 - sem título, Aurora Cursino dos Santos, acervo do museu de arte osório cesar, são paulo, 58 x 50cm, s/d, óleo sobre papel.

fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório cesar.

o catálogo da mostra do redescobrimto aponta que Aurora “cresceu em casa, sob influência do pai, ocupando-se de prendas domésticas⁴, e por imposição deste foi obrigada a casar-se com um homem de quem não gostava, ficando apenas um dia com o marido” e completa: “diz que seu sofrimento começou com o casamento. entregou-se a uma vida mundana cheia de prazeres, prostituindo-se” (p. 68). não sei ao certo que parte de se casar com um homem contra a vontade e precisar abandoná-lo tem relação com uma “vida cheia de prazeres”.

⁴ aproveito para corrigir por “trabalho doméstico não remunerado”.

o texto do catálogo afirma também que Aurora viajou para Portugal e que posteriormente desistiu de trabalhar como prostituta, trabalhando como empregada doméstica em diversas casas, sem conseguir se estabilizar em nenhum emprego. sem emprego, não existe a possibilidade de moradia. o texto do catálogo então, afirma que Aurora passa a viver em “albergues noturnos”, mas a versão em inglês os chama de “shelters for the homeless”, em tradução livre: abrigo para pessoas em situação de rua. o percurso do que se conhece sobre a biografia de Aurora, é cenário de atitudes patriarcais criando interferências ao longo de sua vida, ao ponto de se tornar uma mulher em situação de rua, uma mulher psiquiatrizada, carcerária do serviço de saúde.

não é de conhecimento quando Aurora se casou, para podermos estimar quando se separa de seu ex-marido e sai da casa, mas o primeiro endereço encontrado dela fora da sua cidade natal, foi rua dos inválidos, 84, na Lapa, Rio de Janeiro. esse dado, tem data de 1919, de modo que devia ter entre 23, 24 anos e “ao que tudo indica, já atuava como prostituta” (JEHA; Birman, 2022, p. 45). de acordo com a pesquisa de Jeha, Aurora foi prostituta de luxo, estando relacionada a pessoas poderosas, como o aristocrata carioca José Eduardo Macedo Soares, ex-tenente da marinha, dono dos jornais *o imparcial* e *diário carioca* e pai da arquiteta Lota de Macedo Soares – que se tornou conhecida por ser uma das responsáveis pela construção do Parque do Flamengo, no Rio de Janeiro. isso se deu a convite de Carlos Lacerda, na época, deputado federal.

em 1932, Aurora morou novamente em São Paulo, informação que pôde ser acessada devido à artista ter se inscrito em um curso emergencial de enfermagem da Cruz Azul. “o Hospital Cruz Azul foi fundado para abrigar os feridos e familiares da Força Pública de São Paulo da Revolta de 1924” (JEHA; Birman, 2022, p. 49) e o curso de enfermagem emergencial foi montado visando que as enfermeiras pudessem atender os soldados que estavam entinchados na Revolução Constitucionalista de 1932, que foi um movimento armado formado pela elite e classe média de São Paulo contra o governo de Getúlio Vargas. Aurora foi uma das 140 mulheres inscritas no curso de enfermagem e através do site da Biblioteca Nacional Digital, pude encontrar listagem respectiva às três turmas de 1932 que iam iniciar os exames para habilitação de enfermeiras naquela data: 27 de julho de 1932. seus nomes eram:

- primeira turma: Augusta Vale, Teresa Coelho, Carmen de Freitas, Aida Fraise, Alice Monteiro Fieori, Cleobe Figueiredo, Isabel Wilken, Nair Monteiro, Maria José Monteiro, Maria de Campos Moura, Elisa Colli, Julieta Colli, Naika P. e Gallo, Helena Zirk, Zoé Gallo, Afonsina Bueno, Edeitruedes Gomes Pereira, Izilia de Azevedo Pinheiro, Elvira Mafel, Alice Lernes.
- segunda turma: Alice Rebouças da Silva, Beatriz Gartine Penteado, Gloria Breswer(?) Moura Abreu, Maria Aparecida de Castro, Maria Luiza Brito, Inés Fontenho, Eglantina Amaro, Dirole Garcia, Nina Graça Martins, Julieta F. da Graça Martins, Lea de Moraes, Maria Monteiro, Jandira Chinachi, Brisa Nobre, Elisita Nobre, Lina Barales, Odenia Damazio, Olga Damazio.
- terceira turma: Natalina Colli, Ilda de Toledo, Zaira Lee, Sarah Campos Sales, Ofelia de Oliveira Borges, Agar Medeiros de Queiroga, Violeta de Andrade, Laura Simões e Silva, Matilde de Divittis, Elvira de Divittis, Jean J. de Divittis, Noemia Siqueira Campos, Carolina Siqueira Campos, Arminda Soares Franco, Valdemira Mariana, Maria de Barros, Iracema Rocha de Almeida, Ofelia da Fonseca.

a partir desses nomes, me parece que Aurora não chegou a cursar a formação de enfermeira. o jornal correio de s. paulo possui 61 resultados se buscarmos “cruz azul” e entre eles há um chamamento de algumas alunas para comparecerem à cruz azul, surgindo nomes que não estão na listagem da prova. isso mostra que nem todas as mulheres cursando estão nessa lista das provas, mas em nenhum dos nomes que apareceram na pesquisa pude encontrar Aurora. os 61 resultados vão de 1932 até 1935.

em 1935 há registro de um novo endereço: Aurora morava na pensão-hotel avenida, na avenida mem de sá, também na lapa, no rio de janeiro. em uma de suas pinturas, a artista retratou o hotel avenida, imagem que traz elementos católicos, através da presença de uma freira, mostrando um dos temas comuns na produção de Aurora Cursino: além da sexualidade, com cenas que retratam a prostituição e o corpo feminino, também a presença da religiosidade na vida da artista. pela observação de suas obras, parece que Aurora pode ter sido devota da Nossa Senhora Aparecida – ela repetiu muito o nome da santa em seus textos, que estão presentes nas pinturas.

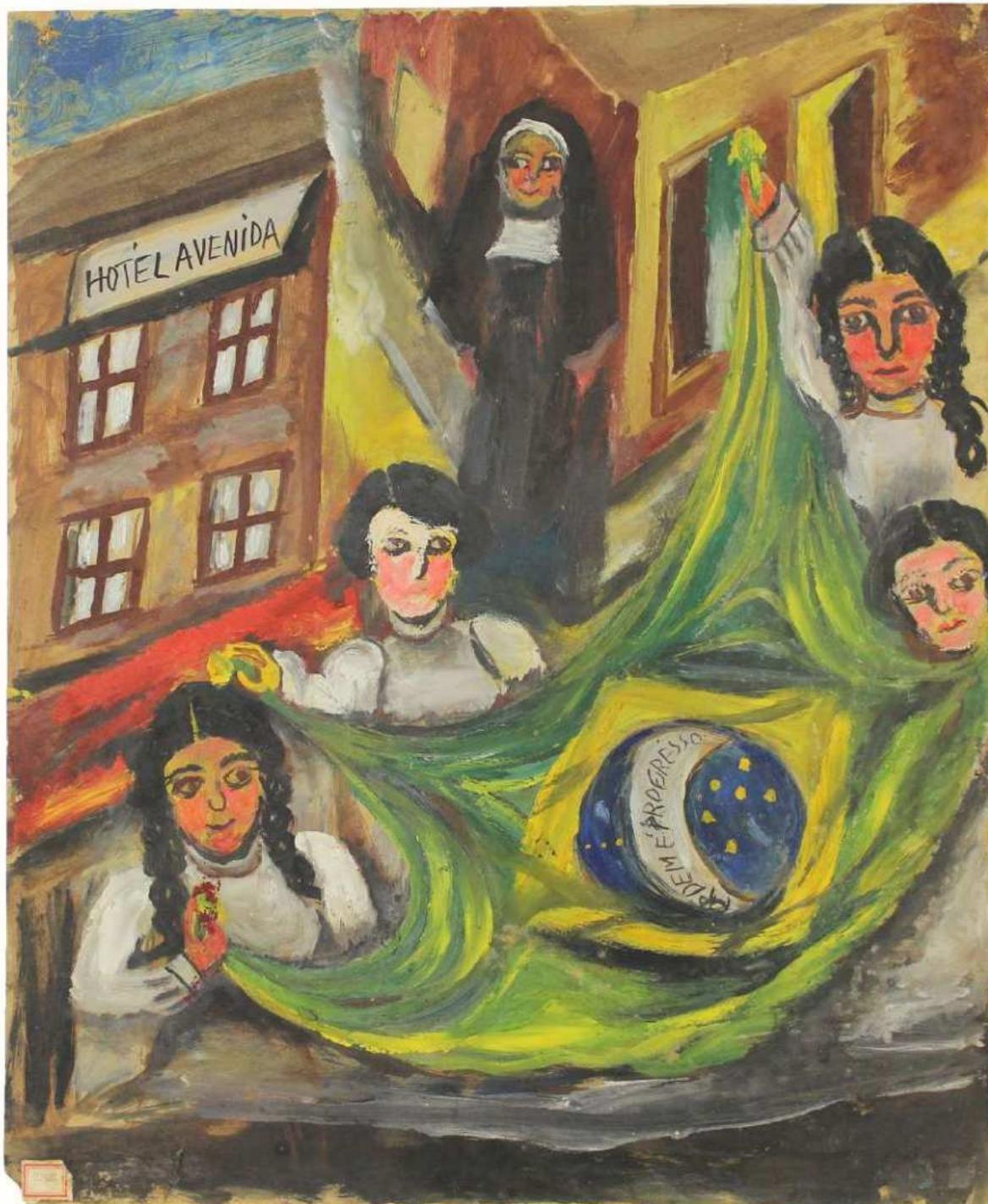


figura 12 - Hotel Avenida, Aurora Cursino dos Santos, acervo do museu de arte osório cesar, são paulo, 50 x 40,5cm, s/d, óleo sobre papel.
 fonte: imagem cedida pelo acervo do museu de arte osório cesar.

não é de conhecimento até quando Aurora foi prostituta, mas sabendo que começou a trabalhar cedo e que não conseguiu se sustentar como empregada doméstica, tendo sido tornada interna somente em 1941, é muito provável que tenha exercido durante muitos anos. se fizer a suposição de que começou em 1919

e parou em 1941, são 22 anos. como sabemos, infelizmente Aurora vivenciou diversas camadas de violência ao longo da vida e entre elas, há registro documental de uma tentativa de abuso sexual em 1919, justamente época em que morava na rua dos inválidos. existe documentação do ocorrido porque a artista prestou queixa, abrindo um processo contra o agressor, em que relata a agressão de um “jornalista de cor preta”, que a agride “porque não quis fazer atos libidinosos com ele”:

Aurora o denunciou por agressão depois dela não consentir uma relação sexual. ele puxou seus cabelos, arrancou sua blusa, mordeu seus lábios e tentou violentá-la. ela gritou, e a vizinha e um amigo dela apareceram. no dia seguinte foi à delegacia denunciá-lo, fazendo um exame de corpo de delito que confirmou a agressão – tinha escoriações na mão e hematoma no braço (arquivo nacional, 1919-1936).

a violência contra qualquer mulher foi silenciada por muito tempo, sendo naturalizada pelas normas sociais vigentes; e contra a prostituta, era muitas vezes negligenciada. até 1940 a pena para o estupro de prostituta era menor do que o de outras mulheres⁵.

Aurora denunciou seu agressor, de quem não sabia o nome. indicou macedo soares como testemunha, mas ele não prestou depoimento. foi um ato corajoso, à medida que denunciar um homem por violência poderia prejudicá-la no *métier*. uma puta não deveria reivindicar direitos, muito menos sobre o seu corpo. enfim, sem provas, sem testemunhas e sem o nome do agressor, o processo foi arquivado (JEHA; birman, 2022, p. 47).

por mais infeliz que seja a descoberta desse dado sobre a sua vida, achei importante trazer para o texto porque pode oferecer um pouco mais de compreensão sobre as temáticas tratadas em suas obras, pois entre elas, está a de violência e o abuso, mostrando que Aurora também estava pintando a partir de suas memórias.

como será possível ver ao longo dessa monografia, infelizmente é comum que a biografia dessas mulheres esteja cheia de lacunas. pouco se sabe sobre suas vidas e família antes de serem internadas e pouco se sabe sobre elas após a internação. a artista selecionada que mais possui dados biográficos é Stella do Patrocínio, devido a um trabalho muito recente feito por Anna Carolina Vicentini Zacharias. dentre as diversas camadas de violência que todas vivenciaram ao longo de suas vidas, o apagamento de suas histórias é mais uma delas, de modo que meu

⁵ “no artigo 268 do código penal de 1890 – vigente até 1940 – a pena para o estupro de ‘mulher honesta’ era de um a seis anos. se a estuprada fosse ‘mulher pública ou prostituta’ a pena diminuía para seis meses a dois anos” (JEHA; birman, 2022, p. 47).

esforço em trazê-las, se dá a partir do desejo de que sejam tão humanizadas quanto possível. a violência racista, patriarcal e institucional as desumanizou até onde pôde.

2.2 - sequestros ao corpo da mulher e a lobotomia

quem poderia ter sido Aurora sem tantas marcas de violência? quem eu seria hoje e quem você seria hoje, sem o histórico de violência patriarcal? o que esses assaltos cotidianos levam da vida das mulheres? pergunto com a raiva de quem deseja ter mais do que um corpo cuja imagem possibilita saqueamentos inestimáveis.

em 1941, aos 45 anos, Aurora passa pelo que foi sua primeira internação psiquiátrica, no hospital psiquiátrico de perdizes. três anos depois, com 48 anos, é internada no hospital psiquiátrico do juquery, em são paulo, até a sua morte, em outubro de 1959, com 63 anos. em 1949 é criada a seção de artes plásticas do juquery, depois chamada de escola livre de artes plásticas do juquery (elap), dirigida pelo dr. osório cesar, a qual Aurora passa a fazer parte, criando suas pinturas.

infelizmente não se sabe como Aurora foi internada, como chegou à instituição psiquiátrica. foi a polícia? alguém que a conhecesse? uma denúncia? no caso de Adelina Gomes há uma suposição e com Stella do Patrocínio, ela mesma narra o episódio da internação. mas com Aurora, não se sabe nada, é como se nunca tivesse sequer acontecido.

além da violência manicomial da internação em si, também não é de conhecimento que tipo de tratamento Aurora recebeu enquanto interna, mas esse é um período que as opções de “tratamento” oferecidas eram muito violentas, de modo que com certeza ela passou por pelo menos um deles ao longo de sua internação. além disso, ela possui uma pintura que reproduzo abaixo, que retrata o que seria uma máquina de eletrochoque, além de ser uma palavra presente em suas pinturas: não duvido nem por um segundo que tenha passado por esse aparelho de tortura. ou que tenha estado próxima o suficiente. além da máquina de eletrochoque, nessa pintura Aurora retrata ela e o músico compositor zequinha de abreu em uma cama, no hotel são paulo, próximo da estação sorocabana. o músico escreveu uma composição em homenagem à Aurora Cursino dos Santos.

a justificativa médica mais comum para a realização de psicocirurgias foi a das pacientes serem “violentas” ou “agressivas”. como se já não fosse uma justificativa absurda o bastante e que não justifica nada, me parece quase um sarcasmo o corpo médico chamar uma paciente de violenta, quando o tratamento que oferecem é eletrochoque, coma insulínico, injeções de insulina, cela forte e medicação dopante. como se todo o aparato médico institucional para “cuidar” das pessoas, não fosse agressivo e violento a níveis alarmantes. então, surpresos de que esse tipo de “tratamento” não promovesse cura, a coisa mais lógica a ser feita, era entrar na cabeça das pessoas e remover uma parte de seu cérebro. claro! por que não? principalmente se fosse uma mulher.

-

a lobotomia

durante o tempo que Aurora Cursino esteve internada no juquery, pelo que pude reunir da literatura, me parece que os psiquiatras que “cuidaram” dela foram o dr. osório cesar e o dr. mário yahn. Aurora não é descrita como violenta ou agressiva em momento algum, o que me fez chegar em duas perguntas: gostaria de saber quem deu a ordem da lobotomia de Aurora. e gostaria de saber o porquê. então pesquisei muito e apesar de não ter encontrado o responsável, encontrei a justificativa médica para a sua lobotomia.

apresento aqui, a minha justificativa para trazer essas informações para a monografia. em momento algum, deixei de denunciar as violências brutais que essas mulheres foram forçadas a viver. isso não resume suas vidas, mas não pode ser esquecido. é preciso manter o passado vivo, para não repetirmos os mesmos erros, frase que é tão forte e ao mesmo tempo, parece representar principalmente os erros de homens brancos, apesar de ser enunciada de modo geral, se referindo a humanidade.

então não posso fazer silêncio sobre essa parte da pesquisa. esse silêncio passou a me ferir porque se me calo, me coloco conivente. e ferir mais ainda à Aurora, que foi quem sofreu lobotomia injustamente. não deixarei de fora, essa parte de sua história, que somente protege os psiquiatras e o psiquiatra que decidiu pela lobotomia. não tive acesso ao seu prontuário médico, de modo que as vias institucionais não me permitem afirmar que as informações que encontrei, são de fato, sobre a Aurora. mas em meu íntimo e como pesquisadora, não tenho dúvida e isso me basta por enquanto.

dentre as referências que li, cheguei na pesquisa de Eliza Toledo, acerca das psicocirurgias no juquery. Eliza realizou a pesquisa a partir dos prontuários, que eu não acessei, de modo que ela, por medida de proteção aos pacientes, não revela seus nomes. mas em determinado momento do texto ela traz informações de maneira anônima sobre uma interna do juquery. comparando o que ela traz de informação sobre essa interna “anônima”, com outras informações contidas no catálogo da mostra do redescobrimento, entendo, mesmo que não possa afirmar por não ter tido acesso aos prontuários, que se trata de Aurora Cursino dos Santos. reproduzo agora o texto do catálogo e em sequência, a parte da tese de Eliza, que vocês verão, repete o que está escrito do catálogo:

cresceu em casa, sob influência do pai, ocupando-se de prendas domésticas, e por imposição deste foi obrigada a casar-se com um homem de quem não gostava, ficando apenas um dia com o marido. diz que seu sofrimento começou com o casamento. entregou-se a uma vida mundana cheia de prazeres, prostituindo-se. acumulou dinheiro e viajou para portugal a passeio.

com o passar dos anos começou a desiludir-se com esse tipo de vida e procurou outra atividade para sustentar-se. trabalhou como doméstica em diversas casas, mas não se fixava em nenhum emprego. por último começou a viver em albergues noturnos. a partir daí foi internada no hospital psiquiátrico de perdizes, onde permaneceu por três anos. em 1944, com 48 anos de idade, foi internada no hospital do juqueri (catálogo mostra do redescobrimento, 2000, p. 68).

agora a tese de Eliza, que teve acesso ao prontuário:

outra paciente, branca, casada, doméstica e de instrução primária, foi internada no **hospital de perdizes em 1941**, ocasião sobre a qual consta o seguinte registro médico: “vida de **vagabunda**, mora no albergue noturno, a sua internação é necessária”. no **“exame no ato da entrada”** naquele hospital o médico responsável afirmava a **“sensível baixa de senso crítico e moral”** da paciente, o que **provavelmente a “fazia cometer atos de desatino ou de revolta”**. no mesmo exame, em relato sobre o estado psíquico detalhado, as informações narradas pela paciente, segundo o relato médico, merecem aqui ser citadas: (...) **conta-nos que o seu sofrimento começou com o casamento. foi obrigada pelos pais a casar-se, contra sua vontade, com um homem por quem não sentia a menor afeição. ficou somente um dia com o marido e depois separou-se; algum tempo após prostituiu-se, começando então a levar uma vida cheia de prazeres. era moça bonita e todos a procuravam. chegou a ganhar algum dinheiro e já esteve em portugal a passeio. com o correr do tempo, os anos iam se passando e então começou a desiludir-se da vida que vivia. já**

não era procurada com tanta assiduidade, sendo preciso procurar um emprego para poder sustentar-se (rg 29.298). no decurso de sua internação, o médico constatou **em 1944** que seu estado caminhava “progressivamente para o pior” e em dezembro daquele ano **ela foi transferida para o hospital central de juquery, aos 48 anos de idade** (TOLEDO, 2019, p. 224, grifos meus).

as partes que grifei, são informações sobre *quando* foi internada e *onde*: em 1941 no hospital de perdizes e em 1944 transferida para o juquery, exatamente como Aurora. grifei também a estruturação narrativa dos psiquiatras, que fazem uso de palavras como “*vagabunda*” e reclamam sobre *não ter senso crítico, nem moral*, além de “*cometer atos de desatino ou de revolta*”. o que para a época, era mais do que suficiente para enquadrar uma mulher como louca e trancá-la pelo resto de sua vida, o que mostra o tipo de psiquiatra que a “atendeu”. mas o que torna os dois trechos alarmantes quando vistos juntos, é o relato feito pela própria Aurora: é a mesma narrativa, os mesmos acontecimentos, as mesmas palavras. assumo, nesse texto, que se trata dela e de agora em diante, escreverei diretamente assumindo que é Aurora, entendendo e deixando claro que não vi os prontuários. chamo a atenção também, para como o discurso é lúcido e me pergunto como Aurora chegou ao hospital de perdizes, informação que não é de conhecimento.

agora cito as outras informações escritas na tese de Eliza, que será visto como os próprios médicos reforçam o que afirmei sobre a lucidez de seu discurso:

em relação ao seu estado mental, a descrição médica é de que a moça estava deprimida, mas orientada em relação ao meio e lugar. vinha com diagnóstico de neuro-lues atribuído no hospital psiquiátrico de perdizes, mas essa hipótese foi afastada na internação no juquery, onde atestaram que a paciente sofria de “personalidade psicótica amoral”. **os médicos alegavam que ela “prostituiu-se vivendo uma vida irregular, cheia de prazeres”, a qual contava “com certa ênfase”.** ao analisar seu histórico, os médicos informavam que após prostituir-se, começou a trabalhar como arrumadeira em várias casas, mas os patrões não gostavam de seu serviço. assim, desgostosa dessa forma de trabalho, foi para um albergue noturno. esteve ainda internada duas vezes no ambulatório de higiene mental. **durante sua passagem pelo juquery apresentava-se obediente, dormia e alimentava-se regularmente, distraía-se com serviços leves de costura. no entanto, mostrava-se às vezes “revoltada contra tudo e todos”, além de denotar “certa indiferença” e deixar transparecer em suas explicações “visível baixa do senso crítico e moral”** (rg 29.298) (TOLEDO, 2019, p. 224).

Aurora estava orientada em relação ao meio e lugar, isso não é característica de uma pessoa esquizofrênica. no que diz respeito ao diagnóstico psiquiátrico, podemos ver só nesse trecho como ela teve diferentes diagnósticos, o que somente reforça para mim como Aurora foi *psiquiatrizada*, e não que realmente tinha esquizofrenia. depois vemos novamente a informação de que os médicos alegavam que era se prostituía, tendo vivido uma “vida de prazeres” e que contava “com certa ênfase”. ela trabalhou assim durante anos e anos de sua vida, não é comum então, que narrasse situações que viveu? mas com essa citação, podemos perceber incômodo. meu grifo em seguida reforça o que me levou a questionar porquê Aurora foi lobotomizada, se não era descrita como agressiva. pelo contrário, a chamaram de “obediente”. o que faz um psiquiatra lobotomizar uma mulher que é descrita como obediente? e depois novamente podemos perceber o tom de incômodo, quando os médicos falam sobre sua “revolta”, “indiferença” e suas falas que para eles, representavam “baixa de senso moral e crítico”. é de revirar os olhos. e o estômago.

a próxima parte que cito, é a última da escrita de Eliza sobre Aurora, de modo que reproduzo na íntegra o que há em sua tese sobre a artista. é a parte que me fez supor o responsável pela lobotomia e concluir o “motivo” que os psiquiatras encontraram para lobotomizá-la:

ao longo de cinco anos de internação, os médicos consideraram que seu quadro configurava um caso de típica síndrome de esquizofrenia paranoide, que transparecia no contraste entre “seu aspecto de senhora já idosa e a coquetterie exagerada”. apesar da mudança de diagnóstico para um quadro esquizofrênico, foi mantido o caráter de “personalidade pré-psicótica de psicopata amoral”. **o cunho sexual sintomático foi, assim, conservado, por meio da ideia de que em “toda a conversação há sempre um fundo sexual velado, não sendo, entretanto, pornográfica”** (rg 29.298). em **julho de 1953 (ano da operação)** reafirmou-se o diagnóstico de personalidade psicótica amoral. até o momento da indicação da psicocirurgia, ela já havia passado por tratamentos com tônicos reconstituintes, insulino terapia, sintomáticos e labor terapia. em setembro daquele ano foi realizada a leucotomia transorbitária bilateral, **sem que conste na ficha da cirurgia qualquer relato sobre o pós-operatório**. “calma”, trabalhava ainda na seção de pintura e em 1956 o médico responsável afirmava que a paciente sofria de “delírio persecutório erótico”, que traduzia em conversas, solilóquios e numa intensa produção pictórica, uma vez que seus quadros eram “quase sempre de tonalidade sombria e com

motivos sexuais” (rg 29.298). notamos ainda que no quadro clínico dessa paciente, como no da paciente anterior, não sobressaíam atitudes consideradas agressivas, prevalecendo apenas comportamentos desviantes de ordem sexual. de maneira diferente da paciente citada anteriormente e de Angelina N., cujo tratamento com a psicocirurgia foi relatado na obra tratamento cirúrgico das moléstias mentais (leucotomia) (yahn et al. ,1951), segundo os relatos dos técnicos, os sintomas de cunho sexual não cederam com a operação. ela faleceu no hospital, em 1959 (TOLEDO, 2019, p. 225).

pelo que leio desses trechos, os médicos saíram de manifestar incômodo sobre seu discurso “imoral”, até o patologizarem. “o cunho sexual” era realmente sintomático? ou eles queriam que fosse? e como assim “cunho sexual *velado*”? o que Aurora falava que eles entendiam dessa maneira? não confio em suas análises e julgamentos. como eu disse, nada em Aurora a descreveu como agressiva: e mesmo assim, a compreensão desse ou desses psiquiatras, foi a de que havia comportamento desviante de ordem sexual. esse era o grande incômodo que Aurora causou a eles, tão grande, que justificou uma lobotomia, que sequer teve relato de pós operatório, nada, nenhum registro. o que fizeram com o registro? de toda maneira, “segundo os relatos dos técnicos, os sintomas de cunho sexual **não** cederam com a operação”. ela foi lobotomizada por sua fala de cunho sexual, pelos incômodos que causou. e morreu, apenas poucos anos depois da brutalidade desse “procedimento”. para mim, é tortura.

no que diz respeito ao “médico responsável”, essa última citação me gera suspeitas de que tenha sido o dr. osório cesar, devido a descrição presente:

o médico responsável afirmava que a paciente sofria de “delírio persecutório erótico”, que traduzia em conversas, solilóquios e numa intensa produção pictórica, uma vez que seus quadros eram “quase sempre de tonalidade sombria e com motivos sexuais (TOLEDO, 2019, p. 225).

o psiquiatra que escreveu sobre esse aspecto de Aurora, suas longas conversas durante sua intensa produção pictórica, em monólogos, conversando consigo mesma intensamente, a chamando de “verborrérica”, foi o próprio. repito aqui um trecho que já trouxe outras duas vezes no capítulo, mais a frente, somente para fins de comparação com esse trecho específico:

Aurora foi uma autodidata. começou a pintar depois de sua internação no juquery. o seu progresso foi lento, **interrompido**

muitas vezes por suas alucinações auditivas. verborrética, desagregada completamente na sua conversação, criava interessantes neologismos sonoros e onomatopaicos. ela própria gostava de descrever os seus quadros. cada composição refletia um certo período de sua vida anterior, de mistura com alucinações auditivas (cesar, 1972, p. 63 apud FERRAZ, 1998, pp. 62-63).

deixo então aqui, a minha suspeita sobre o médico responsável pela lobotomia de Aurora ter sido o dr. osório cesar.

uma informação que não condiz com a de Aurora, é a data da lobotomia: na literatura fora do prontuário se afirma que a lobotomia ocorreu em 1955 e no trabalho de Eliza, ela afirma que a lobotomia foi feita em 1953. diante de tantas informações compatíveis, levando aqui a hipótese de que a data de 1955 esteja incorreta, por razões que desconheço, assumindo em meu texto, que Aurora foi lobotomizada em julho de 1953.

-

ao longo do pouco que se sabe sobre a vida da artista antes de ser internada, observo também uma sequência de mortes simbólicas, emocionais, psicológicas: a violência do casamento forçado, a provável dificuldade de se manter viva no cotidiano, a inexistência de uma moradia, um emprego estável, a internação provavelmente compulsória, a violência do espaço manicomial. essa foi uma mulher em situação de vulnerabilidade social e de gênero. que esperança de vida poderia existir nesse contexto? é inevitável pontuar como seu corpo foi atravessado por violências. essa não pode ser a única narrativa de sua vida, mas é uma parte importante, que a maioria da população feminina vivencia cotidianamente, mesmo que os tipos de dor sejam diversos. essa forma de pensamento me acompanhará durante toda a escrita, uma vez que se aplica não só a Aurora, mas também a Adelina Gomes e Stella do Patrocínio.

na sua primeira internação, no hospital psiquiátrico de perdizes, Aurora teve o diagnóstico de “personalidade psicopática amoral”, mas em 1944, com a internação no juquery, foi diagnosticada com “esquizofrenia parafrênica”. a mudança de diagnóstico me remete novamente ao fato de que muitas mulheres eram internadas sem nem mesmo terem alguma condição psiquiátrica, como é o caso da jornalista Nellie Bly, que se internou em um manicômio feminino em nova iorque no século xix sem ter nenhuma questão psiquiátrica. a autora relatou o ocorrido em seu livro *Dez*

dias no manicômio, destacando que foi examinada por médicos e nenhum deles identificou que era uma mulher saudável no espaço da instituição psiquiátrica.

o livro também relata a situação de diversas mulheres que foram levadas contra sua vontade, levadas sem sequer saber para onde estavam indo, por amigos, sobrinhos, maridos, filhos, todas abandonadas. mulheres que falavam outra língua e jamais puderam compreender o ocorrido ou se expressar, por não terem seu direito ao intérprete assegurado. mulheres a quem os psiquiatras não deram ouvidos.

além do silenciamento, internação compulsória, Nellie Bly registra por exemplo, o nascimento de um bebê dentro da instituição. esse bebê jamais poderia ter sido concebido como fruto de um relacionamento saudável entre um homem e uma mulher: essa mulher era interna, subalternizada dentro do espaço manicomial, refém dessa relação de poder, essa mulher foi abusada sexualmente. e infelizmente, se no pouco tempo que Nellie permanece na instituição foi possível registrar um caso de estupro, é porque isso era uma prática. Tillie Mayard, Anne Neville, Louise Schanz, Louise, Josephine Despreau, Sarah Fishbaum, sra. McCartney, Mary Hughes, Margaret, sra. Turney: esses são alguns dos nomes que a jornalista consegue coletar no tempo como interna.

entre inúmeros casos, há também o de uma companheira de Nellie no espaço do manicômio, que afirma estar bem e que começou a ter questões psiquiátricas pela forma violenta pela qual foi tratada. não há como saber se seria o caso de Aurora ou não. um relato do dr. osório cesar pontua características que reforçam o discurso da loucura, no entanto, o relato é de 1972, o que significa que foi escrito após a morte de Aurora. se estivesse viva, estaria internada há 31 anos, mas de toda maneira, ficou 18 anos de sua vida internada. essa informação somente me assegura mais de que talvez o espaço manicomial e as violências cotidianas possam ter vindo a ser os causadores de sua condição psiquiátrica:

Aurora foi uma autodidata. começou a pintar depois de sua internação no juquery. o seu progresso foi lento, interrompido muitas vezes por suas alucinações auditivas. verborréica, desagregada completamente na sua conversação, criava interessantes neologismos sonoros e onomatopaicos. ela própria gostava de descrever os seus quadros. cada composição refletia um certo período de sua vida anterior, de mistura com alucinações auditivas (cesar, 1972, p. 63 apud FERRAZ, 1998, pp. 62-63).

lendo com atenção, a narrativa proposta pelo dr. embasa a loucura em Aurora, além disso, a fonte ser um doutor faz o discurso ganhar o peso de “quem entende”, do profissional, é um argumento de autoridade. no entanto, gostaria de revisitar esse trecho pensando nele não apenas como um relato de sintomas de uma paciente, que é o que demonstra ser, mas repensá-lo a partir do seguinte trecho de Nellie Bly:

(...) nunca estive tão cansada quanto sentada naquele banco. várias pacientes se sentavam sobre um dos pés ou de lado para variar, mas eram sempre instruídas a ficar eretas. se falavam, eram repreendidas com ordens de calar a boca; se queriam andar por aí a fim de tirar a rigidez do corpo, eram instruídas a se sentar e ficar quietas. **o que, exceto a tortura, produziria insanidade mais rápido que esse tratamento?** aqui está um grupo de mulheres enviadas para serem curadas. eu gostaria que os médicos especialistas me condenando por minha ação, a qual provou a capacidade deles, pegassem uma mulher perfeitamente sã e saudável, trancafiassem-na e a fizessem ficar sentada das 6 às 20 horas em bancos retos, não permitissem conversar ou se mexer durante essas horas, não dessem a ela nada para ler e não a deixassem saber nada do mundo ou o que ocorre lá fora, dessem a ela comida ruim e tratamento severo, e observassem quanto tempo levaria para deixá-la louca. **dois meses a tornariam uma ruína, mental e fisicamente** (BLY, 2020, p. 66, grifos meus).

o relato de Nellie Bly não parece descrever a vida que Aurora Cursino dos Santos teve como interna no juquery, tendo acesso a uma oficina da artes que se tornou uma escola dentro da instituição. no entanto, por mais positiva que tenha vindo a ser a presença dos ateliês, os traços da tortura continuam presentes, o encarceramento, os eletrochoques e posteriormente a lobotomia, de modo que somente a existência de uma oficina artística não é suficiente para dizer que o juquery era um espaço de tratamento mais humanizado: pois não era. quando o dr. osório cesar escreve sobre Aurora, ela estaria presa há 31 anos, mas em vida, ficou 18 anos internada. não 18 meses, 18 anos. seria esse um relato de uma paciente que chega ao espaço psiquiátrico adoecida mentalmente ou das condições que a adoeceram? sua fala médica empalidece como argumento.

independente dela ter chegado à instituição psiquiátrica saudável ou não, o modelo manicomial é uma instituição falida que provocou e provoca⁶ profunda

⁶ apesar do modelo manicomial, perante a lei, ter sido extinguido, utilizo ainda o tempo presente na provocação de que a lógica manicomial permanece. de que os manicômios também permanecem.

violência e sofrimento para as pessoas que estiveram nesse espaço. pessoas como a Dra. Nise da Silveira, a Doutora Enfermeira⁷ Ivone Lara (conhecida como dona Ivone Lara), Margarida Trindade (como Terapeuta Ocupacional), são algumas que podemos dar nome para dizer que tornaram esse espaço menos violento. com certeza existem muitos outros nomes que merecem o reconhecimento.

