



DO SILENCIAMENTO À INSURREIÇÃO:

A MULHER E O ESTIGMA DA LOUCURA  
EM GESTOS, ESCRITOS E IMAGENS

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM ARTES VISUAIS**



**DISSERTAÇÃO**

**Do silenciamento à insurreição:**

a mulher e o estigma da loucura em gestos, escritos e imagens

**Ana Carolina Tavares Sousa**

Pelotas, 2020

**Ana Carolina Tavares Sousa**

**Do silenciamento à insurreição:**

a mulher e o estigma da loucura em gestos, escritos e imagens

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nádia da Cruz Senna  
Coorientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosângela Fachel de Medeiros

Pelotas  
2020

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação na Publicação

S725d Sousa, Ana Carolina Tavares

Do silenciamento à insurreição : a mulher e o estigma da loucura em gestos, escritos e imagens / Ana Carolina Tavares Sousa ; Nádia da Cruz Senna, orientadora ; Rosângela Fachel de Medeiros, coorientadora. — Pelotas, 2020.

153 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2020.

1. Mulher. 2. Loucura. 3. Estigma. 4. Silenciamento. 5. Arte contemporânea. I. Senna, Nádia da Cruz, orient. II. Medeiros, Rosângela Fachel de, coorient. III. Título.

CDD : 700

Às mulheres que se lançaram no vazio.  
E alçaram voo.

# Agradecimentos

Ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais desta universidade pública e de qualidade que resiste ao projeto político de um (des)governo que ameaça a autonomia das instituições de ensino; que corta verbas destinadas à Educação; que nega a Ciência; que despreza professores, pesquisadores e estudantes; que rechaça a Cultura e a Arte; e que preza pelo embrutecimento do pensamento crítico. Ao PPGAVi/UFPel, o meu eterno agradecimento.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), por financiar esta pesquisa.

Ao secretário Alexandre Cardoso, por sua disponibilidade em auxiliar-me com as demandas burocráticas.

À professora e coordenadora do PPGAVi Eduarda Gonçalves, por todo apoio, incentivo e cuidado.

A todos os professores do PPGAVi, por promoverem encontros enriquecedores, repletos de diálogos e afetos.

Aos colegas de turma, pela parceria acadêmica, pelo olhar sensível e por todas as contribuições feitas em sala de aula e fora dela.

À professora e amiga Marlen De Martino, pelas conversas e almoços deliciosos, por seu olhar sensível, pelas palavras e pelos gestos de carinho.

Às professoras Angelita Hentges, Aline Accorssi e Helene Sacco, por integrarem a banca avaliadora e dedicarem-se à leitura atenta e sensível de minha pesquisa.

À minha coorientadora, Rosângela Fachel, por toda a dedicação, pelas conversas e pelas confidências; por confiar em mim e em meu trabalho; pela parceria e pela amizade que surgiu na organização de um evento acadêmico e espalhou-se pela vida.

À minha orientadora, Nádía Senna, por sua imensurável generosidade. Por acolher-me e abraçar-me; por confiar em mim e em meu trabalho; pelo sorriso contagiante e pelas palavras de carinho; por dedicar-se a esta pesquisa.

Ao meu companheiro, Cláudio, meu amor nesta e em outras vidas; por sua paciência, suas palavras, seu zelo e sua força; por acreditar em mim quando não sou capaz de acreditar; por inspirar-me diariamente a ser resiliente; por ensinar-me sobre o afeto; por fazer-se café e carinho.

À minha mãe, Marcia, pela vida; pela educação; pelo cuidado; pela força que emana de sua natureza leoa; pela sensibilidade; pelo apoio incondicional; pelas conversas e

trocas diárias; por sua existência e sua resistência; por me inspirar na vida, na arte e na docência; pela leitura e revisão desta dissertação.

Ao meu pai, Elieser, e minha irmã, Mariana, por todo o amor que dedicam a mim, por todo o apoio traduzido em palavras e gestos, por serem parte de mim e tornarem-me melhor.

À Capitu, minha filha canina que me fez companhia nos momentos de escrita, por todo o amor que seus olhos marejados transmitem-me diariamente.

Ao Tom, meu filho felino que partiu enquanto esta dissertação era escrita, por sua companhia silenciosa e cheia de afeto, por aquecer meus pés e meu coração.

A Deus, por guardar-me sob suas asas.

Somos assim. Sonhamos o voo, mas tememos as alturas. Pra voar, é preciso amar o vazio, porque o voo só acontece se houver o vazio. O vazio é o espaço da liberdade, a ausência de certezas. Os homens querem voar, mas temem o vazio, não podem viver sem certezas. Por isso trocam o voo por gaiolas. As gaiolas são o lugar onde as certezas moram. É um engano pensar que os homens seriam livres se pudessem, que eles não são livres porque um estranho os engaiolou, que se as portas da gaiola estivessem abertas eles voariam. A verdade é o oposto. Os homens preferem as gaiolas ao voo. São eles mesmos que constroem as gaiolas onde passarão o resto das suas vidas.

Rubem Alves

## Lista de Figuras

Figura 1. Pierre André Brouillet. <i>Uma lição clínica com o Dr. Charcot na Salpêtrière</i> , 1886. ....	29
Figura 2. Louis Poyet. <i>Albert Londe na Salpêtrière</i> , 1883. ....	31
Figura 3. Paul Regnard. “ <i>Atitudes passionais</i> ”. Fotografias de Augustine reproduzida em fototípias, lâminas XXIII, XXIV e XXVI, 1878. ....	34
Figura 4. Vilhelm Hammershoi. <i>Interior, Strandgade 30</i> , 1906. ....	40
Figura 5. Vilhelm Hammershoi. <i>Interior com uma mulher em pé</i> , 1889. ....	41
Figura 6. Vilhelm Hammershoi. <i>Interior</i> , 1889. ....	42
Figura 7. Tanya Wexler. Frames do filme “ <i>Histeria</i> ”, 2011. ....	47
Figura 8. Camille Claudel. <i>A Valsa</i> , 1892. ....	52
Figura 9. Camille Claudel. <i>A Fortuna</i> , 1900. ....	52
Figura 10. Leonora Carrington. <i>Adeus Ammenotep</i> , 1960. ....	56
Figura 11. Charge exposta em televisor no Museu da Loucura, no Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB), Barbacena/MG. Autoria desconhecida, s/d. ....	60
Figura 12. Museu da Loucura, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB), Barbacena/MG, 2020. ....	62
Figura 13. <i>A última grade</i> . Instalação em exposição no Museu da Loucura, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB), Barbacena/MG, 2020. ....	63
Figura 14. <i>Sem Título</i> . Imagem de autoria do fotógrafo mineiro Luiz Alfredo, para fins de publicação da reportagem <i>A sucursal do inferno</i> , na revista <i>O Cruzeiro</i> , em 1961. ....	64
Figura 15. <i>Sem título</i> . Autoria desconhecida. Instalação em exposição no Museu da Loucura, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB). Barbacena/MG, 2020. ....	65
Figura 16. Eletroconvulsor em exposição no Museu da Loucura, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB), Barbacena/MG, 2020. ....	67
Figura 17. Texto instrutivo para o manuseio do eletroconvulsor. Museu da Loucura, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB), Barbacena/MG, 2020. ....	67

Figura 18. Instalação em exposição no Museu da Loucura, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB), Barbacena/MG, 2020. ....	70
Figura 19. Instalação em exposição no Museu da Loucura, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB), Barbacena/MG, 2020. ....	71
Figura 20. Helvécio Ratton. Frame do filme “Em nome da razão”, 1979. ....	73
Figura 21. Entrada do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira, antigo Centro Psiquiátrico Pedro II, Rio de Janeiro/RJ, 2020. ....	88
Figura 22. Museu de Imagens do Inconsciente, Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira. Rio de Janeiro/RJ, 2020. ....	91
Figura 23. Ana Tavares. <i>Sem título</i> , 2020. ....	99
Figura 24. Ana Tavares. <i>Sem título</i> , 2020. ....	99
Figura 25. Ana Tavares. <i>Sem título</i> , 2020. ....	100
Figura 26. Lisa Kokin. <i>Não me esqueça</i> , 2000. ....	101
Figura 27. Lisa Kokin. <i>Persona</i> , s/d . ....	103
Figura 28. Lisa Kokin. <i>Persona (detalhe)</i> , s/d. ....	103
Figura 29. Ana Tavares. Série <i>Imaculadas</i> , 2018. ....	105
Figura 30. Ana Tavares. Série <i>Sepulcro</i> , 2019. ....	106
Figura 31. Ana Tavares. <i>Sem título</i> . Série <i>Sepulcro</i> , 2019. ....	107
Figura 32. Ewa Juskiewicz. <i>Sem título (depois de Élisabeth Vigée Le Brun)</i> , 2019. ....	114
Figura 33. Ewa Juskiewicz. <i>Portrait of Carol Rama</i> , 2014. ....	114
Figura 34. Ewa Juskiewicz. <i>Sem título</i> , 2018. ....	115
Figura 35. Ewa Juskiewicz. <i>Sem título (depois de Alexander Roslin)</i> , 2017. ....	115
Figura 36. Ana Tavares. Série <i>Floreserportais</i> , 2019. ....	119
Figura 37. Leopoldo Gotuzzo. <i>Dora com leque de plumas</i> , 1923. ....	122
Figura 38. Enquadramento em close da obra <i>Dora com leque de plumas</i> , de Leopoldo Gotuzzo, 2019. ....	126
Figura 39. Frame da tomada de vídeo sobreposta à imagem original por meio de manipulação digital, 2019. ....	126

Figura 40. Obra <i>Dora com leque de plumas</i> , de Leopoldo Gotuzzo, manipulada digitalmente, 2019. ....	127
Figura 41. Frame da tomada de vídeo sobreposta à imagem original por meio de manipulação digital, 2019. ....	128
Figura 42. Vilhelm Hammershøi. <i>Woman at the high window</i> , 1913. ....	131
Figura 43. Ana Tavares. <i>Sem título</i> , Série <i>Da janela à moldura</i> , 2020. ....	132
Figura 44. Francis Coates Jones. <i>Flowers in the window</i> , s/d. ....	133
Figura 45. Ana Tavares. <i>Sem título</i> , Série <i>Da janela à moldura</i> , 2020. ....	134
Figura 46. Charles Courtney Curran. <i>Memories</i> , 1924. ....	135
Figura 47. Ana Tavares. <i>Sem título</i> , Série <i>Da janela à moldura</i> , 2020. ....	136
Figura 48. Vilhelm Hammershøi. <i>Interior, Strandgade 30</i> , 1900. ....	137
Figura 49. Ana Tavares. <i>Sem título</i> , Série <i>Da janela à moldura</i> , 2020. ....	138
Figura 50. Ernst Liebermann. <i>A lady reading a book</i> . s/d. ....	139
Figura 51. Ana Tavares. <i>Sem título</i> , Série <i>Da janela à moldura</i> , 2020. ....	140
Figura 52. Carl Vilhelm Holsøe. <i>Woman in an interior</i> , s/d. ....	141
Figura 53. Ana Tavares. <i>Sem título</i> , Série <i>Da janela à moldura</i> , 2020. ....	142
Figura 54. Vilhelm Hammershøi. <i>Interior. With Piano and Woman in Black. Strandgade 30.</i> , 1901. ....	143
Figura 55. Ana Tavares. <i>Sem título</i> , Série <i>Da janela à moldura</i> , 2020. ....	144
Figura 56. Leopoldo Gotuzzo. <i>Dora com leque de plumas</i> , 1923. ....	145
Figura 57. Ana Tavares. <i>Sem título</i> , Série <i>Da janela à moldura</i> , 2020. ....	146

SOUSA, Ana Carolina Tavares. **Do silenciamento à insurreição: a mulher e o estigma da loucura em gestos, escritos e imagens.** Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020.

Esta pesquisa foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (PPGAVi/UFPel), no âmbito da Linha de Pesquisa *Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano*. Tem como escopo a estigmatização social mediante o rótulo da loucura de mulheres consideradas desviantes da ordem social no século XIX e em meados do XX, no Ocidente. A dissertação foi construída a partir de três principais questões norteadoras, são elas: “Como se deu a construção histórica, social e cultural que, especialmente a partir do surgimento da Medicina Alienista, instituiu uma associação entre a mulher e a loucura?”; “Como a produção artística e literária de autoria feminina que sobreviveu às tentativas de apagamento podem nos revelar outras faces dessa história?”; e “Como a arte contemporânea pode corroborar com reflexões acerca da posição facultada às mulheres no âmbito das Artes Visuais e, a partir disso, ressignificar experiências, produzir novas narrativas e construir novas realidades?. Nesse sentido, a pesquisa tem por objetivo tecer uma reflexão acerca do diagnóstico psíquico como estratégia de silenciamento das mulheres ditas indóceis e de sufocamento de suas expressões, propondo poéticas artístico-visuais que visem a subversão de discursos e práticas que, na vida e na arte, oprimem as mulheres e abafam suas vozes. Dentre os intercessores teóricos deste trabalho, estão: Magali Engel, Georges Didi-Huberman, Lisa Appignanesi, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Virginia Woolf e Ana Paula Cavalcanti Simioni. Diálogos são tecidos com as artistas Camille Claudel, Leonora Carrington, Lisa Kokin e Ewa Juskiewicz e com as escritoras Stela do Patrocínio, Maura Lopes Cançado e Charlotte Perkins Gilman. Esta pesquisa foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

**Palavras-chave:** Mulher; loucura; estigma; silenciamento; arte contemporânea.

## Abstract

SOUSA, Ana Carolina Tavares. **From silencing to uprising:** the women and the stigma of madness in gestures, writings and images. Dissertation (Master in Visual Arts). Postgraduate Program in Visual Arts, Arts Center, Federal University of Pelotas, 2020.

This research was developed out in the Postgraduate Program in Visual Arts at the Federal University of Pelotas (PPGAVi / UFPel), within the scope of the Research Line of Creation and Poetics of Everyday Research. Its scope is social stigmatization through the label of the madness of women considered deviant from the social order in the 19th and mid-20th centuries, in the West. The dissertation was built from three main guiding questions, they are: "How did the historical, social and cultural construction take place, which, especially since the emergence of Alienist Medicine, established an association between women and madness?"; "How can the artistic and literary production of female authorship that the erasure attempts reveal other faces of this story?"; and "How can the artistic and literary production of female authorship that survived attempts to erase reveal other faces of this story?"; and "How can contemporary art corroborate with reflections on the position provided to women in the field of Visual Arts and, from that point on, reframe experiences, produce new narratives and build new realities?". In this sense, the research aims to reflect on the psychic diagnosis as a strategy for silencing women who are said to be unrestrained and to stifle their expressions, proposing artistic-visual poetics aimed at subverting discourses and practices that, in life and in art, oppress women and drown out their voices. Among the theoretical intercessors of this work are: Magali Engel, Georges Didi-Huberman, Lisa Appignanesi, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Virginia Woolf and Ana Paula Cavalcanti Simioni. Dialogues are woven with the artists Camille Claudel, Leonora Carrington, Lisa Kokin and Ewa Juszkiewicz and with the writers Stela do Patrocínio, Maura Lopes Cançado and Charlotte Perkins Gilman. This research was developed out with the support of the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel - Brazil (CAPES).

**Key words:** Woman; madness; stigma; silencing; contemporary art.

# Sumário

<b>Introdução</b> .....	12
<b>Capítulo 1. A mulher e as imagens da loucura</b> .....	19
1.1. A mulher e a histeria: a medicina alienista entre “a natureza patológica” e o desvio social .....	22
1.2. Jean-Martin Charcot e a iconografia de mulheres incuráveis.....	28
1.3. A melancolia e sua morada .....	39
1.4. Histeria: um sintoma social .....	43
1.5. A mulher, a loucura e a arte: da inspiração ao silenciamento .....	49
1.6. Mulheres e memórias marginais: do cárcere ao museu .....	57
1.6.1. Museu da Loucura: uma incursão à antiga “cidade dos doidos” .....	58
1.6.2. Sueli Aparecida Rezende: a voz por trás da janela .....	71
1.6.3. A loucura é órfã: Mercês Hatem Osório ou a “mãe dos meninos de Barbacena” .....	75
1.6.4. O falatório de Stela do Patrocínio: um testemunho do “sequestro” .....	77
1.6.5. A “vida escrita” de Maura Lopes Cançado .....	80
1.6.6. Nise da Silveira: rebeldia e resistência em um mundo de imagens .....	87
<b>Capítulo 2. Mulheres do passado, imagens do <i>agora</i>: a arte contemporânea e a invenção de novas narrativas possíveis</b> .....	96
2.1. Feridas e suturas: exercícios de uma artista em descoberta .....	98
2.2. Gestos rasgados: diálogos possíveis entre a literatura e a arte contemporânea .....	106
2.3. Imagens (des)camadas: revelações encobertas pelo tempo .....	113
2.4. Quadros e enquadramentos: o que transborda em uma poética? .....	120
2.5. Da janela à moldura: enfim, a insurreição .....	129
<b>Considerações</b> .....	147
<b>Referências</b> .....	150

## Introdução

Eu não sei ao certo há quanto tempo esta pesquisa existe, mas certamente ela foi gestada durante algumas primaveras. Fruto de leituras, diálogos, escritas, fotografias, bordados, devaneios e conflitos, esta dissertação constitui-se tessitura de experiências, afetos, olhares e vozes. Vozes alheias que chegam até mim em encontros, aulas, aulas/encontros e vice-versa, ou de repente, em uma tarde de verão, ou embaixo da figueira do quintal, ou em conversas banhadas pelo cheiro do café que vem da cozinha, ou dentro de um abraço, ou em situações que amalgamam tudo isso.

Digo isso inspirada em algo que li uma vez (é sempre assim!) sobre sermos passageiros da voz alheia. Quando me deparei com esse título, “Passageiros da voz alheia”<sup>1</sup>, experimentei a gostosa sensação de não estar só, de reconhecer uma cúmplice e na presença dela sentir-me e ser mais capaz do que seria caso ela não estivesse ali. Devo confessar, esta dissertação não foi escrita por mim, não somente por mim, mas por todos e todas cujas palavras ecoaram em meus pensamentos e juntaram-se as que já existiam em mim.

Em outra ocasião, li também algo sobre as mãos que nos carregam<sup>2</sup>. Em alguns casos, os donos e donas dessas mãos que me conduziram são os mesmos e mesmas de algumas das vozes que me atravessaram e derramaram-se em minha escrita. Portanto, devo confessar mais uma coisa, esta dissertação não foi feita por

---

<sup>1</sup> BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 13.

<sup>2</sup> “Sempre fui de pensar nelas, nas mãos, em todas as que já me tocaram, as que cuidaram de mim [...] Há uma espécie de corrente invisível de mãos que me permitiram chegar até aqui. Muitas vezes me sinto carregada por um colchão enorme feito de dedos que me empurraram para frente, para cima”. AGUERRE, Gabriela. *O quarto branco*. São Paulo: Todavia, 2019, p. 11.

mim, não somente por mim, mas por todas as mãos que me guiaram até este momento.

Desde o colo materno e das histórias contadas por meu pai à noite, mãos e vozes diversas, muitas das quais eu não sou capaz de recordar (mas a elas agradeço), fizeram-me ser quem sou ou o que penso ser, construíram esta pesquisa, também ela parte de mim, de nós. Mas, se não consigo traçar exatamente a genealogia desta dissertação, posso afirmar que ela começou a ganhar forma nos últimos dois anos, quando ingressei no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais (PPGAVi/UFPel).

No âmbito da linha de pesquisa *Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano*, pude ampliar e aprofundar minhas investigações acerca da História das Mulheres. A construção de um pensamento sobre a temática iniciou-se ainda na graduação em Artes Visuais, cursada na Universidade Federal do Rio Grande – FURG, quando tive contato com estudos que teciam reflexões em torno da parca presença de mulheres artistas na historiografia da Arte Ocidental, no período que compreendia meados do século XIX e início do XX.

Como nos sinaliza a socióloga Ana Paula Cavalcanti Simioni<sup>3</sup>, o campo da arte (acrescento a literatura), enquanto saber institucionalizado, produzido e difundido em espaços acadêmicos e de forte inclinação canônica, permaneceu como domínio masculino por longos séculos. Ainda verifico que, mesmo quando a participação da mulher como artista em escolas e salões tornou-se menos inusitada, essa se dava nas margens, sob o rótulo do amadorismo, da expressão menor e, por fim, do anonimato.

Nesse sentido, a mulher, via de regra, era de tal modo coagida a servir a uma ordem social que reduzia sua existência ao papel de mãe e esposa, cuja atuação deveria se dar no espaço doméstico. Isso mesmo que se sentisse inclinada à produção artístico/literária, pois a dedicação a atividades intelectuais e criativas poderia lhe parecer demasiadamente egoísta, além de inapropriada.

---

<sup>3</sup> SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.

Estrangulando qualquer expressão “desviante” àquela instituída, a cultura patriarcal exortou inumeráveis mulheres a abdicar de sua potência, desencorajando-as a reivindicarem seus dons e, ao mesmo tempo, enaltecendo feitos masculinos e conferindo-lhes um lugar canônico. Assim, ao homem coube o poder na história da representação, sendo o seu olhar considerado universal, dominante e normatizador.

A pesquisadora Rita Terezinha Schmidt<sup>4</sup>, ao discorrer sobre o monopólio do olhar masculino em nossa cultura, afirma:

Toda representação faz parte de um código simbólico, um sistema de signos que estrutura e materializa a realidade, produzindo um regime de verdade. A representação é o fulcro de toda a prática discursiva. Estamos na representação e somos gerados por ela. E é exatamente por ser a representação tão poderosa em criar realidades e moldar o sentido dessas realidades, articulando uma verdadeira gramática do sistema de uma cultura, que o controle ideológico de seus mecanismos de organização e significação sempre foi a forma mais eficaz de manutenção do poder (SCHMIDT, 2017, p. 87).

A partir disso, é razoável pensarmos que o silenciamento imposto às mulheres e o sufocamento de sua expressão poética não compreende, portanto, uma consequência de uma ordem patriarcal, mas consiste mesmo em um de seus pilares de sustentação. Não obstante, para que a lógica androcêntrica não tivesse sua legitimidade questionada, fez-se necessária a introjeção de discursos os quais, por suas supostas evidências, fossem naturalizados como verdades absolutas.

Nesse sentido, a construção social de gênero eclipsou o discurso científico de uma Medicina pretensamente objetiva e imparcial. A Medicina Alienista<sup>5</sup>, especialidade médica reconhecida cientificamente desde o início do século XIX, sob a égide da neutralidade, contribuiu fortemente para a perpetuação da histórica dominação masculina em sociedades ocidentais. E é justamente a partir desse aparato discursivo em torno da suposta inferioridade natural do sexo feminino que esta dissertação desenvolve-se.

---

<sup>4</sup> SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

<sup>5</sup> O termo “alienismo” surgiu entre os séculos XVIII e XIX, na França, para designar a especialidade médica voltada ao tratamento da alienação mental, mais tarde batizada de Psiquiatria. Um dos mais significativos estudos acerca dessa área do saber consiste no *Tratado médico-filosófico sobre alienação mental ou mania*, publicado no ano de 1801, do precursor dessa abordagem, o médico Philippe Pinel (1745-1826).

Nesse contexto, a loucura – termo genérico que (des)qualifica incontáveis e inapreensíveis experiências subjetivas – fora tomada pela Ciência, campo epistêmico dominado por homens, como disfunção inerente ao feminino. O diagnóstico médico era tido como uma ferramenta poderosa de silenciar todas aquelas que ansiassem ocupar um lugar social que, a priori, não poderia ser seu: um lugar de poder (e aqui, entende-se o “poder” como conhecimento).

Assim, esta pesquisa tem como primeira questão geradora: 1) Como se deu a construção histórica, social e cultural que, especialmente a partir do surgimento da Medicina Alienista, instituiu uma associação entre a mulher e a loucura? E a partir de uma arqueologia das práticas discursivas e das instituições implicadas nesse processo de subalternização da mulher, bem como da percepção de que a estigmatização recaía principalmente sobre mulheres que simbolizavam uma ameaça à hegemonia masculina na produção de valores, imaginários, narrativas e representações, uma segunda questão desponta: 2) Quais outras faces dessa história a produção artística e literária de autoria feminina pode nos revelar?

A essas problematizações e a outras que delas podem ramificar-se, traço possíveis respostas no decorrer do capítulo 1, intitulado *A mulher e as imagens da loucura*. Nas páginas que o compõe, busco investigar o diagnóstico psiquiátrico como estratégia de rasura da imagem de mulheres consideradas desviantes e também descortinar, a partir da expressão feminina, as implicações do diagnóstico médico e do regime de internação enquanto estratégias de silenciamento na vida e na obra de mulheres oitocentistas e novecentistas.

Tomando de empréstimo as palavras da pesquisadora Tania Mara Galli Fonseca<sup>6</sup>, intento descortinar a potência latente naquilo que o saber científico denota como impotência. Pretendo lançar luz sobre

algo da vida onde os poderes falharam e, por distração, talvez dissimulada em vontade, deram a ver o invisível e o impossível [...] dar a ver expressões inéditas daquilo que se fez silêncio, - tão diferente e inóspito [...] aproximações com os corpos esgotados, com seus restos e com tudo o que sua impotência guarda de vida.

---

<sup>6</sup> FONSECA, Tania Mara Galli; ENGELMAN, Selda; PERRONE, Cláudia Maria. *Rizomas da Reforma Psiquiátrica: a difícil reconciliação*. Porto Alegre: Sulina/UFRGS, 2007, p. 44.

Dedico-me, portanto, a pensar sobre o longo processo material e simbólico de confinamento, silenciamento, apagamento e esquecimento de mulheres audaciosas, de uma cruel e contínua mortificação de suas histórias, de suas memórias, de suas fantasias e seus fantasmas, de seus escritos e de suas imagens, delas próprias e de tudo o que tenham tocado.

Partindo da premissa de que a produção de discursos, representações e imaginários constituiu-se na história social recente e longínqua como domínio de valores alinhados à cultura patriarcal, uma terceira questão impõe-se a mim como artista: 3) Como a Arte Contemporânea, campo em que minha poética insere-se, pode corroborar com reflexões acerca da posição facultada às mulheres no âmbito das Artes Visuais e, a partir disso, ressignificar experiências, produzir novas narrativas, e construir novas realidades?

No capítulo 2, intitulado *Mulheres do passado, imagens do agora: a arte contemporânea e a invenção de novas narrativas possíveis*, proponho a subversão dessa lógica representacional canônica que faz do quadro o “lugar” da mulher por excelência. Mediante a apropriação e a manipulação de imagens, intento romper com uma tradição que relega o feminino ao silenciamento; tradição que no contexto social encerra a existência das mulheres ao espaço da casa e, na arte, aprisiona a mesma no espaço da tela.

As imagens e os textos, estes também transformados em imagens (mentais), reunidos nesta pesquisa traçam diálogos de modo a suscitar reflexões que, com âncoras lançadas ao passado, mostram-se urgentes e necessárias em nosso tempo. Nessa perspectiva, esta dissertação aproxima-se da proposta de um Museu Feminista Virtual projetado por Griselda Pollock, o qual se caracteriza como

um jogo irônico entre o espaço museológico e a virtualidade, como campo do possível, mas que nunca poderá ser real. Não se trata de um museu na internet, e sim de um devir perpétuo, como uma poïesis do futuro, um espaço feminista de encontro, que insiste em transgredir os limites do poder simbólico atual. De forma ousada o Museu Feminista Virtual (MFV) rompe com todas as regras de museu e de história da arte sobre o quê se pode agrupar com o quê (fotografias com pintura, esculturas com filmes, posters com textos). O MFV é um laboratório de investigação<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Pollock *apud* Senna, Nádia da Cruz; Sacco, Helene Gomes. *Expressão / transgressão de Artemísia Gentileschi em Nathalia Grill*. Revista Croma, Estudos Artísticos, Lisboa, v. 7, n. 14, p. 134-141, jul./dez., 2019. Disponível em: [http://croma.belasartes.ulisboa.pt/C\\_v7\\_iss14.pdf](http://croma.belasartes.ulisboa.pt/C_v7_iss14.pdf). Acesso em: 31 ago. 2020.

Ao combinar conceitos, imagens de cunho científico, pinturas, filmes, escritos literários e registros de meu acervo pessoal, encontro gatilhos para reflexões e proposições poéticas que envolvem o mapeamento, a seleção, a apropriação e a manipulação de antigas representações femininas na arte. Tomo o campo da História da Arte como um “campo de batalha”<sup>8</sup>, espaço de revisão, análise e questionamento de saberes, discursos e práticas que, instituídos socialmente, cerceiam as existências e as experiências das mulheres, aniquilam a multiplicidade de subjetividades e silenciam as vozes contra hegemônicas; espaço de reescritura e ressignificação de nosso passado no *agora*.

---

<sup>8</sup> TACCETTA, Natalia. *Archivo de intensidades: entre el museo feminista virtual y la reescritura de la historia*. Cuadernos de Filosofía, Dossier Filosofía, sexo y género, Buenos Aires, n. 69, p. 171-189, jul./dez., 2017.  
Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CdF/article/view/6122/5410>. Acesso em: 04 set. 2020.