2.3 - questão historiográfica sobre Aurora

quando comecei a pesquisar sobre Aurora, o caminho era um: o meu desejo de reunir informações sobre a artista e compartilhá-las na escrita com o objetivo de que aos poucos, pudesse criar um compilado de informações sobre ela, que antes não existiam. as informações divulgadas sobre ela eram quase inexistentes, o único material que eu tinha era o do catálogo da mostra do redescobrimento. a narrativa sobre ela se restringia ao discurso da “narrativa oficial”: artista, prostituta, louca, institucionalizada em manicômios e lobotomizada. uma vez que me percebia como já sendo capaz de fazer alterações na maneira como se escreveu sobre ela e como foi construída a narrativa de percepção sobre ela, decidi incluí-la em minha pesquisa.

o primeiro escrito que li sobre Aurora, se referiu ao modo como ela se entregou à uma “vida de prazeres”. eu já escrevi sobre essa expressão antes, mas sinceramente, me gera raiva toda vez. é um absurdo. entendo algumas limitações perante à elaboração de conhecimento, devido a questões históricas, no entanto, não deixa de ser absurdo. eu já era capaz de escrever sobre ela de forma mais humana do que a fonte que havia encontrado, um catálogo de arte com certo renome no meio.

depois descobri a pesquisadora da história, Silvana Jeha, a quem muito agradeço, por estar passos à frente com um propósito similar: ela também estava pesquisando sobre Aurora e reunindo informações sobre a vida da artista. depois descobri que estava escrevendo um livro e fiz a escolha de interromper momentaneamente meu processo de pesquisa, tendo escrito então, sobre Adelina Gomes e Stella do Patrocínio. eu queria esperar o livro, lê-lo e então voltar a escrever sobre Aurora Cursino dos Santos. aqui estou. e tudo mudou.

⁷ o conselho federal de enfermagem (cofen) autorizou às Enfermeiras e enfermeiros o uso do título de doutor através do artigo 6º, incisos i, ii, iii, iv da lei 7498/86.

não desejo que minha escrita seja um eco. uma repetição. isso significa que tendo saído o livro e tendo começado a leitura, precisei mudar meu olhar e reelaborar a escrita desse capítulo, a mim mesma e o processo. na escrita, o corpo assume direções e focos de observação. optei por manter os dados biográficos possíveis sobre Aurora, porque apesar da pesquisa preciosa de Silvana já conter essas informações, ainda, como historiadora da arte, observo a importância de que nesse sentido, minha escrita seja um eco. porque desejo que Aurora alcance mais. esteja registrada em mais espaços. esse texto, nesse sentido, também se torna um espaço. físico e imaterial. então repeti tudo quanto pude de sua biografia aqui neste capítulo, informações que em sua maioria, já estão no livro de Silvana – pontuando que não é possível ser exatamente igual ao livro dela, somos pessoas diferentes, com enfoques diferentes.

para além da biografia, alterei então o sentido de meu corpo e da escrita, já deixando como referência para a continuidade da minha pesquisa, o livro *Aurora: memórias e delírios de uma mulher da vida*, de Silvana Jeha e Joel Birman. meu objetivo continua sendo o de compartilhar mais informações sobre Aurora e trabalhar em como é vista, tendo cuidado e atenção com as minhas palavras e desenvolvimento ao longo do texto. somente buscarei não repetir tanto algumas questões que iria trabalhar na artista, por isso já ter sido feito por Silvana – anteriormente havia separado como temas do capítulo, a maternidade, a violência e a prostituição em Aurora Cursino dos Santos, mas agora, não mais. aproveito também para destacar outra diferença sobre nossas áreas de conhecimento, uma vez que, Silvana escreveu a partir de sua formação como historiadora e que eu, escrevo a partir de minha formação enquanto historiadora da arte.

2.4 - metodologia para enxergar Aurora e Aurora enquanto artista

para me sentir capaz de me aprofundar nas obras de Aurora Cursino dos Santos e desenvolver uma leitura sobre elas, precisei estabelecer algumas questões metodológicas, que também foram necessárias para desenvolver a pesquisa sobre Adelina Gomes e Stella do Patrocínio. em cada capítulo, a abordagem metodológica tomou forma específica e própria, pois busquei tentar perceber o que era a “necessidade” de cada artista.

no caso específico de Aurora, sua produção artística envolve somente pinturas, mas suas obras misturam imagem e escrita, característica que não está presente em nenhum outro capítulo. então para acessar as narrativas de Aurora, busquei desenvolver relação de contato íntimo com suas imagens, as vendo em repetição, lendo também seus escritos e observando os silêncios, quando a imagem quase não traz a escrita. os silêncios ficam tão marcantes quanto quando há escrita, porque assim como a escrita, sua ausência fica evidente.

assumi a postura de sua escrita também como imagem, entendendo que em seu trabalho há “imagem escrita” e “imagem”, compreendendo o texto como imagem. outra característica de suas pinturas é que um elemento está profundamente entrelaçado (imagem escrita e imagem) no outro ao longo de sua vasta produção: não podem ser separados ou lidos separadamente. outra postura metodológica que para mim é muito importante e acredito ser onde me diferencio principalmente do trabalho feito por Silvana Jeha foi que não trouxe dúvidas acerca das narrativas de Aurora. ou seja, não desenvolvi o trabalho pontuando que determinado elemento de sua expressão poderia não ser real, justamente por ser a postura que adotei desde o primeiro capítulo: assim fiz também com os capítulos 3 e 4. muito me incomoda o quão frequente a palavra e comunicação dessas mulheres esteja facilmente posta à dúvida, com a justificativa psiquiátrica. então não fiz dessa maneira, não levantei dúvidas.

além do incômodo que me leva a tomar tal postura, mulheres brancas e mulheres não brancas são constantemente postas em posição de delírio, até quando não foram psiquiatrizadas, sendo desde já, um território complexo e movediço, no sentido de que facilmente a comunicação das mulheres é levada a um outro lugar, deslocando a narrativa de onde foi posta pela comunicadora, pela mulher em questão, para outro lugar, distorcendo sua expressão. outra justificativa para não pôr em dúvida a expressão de nenhuma das três artistas escolhidas por mim, foi que em grande parte, suas produções pertencem ao território da memória. me soa injusta e absurda a busca por um discurso de verdade: se tratando de memória, até quem não foi psiquiatrizada, passa para um outro lugar de discurso que não traz consigo o compromisso duro da verdade pura. não sei por que isso poderia ser cobrado então, de qualquer mulher, inclusive as que foram psiquiatrizadas. Conceição Evaristo diz, na memória, realidade e ficção se

misturam, “também já afirmei que invento sim e sem o menor pudor. as histórias são inventadas, mesmo as reais quando são contadas” (EVARISTO, 2013, p. 11).

essas foram as posturas metodológicas que adotei e defendo. a partir delas, dedico meu olhar para Aurora Cursino dos Santos, para o que ela mesma comunica através das imagens e do que é sabido de sua história.

antes de situar Aurora no contexto do juquery, trago alguns desenvolvimentos sobre o hospital e como seus internos começam a produzir arte. o juquery, enquanto espaço manicomial em que os internos estavam produzindo algum tipo de arte, é relatado por osório cesar desde a década de 1920, quando começou a trabalhar no hospital:

o prédio do maoc, cujo projeto arquitetônico foi criado pelo escritório de arquitetura ramos de azevedo, já foi residência do dr. francisco franco da rocha, fundador do hospital psiquiátrico do juquery e leva o nome de um dos principais expoentes da arteterapia no Brasil: o médico osório thaumaturgo cesar, que também foi músico e crítico de arte. casado com a pintora tarsila do amaral, **seus estudos sobre a expressão artística dos alienados tiveram influência no circuito intelectual e artístico paulistano. osório ingressou no hospital na década de 1920 e, após observar as criações dos internos, fundou a escola livre de artes plásticas (elap) do juquery, onde os pacientes produziam diversas atividades artísticas, como desenho, pintura, escultura e modelagens em argila e cerâmica** (FRANCO DA ROCHA, 76 ANOS, 2020, grifo meu).

antes mesmo de Aurora ter sido transferida para o juquery, o dr. osório cesar já registrava a presença de internos produzindo alguma forma de arte, em suas publicações sobre o assunto, “faz referência à várias manifestações expressivas dos internos, inclusive desenhos executados nos muros e terreiros dos pavilhões, feitos com carvão ou instrumentos pontiagudos (...). convém ressaltar que em 1927 existiam setores de bordados e outros tipos de artesanato em todos os pavilhões e colônias do hospital” (FERRAZ, 1998, p. 52). mas o que osório repara, é que mesmo fora desses setores de produção artística, os internos estavam criando, não se restringindo às artes plásticas, alguns internos formaram também, um conjunto musical, chamado de *charanga hebefrênica*, com cerca de 15 pessoas.

no entanto, essas aparições de manifestações artísticas dos internos sofreu mudança a partir de 1939, quando “foram transferidos para lá todos os deficientes

mentais que estavam em cadeias públicas (desde 1920)” (FERRAZ, 1998, p. 56) e com essa ação feita por ademar de barros, as condições do hospital se tornaram desumanas, de acordo com Heloisa Toledo Ferraz. em 1928 o número de internos somava 1900, mais 129 pensionistas, mas no início dos anos 1970, o número de pacientes chegou a 13000.

“com relação às atividades artísticas e artesanais junto aos internados, só foi possível uma continuidade com a criação de um organismo para-estatal: a instituição de assistência social aos psicopatas” (FERRAZ, 1998, p. 56), e que, dentre os objetivos principais dessa instituição, estava o desenvolvimento de atividades artísticas, como música, pintura, escultura e cerâmica. a instituição ficou na responsabilidade do dr. osório cesar durante muitos anos, que além de atuar como médico psiquiatra do juquery, foi orientador artístico voluntariamente. depois, o outro médico psiquiatra que começa a acompanhar a produção artística dos internos foi o dr. mário yahn, a partir de 1948.

desse modo, quando Aurora é tornada interna do juquery, em 1944, ainda não existia a seção de artes plásticas, que somente passou a existir oficialmente em 1949. a primeira diretoria da seção, foi do dr. mário yahn e a partir de 1950, fica sob a orientação do dr. osório cesar, que começa a definir diretrizes, futuramente, aplicadas também à elap. não sei a partir de quando, mas Aurora começou a participar dos ateliês ainda na época da seção de artes plásticas, provavelmente desde o seu início, de modo que podemos começar a pensar suas produções tendo início entre meados dos anos 1940 e início dos anos 1950.

trabalho semelhante ao do dr. osório cesar e mário yahn foi o que começou a ser feito pela Dra. Nise da Silveira, no rio de janeiro, que também cria ateliês para a produção artística e expressão dos internos. no entanto, o trabalho feito no juquery tinha algumas diferenças do que foi feito pela Dra. Nise no engenho de dentro: os artistas do juquery recebiam orientação durante as atividades dos ateliês. o/a orientadora seria responsável não por um ensino de arte, mas por “cuidar para que os trabalhos tivessem uma organização e guardá-los” (FERRAZ, 1998, p. 66), um exemplo foi a artista Maria Leontina, que foi a primeira orientadora das oficinas. ela “verificava os trabalhos e selecionava os de melhor qualidade estética. dentre os trabalhos escolhidos organizava-se na seção uma exposição permanente” (FERRAZ, 1998, p. 66).



figura 14 - escola livre, arquivo museu osório César, são paulo, s/d, fotografia.
 fonte: Arte e loucura: limites do imprevisível, de Maria Heloisa Corrêa de Toledo Ferraz, p. 67. na imagem podemos ver Maria Leontina e o dr. Mário Yahn, em pé, ao fundo.

já no engenho de dentro, não havia esse tipo de orientação como no juquery e a Dra. Nise, em determinado momento do seu trabalho, percebeu a importância que um acompanhante tinha no desenvolvimento expressivo dos artistas, que não deveria fazer qualquer interferência, apenas se colocar próximo aos seus clientes, com fins de que pudessem sentir que alguém tomava interesse pela sua comunicação, esse gesto afetivo os incentivava. no juquery, não havia um trabalho pautado por afeto como o desenvolvido pela Dra, por exemplo, que também lutava

contra a prática “terapêutica” vigente na época. isso também não ocorria no juquery, pois como podemos lembrar, há o exemplo infeliz de Aurora, que foi lobotomizada.

outra diferença importante, que me gera a sensação de que no juquery, o interesse pela produção dos internos era mais voltada para o cunho artístico do que para utilizar essas imagens visando compreender melhor o mundo interno dos pacientes (como era feito pela Dra. Nise), foi que na transição da seção de artes plásticas para a escola livre de artes plásticas, os artistas que estavam sendo atendidos por osório cesar, “como Aurora (...), foram incorporados à nova seção, **sendo os demais selecionados por intermédio de testes em que eram solicitados para desenhar**” (FERRAZ, 1998, p. 66, grifo meu). jamais, na história do trabalho feito pela Dra. Nise no engenho de dentro, houve testes para que os internos pudessem se expressar: quem demonstrasse interesse ou quisesse estar, naturalmente poderia começar a frequentar os ateliês.

o trabalho da escola livre de artes plásticas do juquery possibilitou a expressão criativa, artística e comunicação dos internos participantes, o trabalho feito pelo dr. osório cesar e pelo dr. mário yahn, sem dúvida foi muito importante, mas em um espaço tão marcado pela brutalidade como eram os manicômios, não me parece ter sido a melhor escolha, a implementação de testes. muito menos me parece que o dr. osório cesar realmente se dedicou a ouvir Aurora Cursino, tanto pela citação que trouxe anteriormente, quando ele fala sobre seu processo criativo, quanto pelo direcionamento ser a busca por trabalhos de “qualidade estética”, em vez de utilizar as imagens criadas pelos artistas para entenderem melhor suas questões, promovendo tratamento humanizado.

outro indicativo que encontrei, foi no próprio livro de Ferraz, ao mostrar como osório cesar observava e classificava as obras de sua coleção. a classificação era dividida em quatro: desenhos rudimentares e automáticos, arte simbólica e decorativa, neoprimativismo e produções de caráter acadêmico. como veremos mais à frente, observando as obras de Aurora, ao meu ver, nenhuma dessas classificações a inclui.

Aurora Cursino dos Santos produziu somente pinturas, que como falei acima, misturavam escrita e imagem. seu período de produção se deu a partir de meados dos anos 1940 e acredito eu, que tenha produzido até próximo de sua morte, que se deu em 1959, com 63 anos. não há como dizer como a lobotomia afetou sua criação. os principais temas que apareceram em suas pinturas foram:

a condição da mulher; clérigos; autoridades policiais, políticos; personagens literários; familiares e paisagens de são José dos campos (sp); prostituição; boemia; crimes, principalmente cometidos com facadas, além de roubos; retratos com vestimentas de uma certa época; cidades europeias (que dão a entender que ela possivelmente viajou para em algum período de sua atuação profissional); religiosidade; cenas de sexo, em geral eivadas de mal-estar, sugerindo estupros, talvez um aborto, e profusão de pênis, ânus, vaginas; partos; além disso, para concluir esse recenseamento sumário, cenas dela hospitalizada e do próprio Juquery. o repertório de Aurora é um jorro de gritos e sussurros sobre opressões e violências, e eventualmente algumas belezas (JEHA; Birman, 2022, p. 33).

ainda enquanto carcerária na instituição psiquiátrica do Juquery, participou de exposições, como a 1ª exposição de arte do hospital do Juquery, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948), e a exposição internacional de arte psicopatológica, em Paris, na França (1950). após seu falecimento, suas obras continuaram a integrar exposições, como a 16ª Bienal Internacional de São Paulo (1981) e a Mostra do Redescobrimento, na exposição Imagens do Inconsciente (2000). em nenhuma delas, Aurora pôde estar presente para ver suas obras sendo expostas, reflexão que a própria Dra. Nise da Silveira fez, ao visitar a 16ª Bienal Internacional de São Paulo, dizendo:

estou me sentindo humilhada. enquanto nós estamos na bienal, curtindo a chamada “arte incomum”, os autores dessas obras estão dentro de cárceres psiquiátricos, recebendo tratamentos desumanos. (...) eles são infelizes. eles são os verdadeiros pacientes, de paciência mesmo. porque lhes é negado o direito de serem livres, de estarem aqui junto conosco na bienal, discutindo sua própria arte ou de seus colegas (SILVEIRA, apud Mello, 2015, p. 212).

para falar sobre o processo criativo de Aurora, acho importante nos atentarmos novamente à citação que trouxe do Dr. Osório Cesar, quando diz que

Aurora foi uma autodidata. começou a pintar depois de sua internação no Juquery. o seu progresso foi lento, interrompido muitas vezes por suas alucinações auditivas. verborrérica, desagregada completamente na sua conversação, criava interessantes neologismos sonoros e onomatopáicos. ela própria gostava de descrever os seus quadros. cada composição refletia um certo

período de sua vida anterior, de mistura com alucinações auditivas (cesar, 1972, p. 63 apud FERRAZ, 1998, pp. 62-63).

chamo a atenção de novo aqui, pois o que para o médico psiquiatra foi tido como apenas um relato sobre os sintomas psiquiátricos de Aurora, para mim mostra uma imagem inédita de Aurora: deixa registrado um dado sobre seu processo criativo enquanto artista. se parar de escrever agora, posso tirar um momento e imaginá-la pintando, graças a esse escrito. a vejo com uma cartolina, um pincel na mão, pintando em um diálogo cíclico com as próprias imagens que criou. escrevendo e pintando por cima da escrita, para voltar a escrever mais alguma coisa – vinda de seus pensamentos ou de sua fala, não sei. e essa é uma imagem muito bonita. nós nunca teremos esse vislumbre real, não deve existir fotografia ou imagem que tenha registrado Aurora durante esse processo. é uma imagem que só poderemos acessar através desse relato e do cuidado com a leitura, utilizando-a para imaginar. eu imagino Aurora. você também?

posso dizer com certeza que para o dr., quando escreveu isso, se tratava de relato de sintomas porque ele usa a palavra “interromper”, afirmando que seu processo criativo foi interrompido pelas “alucinações auditivas”. outra questão que me chama a atenção é que ele afirma Aurora como autodidata na criação de suas pinturas, mas no catálogo da mostra do redescobrimento, está escrito que a própria Aurora “afirmou que na mocidade teria tido aulas de pintura” (2000, p. 68).

dentre tantos temas tratados por Aurora em suas pinturas, selecionei três para desenvolver a pesquisa, divididos nos subitens 2.5, 2.6 e 2.7: através de suas pinturas, abordei como a própria Aurora percebia e retratou sua experiência enquanto interna do juquery, depois falei sobre o tema da maternidade e por fim, minha percepção sobre como a repetição de Aurora em escrever seu nome nas suas pinturas pode ser configurado como reafirmação de sua vida, reunindo obras em que isso ocorreu. daqui, começo finalmente a olhá-la. olhar de verdade.

2.5 - Aurora no juquery

assim como não temos muitas informações sobre a vida de Aurora Cursino dos Santos antes da internação, não temos muitas após ter sido institucionalizada. o que existe de mais volumoso a seu respeito, foi o que ela mesma criou através de

suas pinturas, que hoje em dia estão no acervo do museu de arte osório cesar, em franco da rocha, são paulo e outras obras, em acervo particular. Aurora foi tornada interna em 1941, no hospital de perdizes – onde não há qualquer pesquisa feita e/ou divulgada referente ao seu tempo de interna enquanto esteve lá.

em 1944 é transferida para o juquery, por razões que não se conhecem, que por sua vez, era chamado por seus internos, de “habitação do diabo, casa infernal, desterro, bastilha, estabelecimento de vingança, espelho do mundo” (CUNHA, 1986, p.13 apud JEHA; birman, 2022, p. 67). essas adjetivações servem fielmente para demonstrar como o juquery não oferecia tratamento digno aos internos: mesmo com a oficina de arte tendo proporcionado a expressão de seus participantes, o horror manicomial atravessou a vida desses internos, assim como atravessou a de Aurora.

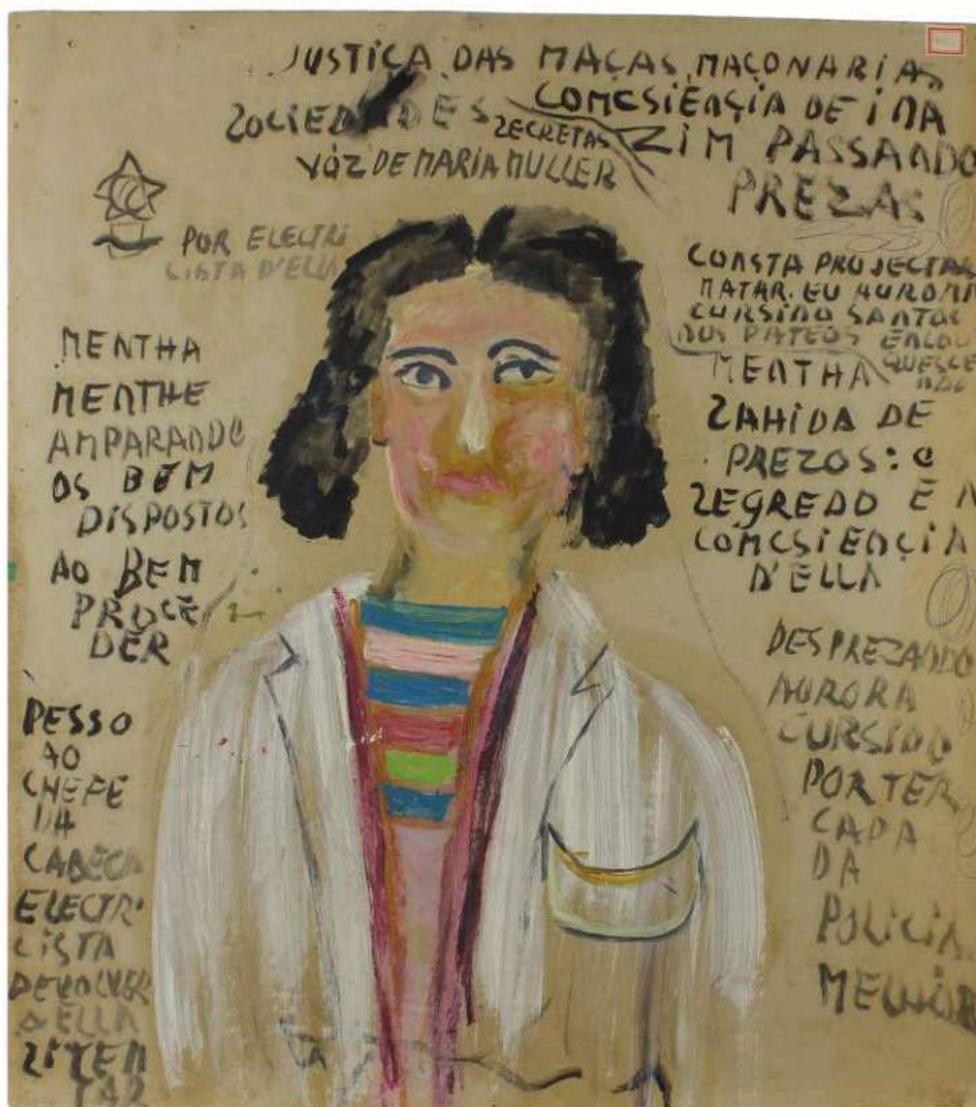


figura 15 - sem título, Aurora Cursino dos Santos, acervo do museu de arte osório cesar, são paulo, 57,6 x 49,8cm, s/d, óleo sobre papel.

fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório cesar.

esse subcapítulo se pretende a falar do juquery do ponto de vista da Aurora, a partir do que suas pinturas mostram sobre esse espaço, como se a partir de certos detalhes das obras, eu pudesse reunir um diário dela, onde se expressou e escreveu sobre sua experiência enquanto interna. na obra acima, figura 15, podemos ver uma mulher de nome desconhecido, que veste um jaleco, podendo ser uma médica ou enfermeira e dentre os escritos ao seu redor, seleciono um em específico: “*amparando os bens dispostos ao bem proceder. pesso ao chefe da cabeça eletricista devolver a ella zitentar. consta projectar matar. eu Aurora Cursino dos Santos nos pateos enlouquessendo*” e depois “*o zegredo é a consciencia d’ella*” e depois “*desprezando Aurora Cursino por ter capa da policia melhor*”.

é repetitiva a aparição da palavra eletricista que, combinada a “chefe da cabeça eletricista”, me remete aos eletrochoques e talvez à pessoa que administrava eletrochoques: o chefe da cabeça eletricista. e depois a narrativa de Aurora ao dizer que consta projetar matarem-na, ela ficando nos pátios enlouquecendo, além de narrar o desprezo sobre ela. Aurora também escreve sobre o chefe da cabeça eletricista devolver algo a ela, o que me deixa com a forte sensação dos saques ao seu corpo: físicos e emocionais e os saques ocorridos durante seu tempo enquanto interna do juquery.

de toda maneira, Aurora parece guardar consigo um segredo: a *consciencia d’ella*. esse parece ser o porto de ancoragem diante da narrativa presente nessa imagem: além do desprezo, além dos saques desconhecidos feitos a uma Aurora subalterna, além da tortura de pátios ociosos que levam a enlouquecer, o segredo é a consciência dela. é onde ela subverte a subalternidade, é onde o chefe da cabeça eletricista não pode acessar seus segredos. é onde nem ele, nem ninguém, podem roubar algo dela. relendo suas palavras nessa pintura, esses trechos me fizeram lembrar orações, preces, como alguém que entoa um pedido, amparando os bens dispostos a bem proceder, peço.

às vezes, os prontuários serem documentos sigilosos parece ser mais sobre proteger os torturadores do que a proteção aos dados dos internos. o silêncio não me parece ter protegido Aurora Cursino dos Santos de nada. na verdade parece o aval perfeito para manter tantos silêncios acerca de seus “tratamentos”.

buscarei, além desse diário com as narrativas de Aurora, caminhos por onde mostrar sua agência sobre si mesma, e esse é um posicionamento de olhar e leitura

sobre as obras de Aurora, que adotei também com Adelina e Stella. apesar do triste cenário de cárcere manicomial que as três vivenciaram, todas foram capazes de exercer agência sobre elas próprias, de maneiras que parecem sutis, mas conseguiram. a maneira que observo a agência de Aurora sobre ela mesma nessa imagem é através do segredo que guarda e de mostrar o quão atenta estava a essa máquina de enlouquecer, que foram os hospícios: ela sabia que estava nos pátios a enlouquecer, sabia que esse tipo de espaço provocava esse tipo de adoecimento às pessoas. e diante disso, ela guarda um tesouro: sua consciência, sua narrativa, a expressão de sua história através das imagens e textos.

em outra pintura, a figura 16, Aurora retrata outra cena no hospital do Juquery:



figura 16 - sem título, Aurora Cursino dos Santos, acervo do museu de arte osório cesar, são paulo, 53,7 x 35,5cm, s/d, óleo sobre papel.
fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório cesar.

essa imagem, diferente da figura 15, quase não traz consigo a escrita de Aurora, sua presença se dá sem palavras, que parecem ter sido engolidas. as

únicas coisas escritas são “noturno no juqueri”, palavras que dizem pouco, mas o suficiente para entrarmos na pintura, demarcando seu corpo circunscrito no hospício. a cena representada parece ser retratada dentro de um quarto muito vazio, onde ficam destacadas a cama e uma aparente janela, que pela rajada de tinta branca, parece ter barras. duas mulheres estão destacadas por seu tamanho, vestindo jaleco e um chapéu característico dos uniformes de enfermeiras da década de 1950, o que me faz questionar se a mulher da figura 15 era realmente uma enfermeira. as duas partilham um entreolhar comum e deitada na cama, está possivelmente, Aurora Cursino dos Santos, com uma proporção minúscula ao ser comparada com as enfermeiras. miúda, com o corpo inteiro coberto na cama, as palavras não explodem na imagem como outras pinturas que já vimos e veremos à frente: por isso disse que parecem ter sido engolidas, parecem ter ficado todas dentro de Aurora, dessa vez. o que escapou foi a observação que Aurora fez da cena, a construindo na pintura.

a cena parece carregada pelos olhares e linguagem corporal das figuras, uma das enfermeiras está de braços cruzados, como insatisfeita, apesar de não parecer impaciente. a mais próxima da cama, segura algo vermelho, enquanto Aurora desvia o olhar para o outro lado: seu olhar protesta recusa e as enfermeiras se olham como quem indaga “e agora?”. com o quarto tão vazio, à noite no juqueri, Aurora pequenininha, quase sumindo na cama, mas com alguma agência de si, protestando contra a vontade de duas enfermeiras enormes, mesmo tão pequena. mas a pergunta ecoa em minha cabeça. e agora? um certo medo pairando sobre essa pergunta, talvez exatamente o momento que Aurora capturou, através das imagens. palavras talvez não teriam sido tão expressivas.