Uma canção popular (séc. XIX-XX):

uma mulher incomoda  
é interdita  
levada para o depósito  
das mulheres que incomodam

loucas louquinhas  
tantãs da cabeça  
ataduras banhos frios  
descargas elétricas

são porcas permanentes  
mas como descobrem os maridos  
enriquecidos subitamente  
as porcas loucas trancafiadas  
são muito convenientes

interna, enterra

Angélica Freitas

# A mulher e as imagens da loucura

Ao escavarmos a história social do Ocidente em busca de possíveis discursos e práticas que, por longos séculos, sustentaram estereótipos de gênero, estigmatizaram todo e qualquer comportamento que destes desviassem, delinearam padrões de feminilidade e, por conseguinte, determinaram o que consistiria *ser mulher*, deparamo-nos com teorias desenvolvidas no âmbito da Ciência e, em especial, da Medicina.

O marco histórico que tomamos como ponto de partida para pensarmos a relação entre discursos médicos e os processos de subalternização social das mulheres corresponde à institucionalização da loucura decorrente do reconhecimento da Psiquiatria como especialidade médica independente. Nesse sentido, interessa-nos compreender de que modo os estudos alienistas, fundados em uma perspectiva biologizante e objetiva, atuou de modo a harmonizar o corpo feminino e a patologizar comportamentos.

Remontando-nos, então, a meados do século XIX, podemos verificar que parte da produção de conhecimento científico, e, especialmente, dos estudos neurológicos e psiquiátricos, tinha como um dos principais focos de interesse o corpo feminino e sua relação com o que, à época, concebia-se como *natureza feminina*. Alicerçada pela diferença sexual entre homens e mulheres, uma parcela considerável das investigações psicopatológicas enfatizavam as possíveis

implicações de aspectos fisiológicos sobre padrões comportamentais considerados degradantes.

Os estudos de gênero<sup>9</sup> desenvolvidos a partir da segunda metade do século passado inauguraram uma abordagem interdisciplinar e abrangente sobre as questões de gênero em suas imbricações com aspectos históricos, sociais, culturais e econômicos, bem como sobre a interseccionalidade entre o gênero e tantos outros mecanismos de subjetivação.

As pesquisadoras Raewyn Connel e Rebecca Pearse, no livro *Gênero: uma perspectiva global* (2015), afirmam que “a ideia de que a diferença natural é a base para padrões sociais de gênero manifesta-se em diversos formatos” (2015, p. 91) e, talvez, o mais evidente deles seja o sistema patriarcal sob o qual nossas existências são condicionadas. As autoras ressaltam que não se trata de negar as diferenças corporais, mas de rejeitar, veementemente, a visão de que essas diferenças produzem as dicotomias de gênero e, por conseguinte, as relações de poder entre homens e mulheres. Elas enfatizam que “os corpos são afetados por processos sociais” e que, portanto, “não podemos pensar em arranjos sociais de gênero como mero efeito que flui de propriedades do corpo. Eles também precedem o corpo, formando as condições em que este se desenvolve e vive” (2015, p. 93).

Verificamos que mesmo as concepções científicas pretensamente neutras não dizem respeito apenas a aspectos biológicos, visíveis e palpáveis, mas constituem-se também de construções socioculturais e, ainda, pautam-se em parâmetros culturalmente instituídos para forjarem concepções do que é biológico e determinarem os limites entre as concepções de normalidade e anormalidade.

Voltemos nosso olhar para a Medicina Alienista de meados do século XIX. Apreendida como expressão de um saber racional sistematizado de acordo com lógicas indiciais e, portanto, dispendo de um caráter objetivo, ela impôs-se como verdade única, aplicada de modo universal e homogeneizante; no entanto, podemos apreender que um dos seus pilares de sustentação compreendia justamente essa coconstrução das dimensões naturais e culturais.

---

<sup>9</sup> Estudos desenvolvidos no campo das ciências humanas que têm como principal categoria de análise o “gênero” enquanto uma estrutura social em permanente reconstituição e, portanto, de caráter relacional. Embora suas origens remontem aos movimentos feministas dos anos 1970, os estudos de gênero ampliam as discussões de modo a abarcar múltiplas perspectivas, como das mulheres negras, lésbicas, periféricas, dos corpos transgêneros ou de gênero não binário, e do *queer*.

Em conformidade com uma perspectiva androcêntrica, que adotava a figura do homem como referência, a Ciência tinha como parâmetro de normalidade um perfil ideal do sexo feminino o qual estaria em concordância com as supostas demandas e particularidades anatômicas da mulher. Alicerçada na perspectiva dicotômica homem-mulher dos padrões sociais heteronormativos naturalizados e normatizados, a Medicina Alienista foi determinante para a patologização da mulher, a estigmatização de suas condutas e o silenciamento de suas manifestações (políticas, intelectuais, artísticas, entre outras).

Penso que a contínua reconstrução da História das Mulheres, como já apontam as historiadoras Michelle Perrot (2005) e Mary Del Priore (2014), constitua uma das imprescindíveis práticas de resistência em tempos tão sombrios como o que vivenciamos atualmente. Dentre as inúmeras possibilidades de abordagem do tema, defino que, para esta pesquisa, adoto uma ótica interdisciplinar voltada à relação historicamente construída entre a mulher e a loucura. Dessa forma, penso a partir do campo das Artes Visuais, mas tomo de empréstimo referências de outras áreas do conhecimento, como a Saúde Mental, a História, a Literatura e as discussões teóricas de Magali Engel (2006), Georges Didi-Huberman (2015), Lisa Appignanesi (2011), Michel Foucault (2014) e Pierre Bourdieu (2015).

Dedicando-me à temática em questão, pretendo traçar reflexões acerca da sistemática patologização da mulher enquanto estratégia de subordinação do gênero feminino a papéis e valores a ele atribuídos e de sufocamento da expressão feminina; pensando essas questões, principalmente, pela perspectiva de mulheres artistas e escritoras que questionaram esse lugar de subalternidade e silenciamento.

Nesse sentido, admito haver uma construção histórica do que se convencionou designar como *expressão da loucura* e, assim, tomo os indícios de supostos desvios sociais como expressão de um mal-estar na cultura (ZANELLO, 2014, p. 51) que é agenciado pelo patriarcado e justificado permanentemente pela insubordinação das mulheres.

## 1.1. A mulher e a histeria: a Medicina Alienista entre a natureza patológica e o desvio social

Para pensarmos sobre o rótulo da loucura como dispositivo de opressão e estigmatização social que mulheres apontadas como figuras desviantes sofreram e, mesmo nos dias atuais, ainda sofrem, faz-se necessária uma breve contextualização histórica. Tomamos como ponto de partida para nossa investigação um estudo da historiadora Magali Engel, publicado sob o título *Psiquiatria e feminilidade* (2018), o qual é fruto de uma longínqua dedicação da autora ao tema de interesse.

Guiados pela autora, voltemos nosso olhar ao século XIX... Esse contexto histórico, na sociedade Ocidental, e em especial na Europa, destacou-se pelo vertiginoso crescimento e pela irrefreável complexificação dos espaços urbanos. No cenário embaraçante da Revolução Industrial, são tecidos os infindáveis discursos em torno dos corpos individuais e sociais e, para todos eles, são traçadas políticas de disciplinarização.

A implantação de novos padrões de moralidade definidos pelos parâmetros burgueses da época foi determinante para o exercício do controle sobre comportamentos afetivos, sexuais e sociais. Dentre as instâncias de poder que atuavam de maneira conjunta na vigilância dos corpos e das mentes, encontrava-se a Medicina Alienista. Engendrando um longo processo de medicalização da loucura, esse novo saber científico exercia um papel determinante na gestão das condutas individuais e das relações interpessoais.

Devemos salientar que, na Europa e na América, na conjuntura histórica referida no texto, as sociedades passaram a dedicar-se a uma luta vã contra o tempo cronológico. Os espaços urbanos cada vez mais poluídos, visual e sonoramente, reuniam aglomerados de indivíduos solitários e ambiciosos que, arduamente, trabalhavam no desenvolvimento de máquinas com as quais competiriam mais tarde. Nesse tempo/espço turbulento da vida moderna, a Medicina investigava a relação entre o cérebro e o sistema nervoso e, no ano de 1869, reconheceu os emergentes distúrbios dos nervos e designou-os como “neurastenia”.

Em fins do século XIX, consolidou-se a ideia de que o sistema nervoso tinha influência sobre todos os órgãos constitutivos da anatomia humana e que, caso essa rede de influências fosse rompida, a mente seria prejudicada em sua função. Essa

linha conceitual teve como precedente a “teoria dos reflexos”, datada da década de 1830 e que teve como um de seus expoentes o neurologista Thomas Laycock. Mais adiante, retornaremos a esse conceito de reflexologia a fim de melhor compreendermos a aplicabilidade dele no que tange ao corpo feminino.

Ao debruçarmo-nos sobre a história da Psiquiatria, como campo do saber que forjava mecanismos de controle, é possível apreendermos a remota vinculação constituída entre a Psiquiatria e a construção de uma feminilidade no que diz respeito à construção de um imaginário acerca da *mulher louca*. Como nos aponta a autora referida, essa associação apoiou-se em duas concepções, foram elas: a construção da imagem feminina a partir da natureza e das suas leis; e a condição feminina diante da loucura.

De acordo com a primeira perspectiva, a mulher correlacionar-se-ia com a natureza, sendo governada pelo coração, destacando-se pela sensibilidade e regida pelos sentimentos; enquanto, ainda segundo esse ponto de vista, o homem corresponderia ao âmbito da cultura, sendo governado pela razão, destacando-se pela inteligência, regido pela razão lúcida e dispondo da capacidade de decisão.

Seguindo essa lógica de pensamento, as leis próprias à natureza também vigorariam no corpo da mulher. Desse modo, assim como aquela, esta também abrigaria em si princípios ambíguos e contraditórios, como a coexistência do bem e do mal. Exatamente por essa dualidade latente, acreditava-se que a mulher poderia representar certo perigo à sociedade e, por essa razão, deveria ser submetida a rígidas normas de controle que garantissem o contentamento com os papéis sociais destinados a ela: esposa e mãe.

Nota-se que esse discurso dominante no século XIX trazia um contrassenso em relação à figura feminina. Se havia a percepção de que a mulher naturalmente deveria comprometer-se com o matrimônio e, posteriormente, exercer a maternidade; também se admitia que sua própria natureza, instintiva e duvidosa, poderia fugir a esse padrão. Por conseguinte, “os comportamentos femininos considerados desviantes – principalmente aqueles inscritos na esfera da sexualidade e da afetividade – eram vistos ao mesmo tempo e contraditoriamente como pertinentes e estranhos à sua própria natureza” (ENGEL, 2018, p. 333).

Conforme a segunda alegação trazida pela historiadora e que, de acordo com ela foi determinante para a construção de um perfil feminino associado à loucura, a própria fisiologia da mulher tornaria esta propensa a disfunções mentais. Nesse sentido, a menstruação e as fases que envolvem a maternidade (gravidez, parto, pós-parto e aleitamento) eram aspectos importantes a serem analisados por médicos oitocentistas.

Marcado pela excreção de um “sangue secreto” pelo organismo da mulher, o período catamenial era percebido pela Medicina como uma fase suscetível às perturbações no sistema nervoso feminino. Assim, as próprias características do ciclo menstrual – tardio, precoce, abundante, escasso, irregular, entre outras – eram tomadas como critério a ser ponderado pelo alienista no momento do diagnóstico.

Além disso, os sintomas que se manifestavam no corpo da mulher nos dias em que ela se encontrava “regrada”, como dores de cabeça e fortes cólicas, também eram minuciosamente examinados como sendo indícios de um quadro patológico de loucura. Posto isso, a teoria de que a menstruação tornaria a mulher propensa às doenças mentais culminaria na concepção científica de que toda e qualquer mulher seria uma delirante em potencial.

De acordo com uma parcela significativa das teorias psiquiátricas da época, outros momentos propícios ao surgimento ou manifestação de moléstias seriam a gravidez, o parto, o puerpério e a amamentação. Nesse ponto, defrontamo-nos com outra contradição discursiva: a maternidade, ao mesmo tempo em que constituiria um refúgio seguro à mulher em relação às anomalias de seu próprio organismo, também implicaria na vivência de ciclos perigosos à saúde mental dela.

Toda essa concepção médica sobre a fisiologia feminina tinha como uma de suas principais bases conceituais a formulação de uma patologia conhecida como doença dos nervos ou neurastenia<sup>10</sup>, a qual se assentava na ideia de que, quando determinada área do corpo era exercitada de forma contínua e intensa, outra região poderia sofrer os impactos.

Acreditava-se que nas mulheres os impactos negativos resultantes de esforços de toda ordem, e, especificamente, intelectuais e imaginativos, manifestar-

---

<sup>10</sup> A doença dos nervos recebeu a designação de neurastenia no ano de 1869. Acreditava-se que ela era resultante de distúrbios dos nervos e associada a faculdades mentais.

se-iam em seu sistema reprodutivo. Esse pensamento, fortemente associado à manutenção do sistema patriarcal hegemônico, tinha como fio condutor a “teoria dos reflexos” que, datada de 1830, estabelecia uma relação de dependência entre o sistema nervoso e todo o organismo humano.

De fato, a teoria reflexologista foi determinante para a sustentação de um discurso machista respaldado pela biologia, na medida em que tecia uma justificativa científica para a inclusão do útero e de todo o sistema reprodutivo feminino em diagnósticos de doenças nervosas. Médicos e cientistas acreditavam que

A fisiologia das mulheres, à diferença da dos homens, não possuía a energia nervosa requerida. [...] Os centros nervosos da mulher, já instáveis por causa da energia requerida pelas mudanças físicas da puberdade, enlouqueceriam com o duplo esforço do trabalho mental e do tipo de competição em que os homens mais jovens floresciam. A menstruação se tornaria irregular ou cessaria completamente. [...] Pior que tudo, o sistema reprodutivo da jovem podia falhar. (APPIGNANESI, 2011, p. 118).

Essa teoria também foi determinante para a realização de controversos procedimentos médicos adotados em hospitais manicomiais e que, supostamente, tinham o intuito de curar ou amenizar o sofrimento trazido pelas internas. Dentre os métodos terapêuticos mais comuns, encontravam-se as intervenções cirúrgicas ginecológicas, como a extirpação do clitóris. Portanto, as ideias de que “as fronteiras entre o estado fisiológico e o patológico seriam extremamente tênues e nebulosas na mulher”, bem como de que “o aparelho genital tinha uma grande influência sobre o estado mental” (ENGEL, 2018, p. 339), não permaneciam apenas no campo discursivo; mas, convertiam-se em práticas tão suspeitas quanto invasivas nos corpos femininos.

Além dos aspectos fisiológicos relacionados ao sistema reprodutivo, a própria sexualidade feminina também consistia em objeto de estudo de médicos alienistas do século XIX. Algumas correntes teóricas defendiam a ausência de desejo e prazer na mulher, proferindo, assim, uma natural anestesia sexual feminil; outras reconheciam as necessidades carnis do corpo de ambos os sexos e chegavam a admitir que, à mulher, deveria ser concedido o direito à voluptuosidade.

Inexpressiva ou perversa, ausente ou excessiva, lânguida ou lasciva, a sexualidade, em especial a feminina, constituía um dispositivo histórico para o exercício do controle e do poder. Os discursos científicos, subordinados à moral,

produziram um imenso repertório acerca dos desvios dos sexos, no qual a figura feminina, frígida ou erótica, era a protagonista.

A associação entre as anomalias da sexualidade e as disfunções mentais encontrava-se presente em grande parte dos diagnósticos de doença mental; contudo, uma dessas patologias destacou-se: a histeria.

De origem grega, o termo "histeria" deriva de *hystera*, que significa "matriz" ou "útero", e, de acordo com a Medicina Hipocrática, constituía-se como um deslocamento do útero, quando infecundo, pelo corpo da mulher. O mal histérico foi, durante a Antiguidade, considerado um estado de possessão divina o qual se manifestava em artistas e poetas, envolvendo-os em um estado de espírito caracteristicamente feminino. Ao longo da Idade Média, essa misteriosa loucura foi apreendida como uma incorporação demoníaca em mulheres apontadas como bruxas pela Igreja Católica e pelo Estado. Na Modernidade, chegou-se à concepção de que ela constituía um distúrbio psíquico a ser desvendado pela ciência; e a partir de meados do século XX, é outorgada a ela uma nova roupagem.

A escritora e crítica de arte Veronica Stigger, em texto dedicado à exposição *O útero do mundo*<sup>11</sup>, afirma que a concepção de que o feminino traz em si uma espécie de animal indomesticável tem uma longínqua relação com as primeiras reflexões sobre as artes. De fato, uma breve revisão histórica que nos reporte ao período clássico da Grécia Antiga é suficiente para que averiguemos o quão remota é essa íntima associação entre a figura da mulher e a criação poética.

Esse vínculo instituído entre o feminino e a sensibilidade<sup>12</sup> encontra-se no cerne do pensamento de Platão, maior expoente da filosofia na Antiguidade Clássica. Responsável pela criação de uma base teórica pautada em classificações binárias as quais vigoraram até o século XX, o filósofo afirmava serem os poetas indivíduos *efeminados* e, por consequência, acometidos pela mania, pela loucura.

---

<sup>11</sup> A exposição ocorreu entre os dias 5 de setembro e 18 de dezembro de 2016, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Com curadoria de Stigger, a mostra reuniu cerca de 280 obras produzidas em diferentes linguagens (*pinturas, desenhos, fotografias, esculturas, gravuras, entre outras*) e propôs uma reflexão acerca das manifestações do corpo (especialmente o feminino) liberto do aprisionamento social. Trazendo à tona uma notável diversidade de representações desse "corpo indomável", o conjunto de produções artísticas reverencia a loucura como uma potência criativa e dando ênfase à histeria como uma impulsão poética.

<sup>12</sup> Nesse caso, refiro-me à perspectiva platonista, segundo a qual o sensível é apreendido como mero recurso para a produção poética, ou seja, para o exercício da cópia (*mímesis*) do real, do essencial (*eidos*). A sensibilidade seria, portanto, inferior a tudo aquilo que se encontra no domínio do inteligível, das ideias.

Assim, durante muitos séculos, a datar da Antiguidade Clássica, difundiu-se a concepção de que o mal histérico era acompanhado do sintoma *ser mulher*. O filósofo Georges Didi-Huberman, em seu livro *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*, ao discorrer sobre a história da histeria, afirma:

A palavra “histeria” apareceu pela primeira vez no trigésimo quinto aforismo de Hipócrates, que diz: “Na mulher atacada de histeria, ou que atravessa um parto trabalhoso, o acesso de espirros que sobrevém é favorável.” Isto significa que espirrar recoloca o útero em sua posição, em seu lugar certo; o que significa que o útero é dotado de deslocamento. O que significa que essa espécie de “membro” da mulher é um *animal* (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 102).

Embora não houvesse a completa isenção dos homens no que se refere ao acometimento dessa afecção, a diagnose era mais comum entre as mulheres que, em do século XIX, viam-se imersas em um contexto no qual a Igreja e a Ciência mediavam forças e disputavam o domínio dos corpos (femininos).

Nesse período de constituição de uma sociedade moderna, as mulheres de famílias favorecidas economicamente já não se contentavam em permanecer encerradas em seus lares e nas igrejas; contudo, a elas, também não era permitida a livre circulação pelo espaço público e, menos ainda, a inserção no mercado de trabalho. A mulher foi, assim, deixando de ser vista como um ser angelical que repousava sobre as sacadas dos casarões; entretanto, tão pouco passou a ser associado à emancipação.

Divididas entre a religião e o conhecimento secular, as mulheres, supostamente, tornavam-se propensas a essa nova doença do século a qual, assim como suas portadoras, estava associada às incertas transformações da época e manifestava-se de maneiras múltiplas. Com uma vasta gama de sintomas e tratamentos ainda indefinidos, a ramificação da neurastenia dispôs de variadas interpretações, todas elas vinculadas ao corpo feminino.

Ainda no decorrer do século XIX, tratar uma mulher acometida pela histeria significava direcionar o útero a seu lugar de origem. Essa condução da matriz poderia ser realizada mediante a inalação de odores fortes – compostos químicos de odor repulsivo, pelos e chifres de animais, pólvora, entre outros –, visto a crença de que o instinto desse órgão era afastar-se de elementos putrefatos.

## 1.2. Jean-Martin Charcot e a iconografia de mulheres incuráveis

O maior expoente dos estudos acerca da histeria foi o médico e cientista francês Jean-Martin Charcot (1825-1893). Ao ingressar no hospital manicomial da Salpêtrière, uma das maiores instituições psiquiátricas da história e que chegou a abrigar cerca de seis mil mulheres diagnosticadas com doenças mentais, o célebre psiquiatra desenvolveu um método de análise voltado à observação minuciosa de cada manifestação emocional e física de suas pacientes.

Dedicado às diagnoses de doenças degenerativas e nervosas que poderiam culminar em doenças mentais, Charcot filiava-se à hipótese de que cada caso deveria ser analisado separadamente e que, somente a partir da recorrência dos sintomas em diferentes pacientes, seria possível delinear um tipo de patologia.

Considerado o pai da neurologia, o médico francês rompeu com o método investigativo vigente que recorria às autópsias – procedimento de exame de cadáver –, e desenvolveu uma forma própria de perquirição, alcunhada “anatomia”. De acordo com essa perspectiva, “não se pode ver um cérebro funcionar, mas é possível identificar no corpo sintomático os efeitos provocados pelas alterações desse funcionamento, e, portanto, prejudá-lo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 43).

O contato direto e individual com as internas implicou também na concepção charcotiana de que cada uma delas, além de exteriorizarem sintomas já conhecidos e ratificarem algumas hipóteses, poderiam trazer à tona novas afecções e, assim, contribuir ao avanço da medicina. Desse modo, Charcot observava, com minúcia, suas pacientes, discriminava os sintomas trazidos por cada uma delas e examinava as lesões corporais que se manifestavam em seus corpos. A partir de então, instituiu comparações entre determinado número de casos e os integrava em *quadros*.

Assim, o médico francês classificou inúmeros *tipos* de doença, as quais foram formuladas com base em conjunto de sintomas que se encontravam em relação de dependência uns aos outros, que se justapunham e que, por conta de suas combinações, delineavam de maneira precisa determinadas afecções.

A especialidade de Charcot era a histeria e, apesar de admitir a ocorrência dessa disfunção em homens, a maciça maioria das pessoas que sofriam com a doença eram

mulheres. O aparente cuidado que o médico despendia à população residente do hospital dissimulava uma série de procedimentos hoje considerados hostis. Nos corpos femininos indóceis, eram injetadas drogas sedativas e realizados exames com eletricidade; além disso, eram efetuadas intervenções no aparelho genital, como a compressão dos ovários mediante a introdução de ar na cavidade vaginal.

Considerada igualmente terapêutica era a participação das pacientes nas aulas públicas (Figura 1) oferecidas semanalmente por Charcot. Nos encontros ocorridos às terças-feiras, as enfermas eram convidadas a adentrar o anfiteatro e, sob o efeito da hipnose ou não, eram incitadas a encenar os efeitos da doença sobre seus corpos. Os atentos olhares do público masculino não eram apenas de médicos interessados em descobertas clínicas, mas também de escritores e artistas extasiados com a plasticidade dos corpos histéricos.



**Figura 1**

Pierre André Brouillet.  
Uma lição clínica com o Dr. Charcot na Salpêtrière, 1886.

Fonte: <https://goo.gl/oZLTUU>.  
Acesso em: 29 nov. 2018.

Além da realização das aulas abertas que movimentava a Salpêtrière, Charcot também propôs a instalação de um ateliê fotográfico em uma das dependências do

hospital. Sua relação com a fotografia assumia muitas conotações, dentre elas a recorrente comparação que ele fazia entre o seu ofício e o de um fotógrafo.

Em resposta às acusações de que ele estimulava o desenvolvimento da histeria nas pacientes ou até mesmo de que ele havia inventado essa patologia, o psiquiatra afirmava não ter criado absolutamente nada, mas apenas registrar aquilo com o que se defrontava no manicômio. Segundo ele, as manifestações histéricas eram tomadas como se apresentavam a ele, a quem cabia apenas fazer a inscrição daquilo que via.

Contudo, como nos atesta o filósofo francês Georges Didi-Huberman, a relação entre Charcot e a fotografia não se resumia a essa metáfora. Em uma época em que os museus de Medicina espalhavam-se pelo mundo, o famoso médico e sua equipe utilizaram-se dessa tecnologia para produzir iconografias cada vez mais complexas.

Com uma satisfatória infraestrutura hospitalar, a Salpêtrière não abarcava apenas as dependências básicas de um manicômio, mas dispunha também de um laboratório de anatomia e de um consultório de oftalmologia. Além disso, a instituição de referência da Medicina Alienista abrigava ainda um museu, um ateliê de fotografia e outro de escultura, e um anfiteatro. Tudo isso a serviço das imagens, e vice-versa.

Essa “fábrica de imagens” em que se tornou a Salpêtrière foi o cenário onde se desenrolou o projeto científico/terapêutico/pedagógico de Charcot, que se assentava, em especial, nos registros fotográficos. Assim,

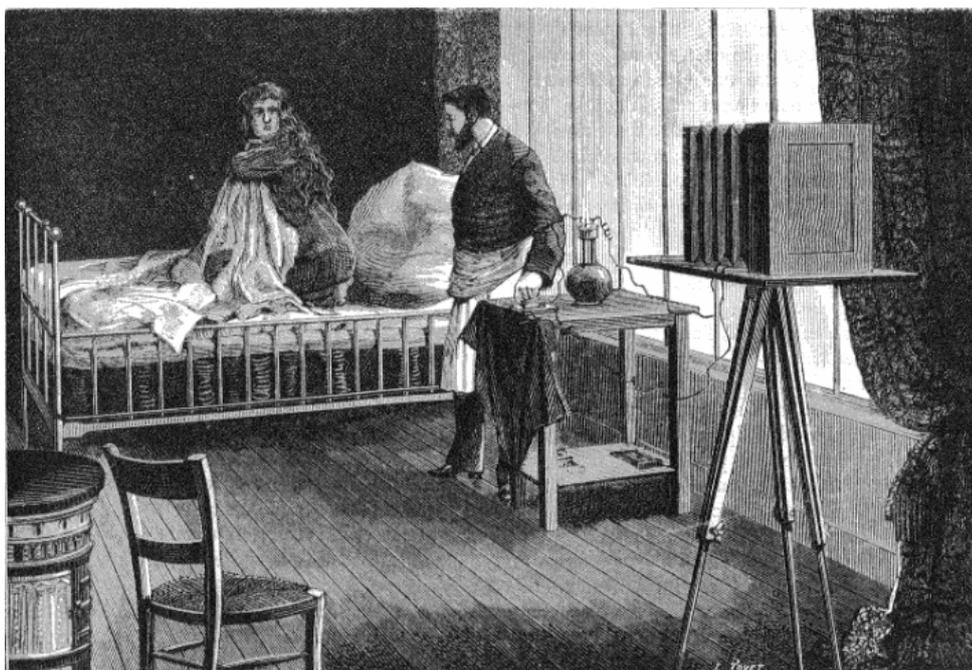
“a fotografia deve ter sido para ele [Charcot], a um só tempo, um processo experimental (um instrumento de laboratório), um processo museológico (arquivo científico) e um processo de ensino (instrumento de transmissão) [...] a possibilidade figurativa de generalizar o caso como *quadro*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 57).

O valor indicial da fotografia acrescido da concepção de que as imagens dessa natureza poderiam revelar algo que o olho humano não apreendia sustentaram a crença de que, a partir de então, os traços fisionômicos deixados pela histeria não poderiam escapar à percepção médica, visto que seriam capturados pela “mais objetiva das tecnologias”: a fotografia.

Pensava-se que as fotos do Salpêtrière podiam fornecer um mapa fisiognômico das paixões: traços, impressões no corpo que as doenças dos nervos, emoções irracionais e os processos mentais poderiam produzir ao longo do tempo. Médicos *trainees* aprenderiam

diagnósticos de uma colecionada história natural dos sintomas, assim como médicos em hospitais e consultórios em todos os lugares. Se hoje as fotos dos histéricos da Salpêtrière parecem poses melodramáticas e dificilmente seriam úteis como instrumentos para diagnósticos contemporâneos, vale a pena observar que seu status na época não era diferente da tomografia computadorizada do cérebro ou da ressonância magnética atualmente (APPIGNANESI, 2011, p. 138).

Esse crédito incondicional atribuído às imagens fotográficas justificava-se, assim, pela convicção de que a fotografia, ao suspender a parte do real que captura, redireciona o foco do olho humano para aquilo que foi retratado e que, caso não o fosse, poderia passar despercebido pela limitada percepção humana. Destarte, esse pensamento em torno da imagem indicial fomentou o *impulso fotográfico* presente no trabalho de Charcot e de seus companheiros (Figura 2) e a produção de um *catálogo de horrores* dos corpos histéricos.



**Figura 2**

Louis Poyet.  
Albert Londe na Salpêtrière, 1883.

Fonte: <https://goo.gl/kHKoVD>.  
Acesso em: 22 mar. 2018.

Os retratos produzidos na instituição manicomial resultaram em uma vasta e significativa iconografia das *mulheres loucas*. A partir de todo o material produzido, constituiu-se a série *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, que foi

publicada no ano de 1876, em volumes intitulados *Bureau de Progrès Médical*. A coletânea, idealizada por Charcot e de autoria do médico D.M. Bourneville e do fotógrafo mencionado acima, combina breves textos descritivos dos casos selecionados e imagens das enfermas residentes na instituição.

Com sua proposta de oferecer análises verbais e visuais dos diferentes estágios da doença, os exemplares serviram como guia hospitalar tanto para o corpo de médicos que atuava na Salpêtrière, quanto para aqueles que atendiam em clínicas e consultórios. Assim, a fotografia “tinha o dever de ser a própria memória do saber, ou, melhor, seu acesso à memória, seu domínio da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 74).

Mas toda essa produção de imagens do sofrimento que ocorria na *cidade de mulheres incuráveis* – como ficou conhecido o complexo hospitalar da Salpêtrière – constituía uma problemática de cunho ético e estético. A paciente, beneficiada pela hospitalidade da instituição manicomial, oferecia, em contrapartida, o espetáculo da dor, no qual seu corpo servia de palco para a manifestação das afecções que a acometia.

Ao discorrer sobre essa atração da dor protagonizada pelas mulheres internadas, Didi-Huberman questiona se “haveria espetáculo sem direção cênica” e afirma ser essa problemática o ponto crucial para se pensar a “aproximação do corpo do outro e da intimidade de sua dor”. Susan Sontag sinaliza que “a iconografia do sofrimento tem uma longa linhagem” (SONTAG, 2003, p. 37) que aponta para o fato de que imagens de corpos em sofrimento parecem ter o poder de despertar o nosso interesse enquanto espectadores, trazendo-nos cada vez mais para perto daquilo que é retratado.

Ao que parece, esse vasto conjunto de imagens produzido no contexto da Salpêtrière não tivera nenhum efeito terapêutico nas mulheres diagnosticadas com disfunções psíquicas de toda ordem. Ao contrário, a espécie de contrato feito entre pacientes e médico, ao que tudo indica, atendia a interesses apenas de um dos lados, tendo em vista que “mostrar um inferno não significa , está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno”

(SONTAG, 2003, p. 37), mas apenas retratá-las no exato momento que agonizavam<sup>13</sup> e tinham seus clamores ignorados.

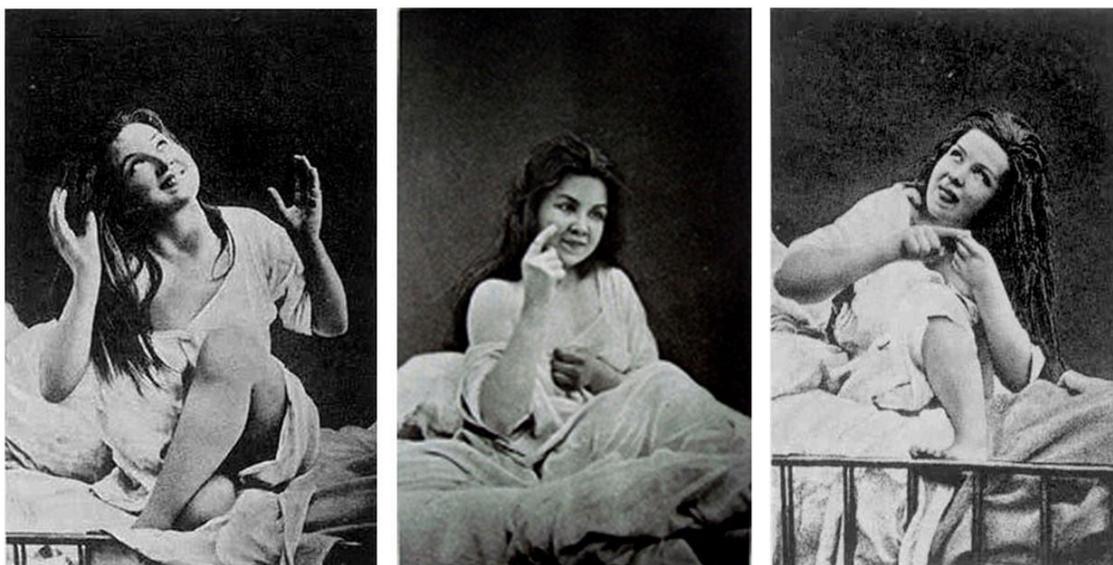
Uma das figuras recorrentes nas páginas da coleção é a jovem Augustine, que chegou ao Hospital da Salpêtrière com apenas quinze anos de idade, em 21 de outubro de 1875. Manifestando sintomas como falta de mobilidade, anestesia de um lado do corpo e percepção visual comprometida, todos eles sem causas físicas identificadas, o caso da moça foi classificado mais tarde como histero-epilepsia.

Contudo, as anotações feitas por Bourneville acerca das narrativas contadas por Augustine revelavam experiências de vida traumáticas, as quais poderiam ser tomadas como fatores determinantes à confusão mental até mesmo por olhares leigos. De acordo com os escritos do médico, a menina passou a infância em um convento onde, com frequência, era castigada por seus atrevimentos externados em ações e palavras. Sobre o seu corpo, era lançada água benta e realizados rituais de exorcismo. Sobre sua sexualidade, eram tomadas providências extremas, como o enlaço de suas mãos à cama em que dormia a fim de evitar possíveis toques ao próprio corpo durante a noite.

Em uma de suas saídas do convento, ela sofreu uma tentativa de estupro da qual conseguiu desvencilhar-se; mas, no início de sua adolescência, aos treze anos, foi abusada sexualmente pelo patrão de sua mãe. Augustine acusava sua progenitora de tê-la sujeitado a ter relações com esse homem e o trauma do abuso manifestava-se em dores, imobilidade, palidez, vômitos e ataques convulsivos diários.

---

<sup>13</sup> Essas expressões de sintomas poderiam ser inclusive desencadeadas propositalmente mediante técnicas, como a hipnose, que objetivavam a vagarosa observação de determinadas afecções,



**Figuras 3**

Paul Regnard. “Atitudes passionais”. Fotografias de Augustine reproduzida em fototipias, lâminas XXIII, XXIV e XXVI, respectivamente.

Fonte: Iconographie photographique de la Salpêtrière, 1878.

No manicômio, durante suas crises, Augustine revivia, na mesma medida em que ressignificava, o sofrimento oriundo da violência cometida contra ela. As encenações que fazia diante da câmera fotográfica (Figura 3) denunciavam contradições internas como sua relação de nojo e atração pelo sexo. Os conflitos sexuais ressurgiam em cada sessão de hipnose, mas também manifestavam-se quando ela, aparentemente, encontrava-se consciente.

Objeto de pesquisa (e talvez de desejo) dos médicos, Augustine passou a ser o “exemplo clássico da histeria”, visto que passava por todos os estágios do “grande ataque histérico completo e regular”. Seu corpo era palco da loucura e suas ações constituíam uma sequência perfeita das etapas da afecção delineadas por Charcot.

Primeiro havia uma fase epileptoide ou de “rigidez muscular”, que espelhava o comportamento epilético. Os músculos de Augustine se contraem, o pescoço se torce, os calcanhares viram para fora, os braços giram juntos várias vezes, descontrolados, depois os pulsos se juntam enquanto os punhos viram para fora. Ela se torna rígida, imóvel com uma tábula, olhos voltados para o espaço, cegos.

Depois vêm as acrobacias circenses dos “espasmos convulsivos” [...] Isso era seguido da representação de estados emocionais como amor, ódio, medo, conhecidos como *attitudes passionnelles*. Aqui, Augustine encena sedução, súplica, prazer erótico, êxtase e ironia

em uma série digna de um filme mudo. Alucinações frequentemente acompanham esse estágio. Augustine ouve vozes, fica aterrorizada, sente dor, vê sangue, ratos; e quando cai no delírio, que marca o estágio final do ataque, essas alucinações com frequência assumem a forma de seu violador, amante ou sua família. [...] No final, há lágrimas e risos, ambos os quais Charcot vê como uma liberação antes que a paciente volte a si do ataque (APPIGNANESI, 2011, p. 147).

Augustine tornou-se a obra-prima da medicina alienista e, notadamente, do conceito de histeria (DIDI-HUBERMAN, 2015). Sua beleza juvenil e sua sexualidade aflorada fizeram dela uma musa da loucura que, mesmo desvanecendo misteriosamente da história, permaneceu no imaginário daqueles que vivenciaram o ambiente manicomial como a personificação de um ideal feminino, de uma deusa, a Vênus.

Desse modo, a figura de Augustine constituiu um símbolo da história da histeria. Suas imagens evocam uma realidade hedionda capaz de provocar náuseas ao revelar que o desejo de controle dos corpos feminis levou muitas mulheres a instituições manicomiais que, por vezes, assemelhavam-se a depósitos humanos. Além disso, faz-nos refletir que suas dores e sofrimento psíquico eram de tal modo intragáveis que chegavam a romper as barreiras da pele e revelavam-se em manifestações corpóreas tão expressivas quanto teatrais.

A mulher, simulacro da histeria, tornou-se assim espetáculo não apenas para a apreciação do olhar clínico, mas para as lentes da câmara escura. Suas imagens consistiram em importantes aliadas na produção de discursos científicos, os quais encobriam certo imaginário em torno da figura da mulher histérica e dissimulavam o perverso prazer (masculino) que transpassava as investigações sobre os prazeres (femininos).

Rodeadas pelos muros dos hospitais psiquiátricos e cerceadas pelas amarras da doença mental, aquelas que foram designadas como loucas encontravam-se em estado de dupla dominação. Primeiramente, por terem nascido mulheres e, posteriormente, por terem sido encarceradas com o estigma da insanidade. No decorrer dos séculos, elas foram aprisionadas e, assim, suprimidas da história social; elas sucumbiram à moléstia, própria ao confinamento, e não deixaram vestígios.

Apesar do contínuo aprofundamento dos estudos acerca da histeria e da ascensão dos alienistas à categoria de profissionais, a busca pela verdadeira causa da histeria parecia cada vez mais vã. Ocorria que as mulheres apontadas como

portadoras dessa afecção apresentavam, aos olhares médicos, sintomas de gravidade inquestionável, porém não era possível detectar lesão alguma em seus corpos.

a histeria insistia em desafiar qualquer conceito de foco, qualquer ideia de monomania (loucura local). Sua extrema visibilidade guardava consigo um segredo, uma invisibilidade e uma labilidade, uma liberdade de manifestações absolutamente intratáveis: uma imprevisibilidade irreduzível. A histeria obrigava a pensar em paradoxos – aqui em uma porosidade integral do corpo, ali uma dinâmica de emanações e simpatias, acolá os obscuros caminhos dos “nervosismos”. [...] até que, um dia, sem que ninguém soubesse por que, a histérica se curava sozinha (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 109).

Muitos estudos tendiam a considerar que a referida doença não possuía uma ligação com o aparelho útero-ovariano, mas com o cérebro e o sistema nervoso. E, então, instituiu-se um conflito entre os *exploradores do útero* e o *inquisidores do encéfalo* (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Seria razoável pensar que a segunda corrente teórica poderia, enfim, suprimir ou colocar em dúvida o vínculo entre a doença e a feminilidade; no entanto havia quem não excluísse a velha hipótese de que a histeria era domínio feminino. Mediante a sobreposição das duas correntes teóricas mencionadas (útero *versus* encéfalo), formulou-se a ideia de que o segundo subjugar-se-ia ao primeiro e, assim, a histeria continuou a ser relacionada, agora indiretamente, ao sistema reprodutivo da mulher.

Nos inúmeros estudos que surgiram em torno das possíveis causas da histeria, havia o reconhecimento científico dos distúrbios da sexualidade. Acreditava-se que algumas práticas, como o estímulo do próprio órgão genital ou a atividade sexual excessiva, poderiam compreender algumas das razões do desenvolvimento dessa patologia; outras, mais extremistas, acusavam as leituras inadequadas para o “belo sexo”, as conversas impróprias e, até mesmo, o orgasmo.

Mas, se o prazer feminino era apontado pelos discursos clínicos como fator determinante no desenvolvimento de anomalias psíquicas em mulheres do século XIX, ele poderia ser estimulado em consultórios médicos sob a alegação de que massagens vaginais poderiam recolocar o útero em seu lugar de origem.

Aqui, encontra-se uma das mais emblemáticas contradições da história da histeria: a Medicina Alienista, como instituição formada por profissionais homens, ao passo que condenavam mulheres oitocentistas ao diagnóstico de uma doença

incognoscível, concedia o aval a psiquiatras da época para que estes fizessem dos corpos femininos objetos de estudo das causas, dos sintomas e dos possíveis tratamentos da histeria.

Portanto, os ditos corpos históricos tornavam-se domínio de investigações médicas as quais poderiam implicar em procedimentos invasivos e perversos. E, assim, a histeria, bem como outras doenças consideradas contíguas, possivelmente, encobriu os mais cruéis abusos sexuais contra mulheres que acreditavam padecer de uma afecção mental. Ou ainda, essa violência ocorreu por meio da lobotomia, procedimento resultante de teorias e práticas desenvolvidas pelo neurologista português Antonio Egas Moniz (1874-1955), o qual chegou a receber o prêmio Nobel de Medicina (1947) pelo feito, que consistia no desligamento dos lobos frontais direito e esquerdo da estrutura total do cérebro. Moniz acreditava que a zona frontal do encéfalo era o epicentro da atividade psíquica e comportamental e, por conseguinte, que quaisquer disfunções mentais decorreriam de uma alteração nessa área cerebral.

Tudo isso sob a égide do desenvolvimento científico e do progresso da Medicina. Sobre essa questão, o filósofo francês Michel Foucault afirmou ter havido, ao contrário do que acredita o senso comum, uma explosão discursiva em torno da sexualidade no decorrer do século XIX. Segundo ele, a hipotética repressão do sexo no período oitocentista dissimulava um desejo veemente, por parte das poderosas instituições sociais, de controlar os corpos e as mentes. Assim, essas mesmas instituições (Ciência, Estado, Igreja, Família, Escola etc.), mediante a contínua intimidação à verbalização dos desejos mais íntimos de cada um dos indivíduos, almejavam a perversa ascensão ao saber sobre aquilo que pareciam coibir.

O exame médico, a investigação psiquiátrica, o relatório pedagógico e os controles familiares podem, muito bem, ter como objetivo global e aparente dizer *não* a todas as sexualidades errantes ou improdutivas, mas, na realidade, funcionam como mecanismos de dupla incitação: prazer e poder. Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espregueia, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abrasa por ter de escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo. Poder que se deixa invadir pelo prazer que persegue e, diante dele, poder que se afirma no prazer de mostrar-se, de escandalizar ou de resistir. (FOUCAULT, 2014, p. 50).

O prazer do poder de controlar o prazer atravessou séculos: na Antiguidade Clássica conspirou-se sobre o útero como um ser mitológico que dispunha de vida própria e movimentava-se pelo corpo quando insatisfeito; na Idade Média, difundiu-se a concepção de que o corpo da mulher compreendia um campo fértil às manifestações demoníacas; mais tarde, no século XVIII, despontaram os diagnósticos de distúrbios nervosos associados ao sistema reprodutivo feminino; e, cem anos depois, delinearam-se os quadros de histeria provenientes das anomalias sexuais da mulher.

Mas a quem todo esse aparato discursivo e médico está a serviço? Ao que se pode verificar em fontes oriundas da *cultura pop*, a resposta a essa pergunta alicerça-se na ilusória necessidade de atender a normatizações pautadas em lógicas androcêntricas. O filósofo Pierre Bourdieu, em seu livro *A dominação masculina* (2015), ao discorrer acerca da construção social dos corpos e das estratégias de dominação, trata de uma destas empreendida por grupos dominantes a fim de instituir uma ordem social pautada em seus princípios. Um dos conceitos medulares da obra bourdiana consiste no que o autor designou como *violência simbólica*, a qual se caracteriza pela inscrição das estruturas sociais de dominação nos corpos dos sujeitos e, ainda, da naturalização dos esquemas de dominação construídos historicamente.

Cristalizada na relação entre os gêneros masculino e feminino, a violência simbólica reside, especialmente, no fato de que a mulher passa a ter sobre o corpo a visão de “corpo-para-o-outro, incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros” (BOURDIEU, 2015, p 79). Segundo o autor,

a dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido (percipi), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. [...] Incessantemente sob o olhar dos outros, elas se veem obrigadas a experimentar constantemente a distância entre o corpo real, a que estão presas, e o corpo ideal, do qual procuram infatigavelmente se aproximar (BOURDIEU, 2015, p. 82-83).

Por tudo que foi posto até aqui, posso afirmar que o *ser mulher*, ou ainda, o *tornar-se mulher*, como sinalizou Beauvoir (1980), constituía-se como um processo de condicionamento a esquemas de percepção e pensamento reducionistas, a

agenciamentos de saberes e políticas que desconsideravam as experiências e subjetividades, e a regimes de verdade homogeneizantes e opressores.

Não é de se espantar que, em muitos momentos da história social do Ocidente, a subversão à visão androcêntrica tenha sido associada à desrazão e que condenassem ao sofrimento mulheres insubmissas que almejavam algo que simbolizava uma latente ameaça ao patriarcado: a liberdade.

### 1.3. A melancolia e sua morada

Acreditava-se também que tais distúrbios uterinos poderiam ter como pano de fundo um “temperamento bilioso melancólico”, o qual tornaria a mulher ainda mais frágil. De fato, a expressão “bilioso melancólico” evoca uma crença da Medicina Antiga de que existiria uma relação entre a melancolia e a bÍlis negra a qual constituiria uma substância presente no organismo humano, mas que, em excesso, poderia provocar uma desordem mental no indivíduo.

A psicanalista brasileira Maria Rita Kehl (2010), em análise acerca do conceito de melancolia precedente à concepção de Sigmund Freud, afirma que esta, no Ocidente, designaria “uma estrutura de sensibilidade que caracteriza o sujeito que se vê em posição excêntrica frente à norma de sua época”. Portanto, nesse contexto pré-freudiano, o abatimento mental não constituiria uma patologia psíquica, mas uma fragilidade emocional decorrente de certa apatia com o mundo ao redor e que tinha como sintoma uma excessiva e constante introversão.

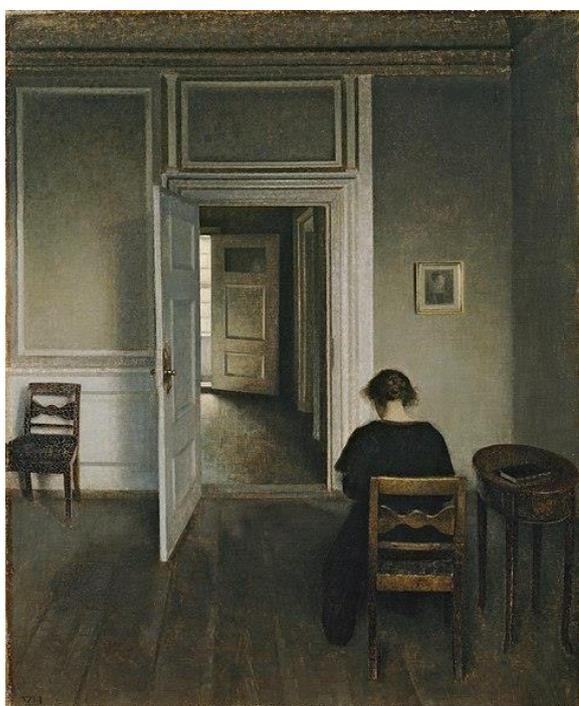
Mas a prostração do melancólico não refletia necessariamente uma improdutividade intelectual. Ao contrário, era difundida a concepção de que o indivíduo que se encontrava imerso na languidez não raro era tomado por momentos de significativa inspiração poética. Assim, a bÍlis negra permaneceu, por longo tempo, associada a uma acurada capacidade de imaginação e criação.

Contudo,

[...] o fato de se elevar a histeria ao nível de um “temperamento” não modifica nada, muito pelo contrário: como “temperamento feminino transformado em neurose”, conforme ainda diziam os dicionários em 1889, essa histeria permitia circunscrever ainda melhor as sexualidades nômades dos “efeminados” de todos os gêneros. [...]

todos os processos de invenção generalizada de uma sexualidade de época ainda compreendiam a histeria como uma *posse de feminilidade*. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 118).

Na História da Arte, a melancolia traduz-se em imagem, sobrevém em produções artístico-visuais assumindo naturezas diversas, ora adquirindo concretude, personificando-se, tornando-se alegoria, ora desvelando-se enquanto estado de espírito, latência. Interesse-me especialmente por esta última forma de representação da melancolia, por sua imaterialidade que inunda todo o espaço da tela até tornar-se quase tangível (Figura 4).



**Figura 4**

Vilhelm Hammershøi.  
*Interior, Strandgade 30, 1906.*

Fonte:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vilhelm\\_Hammersh%C3%B8i,\\_Interi%C3%B8r,\\_Strandgade\\_30,\\_1906,\\_121,\\_ARoS\\_Aarhus\\_Kunstmuseum.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vilhelm_Hammersh%C3%B8i,_Interi%C3%B8r,_Strandgade_30,_1906,_121,_ARoS_Aarhus_Kunstmuseum.jpg).  
Acesso em: 20 mar. 2020.

Em pinturas datadas do século XIX e início do XX, é comum vermos a languidez permear o espaço doméstico, onde se encontra, com frequência, uma figura feminina. O lugar da vida privada impõe-se como território da mulher, lugar de confinamento, monotonia e silêncio, tríade capaz de mortificar ou, ao menos, atormentar (Figura 5).



**Figura 5**

Vilhelm Hammershoi.  
Interior com uma mulher em pé, 1889.

Fonte:  
<https://www.artesplorando.it/2019/03/le-donne-in-un-interno-vilhelm-hammershoi.html>  
Acesso em: 20 mar. 2020.

O pintor dinamarquês Vilhelm Hammershoi (1864-1916) dedicou-se a pintar a solidão da mulher em interiores. Acredita-se que a mulher retratada nas obras do artista seria sua esposa e, ainda, que os ambientes retratados corresponderiam a cômodos pertencentes a residências pelas quais o casal passou. A figura feminina, na maior parte das vezes, não encara o espectador, quase sempre sendo vista de costas.

Diante das imagens, podemos ter a impressão de que estas são registros de um intruso, cenas gravadas na retina de alguém que vigia do corredor e que, a partir de então, convida-nos a sermos seus cúmplices. Mas, ainda defronte às obras, podemos admitir – e especialmente se levarmos em conta a versão de que o artista tenha representado sua esposa nos lugares em que residiram juntos – que a moça sabe da presença do pintor (e da nossa) e, sabendo disso, fecha-se em si mesma.

Se nos filiamos à segunda hipótese, indagamo-nos sobre o porquê dessa mulher não nos olhar e, ainda, identificamos que essa mulher com frequência tem a cabeça levemente inclinada para baixo e os braços flexionados como os de quem segura algo. Diante desse corpo que parece comportar e, ao mesmo tempo, ocultar um universo particular e secreto, nós podemos ter a sensação de que a busca por decifrar a cena nos torna indiscretos visitantes.

A meu ver, a possibilidade de tratar-se da esposa do pintor outorga às obras um caráter ainda mais emblemático no que se refere à posição destinada à mulher na

trama social e familiar. Em um canto de uma sala, atrás de uma janela, junto de uma mobília que parece deslocada de seu lugar de origem: em todas as situações retratadas pelo dinamarquês, a mulher encontra-se em estado de clausura; e, nesse caso, o fato da mulher retratada ser tão familiar ao pintor torna esses registros ainda mais envoltos em mistério. (Figura 6).



**Figura 6**

Vilhelm Hammershoi.  
*Interior*, 1889.

Fonte:  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hammershoi-interior-n04106>.

Acesso em: 20 mar. 2020.

Hammershoi pintou mulheres, ou diferentes versões de uma delas, em ambientes quase vazios. Em suas obras, parece-nos haver apenas um resquício de ânima, talvez aquilo que detém a presença feminina naquele ambiente, aquilo que a mulher parece segurar e que também segura ela própria. De qualquer modo, o que se encontra à frente da personagem ali retratada não será jamais apresentado a nós, espectadores da melancolia alheia.

Por longos anos, na vida e na arte, esse estado de espírito transformado em condição de existência, continuou a ser associado à mulher e ao espaço destinado a ela. Casa, sepulcro de corpos femininos, portas e janelas entreabertas, interfaces para o mundo, demarcam, ao menos nas obras de Hammershoi, os limites de um território marcado pelo silêncio e pelo abandono.

## 1.4. Histeria: um sintoma social

Os estudos contemporâneos que revelam, descrevem e tecem reflexões acerca de duvidosos métodos terapêuticos aplicados a pacientes em instituições manicomiais têm impulsionado uma vasta produção literária e artística sobre a temática nas últimas décadas. No âmbito das obras audiovisuais, o longa-metragem *Histeria* (2011) destaca-se pela abordagem direta, mas sarcástica e leve, da prática da masturbação feminina como recurso utilizado no tratamento da histeria, no século XIX.

Dirigido por uma mulher, a cineasta norte-americana Tanya Wexler (1970-), o filme traz à cena algumas situações consideradas corriqueiras, mas não menos inusitadas, em consultórios médicos da Inglaterra vitoriana. A abordagem da temática, em certa medida romanesca e carregada de humor, rendeu ao filme a classificação de “comédia romântica” e duras críticas.

De fato, o filme não suscita uma reflexão rigorosa e profunda sobre a história da histeria e retrata a perversão médica de maneira espirituosa. Contudo, o longa-metragem parece cumprir o que se propõe: tomar de empréstimo a difundida concepção oitocentista de que a histeria teria uma íntima relação com o aparelho útero-ovariano das mulheres como ponto de partida para narrar a história da criação do vibrador feminino.

Com o enunciado “Esta história é baseada em fatos reais. De verdade.”, o enredo passa-se na capital inglesa, nos anos 1880. A narrativa tem início com o encontro entre o dr. Dalrymple, especialista no tratamento da histeria, e o jovem médico Mortimer Granville (Hugh Dancy) que, em início de carreira, busca por um emprego. Esta cena anuncia aos espectadores o protagonismo de Charlotte Dalrymple (Maggie Gyllenhaal), filha mais velha do médico. Deter-me-ei à inconformada e visionária Charlotte mais à frente; contudo, de antemão, destaco o diagnóstico de histeria que seu pai lhe atribui constantemente em consequência de seus comportamentos.

Em uma espécie de entrevista de emprego com Granville, o dr. Dalrymple manifesta sua crença de que metade da população feminina de Londres sofre de histeria e, reproduzindo a obsoleta concepção de que anomalias psíquicas estavam relacionadas com o sistema reprodutivo da mulher, afirma que a doença “surge de

um útero superativo”. Ainda completa dizendo que “nas formas mais graves, exigem medidas extremas, internação e até cirurgia. Mas em suas ocorrências mais comuns, ninfomania, frigidez, melancolia, ansiedade, é perfeitamente tratável” (HISTERIA, 2011).

O longa-metragem traz à tona a ignorância cultural que perpassou durante séculos o conhecimento científico e por ele foi reafirmada e reproduzida em relação ao prazer sexual feminino. Tal desconhecimento acerca do corpo da mulher e de sua complexa sexualidade fica ainda mais evidente quando o jovem assistente verbaliza os sintomas que parecem se manifestar em uma senhora histérica – respiração ofegante, ruborização da face e movimentos intensos nas pálpebras – e ouve do médico veterano a afirmação de que tais fenômenos constituem mera “resposta involuntária e fisiológica do tratamento”.

Frente à agitação da paciente, dr. Dalrymple chega a cogitar que a estimulação do clitóris pode oferecer uma combinação de dor e prazer à mulher, mas essa assertiva não exclui sua convicção de que não se trata de satisfação venérea, pois, subsequentemente, afirma a seu aprendiz que o órgão sexual feminino é incapaz de sentir prazer sem a penetração masculina.

Nesse sentido, o ponto culminante do tratamento não é percebido pelos médicos como a expressão do gozo feminino, mas como um paroxismo histérico, ou seja, uma manifestação contínua e intensa da afecção e que pode culminar em espasmos. Desse modo, o médico que se diz especialista no tratamento da histeria acredita que a masturbação direcionou o útero ao seu local de origem e acalmou os nervos da paciente.

Granville, em conversa com Lorde Edmund St. John-Smythe (Rubert Everett), um amigo aficionado pela eletricidade e pelas novas tecnologias da época, manuseia uma nova invenção de seu amigo: um aspirador elétrico. A percepção de que o utensílio doméstico desenvolvido pelo colega realiza movimentos circulares e vibração por engrenagens, leva o médico desempregado a julgar interessante a utilização desse aparelho no tratamento da histeria.