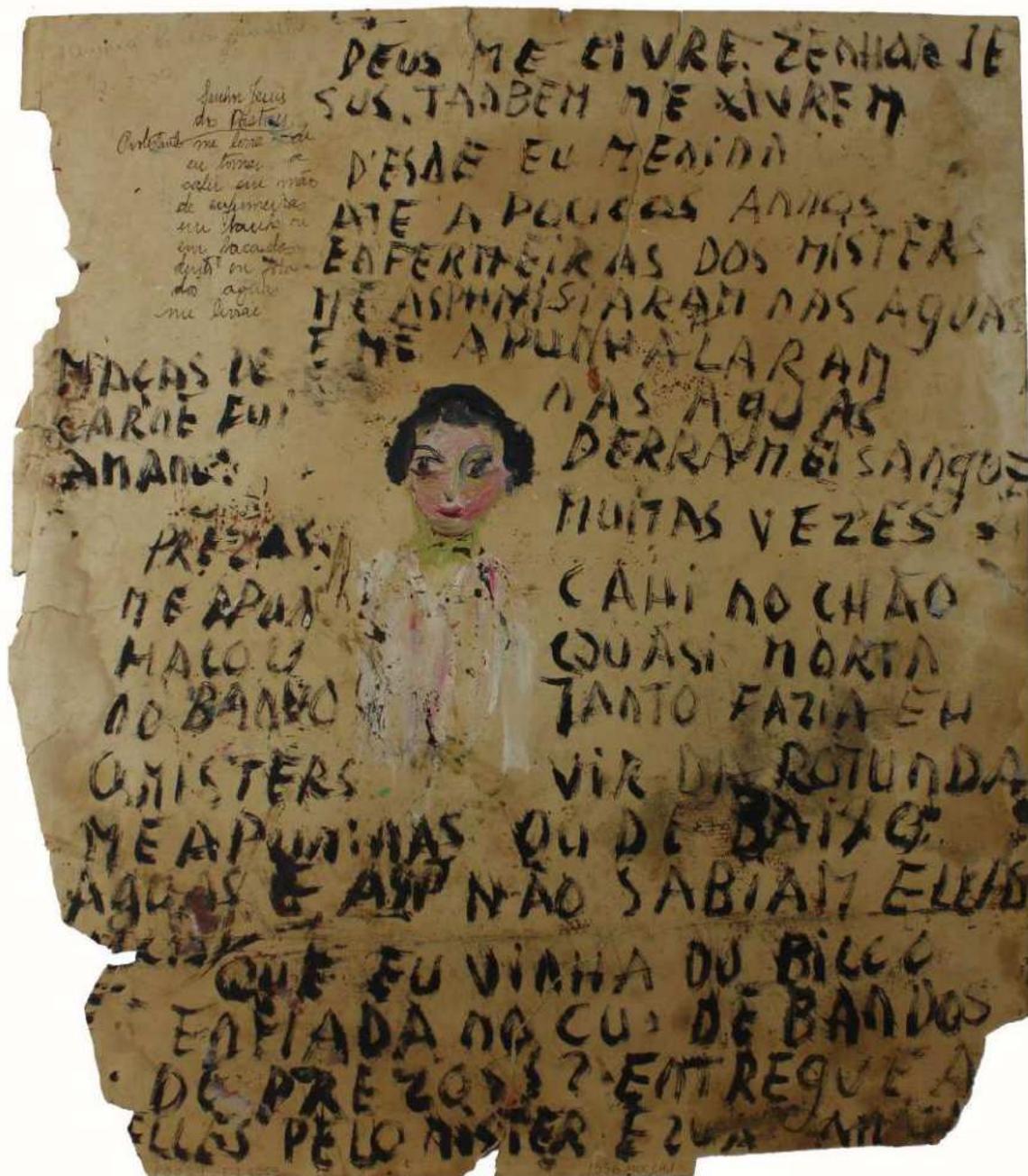


figura 17 - sem título, Aurora Cursino dos Santos, acervo museu de arte osório César, São Paulo, 58 x 50cm, s/d, óleo sobre papel.

fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório César.



figura 18 - sem título, Aurora Cursino dos Santos, acervo museu de arte osório César, são paulo, 75x 50cm, s/d, óleo sobre papel.
fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório Cesar.

as figuras 17 e 18, apesar de bem diferentes, trazem consigo temáticas semelhantes e que se relacionam com a figura 16. as duas falam sobre o temor de Aurora com as enfermeiras no momento do banho no juquery, de modo que o que as relaciona com a figura 16, é justamente o temor sobre a figura das enfermeiras.

na imagem da figura 17, parece que as palavras engolem a mulher que está no centro delas. fica alguma dúvida se ela está vestindo um jaleco branco, mas parece que sim, de modo que pode ser a representação de uma enfermeira. as palavras de Aurora a rodeiam, deixando-a sem ter por onde escapar e dizem: *“deus me livre zenhor jesus. também me livrem desae eu menina ate a poucos annos enfermeiras dos misteas me asphnisiaram nas aguas e me apunhalaram nas aguas derramei sangue muitas vezes cahi no chão quasi morta tanto fazia eu vir rotunda ou de baixo”* (...) *“senhor jesus do pastres prolestantes me livre de eu tomar a calir em mãos calir em mãos de enfermeiras em banho ou em facadas dentro ou fora das aguas me livrae”*.

já na figura 18, temos uma pessoa em específico, médica ou enfermeira, que é nomeada: Clélia. na pintura, Aurora se direciona diretamente a ela, afirmando de modo imperativo que a Clélia fique longe dela: *“Clélia afaste executar-me no banho”*. é uma mensagem clara, através da pintura, Aurora manifesta sua vontade e a direciona a uma pessoa. se provavelmente essa fala não era o suficiente para que Aurora pudesse, de fato, realizar sua vontade de ficar longe dessa mulher, ela faz isso através da pintura, dizendo-lhe que se mantenha longe. afirmando claramente sua vontade em um espaço de controle que não privilegia ou escuta a voz das internas, Aurora encontra mais um jeito de dizer o que pensa.

através dessa repetição entre o tema das enfermeiras do juquery e o quão violento é o banho mencionado por Aurora, podemos ter mais uma faceta sobre sua vivência enquanto interna: o momento do banho como uma violência, que, de acordo com Jeha, *“poderiam ser em banheiras ou em jatos muito fortes”* (p. 69). Aurora descreve que se machucou e compara os banhos com facadas, afirmando que ficou asfixiada. além disso, Silvana Jeha também explica, em seu livro, que *“Aurora se refere à rotunda onde havia celas e doentes considerados pela equipe asilar como mais ‘descontrolados’. correspondia às chamadas casas ou quartos-fortes dos manicômios”* (JEHA; birman, 2022, p. 69).

além dessas imagens, Silvana Jeha trabalha mais uma em seu livro, que também adiciono a esse texto, pois se relaciona novamente com a temática do eletrochoque, que citei anteriormente:

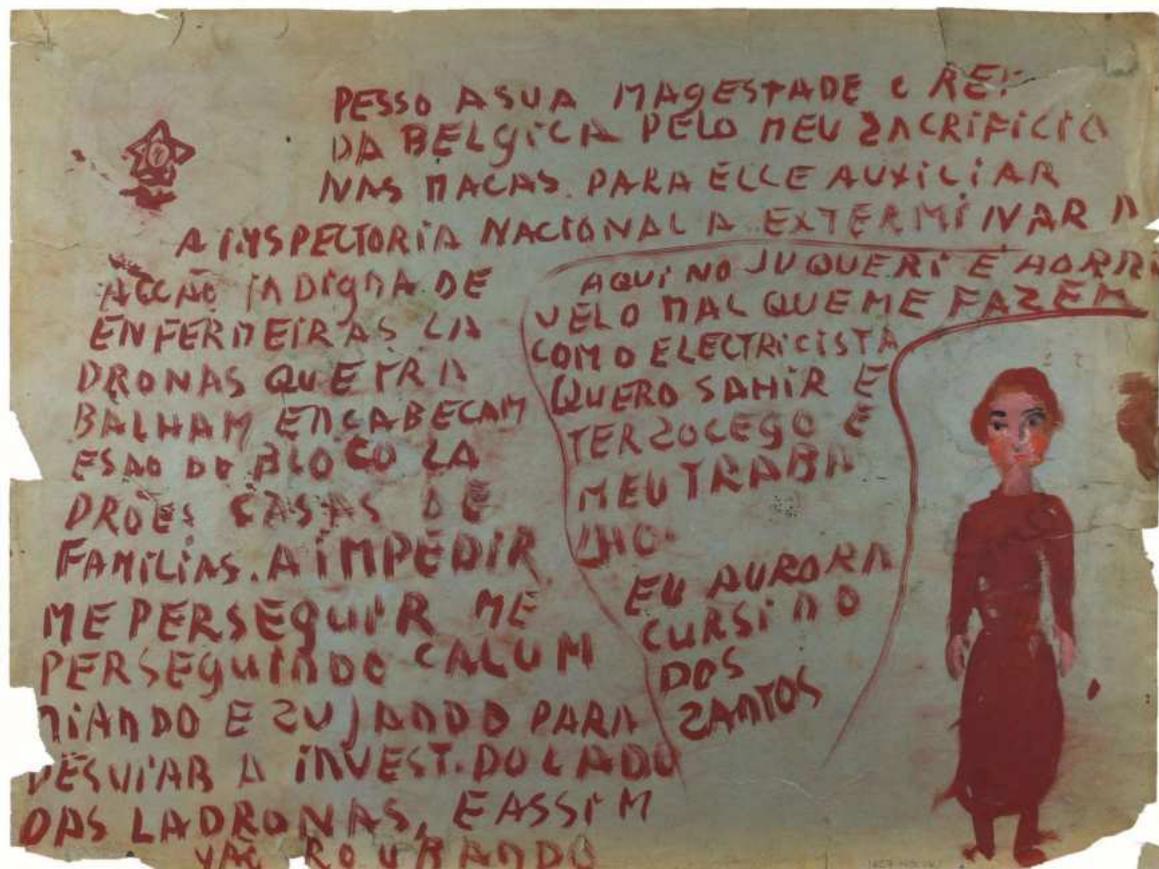


figura 19 - sem título, Aurora Cursino dos Santos, acervo museu de arte osório César, São Paulo, 50 x 65,5cm, s/d, óleo sobre papel.

fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório Cesar.

nessa imagem podemos ver novamente a característica da pintura de Aurora quando está misturando escrita e imagem: as palavras vão em um crescendo, ocupando o papel e compondo o espaço em conjunto com as figurações que a artista faz. nesta, em específico, há uma mulher e ao redor dela, está escrito “*peço a sua magestade e rei da belgica pelo meu sacrificio nas macas para elle auxiliar a l. yspetoria nacional a exterminar a acção indigna de enfermeiras ladronas que trabalham encabecam e sao do bloco ladrões casas de familias. a impedir me perseguindo calumniando e azujando para desviar a invest. do lado das ladronas, e assim roubando. aqui no juqueri e aorrivelo mal que me fazem com o electricista. quero sahir e ter zocego e meu trabalho. eu Aurora cursino dos Zantos*”.

aqui novamente, além da repetição sobre o incômodo acerca das enfermeiras, Aurora torna a repetir o assunto do “eletricista”, afirmando que: aqui no juquery é horrível o mal que me fazem com o eletricista. quero sair e ter sossego e meu trabalho. eu Aurora Cursino dos Santos. ela denuncia novamente o mal que o eletrochoque faz a ela e manifesta seu desejo de sair do juquery, de não mais ficar lá, de ir embora e ser livre. ter sossego.

outro elemento que aparece agora, pela primeira vez no capítulo, porque é recorrente nas obras de Aurora Cursino dos Santos, é o brasão da república, que aparece no canto superior direito dessa mesma imagem, ficando destacado, porque parece que Aurora evita escrever muito próximo dele, dando um espaço. o brasão da república é um dos símbolos responsáveis por representar a própria república e é curioso que apareça frequentemente nas pinturas.

como é possível saber com o pouco de sua biografia, Aurora Cursino teve envolvimento com pessoas de destaque na sociedade e havia nela, algum engajamento político, pois além de ter se inscrito para trabalhar como enfermeira na revolta contra o governo de vargas em 1932, questões políticas e figuras políticas aparecem em suas pinturas, como a menção a reis e rainhas, presidentes e príncipes, oficiais e política, bustos de pessoas que parecem nobres, camponeses trabalhando no campo e em plantações, menção a nomes da política brasileira, como floriano peixoto e nilo peçanha.

acredito que tudo isso é capaz de mostrar seu envolvimento com questões políticas ao longo de sua vida. outro detalhe que posso reforçar é lembrar que Aurora nasceu em 1896 e a proclamação da república foi em 1889: tinham passado somente 7 anos. apesar de esse não ser o tema do subcapítulo, acho importante abrir um parentesis, pois em uma de suas pinturas retratando a cidade onde nasceu, são josé dos campos, ela representa uma grande casa, com um milharal e pessoas negras, que com certeza ainda estavam trabalhando em situação análoga à escravidão: a abolição jurídica da escravatura com a lei áurea no brasil, data de 13 de maio de 1888.

a pintura retrata um homem branco vestindo um terno e chapéu, na frente da casa, que se põe em pé para observar as duas pessoas negras que estão no campo, a casa cercada: poderiam essas pessoas sair? o homem branco impõe atitude semelhante ao feitor, que fiscaliza e observa tudo. dentre as duas pessoas negras, há um homem que parece estar de costas, usando chapéu. a mulher negra

carrega algo em suas mãos, como se estivesse saindo da casa e indo para algum outro lugar. a terceira pessoa está de costas e parece usar um vestido vermelho.



figura 20 - são José dos campos, Aurora Cursino dos Santos, acervo museu de arte osório César, São Paulo, 50 x 40cm, s/d, óleo sobre papel.
 fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório Cesar.

tudo isso para reforçar a aparição de assuntos políticos em suas imagens, mesmo que essa última não pareça nada com uma percepção crítica acerca da escravidão, parecendo mais um retrato de sua memória: mas nessa lembrança, aparece essa questão. voltando ao brasão na pintura da figura 19, algumas imagens com temática política estão com ele e outras, que parecem narrar “apenas” episódios da história de Aurora, também recebem o brasão. o que me chama a atenção é que esse símbolo, quando em papel, é comum em documentos oficiais.

mas Aurora Cursino dos Santos o reproduz em suas próprias narrativas, uma mulher que não seria vista em nada, como símbolo oficial da república: psiquiatrizada, vista como esquizofrênica, internada em um manicômio até morrer e prostituta, uma mulher que provavelmente fez abortos, teve filhos e os perdeu e fala sobre isso. mas que poderia ser parte integrante do símbolo, se o país tivesse o

compromisso de se mostrar como realmente é. de forma independente, ao inserir o brasão em suas imagens, me parece que Aurora se insere na história oficial, narrando, através de suas obras, o abuso e a violência manicomial, o controle institucional sobre um corpo que não interessa ao estado, a violência patriarcal sobre o corpo de uma mulher cis e a prostituição no início do século xx. mais uma vez, exercendo agência sobre si própria.

2.6 - a maternidade, a memória e a exigência pelo discurso da verdade

um dos temas mais abordados ao longo de anos e anos da produção artística feita por Aurora Cursino dos Santos foi a maternidade. não qualquer maternidade, mas a afirmação dela própria enquanto mãe, inúmeras vezes. justamente por ser um assunto tão repetido por ela, é um dos principais quando pensamos em Aurora. mas na mesma medida em que é um dos principais, por ser tão retratado pela artista, é um dos temas mais postos em questão: Aurora foi realmente mãe ou não?

não importa quantas vezes a artista tenha reafirmado esse lugar, esse mesmo número de vezes recebeu a dúvida de quem se dedicou, pouco que fosse, a estudar sobre ela. e isso me gera um incômodo sem tamanho, porque essa pergunta se tornou pautável pelo fato de que Aurora foi psiquiatrizada e psiquiatrizada de uma maneira que há relatos de seus delírios, feitos até pelo dr. osório cesar. somente isso foi o suficiente para questioná-la e questioná-la de maneira incessante. não há material sobre Aurora que eu tenha lido que conseguiu escrever sobre sua maternidade sem inserir, logo antes ou depois, a dúvida. sua voz não importou. dedico esse subcapítulo à sua voz, à importância de sua voz, à minha fúria diante da não escuta e principalmente, à poder finalmente criar um espaço que não a questione em suas afirmações tão contundentes.

pretendo demonstrar o quão contundentes foram através da repetição do tema, de modo que deixarei disponibilizado para consulta, todas as obras de Aurora que pude acessar e trazem consigo a afirmação dela em seu lugar de mãe. para esse subcapítulo, selecionei algumas entre as várias pinturas que retratam o tema. não me importará aqui, identificar seus filhos, filhas ou seu/seus pais. somente darei enfoque à sua história, à sua narrativa, às suas afirmações: fui mãe.

as obras que pude ter acesso foram as do incrível acervo do museu de arte osório cesar, que gentilmente me foram disponibilizadas por elielton ribeiro, a quem agradeço diretamente. aproveito para agradecer também a todos do museu, que contribuíram e contribuem para o cuidado e disponibilização do acervo. não teria sido capaz de escrever esse capítulo sem o acesso que me foi dado às obras, pois não teria como ir até franco da rocha no momento.

dentre as obras do acervo, pude contar um total de 29 pinturas que trazem consigo o tema dos filhos de Aurora: algumas abordam principalmente esse assunto, outras não o abordam de maneira principal, falando também de outras questões da artista. ainda assim, são 29 pinturas. isso sem contar as que apenas mencionam filhos ou reproduzem imagens de mães com crianças: essas não contabilizei, por não trazerem consigo a afirmação direta, como ocorre nessas 29. dentre as 29, em momentos Aurora fala sobre ter filhas e em momentos, fala sobre ter filhos, frequentemente falando no plural, destaca sua experiência de ter sido mãe mais de uma vez.

selecionei 8 obras de Aurora para desenvolver esse subcapítulo e as dividi em quatro categorias: a afirmação sobre ser mãe, a dor de mãe, a espera pelos filhos e por fim, a candura de mãe.

essa primeira obra abre a pesquisa sobre maternidade e Aurora, justamente por ela própria trazer o questionamento que, por mais de 29 vezes, foi levado até ela e continua sendo: “Aurora Cursino Santos é mãe?”

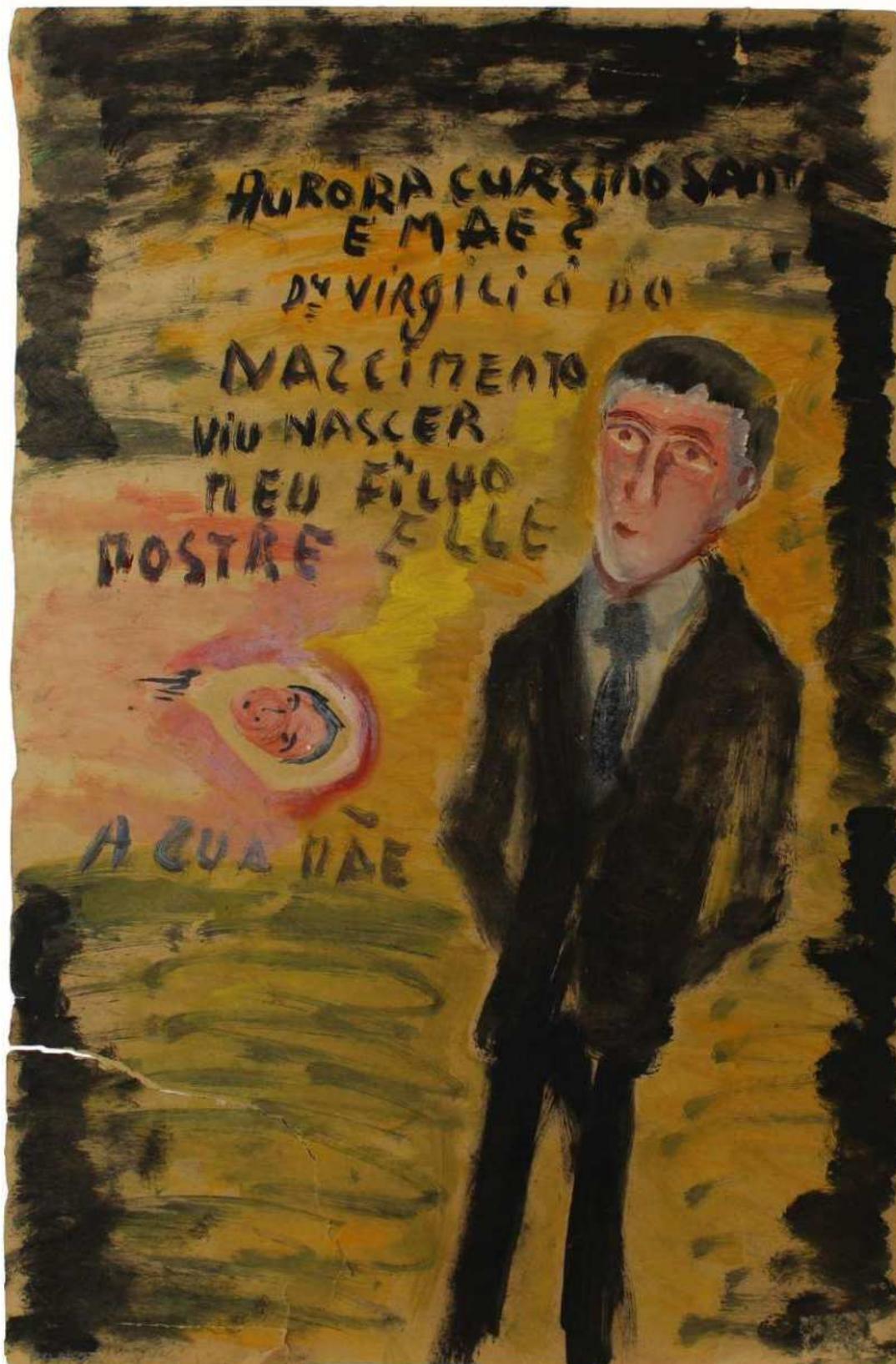


figura 21 - sem título, Aurora Cursino dos Santos, acervo museu de arte osório César, são paulo, 50 x 33cm, s/d, óleo sobre papel.

fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório cesar.

na pintura podemos ver uma parte do corpo de uma mulher, que assumo ser Aurora. despida, com sua vagina aparecendo, é possível ver o rosto de um bebê, representando o nascimento de um de seus filhos. na frente dela, há um homem de terno, que assumo ser dr. virgílio do nascimento, como é narrado na imagem, e está escrito “Aurora Cursino dos Santos é mãe? dr. virgílio do nascimento viu nascer meu filho mostre ele a zua mãe”. diante da pergunta “Aurora Cursino dos Santos é mãe?”, a artista responde com uma testemunha, alguém que teria visto um de seus filhos nascer e essa pessoa, seria o dr. virgílio.

achei importante começar com essa imagem porque parece ter encaixado perfeitamente com o que buscava dizer, a própria Aurora trabalhou esse questionamento em uma de suas pinturas e ela mesma respondeu. me fez pensar se em vida, ela ouviu alguém a questionar sobre o assunto, para que a dúvida tenha vindo a fazer parte de suas obras. acredito que a resposta dela deveria ser o bastante.

as duas pinturas a seguir são as últimas que estão inseridas na classificação da “afirmação sobre ser mãe”:



figura 22 - sem título, Aurora Cursino dos Santos, acervo museu de arte osório César, são paulo, 43 x 54cm, s/d, óleo sobre papel.

fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório cesar.

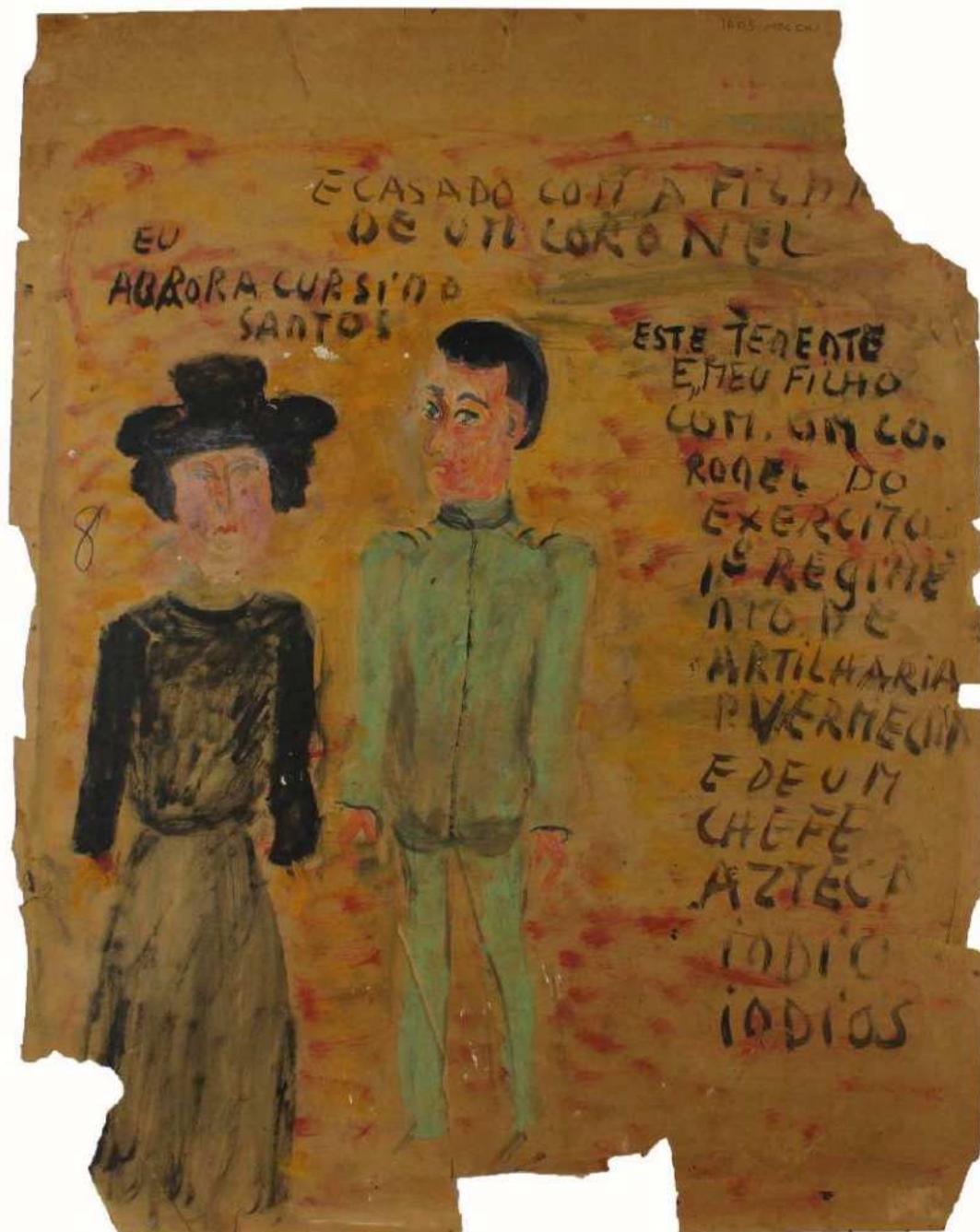


figura 23 - sem título, Aurora Cursino dos Santos, acervo museu de arte osório César, são paulo, 65 x 50cm, s/d, óleo sobre papel.

fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório cesar.

eu as escolhi porque além de falarem diretamente sobre a maternidade de Aurora, ela mesma trouxe para essas imagens novas afirmações sobre o assunto, dizendo “dei a luz um filho” e “este tenente é meu filho”: são afirmativas muito

diretas, que não deixam espaço algum para o questionamento. ela deu à luz a um bebê. o tenente da imagem é filho de Aurora.

lendo as imagens separadamente, na figura 22, Aurora escreveu "*Cursino dei a luz um filho do dr. altino arantes, e, um chefe gerente do mesmo*". na imagem, podemos ver Aurora sentada em uma cama, fazendo o parto desse filho e podemos ver nitidamente a representação de sua vagina, o que demonstra um conhecimento de Aurora sobre seu próprio corpo, mas também sobre seu corpo durante o momento do parto. ao seu lado, um tanto distante, está um homem de pé, vestindo terno, provavelmente o pai da criança, chamado por Aurora de dr. altino arantes.

na figura 23, Aurora escreveu "*eu Aurora Cursino Santos e casodo com filha de um coronel. este tenente e, meu filho, com um coronel do exercito 1º regimento de artilharia p. vermelha e de um chefe azteca índio indios*". na imagem, podemos ver um homem fardado e uma mulher vestindo roupas que denotam classe social elevada.

para a classificação "a dor de mãe", escolhi apenas uma imagem, pois não desejo focar no sofrimento de Aurora, mas como ela retrata temas que também fazem parte de sua tristeza, trouxe a imagem abaixo:



figura 24 - sem título, Aurora Cursino dos Santos, acervo museu de arte osório César, São Paulo, 50 x 33cm, s/d, óleo sobre papel.

nessa imagem, podemos ver um homem que parece vestir um uniforme oficial, na cintura algum tipo de arma e em seu colo, um bebê. ao redor dos dois, Aurora escreveu: *“zenhor brasil conde director das prizões da zibéria e moscou. meu, filho. nosso filho feito de trahicão porque tomou de mim? não foi amor zexesuual meu nem vosso: foi pur injeções p. zerioga e cheiros electricos”*.

para mim, dentre alguns assuntos trazidos por Aurora para essa imagem, ela pode representar a dor de uma mãe porque em determinado momento da escrita, Aurora pergunta ao homem: por que tomou o filho dela? sugerindo que o bebê tenha sido levado embora e ela, então, não pôde mais o ver. foi mais um de seus filhos que perdeu e digo “mais um”, pois em uma outra pintura, Aurora fala sobre adoção. não me parece lógico Aurora reclamar a dor de mãe, de ter seu filho levado, de alguma maneira, sem ter sentido isso na pele.

as próximas duas imagens são representativas da classificação “a espera pelos filhos”:

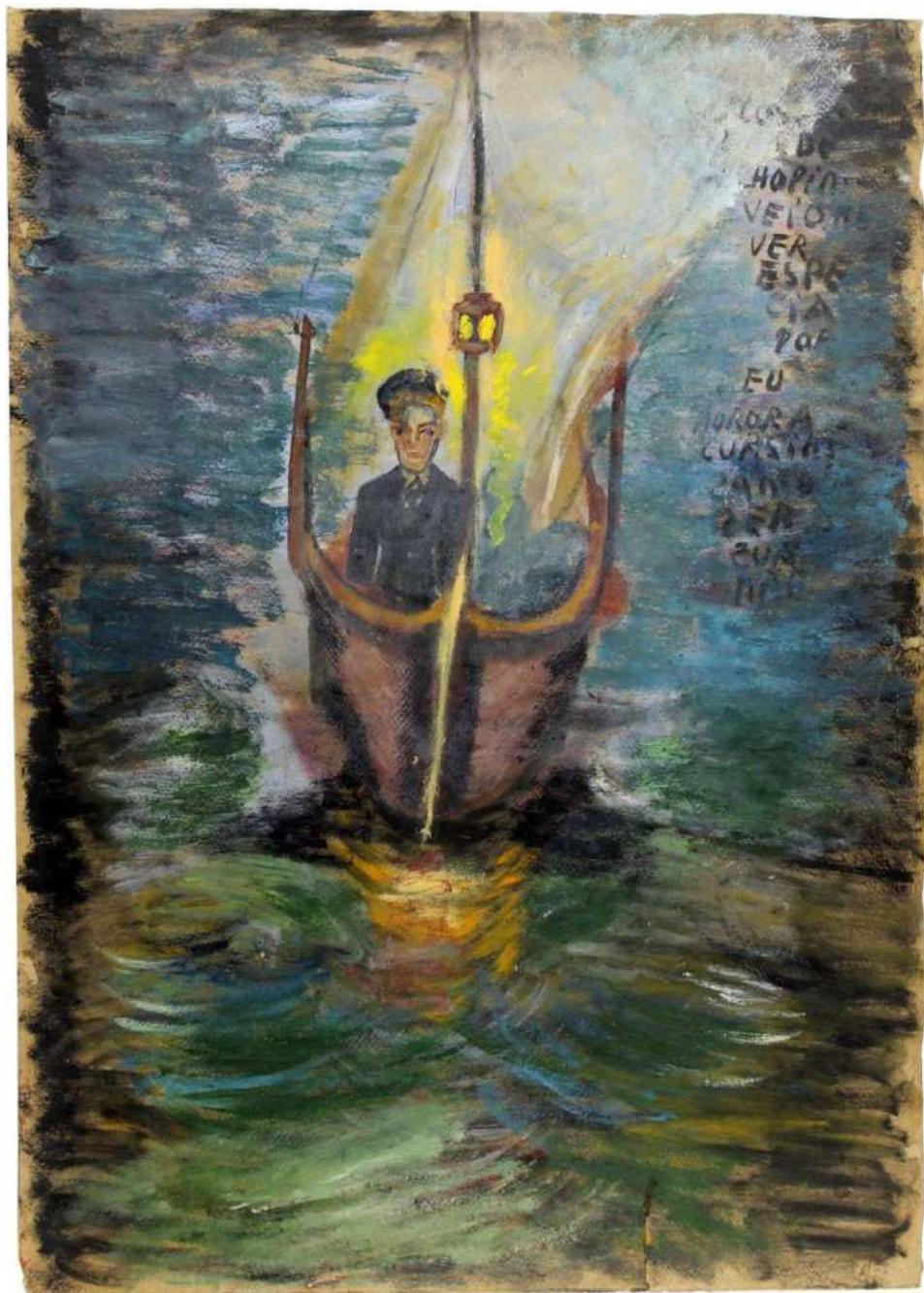


figura 25 - sem título, Aurora Cursino dos Santos, acervo museu de arte osório César, São Paulo, 72 x 50,5cm, s/d, óleo sobre eucatex.
 fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório Cesar.

entre as representações de seus filhos, Aurora pintou também a vinda desses filhos para visitá-la. as duas imagens que trouxe, são frente e verso do mesmo eucatex que ela usou para pintar e aproveitou para destacar suas dimensões: são pinturas bem grandes e em geral, as pinturas de Aurora possuem grandes dimensões, que podem ser acompanhadas na legenda de cada imagem que está nessa pesquisa.

na figura 25, podemos ver um filho loiro e na figura 27, um filho moreno, o que me faz dizer que essas pinturas representam dois filhos diferentes que vão até Aurora visitá-la. na figura 25, um dos filhos está indo ao encontro de Aurora, em um barco no mar à noite: o barco do rapaz é muito bem iluminado, criando um clarão na pintura e iluminando também a água. a luz nessa imagem, me faz pensar sobre algo especial para Aurora, que se ilumina através da noite escura. ao lado do filho, Aurora escreveu “*de chopin veio me ver especiador eu Aurora Cursino Santos zer a zua mãe*”.

com essa imagem tão forte, reproduzo novamente apenas um pedaço dela abaixo. é a espera da mãe por um filho, que a vem ver, iluminando tudo.