Com o sucesso oriundo do apetrecho, o método torna-se, rapidamente, popular entre a elite londrina e disputado por empresas que pretendem revendê-lo para utilização domiciliar. Assim, o “massageador elétrico portátil”, como foi

designada a invenção, passa a render lucros incalculáveis e, supostamente, a tornar a população feminina da capital inglesa mais sadia.

Vale ressaltar que, apesar da abordagem cômica acerca de um método tão invasivo quanto controverso realizado por médicos da época nos corpos femininos – o que pode ser interpretado por espectadores e críticos como certa leviandade dos responsáveis pela direção e pelo roteiro –, o filme suscita uma interessante reflexão em torno do comportamento das mulheres em relação ao diagnóstico de histeria.

Ao passo em que essas mulheres sofriam com os estigmas que as situavam no domínio da loucura, elas também apreenderam os benefícios que o tratamento dessa suposta afecção poderia lhes trazer. Assim, se o discurso médico oitocentista dispunha de poder para sujeitá-las a procedimentos tão perversos, em contrapartida, elas não se renderam aos julgamentos sociais e, astuciosamente, encontraram uma maneira de desfrutarem do prazer que, culturalmente, era-lhes negado.

Desse modo, o filme retrata um dissimulado pacto entre um médico e suas pacientes. Enquanto o dr. Dalrymple, figura que simboliza a Medicina Alienista da época, acreditava exercer controle sobre as frágeis mulheres que atendia em seu consultório, elas forjavam a histeria enquanto debilidade que as impediam de ter uma vida “normal” e, assim, valiam-se da massagem vaginal enquanto fomentavam-na como tratamento terapêutico. E, talvez, isso explique o fato do renomado clínico acreditar que metade da população feminina de Londres “sofria” do mal histérico.

O vínculo de poder e prazer (FOUCAULT, 2014) que sustenta essa espécie de contrato entre médicos e pacientes manifesta-se de forma menos implícita pela personagem da filha mais velha do dr. Dalrymple, Charlotte. Excessivamente autêntica aos olhos masculinos, a figura de Charlotte rompe completamente com os padrões sociais impostos às mulheres, tendo em vista que ela nega a si mesma o deleite da vida burguesa e empreende uma jornada marcada pela busca por equidade entre os sexos e pelo altruísmo em relação à classe desafortunada.

A primeira aparição de Charlotte no longa-metragem ocorre no consultório de seu pai, na cena em que Granville busca emprego junto ao dr. Dalrymple. De maneira súbita, ela irrompe na sala de espera, onde muitas mulheres aguardam de modo impassível o atendimento clínico, e, em voz alta, afirma que a concepção do solitário e velho médico acerca do que é *ser mulher* é demasiadamente

ultrapassada. Suas audaciosas assertivas, acompanhadas por seu comportamento considerado intempestivo, incitam o julgamento de seu pai com relação a ela como sendo “histórica” – julgamento duplo, visto que o patriarca da família Dalrymple concebe-o tanto como homem quanto como médico.

Charlotte, que, em sua primeira aparição já se apresenta como uma figura transgressora, também deixa explícita sua completa descrença no diagnóstico de histeria em algumas cenas seguintes. No decorrer da narrativa, a personagem sustenta sua convicção de que o mal histérico seria uma mazela apenas de mulheres que pertenciam à classe social abastada, evidenciando uma profunda contradição no que se refere à figura da mulher histórica.

Se suas afirmações descortinam esse paradoxo, sua presença evoca-o constantemente, visto que, para aqueles que integravam a elite social (inclusive seu pai, médico), ela sofreria de um caso grave de histeria e representaria perigo à população e a si; mas, para aqueles que viviam desassistidos pelo Estado e pelas camadas economicamente favorecidas, ela era uma figura de referência, símbolo da esperança de uma sociedade menos desigual e mais justa.

As declarações da personagem somadas a atitudes pouco convencionais levam-na a um julgamento judicial. Considerada uma ameaça à ordem social, Charlotte é apontada pelo advogado de acusação de sofrer de “ataques agressivos e emoções violentas”, sintomas de um quadro de histeria incurável a qual apenas poderia ser remediada pela internação em um sanatório acompanhada pela cirurgia de histerectomia<sup>14</sup>.

A principal testemunha a ser ouvida é Granville que, a essa altura, já tem seu nome reconhecido no cenário médico londrino e associado à cura da histeria. Ao ser interrogado sobre o comportamento de Charlotte, o jovem não hesita em destacar o temperamento enérgico da ré, mas, diante da possibilidade iminente de vê-la condenada, reconhece publicamente que “a histeria é uma ficção”, um estigma social que, dissimulado de patologia, não apenas relegava as mulheres ao espaço privado e as suas tarefas, mas respaldava-se de um suposto discurso imparcial da Ciência. Isso para justificar a visão de que o gênero feminino, incapacitado

---

<sup>14</sup> Histerectomia é uma operação cirúrgica que tem como propósito a remoção do útero.

intelectualmente, seria, por natureza, destinado ao âmbito doméstico e ao cuidado com a prole (Figura 7).

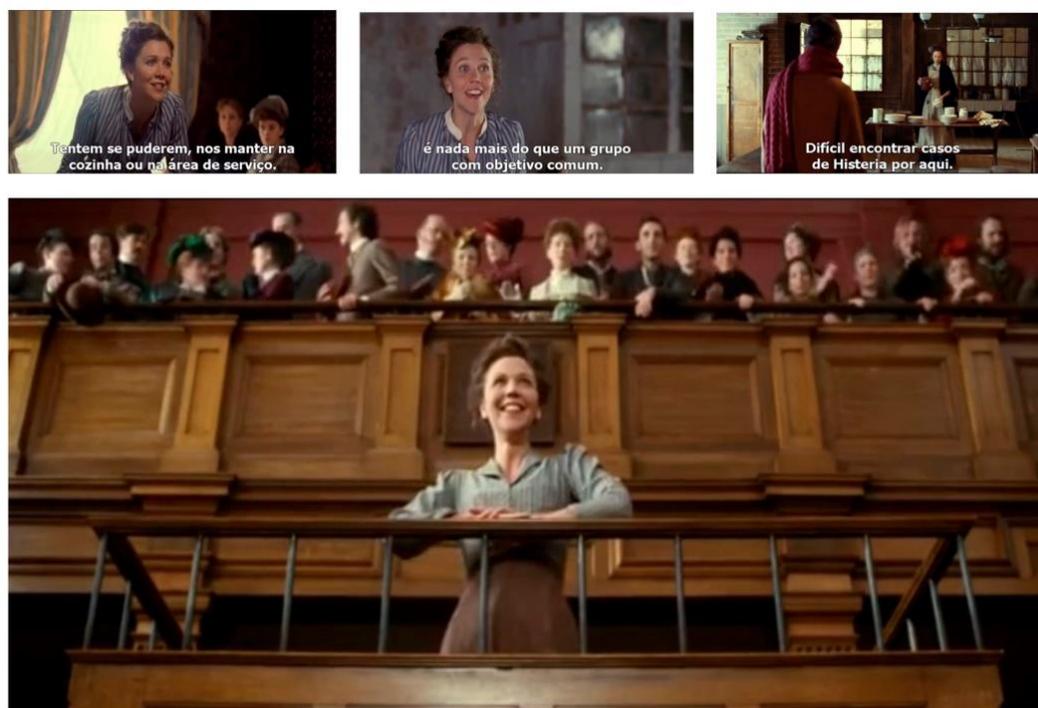


Figura 7

Tanya Wexler.  
Frames do filme  
“Hysteria”, 2011.

Por conta de seus questionamentos acerca desse estereótipo de gênero, Charlotte encarna as mulheres que, à época, pareciam estar à frente do tempo em que viviam. Contudo, ela e tantas outras figuras intempestivas<sup>15</sup> que foram precursoras da luta feminista decerto encontravam-se naquele tempo e eram demasiadamente contemporâneas àquele contexto histórico-social no qual estavam imersas.

Como nos explica o filósofo italiano Giorgio Agamben,

Pertencem verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com ele nem se adequa às suas exigências e é, por isso, nesse sentido, inatural; mas, precisamente por isso, exatamente através dessa separação e desse anacronismo, ele é capaz, mais que os outros, de perceber e de apreender o seu tempo. [...] A contemporaneidade é, assim, uma relação singular com o próprio tempo, que adere a ele e, ao mesmo tempo, toma distância dele; mais precisamente, essa é a *relação*

<sup>15</sup> Roland Barthes, ao realizar um curso no Collège de France, escreve “O contemporâneo é o intempestivo”.

*com o tempo que adere a ele através de uma dissociação e de um anacronismo* (AGAMBEN, 2014, p. 26).

De acordo com o autor, o indivíduo que se adequa sem reservas ao tempo em que vive, não é dele contemporâneo. Isso porque a completa assimilação de um sujeito ao contexto em que ele se encontra o impede de apreender as obscuridades de sua época. Nesse sentido, para ser contemporâneo ao seu tempo é necessário não se deixar acometer pela cegueira que as excessivas luzes de seu século provocam; mais que isso, é preciso identificar as sombras que tanta luminosidade produz.

Vale ressaltar que a percepção das trevas de uma determinada época não levaria o indivíduo contemporâneo à observância inerte, ao contrário, interpelá-lo-ia constantemente ao exercício de não deixar que seus olhos fechem-se, enquanto testemunhas da ausência de uma luz que insiste em não chegar até eles.

De fato, fora defronte à escuridão de um tempo cruel e hipócrita, que algumas figuras femininas do século XIX encontraram forças para lutar a fim de que as mulheres pudessem, ao menos em um futuro próximo, dispor dos mesmos direitos concedidos inquestionavelmente aos homens.

Nessa perspectiva, seria um equívoco descolar a imagem dessas mulheres da época em que elas viveram. De outro modo, é preciso atentar para o fato de que elas foram indubitavelmente contemporâneas de seu tempo, pois “ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem” (AGAMBEN, 2015).

Retornando ao longa-metragem em questão, a busca da protagonista por equidade de gênero no meio social é, ao fim, aplaudida pela elite londrina presente em seu julgamento, o que concede ao filme um desfecho mais aprazível. Contudo, o que resta ao espectador, após a última cena, é o sentimento de que o empenho de tantas outras *Charlottes* verídicas que foram precursoras do movimento feminista ao redor do mundo, possivelmente, levaram-nas a sofrer trancafiadas em sanatórios e condenadas ao silêncio por olharem fundo nos olhos de seu tempo.

## 1.5. A mulher, a loucura e a arte: da inspiração ao silenciamento

A inauguração de uma inédita forma de elaboração teórica da *loucura feminina* irrompe em um texto intitulado de “O cinquentenário da histeria (1878-1928)”, redigido pelos escritores franceses Louis Aragon e André Breton. O escrito, publicado no ano de 1928, remonta à publicação, em 1978, da *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, coletânea visual que popularizou os casos de histeria tratados no hospital manicomial da Salpêtrière em fins do século XIX.

A publicação é atravessada por excertos de tom machista e perverso, como a manifestação de profundo encantamento dos autores pelas jovens consideradas histéricas e, em especial, por Augustine. Ao discorrer sobre a crise histérica, os escritores franceses mencionam os quatro estágios delineados por Charcot e, de modo vil, afirmam que a terceira fase, conhecida como *attitudes passionnelles* e marcada por expressões de sedução, prazer e êxtase, é a que mais lhes arrebatava.

Apesar de fragmentos como os expostos acima, o texto assume um indiscutível caráter de denúncia. O escrito de Aragon e Breton traz à tona, ainda que não fosse nenhum segredo na época, um lado sombrio da Salpêtrière, no qual o abuso sexual praticado por integrantes do corpo de médicos contra enfermas era uma realidade cruel e compulsoriamente silenciosa.

Ao sublinhar a plasticidade do mal histérico, exterior ao corpo ou próprio dele, que surge por razões incertas a depender do contexto espaço-temporal em que é visto, os autores tecem uma irônica crítica às fracassadas tentativas de definição dessa suposta patologia. Frente a tal problemática, eles propõem uma nova interpretação da histeria, interpretação essa que justifica o fato do texto iniciar-se com a frase: “Nós, surrealistas, queremos celebrar aqui o quinquagésimo aniversário da histeria” (ARAGON; BRETON, 1928, p. 20).

De acordo com Aragon e Breton, a loucura histérica era passível de comemoração, pois compreenderia “o maior descobrimento poético de finais do século XIX”. Segundo eles,

A histeria é um estado mental, mais ou menos irreduzível, que se caracteriza pela subversão das relações que se estabelecem entre o

sujeito e o mundo moral do qual acredita depender [...] A histeria não é um fenômeno patológico e para todos os efeitos pode ser considerada como um meio supremo de expressão (1928, p. 22, tradução nossa).

Não é coincidência o fato de que Breton redigiu as duas versões do *Manifesto do Surrealismo* (datados de 1924 e 1930, respectivamente), os quais faziam referência a práticas literárias e visuais alicerçadas na busca de uma expressão do inconsciente. Fortemente influenciados por Freud e suas descobertas atinentes ao que os surrealistas designaram de *merveilleux*, os adeptos do ousado movimento de poetas e pintores esperavam

que o maravilhoso sobreviesse espontaneamente, nos espaços ainda não perpassados pelo curso da razão; na infância, na loucura, na insônia e a alucinação provocada por drogas; nas chamadas sociedades “primitivas”, cujos membros supostamente viviam mais próximos de seus instintos do que do sofisticado progresso da “civilização”, e, acima de tudo, nos sonhos (BRADLEY, 2001, p. 9).

Assim, o que até então era apreendido como uma patologia, um sofrimento psíquico segundo o pensamento freudiano, passa a ser visto por teóricos da arte como traço próprio à criação artística. Nesse sentido, a legitimação do inconsciente revela uma obsessão por uma potência criativa que, despreziosa em juízo de valor, poderia ser fruto de um transe marcado por alucinações sinestésicas que irromperiam nos espinhosos e instigantes labirintos da mente.

Nesse contexto, as imagens dos deformados corpos femininos acometidos pelos ataques histéricos foram retomadas e aclamadas como representações de um arrebatamento inexprimível, um estado de êxtase, o qual poetas e pintores tanto almejavam alcançar. Por conseguinte, as fotografias produzidas na Salpêtrière acabaram “por se difundir para além dos domínios da Medicina, transbordando para o campo artístico” (STIGGER, 2016, p. 2).

Stigger afirma que o feminino, na arte, passa a ser visto como uma força poderosa que se manifesta no artista, independentemente dele se identificar como homem ou como mulher. Nesse ponto, questiono-me se, no caso de uma mulher artista, essa “força poderosa” realmente seria percebida como um atributo louvável.

Ao conhecer histórias de mulheres que tentaram exaustivamente dedicar-se à produção artística, constato que esse suposto impulso criador próprio ao feminino não

poderia ser desfrutado por elas próprias, mas pelos homens que as cercavam. A trágica história da escultora francesa Camille Claudel (1864-1943) é prova da usurpação masculina de toda e qualquer potência criativa manifesta em corpos feminis.

O diagnóstico de psicose paranoide, disfunção mental que se caracterizaria pela alternância entre momentos de lucidez e acessos de delírios desencadeados por obsessões fantasiosas e específicas, levou a uma internação compulsória a qual apenas chegou ao fim com o falecimento da artista.

Na atualidade, profissionais do campo da Psicologia admitem certa coerência na diagnose de Claudel; contudo, reconhecem que a hostil reclusão da artista compreendeu um imperdoável equívoco médico. A analista junguiana Liliana Liviano Wahba, autora do livro *Camille Claudel: criação e loucura* (1997), afirma que, já naquela época, havia teses de que as condições dos hospitais psiquiátricos poderiam implicar no agravamento da desordem psíquica de seus internos; e aponta a negligente decisão dos irmãos da escultora de confiná-la em uma instituição que funcionava como um depósito humano destinado a pessoas “anormais”.

As opressões sofridas pela artista as quais foram condensadas no estigma da loucura encontram-se refletidas em algumas de suas impressionantes criações. A obra *A Foturna* (Figura 8), datada de 1900, retoma uma figura feminina que já havia sido representada em uma escultura intitulada *A Valsa* (Figura 9) e produzida no ano de 1882.



**Figura 8**

Camille Claudel  
*A Valsa*, 1892.

Disponível em:  
<http://lounge.obviousmag.org/mosaico/2015/01/camille-genialidade-para-muito-alem-da-sombra-de-rodin.html>  
Acesso em: 06 jul. 2019.



**Figura 9**

Camille Claudel.  
*A Fortuna*, 1900.

Disponível em:  
[https://www.art-prints-on-demand.com/kunst/camille\\_claudel/fortuna-2.jpg](https://www.art-prints-on-demand.com/kunst/camille_claudel/fortuna-2.jpg)  
Acesso em: 05 jul. 2019.

Possivelmente, o processo de criação da obra mais recente tenha sido um desafio para Claudel, não apenas por tratar-se de uma produção que evocava a instabilidade do gesto, mas por ela própria encontrar-se em uma impiedosa busca de autonomia artística negada às mulheres. *A Fortuna* era o símbolo de que criadora e criatura encontravam-se em busca da liberdade, ainda que a emancipação, por vezes, pudesse provocar a sensação de fragilidade (WAHBA, 1997).

Camille Claudel permaneceu, até seus últimos dias, trancafiada em um sanatório, silenciada pela hipócrita sociedade patriarcal em que estava inserida. Em vida, teve seu sofrimento

[...] duplamente acentuado, pois sempre lutou para aperfeiçoar-se sem trair sua poderosa e torturante criatividade. A altivez da personalidade se unia ao orgulho de artista que não lhe permitia contentar-se com uma obra mais banal de ornamentista ou retratista,

de maior agrado para o grande público. Nunca aceitou a posição subserviente a que estava relegada pelo fato de ser uma artista mulher, especialmente escultora (WAHBA, 1997, p. 42).

Nesse sentido, o elogio ao admirável potencial estético do feminino – tanto como impulso criador, quanto como representação do corpo afetado pelo êxtase – evocado por médicos, cientistas, historiadores, filósofos, escritores e artistas, parece-me cair por terra quando se trata, de fato, da produção poética de uma mulher.

No domínio das artes, caberia às mulheres o papel de musa, figura sedutora e atraente, mas submissa aos anseios masculinos; uma *mulher* genérica, sem rosto reconhecível e sem nome. Embora revolucionários em muitos aspectos, os escritores e artistas surrealistas não romperam com o estigma da subalternidade feminina, ao contrário, fortaleceram-no e dele colheram proveito.

A musa surreal tem várias encarnações. As mulheres eram bem-vindas ao movimento: como amantes, amigas, participantes dos jogos e das sessões de criação de imagens e, a partir dos anos 30, também como artistas. Entretanto, o fundador e os integrantes mais conhecidos do grupo eram homens e, artisticamente, sua atenção tendia a voltar-se para “a mulher”, e não para as mulheres de verdade (BRADLEY, 2001, p. 47).

A representação mental da musa poderia conduzir os artistas aos mais recônditos desejos e sonhos, sendo capazes de levá-los aonde eles mais desejavam chegar: ao inconsciente. Essa figura esplêndida, que os encanta e guia-os no caminho ao “maravilhoso” era a encarnação de um ideal de feminilidade exaltado pelos surrealistas, e em especial por Breton<sup>16</sup>: a *femme-enfant* (mulher-criança).

A imagem dessa ninfeta onírica reuniria “em si mesma dois seres com acesso privilegiado ao maravilhoso [...] jovem, ingênua e sempre conectada com o seu inconsciente” (2001, p. 48). Ela poderia se projetar em mulheres reais ou imaginárias e sua existência teria como propósito maior o autoconhecimento do homem que a idealizara. Desse entre-lugar, fronteira tênue entre a realidade e o sonho, a *femme-enfant* imergiria e guiá-lo-ia até que este conseguisse elaborar suas questões reprimidas.

---

<sup>16</sup> Diante disso, podemos compreender melhor a declarada fascinação de Breton por Augustine.

Em vista disso, as mulheres que recusassem esse lugar supostamente privilegiado de musas inspiradoras e, ainda, que tivessem a pretensão de tornarem-se artistas estariam expostas a toda forma de julgamento.

A pintora surrealista Leonora Carrington (1917-2011) sentiu na carne o quão dolorosa poderia ser a condenação daquelas que violassem as normas sociais. Carrington nasceu na Inglaterra, no seio de uma privilegiada e conservadora família. Ainda jovem, mudou-se para Londres e passou a dedicar-se ao estudo da pintura. Ao visitar uma exposição, conheceu Max Ernst, com quem teve um relacionamento e foi com ele para a França.

Após sua chegada em Paris, Carrington ingressou no Movimento Surrealista, do qual seu amado já fazia parte. Junto ao grupo, descobriu a potência de sua produção artística e, finalmente, sentiu que poderia ser compreendida. Decorridos três anos, Ernst foi detido por nazistas e levado a um campo de concentração.

Sozinha, ela partiu em direção à Espanha com a esperança de que conseguisse libertar o companheiro. Mas, em território espanhol, sua liberdade também foi cassada. As autoridades, com o consentimento da embaixada britânica e de seus pais, confinaram-na em um hospital psiquiátrico, onde ela permaneceu por seis meses. A fim de silenciá-la, aplicavam-na doses excessivas de anestésicos, amarravam-na no leito e ofereciam-lhe drogas alucinógenas.

Carrington foi a prova viva de que o aprisionamento de mulheres que não admitiam ser subjugadas poderia constituir uma estratégia de suprimi-las da história social. O caso da artista evidencia a perversão médica da época, a qual havia sido anunciada em escritos do dramaturgo francês Antonin Artaud que, apontado como louco e internado diversas vezes em sanatórios franceses, afirmou:

A medicina nasceu do mal, se é que não nasceu da doença e não provocou, pelo contrário, a doença para assim ter uma razão de ser; mas a psiquiatria nasceu da multidão vulgar de pessoas que quiseram preservar o mal como fonte da doença e que assim produziram do seu próprio nada uma espécie de Guarda Suíça para extirpar na raiz o espírito de rebelião reivindicatória que está na origem de todo gênio. Em todo alienado existe um gênio não compreendido, cujas ideias, brilhando na sua cabeça, apavoraram as pessoas e que somente pode encontrar no delírio uma fuga às opressões que a vida lhe preparou (ARTAUD, s/d, p. 25).

De fato, o período em que Carrington passou na instituição psiquiátrica foi repleto de crueldades inimagináveis e o trauma jamais poderia ser completamente superado. Após um semestre de reclusão, os pais da artista autorizaram sua saída do hospício e contrataram uma enfermeira para levá-la até Portugal, de onde seria encaminhada para outro manicômio, localizado na África do Sul.

A pintora surrealista teve sua perspicácia subestimada e, assim, surpreendeu a todos quando conseguiu escapar dos olhos atentos de sua cuidadora. Abrigada na embaixada mexicana, em Lisboa, ela reviu um antigo conhecido dos surrealistas, o diplomata Renato Leduc, com quem se casou e mais tarde mudou-se para o México.

Tempos depois, ela divorciou-se de Leduc e casou-se com Emeric Weisz, um fotógrafo próximo a André Breton. Parece-me que, independente do lugar onde estivesse e das pessoas com quem se relacionasse, Carrington permanecia em um mundo onírico no qual realidade e sonho confundiam-se e potencializavam-se, um “mundo surreal” do qual ela nunca quis sair.

Algumas de suas obras compreendem, a meu ver, verdadeiros manifestos contra a opressão masculina. Embora as figuras longilíneas criadas pela artista sejam de uma delicadeza impressionante, elas não são capazes de dissimular as espinhosas questões sociais que as cenas evocam.

O contraste entre a sutileza das formas e o impetuoso conteúdo trazido à cena pela artista fica explícito na obra *Adeus Ammenotep*, datada de 1960. A pintura (Figura 10) retrata um corpo suspenso no ar, tendo ao seu redor quatro figuras que o manipulam. O cadáver ali representado seria do faraó egípcio Amenhotep III, pai de Akhenaton e avô de Tutancâmon, e que teria sido a primeira autoridade do Antigo Egito a praticar o monoteísmo.



**Figura 10**

Leonora Carrington.  
*Adeus Ammenotep*, 1960.

Disponível em: <https://bit.ly/2XsAq8r>.  
Acesso em: 06/07/2019.

Carrington via a disseminação da ideia de que existiria apenas um deus, representado em forma de sol, como prática fundadora da lógica patriarcal. A convicção da artista tinha como fundamento a percepção crítica acerca da associação dessa criatura divina ao gênero masculino – associação esta que se perpetuou ao longo dos séculos e que foi assimilada pelo Cristianismo.

Nesse sentido, a pintura em questão apresenta sacerdotisas que, mediante um processo cirúrgico envolto de magia, retiram as raízes do duradouro processo de subjugação das mulheres das entranhas do corpo cadavérico do faraó. Assim, *Adeus Ammenotep* denota uma poética catártica, a qual possibilitaria a Carrington a elaboração de seu desajuste social.

Além de atuar no campo nas Artes Visuais, Carrington também dedicou-se à Literatura. Um de seus livros, intitulado *Memorias de abajo* (1943), foi escrito em

*forma de diário e remete às experiências da época em que permanecera no hospício. Nessa obra, ela relata os delírios induzidos aos quais era submetida, bem como expõe o cruel tratamento dispendido aos internos.*

*A partir do contato com a obra e a biografia da artista mexicana, pensei no quão enriquecedor seria conhecer de perto os vestígios da história de instituições manicomiais e de mulheres que vivenciaram esses espaços totalitários. Impelida pela produção artística de Carrington, da qual o quadro acima mais me punge, e, ainda, pela ausência de vozes femininas que insistiam em permear minhas leituras e meus escritos, a começar por Augustine, busquei por relatos que me possibilitassem, de algum modo, acessar essa realidade e ouvir o que a pesquisadora brasileira Selda Engelman<sup>17</sup> chamou de “testemunhos do ‘sequestro’”.*

## **1.6. Mulheres e memórias marginais: do cárcere ao museu**

*Enquanto dedicava-me a respigar narrativas femininas produzidas no confinamento hospicial, tive a oportunidade de conhecer dois lugares os quais abrigaram instituições asilares no passado, foram eles: o Museu da Loucura, localizado no complexo do antigo Hospital Colônia de Barbacena, no interior do estado de Minas Gerais, e o Museu de Imagens do Inconsciente, construído nas dependências do antigo Centro Psiquiátrico Pedro II, no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro.*

*A visita a esses espaços corroborou sobremaneira à busca por registros de mulheres que estiveram sob o regime de internação. Isso porque a pesquisa de campo desenvolvida a partir de minha incursão em ambas as instituições, além de possibilitar-me conhecer a memória daqueles ambientes, por meio de objetos, fotografias e documentos, apresentou-me histórias de mulheres as quais talvez eu não tivesse acesso por outros meios e, ainda, viabilizou o entrecruzamento entre as percepções e vivências narradas por antigas residentes e funcionárias desses hospitais e as narrativas contadas sobre esses hospitais nos lugares mesmos que os abrigaram.*

---

<sup>17</sup> Apud, FONSECA, Tania Mara Galli; ENGELMAN, Selda; PERRONE, Cláudia Maria. *Rizomas da Reforma Psiquiátrica: a difícil reconciliação*. Porto Alegre: Sulina/UFRGS, 2007, p.74.

### 1.6.1. Museu da Loucura: uma incursão à antiga “cidade dos doidos”

O confinamento em instituições asilares, a medicalização da loucura e o tratamento hostil e segregador a pessoas acometidas por sofrimentos psíquicos também foram tomados como recursos de controle social no Brasil. O Hospital Colônia de Barbacena, inaugurado no ano de 1903, sob direção do médico Joaquim Dutra, foi palco de práticas atrozes que culminaram em um massacre o qual, nas palavras da jornalista Daniela Arbex, compreendeu um *holocausto brasileiro*.

Localizado no município de Barbacena (anteriormente nomeado de Borda do Campo), no estado de Minas Gerais, o complexo de dependências que outrora funcionava como manicômio abriga, atualmente, o Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB), o Hospital Geral Regional, um conjunto de Residências Terapêuticas, Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) e o Museu da Loucura.

Em meados do século XIX, em um território marcado por desníveis físicos os quais, inevitavelmente, desalinham a percepção corporal, no alto do Morro da Caveira, foi edificado o que mais tarde seria o Hospital Colônia. Sendo, inicialmente, parte de uma propriedade privada, a Fazenda da Caveira de Baixo, o hospital guarda uma longa história de um passado que, envolto em mistérios e lendas urbanas, ainda ecoam pelas colinas e vales da cidade.

No ano de 1889, a edificação acomodou o Sanatório de Barbacena, instituição que funcionava como hotel de luxo e também casa de repouso destinada a pessoas acometidas por *doenças nervosas*. Por suas dimensões e seu requinte, o sanatório dispunha de uma estação de trem própria, destino daqueles que atravessavam a Estrada de Ferro Dom Pedro II com o intuito de passar uma temporada em meio à vegetação da Serra da Mantiqueira e de tantos outros que buscavam por sossego e descanso devido a transtornos dos nervos. Poucos anos após a inauguração, o sanatório foi fechado e sua sede comprada pelo governo do estado de Minas Gerais, o qual pretendia transformar o espaço em uma escola de artes e ofícios.