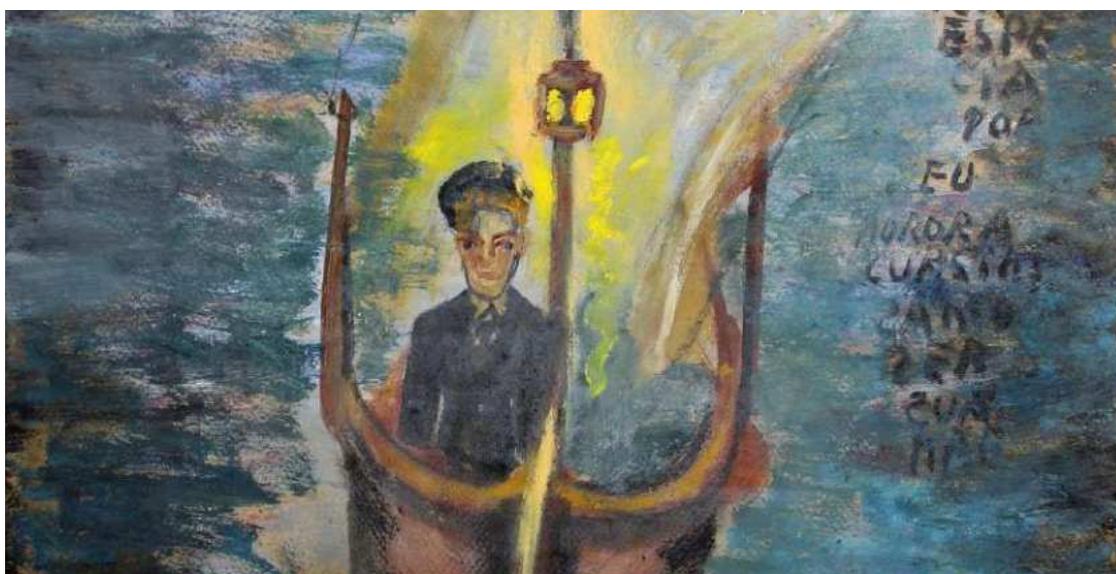


figura 26 - sem título, Aurora Cursino dos Santos, acervo museu de arte osório César, são paulo, 72 x 50,5cm, s/d, óleo sobre eucatex. fragmento da obra reproduzida na figura 24.

fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório cesar.

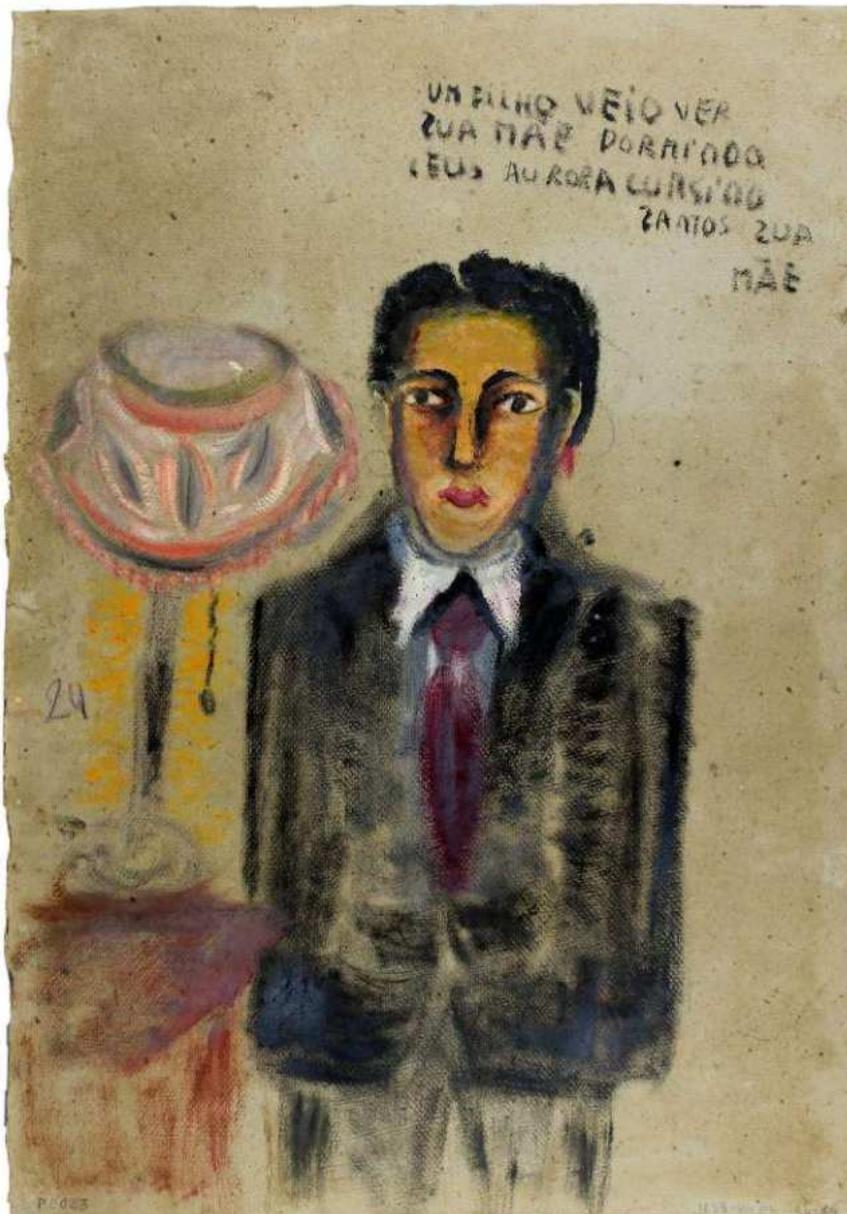


figura 27 - sem título, Aurora Cursino dos Santos, acervo museu de arte osório César, são paulo, 72 x 50,5cm, s/d, óleo sobre eucatex. fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório cesar.

na figura 27, podemos ver agora um outro filho que também vai ao seu encontro para fazer uma visita, esse, diferente da imagem anterior, já chegou, mas Aurora não se pinta junto com o filho. podemos apenas ver um pedaço de um móvel, com uma luminária que também ilumina a pintura e seu filho, vestindo um terno. ao lado dele, ela escreveu “*um filho veio ver zua mãe dormindo (eu) Aurora Cursino Zantos zua mãe*”. mesmo que o filho tenha ido até ela, ela mesma não o vê, por estar dormindo. ou talvez, a imagem seja justamente a representação de um sonho que ela pode ter tido durante o sono, onde encontra um de seus filhos.

as próximas imagens são representativas da categoria “a candura de mãe”:



figura 28 - a zombra nacional e (...), Aurora Cursino dos Santos, acervo museu de arte osório César, são paulo, 65 x 50cm, s/d, óleo sobre papel.
fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório Cesar.

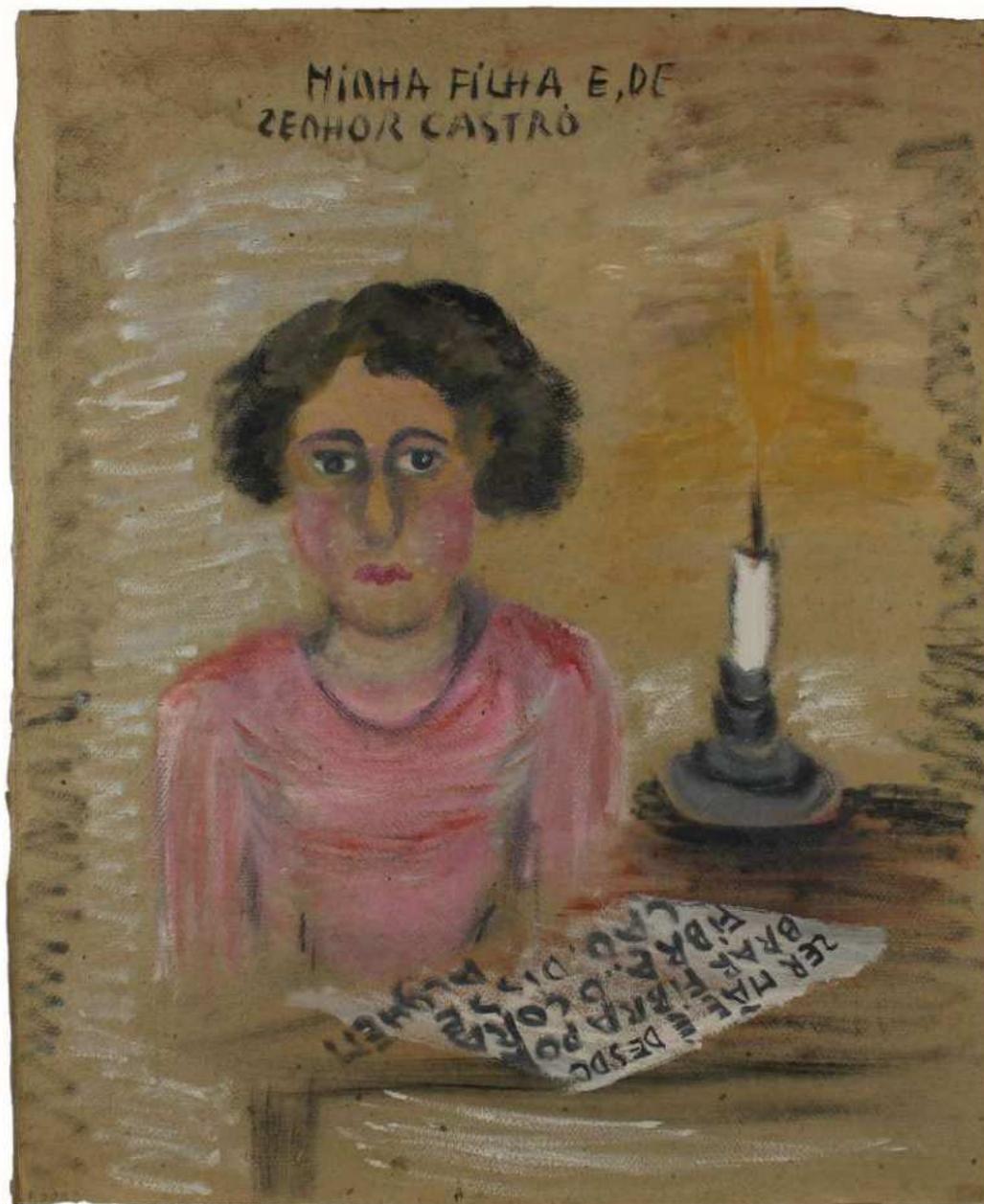


figura 29 - sem título, Aurora Cursino dos Santos, acervo museu de arte osório César, são paulo, 62 x 50,5cm, s/d, óleo sobre papel.

fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório cesar.

essas duas imagens, apesar de diferentes, trazem algo em comum. caso tenham sido pintadas em dias diferentes, o que não é possível saber, seria como se Aurora tivesse retomando o tema, pois escreve exatamente a mesma coisa nas duas. na figura 28, Aurora parece pintar um ambiente doméstico à noite, como se estivesse em um quarto ela e sua filha: novamente, uma luminária. parece que Aurora está tecendo alguma coisa e ao seu lado, a filha observa. na mesa em que

estão, parece ter um grande papel, que apesar de difícil, consegui ler o que está escrito: *“mãe e desdobrar fibra por fibra e coração”*.

na figura 29, agora sem a presença de Aurora, somente a filha – que parece ser a mesma da figura 28, até a roupa, pois ambas vestem roupa cor de rosa – com uma vela que ilumina a pintura, mesmo o ambiente parecendo mais claro. a filha está em frente a mesa e agora podemos vê-la com mais detalhes. sobre a mesa, está o mesmo texto da pintura anterior: *“ser mãe é desdobrar fibra por fibra o coração, disse alguém”*. as duas pinturas me parecem complementares, como se fossem representadas em momentos diferentes, mas revisitando a mesma situação: a filha, a presença da luz e o texto com a definição do que é ser mãe, escrita por Aurora. na segunda pintura, com Aurora ausente, a filha fica com o escrito da mãe, deixando para ela, o que para mim, soa como um bilhete de amor.

escolhi encerrar este subcapítulo com essas imagens justamente por me parecerem as mais fortes, entre as representações de Aurora Cursino sobre o tema dos filhos, tanto pelas cenas que ela pintou, quanto pelo que escreveu, que demonstram em profundidade o afeto de uma mãe por seus filhos. a candura e sinceridade com as quais falou sobre ser mãe nessas duas imagens comove e me faz questionar mais uma vez como a incerteza sobre Aurora Cursino dos Santos ter sido mãe, pode ser tão grande. 29 pinturas gritam mais alto do que um diagnóstico psiquiátrico, que por uma vez já foi atestado de forma errada. mas ser mãe, é desdobrar fibra por fibra o coração.

2.7 - “eu Aurora Cursino” - reafirmação de vida

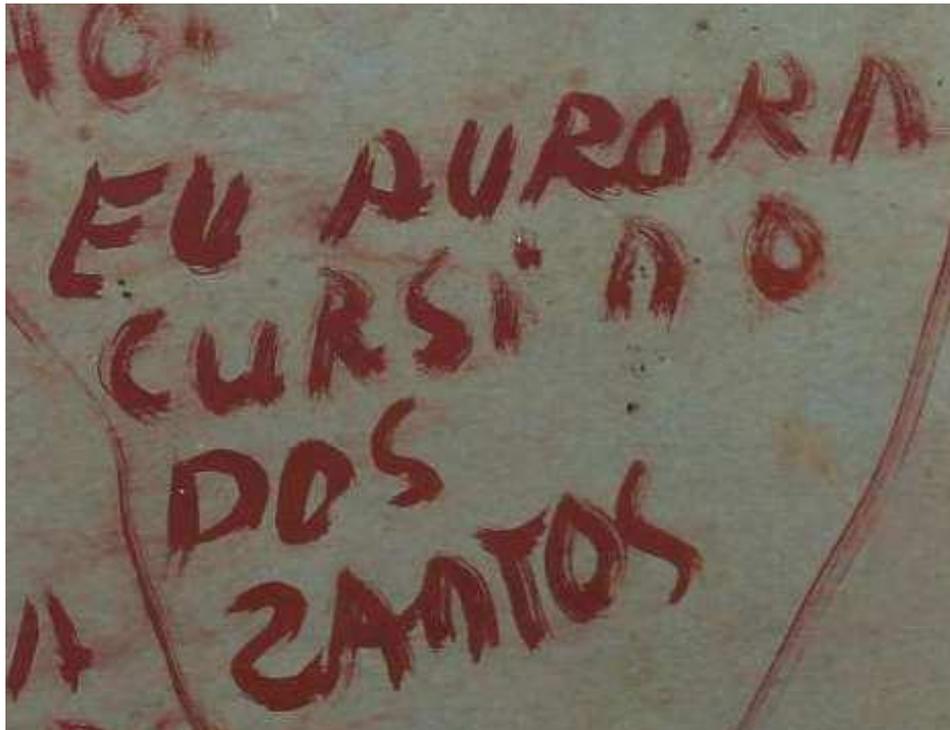


figura 30 - fragmento de obra sem título, Aurora Cursino dos Santos, arquivo museu de arte osório César, são paulo, s/d, óleo sobre papel. assinatura da própria Aurora Cursino dos Santos, a pintura está reproduzida inteira na figura 19.

esse subcapítulo é o que encerra, por enquanto, minha pesquisa sobre Aurora Cursino dos Santos e esse tema, dentre tantos que eu poderia escolher, me pareceu ser o melhor: a reafirmação da vida. ele não está escrito em nenhum lugar, em momento algum vi alguma pintura de Aurora que ela mesma expressasse diretamente, com suas palavras, uma afirmação sobre sua própria vida. mas repetidamente, ela escreveu o próprio nome: fosse somente Aurora, fosse Aurora Cursino, fosse Aurora Cursino dos Santos ou a capirinha, como se chamava. quase como uma criança, que quando aprende seu nome por inteiro, o escreve várias vezes. mas Aurora era uma mulher adulta, encarcerada contra sua vontade durante 18 anos de sua vida, vivenciando inúmeros episódios de violência manicomial. de dentro desse contexto, se expressando através das pinturas, ela repetiu seu nome.

é essa repetição, vista do contexto em que viveu, que enxergo uma pulsão de reafirmação da sua existência e de desejo pela vida dela mesma. pretendo embasar esse pensamento da mesma forma que fiz para falar sobre a maternidade: contabilizando todas as vezes que pude encontrar seu nome repetido em suas pinturas e escolhendo algumas dessas imagens para deixá-las aqui. diferente do subcapítulo sobre a maternidade, não terei muito no que me aprofundar nas

imagens em si, uma vez que são “somente” a repetição do nome de Aurora. meu fôlego maior será trazer essa perspectiva e demonstrá-la através do número de vezes que Aurora escreve o próprio nome em suas imagens. seria muito interessante se as imagens estivessem datadas, assim poderia demonstrar a repetição ao longo dos anos, mas infelizmente estão sem data.

de toda maneira, Aurora Cursino dos Santos escreveu seu nome por 79 vezes dentre as mais de 200 pinturas que estão no acervo do museu de arte osório cesar. setenta e nove vezes ela escreveu seu nome, por vezes, mais de uma vez em uma mesma pintura. a repetição ocorre nas histórias que conta sobre sua vida, tendo me gerado dúvida em algumas vezes se seu nome está escrito porque foi assinado ou se ela realmente não assinava, só escrevia o nome. até quando tive dúvida, contabilizei também, mas em maioria foram as vezes que não tive dúvida.

trago abaixo alguns fragmentos de imagem, reproduzindo a escrita de seu nome, feita por ela mesma:

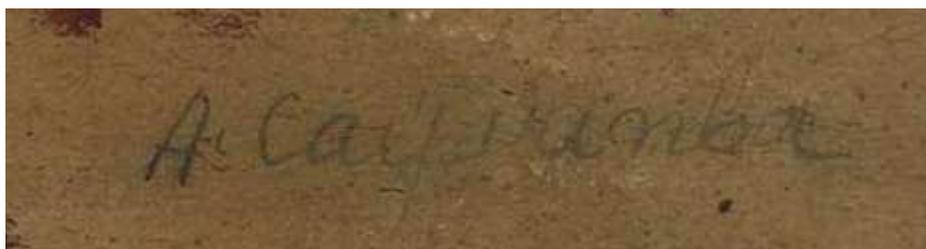


figura 31 - fragmento de obra sem título, Aurora Cursino dos Santos, arquivo museu de arte osório cesar, são paulo, s/d, óleo sobre papel.
fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório cesar.

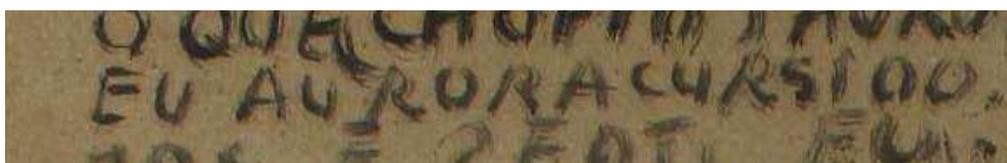


figura 32 - fragmento de obra sem título, Aurora Cursino dos Santos, arquivo museu de arte osório cesar, são paulo, s/d, óleo sobre papel.
fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório cesar.



figura 33 - fragmento de obra sem título, Aurora Cursino dos Santos, arquivo museu de arte osório cesar, são paulo, s/d, óleo sobre papel.
fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório cesar.

encerro o capítulo com cinco imagens, uma delas traz também o nome de Aurora escrito por ela, mas as outras quatro não. no entanto, as reproduzo aqui, por entender que representaram os desejos de Aurora para ela mesma em sua vida: infelizmente não foram desejos respeitados ou honrados e me parece difícil que tenham ocorrido, mas seus sonhos são maiores do que qualquer violência que tenham infligido a ela, por maiores que tenham sido e foram. para além da brutalidade da qual seu corpo e ela mesma não tiveram escapatória, passo à frente a expressão dos seus sonhos, uma vez que já dei ciência das violências que Aurora viveu. que enxerguemos também seus desejos.



figura 34 - sem título, Aurora Cursino dos Santos, acervo museu de arte osório cesar, são paulo, 50,5 x 49,8cm, s/d, óleo sobre papel.
 fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório cesar.

“EU AURORA ESTAVA AQUI” e “Aurora Cursino dos Santos”.

esta imagem mostra também um homem, que parece estar indo embora na escuridão, enquanto há uma figura santa que parece guardar a porta, me gerando a sensação de que repele o homem. a mesma porta que traz escrito “EU AURORA ESTAVA AQUI”. não pude deixar de notar que o homem pintado se assemelha muito com o dr. osório cesar.



figuras 35 e 36 - fotografia do dr. osório cesar e fragmento de pintura de Aurora Cursino dos Santos, a da figura 34 , s/d, óleo sobre papel.
 fonte: retirado do site: aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/osorio-cesar-tentou-estimular-producao-artistica-dos-pacientes-do-juquery.phtml e imagem cedida do acervo do museu de arte osório cesar.

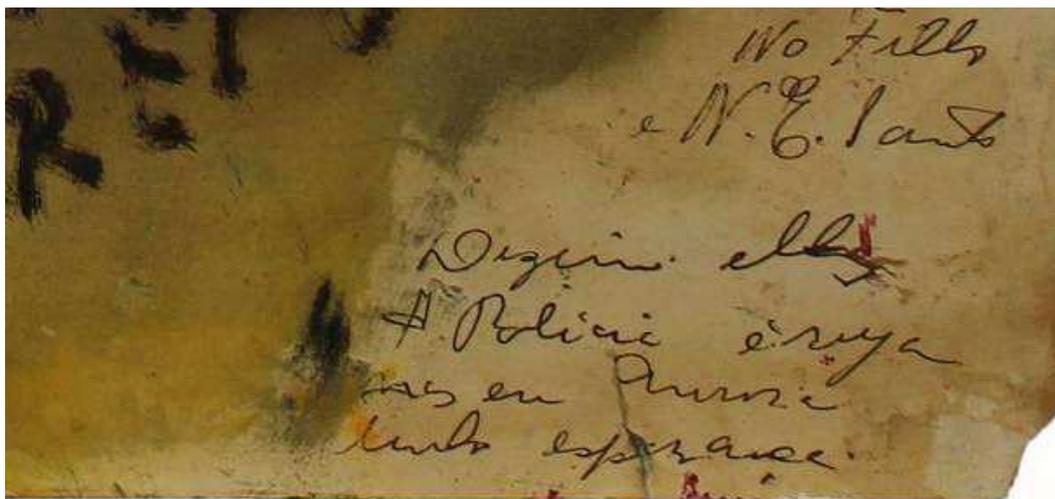


figura 37 - fragmento de sem título, Aurora Cursino dos Santos, acervo museu de arte osório César, são paulo, s/d, óleo sobre papel.

fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório cesar.

“mas eu Aurora tenho esperança”.



figura 38 - fragmento de sem título, Aurora Cursino dos Santos, acervo museu de arte osório César, são paulo, s/d, óleo sobre papel.

fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório cesar.

“e por prever-me feliz no futuro”.

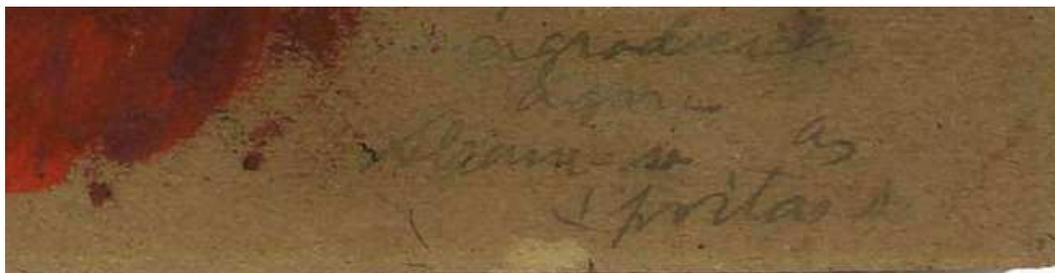


figura 39 - fragmento de obra sem título, Aurora Cursino dos Santos, arquivo museu de arte osório César, são paulo, s/d, óleo sobre papel.

fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório cesar. 1607(1)

“agradecida agora abram-se as portas”

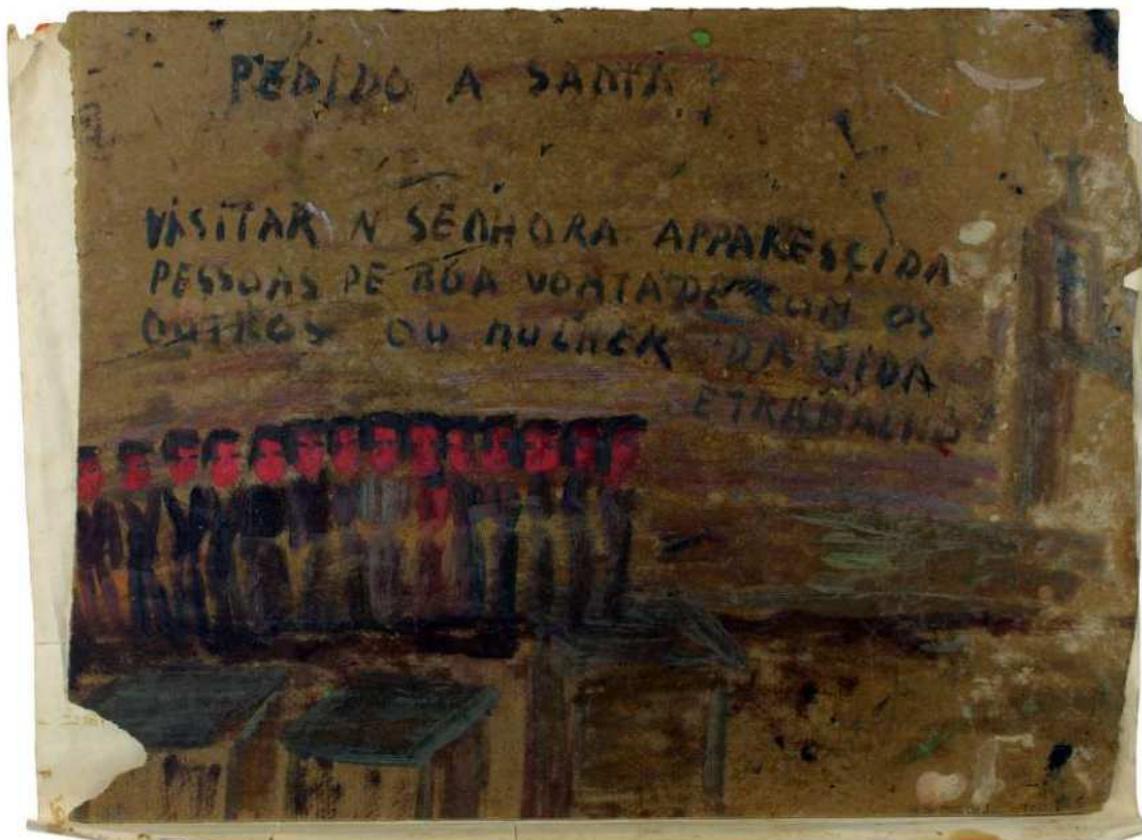


figura 40 - sem título, Aurora Cursino dos Santos, acervo museu de arte osório César, São Paulo, 51 x 66cm, s/d, óleo sobre papel.

fonte: imagem cedida do acervo do museu de arte osório César.

“pedido a santa

visitar a n senhora aparecida

peessoas de boa vomtade com os outros ou mulher da vida

e trabalhar”.



figura 41 - **internos do hospital psiquiátrico do juquery**, Alice Brill, coleção Alice Brill no instituto moreira salles, 6 x 6cm, 1950, fotografia (grifo meu).

Capítulo 3 - Adelina Gomes

onde nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras e manifestam, com sua dissonância, dimensões e modalidades de mundo que nos recusamos a entregar ao poder. aqui. aqui ainda.

Jota Mombaça

as imagens que nunca vimos nos dando a impressão que, de fato, não existem. eu beijo a palma das minhas mãos e depois as apoio no solo. elas são minhas ferramentas, extensões da minha voz e do meu corpo, com o que quero dizer com o corpo. tomo fôlego e então, começo a escavar. não como quem cria buracos, mas na intenção de evidenciar os vazios e alterar nossa forma de fazer ver. na verdade os vazios estão cheios do não escutado.

Trecho de caderno de pesquisa, 2021

a criação artística dessas mulheres é o trabalho da intimidade profunda, fazer brotar para o lado externo do corpo, o que estava tão por dentro. é a expressão emocional e o emocional é sempre político quando sentido na pele de uma mulher. não apenas por ser mulher, mas também porque somos sempre interseccionadas e atravessadas por diversas outras questões, como raça e classe. Grada Kilomba fala sobre a dimensão política do pessoal em sua palestra performance chamada *Descolonizando o conhecimento*, ao dizer que “para descolonizar o conhecimento, temos que entender que todos nós falamos de tempos e de lugares específicos, a partir de realidades e histórias específicas. não existem discursos neutros”.

ao escrever sobre Aurora Cursino dos Santos, me pareceu um erro não passar por sua biografia, pelo fato de ainda existirem vazios tão grandes, pouco preenchidos sobre sua história. a biografia também se tornou parte fundamental da minha pesquisa por compreendê-la como um fator que humaniza essas mulheres, que foram colocadas no lugar do exótico, do diferente, um produto a ser explorado pelo mercado de arte e um corpo a ser excluído e apagado da sociedade, pelo sistema. quando comecei a pesquisar sobre Aurora, ainda não existia a obra da pesquisadora Silvana Jeha, *Aurora: memórias e delírios de uma mulher da vida*, que foi capaz de aprofundar a biografia da artista, mesmo que nossos enfoques de pesquisa sejam diferentes - ela, historiadora e eu, historiadora da arte.

com Adelina Gomes (1916-1984), tive a impressão inicial de que o vazio era menor, porque eu não tinha material algum sobre a vida de Aurora e porque a Dra. Nise da Silveira – psiquiatra que fez o acompanhamento médico de Adelina Gomes a partir de 1946 – se ocupou também, de trazer informações sobre a biografia de Adelina. mas ao me aproximar da contribuição de Silveira, ficou ainda mais evidente para mim que seu enfoque era a análise dos trabalhos de Adelina do ponto de vista psiquiátrico, da médica em busca de compreender sua paciente, visando contribuir da maneira que fosse possível para a melhora de sua saúde mental. ou seja, a dedicação à biografia da artista somente teve espaço em seus escritos por esse conhecimento ter relevância no tratamento e na análise dos trabalhos de Adelina, compreendidos pela psiquiatra como “documentos plásticos”.

eu tinha errado. errei ao pensar que a biografia de Adelina estivesse mais completa. ao tentar me aprofundar um pouco mais que fosse em sua vida, não consegui: não há material ou pesquisas feitas que falem mais sobre a artista, infelizmente esse é um vazio comum a essas mulheres que pesquiso. Aurora e Stella do Patrocínio - que deu fôlego ao quarto capítulo - somente possuem mais informações biográficas devido a trabalhos muito recentes, feitos por pesquisadoras brasileiras. Adelina ainda não tem quem tenha feito isso por ela, então reúno aqui o que pude encontrar, mesmo que ainda tão vazio.

3.1 - biografia possível

Adelina Gomes foi uma mulher negra, vinda de uma família humilde e filha de pais ditos camponeses, os quais não se sabe o nome. há relato da presença de uma irmã, feito pela Dra. Nise da Silveira em seu livro *Imagens do Inconsciente*, mas também não encontrei seu nome ou qualquer fonte que mostrasse existirem mais irmãs/irmãos. também não encontrei nada que me tenha feito concluir ser sua única irmã. apesar de eu não ter encontrado seus nomes, a Dra. Nise fala de um apego muito grande de Adelina em relação à mãe, mencionando também, como sua mãe exercia grande influência sobre ela.

enquanto isso, a única informação que a Dra. Nise disponibiliza sobre a irmã de Adelina foi para relatar que em 1961 ela faz uma visita para Adelina e assim a Dra. Nise é capaz de ter “antecedentes”, ou seja, informações sobre sua vida antes

da internação, informações essas que possibilitaram, em conjunto com a pesquisa da médica, compreender um pouco melhor o mundo interno da artista.

quando soube da existência de uma irmã e que essa irmã fez uma visita, foi um momento empolgante para mim, mas que logo deu lugar a muitas perguntas sem resposta: qual era seu nome? por que essa irmã fez a visita? e por que fez a visita após 24 anos de internação? por que somente após esse tempo todo? em que contexto a irmã forneceu informações para a Dra. Nise? ela voltou a visitar Adelina depois de 1961? ao que parece, talvez tenha sido a única visita que Adelina recebeu da irmã. fico com essa impressão porque a Dra. Nise não escreveu sobre outras. caso realmente tenha sido a única, por que nunca mais voltou? espero poder responder essas perguntas seguindo minha pesquisa para além desta monografia, no futuro, pois não pude respondê-las agora. e espero poder formular novas perguntas.

a partir do site do cinquentenário do museu de imagens do inconsciente, informa-se que Adelina nasceu em campos dos goytacazes, no rio de janeiro, em 1916, e faleceu em 1984, no centro psiquiátrico pedro ii, onde passou 47 anos de sua vida como carcerária do sistema manicomial – quase sua vida inteira. Adelina foi internada em 17 de março de 1937, tendo sido diagnosticada com esquizofrenia. não se sabe o dia em que ela nasceu, mas sabemos que dia foi internada, essa informação sim, é possível ser achada facilmente, mas seu aniversário não. penso sobre como os processos de institucionalização podem ser violentos de maneira tão sutil.