Contudo, foi outorgada à construção outra finalidade: abrigar um hospital associado ao departamento público de cuidados psiquiátricos, a Assistência aos

Alienados de Minas Gerais. A iniciativa partiu do Dr. Joaquim Dutra, que assumiu o cargo de diretor da Assistência. Acreditava-se que a instituição poderia oferecer refúgio às pessoas portadoras de disfunções psíquicas e, desse modo, romper com a antiga prática de abandono de indivíduos considerados inválidos mentais em porões de Santas Casas de Misericórdia.

Entretanto, o Asilo Central de Barbacena, como foi batizado o hospital, inaugurado no ano de 1903, não admitiu apenas indivíduos que sofriam com distúrbios psíquicos, mas também, e principalmente, “tornou-se destino de desafetos, homossexuais, militantes políticos, mães solteiras, alcoolistas, mendigos, negros pobres, pessoas sem documentos e todos os tipos de indesejados, inclusive os chamados insanos” (ARBEX, 2019, p. 25). Dessa forma, a população de um dos maiores hospícios brasileiros constituiu-se de um amontoado de “deserdados sociais”, dos quais cerca de 70% não havia sido diagnosticado com enfermidade alguma.

Com a superlotação e uma infraestrutura precária, os oito milhões de metros quadrados dos quais dispunha o Asilo não foram utilizados de modo a atender às demandas básicas exigidas de um sistema de saúde daquele porte. O Hospital tornou-se, então, alvo da imprensa mineira e, em especial, do humor ácido e perspicaz de jornalistas e ilustradores que produziam e publicavam charges em jornais de grande circulação no município.

Uma das narrativas divulgadas pela mídia impressa daquele período encontra-se, atualmente, reproduzida em um televisor disposto no Museu da Loucura. A imagem foi veiculada junto a uma breve crônica, e a publicação foi intitulada “Doidos haja que hospício não falta”. A crítica tecida pela charge, ainda que faça referência explícita ao “Manicômio de Barbacena”, não me parece ser direcionada apenas ao asilo barbacenense, mas ao exponencial número de diagnósticos psiquiátricos que levavam a loucura ao patamar de enfermidade coletiva.

À medida que o processo de medicalização das possíveis e múltiplas disfunções psíquicas intensificava-se, o manicômio consolidava-se enquanto órgão institucional de saúde pública e os asilos erguiam-se em escala vertiginosa no território nacional. Nesse sentido, a narrativa (Figura 11) também aponta para um descontrole social engendrado pela inversão da lógica de oferta e demanda que,

originalmente, estabelece uma relação de consequência entre a procura do público por determinado produto ou serviço e o suprimento dessa carência por empresas privadas ou instituições estatais.

Nesse sentido, a charge sugere que a generalização dos transtornos mentais por profissionais da ciência, a irrefreável disseminação de hospitais e o poder alienante característico a todo esse sistema de controle provocariam nos indivíduos a ilusória necessidade de tratamento psíquico mediante a internação.



**Figura 11**

Charge exposta em televisor no Museu da Loucura, no Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB), Barbacena/MG. Autoria desconhecida, s/d.

Fonte: Acervo da pesquisadora.

### Transcrição do diálogo:

- Salta o hospício pra nós.
- Queremos ir para o hospício.

Mesmo com a fama de manter os internos em condições, no mínimo, inapropriadas, o hospital mantinha sua soberania enquanto um domínio que dispunha de um *modus operandi* particular. A metáfora da cidade dentro de outra recaía sobre instituições manicomiais, como o caso do hospital manicomial de Salpêtrière, conhecido como *Cidade de mulheres incuráveis*, e de maneira ainda mais emblemática recaiu sobre o Asilo Central de Barbacena, cujos limites geográficos eram inalcançáveis aos olhos de médicos, pacientes e visitantes. Por suas dimensões e sua população cada vez maior, o hospital ficou conhecido como

*Cidade dos doidos*, lugar onde chegavam milhares de pessoas e enterravam-se tantas outras.

Embora não dispusesse de uma infraestrutura tão complexa quanto a presente no hospital de Salpêtrière, algumas aproximações podem ser tecidas entre ambas as instituições. As práticas terapêuticas utilizadas no Hospital Colônia, como a eletroconvulsoterapia, aproximavam-se daquelas aplicadas pelo corpo de profissionais franceses; além disso, era comum em ambos os hospitais a realização de procedimentos experimentais os quais tinham como cobaias os próprios internos. Em uma espécie de ciclo vicioso, a inserção no contexto manicomial tornava-se um caminho sem volta, justamente, devido às práticas a que os sujeitos eram submetidos. Se ali eram abandonados com o rótulo de loucos, pouco provável seria que dali saíssem sãos.

Em visita ao Museu da Loucura (Figura 12), espaço inaugurado no ano de 1996, com o objetivo maior de reconstruir a história do Hospital Colônia e lançar luz sobre a exclusão social sofrida por indivíduos portadores de sofrimento psíquico e as condições de existência a que estes eram condicionados quando internados, tive a oportunidade de realizar uma imersão nas memórias da instituição manicomial de Barbacena, memórias estas que se consubstanciam em objetos, fotografias, vídeos, textos e instalações.



**Figura 12**

Museu da Loucura, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB), Barbacena/MG, 2020.

Fonte: Acervo da pesquisadora.



No interior do museu, a poucos passos da porta de entrada, deparamo-nos com um texto impresso em grande escala o qual já nos anuncia que a visita àquele ambiente não nos permitirá sair incólumes. Intitulado *O caldeirão do inferno*, o escrito aponta para cinco tratamentos utilizados no ambiente manicomial, eram eles: a laborterapia, a contenção, a eletroconvulsoterapia, a psicofarmacologia e a psicocirurgia.

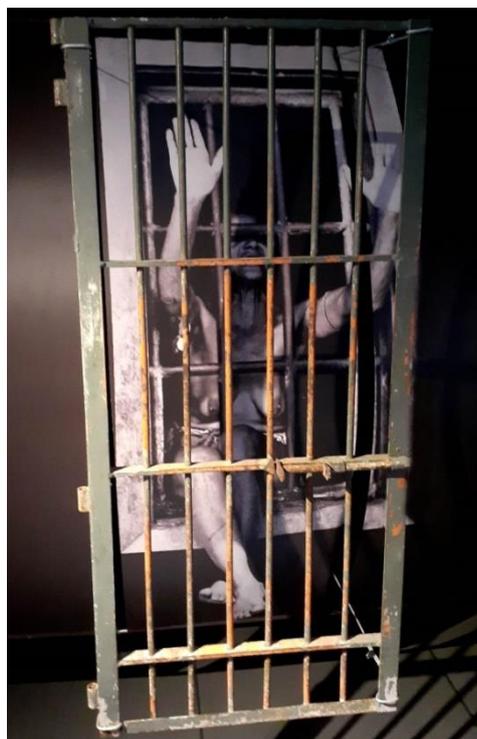
Esses supostos recursos terapêuticos são progressivamente abordados em cada uma das salas que abrigam a exposição. O primeiro deles, a laborterapia, consistia na ideia de *cura pelo trabalho* e era prescrita àqueles que, deixados como indigentes, não poderiam pagar por sua internação. Nesses casos, os indivíduos eram compulsoriamente tomados como mão-de-obra para tarefas que demandavam esforço físico, como a plantação e colheita de alimentos, limpeza das dependências do hospital, construção de novos prédios e, ainda, serviços de interesse da instituição que deveriam ser prestados fora dos domínios do sanatório.

O controle cotidiano exercido sob os residentes do Hospital Colônia dava-se mediante estratégias de contenção as quais implicavam uma repressão física e

também psíquica. Algemas, grades e celas tornavam-se próteses de corpos moribundos, aparatos de poder que se sobrepunham à carne até que desta já não fosse dissociável. Almas aprisionadas em corpos encarcerados, cárceres onde não habitava qualquer resquício de individualidade. Pacientes tornados detentos, sem que houvesse crime algum.

Conhecendo o lugar onde parte dessa história aconteceu, caminhando silenciosamente por cada sala do Museu da Loucura, deparei-me com duas instalações as quais se apresentaram a mim como lâminas cortantes, não somente pelo que evocavam, mas também pelo modo como ali se materializavam. Aqueles fragmentos de memórias diante de meus olhos já eram por si sós a expressão concreta de uma história excludente e opressora, mas a aspereza pontiaguda que lhes era intrínseca tomou dimensões ainda maiores quando, a ela, acrescentou-se a crueza de sua apresentação.

Em uma delas (Figura 13), encontrava-se a última grade utilizada no Hospital Colônia, a qual fora retirada no ano de 1990. Junto dela, também afixada ao teto que cobria a escada de acesso ao segundo piso, havia o retrato de uma residente do antigo manicômio enclausurada em uma cela.



**Figura 13**

*A última grade.* Instalação em exposição no Museu da Loucura, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB), Barbacena/MG, 2020.

Fonte: Acervo da pesquisadora.

A fotografia que integra a instalação (Figura 14) retrata o rosto da paciente em uma zona de sombra da cena, mas, ainda assim, é possível perceber que sua boca, com dentição precária, está entreaberta. Sua expressão facial revela sua tentativa de comunicação com alguém – colegas de internação, médicos, enfermeiras, o jornalista que visitava o hospital, o repórter José Franco, ou o próprio fotógrafo, Luiz Alfredo.

**Figura 14**

*Sem Título.* Imagem de autoria do fotógrafo mineiro Luiz Alfredo, para fins de publicação da reportagem *A sucursal do inferno*, na revista *O Cruzeiro*, em 1961.

Fonte: Acervo da Prefeitura Municipal de Barbacena.



O corpo da mulher, expressão da experiência degradante que a vida manicomial proporcionava carrega seios volumosos, talvez o único indício incontestável de que se trata de um corpo feminino. Um corpo nu, despido de qualquer decoro ou constrangimento, uma nudez sugada pela escuridão da cela, de onde somente as mãos e os pés conseguem escapar quando se lançam para fora. Duas medalhas amarradas ao braço direito da interna também podem ser vistas com maior clareza, mas não nos é possível identificar ao que ou a quem elas fazem menção.

Na imagem, em seu formato original, a escuridão da cela suga o corpo nu da mulher vestido de medalhas e de um tecido que cobre sua genitália, um corpo que parece relutar à assimilação do obscurantismo do ambiente asilar. Fora dos limites estipulados pela estrutura de grades, a luz solar incide sobre a parede externa da cela e sobre outro corpo, corpo este completamente coberto. O corpo nu em confronto com

o corpo trajado; a sombra em oposição à luz; o *dentro* em conflito com o *fora*; as medalhas – expressão de uma individualidade rara no contexto hospitalar – em contraposição ao uniforme – vestimenta obrigatória de caráter homogeneizante: antíteses de um lugar paradoxal, que aprisiona em prol de uma suposta libertação.

Retornando à instalação produzida a partir dessa imagem, a grade física sobrepõe-se à representada de modo que, por um momento, o olhar do espectador não seja capaz de distingui-las. Os pés da interna, estendidos para além dos limites do cárcere de modo a ficarem suspensos, parecem se projetar também para além do gradeado verde. Essa disposição dos elementos pode nos provocar a delirante percepção de que o corpo feminino que incide sobre nós só não nos atinge pela presença de uma barreira física, *a última grade*.

Semelhante experiência pode ser vivenciada quando o visitante coloca-se defronte à segunda instalação (Figura 15). A fotografia, impressa em grande formato, retrata um homem que, preso em um recinto, fita o fotógrafo entre as grades de uma pequena abertura da porta do cárcere. Seus braços atravessam a fresta e projetam-se para além da cela, seus punhos dispostos como se fossem receber algemas.



**Figura 15**

Sem título. Autoria desconhecida. Instalação em exposição no Museu da Loucura, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB). Barbacena/MG, 2020.

Fonte: Acervo da pesquisadora.

A fotografia, com seu contraste entre zonas de luz e zonas de sombra, parece ser dotada de profundidade, o que a confere um caráter ainda mais realístico. Diante da imagem, nossa percepção visual prega uma peça da qual desvencilhamo-nos mediante a conferência de que se trata de uma foto impressa em superfície bidimensional.

As mãos do sujeito ali representado parecem tocar o cubo expositor colocado poucos centímetros à frente da fotografia. O suporte abriga um par de algemas utilizado na Colônia a fim de dificultar o movimento corporal dos internos e encaminhá-los ao cárcere. O diálogo produzido entre imagens e objetos, como é o caso das duas instalações referenciadas, corroboram fortemente para que a visita ao Museu da Loucura consista em uma experiência estética propulsora de reflexões éticas acerca do valor atribuído à vida humana, em suas múltiplas formas de existência, em uma sociedade marcada por padrões higienistas os quais suprimem as subjetividades.

Essa estratégia de contenção dos pacientes traz à tona a inquestionável aproximação entre certos princípios manicomial e àqueles atinentes ao sistema penal. Em Barbacena, o método de executar descargas elétricas sobre o corpo de internos era realizado com tanta frequência e intensidade que, por vezes, todo o sistema de energia que abastecia a cidade sofria danificações e toda a população barbacenense passava por períodos de completa escuridão.

A sessão iniciava-se com a imobilização do paciente o qual tinha seu corpo atado à maca e sua boca obstruída por uma borracha a fim de que a língua não sofresse danos em meio às descargas. Um funcionário do asilo lançava mão do instrumento (Figura 16) e assegurava-se de realizar os procedimentos necessários para que a aplicação se concretizasse (Figura 17): dois eletrodos eram dispostos sobre as têmporas do interno e, a partir de então, sem a aplicação de anestesia alguma, sucedia-se a indução de ataques convulsivos mediante corrente elétrica.



**Figura 16**

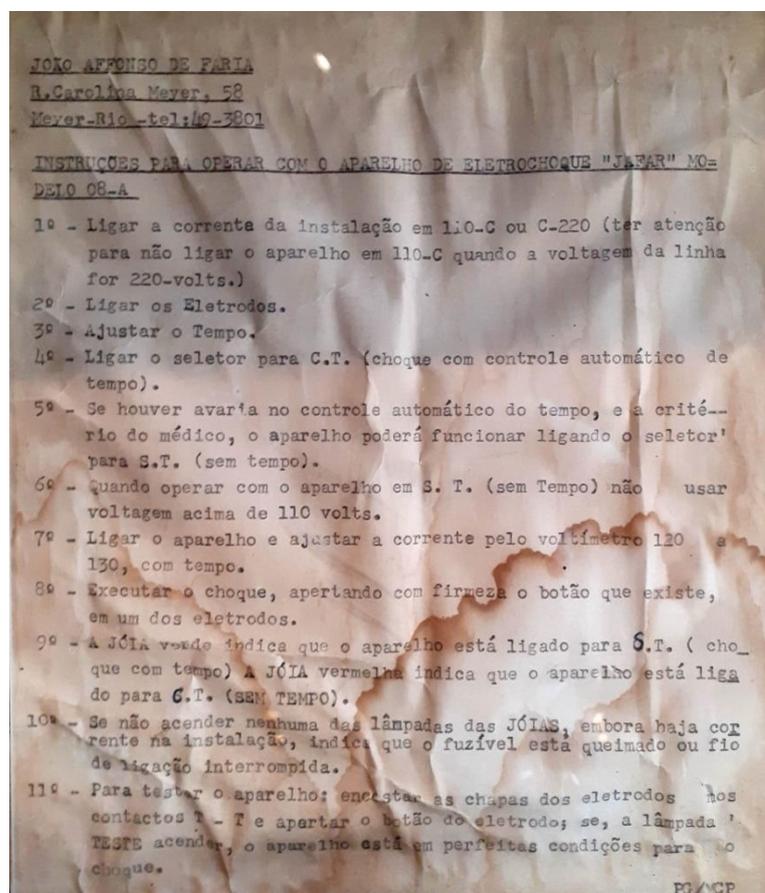
Eletroconvulsor em exposição no Museu da Loucura, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB), Barbacena/MG, 2020.

Fonte: Acervo da pesquisadora.

**Figura 17**

Texto instrutivo para o manuseio do eletroconvulsor. Museu da Loucura, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB), Barbacena/MG, 2020.

Fonte: Acervo da pesquisadora.



### Transcrição do texto:

João Affonso de Faria  
B. Carolina Meyer, 58  
Meyer-Rio – Tel: 49-3801

### INSTRUÇÕES PARA OPERAR COM O APARELHO DE ELETROCHOQUE “JAFAR” MODELO 08-A

- 1º - Ligar a corrente da instalação em 110-C ou C-220 (ter atenção para não ligar o aparelho em 110-C quando a voltagem da linha for 220-volts.)
- 2º - Ligar os Eletrodos.
- 3º - Ajustar o Tempo.
- 4º - Ligar o seletor para C.T. (choque com controle automático de tempo).
- 5º - Se houver avaria no controle automático do tempo, e a critério do médico, o aparelho poderá funcionar ligando o seletor para S.T. (sem tempo).
- 6º - Quando operar com o aparelho em S. T. (sem Tempo) não usar voltagem acima de 110 volts.
- 7º - Ligar o aparelho e ajustar a corrente pelo voltímetro 120 a 130, com tempo.
- 8º - Executar o choque, apertando com firmeza o botão que existe, em um dos eletrodos.
- 9º - A JÓIA verde indica que o aparelho está ligado para S.T. (choque com tempo) A JÓIA vermelha indica que o aparelho está ligado para C.T. (SEM TEMPO).
- 10º - Se não acender nenhuma das lâmpadas das JÓIAS, embora haja corrente na instalação, indica que o fusível está queimado ou fio de ligação interrompida.
- 11º - Para testar o aparelho encostar as chapas dos eletrodos nos contactos T – T e apertar o botão do eletrodo; se, a lâmpada TESTE acender, o aparelho está em perfeitas condições para o choque.

PG / CP

Provocados até mesmo em crianças recebidas pelo Asilo Central de Barbacena, os eletrochoques, efetuados sem critério e cuidado, causavam tamanha dor e sofrimento físico e psíquico que, não raro, “muitas vítimas se tornavam algozes depois que o efeito da descarga passava” (ARBEX, 2019, p. 35). Ossos fraturados, dentes quebrados, perda de memória e óbito por parada cardíaca eram alguns dos efeitos colaterais de uma sessão do que se concebeu como eletroconvulsoterapia (ECT)<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Atualmente, o Ministério da Saúde em nota técnica nº 11/2019, que trata da Política Nacional de Saúde Mental e das Diretrizes da Política Nacional sobre Drogas, admite a prescrição da eletroconvulsoterapia (ECT) em situações específicas, como aquelas em que o paciente sofre com

Outro método terapêutico utilizado no Hospital Colônia de Barbacena era a psicofarmacologia a qual compreendia a manipulação de medicamentos, processo que se dava na farmácia do hospício. Com o passar do tempo e a produção de drogas específicas e mais eficazes, esse tipo de tratamento passou a ter mais notoriedade e a prevalecer sobre os outros recursos médicos.

O quinto e último recurso de tratamento mencionado no texto de abertura da exposição permanente do Museu da Loucura consistia na psicocirurgia, mais especificamente na lobotomia, técnica que chegou ao Brasil em meados da década de 1930. Essa prática foi realizada inúmeras vezes no Hospital Colônia de Barbacena, onde alguns pacientes foram tomados como cobaias no processo de aprimoramento da técnica médica.

No Museu da Loucura, o visitante pode conhecer um pouco mais sobre o processo da lobotomia quando adentra uma minúscula sala que comporta, no máximo, duas pessoas. O recinto, transformado em um cubo branco asséptico, tem uma atmosfera claustrofóbica que é intensificada pelo ininterrupto som de batimentos cardíacos. Ao fechar da porta, a angústia torna-se inevitável e, por alguns minutos, a experiência da clausura vivida por todos aqueles que, um dia, estiveram naquele prédio, toma-nos por completo.

Nessa sala, textos e objetos em referência à lobotomia (Figura 18) permeiam as paredes e a técnica é descrita como recurso para “acalmar as emoções e estabilizar personalidades, sem alterar a inteligência e funções motoras”. No entanto, em um dos escritos, consta que “o córtex pré-frontal cumpre as funções executivas (tomada de decisões, planejamento, raciocínio, compreensão, expressão de personalidade, criatividade e comportamento)”, o que denuncia a fragilidade discursiva da tese que escorava a prática desse método.

---

transtornos mentais graves, em que o tratamento medicamentoso não atenua o sofrimento psíquico do indivíduo, em que há risco de tentativa de suicídio no período de adaptação ao fármaco e, ainda, em gestantes que sofrem com a depressão grave visto que a ingestão de remédios para essa patologia pode ocasionar alteração na formação fetal. O Conselho Federal de Medicina (CFM), mediante a resolução nº 2057/2013, cujo Capítulo IX trata da ECT, assente a utilização desse recurso no tratamento de pacientes que se encaixem nos casos acima mencionados, bem como discrimina os critérios e as condições para a realização desse ato médico. A Associação Brasileira de Psiquiatria (ABP), em nota oficial, manifesta apoio à nota técnica emitida pelo Ministério da Saúde. (BRASIL, 2019; BRASIL, 2013; BRASIL, 2019).



**Figura 18**

Instalação em exposição no Museu da Loucura, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB), Barbacena/MG, 2020.

Fonte: Acervo da pesquisadora.

Embora todo esse aparato instrumental e toda a brutalidade do sistema hospitalar que o Museu da Loucura dá-nos a ver já não servisse a práticas médicas genericadas, isto é, voltadas apenas ao tratamento específico de mulheres, aproximo-me de duas figuras femininas que me parecem reivindicar a narrativa dessa história: a primeira delas é Sueli Aparecida Rezende (1956-2006) que, aos oito anos de idade, por ter crises de epilepsia, havia sido encaminhada ao Hospital de Neuropsiquiatria Infantil<sup>19</sup>, localizado no município de Oliveira/MG e, aos dezesseis, foi transferida para o hospício de Barbacena; a segunda é Mercês Hatem Osório, freira e pedagoga que, apesar de não ter atuado no Hospital Colônia, ficou conhecida como “a mãe dos meninos de Barbacena” por acolher, na cidade de Belo Horizonte/MG, crianças que haviam passado por lá.

---

<sup>19</sup> Segundo Daniela Arbex, a “instituição, criada em 1924, como hospital psiquiátrico, atendia indigentes e mulheres, mas mudou seu perfil em 1946, quando passou a receber crianças com qualquer tipo de deficiência física e mental, a maioria rejeitada pelas famílias” (2019, p. 92).

### 1.6.2. Sueli Aparecida Rezende: a voz por trás da janela

Em uma das salas do Museu da Loucura, há quatro televisores fixados à parede (Figura 19), os quais apresentam de modo contínuo fotografias do Hospital Colônia e de sua antiga população, além de alguns escritos e da letra de uma música escrita por uma das pacientes internadas no hospício e que, mais tarde, eu descobri tratar-se de Sueli Aparecida Rezende.



**Figura 19**

Instalação em exposição no Museu da Loucura, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB), Barbacena/MG, 2020.

Fonte: Acervo da pesquisadora.

Ela tornou-se a mais famosa entre as internas, pois delas destacava-se por seu temperamento difícil e suas atitudes insubmissas. Por ser tomada como ameaça a todos com quem convivia e inclusive a si própria, ela era apontada pelos funcionários do Hospital Colônia como forte candidata ao processo de lobotomia.

Assim como Augustine, Sueli foi, por alguns anos, a protagonista do cenário manicomial. Mas, se aos olhos médicos, Augustine era a “louca ideal” por sua loucura performática; Sueli, pelo mesmo motivo, inspirava medo e raiva àqueles com quem convivia. A paciente do Colônia, diferentemente da residente da Salpêtrière,

não carregava consigo traços delicados e um ar sensual que a conferia a posição submissa de ninfeta; ao contrário, ela poderia ser violenta e cruel.

Em um capítulo dedicado à história de Sueli, Arbex conta-nos:

Agiu sem piedade consigo mesma e com os outros. Arrancou orelha de muitos pacientes [...] Usou grampos para ferir os pulsos, enfiou cabo de vassoura na vagina, arrancou o próprio dente. A cada sessão de choque que tomava, espalhava o mesmo terror que lhe havia sido imposto. O comportamento dela rendeu muita represália. Foi espancada várias vezes, inclusive pelas colegas de pavilhão, e colocada nua na cela, apesar do frio que cortava a pele. [...] Alegando estar faminta, ela pegou uma pomba no pátio, estraçalhou e comeu na frente de todos, dizendo que era seu único alimento (ARBEX, 2019, p. 128-129).

Mas Sueli, que se mostrava tão intratável em determinadas ocasiões, também possuía bom humor e apresentava uma extrema lucidez em outros momentos. Sua fala, não raro, denunciava seu inquestionável discernimento e seu agudo e perspicaz senso crítico em relação à instituição, o que ficou eternizado em registros do hospital.

Semanas após a visita ao Museu, assisti a um documentário indicado a mim pelo senhor da recepção do espaço. De uma simpatia e um olhar afetivo que contrastava com o ambiente e seu silêncio constrangedor, ele dizia a todos que saíam do prédio para ver um documentário intitulado *Em nome da razão*. Com humildade, ele assegurava a cada um que o filme encontrava-se disponível gratuitamente no *YouTube* e repetia, incansavelmente, que o curta-metragem ajuda a conhecer mais profundamente a realidade apresentada na exposição.

No documentário sugerido, produzido pelo cineasta brasileiro Helvécio Ratton, e lançado no ano de 1979, Sueli é retratada próxima a uma janela cantando a música que aparece em uma das telas que compõem a instalação referida anteriormente (Figura 20).



**Figura 20**

Helvécio Ratton.  
Frame do filme “Em  
nome da razão”,  
1979.

A cena é de uma melancolia indescritível o que, a meu ver, muito se deve à melodia da canção, similar a de uma marchinha de carnaval, e à voz potente de sua autora. Sem esforço, Sueli entoava o que se tornaria um hino para os pacientes:

Ô seu Manoel<sup>20</sup>, tenha compaixão  
Tira nós tudo desta prisão  
Estamos todos de azulão<sup>21</sup>  
Lavando o pátio de pé no chão  
Lá vem a boia do pessoal  
Arroz cru e feijão sem sal  
E mais atrás vem o macarrão  
Parece cola de colar bolão  
Depois vem a sobremesa  
Banana podre em cima da mesa  
E logo atrás vêm as funcionárias  
Que são umas putas mais ordinárias (REZENDE, s/d).

Certamente, os versos dessa canção são espinhosos o suficiente para alertar-nos sobre a indiferença com a qual a vida humana era percebida no hospício, descortinando-nos penas ainda mais debilitantes que aquelas dirigidas ao corpo físico. Sueli foi testemunha e vítima do processo de invisibilização e silenciamento

---

<sup>20</sup> Referência a José Manuel de Rosa Lucinda, um dos gerentes administrativos do hospital nos anos 1970.

<sup>21</sup> O uniforme utilizado por todos os internos era de cor azul.

engendrado pela instituição manicomial, processo este do qual as grades e os choques elétricos eram somente alegorias de seu padecer.

Seu suplício maior foi o distanciamento compulsório de uma das filhas que gerou e concebeu no Hospital Colônia. Fruto da relação de Sueli com um interno alcóolatra, Débora Aparecida Soares foi arrancada dos braços de sua mãe e adotada por uma das enfermeiras. Frequentando o hospital desde a infância, quando acompanhava sua mãe adotiva ao trabalho, a menina chegou a conhecer e ter um breve contato com Sueli, mas ambas não tiveram conhecimento do parentesco até o ano de 2007, quando o reencontro já não era mais possível (ARBEX, 2019).

A perda do contato com a filha Débora tornava frágil até mesmo a paciente que comia pombos e ratos.

Os prontuários do hospital revelam que, nos vinte e dois anos seguintes ao parto, ela se lembrou de todos os aniversários da filha, rezando por ela com o terço rosa [...] Em 22 de agosto de 2005, a paciente teve uma nova crise. (ARBEX, 2019, p. 126)

— Amanhã é aniversário da minha filha morena, e não tenho nenhum retrato dela. Não sei se está viva ou morta. Gostaria de vê-la (ARBEX, 2019, p. 131).

Mas esta não era a realidade somente de Sueli, ao contrário, era comum que mulheres – mães, apontadas como loucas presas em hospícios, relegadas ao esquecimento – tivessem como condenação maior a perda de filhos vivos. “Pelo menos três dezenas de bebês nascidos no Colônia foram doados logo após o nascimento sem que suas mães biológicas tivessem a chance de niná-los. É compreensível que, depois disso, muitas mulheres tivessem, de fato, enlouquecido” (ARBEX, 2019, p. 126).

Assim, parece-me evidente que desde o discurso oitocentista proferido por médicos alienistas em torno das possíveis relações entre maternidade e loucura, a Medicina Psiquiátrica Ortodoxa não estava interessada no cuidado às mulheres e à saúde feminina no contexto da maternidade.

Ao que uma breve revisão da história social indica, revisão esta endossada pelo caso de Sueli, não se tratava de investigar se os ciclos do corpo da mulher, em especial a gravidez e o pós-parto, preveniriam ou acarretariam doenças dos nervos

ou sofrimento psíquico, pois quando se tratava de mulheres consideradas desviantes, mulheres que teimavam em (re)existir, mesmo quando sua existência era desprezada, nada poderia salvá-las, nem mesmo a maternidade.

### 1.6.3. A loucura é órfã: Mercês Hatem Osório ou a “mãe dos meninos de Barbacena”

Mas a essa lógica desumana e degradante que imperou no sistema manicomial brasileiro ergueram-se vozes que jamais poderiam ser caladas, vozes femininas que clamavam pela constituição de uma nova ética em relação ao sofrimento psíquico. Dentre elas, está a da psicopedagoga e freira Mercês Hatem Osório, que atuou, dentre outros espaços, no Centro Psíquico da Adolescência e Infância e hoje coordena o Lar Abrigado, ambos na cidade de Belo Horizonte/MG.

Ao longo de sua vida, ela desenvolveu um trabalho voltado ao atendimento a crianças desassistidas. No Lar Abrigado, ela

[...] aprendeu a ensinar sem cartilha, e a preparar as aulas com base no universo dos alunos. Com a ajuda deles, escrevia os próprios livros didáticos, cujo material era retirado da vivência de cada um [...] A psicopedagoga alfabetizou crianças pobres e excluídas no bairro de Eldorado. Quem sabia mais ajudava os que menos sabiam (ARBEX, 2019, p, 110).

Na década de 1980, acolheu um grupo de meninos e meninas que haviam passado pelo Hospital Colônia de Barbacena após o fechamento do Hospital de Neuropsiquiatria Infantil, localizado no município de Oliveira/MG. Por seu zelo para com as crianças que chegaram à capital após transitarem em duas instituições psiquiátricas, Osório ficou conhecida como “a mãe dos meninos de Barbacena” e, a eles, ofereceu acolhimento em residências terapêuticas, moradias coletivas onde aprenderam as mais triviais, mas desconhecidas, atividades cotidianas.

Com a freira, meninos e meninas exercitaram o uso de talheres nas refeições, aprenderam a utilizar o sanitário, descobriram o conforto do descanso em um colchão e puderam usufruir de vestuário próprio. Com um olhar atento e sensível aos indivíduos que amparava, Osório identificou especificidades de cada um e traçou estratégias para amenizar o sofrimento que eles enfrentavam.

Um dos casos tutelados pela freira e narrados por Arbex era o de Nina, que tinha crises nervosas agudas periodicamente as quais eram tratadas com o uso de medicamentos. Participando do cotidiano da jovem, “a mãe dos meninos de Barbacena”, que mais tarde adotou legalmente todos os moradores do Lar e teve seu nome registrado nos documentos das crianças,

acabou descobrindo que as tais crises nervosas de Nina coincidiam com o período menstrual da paciente. Como ela não tinha condições de verbalizar o momento de TPM nem as cólicas ficava irrequieta, às vezes, virava a cadeira, a cama e até a mesa. Por isso, a religiosa passou a marcar na agenda a data da menstruação de cada uma.” (ARBEX, 2019, p. 112).

Assim como Nina, tantos outros membros das residências terapêuticas puderam desfrutar, dentro dos limites de cada um, de certa autonomia. Junto deles, Osório lutou e ainda luta contra o preconceito social e institucional, promovendo uma gradual inserção desses indivíduos na vida coletiva da comunidade local.

O potencial de transformação do trabalho desenvolvido pela psicopedagoga e as contribuições de sua atuação no contexto hospitalar foram, pouco a pouco, conquistando a confiança dos profissionais de saúde. Contudo, o vanguardismo de suas iniciativas encontrou resistência de grupos e gestores alinhados à ordem manicomial, o que a levou a exilar-se na Itália, onde permaneceu entre os anos de 1973 e de 1983 e o que a oportunizou o contato com o psiquiatra italiano Franco Basaglia (1924-1980), precursor do processo de desinstitucionalização da loucura em contexto global.

Em seu retorno ao Brasil, e na contramão de práticas médicas hostis características ao atendimento de pessoas com sofrimento psíquico, Mercês Osório continuou a fomentar uma política de saúde mental alicerçada na sensibilidade e no afeto. Ela seguiu os passos de Basaglia – ou vice-versa, ele chegou a conhecer de perto as proposições e os feitos da psicopedagoga em visita ao Brasil – e, cultivou o que o médico italiano designou como *Psiquiatria democrática*. Seguindo essa perspectiva, ela possibilitou que cada um se tornasse protagonista de sua história e do processo de cicatrização das feridas ainda abertas causadas pela marginalização social e pela crueldade humana.

#### 1.6.4. O falatório de Stela do Patrocínio: um testemunho do “sequestramento”

O caráter prisional das instituições manicomiais foi apreendido e denunciado não somente por profissionais da saúde e, aqui, incluo todos os funcionários e voluntários que atuavam nas instituições manicomiais, mas também por alguns dos milhares de residentes asilares. Dentre os insurgentes do contexto repressor do espaço hospitalar, aqueles que, aprisionados por suas condutas “desviantes” não se renderam e fizeram de sua própria prisão espaço propício a tantos outros “desvios”, encontrava-se a brasileira Stela Do Patrocínio (1941-1992).

Diagnosticada com personalidade psicótica e esquizofrenia hebreônica, evoluindo sob reações psicóticas, Stela permaneceu em hospitais psiquiátricos desde os vinte e um anos de idade até sua morte, aos 51. Foi residente do Centro Psiquiátrico Pedro II, no bairro Engenho de Dentro, na cidade do Rio de Janeiro/RJ, entre os anos de 1962 e 1966, e, posteriormente foi transferida para a Colônia Juliano Moreira – espaço que, atualmente, abriga o Museu Bispo do Rosário -, localizada no bairro Taquara, também na capital fluminense, onde permaneceu por quase trinta anos até o seu falecimento.

Condenada a uma clausura vitalícia, Stela encontrou na escrita e principalmente na fala um modo de tornar sua existência possível. Seu “falatório”, como ela própria designou sua fala incessante e insubmissa, foi gravado em fitas cassetes e, mais tarde, transcrito por estagiários e voluntários<sup>22</sup> que atuavam na Colônia. O trabalho realizado chegou às mãos da psicóloga e filósofa brasileira Viviane Mosé, que, diante dos áudios capturados entre os anos de 1986 e 1988, decidiu organizar um compêndio de excertos discursivos de Stela e publicou-o em um livro intitulado *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (2001).

A lucidez de Stela refletia-se no refinamento textual próprio à sua expressão poética. Sua fala, ainda que teimosa em sua continuidade – e, talvez, justamente por isso – não constituía somente uma manifestação do sofrimento e da exclusão, mas realizava-se enquanto construção de um pensamento sobre a internação e sobre o próprio processo de verbalização da existência cerceada e suas implicações.

---

<sup>22</sup> Dentre eles, estão a artista plástica Neli Gutmacher, as estagiárias Carla Guagliardi e Mônica Ribeiro de Souza, e os médicos Pedro Silva e Denise Corrêa (PATROCÍNIO, 2001).

Stela era capaz de lançar um olhar sobre a condição asilar e, ao mesmo tempo, dimensionar este olhar em uma interpretação do que seria a condição humana: uma fala atravessada por outras falas. Stela falava de sua condição como quem se vê de fora, o que quer dizer se desdobrar, ou seja, produzir uma dobra sobre si mesma. Mais do que isso, Stela falava de sua própria fala, o que implica em uma operação ainda mais elaborada: falar sobre o falar nada mais é do que mais uma vez se desdobrar (MOSEÉ *apud* PATROCÍNIO, 2001, p. 24-25).

De dobra em dobra, Stela foi capaz de questionar, esmiuçar e subverter o discurso dominante, lançando mão da mesma matéria fundante desse discurso: a linguagem. No terreno linguístico, no qual a razão foi fincada e cultuada por aqueles que acreditavam tecer verdades, insurge a *linguagem outra*, a fala da “louca”, a fala que contesta a fala do sujeito soberano, do homem da razão, do psiquiatra (MOSEÉ *apud* PATROCÍNIO, 2001). A voz de Stela, que sofreu com as tentativas de silenciamento, constitui-se como denúncia, expressão espúria no domínio da linguagem, manifestação de um corpo isolado, manifestação esta tornada manifesto contra uma sociedade pretensamente moderna.

Certa vez, Stela afirmou:

Eu estava com saúde  
Adoeci  
Eu não ia adoecer sozinha não  
Mas eu estava com saúde  
Estava com muita saúde  
Me adoeceram  
Me internaram no hospital  
E me deixaram internada  
E agora eu vivo no hospital como doente

O hospital parece uma casa  
O hospital é um hospital (PATROCÍNIO, 2001, p. 51).

Suas palavras revelam a lucidez de alguém que foi tomada de assalto pelo processo de institucionalização da loucura e interdição de indivíduos considerados desviantes. Em algumas de suas declarações, dentre as que foram transcritas, a interna narra o momento em que foi levada para o hospital psiquiátrico.

Ela conta que estava saindo de um café em um bairro tradicional do Rio de Janeiro, acompanhada de um amigo, quando, de repente, seus óculos de sol caíram de seu rosto e ela foi levada em uma ambulância para um posto de saúde próximo.

Dali, Stela foi encaminhada compulsoriamente ao Centro Psiquiátrico Pedro II e, mais tarde, à Colônia Juliano Moreira.

O café em Botafogo, na Zona Sul do Rio de Janeiro, foi o último lugar em que Stela pisou enquanto era uma mulher livre. Depois dele, o confinamento vitalício, a fala ininterrupta, alguns escritos e a morte. O hospital parecia tornar-se casa, mas, antes que isso acontecesse, havia a tomada de consciência de que o “hospital é hospital” (PATROCÍNIO, 2001, p. 51) e jamais poderia lhe ser atribuído o estatuto de casa. Ao contrário disso, o hospital assemelhava-se mais a um cárcere, onde se cumpria uma prisão perpétua, uma condenação por lá se sabe o quê.

Estar internada é ficar todo dia presa  
Eu não posso sair, não deixam eu passar pelo portão  
Maria do Socorro não deixa eu passar pelo portão  
Seu Nelson também não deixa eu passar lá no portão  
Eu estou aqui há vinte e cinco anos ou mais (PATROCÍNIO, 2001, p. 55).

No céu  
Me disseram que deus mora no céu  
No céu na terra em toda parte  
Mas não sei se ele está em mim  
Ou se ele não está  
Eu sei que estou passando mal de boca  
Passando muita fome comendo mal  
E passando mal de boca  
Me alimentando mal comendo mal  
Passando muita fome  
Sofrendo da cabeça  
Sofrendo como doente mental  
E no presídio de mulheres  
Cumprindo a prisão perpétua  
Correndo um processo  
Sendo processada (PATROCÍNIO, 2001, p. 97).

Apontada como louca, Stela denunciou o que Michel Foucault, em *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*, apontou como constitutivo dos esquemas disciplinares que balizam as relações de poder: a vigilância. Segundo o filósofo francês, esta constitui um dos mecanismos de controle aos quais as instituições coercitivas recorrem e aprimoram continuamente a fim de que seu efeito seja levado a rigor, seja capaz de “induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade” (FOUCAULT, 2013, p. 191).

Nesse sentido, Stela sabia que a instituição manicomial buscava imperar-se sobre os corpos que cerceava, bem como penetrava sua lógica de poder naqueles aos quais pretendia governar; e diante disso ela proferiu: “eu sou seguida acompanhada imitada assemelhada/ Tomada conta fiscalizada examinada revistada” (PATROCÍNIO, 2001, p. 63). Ela sabia de sua condição, mas mesmo reconhecendo-a, não se calou; ela sabia que hospital era hospital e que jamais seria casa.

### 1.6.5. A “vida escrita” de Maura Lopes Cançado

O verbo, escrito ou falado, também foi o companheiro de Maura Lopes Cançado (1929-1993), especialmente no período em que ela passou internada no Hospital Gustavo Riedel, Colônia destinada ao atendimento de mulheres, no Centro Psiquiátrico Nacional, no Engenho de Dentro/RJ, entre o fim do ano de 1959 e o começo de 1960.

Cançado passou por diversas internações ao longo de sua vida, algumas por livre vontade. Residindo na cidade do Rio de Janeiro/RJ e escrevendo no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, ela havia sido hospitalizada cerca de doze vezes em hospitais psiquiátricos. Em sua última passagem pela instituição em que a médica psiquiatra Nise da Silveira atuou, ela escreveu o livro *Hospício é Deus: diário I*, obra que reúne suas percepções acerca da vida cotidiana no manicômio, do tratamento despendido às internas por médicos e enfermeiras, da convivência com suas colegas de quarto e de sua situação de mulher marginalizada.

Antes de mergulharmos na obra de Cançado, acredito ser importante ressaltar que não pretendo, aqui, alinhar-me à ideia de que a produção literária corresponderia a um processo de cura de si; trata-se, pois, de pensar no gesto de escrever como gesto de existência – e de resistência. Desse modo, as reflexões que se seguem não enveredam pela perspectiva de que vida e obra são instâncias complementares, reflexos uma da outra, mas são apreendidas como uma terceira coisa una e coesa: a vida escrita (BRANDÃO, 2006). Alcinhado por Ruth Silviano Brandão, o termo “vida escrita” consiste na “unidade entre escrever e viver e vice-versa”, tendo em vista que, em determinados casos, ambas são indissociáveis,

[...] que uma é outra e se dizem e se gritam, choram e se lamentam, ao mesmo tempo [...] Todo o corpo do artista fala em sua música,

sua pintura ou sua escrita em gestos que misturam sinestesticamente os sentidos, tornando impossível a ausência de sua vida em seu texto, qualquer que seja sua natureza, tornada visível pelo som, cor ou traço de escrita (BRANDÃO, 2006, p. 28).

Nesse sentido, a escrita consiste em “uma absoluta necessidade para tornar a vida possível” (BRANDÃO, 2006, p. 25), uma condição necessária para manter o indivíduo vivo, até que o gesto de escrever e o viver amalgamam-se de modo que desassociá-los já não seja concebível.

Desse modo, não penso a escrita enquanto um sintoma, um efeito ou uma causa<sup>23</sup>, mas enquanto produção poética que lança luz sobre os “enquadramentos” (BUTLER, 2003) opressivos e as tentativas de controle, silenciamento e apagamento de mulheres apontadas como desviantes, e, ainda, enquanto dispositivo potencializador de outras reflexões, outros questionamentos e outras narrativas, tanto literárias, quanto visuais.

Maura Lopes Cançado pertenceu a uma família abastada do interior do estado de Minas Gerais e chegou a confessar que, na infância, orgulhava-se de pertencer a um grupo seleta e influente, nutrindo certa empáfia em relação às crianças com as quais convivia. Contudo, a aparente soberba não traduzia uma sensação de bem-estar, ao contrário, ela dissimulava um permanente sentimento de inadequação social e um constante descontentamento com a vida.

Ao discorrer sobre sua infância, Cançado afirmou ter sido uma criança curiosa, com questionamentos apontados como precoces e incomuns que encontravam como resposta a repreensão. Silenciada por adultos com quem convivia, a futura escritora refugiava-se na imaginação, na invenção de histórias sobre si e sobre o mundo, na teatralização da vida, espécie de ritual do qual ela própria tornou-se refém; certa vez, já adulta, internada no Gustavo Riedel, ela redigiu em seu diário: “sou espectadora de mim mesma” (CANÇADO, 2016, p. 54).

A censura por parte dos adultos não a calou e menos ainda aniquilaram suas inquietações, ao contrário, potencializou-as e levou a pequena Maura a construir suas próprias respostas.

Formou-se no meu ser séria resistência às pessoas e coisas conhecidas. Então inventei o brinquedo sério do FAZ DE CONTA. E

---

<sup>23</sup> Ainda que esta pesquisa trace diálogos com o campo de estudos da Saúde Mental, não disponho das competências necessárias para a defesa de uma ou outra teoria e, portanto, não almejo fazê-la.

me elegi rainha. Muito tímida, costumava passar os dias brincando pelos quintais, travei relações com uma árvore, a qual considerava comadre e maior amiga. Visitava-a diariamente, perguntado pela saúde dos filhos, uns galhos secos, sedentos, mas todos meus afilhados. Os diálogos corriam animados. Não havia agressão de parte alguma, já que eu formulava as perguntas e dava as respostas (CANÇADO, 2016, p. 13, **grifo da autora**).

Contudo, ainda que parecesse não se importar com o desprezo daquela “gente grande” e traçasse caminhos criativos nos quais poderia refugiar-se, Cançado não poderia chegar ilesa à fase adulta. No seio da família, os valores e os ideais católicos reinavam implacáveis e, com eles, o medo do pecado e a culpa. À criação castradora, prefigurada em uma divindade onipresente e inacessível que a amedrontava diariamente, ela insurgiu-se.

Meu complexo de culpa tornou-se tanto, que ficava chorando pelos cantos da casa [...] “Devemos amar a Deus sobre todas as coisas”. Sim, concordava com veemência e mentira. Amá-lo como, impiedoso e desconhecido, me espionando o dia todo? Ia matar-me quando quisesse, mandar-me para o inferno. Amar a Deus? Deus, meu pai? Ora, meu pai eu abraçava, pedia coisas, tocava. Como podia ser meu pai um ser de quem só tinha notícias – além de tudo terríveis? Minhas relações com Deus foram as piores possíveis – eu não me confessava odiá-lo por medo de sua cólera. Mas a verdade é que fugia-lhe como julgava possível – e jamais o amei. Deus foi o demônio da minha infância (CANÇADO, 2016, p. 17).

Essa figura divina, muito referenciada por sua mãe, gerava-lhe pânico e uma culpa agonizante e desmedida. Em dado momento do diário-obra, ela descreve o espaço coercitivo do sanatório de maneira sensível e absolutamente poética, estabelecendo um paralelo com essa memória longínqua que tinha de um deus que havia sido, para ela, o demônio.

Estou no Hospício, deus. E hospício é este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue – e sempre outro. Hospício são flores frias que colam em nossas cabeças perdidas em escadarias de mármore antigo, subitamente futuro – como o que não se pode ainda compreender. São mãos longas levando-nos para não sei onde – paradas bruscas, corpos sacudidos se elevando incomensuráveis: Hospício é não se sabe o quê, porque Hospício é deus (CANÇADO, 2006, p. 26).

A escrita da mineira denuncia impressões demasiado conflitantes sobre sua existência, suas escolhas e suas dores; do orgulho de sua origem abastada e de sua

intelectualidade a declarações autodepreciativas; da ironia ácida – em determinadas passagens sobre sua infância, ela afirma ter sido uma menina sonsa, caprichosa, sem inocência e ambiciosa e, referindo-se à sua vida adulta, afirma não ter saído da infância – à autopunição – em alguns trechos, ela parece se culpar por abusos sexuais que sofreu na infância. De um extremo ao outro, ela transita sobre pontes que ela mesma constrói e reconstrói diariamente.

Ainda adolescente, ela casou-se por vontade própria, mas um ano após a união decidiu pelo rompimento, acreditando estar apaixonada por seu sogro. Aos quinze anos de idade, já tinha um filho, fruto de seu casamento desfeito, e era uma mulher divorciada. De volta à casa de sua família e sofrendo com os olhares injuriosos dos habitantes da pequena cidade, ela se sentia, cada vez mais, imersa em um “clima de asfixia”.

Restava-me mamãe: para sofrer com minha insatisfação, meus ideais irrealizáveis, minha busca do “não sei o que é, mas é maravilhoso”, minha vaidade e meu tédio pelo que me estava às mãos. [...] As coisas perdidas ou inalcançáveis foram as únicas que possuí (CANÇADO, 2016, p. 22-24).

Suas ações, às quais, mais tarde, Cançado referir-se-ia como agressões à “falsa moral” – um de seus médicos a afirmou que seu sofrimento decorria de um “desejo de anarquizar com as convenções” – acarretaram consequências demasiado cruéis. De fato, a começar pelo interesse em traçar uma carreira como escritora, a mineira foi a prova viva de que a fuga aos padrões sociais poderia render conflitos infundáveis na vida de uma mulher.

Como a pesquisa brasileira Rita Terezinha Schmidt afirmou:

A atividade criativa da mulher era tida como resultado de seu deslocamento em relação às expectativas culturais de gênero, como por exemplo, a sublimação do instinto e função maternal. O próprio ato de escrever, partindo de uma mulher, era considerado como um sinal de uma mente perturbada, um capricho que deveria ser convenientemente erradicado (SCHMIDT, 2017, p. 59).

De fato, o desvio da função de esposa e mãe implicou em um desprezo social demasiadamente cruel para com Cançado. Um episódio que, segundo ela, foi determinante para o desconforto social que a acompanhou por toda a vida consistiu no indeferimento de seu pedido para ingressar em um colégio interno após sua separação conjugal.

A impossibilidade de retomar os estudos por ser apontada como uma má influência às demais jovens dissipou a expectativa da futura escritora em refazer a sua vida. Anos mais tarde, durante o período em que permaneceu no sanatório, ela rememorou esse difícil momento e, referindo-se a ele, escreveu em seu diário:

passsei a sofrer com brutalidade os reflexos do condicionamento imposto a uma adolescente numa sociedade burguesa, principalmente mineira – e principalmente quando esta adolescente julga perceber além das verdades que lhe impõem, e tem, ela mesma, suas próprias verdades. (CANÇADO, 2016, p. 24).

Ao longo de sua vida, Cançado parece jamais ter se submetido a convicções impostas sobre ela, fossem elas propaladas no âmbito familiar, difundidas em seu ambiente profissional ou disseminadas socialmente. Seu espírito rebelde em se tratando de obediência a supostas verdades levou-a a registrar em seu diário – escrito que ela sabia que, possivelmente, seria publicado mais tarde – as mazelas do sistema manicomial e os equívocos por parte de seus profissionais.

Dentre as passagens que endossam a declaração da escritora sobre o fato de negar-se ao conformismo e, ainda, revelam a ânsia por denunciar quem tentasse subjugar-la a verdades particulares, está a descrição de uma consulta com seu médico – a quem ela se refere somente como Dr. A. Na presença do psiquiatra e de um senhor que havia tratado de seu caso anteriormente, o Dr. J., e percebendo que este relatava ao colega de profissão seu histórico na instituição de maneira a ignorar sua presença na sala, a escritora declarou:

O senhor é arbitrário e irresponsável. Deu-me um eletrochoque quando fui sua paciente, sei que há contraindicação no meu caso. Possuo dois eletroencefalogramas anormais, fui vítima de crises convulsivas até quinze anos. [...] Fez o eletrochoque por vingança e para castigar-me. Este método é muito usado pelos psiquiatras, sei. Eletrochoque devia ser tratamento, e não instrumento de vingança em mãos de irresponsáveis (CANÇADO, 2016, p. 43).

A memória traumática deixada pelas sessões de eletrochoque foi trazida à tona por Cançado em diferentes situações. A escritora, que foi diagnosticada com personalidade psicopática – como Stela do Patrocínio – doze anos depois de sua passagem pelo Hospital Gustavo Riedel, quando se encontrava internada na Clínica de Saúde Dr. Eiras, no bairro nobre de Botafogo/RJ, estrangulou até a morte uma mulher.

O fato de a vítima estar grávida na ocasião do assassinato pode levar-nos a pensar sobre questões mal resolvidas de Cançado em relação à maternidade e à sua ausência na criação de seu filho, Cesarion – hipótese corroborada pelo fato da escritora ter se perguntado se havia matado seu filho após recobrar a consciência no local do crime. Contudo, aqui, não é esse o foco de análise, mas o que Cançado alegou para a realização de um ato tão brutal.

De acordo com seu depoimento à polícia, o que a levou a prática de tal ato foi o desejo desesperador de que a transferissem para outra instituição e que “chegara à conclusão que, matando alguém, com certeza iria para um manicômio judiciário. [Que] sentia raiva da Dr. Eiras porque, em outra internação, havia sido submetida a eletrochoques que ‘pioraram em muito’ seu estado, fazendo-a falar durante ‘24 horas seguidas’” (MEIRELES; CANÇADO apud CANÇADO, 2016, p. 221).

A partir das impressões de Cançado acerca do tratamento dispendido aos pacientes por parte dos profissionais que atuavam no Hospital Gustavo Riedel, é possível traçarmos um paralelo com algumas falas de Stela do Patrocínio que, poucos anos depois, também esteve no complexo hospitalar do Centro Psiquiátrico Pedro II e mais tarde na Colônia Juliano Moreira, e, ainda, com a composição de Sueli Rezende, internada no Hospital Colônia de Barbacena.

Pensando sobre o entrelaçamento das narrativas dessas três mulheres, lembrei-me do livro *Ovelhas na névoa: um estudo sobre as mulheres e a loucura* (1995), da antropóloga Carla Cristina Garcia. A autora afirma ser indiscutível a relevância de escritos literários<sup>24</sup> para a compreensão da realidade de mulheres apontadas como loucas, salientando que as produções textuais femininas “deixam entrever aquilo que os tratados psiquiátricos masculinos geralmente não enfocavam, as vozes das mulheres” (GARCIA, 1995, p. 54).

De fato, as expressões de Cançado, Patrocínio e Rezende são de fulcral importância para a reconstrução da história de segregação social a que pessoas

---

<sup>24</sup> Aqui, ampliamos essa discussão a outras expressões verbais tendo em vista que, nos casos de Stela do Patrocínio e Sueli Rezende, não havia o registro textual, mas uma manifestação oral desprendida de qualquer compromisso com uma produção literária propriamente dita. Mesmo no caso de Patrocínio, que se tornou público por meio de uma publicação que levou a sua autoria, o registro se deu post-mortem, quando suas falas foram acessadas e transcritas em formato de poema por outrem.

consideradas “loucas”, especialmente as mulheres, foram submetidas por longos anos, exclusão esta marcada pela interdição e por métodos cruéis de silenciamento.

Em seu diário, a escritora mineira, redigiu indagações acerca do completo desinteresse de médicos pelo bem-estar das pacientes: “POR QUE O MÉDICO VAI SE PREOCUPAR COM A SENSIBILIDADE DO DOENTE MENTAL? ELES GOZAM DE PERFEITA SAÚDE, PRINCIPALMENTE MENTAL. GOZAM REALMENTE OS MÉDICOS DE PERFEITA SAÚDE MENTAL?” (CANÇADO, 2016, p. 49, **grifo da autora**).

Mas às duras críticas às instituições pelas quais passou e, principalmente, onde residia enquanto escrevia o que mais tarde tornar-se-ia um livro, contrapõe-se um olhar sensível e, muitas vezes, poético sobre o universo intramuros, seus habitantes e experiências que somente ali poderiam ser vividas. Nesse lugar marginalizado, atravessado por cerceamentos físicos e mentais, despontavam poesia, arte, cuidado e afeto. Como flores a brotar entre as pedras de paralelepípedo que cobrem a terra, aquela gente “louca” inspirava Cançado a ver o que naquele inferno não era inferno (CALVINO, 2003), ao contrário, eram mulheres em sua maior potência e, talvez, justamente por isso, somente poderiam estar ali.

Sobre uma interna, uma senhora italiana, cantora lírica a quem Cançado admirava a beleza, proferiu:

À tarde, quando ia lá [no pátio], pedia-lhe para cantar a ária da *Bohème*, “Valsa da Musetta”. Dona Georgina, recortada no meio do pátio, cantava – e era de doer o coração. As dementes, descalças e rasgadas, paravam em surpresa, rindo bonito em silêncio, os rostos transformados. Outras sentadas no chão úmido, avançavam as faces inundadas de presença – elas que eram tão distantes. Os rostos fulgiam por instantes, irisados e indestrutíveis. Me deixava imóvel, as lágrimas cegando-me. Dona Georgina cantava: cheia de graça, os olhos azuis sorrindo, aquele passado tão presente, ela que fora, ela que era, se elevando na limpidez das notas, minhas lágrimas descendo caladas, o pátio de mulheres existindo em dor e beleza. A beleza terrífica que Puccini não alcançou: uma mulher descalça, suja, gasta, louca, e as notas saindo-lhe em tragicidade difícil e bela demais – para existir fora de um hospício (CANÇADO, 2016, p. 61-62).

E, mais adiante, completou:

Nós, mulheres despojadas, sem ontem nem amanhã, tão livres que nos despimos quando queremos. Ou rasgamos os vestidos (o que dá ainda um certo prazer). Ou mordemos. Ou cantamos, alto e reto, quando tudo parece tragado, perdido. Ou não choramos, como

suprema força – quando o coração se apequena a uma lembrança no mais guardado do ser. Nós, mulheres soltas, que rimos doidas por trás das grades – em excesso de liberdade (CANÇADO, 2016, p. 76).