Adelina foi internada muito jovem, podemos perceber comparando o ano de nascimento com o de internação: foi tornada interna aos 21 anos e faleceu aos 68 anos. faço questão de escrever “foi tornada interna” em vez de “tornou-se interna” para frisar uma demarcação de lugares e relação de poder entre uma mulher negra e o sistema institucional.

sua internação ocorreu no instituto municipal nise da silveira, no engenho de dentro, rio de janeiro. na época, chamava-se centro psiquiátrico nacional, mas quando foi criado (1911), esse terreno do engenho de dentro era uma colônia agrícola para as “alienadas”⁸ do hospício nacional de alienados. ao longo da década de 1940, o hospício nacional de alienados é transferido para o engenho de dentro e

⁸ “alienado” e “alienada” era a palavra utilizada na época para nomear a pessoa em situação de sofrimento mental, interna das instituições manicomiais.

com a transferência, é renomeado como “centro psiquiátrico nacional”, que depois é nomeado “centro psiquiátrico pedro ii” e somente nos anos 2000, após se tornar uma instituição municipal, passa a ter o nome que hoje conhecemos, instituto municipal nise da silveira.

assim como Adelina, Stella do Patrocínio foi institucionalizada aos 21 anos, mas diferente de Stella, que narra como foi levada ao manicômio, não sabemos como ocorreu o processo de institucionalização de Adelina: alguém a levou? os pais? a polícia? duvido da hipótese de que a própria Adelina optasse pela internação e fossei voluntariamente até uma instituição. então não escrevo “tornou-se interna”, escrevo que alguém a impôs esse lugar institucionalizado, que é o cárcere manicomial. não escrevo que Adelina, ela mesma, se internou. não apago a violência que é uma institucionalização manicomial, não apago o provável contexto de que alguém/algo teve mais poder de agência sobre Adelina do que ela mesma teve sobre si, como uma internação compulsória.

em um site do museu de imagens do inconsciente⁹, que se propõe a oferecer uma biografia sobre Adelina, está escrito que a família a interna na instituição, o que parece fazer sentido porque pessoas que têm o diagnóstico de esquizofrenia costumam ter um episódio de surto. depois do surto, são levadas até médicos que atestam a condição de saúde mental da pessoa. com Adelina foi assim, fala-se que a artista teve um surto dentro de casa, então parece fazer sentido que a própria família a tenha levado.

no entanto, tive dificuldade de confirmar que a própria família a internou porque encontrei uma inconsistência no site: lá está informado que Adelina Gomes começou sua produção artística a partir do trabalho em barro, mas de acordo com o livro *Imagens do Inconsciente*, a Dra. Nise da Silveira afirma que seu primeiro contato não foi com o barro, ela escreve que Adelina começou a trabalhar com esse material somente em 1948. além da afirmação da Dra., no livro é possível encontrar também um trabalho de 1946 (ano que começou a participar das oficinas de criação de Silveira), que é um guache em papel. por essa razão, não pude confirmar a internação feita pela família, por mais coerente que me tenha parecido.

com a idade que Adelina Gomes foi institucionalizada, aos 21 anos, partilho que eu estava no 6º período da graduação em história da arte. divido essa

⁹ mii.org.br/adelina-bio

informação a título de comparação entre as oportunidades oferecidas a mulheres brancas e negras, levando em consideração também que quando Adelina tinha 21 anos, era 1937 e quando eu tinha 21 anos, era 2019. essa demarcação histórica é relevante porque nos anos 1930-1940, época em que Adelina foi presa, a formação de uma mulher com acesso à educação ainda era em sua maioria, a formação de professora.

me pergunto se Adelina poderia ter sido professora, se poderia ter sido o que quisesse ser, mãe, esposa, médica, pesquisadora, o que fosse. mas a partir do trabalho humanizado feito pela Dra. Nise da Silveira, que explicarei mais à frente, Adelina teve oportunidade de se expressar e se tornou artista visual enquanto interna institucionalizada, com trabalhos que integram o acervo do museu. não pontuo isso como uma espécie de “redenção”, como se todo o percurso de sofrimento dela valesse porque, no final, ela se tornou uma artista com visibilidade e importância. não. essa não é uma história que começa bem, passa por um drama e no final, ganha um final feliz que dá sentido ao sofrimento da protagonista.

não há redenção ou perdão possível ao sofrimento infligido a Adelina Gomes, essa é uma dívida impagável¹⁰. então escrevo sobre seu lugar de artista não como redenção, mas como um lugar que deve ser reconhecido. com a criação de imagens, Adelina pôde encontrar espaço para exercer agência sobre si.

em todos os capítulos, busquei adicionar pelo menos uma imagem que traga a assinatura com o nome das artistas, feitas por elas mesmas. infelizmente não pude fazer isso com Adelina Gomes, pois de acordo com a pesquisa que fiz, não encontrei trabalhos assinados e de acordo com o museu de imagens do inconsciente, não há obra de Adelina que esteja assinada por ela.

trago ainda outra reflexão acerca de sua escolaridade, pois de acordo com o documentário de Leon Hirszman, chamado *imagens do inconsciente* (1982), Adelina estudou somente até o curso primário, de modo que completou o que seria atualmente, o 5º ano do ensino fundamental I. o site do cinquentenário do museu de imagens do inconsciente informa também, que Adelina Gomes “aprendeu variados trabalhos manuais numa escola profissional”, mas pergunto para essa informação genérica: que tipo de trabalhos manuais? qual era o objetivo dessa escola profissional? que habilitação profissional proporcionava? o que a caracterizava por

¹⁰ referência à obra de Denise Ferreira da Silva, o livro chamado *A Dívida Impagável*.

profissional e qual era seu tempo de duração? Adelina concluiu essa formação? e sim, quando? e quando começou a formação? ela teve tempo de exercer uma profissão? se sim, qual? e se não, por que não teve tempo? novamente, perguntas sem resposta e também por isso, não pude compreender se sua escolaridade se estendeu para além do curso primário.

se levarmos em consideração a faixa etária comum a cada momento da vida escolar, podemos estimar que Adelina pode ter estudado até por volta dos 9-11 anos¹¹, caso tenha ingressado no sistema de ensino na faixa etária padrão. então, se Adelina Gomes deixou a escola com 11 anos, quando foi internada, estava sem estudar há 10 anos.

o site do cinquentenário também fornece outras informações que adjetivam Adelina, as quais opto por não reproduzir aqui por entender que criam uma imagem sobre quem ela foi: não é essa a imagem que desejo transmitir com essa pesquisa. quando adjetivamos alguém, caracterizamos essa pessoa e não estou dizendo que essas não eram características de Adelina, estou dizendo que faço aqui um esforço para não reproduzir aspectos gerais sobre Adelina, fugindo da imagem criada sobre ela, com as poucas informações que se tem.

aqui nesse espaço busco humanizar Adelina, enxergar uma vida para além das violências vividas por ela, sem as apagar, e apresentá-la, na medida do possível, como uma mulher negra que sobreviveu a diversas camadas de violência - ao racismo, ao patriarcado, à violência manicomial e institucional -, como alguém inteligente, portadora de suas vulnerabilidades, uma artista que criou trabalhos articulando visualidades potentes, que tencionaram o sistema e o mercado de arte, mas principalmente e fundamentalmente, uma mulher que apesar de ter sido posta como subalterna pelo sistema institucional, conseguiu *fugir* e ter agência sobre si mesma. quando escrevo fugir, estou articulando e conversando diretamente com um texto de Jota Mombaça que usarei ao longo do capítulo, chamado Carta às que vivem e vibram apesar do Brasil, retirado do livro *Ñ vão nos matar agora*¹²

¹¹ com essa informação, sabemos que Adelina ainda teve 1 ano a mais de estudo do que Aurora Cursino dos Santos e que é provável que as duas tenham parado de estudar com idades similares (entre 9, 10 ou 11 anos).

¹² indico que desenvolvi o conceito de fuga e a minha percepção do que significa Adelina Gomes ter tido agência sobre si mesma, no subcapítulo 3.2

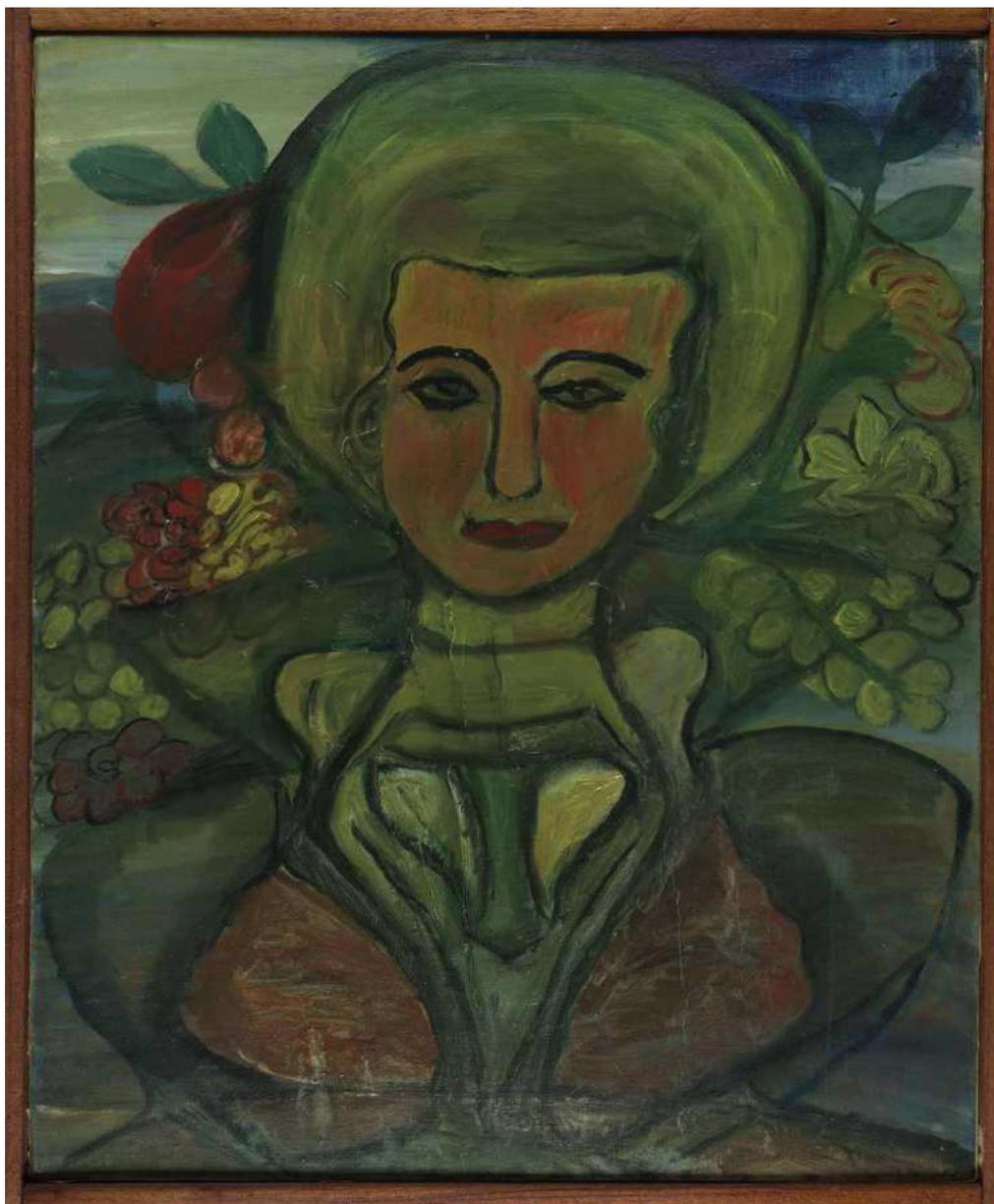


figura 42 - Adelina Gomes, 12/02/1968, óleo sobre tela, 64,4 x 53,5 cm, coleção museu de imagens do inconsciente, rio de janeiro.

fonte: retirado do site mii2.hospedagemdesites.ws/berlim/adelina-gomes.html

apesar de a minha pesquisa não se concentrar nas pinturas feitas pela artista, trouxe essa imagem justamente porque dialoga com o que venho escrevendo: Adelina Gomes teve agência sobre si mesma, criando imagens que permitissem se expressar. os temas comuns às pinturas dela foram a representação da mulher, do gato e das flores, de modo que esse trabalho condensa em si os temas principais das obras da artista. escolhi essa imagem, para esse momento da escrita, porque apesar de não ser um fato, sempre pensei nela como um autorretrato, a mulher que ali está, me remete a como vejo Adelina. o formato do

rosto, o cabelo como um pequeno afro, a linha fina da boca, mas que na pintura parece repuxar em um sorriso e principalmente os olhos, um pouco caídos e sempre penetrantes, posicionados fixamente como se quem olhasse a mulher na pintura, tivesse a certeza de que também está sendo visto por ela. o rosto me transmite certa serenidade, mas se me demorar o pouco que seja, parece que a mulher/Adelina está comunicando algo. não diria que parece que ela iria abrir a boca para dizer algo, diria que com seu olhar, ela já está comunicando. algo confiante, algo altiva, algo dona de si, que justamente me remete à camada em que Adelina tem poder sobre ela mesma. trago abaixo algumas fotografias da artista, visando mostrar as semelhanças que enxergo com a mulher da pintura.



figura 43 - fotografia de Adelina Gomes em seu prontuário, s/d.
fonte: frame retirado do documentário de Leon Hirszman, *imagens do inconsciente*.



figura 44 - fotografia de Adelina Gomes, s/d.
fonte: mii.org.br/adelina-bio.



figura 45 - comparação entre o olhar na pintura e o olhar na fotografia.

até aqui foi possível compreender que pouco se sabe sobre a vida de Adelina Gomes até sua internação, mesmo com as informações coletadas pela Dra. Nise da Silveira. percebo que, infelizmente, também há pouca informação sobre como foi sua vida a partir dos 21 anos, quando foi encarcerada no manicômio. esse vácuo permanece até setembro de 1946, quando passa a fazer parte do setor de terapêutica ocupacional do hospital, de modo que há um vazio de informação sobre Adelina durante 9 anos.

quem coordenava o setor de terapêutica ocupacional era a Dra. Nise da Silveira, de modo que a partir de setembro de 1946, Adelina Gomes passa a ficar aos seus cuidados. a médica se tornou mundialmente reconhecida por proporcionar

um tratamento que rejeitava completamente a psiquiatria tradicional, fazendo com que seus pacientes, que ela chamava de clientes, não mais fossem torturados com os “tratamentos” tradicionais, que envolviam eletrochoque sem estudo suficiente dos parâmetros de aplicação em humanos, como compreensão de voltagem e duração dos choques, entre outras opções que sequer são legalizadas atualmente.

quando Adelina Gomes deu entrada no hospital e foi internada, o tratamento prescrito para ela, com o diagnóstico de esquizofrenia, foi o de eletrochoque e injeções de insulina. A Dra. Nise relata, ao consultar os dados de Adelina antes de assumir seu tratamento, que ela teve constante piora de seu quadro, percebida pela psiquiatria tradicional como alguém que não demonstrava sinais para a possibilidade de cura. se por um lado, o "tratamento" que recebeu da psiquiatria tradicional foi eletrochoque e injeção de insulina, o tratamento oferecido pela Dra. Nise era fundamentado por uma conduta de afeto e livre expressão de seus clientes no setor de terapêutica ocupacional, ala do hospital que foi dada à médica quando se opôs a seguir a psiquiatria tradicional.

esse espaço lhe foi dado como espécie de punição da equipe médica do hospital, por ser afastado. hoje a médica é venerada por seu belo trabalho, mas na época enfrentou muitas dificuldades que envolviam desde o desrespeito do corpo médico com o qual trabalhava, até a falta de material para conduzir o tratamento de seus pacientes. nada disso a impediu de seguir, transformando a vida de muitas pessoas.

é nesse contexto que Adelina começou seu trabalho com imagens que, mais tarde, fez com que fosse vista como artista. o trabalho com a “livre expressão” que a Dra. Nise da Silveira conduzia no setor de terapêutica ocupacional logo o transforma em ateliês de criação plurais, onde os pacientes tinham possibilidade de fazer pintura, modelagem, entre outros. a médica começou a fazer uso das imagens para acessar o mundo interno dos pacientes, pois ao perceber que frequentemente a esquizofrenia dificultava a expressão verbal, começou a prezar por um caminho de comunicação através das imagens criadas pelos pacientes. a Dra. Nise via essas imagens como documentos plásticos e as analisava em sequência de produção cronológica. logo, devido ao volume imenso de imagens e seu contínuo crescimento, a psiquiatra cria o museu de imagens do inconsciente (1952), visando armazenar as obras feitas pelos pacientes.

nos ateliês, Adelina Gomes começou a criar suas próprias imagens, em 1946.

corto para um novo parágrafo visando dar destaque a essa frase, pois aqui começo o desfecho do subcapítulo sobre a biografia e inauguro um novo momento do texto. Adelina começou a criar suas próprias imagens. depois de 9 anos vivenciando “tratamentos” inadequados, ela começa a poder se expressar livremente. depois de 9 anos de brutalidade manicomial, ela começa a usar imagens para se comunicar. esse marco guarda grande potência em si, pois mesmo que não tenha podido ficar livre fisicamente da instituição manicomial, tornou-se possível estar nesse espaço de maneira um pouco mais humanizada, levando em consideração que a própria Dra. Nise da Silveira afirmava que dentro do hospital psiquiátrico, não havia ambiente adequado para proporcionar o tratamento.



figura 46 - Adelina Gomes modelando barro nos ateliês, s/d. museu de imagens do inconsciente.

fonte: frame do documentário de leon hirszman, *imagens do inconsciente*.

de 1946 até o falecimento de Adelina, em 1984, a artista criou cerca de 17.500 obras, dentre elas estão pinturas, modelagens, flores de papel e desenhos de dimensões variadas, que encontram-se no acervo do museu de imagens do inconsciente. o maior fôlego empreendido na análise das suas imagens até hoje, foi feito pela Dra. Nise da Silveira, principalmente investigando os desenhos e pinturas com o objetivo de acessar e compreender, dentro do possível, o mundo interno da

artista. ao informar isso, já demarco a minha diferença de abordagem com o trabalho, visto que a Dra. atuou com olhar clínico ao ver essas imagens e eu as olharei como historiadora da arte.

também destaco outra diferença, pois as obras que escolhi me aproximar foram as modelagens, enquanto a Dra. Nise desenvolveu mais seu trabalho com os desenhos e pinturas. ela também desenvolveu uma análise acerca das modelagens, mas irei tratar somente delas. delas e do conceito de gesto.

3.2 - a metodologia para Adelina Gomes: o gesto e a fuga

conheci Adelina Gomes de um jeito diferente de como conheci Aurora Cursino dos Santos, porque foi muito mais imediato. quando encontrei com Aurora, já estava fazendo minha pesquisa, procurando por artistas mulheres que tivessem tido diagnósticos psiquiátricos. com Adelina, eu sequer tinha decidido pesquisar mais a fundo sobre o tema, muito menos pensei que seria o da minha monografia para o curso de história da arte, mas já tinha escutado seu nome.

quando decidi escrever sobre Adelina, não sabia sobre o quealaria, que obras iria escolher. mas então revi as imagens dela modelando o barro no documentário de Leon Hirszman e me comoveram profundamente. foi o gesto de suas mãos que me cativou. posteriormente, a Dra. Nise da Silveira deu nome ao que senti vendo essas imagens, era sobre “dar corpo a uma imagem com as próprias mãos” e era sobre fazer isso, intimamente. a fala da Dra. Nise me ofereceu, além de compreensão sobre o que senti, uma chave metodológica para acessar o trabalho que irei desenvolver, a partir de agora, sobre as esculturas de Adelina Gomes.

articulo o conceito de gesto utilizando sua definição de senso comum, ou seja, o gesto como um movimento do corpo objetivando a expressão, mas também penso o gesto como imagem, como meio de comunicação que não articula a oralidade. desse modo, minhas abordagens metodológicas são completamente diferentes para desenvolver a pesquisa com cada artista. com Aurora Cursino dos Santos (capítulo 2), articulei sua fala em conjunto com a escrita e a produção de imagens e com Stella do Patrocínio (capítulo 4), a abordagem foi inteiramente pautada pela oralidade da artista, de modo que trabalhei a partir de escuta ativa em

repetição. olhando por esse viés, Adelina me pede o contrário: nem uma multiplicidade de linguagens, nem somente a oralidade, com ela, apenas as imagens – com o gesto e com as modelagens.

a diferença de metodologias não me torna fragmentária em minha pesquisa como todo. não penso o texto como desagregado: todas as artistas partilham o lugar comum de terem sido mulheres institucionalizadas no período manicomial brasileiro a partir da década de 1940-1950. a partir de seus lugares em comum, me dediquei profundamente a enxergar suas particularidades, suas necessidades de expressão. me pus como canal, visando fazer o que pudesse para ampliar suas próprias vozes, não tanto a minha. essa é a pesquisa. essa é a dedicação. a partir disso, assumo e gosto do meu texto com caráter dual, aqui a escrita se bifurca, se trifurca e conflui na mesma medida.

dito isso, o que significa pensar o gesto como imagem? o que significa articular o conceito de gesto como metodologia em Adelina Gomes? o que significa perceber o gesto como expressão não oral? após o diagnóstico, Adelina Gomes verbalizou muito pouco em vida, quase não falava. com o tratamento proporcionado pela Dra. Nise da Silveira, a médica relata uma melhora de comportamento: a artista se torna mais positiva, mais bem humorada e, por vezes, passou a falar algumas frases. mas mesmo assim, falava pouco: essa não era sua principal forma de comunicação. seu meio de se expressar, se tornou uma comunicação através das imagens que criava.

com o documentário de Leon Hirszman, além de perceber sua comunicação a partir da criação de imagens, encontrei com a expressão através do gesto enquanto Adelina modelava. seus gestos também eram comunicativos e expressavam sobre ela, então pelo gesto também ser uma linguagem que não é oral, comunicação não verbal, o adoto como método. no que diz respeito ao “gesto como imagem”, por ser não verbal e pela comunicação via gesto ser algo que depende do olhar atento, dos olhos, passei a percebê-los também como imagens. o gesto como uma imagem que se comunica de forma tão própria, que por vezes se torna difícil explicar um gesto com palavras. o gesto quando comunicação cristalina, quando as palavras falham mas quem olha de maneira atenta, é capaz de entender o que exprime. então para mim, além das obras que Adelina pintou e modelou, o gesto se tornou também uma das maneiras pelas quais observo sua expressão.

ao dizer isso, a leitora e o leitor poderão perceber que ao longo do capítulo fiz uso de frases que carregam as seguintes palavras: “Adelina elaborou”, “Adelina se debruçou atentamente”, “Adelina articulou”, “as questões de Adelina”, “as questões trabalhadas pela artista”, entre outras.

as frases estão com essa formulação porque essas foram as conclusões que fiz a partir de sua expressão gestual. aqui está uma introdução sobre como eu mesma escolhi, como posicionamento político, articular a pessoa que foi Adelina, uma vez que devido à artista ser atravessada pelo diagnóstico de esquizofrenia, verbos como “elaborar” e “articular” se tornam problemas do ponto de vista da psicanálise. isso acontece porque são verbos que expressam funções desempenhadas pelo consciente e como Adelina era atravessada por episódios de delírio, estaria sobre a influência do inconsciente. logo, ela não poderia “elaborar” ou “articular” questões de maneira consciente, como as pessoas não esquizofrênicas.

mas eu não sou da área da saúde. eu sou da história da arte. e desse lugar de pesquisa, possuo autonomia para dizer que sim, Adelina articulava. que Adelina elaborava. da mesma forma que uma pessoa não esquizofrênica? não. mas isso não significa que ela também não possa elaborar. aqui, além de demarcar meu lugar de fala em termos de áreas de conhecimento, busco aporte teórico também na própria Dra. Nise da Silveira e no psicanalista Carl Jung, reforçando que uma pessoa em situação de adoecimento mental, atravessada por episódios de delírio, atravessada pelo inconsciente, também traz consigo a ação do consciente. Adelina não viveu em episódio de delírio durante sua vida inteira, o consciente também esteve presente. cito abaixo a Dra. Nise:

a imagem não é simples cópia psíquica de objetos externos, mas uma representação imediata, produto da função imaginativa do inconsciente, que se manifesta de maneira súbita, mas sem possuir necessariamente caráter patológico, desde que o indivíduo a distinga do real sensorial, percebendo-a como imagens internas. na qualidade de experiência psíquica, a imagem interna será mesmo, em muitos casos, mais importante que as imagens das coisas externas. **acentuamos que a imagem interna não é um simples conglomerado de conteúdos do inconsciente. constitui uma unidade e contém um sentido particular: expressão da situação do consciente e do inconsciente, constelados por experiências vividas pelo indivíduo** (SILVEIRA, 2001, p. 82, grifo meu).

e carl jung a partir da Dra. Nise:

a psicopatologia junguiana é “uma ciência que mostra aquilo que está acontecendo na psique durante a psicose”. note-se entretanto que jung nunca usa a expressão *psicopatologia da esquizofrenia*, mas escreve constantemente *psicologia da esquizofrenia*. já seu primeiro livro (1907) tem o título de *psicologia da demência precoce*. **nas memórias, jung diz que, ao escrever aquele livro, seu objetivo “era mostrar que os delírios e alucinações não eram sintomas específicos da doença, mas também tinham uma significação humana”.**

nos escritos posteriores continua empregando a expressão *psicologia da esquizofrenia*. em *conteúdo das psicoses demonstra que todas as manifestações da esquizofrenia, delírios, estereotípias etc., são suscetíveis de compreensão psicológica do mesmo modo que os sonhos de neuróticos ou de pessoas normais*. o que varia é a complexidade da trama de elementos e a dificuldade de separar fios condutores dentro do emaranhado de fragmentos de dramas arcaicos sobre os quais somos de uma ignorância lamentavelmente quase total.

em resumo, **segundo jung, será necessário, “para compreender a natureza das perturbações psíquicas, situá-las dentro do contexto da psique humana como um todo”** (jung apud SILVEIRA, 2015, p. 148, grifo meu).

tudo isso pra dizer e posicionar Adelina Gomes, como alguém que apesar da influência do inconsciente, também tinha consigo a influência do consciente. tudo isso pra dizer que ela também elaborava e articulava, que ela teve agência sobre si. essa é a imagem de Adelina Gomes que eu desejo fazer nascer. não a Adelina da psicanálise, que não elabora. não a Adelina como alguém que somente foi carcerária. não a Adelina consagrada pela arte moderna brasileira quase como cota: a única mulher entre uma seleção de artistas homens do museu de imagens do inconsciente que tiveram destaque¹³. não a Adelina de mário pedrosa. então, não usei mário pedrosa, não usei os textos de mário pedrosa e não os li: não seriam suficientes para essa pesquisa. mas a Adelina que se expressa via gesto e via imagem. a Adelina que ao criar, realiza uma fuga muito potente, a *fuga* de Jota Mombaça. a Adelina que nasce com a cura das teorias, textos e conceitos feitos pela arte contemporânea, pelo pensamento de classe, racial, feminista e decolonial.

¹³ no período da arte moderna brasileira, as obras dos artistas do museu de imagens do inconsciente (mii) começaram a ganhar destaque no circuito de arte. isso aconteceu porque a arte moderna buscava produzir um novo tipo de arte, que fosse contra a arte tradicional, rejeitando moldes de criação acadêmicos, que na época, seguiam o estilo neoclássico. as obras dos artistas do mii não buscavam criar imagens a partir do que era possível ver com os olhos, mas seus mundos internos, de modo que seus trabalhos eram exatamente o que a arte moderna estava buscando: obras de arte que proporcionariam a ruptura com o tradicional. então alguns artistas do mii se tornaram destaque e entre esses nomes, somente um era de mulher: o de Adelina Gomes. todos os outros eram homens: fernando diniz, isaac liberato, emygdio de barros, carlos pertuis.

no livro *Ñ vão nos matar agora*, Jota recebe quem a lê, com o texto *Carta à que vivem e vibram apesar do Brasil*, onde conheci o conceito de fuga. a fuga de Jota eu vejo em Adelina Gomes, e vejo que ela fez sem o objetivo consciente de fazê-la. não era sobre querer ser subversiva, de lutar contra os controles estabelecidos sobre seu corpo, assim como a agência que exerceu sobre si mesma, não foi desejante de sair do lugar de subalternidade e lutar pelo seu poder interno. esses conceitos e essas articulações teóricas sequer chegaram até ela. e justamente por isso, quando Adelina começa a ter agência de si, se expressando, eu o vejo como um desejo tão latente e forte, um desejo genuíno. sim, um desejo de Adelina. mesmo que não fosse consciente.

esse desejo de exercer poder sobre si mesma, de tomar as rédeas, é de onde nasceram as teorias, é o que fez com que existissem quando nada desse pensamento existia ou era divulgado. Adelina estava fazendo isso, sem a consciência, mas era genuíno. ela queria poder se expressar, não há como negar isso. afirmo porque conforme teve oportunidade, ela começou a fazê-lo. e olho essa expressão também a partir da fuga de Jota. a fuga de Jota é “onde a gente se encontra”, é “onde a mira não alcança”, é o “apesar, o terreno de força que contradiz toda brutalidade”, é onde há beleza.

a fuga não é sobre fugir fisicamente, a artista não fugiu do controle manicomial, não fugiu da instituição, seu corpo não se tornou livre em vida. mas ela fez a fuga. ali com ela mesma, criando suas imagens, uma vez que a meta da fuga “não é tanto o outro lado, mas o aqui, esse aqui para onde estamos indo e onde já estamos. o aqui de onde viemos”, ela foi capaz de exercer agência sobre si e estruturar partes dela mesma ao longo da vida, tanto no sentido de estar com elamesma¹⁴, quanto no sentido médico, de demonstrar melhora no seu quadro clínico. a fuga de Jota é sobre uma dimensão que não é física, é onde se nega a brutalidade, “onde nos recusamos a entregar o poder”. ao fazer a fuga, negamos aspectos de subalternidade, onde Adelina pôde construir partes de si longe da submissão. fazendo a fuga, Adelina agencia sobre si mesma. fazendo a fuga, “nos ateliês, Adelina Gomes começou a criar suas próprias imagens, em 1946”, me cito.

¹⁴ elamesma tudo junto, pensando em uma tradução livre da palavra “herself”, do inglês. como se a tradução entre o português “ela mesma” não fosse capaz de dar conta do que “herself” expressa: um sentido ainda mais interno do feminino, que é importante no contexto da minha pesquisa.

esse foram os conceitos que usei para enxergar Adelina, para buscar entender, o pouco que fosse, o que ela queria comunicar e para criar a imagem que acredito ser a dela, sem omitir as violências que vivenciou e sem romantizar sua vida. tendo explicado minha abordagem metodológica, agora posso me dedicar a mostrar o que entendo que Adelina Gomes expressava através de seus gestos e meu olhar para suas esculturas.

3.3 - os gestos de Adelina como comunicação

durante 1948, 1949 e 1950¹⁵, a Dra. Nise da Silveira relatou como modelar era a atividade que absorvia Adelina Gomes por horas nos ateliês e podemos ver um pouco dessas imagens no documentário de Leon Hirszman, onde veremos também, seus gestos ao modelar. a minha premissa com o gesto como forma de comunicação, é a de que a partir do gestual, Adelina Gomes também estava expressando seu mundo interno, de modo que estava acessando seus afetos ao esculpir. além disso, também desenvolvi o pensamento acerca do gesto como forma de criar caminhos e como Adelina Gomes criou caminhos internos para si, através dos gestos, que fizeram nascer as esculturas.

Fayga Ostrower escreve sobre as mãos como ferramentas a partir da evolução dos seres humanos, dizendo que “como se fossem uma extensão física da mente, as mãos se tornaram órgão executor do pensamento” (OSTROWER, 1983, p. 296). apesar de não estar abordando aqui, o conceito de “evolução” desenvolvido pelos homens brancos, o que Fayga diz sobre as mãos como ferramentas do corpo me interessa para ler Adelina Gomes. podemos, a partir disso, pensar no corpo como extensão física dos afetos, de modo que as mãos se tornam, para Adelina, órgãos executores do seu coração, de suas questões emocionais. é como afirma o trabalho de Alyson Provac, com as palavras “feelings live in the body”, em tradução livre, “os sentimentos moram no corpo”.

¹⁵ além desse período de produção de esculturas, no livro *Imagens do Inconsciente*, da Dra. Nise, há uma peça que data 1954, o que mostra que Adelina Gomes produziu esculturas não só durante os anos citados pela médica.

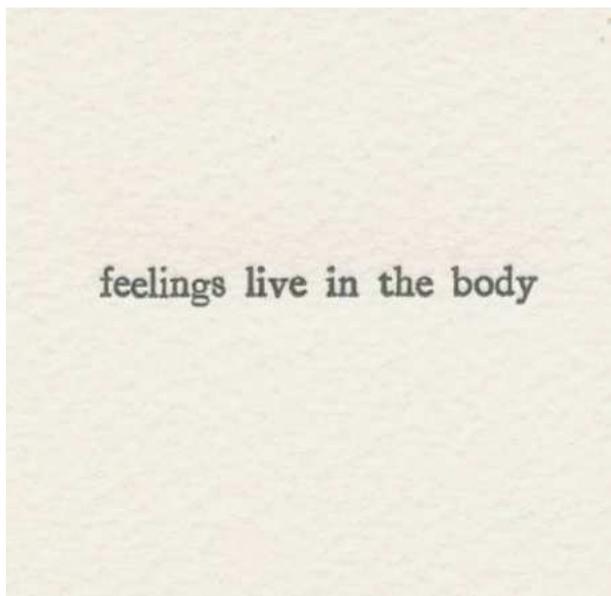


figura 47 - trabalho sem título, Alyson Provax, s/d.
fonte: retirado da página do instagram da artista.

se parto do princípio que Adelina esculpia a partir de seus afetos, vejo sua produção artística como expressão e também como um trabalho emocional que Adelina desenvolveu sobre si mesma, de novo, mesmo que esse desenvolvimento não seja da mesma maneira que uma pessoa não esquizofrênica desenvolve suas questões. ao esculpir, enxergo nas mãos de Adelina, os gestos de intimidade, cuidado, curiosidade e novos conhecimentos. ali, ela bate na porta, limpa os pés no tapete e entra. entra nelamesma.

observando as imagens de Adelina modelando, é possível ver o gestual das mãos da artista, como se o movimento estivesse perpetuamente gravado, vestígio de vida de mulheres que já morreram fisicamente. desse lugar de pensamento, suas esculturas se tornam memórias gestuais. memórias vivas, concretas e materiais de seus gestos e tudo que carregaram em cada movimento.



figura 48 - Adelina Gomes modelando o barro nas oficinas de terapêutica ocupacional, s/d.

fonte: frames retirados do documentário de leon hirszman.

são obras matéricas que funcionam como receptáculos da imaterialidade, de toda e qualquer questão que Adelina tenha tido enquanto as criava. o que permaneceu de suas obras não são somente os elementos materiais. a matéria das esculturas é também o que de imaterial Adelina pôs no barro, que afetos motivaram a movimentação de suas mãos e de seu corpo no gesto escultórico. quais foram seus sentimentos ao esculpir? seus pensamentos? seus desejos? todas essas afetações e atravessamentos também estão nas esculturas e ao ficarem no passado, porém registradas na matéria, se tornam memórias. no entanto, estando gravadas pelo seu toque no barro, se presentificam e nunca morrem: são memórias vivas, receptáculo, viagem no tempo, beijo entre passado, presente e futuro. “a memória é uma ação política”, como afirma o trabalho de francisco mallmann, de modo que mais uma vez, insiro Adelina, seu corpo, suas questões no entendimento de que o pessoal também é político, que suas emoções são políticas.

suas questões, ao serem ligadas ao fato de ser mulher, negra, com um diagnóstico psiquiátrico, seu corpo institucionalizado pelo modelo manicomial, de onde veio, sua história familiar estruturalmente patriarcal e seu direito ao espaço da cidade negado pelo encarceramento do manicômio, todas essas são questões

políticas que estão articuladas em sua produção. octavio ignácio, que também foi interno no engenho de dentro, diz que

o muro é muito bonito para quem passa do lado de fora. é bem feito, bem arrumado. mas para quem está aqui dentro é horrível. o muro não deveria ser assim, deveria ter algumas aberturas. [...] você vê a entrada do hospital, é enorme, mas se um de nós quiser passar por ela para ir lá fora não deixam. olha, é verdade que do lado de dentro deste muro que pega de esquina a esquina, tem banquinhos, árvores, pra nos dias de visita os doentes ficarem lá. mas mesmo assim todos nós somos controlados. este muro serve para fechar a nossa vista para o lado de fora (...). nós nunca podemos ser considerados gente com um muro deste tapando a nossa visão (ignácio apud SILVEIRA, 2015, p. 32).

é fundamental o olhar atento para o gesto de Adelina Gomes como ponto de costura para a trama de todo o fazer das esculturas. olhar de lupa para esse detalhe em específico, entendendo que, ao propor atenção sobre Adelina no ato de modelagem, também articulo as esculturas em si, a partir de um lugar que mescla materialidade e imaterialidade. acima falei sobre as mãos da artista como ferramentas para a materialização de suas questões emocionais, porque de fato, é um momento de corpo importante. ali se funda o ponto de transição que transforma coisas imateriais e invisíveis, em materiais, é onde ambas as esferas se roçam, se esbarram, se tocam, se fundem.

mas olhar para as mãos, é novamente uma forma de afetação em detalhe, porque a ação de modelar envolve uma disposição de corpo inteiro investindo tempo, energia, direcionamento, foco, abstração, disponibilidade emocional afetiva para se permitir afundar nas questões conforme foram sendo trabalhadas. principalmente se levarmos em consideração que as questões emocionais que a artista trabalhou na sua criação, foram em maioria, a expressão de situações de trauma vivenciados ao longo de sua vida como mulher negra. dessa forma, expressando seu mundo interno, percebo em seu processo de criação, as movimentações imateriais que motivam o gesto escultórico de Adelina Gomes – suas memórias e afetos.





figuras 49, 50 e 51 - Adelina Gomes modelando o barro nas oficinas de terapêutica ocupacional, s/d.

fonte: frames retirados do documentário de Leon Hirszman.

ainda com o pensamento absorvido nos frames aqui dispostos de Adelina modelando a argila no documentário de Leon Hirszman, me precipito em nova reflexão: a da gestualidade como caminho. entendendo o gesto como uma ação que une o corpo em impulsos materiais (o gesto sendo operado) e imateriais (como as emoções, desejos, reflexões), compreendo também que o gesto nunca pode ser uma ação solitária. ou seja, faz parte de uma cadeia de ações e reações de um ciclo (orgânico) que não acaba. encontrei pensamento semelhante nas palavras de Gloria Anzaldúa. Gloria está falando sobre a escrita, que não é a forma como Adelina se expressa, uma vez que a artista articula a criação de imagens com seu corpo. mesmo com a diferença de linguagens – uma escrita e uma através de imagens – o que Anzaldúa expressa, vai de encontro com Adelina Gomes. Anzaldúa diz que

a escrita me possui e me impulsiona a saltar num não-lugar fora do tempo, fora do espaço, onde eu me esqueço de mim mesma e sinto que sou o universo. *isso é poder.*

não é no papel que você cria, mas em suas entranhas, em suas vísceras e da sua matéria viva - a isso eu chamo de escrita orgânica” (ANZALDÚA, 2021, p. 59).

ou seja, para Gloria, a criação vem de um ciclo orgânico que parte de suas entranhas, de dentro, de modo que a criação é matéria viva. primeiro as entranhas, o mundo interno, depois a disposição do corpo em externar – para Gloria, a maneira de externar é através do papel, da escrita. para Adelina Gomes, o corpo se dispõe e aí começam os gestos sobre o barro, aí começa a modelagem, que dá origem às esculturas. o que Anzaldúa escreve nesse trecho, é sobre seu processo de criação e o que ele proporciona para ela: poder sobre si mesma e essa dinâmica é como enxergo o processo de criação de Adelina também. ambas produzem a partir de si mesmas, a partir das suas questões e ao fazerem isso, podem ir de encontro a outras mulheres que se identifiquem com o que expressam, com a maneira pela qual expressam ou seus processos – que foi o que tornou possível o paralelo que fiz entre Gomes e Anzaldúa. ao criarem a partir de si mesmas com tanta honestidade, as ressonâncias de seus trabalhos comunicam e afetam quem possui questões que se esbarram. isso também é poder.

dessa maneira, com esse tipo de processo que é orgânico, Adelina Gomes é um exemplo de como o gesto é algo contínuo, imaterial, emocional, assim como Anzaldúa fala sobre a escrita. isso porque além do processo criativo ser algo que vem de dentro, também não há como dizer em que momento começa o gesto de modelar. desde antes de estar de fato, esculpindo com o barro, o gesto já estava sendo feito em seu corpo, mente, coração, em suas vísceras, matéria viva. para começar a esculpir, a artista precisou decidir que iria e para decidir que iria esculpir, precisou de uma motivação, de um desejo que a impulsionasse, nesse sentido. em meu entendimento, não é possível que o gesto de esculpir comece somente quando Adelina toca o barro e vemos que ela está esculpindo. o gesto começaria antes, na parte imaterial, que não acessamos completamente.

tudo isso possui relação com o entendimento do gesto como caminho porque existiria um movimento dos desejos de Adelina, a guiando passo a passo, até que se tornou possível se expressar através de sua criação artística. Nellie Wong é uma poeta e ativista de causas feministas e socialistas e é citada por Gloria Anzaldúa em *A Vulva é uma ferida aberta & outros ensaios* ao falar sobre como é importante que nós, mulheres que escrevemos, entremos em contato com nossos desejos, sonhos e fantasias, porque essas são peças fundamentais da vida criativa. Nellie diz como os desejos, sonhos e fantasias que temos, são recursos para chegarmos ao coração das coisas, o que logo me fez encontrar com Adelina e com a arte dela.

apesar de Nellie estar falando sobre uma possibilidade de caminho para mulheres escritoras, assim como Gloria, eu vejo suas palavras espelhadas na criação artística de Adelina, ainda que em seu caso, não exista uma mediação apenas do consciente ocorrendo no seu processo criativo, mas sim, também do inconsciente profundo, como disse Dra. Nise da Silveira. no entanto, o inconsciente não se isola das camadas dos desejos, sonhos e fantasias, de modo que estes continuaram fazendo parte ativa da vida de Adelina. não lobotomizada, articulando racional e emocional, conectada com seus afetos e afetações.

o que em Adelina me abriu para esse olhar, foi perceber sua arte como forma de chegar ao coração das coisas. no caso, o coração das suas coisas, as coisas de sua vida, suas emoções, traumas, memórias. acredito que através da expressão criativa e da arte como ferramenta, Adelina teve a possibilidade de chegar ao coração das suas coisas, suas questões. o que Nellie escreve sobre essa questão é que os

desejos, sonhos e fantasias são partes importantes de nossas vidas criativas. eles são os passos que uma escritora avança para construir seu ofício. eles são os espectros de recursos para chegarmos à verdade das coisas, à iminência e ao impacto do conflito humano (NELLIE apud ANZALDÚA, 2021, p. 61).

e é exatamente o que Adelina Gomes faz com suas imagens, lidando com suas questões e conflitos internos, estruturando verdades sobre seu emocional diante das situações de vida que experienciou. estar genuinamente conectada e com possibilidade expressiva acerca de seus sentimentos, Adelina chega ao coração, cerne, articulando assuntos que foram caros em sua vida. é como a Dra. Nise da Silveira escreveu em seu livro *Imagens do inconsciente*, o mundo interno do psicótico permanece com riquezas mesmo depois de longos anos com a mente adoecida - existe um caminho de cuidado para a melhora, existe esperança.

3.4 - Adelina de corpo em barro, peito aberto: as esculturas

imagens maravilhosas inundam a ação.
@iansanegrao, 7 de outubro de 2021

mudei para o mundo das imagens. mudou a alma para outra coisa. as imagens tomam a alma da pessoa.

DINIZ apud SILVEIRA, 1981, p. 13

ao pensar o processo do gesto de Adelina Gomes como um caminho guiado por seus desejos, sonhos e fantasias, me surgem algumas questões. como é esse caminho? e o que o caracteriza? de que maneira se estrutura? não tenho a pretensão de responder tudo, alguns questionamentos existem para abrir caminhos, não encerrá-los e ao mesmo tempo, existem perguntas às quais não possuímos direito de resposta, algumas coisas são reservadas ao íntimo ou outras esferas. ao passo que Aurora Cursino dos Santos e Stella do Patrocínio trazem consigo muito forte a fala e a palavra escrita, me parece concreto o bastante, afirmar que os caminhos de Adelina, são caminhos principalmente visuais.

antes de aprofundar na escrita sobre os caminhos visuais, é preciso entender que o sentido de desejo e fantasia, trabalhados em minha escrita, tocam profundamente com o conceito de erótico escrito por Audre Lorde.

o erótico é um recurso intrínseco a cada uma de nós, localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados. para se perpetuar, toda opressão precisa corromper ou deturpar as várias fontes de poder na cultura do oprimido que podem fornecer a energia necessária à mudança. no caso das mulheres, isso significou a supressão do erótico como fonte considerável de poder e de informações ao longo de nossas vidas (LORDE, 2020, p. 67).

para a autora, o erótico é uma fonte de poder e informações que encoraja a buscar uma vida de excelência. errôneamente, atitudes patriarcais fizeram com que o conceito fosse compreendido como o oposto de pornográfico, quando em verdade, se trata de fazer florescer os verdadeiros sentimentos de uma pessoa, funcionando como afirmação da força vital das mulheres. segundo Audre Lorde, a pornografia é uma forma de enfatizar sensações sem sentimento, não se relacionando com o que enche a palavra “erótico” de significado. as palavras são

imagens simbólicas cheias, preenchidas, quando as dotamos de seus significados. tenho buscado fazer isso com respeito.

o erótico é o encanto pela vida e pela realização, a busca por satisfação genuína em qualquer plano da nossa vida – porque não é sobre o que fazemos, mas sobre a intensidade e completude do que sentimos em qualquer coisa que decidamos fazer. ao conhecermos “a extensão do que somos capazes de experimentar (...) podemos constatar quais dos nossos vários esforços de vida nos colocam mais perto dessa plenitude” (LORDE, 2020, p. 69).

refletindo sobre a criação de imagens de Adelina Gomes, seu caminho/percurso visual através de seus gestos, permitiu com que ela transformasse “o silêncio em linguagem”, como aponta um outro texto de Audre Lorde. poder se expressar foi uma maneira de exercer seu potencial erótico que foi silenciado durante 9 anos de internação manicomial, até começar a ser tratada pela Dra. Nise da Silveira.

pensando o erótico, o desejo e os afetos de Adelina Gomes no processo de criar imagens como direcionamentos imateriais presentes nas esculturas, encontro com as palavras da Dra. Nise, ao afirmar que “era surpreendente verificar a existência de uma pulsão configuradora de imagens” (SILVEIRA, 1981, p. 13) nas pessoas que tratou. ao escrever isso, ela confirma que antes mesmo da feitura visual das imagens, precisa existir o desejo inicial de configurar e formular imagens. isso estrutura e guia minha direção de olhar para Adelina como uma mulher com desejos *movimentantes*, ou seja, a artista não somente sentia e decodificava suas vontades, de alguma forma, mas também criava movimento a partir deles. suas imagens são seu dizer, são a quebra do silêncio, são possibilidade de movimentação.

o poder contido no ato da expressão através de seus gestos me leva ao trabalho da artista Laís Amaral, com sua pesquisa sobre vazantes (nascentes) / *onde silêncios começaram a virar esculturas e desenhos no momento do fala/ ou do vazar*. quando vi a imagem desse trabalho de Laís, foi através da pesquisadora independente Nathalia Grilo, que articula sua pesquisa como “tecnologia de terra muito molhada que a primeira deusa, velha, lenta, escura, macerou...”. obrigada,

Nathalia, obrigada Laís. essa imagem me permitiu um sentir e um conversar com Adelina em meu texto, não só através das minhas palavras, mas conversar através de imagens. em meu entendimento, isso configura como potência, uma vez que Adelina estabelece diálogo principalmente por imagem, não por palavra.



figura 52 - sem título, Laís Amaral, 2017, escultura em argila.
fonte: imagem retirada do instagram da artista.

como historiadora da arte, nesse ponto do texto, já deve estar evidente que não pretendi, nem tinha como objetivo, olhar e conversar com Adelina articulando questões que envolvessem quais os afetos ela buscou expressar em suas esculturas. não me pareceu possível inflar minhas palavras de significados que desconheço, então optei pelo caminho que acompanharam até então.

a partir da escultura de Laís Amaral, sinto os afetos de Adelina como um inchaço e a expressão em seu caminho de imagens, não como um esvaziamento, mas como algo que vaza e inunda. ela transforma o silêncio através de seu corpo, seu gesto, afetos e do barro. talvez a imagem que meu texto pode ter transmitido é a de Adelina como alguém que quando finalmente pôde se expressar, esvaziou-se. no entanto, não enxergo expressão como um esvaziamento, como se criasse um espaço não preenchido, desocupado. a expressão artística de Adelina Gomes criou

as esculturas que produziu durante tanto tempo. sua expressão um vazante aberto, inundando tudo ao redor e também a ela mesma, por dentro. expressar carrega também suas reverberações internas, reorganizações, movimenta tudo. me movimenta a escrever. preenchida também por esses desejos movimentantes, mergulho nas imagens da artista desse capítulo.

Adelina Gomes começou a modelar as figuras em barro em 1948 e se dedicou inteiramente a elas até 1950, passando horas de seus dias na feitura das peças. depois de dois anos após ter sido ingressada na seção de terapêutica ocupacional, a artista que vinha produzindo principalmente desenhos e pinturas, começa a criar imagens tridimensionais, a partir do barro, o que já me gera uma questão: por quê? o que motivou sua escolha por interromper a criação no papel, para começar com a argila? com o barro, Adelina Gomes produziu uma série de peças que foram vistas pela Dra. Nise da Silveira, como “grandes mães” ou “terríveis mães”.

também foi uma questão para mim, pensar se Adelina usou o barro somente para fazer essas peças e depois voltou ao papel, que foi a impressão que tive ao ler o capítulo 7 do livro *Imagens do Inconsciente*, chamado “O tema mítico de Dafne”, que foi onde a Dra. se debruçou para escrever sobre Adelina, sua produção de imagens e o que ela compreendeu que queriam dizer, a partir de muitos anos de pesquisa. não tendo a resposta para nenhuma dessas perguntas, me limitei a trabalhar sem as respostas, deixando-as para outro momento.

as peças em barro foram um dos primeiros lugares de expressão emocional de Adelina, um dos primeiros encontros com a possibilidade de escoamento de si própria para outro lugar que não fosse dentro dela mesma¹⁶. Dra. Nise pensava essas esculturas como “grandes mães” pela semelhança com esculturas feitas no período da pré história, as pequenas vênus – como a de willendorf e a vênus de lespugue. desse modo, estava presente no pensamento da Dra. Nise, que todas as modelagens eram representações de mulheres, pensamento que adotei para a minha pesquisa também.

Adelina fez todas as suas esculturas em barro, mas posteriormente, foram feitos moldes em gesso, sendo essas as imagens que se tem acesso atualmente. a passagem do barro para gesso não foi feito por Adelina, na verdade, nunca pude

¹⁶ a mesma mudança que fiz, ao escrever “ela mesma”.

ver o aspecto de suas esculturas originais. a passagem para o gesso pode ter sido uma escolha museal ou de conservação, imagino eu. não é de meu conhecimento se a Dra. Nise dispunha de um forno para que as peças de Adelina pudessem ser queimadas. quando a argila não passa pelo processo de queima, começa a esfarelar com o tempo, então por isso imagino que a escolha pelo gesso possa ter sido feita visando a conservação e permanência de seus trabalhos através do tempo. além disso, quando uma peça é feita pensando na queima, existem algumas etapas que devem ser cumpridas visando diminuir o risco de que quebrem ao irem para o forno: como bater a argila antes da modelagem, depois cortar ao meio para verificar se não ficou com alguma bolha de ar. se tiver ficado, quando o barro esquentar, a bolha iria dilatar e quebrar a peça, por exemplo.

existem poucos trabalhos que se voltaram para estudar as esculturas de Adelina Gomes, então a fonte de pesquisa principal que tive foi a própria Dra. Nise e seu olhar para essas peças, das quais também não pude encontrar muitos registros fotográficos. utilizarei os do livro *Imagens do Inconsciente*, que mostram algumas peças, todas já em gesso, nenhuma imagem sequer das originais em barro¹⁷.

apesar de ter como base o trabalho da Dra. Nise, já deixo aqui, com a ousadia que me cabe, que trarei uma leitura um pouco diferente da dela. de maneira geral, o que Silveira informa sobre essas peças é processo de uma pesquisa que já vem em conjunto com os desenhos de Adelina. a médica psiquiatra lê a expressão de Adelina a partir do mito grego de Dafne, uma ninfa filha de dois deuses. no mito, apolo se apaixona por ela, que sempre foge dele buscando refúgio em sua mãe, a deusa Terra, que sempre a transforma em uma árvore, o loureiro.

“o mito de Dafne exemplifica a condição da filha que se identifica tão estreitamente com a mãe a ponto dos próprios instintos não lograrem desenvolver-se” (SILVEIRA, 2022, p.181). a Dra. Nise se apoia nesse mito para ler Adelina porque um tempo antes de a artista ter o episódio de surto, ela havia se apaixonado por um homem que a mãe não aprovou e por esse motivo, Adelina não se casa. depois do surto, as imagens constantes que a artista produz são sempre flores, plantas, mulheres, mulheres que se transformam em plantas e gatas.

¹⁷ pude agendar uma visita técnica ao museu de imagens do inconsciente, onde espero poder tirar minhas dúvidas, no entanto, essa parte da minha pesquisa não poderá ser inserida na monografia, devido ao prazo de entrega.

quando começou a modelar as esculturas, Dra. Nise as enxerga como matriarcas que provocavam medo em Adelina, uma representação do arquétipo da mãe possessiva e imponente. tempo depois de produzir tais imagens, começa a conseguir criar desenhos de mulheres que não mais se transformam em plantas e de mulheres próximas a homens, um deles depois se entende que era um dos pacientes da Dra. Nise, com quem Adelina Gomes partilhou afeição.

a partir da leitura da Dra. Nise sobre essas esculturas como matriarcas é que desenvolvo alguns aspectos de reflexão diferentes dos dela. classifiquei as esculturas que aparecem no livro em quatro categorias diferentes, começando pelas “primeiras” peças que Adelina fez e indo até as “últimas”¹⁸:

- 1) mães terríveis
- 2) mães com cetro tridente
- 3) mães com aspecto compassivo e amoroso
- 4) mães com o coração fora do peito

de acordo com a Dra. Nise, conforme Adelina foi criando as peças, foi capaz de aos poucos despotencializar as grandes mães de seu aspecto terrível, de sua “força, rigor, possessividade” (p. 186) e “no íntimo contato que é dar corpo a uma imagem com as próprias mãos, a modeladora foi devagar descobrindo o outro lado das deusas mães, seu aspecto compassivo e amoroso” (p. 186). isso porque as últimas esculturas começaram a aparecer com o coração do lado de fora.

diferentemente do que eu tinha imaginado, as modelagens possuem grandes dimensões, não são pequenas como as vênus da pré história. trago duas imagens retiradas do site *rede humaniza sus* para que se possa ter noção e além disso, as dimensões das esculturas estão identificadas nas imagens ao longo do capítulo.

¹⁸ deixo “primeiras” e “últimas” entre aspas porque trabalharei apenas as esculturas que aparecem no livro, totalizando 9. das 9, trabalharei 8. Adelina Gomes trabalhou com essas peças em 1948, 1949 e 1950, de modo que essas não podem ser as únicas que ela fez. por isso não posso afirmar que alguma delas é a primeira e que alguma foi a última. assim, pensarei primeiras e últimas a partir das 9 que estão no livro, somente.



figura 53 - esculturas de Adelina Gomes, década de 1950.

fonte:

redehumanizaus.net/67373-adelina-gomes-museu-de-imagens-do-inconscienteeng-enho-de-dentro.



figura 54 - esculturas de Adelina Gomes, década de 1950.

fonte:
redehumanizaus.net/67373-adelina-gomes-museu-de-imagens-do-inconscienteeng-enho-de-dentro.

a primeira escultura apresentada, em um primeiro momento, me fez pensar que trazia consigo as mãos para trás, como quem as esconde, sendo a única, entre as analisadas, com essa característica. todas as outras trazem as mãos à frente ou não há a presença das mãos.



figura 55 - sem título, Adelina Gomes, museu de imagens do inconsciente, rio de janeiro, 41x63x38cm, década de 1950, modelagem em barro transposta para gesso, escultura.

fonte: Imagens do Inconsciente, 2022.



figura 56 - sem título, Adelina Gomes, museu de imagens do inconsciente, rio de janeiro, 41x63x38cm, década de 1950, modelagem em barro transposta para gesso, escultura.

fonte: Imagens do Inconsciente, 2022.

no entanto, observando-a, minha percepção mudou e fez mais sentido perceber a escultura em duas faces: o corpo inteiro em uma direção e somente a cabeça virada no sentido contrário. o corpo está para frente e somente a cabeça virada para trás. o que me deu essa leitura foi justamente a comparação entre os braços, os ombros e a cabeça da peça, essa última, posicionada completamente diferente do resto da peça. as mãos parecem pousadas no próprio corpo da escultura, como se fosse alguém sentado com as mãos sobre as pernas, seus dedos muito longos e afiados.

percebendo isso, a escultura de Adelina acabou me remetendo à imagem do adinkra iorubá do sankofa, que além de ser representado como um pássaro com a cabeça virada para trás, também pode ser um coração – o que de novo, me remete à Adelina, tanto pelo meu olhar sobre como a artista aborda assuntos do seu íntimo, quanto por uma outra questão que desenvolvi mais à frente. o adinkra sankofa pode ser explicado a partir do ditado “exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”, ou seja, a importância do passado na construção do presente e do futuro em uma perspectiva de que o tempo é cíclico e não linear.

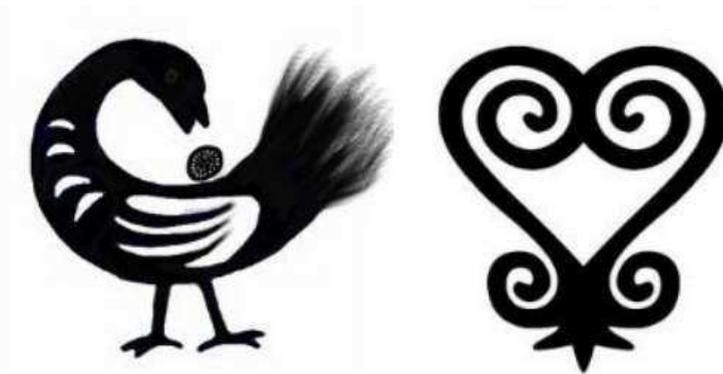


figura 57 - representação do adinkra sankofa em suas duas formas.
 fonte: valkirias.com.br/amarelo-o-amanha-e-ancestral.

a perspectiva de tempo também me parece se conectar com Adelina, uma vez que seus trabalhos também são feitos a partir de suas memórias na construção do presente que ela estava vivenciando no ateliê da Dra. Nise da Silveira. outro detalhe que amarro nessa reflexão é o de que a cabeça da escultura está virada para trás, assim como no sankofa e que a cabeça é justamente o ôrí, o que conecta uma pessoa ao seu orixá, o que permite também que a pessoa se conecte com ela mesma: enxergando o processo de criação de Adelina como parte fundamental da sua reestruturação e expressão delamesma, mais uma vez, olhar para a escultura a partir dessas chaves de leitura, parece fazer ainda mais sentido.

a segunda escultura já representa a cabeça voltada para a frente do corpo, as mãos ainda apoiadas, mas agora não mais afiadas, mas completamente arredondadas. enxergo as duas como processo de abertura de caminhos para as esculturas seguintes.



figura 58 - sem título, Adelina Gomes, museu de imagens do inconsciente, rio de janeiro, década de 1950, modelagem em barro transposta para gesso, escultura.
fonte: Imagens do Inconsciente, 2022.

a partir da terceira escultura, começo a enxergá-las não mais com a predominância da “mãe terrível”, como foi a leitura da Dra. Nise. ao mesmo tempo que Adelina Gomes se protege na sombra da mãe, começam a surgir elementos que me remetem à *fuga*, como no conceito de Jota Mombaça que desenvolvi anteriormente. esses elementos me parecem ser mais sobre a presença da própria Adelina nas esculturas, do que somente o arquétipo da mãe terrível. enxergo isso até na primeira escultura, quando a cabeça da peça aparece virada para trás, mas a partir de agora me soa mais aparente.



figura 59 - sem título, Adelina Gomes, museu de imagens do inconsciente, rio de janeiro, década de 1950, modelagem em barro transposta para gesso, escultura.
fonte: Imagens do Inconsciente, 2022.



figura 60 - sem título, Adelina Gomes, museu de imagens do inconsciente, rio de janeiro, década de 1950, modelagem em barro transposta para gesso, escultura.
fonte: Imagens do Inconsciente, 2022.

nessa peça, a Dra. Nise destaca a presença de chifres e um cetro tripartido, relacionando os chifres como símbolos de força, poder e fertilidade. já o cetro, a médica relaciona com a deusa Hécate, mas não consigo deixar de associar também a exu, pois essa é também uma das maneiras pela qual é representado. assim como Hécate é a deusa dos caminhos, exu é orixá das encruzilhadas, dos encontros, da “comunicação, dos caminhos, da vida e do viver. a força dinâmica que possibilita a ação” (CARVALHO, 2019, p.10). essa imagem, com esse cetro, parece um trabalho de abertura de caminho para as esculturas que viriam à frente, além de pensar as próprias esculturas em si, como força de movimentação, como caminhos, portais, abertos à mão através do corpo, por Adelina.

depois dessas primeiras peças, a artista começou a produzir mãos que começam a ter as mãos no peito, como se em um esforço de abri-lo. é comovente

para mim observar essas mãos indo ao peito para abrir esse espaço do corpo dessas mulheres através do barro porque parecem símbolo do que Adelina faz com elamesma, para se expressar. suas mãos indo ao barro, para esculpir mãos em mulheres que abrem o peito também. isso também, é o que olho como não somente a representação da mãe terrível. as mãos, eu vejo como da própria Adelina.



figura 61 - sem título, Adelina Gomes, museu de imagens do inconsciente, rio de janeiro, 64x48x38cm, década de 1950, modelagem em barro transposta para gesso, escultura.

fonte: Imagens do Inconsciente, 2022.



figura 62 - sem título, Adelina Gomes, museu de imagens do inconsciente, rio de janeiro, 48x30x29cm, década de 1950, modelagem em barro transposta para gesso, escultura.

fonte: Imagens do Inconsciente, 2022.

em seguida, aparecem as esculturas com o coração para o lado de fora, o peito aberto. esses corações que escapam do corpo das peças, depois do peito ter sido aberto em um esforço das mãos dessas esculturas, também vejo como Adelina. mesmo que a artista se esconda na imagem da mãe, as mãos ao peito, o coração que sai do peito, esses são elementos das esculturas que para mim, mostram a Adelina aparecendo por trás da grande mãe. vejo como a parte dela que escapa, que foge, que faz a *fuga* através das modelagens, criando na própria modelagem, portais de passagem, essa abertura de peito, é um caminho que Adelina Gomes cria, ela abre caminhos. vejo o coração como os instintos e os

afetos de Adelina em fuga, que começam a escapar da mãe, indo de encontro consigo mesma.



figura 63 - sem título, Adelina Gomes, museu de imagens do inconsciente, rio de janeiro, 52x38x34cm, década de 1950, modelagem em barro transposta para gesso, escultura.

fonte: Imagens do Inconsciente, 2022.



figura 64 - sem título, Adelina Gomes, museu de imagens do inconsciente, rio de janeiro, 47x30x29cm, década de 1950, modelagem em barro transposta para gesso, escultura.

fonte: Imagens do Inconsciente, 2022.



figura 65 - sem título, Adelina Gomes, museu de imagens do inconsciente, rio de janeiro, 52x26,5x24cm, década de 1950, modelagem em barro transposta para gesso, escultura.

fonte: Imagens do Inconsciente, 2022.

por que o peito e por que o coração saindo do peito? Adelina poderia ter aberto as esculturas em qualquer lugar, no entanto, ela abre é o peito e, do peito, ela faz corações vazantes. a Dra. Nise diz que o coração é o “órgão símbolo da vida afetiva” (p. 196). o peito da mãe é um caminho que ela abre e modela, por onde ela mesma pode fazer a fuga e criar o mundo dela própria, é uma rota de escape. e uma rota de escape jamais poderia ser forjada por quem oprime, quem cria esses caminhos é quem precisa, são as pessoas postas como subordinadas. diante dessa perspectiva, a imagem das esculturas começa a parecer como uma imagem partida, que expõe mais de uma perspectiva, ali está presente a mãe, mas também a adição de detalhes íntimos que caracterizam a própria Adelina: as esculturas se tornam imagens múltiplas, assim como exu é portal de caminhos, as esculturas possuem mais de uma chave de leitura.

apesar do trabalho belíssimo feito pela Dra. Nise da Silveira com a leitura das imagens, não consigo deixar de ver a cabeça, as mãos ao peito, o coração, o cetro e os chifres das esculturas também como um espaço pelo qual Adelina Gomes permitiu seus instintos escaparem. afinal, mesmo com a presença do trauma da mãe, o processo de cura é *da Adelina*. essas imagens também são elamesma. A Dra. Nise vê as grandes mães somente como a representação da mãe e do arquétipo de mãe – suas duas faces. eu vejo também Adelina, vejo também a agência dela sobre ela própria, até trabalhar seus traumas ao ponto de conseguir criar pinturas que representassem uma imagem de uma noiva junto com um noivo. e de também conseguir criar desenhos com imagens de Maria com o sagrado coração: a presença forte e marcante da mãe arquetípica que é a representação do amor.¹⁹



figuras 66 e 67 - sem título, Adelina Gomes, à esquerda: 09/06/1975, 48,5x33,5cm, óleo sobre papel. à direita: 24/05/1978, 55,2x36,4cm, óleo sobre cartolina, pintura.
fonte: Imagens do Inconsciente, 2022.

do corpo em barro, Adelina Gomes abre o peito com o gesto, com suas mãos, com seu corpo, com seus afetos e memórias. ela volta para elamesma, *fugindo* da brutalidade. fazendo a fuga para um mundo em que ela retorna para si, de encontro ao seu erótico, onde há beleza, mesclando inconsciente e consciente.