Além dos escritos confessionais acerca das experiências no manicômio, o diário da escritora apresenta também algumas reflexões acerca de sua produção literária e de sua participação na peça *Hamlet*, do dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616), interpretada pelos internos – em tom irônico, ela escreve que não poderia encarnar outra personagem que não Ofélia, a jovem que perde a razão no decorrer do enredo. No contexto manicomial, a mineira também redigiu uma série de contos<sup>25</sup>, narrativas que trazem personagens livremente inspiradas em outros internos do hospital do Engenho de Dentro, incluindo Dona Georgina.

Assim, na obra de Cançado, vida e obra tornam-se, de fato, indissociáveis; os textos contidos no livro e datados de maneira cronológica não trazem à tona apenas as experiências pessoais da escritora, mas, também, considerações em torno de seu processo de criação. Desse modo, o diário íntimo é também o diário de pesquisa; diário de processo, de uma vida que, sem a *loucura*, não poderia dar vida a outras coisas.

#### 1.6.6. Nise da Silveira: rebeldia e resistência em um mundo de imagens

Mas sempre há pessoas no inferno que não são inferno, alguém que em meio ao caos não sucumbe a ele e é capaz de reconhecer o que e quem também não é inferno. Nesse sentido, a médica psiquiátrica Nise da Silveira (1905-1999) sabia que o processo de cura somente dar-se-ia por meio da tessitura de redes de afeto e da construção de relações da ordem do sensível; e poderia ser dela a voz da menina que no livro de Valter Hugo Mãe diz: “Estou cada vez mais certa de que o paraíso são os outros. Vi num livro para adultos. Li só isso: o paraíso são os outros. A nossa felicidade depende de alguém. Eu compreendo bem” (MÃE, 2018, p. 34).

Silveira atuou em hospitais psiquiátricos e foi uma das figuras que, na história da psiquiatria brasileira, mediou um longo processo de transformação dessas instituições em espaços verdadeiramente voltados ao cuidado, ao tratamento, e não

---

<sup>25</sup> Os contos foram publicados em um livro intitulado *O sofredor do ver* (1968).

à doença. Ela trabalhou no Centro Psiquiátrico Nacional (posteriormente nomeado de Centro Psiquiátrico Pedro II e, ainda mais tarde, de Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira), no bairro Engenho de Dentro, na cidade do Rio de Janeiro/RJ (Figura 21).



**Figura 21**

Entrada do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira, antigo Centro Psiquiátrico Pedro II, Rio de Janeiro/RJ, 2020.

Fonte: Acervo da pesquisadora.

A médica alagoana, que conquistou renome internacional, tanto na área da saúde mental quanto fora dela, destacou-se, principalmente nessa instituição, onde trabalhou entre os anos de 1944 e 1975, quando se aposentou. Entretanto, sua carreira como psiquiatra precedia sua chegada ao Engenho de Dentro, assim como seu impulso rebelde – como ela própria designou-se – em relação ao tratamento coercitivo consolidado na tradição manicomial. Seu ímpeto transgressor já se anunciara quando se matriculou e formou-se no curso de Medicina, sendo a única mulher em uma turma de mais de cem homens.

O jornalista Luiz Carlos Mello, em seu livro *Nise da Silveira: caminhos de uma psiquiatra rebelde* (2015), reuniu e sistematizou cronologicamente registros que tornam possível uma reconstrução da trajetória pessoal e profissional da psiquiatra. A obra traz o cruzamento entre transcrições de relatos autobiográficos de Silveira e escritos de Mello, o que resulta em uma publicação híbrida.

Mello, que também era amigo de Silveira, ao discorrer sobre o início da carreira da psiquiatra, afirma que a jovem médica “não se atinha aos livros e tratados, não se conformava com o saber médico estabelecido” (MELLO, 2015, p. 69) e, desde cedo, resolveu que iria subvertê-los.

Sua relação conflituosa com a Psiquiatria Ortodoxa refletia-se em sua forma de lidar com os internos, a começar pela maneira como se referia a eles, chamando-os de clientes e não de pacientes. A utilização do termo “cliente”, por ela defendida, dava-se pela tomada de consciência de que sua função no tratamento era prestar um serviço àqueles que o demandavam e não criar um vínculo de dependência e, por conseguinte, de poder.

Sua discordância com sistema manicomial também incidia em sua relação com o modelo arquitetural do hospício, cujas características foram abordadas anteriormente. Silveira tinha por hábito levar os internos para áreas onde eles pudessem ter contato com a natureza, onde podiam afastar-se por instantes das grades e dos muros que cerceavam seus corpos e suas mentes.

Se já não compactuava com o aprisionamento e o tratamento desumano de indivíduos com sofrimento psíquico, após sua prisão, entre março de 1936 e junho de 1937, por perseguição política<sup>26</sup>, ela travaria oposição definitivamente a esse método em instituições asilares. Na década de 1990, em entrevista revisitada e parcialmente transcrita por Mello, a psiquiatra disse ter ficado com muita “mania de liberdade” após o período em que passou no Complexo Penitenciário da Frei Caneca – localizado na região central da cidade do Rio de Janeiro/RJ, o prédio abriga, atualmente, o Museu Penitenciário do Estado do Rio de Janeiro (MPERJ), inaugurado em janeiro de 2017.

---

<sup>26</sup> A prisão de Nise da Silveira ocorreu no início do período da ditadura de Getúlio Vargas, devido à denúncia de que a psiquiatra possuía livros de cunho socialista e que supostamente alinhava-se ao partido comunista.

Seu retorno ao funcionalismo público como médica psiquiatra, no ano de 1944, não se deu na instituição onde trabalhava anteriormente à prisão, na Assistência a Psicopatas e Profilaxia Mental, mas foi direcionada ao Centro Psiquiátrico Nacional, no Engenho de Dentro. Ela descreveu uma das primeiras experiências nesta instituição:

Durante esses anos todos que passei afastada, entrou em voga na psiquiatria uma série de tratamentos novos que antes não se usavam. Aquele miserável daquele português, Egas Moniz, que ganhou o prêmio Nobel, tinha inventado a lobotomia. Outras novidades eram o eletrochoque, o choque de insulina e o de cardiazol. Fui trabalhar numa enfermaria com um médico inteligente, mas que estava adaptado àquelas inovações. Então me disse: “A senhora vai aprender as novas técnicas de tratamento. Vamos começar pelo eletrochoque”. Paramos diante da cama de um doente que estava ali para tomar eletrochoque. O psiquiatra apertou o botão e o homem entrou em convulsão. Quando o outro paciente ficou pronto para a aplicação do choque, o médico me disse: Aperte o botão. Eu respondi: Não aperto! Aí começou a rebelde. (SILVEIRA *apud* MELLO, 2015, p. 89).

Silveira, não se renderia aos absurdos instituídos pelo saber psiquiátrico tradicional, prova disso é que dois anos depois, em 1946, ela fundou a Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR), onde eram praticadas atividades diversas, dentre elas estavam o teatro, o desenho, a pintura e a tapeçaria. Contudo, a médica lamentava a indisponibilidade dos demais colegas de profissão em colaborar com o trabalho realizado nas oficinas, o que certamente prejudicaria o tratamento dos internos.

O cartesianismo, o culto à Deusa Razão da Revolução Francesa predominam até hoje nas sociedades que se consideram civilizadas. O louco “perdeu a razão”. Será preciso trancafiá-lo em manicômios para que não perturbe, além de ser improdutivo, a sociedade dos homens racionais. Um aspecto dessa concepção atingiu muito negativamente nosso trabalho. Refiro-me ao relegamento das terapias manuais e expressivas das emoções, pelas quais o médico, na qualidade de representante da razão, não teria motivo para interessar-se (SILVEIRA *apud* MELLO, 2015, p. 99).

A falta de incentivo por parte dos médicos e gestores que se alinhavam aos supostos métodos terapêuticos convencionais não foi capaz de frear as aspirações de Silveira em relação à humanização do tratamento e à sensibilização do olhar científico e social em relação aqueles indivíduos considerados loucos. Em 20 de maio de 1952, ela inaugurou o Museu de Imagens do Inconsciente (Figura 22), o

qual ocupa um dos prédios do complexo hospitalar, e mantém-se aberto à visitação, com entrada gratuita, até os dias de hoje.



**Figura 22**

Museu de Imagens do Inconsciente, Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira. Rio de Janeiro/RJ, 2020.

Fonte: Acervo da pesquisadora.

Interessante verificar que o Museu, além de funcionar como um acervo das produções artísticas dos internos e, portanto, consistir em uma iniciativa de cunho memorial e patrimonial, guarda um caráter duplamente pedagógico que compreende o fomento da produção artística daqueles que utilizam o serviço de assistência à saúde mental e também a construção de um repertório visual para o estudo médico dos casos clínicos de cada paciente.

Nesse sentido, a psiquiatra verificou que o trabalho desenvolvido com os internos no âmbito dos ateliês, pensando-os também como laboratório para o médico, encontrava menos adesão em seu campo de atuação do que naqueles vinculados à arte e à cultura.

Para nós, a imagem é válida em si mesma, ela fala por si própria, e fala eloquentemente. Por isso talvez nosso trabalho tenha tido repercussão entre pessoas mais sensíveis a esse mundo das imagens, poetas, artistas, escritoras, músicos e tenha pouca aceitação no meio psiquiátrico propriamente dito (SILVEIRA *apud* MELLO, 2015, p. 139).

Na atualidade, o Museu de Imagens do Inconsciente (MII) abriga cerca de 350 mil obras, algumas delas tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)<sup>27</sup>, e conta com o apoio do Centro Cultural do Ministério da Saúde, órgão que atua no âmbito do Sistema Único de Saúde (SUS). Municipalizado desde os anos 2000, o Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira, do qual o MII faz parte, sofre com a desassistência do Poder Público mantendo-se em funcionamento com poucos recursos públicos repassados pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro<sup>28</sup>.

O trabalho desenvolvido pela psiquiatra alagoana, do qual o MII é resultante, compreendeu uma das propostas basilares na construção do que mais tarde constituiria o Movimento da Luta Antimanicomial (MLA) no Brasil. Embora não tenha intenção de aprofundar-me no debate em torno da MLA, acredito ser importante pontuar breves reflexões sobre esse movimento no contexto nacional, especialmente por esta pesquisa desenvolver-se em uma conjuntura política marcada por retrocessos e pelo completo descaso com a vida humana por parte de líderes políticos em ascensão.

A MLA constitui-se como movimento social que teve início em fins da década de 1970, no contexto da pós-ditadura brasileira. Imbricado a outros coletivos, como o Movimento dos Trabalhadores em Saúde Mental (MTST), e junto do projeto político e social da Reforma Sanitária – que, em outubro de 1979, levou ao Congresso

---

<sup>27</sup> Informações veiculadas no endereço eletrônico do Museu de Imagens do Inconsciente. Disponível em: <http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/#index>. Acesso em: 24 de ago. de 2020.

<sup>28</sup> Informações veiculadas pelo Centro Cultural do Ministério da Saúde em página virtual de seu domínio. Disponível em: <http://www.ccms.saude.gov.br/nisedasilveira/datas-fatos.php>. Acesso em: 24 de ago. de 2020.

Nacional a proposta de acesso universal e igualitário a serviços de saúde<sup>29</sup> – atuou como mola propulsora da Reforma Psiquiátrica no Brasil (RP).

A RP foi fortemente influenciada pela Reforma Psiquiátrica Italiana, da qual o psiquiatra Franco Basaglia (1924-1980) foi expoente. A proposta levou à aprovação da Lei 180 de 13 de maio de 1978, também conhecida como “Lei da Reforma Psiquiátrica Italiana” ou “Lei Basaglia” a qual, pautada na ideia de uma Psiquiatria Democrática, tinha como objetivos maiores a desinstitucionalização da loucura, isto é, a desativação dos hospitais psiquiátricos, a construção de serviços substitutivos voltados ao atendimento contínuo à população e a reintegração dos antigos pacientes na sociedade.

Nessa perspectiva, a pesquisadora brasileira Tânia Mara Galli Fonseca, em um estudo sobre a Reforma Psiquiátrica publicado no livro *Rizomas da Reforma Psiquiátrica: a difícil reconciliação* (2007), analisa a RP partindo da ideia de que se trata de uma “obra plural e em processo” (FONSECA apud FONSECA; ENGELMAN; PERRONE, 2007, p. 31), que não se finda em determinado espaço-tempo, mas que se dá pela e na prática, que se desdobra e atualiza-se a todo instante e lugar em que se desenvolve e reverbera.

Contudo, a autora pontua o fato de que o processo de desinstitucionalização “encontra seus maiores entraves no manicômio-prisão do pensamento e da vida, manicômio mental que resiste a promover movimentos no sentido da inclusão social dos loucos, agora libertos, por lei, dos muros da cidade manicomial” (Idem, 2007, p. 42-43); e que, portanto, faz-se imprescindível uma nova ética científica, social e cultural para que seja possível a construção de uma nova política de saúde.

Nesse sentido, profissionais da saúde como a psiquiatra Nise da Silveira e a psicopedagoga Mercês Hatem Osório foram pioneiras no processo de produção de uma nova política de saúde a qual fosse capaz de promover uma ruptura com o modelo hospitalocêntrico vigente e instaurar métodos terapêuticos humanizados, pautados no acolhimento e no cuidado<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Artigo 196 da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: <https://www.stf.jus.br/arquivo/cms/legislacaoConstituicao/anexo/CF.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2020.

<sup>30</sup> Atualmente, a Lei nº 10.216, de 06 de abril de 2001, garante que pessoas portadoras de transtornos mentais tenham acesso ao tratamento, preferencialmente, por meio dos serviços substitutivos, sendo a hospitalização o último recurso e, ainda, que a internação não se dê em

Mas, como Fonseca sinaliza-nos, para que a Reforma seja, de fato, viável, faz-se necessário que ela ocorra para além do âmbito institucional, sendo empreendida na esfera das subjetividades. Trata-se de ouvir as vozes outrora silenciadas, como as de Sueli Aparecida Rezende, Stela do Patrocínio e Maura Lopes Cançado; também, de olhar atentamente para o que e para quem, até aqui, não somente deu vazão a um ímpeto revolucionário, mas fez dele e com ele a própria revolução; trata-se de agir contra o passado, sobre um presente, em favor de um porvir (Idem, 2007, p. 49). E essa possibilidade de construir uma história outra que não se alinhe a discursos e práticas de subalternização, isolamento, coerção, violência, controle, poder e medo, passa, indubitavelmente, pelo reconhecimento e pelo rompimento de estruturas sociais hierarquizantes, pela construção de saberes e narrativas que vão à contramão das correntes de pensamento hegemônicas, normatizadoras e generificadas.

[...] é bastante evidente que mesmo no século XIX uma mulher não era encorajada a ser artista. Pelo contrário, era desprezada, estapeada, repreendida e aconselhada. Sua mente deve ter-se exaurido, e sua força vital ter diminuído pela necessidade de se opor a isso e desaprovar aquilo. Então aqui nos deparamos com um complexo masculino obscuro e muito interessante, que teve bastante influência nos movimentos femininos; aquele desejo inveterado nem tanto de que ela seja inferior quanto de que ele seja superior, que o coloca onde quer que se olhe, não apenas diante das artes, mas também bloqueando o caminho para a política, mesmo quando o risco para ele parece ser ínfimo, e o requerente, humilde e devotado.

Virginia Woolf

### Mulheres do passado, imagens do *agora*:

a arte contemporânea e a invenção de  
novas narrativas possíveis

Entre as “coisas inúteis” existentes, assim classificadas por não servirem a interesses hegemônicos, estão a Arte e a Literatura. Mas se para nada servem, por que exposições são fechadas e livros, censurados? Se para nada servem, por que se tornam alvos da fúria característica aos regimes totalitários?

Podemos vislumbrar uma resposta na escrita do filósofo italiano Nuccio Ordine, que afirma serem

nas dobras daquelas atividades consideradas supérfluas que, de fato, podemos encontrar o estímulo para pensar um mundo melhor, para cultivar a utopia de poder atenuar, se não eliminar, as injustiças que se propagam e as desigualdades que pesam (ou deveriam pesar) como uma pedra em nossa consciência (2016, p. 19).

Pensando sobre a construção de outras realidades, de outros mundos passíveis de existirem, encontrei no processo de criação visual um de meus gestos para o cultivo de algumas de minhas utopias.

Contudo, para discorrer acerca de minha produção poética, devo confessar primeiro que, por longo tempo, resisti em colocar os pés no território do ateliê e ergui uma barreira a qual, eu acreditava, seria capaz de isolar-me definitivamente da produção visual. À toda provocação que envolvesse a exploração de minha

capacidade criativa, eu tinha como justificativa a intransponível barreira da qual eu era uma satisfeita refém.

Enquanto eu negava incansavelmente o fazer artístico, permanecia reclusa no universo das palavras, pois, ainda que o exercício da leitura e da escrita seja penoso e imponha certas armadilhas, desde a infância, sinto-me mais confortável em produzir a partir das palavras, e com elas. Eu sempre soube que, na sombra do verbo, não teria minhas arrogantes certezas tão questionadas quanto teria no exercício da criação artística.

Sempre fui demasiadamente tímida e as palavras fazem-me sentir protegida; nelas, encontro um casulo do qual jamais intentei libertar-me. As artes visuais, por sua vez, parecem desnudar, sem cerimônias, todos aqueles que encontram nelas um refúgio; talvez, eu ainda tenha um pudor excessivo e, por isso, tenho tamanho receio de nelas confiar.

Aos poucos, a começar no último ano da graduação, fui me aproximando, timidamente, da poética e, já no primeiro semestre do mestrado, tive a oportunidade de desenvolver uma produção artística. A partir de minha imersão nas investigações teóricas acerca da construção do feminino pela Medicina Alienista do século XIX, bem como de meu interesse pela iconografia fotográfica produzida no hospital da Salpêtrière, senti-me impelida a desenvolver uma proposição que evocasse a temática em questão.

Mas, logo me deparei com uma série de questionamentos, dentre eles: “Como transmutar essa cruel realidade na qual minhas antecessoras encontravam-se imersas em realidade artística?”; “Que recursos criativos lançar mão a fim de traduzir a violência e a opressão a que as mulheres oitocentistas estavam sujeitas em linguagem visual?”; “De que forma criar objetos estéticos a partir de um contexto tão impiedoso em relação às mulheres?”.

Há um tempo, venho trabalhando com a produção de escritos ficcionais a partir da apropriação de antigos retratos fotográficos encontrados em acervos comerciais do município de Pelotas/RS. A aquisição dessas imagens implica em um processo criativo em certa medida ambíguo, pois, ao passo em que possibilita a ressignificação desses registros relegados ao esquecimento, também aponta para o

fato de que estes deixaram lacunas impreenchíveis em álbuns de alguma família e porta-retratos de alguma parede.

Aproximando-me de cada uma das imagens adquiridas sem dispor de qualquer informação sobre sua história, cabe a mim, somente, imaginar. Assim, se a ausência dessas fotos em arquivos particulares já é um fato (talvez irreversível), o ato de outorgar-lhes novas memórias parece-me legítimo.

Cecília Almeida Salles (2011) discorre a respeito da percepção artística singular aos indivíduos, a qual apreende e filtra os estímulos externos e internos a fim de “construir mundos mágicos” e, assim, produzir realidades outras. Segundo a autora, esses esquemas perceptivos individuais, associados às áreas de sensibilidade e às potencialidades, apontariam para interesses particulares de cada pessoa.

Segundo a autora, “o pintor olha as coisas como cores”, o que me leva a crer que aqueles que se interessam pela escrita veem as coisas como palavras, como narrativas latentes. Com base nessas considerações, pondero que meu olhar, sensível a antigas fotografias, apreende essas imagens como histórias a serem contadas. Desse modo, os papéis fotográficos sensibilizados pela luz e desgastados pelo tempo, que compreendem a matéria-prima de minha poética, possibilitam-me produzir novas realidades, realidades constituídas por elementos exteriores a elas que passam a ter natureza ficcional (SALLES, 2011).

## 2.1. Feridas e suturas: exercícios de uma artista em descoberta

Nos últimos dois anos, tenho feito algumas experimentações com fotografias e bordados (Figuras 23 a 25). Por meio desse trabalho manual, exploro possibilidades criativas e poéticas. Porém, essa antiga prática de bordar que exige paciência, cuidado e delicadeza certamente simbolizou a clausura de mulheres de fins do século XIX e meados do XX. Nesse contexto histórico, era comum que meninas aprendessem, desde muito jovens, a produzirem seus enxovais e, ainda, que já casadas, encontrassem na silenciosa e sutil tarefa de suturar uma ocupação que atenuava a solidão de suas tardes.



**Figura 23**

Ana Tavares.  
*Sem título, 2020.*

Fonte: Acervo da pesquisadora.



**Figura 24**

Ana Tavares.  
*Sem título, 2020.*

Fonte: Acervo da pesquisadora.

Nesse sentido, o bordado surge em meu processo criativo como um fazer subversivo, como possibilidade de alinhar novos discursos acerca do domínio patriarcal a que mulheres foram e continuam a ser subordinadas. Agulha e linha transmutam-se em artefatos de escrita que, conjuntamente, percorrem o papel fotográfico e tecem narrativas.



**Figura 25**

Ana Tavares.  
*Sem título*, 2020.

Fonte: Acervo da pesquisadora.

No cenário da arte contemporânea, proposições poéticas que envolvem a apropriação e a ressignificação de fotografias outrora descartadas tornam-se cada vez mais notórias. Um dos principais argumentos para esse redirecionamento do olhar a fontes já existentes assenta-se no entendimento de que a apropriação de imagens torna-se necessária tendo em vista a demasiada produção visual característica de nosso tempo.

Nesse sentido, destaco o trabalho da estadunidense Lisa Kokin (1954-), que se dedica a resgatar fotografias – além de livros e objetos têxteis, como retalhos de tecidos, zíperes e botões – descartadas em sebos, brechós e centros de reciclagem. A meu ver, seu processo de criação envolve um gesto de respigar resquícios de memórias deterioradas e conferi-las novas histórias.

Filha de estofadores, o universo das linhas e dos tecidos é absolutamente familiar à norte-americana, o que se reflete em suas proposições enquanto artista visual. Em seus trabalhos, ela recorre à costura como recurso criativo para a invenção de novos mundos, novas narrativas, novas relações e novos afetos (Figura 26).



**Figura 26**

Lisa Kokin.  
*Não me esqueça*, 2000.

Disponível em:  
[http://www.lisakokin.com/  
sewn-found-photos01](http://www.lisakokin.com/sewn-found-photos01)  
Acesso em: 31 jul. 2020.

Na obra *Não me esqueça* (2020), Kokin reúne figuras femininas desconhecidas extraídas de diferentes fotografias, o que fica evidente pela diversidade de tamanhos e tonalidades do conjunto. O título sugere-nos uma crítica ao descarte, gesto que esvazia essas imagens de memórias e empurram-nas para o anonimato.

Acredito, por frequentar espaços de comercialização de objetos antigos, que este trabalho da artista, especialmente pela expressão de apelo que o intitula, evoca o desprezo aos retratos femininos, em particular. Possivelmente, as figuras femininas que compõem esta obra de Kokin foram retiradas de registros distintos, como fotografias de cerimônias familiares, nos quais a presença de figuras masculinas também é comum; contudo, parece-me que dentre os retratos individuais que se encontram em situação de abandono, aqueles que trazem a imagem de mulheres, desde a infância até a velhice, são os mais comuns.

Ao criar uma trama de rostos incógnitos, a artista reivindica, no presente, uma história para essas mulheres. Com sua poética, Kokin produz uma rede em que estas desconhecidas ancoram-se, encontram-se, conectam-se e, literalmente,

apoiam-se. Dessa teia de linhas que tecem novos e imprevisíveis afetos, todas entoam em uníssono “não me esqueça”.

A apropriação de imagens também consiste em um recurso criativo para a construção da obra *Persona*. Para esse trabalho, a mesma artista compôs um painel de fotografias de estética semelhante, utilizando retratos individuais que compunham um estilo de registro bastante comum em fins do século XIX e XX. Estes produzidos em estúdios e impressos em placas, que continham informações do estabelecimento ou do profissional responsável.

Nesse tipo de imagem, era habitual que o cenário ao fundo fosse desvanecido parcial ou completamente, de modo que a figura retratada parecesse pairar no vazio. Em *Persona* (Figuras 27 e 28), Kokin reúne algumas fotografias com essas características e delas extrai a imagem dos indivíduos ali representados (não é possível afirmar tratarem-se somente de mulheres). Das silhuetas vazias, sombrias e remendadas pela costura feita pela artista, emergem outros rostos e corpos.

As feridas abertas deixadas pela remoção das figuras, as suturas feitas na pele dos papéis fotossensíveis e a aparição fantasmagórica de personagens que tomam o espaço daquele que outrora esteve ali representado fazem da poética de Kokin algo intrigante e perturbador. *Persona*, assim como vários de seus trabalhos com imagens de outros tempos e lugares, provoca-nos a criar narrativas singulares e intermináveis, convidando-nos a atuar junto a artista na permanente atualização desses registros enquanto potência necessária à construção de outras realidades possíveis.



**Figura 27**

Lisa Kokin  
*Persona*, s/d.

Disponível em:  
<http://www.lisakokin.com/sewn-found-photos01>  
Acesso em: 31 jul. 2020.



**Figura 28**

Lisa Kokin.  
*Persona* (detalhe), s/d.

Disponível em:  
<http://www.lisakokin.com/sewn-found-photos01>  
Acesso em: 31 jul. 2020.

Diante desse meu fascínio por fotografias antigas, bem como pela possibilidade de criar narrativas a partir do que elas tornam visível, eu não podia deixar de pensar nos imemoriais retratos de mulheres diagnosticadas com doenças mentais. Então, debrucei-me, novamente, sobre os registros produzidos na Salpêtrière os quais são acompanhados apenas da nomenclatura da patologia reconhecida na paciente retratada.

Doravante, cheguei a uma primeira conclusão a qual dizia respeito à forma de expressão que eu adotaria para abordar a temática em questão. Optei por apropriar-me de retratos femininos realizados no interior da Salpêtrière de modo a combiná-los

à escrita de algumas características tomadas como justificativas para diagnósticos de doenças mentais em mulheres.

A escolha por esses elementos, sem dúvida, reflete minha recente aproximação com a prática de incorporar textos em fotografias. Esse recurso poético possibilita-me produzir narrativas híbridas as quais mesclam retalhos de realidades em uma abordagem verbal e visual.

De acordo com Salles,

O processo de criação é visto aqui como seleção de determinados elementos que são recombinações, correlacionados, associados e, assim, transformados de modos inovadores [...] A poeticidade não está nos objetos observados, mas no processo de transfiguração desse objeto. [...] O artista apropria-se da realidade externa e, em gestos transformadores, constrói novas formas. (SALLES, 2011, p. 100).

Para a produção do meu trabalho poético, foram selecionados retratos da mais famosa histórica: Augustine. Tomada pela Medicina Alienista como modelo da loucura, ela reunia todos os requisitos de uma mulher acometida pela histeria. “Bonita, caprichosa, extravagante, sexualmente provocante, misteriosa, sintonizada com a câmera” (APPIGNANESI, 2011), a menina dos olhos de Charcot tornou-se a protagonista da célebre iconografia fotográfica idealizada pelo psiquiatra.

Desse modo, é possível afirmar que a jovem Augustine era a personificação da loucura meados do século XIX. Em seu corpo estavam inscritas as manifestações históricas de tantas outras jovens também condenadas à loucura; e, assim, suas fotografias não são apenas retratos seus, mas também de todas aquelas que sofreram com os estigmas da doença e permaneceram nas sombras da história.

Os primeiros resultados obtidos constituíram a série *Imaculadas* (Figura 29), a qual traz cópias de retratos retirados da publicação original do livro de Bourneville e Regnard. A formatação adotada aproxima-se daquela utilizada em *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, na qual as fotografias de Augustine aparecem acompanhadas das respectivas nomenclaturas das fases do ataque histórico manifestado pela paciente.



**Figura 29**

Ana Tavares.  
Série *Imaculadas*, 2018.

Fonte: Acervo da pesquisadora

As imagens foram impressas em papel *pólen*, material utilizado com frequência em publicações de livros, e passaram por um processo de envelhecimento. Em seguida, foram feitas ranhuras sobre a face retratada de Augustine, as quais foram preenchidas posteriormente por escritos alusivos às diagnoses de transtornos mentais de outras mulheres.

O material produzido foi distribuído em porta-retratos, de dimensão 15x21cm. A escolha por esse tipo de suporte ocorreu, justamente, por ele não ser associado a registros fotográficos de cunho científico, mas utilizado de modo a abrigar imagens de relevância afetiva.

Após a finalização de *Imaculadas*, armazenei o trabalho em meu ateliê e ali ele permaneceu até ser retomado algumas semanas depois, quando houve a possibilidade de inscrever-me em um processo de seleção de obras que constituiriam a 21ª Mostra Cascavelense de Artes Plásticas, a qual aconteceria no Museu de Arte de Cascavel (MAC), no Paraná. Para a participação no evento, fiz um exercício de revisitação e reinvenção da série desenvolvida e, dela, surgiu *Sepulcro*.