¹⁹ trouxe essas imagens para a monografia somente para que o trabalho faça mais sentido, uma vez que as pinturas não foram meu enfoque de pesquisa.

capítulo 4 - Stella do Patrocínio

05'08" - 05'38" CD 01 áudio 02

(...)

Carla: que que cê vê?

Stella: eu vejo o mundo a família [silêncio curto] mundo e a família [silêncio curto] a família que vive no mundo e vive na casa que tá sempre no mundo que tá sempre na casa [silêncio médio] e a dra. elizabeth disse assim pra mim “e você queria ver mais do que isso pra que?” [silêncio médio] “e você queria ver mais do que isso pra que?”

Carla: você queria?

Stella: ver mais do que isso? queria

(...)

28'43" - 28'52" CD 01 áudio 02

(...)

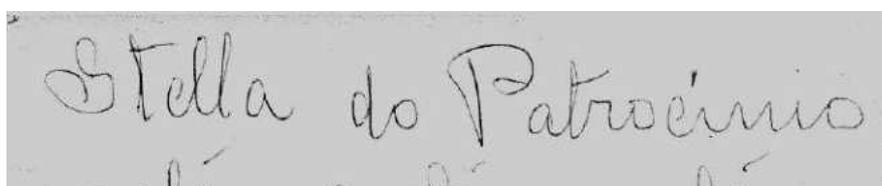
Carla: Stella, você sonha?

Stella: sonho quando tô dormindo [silêncio médio] acordada não sonho não, tô na realidade

(...)

diálogo entre Stella do Patrocínio e Carla Guagliardi

comecei o primeiro capítulo me perguntando, depois de tudo que li e escutei sobre essas três artistas, por que a invalidação de seus discursos era legitimada a partir do adoecimento mental, do sofrimento que vivenciaram. por que estivemos assegurados em colocar suas falas em questionamento sem que isso gerasse incômodo. por que nenhuma das vezes o questionamento se voltou para nós, supostamente mentalmente saudáveis. me perguntei se não éramos nós os responsáveis por tantas dúvidas sobre suas vidas, embasados por um discurso psicopatologizante que legitima a dúvida e as encarcerou no local do delírio. a esquizofrenia não consiste em uma desconexão com o real o tempo inteiro. então quando escutei Stella do Patrocínio dizendo “acordada não sonho não, tô na realidade”, não pude deixar de ver a possibilidade de um movimento cíclico na escrita: começar o primeiro e o último capítulo com o mesmo questionamento e dessa vez, ecoado pela voz de Stella, a quem dedico minha escrita agora.



Stella do Patrocínio

figura 68 - fragmento de página do caderno de desenhos de Stella do Patrocínio, entregue por Mônica Ribeiro de Souza em 20 de janeiro de 1990.

fonte: acervo de Mônica Ribeiro de Souza apud Anna Carolina Vicentini Zacharias.

o fragmento acima está apresentado por inteiro no decorrer do capítulo e mostra o nome de Stella do Patrocínio, escrito por ela própria. escolher começar com essa imagem é uma escolha pensada, uma postura. manifesto a agência de Stella sobre si mesma contida no ato de alguém que afirma seu próprio nome, mas principalmente uma mulher negra que faz isso encarcerada contra a vontade, Stella do Patrocínio é seu nome, sua identidade, sua voz.

4.1 - biografia possível

Stella do Patrocínio foi uma mulher negra nascida em 9 de janeiro de 1941, na cidade do rio de janeiro. filha de Zilda Francisca do Patrocínio e Manoel do Patrocínio, seus pais tiveram seis filhos: na ordem de nascimento, Germiniano do Patrocínio (12 de maio de 1934), Olívia do Patrocínio da Conceição (21 de junho de 1935), Antônio do Patrocínio (10 de janeiro de 1938), Carlos Chagas do Patrocínio (21 de novembro de 1938), Stella do Patrocínio e Ruth do Patrocínio (25 de junho de 1942). apesar dessa apresentação inicial, espelho a escrita de Anna Carolina Vicentini Zacharias em sua dissertação chamada *Stella do Patrocínio: da internação involuntária à poesia brasileira* e a fala de Diane Lima na palestra Lançamento do Programa Stella do Patrocínio: a história que fala, no canal do youtube do Museu Bispo do Rosário, ao afirmarem que esses dados, apesar de serem importantes, não respondem quem foi Stella: isso é o que a história de sua psiquiatrização deixou dela.

essa afirmativa vale também para os dados apresentados sobre as vidas de Aurora Cursino dos Santos e Adelina Gomes, nos capítulos anteriores. o meu papel ao escrever com essas mulheres não é o de dar conta de quem são, acredito que somente elas poderiam fazer isso. mas estando no lugar de historiadora da arte, sinto que o que posso fazer é ressoar o que elas falaram, expressaram e junto disso, trazer as questões que observei em suas falas. nada pode dar conta do vazio gigante que se faz a partir do silenciamento dessas e de várias outras mulheres.

no entanto, esses dados carregam uma importância, que diz respeito à humanização, essa que foi tomada à força de Aurora, Adelina e Stella a partir do momento que foram institucionalizadas e pelo que sabemos de suas histórias,

desde antes disso também. a falta de informações sobre suas famílias, sobre suas vidas, a violência do espaço manicomial, dos “tratamentos”, das fichas, as fotografias 3x4, o uniforme. essas mulheres foram pessoas, os dados as humanizam.

Stella afirma em um dos áudios que estudou o ginásio e fez curso normal. antes de ser institucionalizada pela internação psiquiátrica, com 21 anos, trabalhava como doméstica e um de seus sobrinhos relatou para Anna Carolina Vicentini que tem lembrança da tia sempre carregando cadernos e escrevendo, que Stella efetivamente buscou trabalhar com outros empregos para deixar de atuar como doméstica, mas não conseguia.

de acordo com ele, Stella do Patrocínio era uma mulher bastante inteligente e dedicada. a autora escrevia assiduamente em um caderno, mas ele não se recorda se suas anotações eram estudos, processos criativos ou se eram cartas. de todo modo, segundo ele, a tia escrevia com bastante frequência e muito bem.

(...)

ele ainda se lembra que a tia tentava, através dos estudos, ocupar outras funções empregatícias além daquela que exercia, como doméstica, o que nunca chegou a acontecer. as portas estavam fechadas para Stella do Patrocínio quando ela tentava outra fonte de renda. segundo ele, essa dificuldade de, mesmo estudando, conseguir se desvencilhar dos serviços domésticos em casa de família, pode ter sido um fator desencadeador do que ele denominou “surto”. “racismo, né?”, perguntei a ele. olhando meio de esguio, ele acenou com a cabeça que sim, em resposta (ZACHARIAS, 2020, p. 180).

depois da internação em 1962, não voltou a sair do cárcere manicomial, tendo falecido em 1992, aos 51 anos, na colônia juliano moreira, de modo que passou 30 anos de sua vida internada no manicômio. o diagnóstico que consta na ficha médica é o de “esquizofrenia hebefrênica evoluindo sob reações psicóticas” e a primeira internação foi no hospício pedro ii. no entanto, passou a maior parte do tempo que esteve institucionalizada na colônia juliano moreira, durante 26 anos.

o episódio da primeira internação, no hospício pedro ii, foi narrado por Stella. a transcrição abaixo foi feita por Mônica Ribeiro de Souza, que atuou como estagiária de psicologia na colônia juliano moreira. apesar de ser grande, me pareceu importante que o relato da própria Stella estivesse aqui, não somente o compilado de dados sobre a internação, como a data e o diagnóstico da ficha,

principalmente se tratando de uma internação compulsória, como foi, tendo sido roubada a opção de Stella tomar decisões sobre seu corpo:

e. – como você veio pra colônia?

p. – eu tava andando na rua voluntários da pátria ao lado do luiz, com um óculos, vestido azul, sapato preto, com uma bolsa branca com um dinheirinho dentro, porque eu ia pegar o ônibus e ia saltar na central do brasil, na central do brasil eu ia tomar uma refeição, ia tomar um ônibus na central do brasil que ia pra copacabana, ia chegar a copacabana, e aí eu peguei ... o que você me perguntou mesmo, hein?

e. – perguntei por que você veio pra colônia?

p. – ah, é ... aí eu peguei o carro ainda na rua voluntários da pátria com o luiz, ao lado do luiz, o luiz foi ao bar, eu estava ao lado do luiz, caminhando ao lado do luiz na rua voluntários da pátria, ... caminhando na rua voluntários da pátria ao lado do luiz, o luiz entrou no bar, sentou na cadeira, tocou na mesa, falou com o dono do bar pra aprontar pra ele uma coca-cola e um pão de sal com salsicha; ele tomou a refeição sozinho, não pagou pra mim, nem eu pedi, nem eu disse nada, nem tomei dele, nem eu pedi a ele pra pagar pra mim; aí ele tomou. quando ele acabou que nós saímos, eu perdi o óculos, perdi o óculos, perdi o óculos que tava comigo, um óculos escuro, parecia que ele tinha me dado um bofetão na cara pra mim perder o óculos; o óculos pulou no chão, eu caí, o óculos pulou no chão, na rua voluntários da pátria, eu caí por cima do óculos e o óculos e eu ficamos no chão, aí veio... aí veio uma velhinha na porta do apartamento dela, me levantou, disse que não tinha sido nada, pra mim parar de ficar chorando; aí veio uma dona, me botou pra dentro do posto do pronto socorro perto da praia de botafogo e lá, eu dentro do pronto socorro, ela me aplicou uma injeção, me deu um remédio, me fez um eletrochoque, me mandou tomar um banho de chuveiro, mandou procurar mesa, cadeira, cadeira, mesa, me deu uma bandeja com arroz, chuchu, carne, feijão, e aí chamou uma ambulância, uma ambulância assistência e disse: “carreguem ela”, mas não disse pra onde, “carreguem ela”... ela achou que tinha o direito de me governar na hora, né?, me viu sozinha, e luiz não tava mais na hora que o óculos caiu, eu não sei pra onde ele foi porque eu fiquei de repente mais, mas aqui, depois que eu estou aqui, ele já veio aqui, já veio aqui, já foi embora, tornou a vir, tornou a ir embora, o luiz. o luiz é meu amigo; aí me trouxeram pra cá, mandou: “carreguem ela” deu ordem, “carreguem ela”, na ambulância, “carreguem ela”, carregaram, me trouxeram pra cá como indigente, sem família, vim pra cá, estou aqui como indigente, sem ter família nenhuma, morando no hospital, estou aqui como indigente, sem ter ninguém por mim, sem ter família e morando no hospital.

e. – o luiz foi pra onde?

p. – eu não sei pra onde ele foi porque de repente eu fiquei sozinha, ele sumiu de repente, desapareceu e não apareceu mais, mas aqui, depois que eu estou aqui, ele já veio aqui, já foi embora, tornou a vier, tornou a ir embora, o luiz.

e. – o que o luiz é seu?

p. o luiz é meu amigo,

eu vim pra Colônia porque eu fui governada, né? (...)
(RIBEIRO apud ZACHARIAS, 2020, p. 335-336).

através da pesquisa de Carolina Zacharias, por meio da qual consultei a maior parte das informações biográficas acerca de Stella, a pesquisadora descobriu que Stella estava internada na colônia Juliano Moreira no mesmo período que a mãe, Zilda Francisca do Patrocínio. O sobrinho de Stella, com quem Anna Carolina conversou, tinha uma fotografia das duas juntas na colônia, que reproduzo abaixo:



figura 68 - Stella do Patrocínio e Zilda Francisca do Patrocínio na colônia Juliano Moreira, s/d.
fonte: acervo pessoal do sobrinho de Stella apud Zacharias.

diferente dos capítulos anteriores, estou me estendendo mais na escrita sobre a biografia de Stella, mas isso se deu exclusivamente porque devido à pesquisa recente de Anna Carolina, pude encontrar mais informações biográficas sobre ela do que pude fazer com Aurora Cursino dos Santos e Adelina Gomes. caso seja do interesse, recomendo profundamente a leitura da tese de Carolina, lá será possível encontrar ainda mais informações, além das que dispus aqui, como também refletir sobre as questões propostas pela pesquisa da autora. fiz questão de adicionar mais dados neste item do capítulo, uma vez que era possível.

a chegada de Do Patrocínio na colônia data de 1966, tendo sido alocada no núcleo teixeira brandão, destinado às mulheres internas. alguns anos depois, duas psicólogas, chamadas Denise Correia e Marlene Sá Freire começam a ter interesse em inserir atividades artísticas no núcleo e para isso, convidam a artista plástica e professora do parque lage, Nelly Gutmacher para que planejasse e orientasse as atividades no núcleo.

para isso, Gutmacher convidou dois dos seus alunos, Carla Guagliardi e marcio rolo. às psicólogas, competiam a coordenação administrativa e a monitoria dos encontros. para que o galpão pudesse ser ativado, as idealizadoras do projeto – as psicólogas Denise Correa e Marlene Sá Freire – precisaram reformá-lo e o fizeram junto da equipe de artistas contratados para a sua realização. para que o projeto pudesse funcionar, Denise e Marlene visitaram a escola do parque lage, em especial uma oficina de materiais, e viram que Nelly Gutmacher trabalhava com os materiais mais diversos. assim, elas escreveram um projeto e o submeteram para a análise da direção da cjm, que o aprovou.

o “projeto de livre criação artística” começou no dia 05 de setembro de 1986. marcado para terminar depois de exatos seis meses, ele foi prorrogado por mais três. as atividades eram realizadas todas as sextas-feiras, das 8h às 12h, e delas participaram **mais de 50 mulheres**²⁰ (ZACHARIAS, 2020, p. 98, grifo meu).

apesar de o projeto de livre criação artística unir arte e psiquiatria, como ocorreu com a iniciativa da Dra. Nise da Silveira no setor de terapêutica ocupacional, as atividades no núcleo teixeira brandão não tiveram o objetivo de promover o uso da arte como terapia. o objetivo principal do projeto “era promover

²⁰ até então, pude reunir cerca de 11 nomes de mulheres, incluindo Stella do Patrocínio, que participaram do projeto na colônia juliano moreira. no entanto, o relato é o de mais de 50 mulheres terem participado. grifei essa parte da citação para dar ênfase ao fato de que existem muito mais mulheres artistas para ainda serem reencontradas do que as que pude reunir os nomes nessa monografia.

momentos de distração às mulheres do núcleo Teixeira Brandão – ou, (...) deixar que, se o a priori artístico e conceitual existisse, as frequentadoras o dissessem” (ZACHARIAS, 2020, pp. 107-108).

O material que utilizei neste capítulo para refletir a expressão de Stella do Patrocínio foram áudios gravados pela artista plástica Carla Guagliardi durante o acontecimento do projeto de livre criação artística. Esse não é o único material criado por Stella do Patrocínio, uma vez que a partir do trabalho de Mônica Ribeiro, junto com Stella, há também a produção de um caderno, de onde retirei o fragmento que Stella do Patrocínio escreve seu próprio nome. Disponho a imagem inteira abaixo:

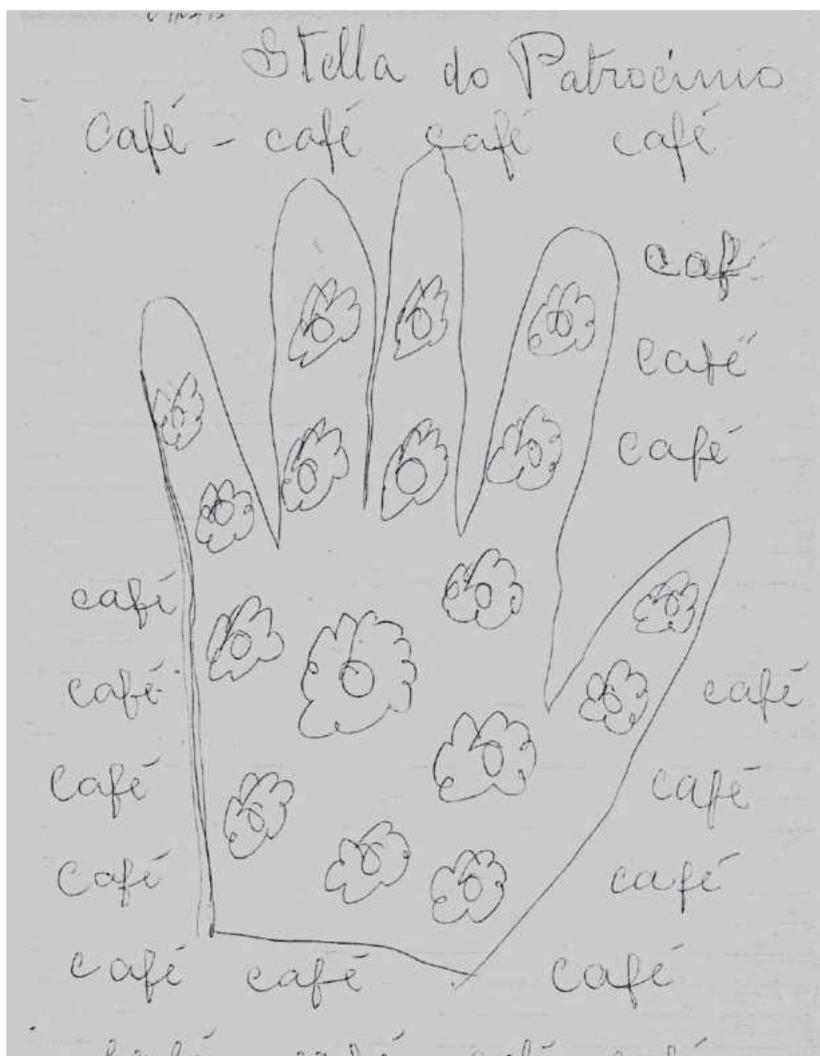


figura 69 - sem título, Stella do Patrocínio, página do caderno de desenhos de Stella entregue por Ribeiro de Souza em 20 de jan. de 1990.

Fonte: acervo de Mônica Ribeiro de Souza apud Zacharias.

Não tratarei das imagens do caderno porque em um primeiro momento que abordo Stella do Patrocínio na minha escrita, pareceu mais importante entrar em

contato com o que foi dito por ela, seu falatório. os cadernos viriam depois, mas devido à disponibilidade de espaço que a monografia oferece, não se mostrou viável nesse momento, escrever sobre ambos, o falatório e o caderno.

os áudios consistem em conversas entre Carla Guagliardi, na época, estagiária de arte, e Stella do Patrocínio. relato essas informações para começar a dar às leitoras e leitores, o contexto de existência desse material. Stella do Patrocínio foi alocada no lugar artístico de poeta, no entanto, em uma das conversas com Carla Guagliardi, ela afirma que o que fala, são histórias que conta, anedotas, e chama seu ato de falar, de “falatório”. a citação abaixo, as falas em itálico são as de Stella.

(...) fala uma poesia pra gente
também não. não tenho mais lembrança de poesia mais nenhuma
 faz uma poesia pra mim
eu não tenho mais lembrança de poesia
 mas tudo o que você fala é poesia, Stella
é só história que eu tô contando, anedota
 (...)

(conversa entre Stella do Patrocínio e Carla Guagliardi, gravada pela artista plástica durante o projeto oficina de livre criação artística. colônia juliano moreira, rio de janeiro, 1986-1988. acervo da artista).

dessa maneira, pontuo que não escuto Stella e penso seu falatório como poesia. neste trabalho, sigo sua fala e estarei tratando do falatório como contação de histórias, contação de anedotas, como falatório mesmo, como oralidade. desenvolvi melhor essa questão no item 4.3 - malezinhos prazeres – o falatório. aproveito para deixar comentado aqui, que em todas as transcrições de falas da Stella, irei colocar suas falas em itálico e deixarei as de suas interlocutoras sem itálico, como foi feito na citação acima.

acho importante destacar que o trecho acima possui um erro na transcrição em uma das falas de Stella, uma vez que escutando os áudios, percebi que ela em vez de afirmar que “é só história que eu tô contando, anedota”, na verdade ela apenas respondeu que “é história que eu tô contando, anedota”. Stella não diz “só história”. esse é um detalhe que pode soar sem importância, no entanto, não penso dessa maneira. como não foi o que de fato ela disse, optei por trazer isso para a escrita e também porque em uma primeira leitura, com a transcrição “só história”, comecei a desenvolver uma reflexão sobre como por vezes coloca-se a poesia em uma instância superior, da mesma forma que historicamente é feito com a relação

dos conceitos "arte" e "artesanato". nessa relação conceitual, a arte ganha espaço do que se é produzido por pessoas brancas ou o que passa a ser legitimado no circuito artístico, que também opera em lógica branca colonial. já o conceito de artesanato frequentemente abrange trabalhadores populares, populações indígenas, tidas como à "margem". percebi erro em minha reflexão quando escutei Stella e em verdade, ela afirma somente que "é história que eu to contando". ela conta histórias, ponto final. descartei minha primeira reflexão.

4.2 - metodologia para Stella: sua voz, a oralidade

o exercício que tenho feito para poder me aproximar de Aurora, Adelina e de Stella, e então desenvolver pensamentos e emoções para conversarmos a partir de e com elas, é um exercício que se divide em, talvez, duas frentes. ciente das distâncias simbólicas e de experiências de vida que eu tenho em relação a essas três mulheres, no primeiro momento, busquei absorver uma carga de leitura crítica que falasse sobre cárcere, luta antimanicomial, machismos, feminismo interseccional, racismo, sobre a experiência do cárcere manicomial tanto por pessoas que vivenciaram esse espaço, como as próprias artistas, no lugar de encarceramento, como também fazendo a leitura de relatos de profissionais da enfermagem, de médicos, assumindo sempre uma postura de reflexão cuidadosa.

a segunda frente, por outro lado, foi que para poder realizar a escrita desse texto, precisei colocar meu corpo à disposição de uma escuta ativa para o que essas mulheres comunicaram através da expressão. no texto chamado "escuta", de andré mesquita, presente no livro *vocabulário político para processos estéticos*, o autor aponta que "escutar requer um momento crítico de abertura, de não ação como aprendizado". em outro momento da escrita, fala sobre a figura do ritmanalista como alguém que não se enxerga como superior, estando atento a ouvir os diferentes ritmos produzidos pelas pessoas, pelos silêncios:

o corpo que dança, o corpo que se movimenta pela rua, o corpo que luta, o corpo que colide com outro corpo. todos esses corpos criam ritmos, são focos de experiência e de sons: a escuta e a execução de diferentes partituras (mesquita apud vocabulários políticos, 2014, p. 135).

apesar das metáforas muito ligadas ao universo musical, essa foi a entrega que busquei fazer no meu momento de não ação, de escuta. entendendo isso, pontuo agora uma diferença específica na criação artística entre Aurora e Adelina em relação à Stella, para depois começar a tratar de sua oralidade, chamada por ela mesma de “falatório”.

meu exercício de escuta se deteve nas obras de Aurora, nas de Adelina e no caso de Stella, o material com o qual busquei estabelecer proximidade foram os áudios, sendo esse o material que registra seu falatório. dessa maneira, acentuo que diferente da expressão de Aurora Cursino dos Santos e Adelina Gomes, o falatório registrado de Stella do Patrocínio não foi uma forma de expressão espontânea/individual como são as pinturas e modelagens de Aurora e Adelina, respectivamente.

como bem aponta Anna Carolina Vicentini Zacharias em sua tese, os áudios são um diálogo. com Aurora, tratei de suas pinturas e com Adelina, de suas modelagens, que não deixam de ser uma forma de comunicação, mas não são um diálogo, são formas de expressão numa dinâmica que envolvem somente elas próprias, suas criações não foram feitas em conjunto com mais alguém²¹. além disso, a característica de diálogo estabelecido nos áudios de Carla Guagliardi com Stella do Patrocínio, se dá entre duas mulheres

(...) em posições extremamente díspares naquele contexto, que trocavam afeto e conversavam em um mesmo espaço. e, como dissemos no tópico anterior, dividir o mesmo espaço geográfico não é o mesmo que ocupar o mesmo lugar simbólico. (...) não eram duas mulheres conversando em pé de igualdade, isto seria impossível, visto que poderes maiores as separavam. então as vivências de Guagliardi e Do Patrocínio, embora fossem compartilhadas nos momentos de conversa, poderiam ser entendidas de diferentes maneiras por uma e pela outra (ZACHARIAS, 2020, p. 103).

esse apontamento é importante para que entendamos as camadas de dinâmica no relacionamento entre as duas, uma vez que estando fora da relação, como ouvinte externa, essas nuances são importantes para o exercício de escuta e reflexão. certamente a conversa entre duas pessoas que ocupam o mesmo território simbólico e físico - por exemplo uma conversa entre duas internas da colônia juliano

²¹ entendo que o momento da criação de uma pintura ou de uma modelagem, diversas são as interferências e afetações de outras pessoas. mas reforço a perspectiva da autoria.

moreira - poderia vir a ter outras nuances, outros assuntos e direcionamentos que não existiriam na conversa entre uma mulher encarcerada e uma com seu direito de ir e vir garantido.

outra camada de análise sobre esse material, antes de abordá-lo especificamente, é a maneira como o diálogo entre as duas ocorre. Carolina Zacharias destaca que “as conversas ora se assemelham a entrevistas jornalísticas, ora parecem ser produções a duas vozes (...) conversando e se completando” (ZACHARIAS, 2020, p. 103). tive a possibilidade de entrar em contato com Carla Guagliardi e escutar as gravações repetidamente, de modo que entro em concordância com o que a autora escreve em sua tese.

é importante que esses fatores de análise sejam destacados porque quando escrevo sobre Aurora Cursino e Adelina Gomes, não existe essa diferença nas fontes que fiz consulta, ambas trabalharam em uma esfera subjetiva de expressão que não envolveu diretamente outras pessoas, foi o desenvolvimento de um trabalho pessoal e íntimo sem interferências diretas. quando digo “diretas”, é porque a possibilidade de expressão para ambas se deu devido a um trabalho anterior e contínuo realizado, no caso de Adelina, pela Dra. Nise da Silveira e a equipe de terapêutica ocupacional, e no caso de Aurora, pelo dr. osório cesar e a equipe da escola livre de artes plásticas, pensando essas formas de intervenção, como “indiretas”, no sentido de que não pintaram junto com Aurora Cursino ou modelaram junto com Adelina Gomes.

não existe nenhum registro do falatório de Stella do Patrocínio que traga consigo essa carga de espontaneidade, de ter sido feito de forma individual e de um trabalho sem interferências. no entanto, o que diz respeito à questão das “interferências”, me parece incomum que existam fontes orais constituídas por somente uma pessoa, ao passo que me parece mais comum que uma fonte visual/plástica/matérica seja feita por uma única pessoa. escrever dessa maneira pode gerar a sensação de que deixo em evidência a interferência nas gravações de Stella do Patrocínio como algo que atrapalharia o falatório. no entanto, não é de forma alguma o que procuro dividir com vocês. é importante entender que a interferência, ou seja, as falas de Carla existem, porque as falas de Stella não foram ditas a partir somente de um processo subjetivo apenas dela, mas não é um fator negativo. a oralidade é possível sem interferências?

a dinâmica da fala frequentemente ocorre em conjunto com a dinâmica da escuta e da troca, o que constitui o diálogo. na palestra performance de Grada Kilomba, Descolonizando o conhecimento, a relação entre fala e escuta fica explícita durante o momento em que realiza um experimento com a platéia: ela pede para que as pessoas comecem a conversar entre si e enquanto isso, ela começa a falar. sua voz se torna inaudível, ela não atinge, não transmite, as outras vozes abafam sua fala, que fica silenciada. no documentário cuidado como método, a artista Carla Guagliardi é entrevistada e fala sobre Stella do Patrocínio, afirmando que na época em que o projeto ocorria no núcleo teixeira brandão, “a Stella se recusava, ou não sentia nenhuma atração especial em trabalhar com nenhuma atividade plástica, mas ela aparecia com frequência para conversar”.

essa fala é fundamental porque demonstra que o desejo de diálogo alimentava, em alguma dimensão e em alguma proporção, o falatório e vice-versa. esse movimento de aparecer com frequência para conversar denota um desejo de Stella, que independente de qual seja, coloca o diálogo, a interferência, em um lugar de suprir e preencher seus desejos. o falatório não era uma criação unicamente individual, mas algo que partiu do desejo de troca. no livro Afrografias da Memória, de Leda Maria Martins, a autora discorre sobre essa questão dinâmica que a oralidade demanda:

cada palavra proferida é única. a expressão oral renasce constantemente; é produto de uma interação em dois níveis: o nível individual e o nível social, porque a palavra é proferida para ser ouvida, ela emana de uma pessoa para atingir uma ou muitas coisas (...) (SANTOS apud MARTINS, 1997, p. 147).

4.3 - malezinhos prazeres – o falatório

ao afirmar que não escuto, nem penso o falatório de Stella do Patrocínio como poesia, aponto em uma direção diferente da que foi dada ao seu falatório após sua morte. se você pesquisar por “Stella do Patrocínio” na internet, é possível encontrar facilmente descrições que a caracterizam como poeta. esse título somente foi dado a Stella após sua morte, principalmente devido ao trabalho feito por Viviane Mosé no livro Reino dos Bichos e dos animais é meu nome, em que a autora transcreveu as falas de Stella em formato versificado, como poesia. Viviane também optou por retirar as falas de Carla Guagliardi, o que gera a falsa impressão

da fala espontânea e individual à leitora/leitor, que entra em contato com a obra sem saber muito mais sobre Stella do Patrocínio.

por fim, o livro foi finalista do prêmio Jabuti em 2002, o que mais uma vez, legitimou Stella no lugar de poeta. o livro viabilizou grande destaque e reconhecimento para Stella do Patrocínio, que até então, não havia tido visibilidade. foi através desse livro que ouvi falar de Stella pela primeira vez e outras pesquisadoras, como a própria Anna Carolina Vicentini, relatam o mesmo, de modo que penso que o trabalho de Viviane teve e ainda tem sua importância, uma vez que outros pesquisadores de Stella, ainda por “nascerem”, também podem ter sua primeira via de contato através da obra de Viviane.

no entanto, não foi como Stella se posicionou sobre o assunto. de fato ela nega falar poesia e afirmou que seu fazer era contar histórias, anedotas. o falatório, a criação artística de Stella era prática de enunciação, de forma que seu trabalho era com as palavras. seguirei nesse caminho, pensando Stella como contadora de histórias e anedotas, como quem cria falatório. nesse sentido, penso o falatório de Stella do Patrocínio como um lugar de possibilidade de agência sobre si mesma e sobre sua história, é um momento em que não falam por ela, pelo contrário, Carla oferece o diálogo e a escuta. importante não esquecer, no entanto, que Stella permaneceu encarcerada, mesmo durante esses momentos em que teve alguma agência sobre si.

tomo emprestada a orelha do livro de Leda Maria Martins, em *Afrografias da Memória* novamente, escrita pela pesquisadora e escritora Lúcia Castello Branco, que discorre rapidamente sobre como a oralidade é “aquilo que é da ordem do corpo, das pulsações e da voz”. ainda nesse livro, a autora discorre sobre a enunciação da fala na congada, no item “A Palavra Proferida”, que utilizo para estabelecer relação com o falatório de Stella do Patrocínio. a congada é uma manifestação artístico cultural de raiz africana, que celebra a devoção à Nossa Senhora do Rosário. a congada envolve consigo a memória, rituais de linguagem, encenação, dança, cantares rituais, gestos, música, com uma importância em torno da performance oral.

durante a escrita, Leda Maria Martins cita Maria-José Hourantier, ao falar de uma estética teatral negro-africana, afirmando que “na África tudo começa a termina pela palavra e tudo dela procede” (HOURANTIER apud MARTINS, 1997, pp. 148). a escrita de Leda sobre a oralidade na congada, muito me remeteu ao falatório de

Stella do Patrocínio, com sua criação partindo das palavras, mas principalmente da oralidade, de seu falatório. Leda afirma que a palavra dita é “sopro, hálito, dicção, acontecimento e performance, índice de sabedoria” (MARTINS, 1997, p. 146), destacando também que a palavra, combinada aos outros elementos que configuram a congada, como a performance, é carregada de poder, sendo um poder de ação que movimenta e guia durante seus momentos de realização.

se a palavra adquire tal poder de ação, é porque ela está impregnada de àse, pronunciada com o hálito - veículo existencial - com a saliva, a temperatura; é a palavra soprada, vivida, acompanhada das modulações, da carga emocional, da história pessoal e do poder daquele que a profere (SANTOS apud MARTINS, 1997, p.146).

no falatório de Stella do Patrocínio enxergo todas essas características abordadas por Juliana Elbein dos Santos: a pronúncia com hálito, com saliva, com temperatura, o som de palavras vividas, uma vez que Stella estava falando sobre suas experiências de vida, impressões do mundo, suas observações, sua história, suas questões emocionais. em suas palavras, nesses dois seguintes diálogos, ela mesma aponta como está atenta ao mundo, observando, sentindo, absorvendo, conectada, mesmo contra sua vontade, se tratando de um cárcere, com o que acontece ao seu redor, no seu cotidiano e também com seus desejos de mundo (o diálogo seguinte foi entre Stella do Patrocínio e a interlocutora que não reconheço a voz como de Carla):

o que que ce tá botando pra dentro agora?
o chocolate que eu botei pra dentro. você que tô botando pra dentro, a família toda que tô botando pra dentro, o mundo que eu to botando pra dentro de tanto olhar
 de tanto..?
olhar
 hmm.. isso mesmo
enxergar olhar ver espiar [silêncio curto] sentir e notar. to botando tudo pra dentro porque boto pra dentro eu tô botando eu botei pra fora
 através dos olhos, né?
 é
 sabe que os olhos são as janelas do espírito, da alma
 são mesmo?
 as janelas da alma
 é mesmo? eu não sabia
 não sabia?

tô aprendendo agora
 (...)

e queria ver mais (diálogo entre Carla e Stella):

que que ce vê?
eu vejo o mundo a família [silêncio curto] mundo e a família [silêncio curto] a família que vive no mundo e vive na casa que tá sempre no mundo que tá sempre na casa [silêncio médio] e a dra. elizabeth disse assim pra mim “e você queria ver mais do que isso pra que?” [silêncio médio] “e você queria ver mais do que isso pra que?”
 você queria?
ver mais do que isso? queria
 (...)

foi com essa fala que comecei o capítulo de Stella, com um desejo: ela queria ver mais. mais. talvez na escrita não esteja evidente o peso que essa fala carrega, pois leia em voz alta para você mesma que Stella do Patrocínio queria mais e dê uma pausa para sentir o que isso significa e representa.

o desejo interrompido de Stella não é algo pontual, isolado, é um problema estrutural do sistema carcerário, manicomial, é um problema estruturalmente racista, patriarcal, capitalista. quantas pessoas queriam e querem mais até hoje e são interrompidas, impedidas nas diversas esferas de viver em sociedade. demorar três horas para chegar ao trabalho é um impedimento, a perspectiva da passagem de trem aumentar para sete reais é um impedimento. depender de três conduções no transporte público para chegar a algum destino é um impedimento. a revista policial nos ônibus da cidade são impedimentos.

eu estou dando exemplos da locomoção na cidade, porque foi nesse espaço que Stella do Patrocínio foi interrompida e encarcerada no hospício. ela estava andando na rua, ela estava indo para algum lugar e nunca chegou. ela e sua mãe faleceram e foram enterradas como indigentes. elas eram donas de uma identidade, os desejos interrompidos de Stella do Patrocínio são responsabilidade do estado, que foi e todos os dias é incapaz de garantir direitos.

seu corpo foi impedido, preso, fiscalizado e a todo momento ela observava e denunciava o fato:

(...)
 eles quem?
os fiscais os vigia
 mas onde eles estão?
tão no mundo e na casa me vigiando e me fiscalizando
 (...)

depois em outro áudio:

eu sou seguida acompanhada imitada assemelhada tomada conta fiscalizada examinada revistada [silêncio curto] tem as que são igualzinho a mim tem as que se veste se calça igual a mim as que são diferente²² da diferença entre nós [silêncio médio] é tudo bom e nada presta (...)

em diversos momentos durante a escuta, percebi falas muito doloridas vindo de Stella: sobre ela mesma, o cotidiano, o espaço manicomial hospitalar, foram esses um dos assuntos mais repetidos por ela. talvez a mais dolorida de todas foi em um momento que a interlocutora pergunta o que ela acha do amor.

*que que cê acha do amor?
eu não gosto de amar
por que?
porque sou indigente indiferente
não, não é verdade, indiferente cê não é, isso não é verdade. você é muito afetiva, muito afetuosa, muito carinhosa, muito especial. você não é indiferente. é muito bonita, tem uma luz linda, cê sabe disso. [silêncio médio] não sabe?
(...)*

a solidão e o abandono são característicos dos espaços de cárcere, esse especificamente, manicomial. historicamente utilizados como forma de realizar uma “limpeza social” nas cidades, afastados dos centros, isolados. portanto, também espaços que falham em assegurar saúde emocional, colaborando para que os “pacientes”, presidiários e presidiárias, carreguem o sentimento relatado por Stella, de ser indigente, indiferente. dessa forma, não consigo deixar de pensar nos manicômios também como atualizações coloniais, instituições de controle de corpos que não querem ser vistos pela sociedade racista, patriarcal.

de uma dessas falas doídas de Stella do Patrocínio, surge a música da Linn da Quebrada, chamada “medrosa - ode à Stella do Patrocínio”, em que a artista musicaliza o falatório de Stella, como diz o nome da música, de fato uma “ode”, que consiste em poema destinado ao canto. com a voz, a oralidade, o canto de Linn da Quebrada, sinto que Stella é acolhida em sua tristeza. como se de alguma forma, no momento em que Stella começa esse pedaço de seu falatório, Linn a encontrasse e

²² escutando Stella do Patrocínio nesse momento do áudio, tive dúvida se ela disse “diferente” ou “indiferente”.

falasse junto com ela, como se seu canto fosse abraço, mãos dadas, descanso. achei semelhante até o ritmo que foi dada à música de Linn, ao ritmo do falatório de Stella no trecho utilizado na música, o que acredito não ser obra do acaso.

a meu ver, todas essas questões estão atravessadas no falatório de Stella do Patrocínio. Leda Maria Martins se refere à oralidade também como forma de sabedoria. quando se pensa em contação de histórias, frequentemente o fazer é associado também à transmissão de conhecimento aos que escutam e fazem parte da dinâmica da contação. Stella do Patrocínio reúne oralidade e conhecimento, sabedoria, em seu falatório. como mencionado anteriormente, depois de ouvir os áudios, comecei a identificar alguns assuntos se repetindo, como a questão de ser doente mental ou sobre a dinâmica do espaço manicomial em que estava inserida, seu encarceramento, seu desejo por mais. por terem sido esses um dos assuntos mais repetidos, optei por abordá-los neste capítulo.

não há como saber se Stella do Patrocínio considerava seu falatório como forma de transmitir conhecimento, mas ao compartilhá-lo com Carla Guagliardi, com a outra interlocutora conversando com ela, que talvez seja Nelly Gutmacher e por fim, com as pessoas dentro do gravador²³, que entendo como eu e quem mais a escute pelos áudios, Stella dividiu também conhecimento sobre a vivência no espaço manicomial, sobre racismo e machismo, sobre a própria oralidade, o que me faz pensar em sua oralidade também como denúncia e novamente, um espaço para ter agência sobre si mesma e sobre sua história, tão atravessada por controles impostos.

durante as gravações, alguns diálogos não me parecem ter sido feitos por Carla Guagliardi, porque identifiquei uma diferença de voz, no entanto, Anna Carolina Vicentini Zacharias, ao topar com a mesma questão afirma que

²³ que que ce perguntou pra mim aquela hora?

eu perguntei se tem gente aí dentro

cê acha que tem?

porque transmite voz, é sinal que tem, fica ouvindo a gente fica falando a mesma coisa

e essa voz é a voz de nós mesmos?

é a voz da gente transmitindo pra eles e eles imitando a gente

eles quem são?

os moradores que moram aí dentro pra gravar a voz na hora de gravar

nunca tinha pensado nisso. será que eles são pequenos?

são pequenos do tamanho do rádio de pilha não dá pra nós enxergar

(...)

entrevistei tanto Carla Guagliardi, quanto Nelly Gutmacher (...). as entrevistadas, contudo, divergem em relação às gravações: Guagliardi afirma que às vezes Nelly era a interlocutora de Stella, mas Gutmacher nega as suas participações em conversas com Do Patrocínio, afirmando que essa tinha sido uma ideia de Carla e executada somente por ela (ZACHARIAS, 2020, p. 102).

dessa forma, não sendo possível para mim nesse momento pesquisar mais a fundo, deixo a questão em aberta e aponto que conforme abordo o falatório, estou dizendo se o diálogo ocorre com Carla Guagliardi ou com essa voz que identifiquei como diferente da dela, uma vez que além de identificar diferença, em determinado momento dos áudios (CD 02 áudio 01), há uma conversa que comprova minha suspeita. a conversa se deu entre Stella e a pessoa que não reconheço, elas conversam sobre quem estaria no teixeira brandão na semana seguinte e a pessoa afirma que ela, Carla, marcio rolo e algumas outras pessoas continuariam visitando o teixeira brandão, de modo que ela mesma que falava, não era a Carla.

mencionei como Stella do Patrocínio realizou denúncias do manicômio e da lógica manicomial no falatório de forma repetitiva, em diferentes áudios. no próprio relato de Stella sobre o momento em que é sequestrada e levada para o hospício, há crítica ali sobre o controle de seu corpo:

(...) aí veio uma dona, me botou pra dentro do posto do pronto socorro perto da praia de botafogo e lá, eu dentro do pronto socorro, ela me aplicou uma injeção, me deu um remédio, me fez um eletro-choque, me mandou tomar um banho de chuveiro, mandou procurar mesa, cadeira, cadeira, mesa, me deu uma bandeja com arroz, chuchu, carne, feijão, e aí chamou uma ambulância, uma ambulância assistência e disse: “carreguem ela”, mas não disse pra onde, “carreguem ela”... ela achou que tinha o direito de me governar na hora, né?

a forma que Stella relata, a sequência atropelada de acontecimentos um atrás do outro, todos relatados com ela em posição de passividade: deram a ela, a levaram, fizeram injeção e eletrochoque nela, mandaram, chamaram, carregaram. e por fim, sua afirmação lúcida: “ela achou que tinha o direito de me governar”. a pessoa achou, mas não tinha, iam levar Stella para algum lugar e ninguém a disse que lugar era. esse é o relato de alguém que entende o peso do controle e o critica. não tinham o direito de ter feito isso. volto para o sistema falido do estado, volto para o abraço que Linn da Quebrada dá a Stella.

em outros momentos Stella do Patrocínio denuncia o controle:

(...)
 no dia que você parar de tomar essas injeções você fica curada?
fico. completamente curada se eu não tomar remédio não tomar injeção não tomar eletrochoque [silêncio curto] eu não fico carregada de veneno, envenenada
 você toma eletrochoque?
eu tomei no pronto socorro do rio de janeiro e continuo tomando aqui aqui?
é e disseram que não dá mais mas dá sim
 dá?
 dá
 quem é que dá eletrochoque?
os que trabalham com a falange falanginha falangeta. os que trabalham com a voz ativa médio reflexiva refletindo bem no que está falando
 (...)

um dos significados de “falange” é o sentido militar, remonta ao tempo antigo dos gregos, são tropas armadas. além disso, é interessante que Stella do Patrocínio afirma que são as pessoas que trabalham com “voz ativa” e vozes que são “reflexivas, refletindo bem”. isso denuncia duas questões: a relação de poder e essa fala que reflete, pensa. o poder está presente quando Stella demarca que existe uma voz ativa: é a mesma voz que dá as ordens, toma as decisões. decisões estas, que se tratam sobre o corpo de Stella e que não são as que ela quer.

a outra questão que Stella traz nesse momento do falatório é a da reflexão. a loucura carrega consigo o estereótipo do delírio, mas eles, da falange, que usam voz ativa, são também os que fazem uso consciente da razão, eles “refletem bem” e essas são as pessoas que controlam seu corpo, que dão a ordem do eletrochoque, que o permitem e portanto, fazem com que a violência ocorra repetidamente. quem me dera tivessem trabalhado só com o delírio.

Stella do Patrocínio também aborda frequentemente no falatório a dinâmica do cotidiano borrado do manicômio:

(...)
 e aqui, que que cê faz na colônia? como que é seu dia a dia aqui na colônia? cê acorda de manhã, faz o que?
segunda terça quarta quinta sexta sábado domingo
janeiro fevereiro março abril maio junho julho agosto setembro outubro novembro dezembro [toma fôlego]
dia tarde e noite eu fico.. eu fico pastando à vontade fico pastando à vontade que nem cavalo

é?
 é
 (...)

e em outro momento:

(...)
 pensar pra que?
pra passar o tempo
 será que o tempo passa?
quem passa somos nós
 e a gente passa pra onde?
passa da vida pra morte
 (...)

ao responder, Stella opta novamente por esse falatório sem pausas, enunciando as palavras junto às outras, em somente um fôlego, relatando que “segunda terça quarta quinta sexta” e assim vai também com os meses, com os momentos do dia (dia, tarde, noite), como se todos fossem um borrão, algo sem muita nitidez. todos os dias da semana, momentos do dia e meses do ano, são a resposta para como é o cotidiano dela, todos a mesma coisa, em um só fôlego, os dias passam, as semanas passam e os anos passam.

ao mesmo tempo, no entanto, parece existir um esforço para que os dias e os meses não se misturem em algo que não há mais como identificar, perdendo a noção de tempo. porque mesmo sem nitidez, Stella responde informando quais são os dias da semana, quais são os meses que compõem o ano, quais são os momentos do dia quase como um relógio, “dia tarde e noite”. ela faz a contagem, está atenta ao tempo e principalmente atenta à passagem do tempo. em outro momento do falatório que não cito, ela novamente repete a sequência dos dias da semana, os meses e ainda em outro áudio, Stella pergunta que dia era aquele.

foram muitos dias de escuta dedicada à Stella do Patrocínio para enfim, poder suturar minha escrita. mesmo assim não foi o bastante, mesmo assim esse capítulo é lacunar, porque estive trabalhando em torno de sua oralidade, de seu falatório e depois precisei transcrever Stella, quando queria ter podido anexar, de alguma forma, seu falatório. não precisei transcrever Aurora ou Adelina e esse foi um momento de alguma tristeza. a transcrição não dá conta da voz de Stella, dos áudios feitos através do aparelho de gravação, “gravando voz que tá sendo palavras ao vento” (15’13” - 15’18” CD 02 áudio 01). então, buscando plantar algo dentro

dessa lacuna, deixo aqui expresso que esse capítulo incompleto somente se enche de hálito através do falatório. Sara Ramos é mestranda em literatura comparada pela UNILA e escreveu sobre Stella também, além de indicar sua dissertação (*Stella do Patrocínio: entre a letra e a negra garganta de carne*), incentivo que busquem os arquivos de áudio das conversas entre Carla Guagliardi e Stella do Patrocínio que foram anexados junto à tese na plataforma digital da UNILA: assim poderão ouvi-la. celebro de maneira vibrante a voz de Stella do Patrocínio, seu falatório, compondo o acesso público, tendo em vista que sua voz nunca devia ter sido propriedade privada de ninguém.

considerações finais

"faz escuro mas eu canto"

essa monografia e essa conclusão são uma prece, um movimento, um desejo dançante, uma oração, uma reza forte, uma fé bem plantada, uma batida forte do meu coração, são sobre algo do espírito, de cuidado com a espiritualidade, esse é um sonho. é o sonho da Clarice de quatro anos atrás, quando teve medo de não encontrar informações suficientes pra fazer esse trabalho de pesquisa. é o que eu sonho oferecer à essas mulheres: uma imagem mais fiel à quem foram e ao que produziram.. é o que me impede de dormir mesmo com sono, às 3 da manhã de uma quinta-feira qualquer do cotidiano, porque acredito com tanta força nesse trabalho que quando deito, começo a pensar sobre e me cria euforia, a euforia interrompe o sono e sinto desejo de escrever. é o que me faz escrever no metrô e no ônibus, quando não posso estar em casa.

essa monografia e essa conclusão são um manifesto escrito a muitas mãos, mesmo que ecoando somente através das minhas palavras, porque reúne tudo que li até aqui, tudo que conversei, as terapias, tudo que minhas amigas dividiram comigo, os acolhimentos, as palavras de motivação, as incansáveis horas de pesquisa e os cansaços também.

eu tenho esperança de que cada vez mais a teoria possa ser um lugar de cura.

que o texto possa ser um lugar, espaço, território que moldemos com nossos corpos, desejos e que ele siga o caminho do que precisa ser feito, como precisa ser feito e de que modo e formato precisa ser feito. que as regras se dobrem frente o que nós, escritoras e escritores, quando precisemos delas diferentes em nossas palavras, que o peso do que está estabelecido não seja maior do que a necessidade que o fazer da escrita pede.

por isso fiz tantas modificações, por isso abordagens metodológicas diferentes para cada capítulo, por isso a recusa das normas de língua portuguesa e até algumas da abnt.

para as feridas, as machucadas, as que sofreram abuso e violência, as que não puderam ter agência sobre seus corpos em vida, ou que nesse momento, não podem ter agência sobre si mas sabem que terão, as que tiveram os desejos contrariados, as falidas, as que sentem dor e não encontram conforto e alívio, as

que não puderam descansar e que mesmo após suas mortes e principalmente depois disso, tiveram seus nomes usados sem cuidado por aqueles que se perderam no que significa "curadoria", de que peso é revestido o entendimento histórico.

que a teoria possa lhes dar um lugar em que descansem. que haja acalento e colo. que o choro seja respeitado e acolhido, não desrespeitado. que a ferida aberta, que esse sofrimento do qual não houve escape, que tudo vaze no espaço vazio entre as minhas palavras e o meu texto. que tudo vaze pelas minhas mãos, pelos meus olhos, que as minhas palavras possam ser carinho no meio disso tudo. espaço de descanso e refazimento afetivo. que esse trabalho gire chaves outras que não as do desrespeito, que esse esforço seja mais um tijolo por onde mais pessoas construam, que venham os caminhos.

eu busquei me doar a vocês de colo e de cuidado

porque colo e cuidado são o que a escrita sempre me deu.

essa monografia foi para vocês, porque também foi pra mim. meu trabalho se pretendeu à curar, mesmo que pouco, a história, a narrativa e a produção artística dessas mulheres e modéstia parte, sinto que cumpri o trabalho. agora você pode conhecer um pouco mais sobre essas artistas, se as conhecia. se não conhecia, agora sabe seus nomes e pôde ler sobre suas vidas de maneira humanizada. agora esses nomes estão inseridos no circuito de pesquisa da história da arte, dentro da própria história da arte: não conheço outro trabalho do campo teórico do qual parto, que tenha se dedicado a isso.

-

eu era estudante e a partir dessa pesquisa, me torno historiadora da arte. essa pesquisa começou com o meu desejo de dividir a existência de mulheres artistas que foram psiquiatrizadas com mais pessoas do que só as minhas amigas ou a minha família. o corpo dessas mulheres foi censurado, violentado e posto recluso ao espaço da instituição psiquiátrica durante o período manicomial. a área da história da arte, quando não excluiu, romantizou a ideia do "artista gênio" e do "artista louco". quantas foram as vezes que no campo da arte, foi feita a associação da criatividade do artista com seu sofrimento. até hoje isso acontece e eu não precisei ler em um artigo acadêmico, eu vi diante dos meus olhos, uma professora que tive, dizer em sala de aula, que se fosse para produzir coisas incríveis como van gogh, então ela "queria ter tido depressão".

o estereótipo e a romantização do artista gênio/louco deve cessar. em vez de romantizar pessoas com diagnósticos psiquiátricos e pessoas que foram psiquiatrizadas que são artistas, nós devíamos efetivamente tentar criar possibilidade de inserção social real, porque nós excluimos essas pessoas. nós enquanto indivíduos e nós enquanto instituição de ensino e nós enquanto campo da história da arte.

no que diz respeito ao campo da história da arte, onde atuo e movimento, acredito que esse trabalho foi capaz de dar mais um passo na direção da inclusão de mulheres artistas psiquiatrizadas. aqui, você foi capaz de ler sobre a biografia e produção artística dessas três mulheres, Aurora Cursino dos Santos, Adelina Gomes e Stella do Patrocínio. que esse trabalho seja capaz de inspirar mais pessoas a pesquisarem mais mulheres como elas foram. que ele mostre que é possível sim, mesmo que pareça que essas mulheres não existem ou que pareça não existirem informações o bastante: às vezes não vai ser o bastante. mas é possível contar suas histórias. obrigada.

REFERÊNCIAS

Adelina Gomes: bio. **museu de imagens do inconsciente**, sem ano. disponível em: <<https://www.mii.org.br/adelina-bio>>. último acesso em: 2023.

Adelina Gomes. museu de imagens do inconsciente na 11^a bienal de berlim, sem ano. disponível em: <<http://mii2.hospedagemdesites.ws/berlim/adelina-gomes.html>>. último acesso em: 2023.

ANZALDÚA, Gloria. *A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios*. tradução: tatiana nascimento. 1. ed. rio de Janeiro: a bolha editora, 2021.

ANZALDÚA. Gloria. *Como domar uma língua selvagem*. tradução: PINTO, Joana Plaza; SANTOS, Karla Cristina dos; VERAS, Viviana. cadernos de letras da uff – dossiê: difusão da língua portuguesa, nº 39, p. 297-309, 2009.

Blackouts. instagram, rio de janeiro, 7 de outubro de 2021. disponível em: <[instagram.com/p/CUvXmTxI9Tp/?igshid=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D](https://www.instagram.com/p/CUvXmTxI9Tp/?igshid=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D)>. último acesso em 2023.

BLY, Nellie. *Dez dias em um hospício*. tradução: Karine Ribeiro. 1. ed. são caetano do sul, são paulo: wish, 2020.

CARVALHO, Priscila Roberta. *Exu nas escolas: cosmovisões, epistemologias e valores civilizatórios iorubanos como caminho para uma educação decolonial*. orientador: professor especialista arthur José baptista. 2019. 41 f. trabalho de conclusão de curso (especialista) – pós-graduação em educação das relações étnico-raciais no ensino básico do programa de pós-graduação, pesquisa, extensão e cultura do colégio pedro ii, rio de janeiro, 2019.

cinquentenário: museu imagens do inconsciente. **centro cultural do ministério de saúde**, sem ano. disponível em:

<www.ccms.saude.gov.br/cinquentenariodomuseu/adelina-gomes.php>. último acesso em: 2023.

cuidado como método: arte, política, clínica. daniel leão e Jessica Gogan. [s.l.: s.n], 2018. 1 vídeo (1:31:43). disponível em: <institutomesa.org/revistamesa/edicoes/5/portfolio/cuidado-como-metodo-arte-politica-e-clinica-em-4-territorios-no-rio-de-janeiro/>. último acesso em 7 de janeiro de 2022.

DA SILVA, Denise Ferreira. *A Dívida Impagável*. são paulo: 2019.

Descolonizando o Conhecimento: Grada Kilomba. mitsp e olhares: instituto cultural. [s.l.: s.n], 2021. 1 vídeo (1:01:51). disponível em: <www.youtube.com/watch?v=iLYGbXewyxs>. último acesso em: 2023.

ENGEL, Magali Gouveia. *A loucura na cidade do rio de janeiro: ideias e vivências (1830-1930)*. orientadora: Profª Dra. Maria Clementina Pereira Cunha. março/1995. 624 f. tese (doutorado em história) – pós-graduação em história da universidade estadual de campinas, campinas, 1995.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo. *Arte e Loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos Editorial, 1998.

franco da rocha, 76 anos. **prefeitura de franco da rocha**, 2020. disponível em: <www.francodarocha.sp.gov.br/franco/artigo/noticia/9966#:~:text=Os%C3%B3rio%20ingressou%20no%20hospital%20na,modelagens%20em%20argila%20e%20cer%C3%A2mica>. último acesso em: 2023.

GONÇALVES, Tatiana Fecchio da Cunha. *A Representação do louco e da loucura nas imagens de quatro fotógrafos brasileiros do século XX: Alice Brill, Leonid Streliaev, Cláudio Edinger, Claudia Martins*. orientadora: Profª Dra. Claudia Valladão de Mattos. co-orientação: Profª. Dra. Lucia Helena Reil. 2010. 319 f. tese

(doutorado) – pós-graduação do programa do instituto de artes da universidade estadual de campinas, campinas, 2010.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: educação como prática da liberdade*. tradução: marcelo brandão cipolla. 2. ed. são paulo: editora wmf martins fontes, 2017. p. 83-104.

imagens do inconsciente. leon hirszman. [s.l.: s.n], 1982. 1 vídeo (55 minutos).

imasns – instituto municipal de assistência à saúde nise da silveira. base de dados história e loucura, sem ano. disponível em: <historiaeloucura.gov.br/index.php/instituto-municipal-de-assistencia-saude-nise-da-silveira>. último acesso em: 2023.

JEHA, Silvana; birman, joel. *Aurora: memórias e delírios de uma mulher da vida*. são paulo: veneta, 2022.

KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. tradução: mário pontes. 5. ed. rio de janeiro: josé olympio editora, 2017.
o diário de frida kahlo - (KAHLO, 2017, p. 216

lançamento do programa Stella do Patrocínio: a história que fala. museu bispo do rosário e Diane Lima. [s.l.: s.n], 2021. 1 vídeo (1:28:55). disponível em: <www.youtube.com/watch?v=ev10K_1JEmg>. último acesso em: 2023.

LINN DA QUEBRADA. medrosa – ode à Stella do Patrocínio. rio de janeiro: 2021. 2'14”.

LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. tradução Stephanie Borges. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.
capítulos: “Machismo: uma doença americana de blackface + o erótico + transformar o silencio em linguagem

“louco” no dicionário michaelis. **michaelis on-line**, 2021. disponível em: <michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/louco>. último acesso em: 2021.

MARTINS, Leda. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. são paulo: perspectiva, belo horizonte; mazza edições, 1997.

MARQUES, Ana Maria. *Linha de Rebentação*. lisboa: edição doula correria, 2019.

mello, I. c. *nise da Silveira: caminhos de uma psiquiatra rebelde*. rio de janeiro: automática edições, 2ª ed., 2015. p. 212.

MENEGHEL, Stela Nazareth; BARBIANI, Rosangela; BRITO, Sarita; KORNDORFER, Carla; ROTERMUND, Juliana; ROZA, Marisa Dalla; STEFFEN, Helenita; WUNDER, Ana Paula. *Impacto de grupos de mulheres em situação de vulnerabilidade de gênero*. cad. de saúde pública, rio de janeiro, vol. 19(4), p. 955-963, jul-ago, 2003. disponível em: <doi.org/10.1590/S0102-311X2003000400018>. último acesso em: 13 de junho de 2023.

na encruzilhada com Stella do Patrocínio. podcast 451 mhz, ano, visto em 2022, disponível em: <google.com/search?q=na+encruzilhada+com+Stella+do+Patroc%C3%ADnio&oq=na+encruzilhada+com+Stella+do+Patroc%C3%ADnio&aqs=chrome..69i57j33i10i16l3.504j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:4799bd91,vid:CDBQcdc fSE4>. último acesso em 2022.

RÉGIO, Luciane. Adelina Gomes – Museu de Imagens do Inconsciente/Engenho de Dentro. **rede humaniza sus**. 2013. disponível em: <redehumanizasus.net/67373-adelina-gomes-museu-de-imagens-do-inconscienteem-engenho-de-dentro/>. último acesso em 2023.

vocabulário político para processos estéticos. org. Cristina Ribas. *in*: escuta, mesquita, andré. 1.ed. rio de janeiro, edição gráfica: Priscilla Gonzaga, 2014. disponível em: <vocabpol.cristinaribas.org/>.

MOMBAÇA, Jota. *Ñ vão nos matar agora*. 1. ed. rio de janeiro: cobogó, 2021.

MOSÉ, Viviane. *Reino dos Bichos e dos animais é meu nome*. rio de janeiro: azougue editorial, 2001.

mostra do redescobrimento: imagens do inconsciente. são paulo: fundação bienal de são paulo, 2000.

OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. 24^a ed. rio de janeiro: editora campus, 1983. p. 296.

PASSOS, Rachel Gouveia; PEREIRA, Melissa. *Luta Antimanicomial e Feminismos: discussões de gênero, raça e classe para a reforma psiquiátrica brasileira*. 1. ed. rio de janeiro: autografia, 2017.

SILVEIRA, Nise da. Posfácio: *Imagens do Inconsciente*. [s.l.: s.n], 2014. 1 vídeo (1:19:00). disponível em: <www.youtube.com/watch?v=EDg0zjMe4nA>. último acesso: 13 de junho de 2023.

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do Inconsciente*. 6^a reimpressão. petrópolis, rio de janeiro: vozes, 2015.

SILVEIRA, Nise da. *O mundo das imagens*. 1. ed. 2^a reimpressão. rio de janeiro: editora ática, 2001. p. 82

TOLEDO, Eliza Teixeira de. *Circulação e aplicação da psicocirurgia no hospital psiquiátrico do juquery*. orientadora: Prof^a Dra. Cristiana Facchinetti. co-orientadora: Prof^a Dra. Ilana Löwy. 2019. 296 f. tese (doutorado em história das ciências e da saúde) – Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, 2019.

ZACHARIAS, Anna Vicentini. Stella do Patrocínio: da internação involuntária à poesia brasileira. orientadora: Prof^a Dra. Daniela Birman. 2020. 364 f. dissertação (mestrado em teoria e história literária) – instituto de estudos da linguagem da universidade estadual de campinas, campinas, 2020.

ZACHARIAS, Anna Carolina Vicentini. Stella do Patrocínio, ou o retorno de quem sempre esteve aqui. **revista cult**, 2020. disponível em: <revistacult.uol.com.br/home/stella-do-patrocinio-retorno-sempre-esteve-aqui/>. último acesso em: 2023.

2º seminário cultura e saúde | dia 4. palestra de Silvana Jeha. [s.l.: s.n], 2020. 1 vídeo (3:25:10). disponível em: <youtube.com/watch?v=33On1Ub42g8>. último acesso em 13 de maio de 2023.

**ANEXO 1 - lista de mulheres artistas psiquiatrizadas ou com diagnósticos
psiquiátricos**

museu de imagens do inconsciente:

1 – Adelina Gomes

2 – Beta d’Rocha (livro foi publicado sobre ela pela Editoria Ministério da Saúde, chamado *A História de Beta* e livro chamado *Meu convívio com a esquizofrenia*) – seu nome completo era Albertina Borges D’Rocha

3 – Anna Letycia

4 – Rizza Conde

**as artistas entre os números 5 e 21 são da época da Dra. Nise da Silveira, no
período manicomial**

5 – Carmine Noceto

6 – Everaldine Santana

7 – Maria Tereza J. C. Castro

8 – Marie Kollandjjeva

9 – Ively Domingues Kanss

10 – Maria Nunes Valle

11 – Aurora Castro Fonseca

12 – Alda Mescalda

13 – Djanira B. Brito

14 – Helena Davidson

15 – Sônia dos Santos

16 – Faiedna

17 – Valentine Belokamen

18 – Jandira de Oliveira

19 – Alemã

20 – Doralice Vilela

21 – Sonia Ivenicki

22 – Laura Ramos – encontrei seu nome na página 142 do livro *Imagens do Inconsciente*, da Dra. Nise da Silveira

23 – Norma Nascimento – encontrei seu nome na página 143 do livro *Imagens do Inconsciente*, da Dra. Nise da Silveira

colônia juliano moreira:

24 – Stella do Patrocínio

25 – Iracema Conceição dos Santos – realizava instalações

26 – Maria Hortênsia Bandeira da Costa – confeccionava bonecas - o trabalho de Mônica aponta que apresentou “desenhos” e que Maria José de Almeida da Costa que fazia bonecas – essas duas encontrei na tese de Ana Carolina Vicentini Zacharias, na página 108.

artistas participantes de exposição *ar subterrâneo* no paço imperial além de Iracema e Maria Hortênsia: (importante destacar que o encarte da exposição apresentava o nome dessas mulheres sem nenhum de seus sobrenomes e que não tinha o nome de Stella do Patrocínio. pude encontrar os sobrenomes através do trabalho de estágio de Mônica Ribeiro de Souza através da tese de Anna Carolina Vicentini Zacharias):

27 – Carolina Vieira Machado – desenhos

28 – Januária Marta de Souza – desenhos

29 – Maria José de Almeida Costa

30 – Maria Jovem - desenhos (na tese de Monica está Maria Jove, mas no encarte Maria Jovem)

31 – Nilsa

32 – Simone Faria Maciel – desenhos

33 – Tereza de Jesus – desenhos

34 – Neusa Ferreira Gomes (essa não estava no encarte da exposição) - roupas

hospital psiquiátrico do juquery

35 – Aurora Cursino dos Santos

36 – Maria Aparecida Dias – tem obra datada de 1989, 1990, 1991, 1994, 1995, 1997, 1998

37 – Claudinha D’Onofrio

38 – Marianinha Guimarães

39 – Masayo Seta

40 – Lourdes da Costa Justino

41 – Alcina Teixeira Gandini

42 – Aline Ferreira Luz

43 – Alzira Louveiro

44 – Ana Câmara

45 – Ana David Silva

- 46 – Edna Maria Lessa Novaes – sem data
- 47 – Fátima Ferreira – tem obras datadas de 1990 e 1992
- 48 – Haydée
- 49 – Helena
- 50 – Luciene
- 51 – Maria das Graças Caetano – tem obra datada de 2015
- 52 – Maria Leite
- 53 – Rosângela
- 54 – Cacilda de Souza e Silva
- 55 – Cleusa
- 56 – Conceição Uzaio Ferreira
- 57 – Eliza Ribeiro
- 58 – Francisca Baron Ribeiro
- 59 – Helena Gadia
- 60 – Leina – trabalhos com data de 2006
- 61 – Locene
- 62 – Lydia Mendonça
- 63 – Maria Iozina
- 65 – Nivalda Maria das Dores
- 66 – Regina Irene Simões
- 67 – Reiko Watanabe

68 – Maria L. M.

69 – Sarah Amonsin Oliveira

70 – Shara Serinna Campos

71 – Tamara

72 – Conceição

73 – Irene Faustino Da Silva