## 2.2. Gestos rasgados: diálogos possíveis entre a literatura e a arte contemporânea



**Figura 30**

Ana Tavares.  
Série *Sepulcro*, 2019.

Fonte: Acervo da pesquisadora.

Dessa vez, lancei mão de antigas fotografias coletadas em acervos e escolhi três delas para compor o trabalho. Os retratos foram ampliados e impressos em papel fotográfico em tamanho 20x30cm, e, posteriormente, foram rasgados de modo que o rosto da mulher retratada em cada um deles não pudesse ser conhecido pelo espectador.

As imagens imoladas foram combinadas com listas de possíveis sintomas de disfunções mentais em mulheres de fins do século XIX e meados do XX, e dispostas em molduras brancas (formato caixa) com cerca de três centímetros de profundidade cada uma, o que possibilitou criar um distanciamento entre os textos, afixados ao fundo, e as fotografias.



**Figura 31**

Ana Tavares.  
*Sem título*. Série  
*Sepulcro*, 2019.

Fonte: Acervo da  
pesquisadora.

A partir de colocações da banca avaliadora na ocasião da qualificação desta pesquisa, abordarei a série mencionada tecendo aproximações e distanciamentos entre ela e o conto *O papel de parede* (2016), da escritora estadunidense Charlotte Perkins Gilman (1860-1935). Pretendo, assim, articular possíveis diálogos comparados entre a Literatura e as Artes Visuais, em especial a Arte Contemporânea, de modo a *dar a ver* a visualidade presente nas palavras, bem como as palavras que podem emergir da visualidade.

Para tanto, realizo aqui uma síntese da obra literária em questão. O enredo traz à cena o caso de uma mulher, cujo nome não é revelado ao leitor, que recebe o diagnóstico de histeria por seu médico John, que também é seu marido, e que prescreve-lhe como tratamento o completo isolamento social. A personagem relata que seu cônjuge proíbe-a de manter qualquer tipo de contato com os empregados e até mesmo com a filha do casal, ainda bebê e, ao relatar a monótona rotina que leva

em um dos quartos de uma casa de campo, descreve com detalhes as sensações e fantasias que se desencadeiam com a solidão.

Enclausurada em um dormitório que a repugna, ela torna-se cada vez mais infeliz. Impedida de estabelecer qualquer tipo de contato com o mundo exterior, a personagem acredita que a escrita poderia amenizar sua solidão. Seus breves registros denunciam a reprovação expressa por John em relação à sua capacidade criativa e ao seu interesse por atividades intelectuais.

Ele [em referência ao marido] disse que, com o poder de imaginação que tenho e meu hábito de inventar histórias, uma debilidade dos nervos como a minha só pode resultar em fantasias exaltadas, e que devo usar minha força de vontade e meu bom senso para controlar essa propensão. É o que tento fazer (GILMAN, 2016, p. 22-26).

A ociosidade prescrita por seu esposo, o qual a garante que a reclusão e o absoluto repouso seriam eficazes tratamentos para sua doença, desperta nela uma fixação pelo papel de parede amarelo do desagradável quarto. A princípio, a tentativa de desvendar as nuances do papel que recobre o cômodo consiste em uma forma de distração; porém, com o decorrer do tempo, o interesse passa a tornar-se uma obstinação.

A estampa do papel de parede consome seus pensamentos, e todas as horas de seu dia são dedicadas a desvendar se ela mantém uma simetria ou não. Seu olhar, cada vez mais apurado, identifica, nos desenhos do revestimento amarelo, a presença de figuras femininas. A partir de então, impõe a si mesma a tarefa de libertar aquelas mulheres que lhe parecem permanecer sufocadas pelos padrões (sociais).

Metáfora dos arquétipos ideais e inatingíveis aos quais as mulheres eram impelidas a se encaixarem e dos quais se tornavam prisioneiras, a trama do papel de parede amarelo também enclausurava as figuras femininas que, a ele, não se submetessem. Em referência às moças afixadas – asfixiadas – no revestimento do quarto, a personagem afirma: “Assim que elas conseguem atravessar, o padrão as estrangula e as vira de cabeça para baixo, e faz com que seus olhos fiquem brancos!” (GILMAN, 2016, p. 56).

Em uma tentativa desesperada de libertar as mulheres dos liames do papel, a protagonista de Gilman dedica-se a um trabalho árduo o qual consiste em rasgar

toda a cobertura das paredes do quarto até que cada uma das prisioneiras seja resgatada e possa passear pelo jardim, como um animal rastejante. Sim! As mulheres, outrora sucumbidas pelos padrões, rastejavam, deslocavam-se, ou assim tentavam, de modo semelhante a bichos escorregadios e estranhamente velozes, traiçoeiros.

Dissonante, a narrativa da protagonista deixa certa dúvida em relação às mulheres presas à parede, isso porque, em alguns momentos, ela afirma a existência de uma mulher específica e única, atada e solitária no emaranhado de linhas que compõem a estampa do papel. A referência a uma figura singular, talvez simulacro de todas as outras, fica evidente quando a personagem diz: “Tão logo despontou a lua e a pobre mulher começou a rastejar e a sacudir o padrão, levantei-me e corri para ajudá-la. Eu puxava e ela sacudia, eu sacudia e ela puxava, e antes que fosse manhã tínhamos arrancado metros de papel” (2016, p. 63-64).

Aos poucos, parece que a presença dessa mulher, por vezes solitária, não anula a existência das outras; ao contrário, talvez ela seja o conjunto de todas elas, reflexo da protagonista que, assim como todas nós, guarda várias de si dentro de si mesma. Indício dessa dupla imagem da personagem, que se desdobra em tantas outras, encontra-se em certas colocações que parecem escapar quase involuntariamente de sua boca. Ela diz: “Fico imaginando: e se todas saírem do papel de parede como eu saí?”; e, mais adiante,

Acho que vou ter que voltar para trás do padrão quando vier a noite, e isso é difícil! É tão agradável estar neste grande quarto e rastejar a meu bel-prazer! Não quero ir lá fora. Não vou fazer isso [...] Pois lá fora é preciso rastejar pela terra, e tudo é verde em vez de amarelo. Aqui, porém, posso rastejar sem esforço pelo chão, e meu ombro se encaixa perfeitamente naquela grande mancha ao longo da parede, então não posso me perder. (2016, p. 67-68).

Após dias inteiros de um trabalho árduo, o qual consiste em rasgar toda a cobertura das paredes do quarto, até que possa resgatar cada uma das prisioneiras do papel, a personagem sente que cumpre sua missão. A partir de então, pode deleitar-se vendo todas aquelas mulheres livres, a rastejar pelo jardim. Ela própria passa a rastejar pelo cômodo, em uma completa imersão em suas alucinações. Ao fim do enredo, John flagra-a rastejando pelo chão, e ela diz: “finalmente consegui sair”.

O instigante conto escrito por Gilman traz experiências pessoais da autora. O tratamento prescrito à personagem e descrito no conto não era estranho à Gilman, visto que ela própria já havia sido submetida a ele em algum momento de sua vida. Ao fim da adolescência, ela já se mostrava inquieta em relação à realidade de muitas mulheres. Declaradamente feminista, a escritora tinha receio de que o cumprimento de certas exigências sociais a impedisse de seguir produzindo. Seu desajuste rendeu-lhe longos períodos de profunda angústia e descontentamento; e um diagnóstico impreciso que a levaria à internação em um sanatório. Sua saída do hospital psiquiátrico foi sucedida por um tratamento que consistia na cura pelo repouso e que implicava em seu completo distanciamento de atividades intelectuais.

Mas Gilman, que ao descobrir um câncer pôs fim à sua vida mediante a ingestão de clorofórmio, não se rendeu aos colapsos nervosos e menos ainda aos equivocados conselhos médicos. Entre períodos de serenidade e outros de intensas crises depressivas, ela continuou a dedicar-se àquilo que conferia sentido à sua existência: a escrita.

Ao pensar sobre o conto de Gilman em relação ao processo de criação da série poético-visual *Sepulcro* (2019) é possível tecer algumas aproximações, como a presença do gesto de rasgar imagens. Assim como a protagonista da narrativa, realizo essa série a partir de intervenções – do rasgar e perfurar – em retratos femininos, imagens que emergem não de um papel de parede, mas de papéis fotossensíveis.

Em ambos os casos, o ato de rasgar papéis, suportes de imagens femininas, insurge como um gesto que provoca fissuras as quais, em certa medida, expõem o enquadramento opressivo imposto às mulheres pela ordem patriarcal de fins do século XIX e meados do XX. Mas, se no conto da escritora estadunidense, a personagem engendra um processo de revelação e libertação de mulheres que tinham seus rostos e corpos entrelaçados aos padrões do papel, em meu trabalho, o oposto acontece.

Na série, o gesto omite as faces femininas de modo a obstruir a identificação das mulheres retratadas; parte do papel fotossensível é arrancada e, através da fenda provocada, diagnósticos psíquicos emergem. Acredito que a protagonista do conto de Gilman confira ânima às mulheres (reflexos dela mesma) que, assim como

ela, encontravam-se em estado de aprisionamento físico e psíquico; parecendo conferir um corpo (feminino) a seus fantasmas, seus medos, suas angústias, suas revoltas.

Mas se a protagonista do conto desvela a suposta existência de mulheres por detrás do papel de parede, em *Sepulcro*, não importa quem são as mulheres retratadas, já que, então, parto do pressuposto de que qualquer mulher poderia ser apontada como desviante por razões incontáveis. Nesse caso, ignoro a identidade daquela que se encontra congelada pelo tempo, sua história de vida, seus sorrisos, lágrimas e rugas, já que ela era mulher e isso já era o bastante para que pudesse ser condenada à loucura.

Ainda que o ato de rasgar papéis e produzir fissuras seja uma marca tanto do conto de Gilman quando de minha proposição artística na série mencionada, há certa oposição na simetria entre esse mesmo gesto na ficção e na produção visual, oposição esta que se desvela quando indago: para onde olhar, quando olhar para um buraco?

Os escritos diarísticos atribuídos à personagem da narrativa descrevem sulcos provocados por uma mulher que, em situação de confinamento, é tomada pelo desespero e vislumbra a liberdade das mulheres que vê (e sua própria), mediante a abertura de frestas; já no caso da série produzida, as incisões aliciam o olhar para que este as adentre, explorando-as até onde for possível. Em Gilman, os buracos provocados pela protagonista apontam para fora, sinalizam uma saída para antigas prisioneiras, deixam entrever a liberdade que elas poderão encontrar no quarto ou até no jardim da casa de campo; já em *Sepulcro*, os buracos apontam para dentro, é preciso se aproximar para descobrir o que há lá dentro. Em Gilman, o buraco é portal de partida para todos aqueles corpos femininos que, enfim, podem tatear o ambiente desconhecido; em *Sepulcro*, o buraco é covil, onde se encontram enterrados textos médicos que, em algum momento da história, condenaram mulheres a viver sob o estigma da loucura.

As reflexões sobre minha poética e, especialmente, sobre o gesto nela implicado, possibilitaram um encontro com os escritos de Salles (2012), os quais abordam a criação poético-visual enquanto um processo. Sobre isso, afirma ser inevitável o sacrifício de algumas possibilidades criativas em detrimento de outras

perspectivas de trabalho. “Nesse sentido, construir é destruir”, pontua Salles, em *Gesto inacabado: processo de criação artística* (2012), ao discorrer acerca das escolhas que o artista se vê impelido a fazer ao concretizar um projeto.

A partir disso, vale ponderar que o processo criativo, que resultou na série em questão, não implicou somente em um descarte de possíveis caminhos que poderiam ter sido trilhados, mas também em sacrificar, literalmente, as imagens coletadas e sobre as quais foram realizadas manipulações. Portanto, para mim, em *Sepulcro*, construir foi, de fato, destruir. E destruir, nesse caso, significando (re)construir, reinventar narrativas a partir de vestígios de outras histórias – histórias latentes em fotografias e tratados médicos –, ressignificar um passado de tentativas de silenciamento e de apagamento.

Por tudo o que foi posto até o momento, acredito no potencial sensível que cada produção poética traz consigo, este capaz de gerar análises, incitar reflexões, provocar questionamentos e, ainda, fomentar a construção de outras e novas narrativas. Nesse sentido, pontuo também que palavras e imagens não são, aqui, apenas justapostas, e a relação entre essas dimensões midiáticas e narrativas não se restringe a mera legenda ou ilustração; elas atravessam-se, retroalimentam-se, formam um único corpo.

Dessa maneira, o conto escrito por Gilman assume, nesta pesquisa, um lugar especial, no qual palavra metamorfoseia-se em imagens capazes de projetar novas poéticas, como a série *Sepulcro*. Nesta, fotografias coletadas em acervos e fragmentos de diagnósticos médicos extraídos de um livro dividem o espaço do mesmo quadro e tangenciam-se através do gesto de rasgar.

Na proposição verbo-visual, a obra literária faz-se latente: mulheres e buracos descolam-se das páginas e migram para as molduras; a loucura está ali, convidando o espectador a entrar, olhar de perto, decifrar, ler através das palavras, dos sintomas, aproximar-se; quem sabe, a ponto de experimentar a sensação de descoberta que a protagonista do livro experimentou quando se aproximou do papel de parede e descobriu sua liberdade.

### 2.3. Imagens (des)camadas: revelações encobertas pelo tempo

Ao apresentar registros da série *Sepulcro* a professores, colegas da pós-graduação e familiares, pude vivenciar minha primeira experiência mais significativa enquanto artista. O ato de socializar o trabalho em exposições<sup>31</sup>, bem como o exercício de discorrer sobre a obra e o seu processo de criação em eventos acadêmicos<sup>32</sup>, em aulas da pós-graduação e mesmo em conversas informais, oportunizaram-me a construção de um pensamento cada vez mais robusto acerca da minha produção.

Em um encontro com a professora e amiga Marlen De Martino, pude mostrar-lhe algumas imagens de *Sepulcro* e, como sempre ocorreu desde que nos conhecemos, ela recebeu com cuidado e afeto aquilo que eu apresentava. Diante dos registros caseiros feitos por mim, ela silenciou e, em alguns segundos, olhou-me por cima das lentes de seus óculos e, para minha enorme satisfação, exclamou sobre a potência estética de meu trabalho.

Em determinado momento de nossa conversa, ela pontuou a aproximação entre a série de minha autoria e o trabalho desenvolvido por uma artista sobre a qual ela daria uma aula naquele semestre. Tratava-se da polonesa Ewa Juskiewicz (1984–) que, há alguns anos, investiga a construção histórica do feminino por diferentes vieses e propõe a transgressão dos cânones artísticos presentes em representações pictóricas da mulher.

Com uma formação acadêmica cujo escopo compreende as Belas Artes, Juskiewicz aproximou-se da produção artística clássica e pode conhecer a fundo os aparatos técnicos utilizados ao longo da História da Pintura e suas aplicações em

---

<sup>31</sup> Além de integrar a 21ª Mostra Cascavelense de Artes Plásticas, a série *Sepulcro* compôs a exposição coletiva *Afet(o)ar*, a qual ocorreu entre os dias 01 e 14 de outubro de 2019, na galeria A Sala, no Centro de Artes da UFPel, e reuniu trabalhos de autoria dos estudantes da turma 2018/2 do Mestrado em Artes Visuais desta universidade.

<sup>32</sup> A série *Sepulcro* foi apresentada como parte desta pesquisa no VIII Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais (SPMAV), no XXI Encontro da Pós-Graduação (ENPOS), ambos promovidos pela UFPel, e no 7º Seminário Nacional de Linguística e Ensino de Língua Portuguesa/1º Congresso Internacional de Estudos de Língua e Literatura Estrangeiras/1º Seminário Integrado de Pós-Graduação em Letras, promovido pela Universidade Federal de Rio Grande – FURG.

determinados contextos. Isso, é provável, justifique o interesse da artista por antigos retratos que datam desde a Renascença<sup>33</sup>.

A partir de um acervo permanentemente atualizado que reúne imagens de pinturas de seu interesse, a polonesa propõe não apenas a subversão da representação da mulher na Arte – campo de atuação este que, à época, era domínio de artistas homens e, portanto, era permeado pelo olhar masculino de ideal feminino –, mas convida-nos a um encontro singular com retratos inusitados.

A artista refaz todo o conjunto figurativo presente nas obras selecionadas, sendo parte de seu processo criativo o estudo dos aspectos formais de cada uma das pinturas e a replicação destes em suas obras, excluindo apenas os rostos daquelas outrora retratadas. Suas faces são, agora, encobertas por tecidos, madeixas, folhagens, entre outros elementos (Figuras 32 a 35).



**Figura 32**

Ewa Juszkiewicz.  
*Sem título (depois de Élisabeth Vigée Le Brun)*, 2019.

Fonte: <https://bit.ly/2UwtJnF>  
Acesso em: 31 mar. 2020.

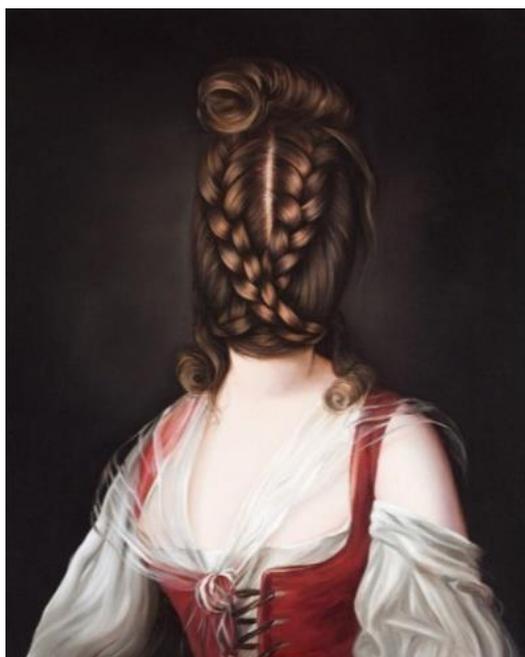


**Figura 33**

Ewa Juszkiewicz.  
*Sem título*, 2018.

Fonte: <https://bit.ly/3aAa77E>  
Acesso em: 31 mar. 2020.

<sup>33</sup> A Renascença ou o Renascimento compreende um período da história ocidental (aproximadamente entre o século XIV e o XVI) marcado pela transição da Idade Média para a Idade Moderna. Na perspectiva da Arte, esta designação faz referência ao processo de retomada de valores estéticos característicos à cultura greco-romana da Antiguidade Clássica.



**Figura 34**

Ewa Juszkiewicz.  
*Portrait of Carol Rama*, 2014.

Fonte: <https://bit.ly/2WW1Qak>  
Acesso em: 31 mar. 2020.



**Figura 35**

Ewa Juszkiewicz.  
*Sem título (depois de Alexander Roslin)*, 2017.

Fonte: <https://bit.ly/3dM8nds>  
Acesso em: 31 mar. 2020.

Ao apropriar-se dessas imagens e (re)produzi-las a seu modo, a artista subverte a lógica representacional do retrato. No entanto, vale ressaltar que o tom satírico da obra de Juszkiewicz não remete somente às pinturas escolhidas, mas a todo o aparato teórico e prático que delinearam cânones e estabeleceram padrões de representação.

Nesse sentido, a pintora polonesa entrevê o potencial ético-estético de seu trabalho o qual tem como ponto de partida um prévio repertório de retratos femininos renascentistas e tem como propósito a sensibilização do olhar do espectador para a opressão sofrida por mulheres ao longo da história social; opressão esta que se cristaliza na cultura, traduz-se na moda e reflete-se na produção artística.

Em entrevista concedida à *Berlin Art Link*<sup>34</sup>, em março de 2019, Juszkiewicz afirmou:

---

<sup>34</sup> A *Berlin Art Link* é uma revista digital que trata de temas relacionados à produção artística e cultural contemporânea desde o contexto da cidade de Berlim, capital alemã, ao âmbito internacional. O periódico é uma publicação da empresa *MONA*, especializada em produção e consultoria no campo das artes. A entrevista referida encontra-se disponível no seguinte endereço eletrônico:

Na pintura europeia, notei que todas as mulheres retratadas são realmente muito parecidas entre si; elas fazem poses semelhantes e fazem gestos idênticos. [...] A moda no passado é visualmente atraente e fascinante para nós hoje, mas, após uma reflexão mais profunda, podemos concluir que sua função oculta é um tipo de opressão e restrição. Não há muito espaço para individualidade ou alteridade. [...] Minha pintura é o resultado de um pouco de contrariedade; um desejo de nos libertar das normas impostas a nós por nossa moda e cultura (tradução nossa).

Acredito que o relato da artista acerca da contrariedade presente em seu trabalho contemple também a minha produção poético-visual. Isso porque identifico no discurso de Juskiewicz pontos de convergência com minhas impressões, minhas proposições, meu processo criativo e tudo que dele resulta. Assim como a polonesa, defronto-me com certa admiração à moda, esta embebida em controvérsias, mas a qual me toma de assalto e provoca-me sedução.

Corpetes, anáguas, vestidos, luvas, chapéus e leques, a moda – em especial, no século XIX – ditava padrões de beleza e, a eles, também servia. Todo o arsenal implicado nas tendências de vestuário fomentava uma constante dinâmica entre “desvelar-se, revelar-se, descobrir-se” (PRIORE, 2014, p. 187).

Penso que não se trata de negar as equivocadas implicações sociais da moda, assim como de tantas outras construções culturais, mas de acolher a contradição enquanto parte do processo de aproximação e investigação de determinado contexto histórico e as expressões humanas que nele efetivaram-se. Com Juskiewicz, compartilho a estranheza do paradoxo, da aparente incoerência em deslumbrar-se com uma beleza mórbida da qual não padecemos por breve desencontro temporal; todavia, assim como ela, certifico-me constantemente para que meu fascínio não incorra em estrabismo e para que eu mantenha-me vigilante quanto à repressão que tanta beleza ocultou.

A meu ver, a contrariedade mencionada pela pintora também se refere ao método utilizado em seu processo criativo. Questionada sobre seu gesto, sobre o potencial de sua prática para destruir ou construir, a polonesa afirmou: "Ao tirar algo deles [dos quadros], destruir o assunto original de uma certa maneira, construo algo novo, conto minha própria história". Posto isso, é possível traçar mais um paralelo

entre a poética da artista e a minha, enunciado por Salles (2012) e já mencionado aqui: “construir é destruir”.

Reconheço a aproximação entre o gesto de Juskiewicz e o meu no texto de apresentação para sua exposição *The Descent Beckons* (2015)<sup>35</sup>, na Galeria Bielska BWA, escrito pela curadora Agnieszka Rayzacher. Segundo ela,

A artista se inspira caracteristicamente no retrato, especialmente no retrato feminino. Ela processa, ou seja, destrói e recria retratos femininos familiares, privando-os de sua obviedade e ordem familiar e, assim, cria suas próprias galerias de novas imagens. Juskiewicz constrói uma nova narrativa, transformando, fragmentando ou alterando o contexto de sua seleção de obras (tradução nossa)<sup>36</sup>.

Dando-me conta de que as consonâncias compartilhadas por nossos processos criativos vão além dos percursos metodológicos e interesses conceituais – os quais, certamente, guardam particularidades específicas –, mas permeiam nossos objetivos enquanto artistas e pesquisadoras, proponho a construção de mais uma ponte entre a poética de Juskiewicz e o meu trabalho. Para isso, tomo de empréstimo outra reflexão de Rayzacher<sup>37</sup>, na qual a curadora afirma que Juskiewicz

[...] reviveu obras da história distante e recente e trouxe à vida os perdidos em circunstâncias trágicas. [E que] graças a memórias nostálgicas, escolhas emocionais e associações pessoais, Juskiewicz se incluiu no curso de recriar a história e estabelecer um novo contexto (tradução nossa).

Ao que a própria artista completa em uma entrevista: “estou tentando descobrir se a arte que parece não contemporânea, tradicional ou mesmo arcaica, pode envolver os espectadores de hoje e provocar discussões sobre questões atuais”. Nesse sentido, reconheço-me em Juskiewicz quando percebo que uma de minhas motivações enquanto propositora de recente trajetória no campo das poéticas visuais encontra eco em seu discurso.

---

<sup>35</sup> A exposição ocorreu entre os dias 04 de setembro e 11 de outubro de 2015, na cidade de Bielsko-Biala, na Polônia.

<sup>36</sup> O texto encontra-se disponível no *site* da artista Ewa Juskiewicz e pode ser acessado por meio do seguinte endereço eletrônico: <http://www.ewajuskiewicz.com/news/69/17/EWA-JUSZKIEWICZ-THE-DESCENT-BECKONS>. Acesso em 15 jul. 2020.

<sup>37</sup> Essa fala da curadora encontra-se no website *Culture.pl* o qual atua na publicação e na divulgação de textos que abrangem diversos campos do saber, como: Artes Visuais, Literatura, Cinema, Design e Música. O projeto consiste em uma iniciativa do *Instituto Adam Mickiewicz* (Polônia), uma instituição que tem como objetivo a realização de intercâmbios culturais entre a Polônia e o cenário artístico internacional. O texto encontra-se disponível em: <https://culture.pl/en/artist/ewa-juskiewicz>. Acesso em: 15 jul. 2020.

Meu fazer artístico, assim como o da pintora, desenvolve-se no âmbito da arte contemporânea, mas alimenta-se de imagens extemporâneas a nós. Nosso olhar, inegavelmente influenciado por representações de nosso tempo, insiste em voltar-se para produzidas em um passado recente ou distante. Revisitá-las de modo a propor sua ressignificação neste tempo/espço, parece-me ser uma das razões e, ao mesmo tempo, um dos propósitos para os quais tanto meu trabalho quanto o de Juskiewicz apontam.

A aproximação estética com a poética da pintora polonesa não se efetivou apenas na série Sepulcro, mas em dois trabalhos, *Floreserportais I* e *Floreserportais II*, produzidos para a exposição *Olhares Ecosóficos*<sup>38</sup>, evento promovido pelo *Grupo de Pesquisa Arte, Ecologia e Saúde – GPAES/CNPq/UFPel*, e desenvolvidos posteriormente ao meu encontro com a obra da artista, sendo eles fortemente influenciados por esta. Destaco aqui que essa inspiração não ocorreu somente no âmbito da visualidade, ao contrário, esteve presente em meu processo de construção de um pensamento por trás da proposição artística.

A partir de colocações de Juskiewicz em entrevistas e escritos, ponderei outras estratégias discursivas, estéticas e retóricas, de questionamento de valores históricos, sociais e culturais que permeiam as relações hierarquizantes entre os gêneros feminino e masculino. Isto é, para além da investigação dos mecanismos de controle social e individual e do exame das estruturas que sustentaram e ainda sustentam os sistemas econômicos, fez-se meu objetivo perceber a subversão das lógicas hegemônicas e como elas ocorrem.

Já sabemos que as teorias e os mitos em torno do corpo da mulher respaldaram-se em discursos científicos e perpetuaram-se no imaginário coletivo; e também que o feminino foi associado à natureza, ao instinto, à inconstância, ao ímpeto selvagem, e à dubiedade dos elementos naturais – como a terra, que germina e sepulta, e o fogo, que aquece e queima.

Dito isso, proponho, com os dois trabalhos a seguir (Figura 36), a assimilação desse discurso que delineia o feminino a partir de uma concepção redutora de natureza, não com o intuito de legitimá-lo, mas de modo a suscitar um olhar outro

---

<sup>38</sup> A mostra ocorreu no Espaço Incomum, galeria vinculada ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, entre os dias 04 de junho e 05 de julho de 2019.

para aquilo que, apreendido historicamente como fragilidade, revela-se enquanto potência.



**Figura 36**

Ana Tavares.  
Série *Floreserportais*, 2019.

Fonte: Fotografia de Daniel Moura.

O processo de criação teve início na seleção de dois retratos femininos dentre aqueles adquiridos em acervos. Após a escolha e a digitalização dos retratos, busquei, em arquivo pessoal, registros fotográficos que produzi em meu jardim. Mediante a utilização de um *software* para edição e manipulação de imagem, realizei o contorno das flores e as extraí da cena captada. Multipliquei o número de flores até obter uma quantidade expressiva delas e, então, as sobrepos às faces femininas retratadas.

Após esse processo, retirei toda a saturação de cores das imagens já manipuladas. A opção pelo *preto&branco* efetivou-se devido ao contraste que a intervenção conferiu às fotografias, isto é, aos retratos – um em P&B e o outro em sépia – não me parecendo bem acolher a palheta de cores presentes nas flores. Desse modo, a aplicação do P&B poderia melhor integrar as duas imagens que compuseram cada um dos trabalhos. Além disso, para a exposição, as imagens

foram ampliadas em papel fotográfico, emolduradas (cada uma contendo 24x34 cm aproximadamente) e, na galeria, foram dispostas lado a lado.

Retomando as reflexões acerca da apropriação como mecanismo de produção de novos significados, o jogo de palavras presente nos títulos, *Floreserportais I* e *Floreserportais II*, foi construído a partir da ideia de expressão da natureza que habita a figura feminina. Nesse sentido, os corpos retratados transmutam-se em terreno fértil para a germinação de flores que, originárias de faces femininas, transbordam de seus limites e alastram-se por toda a imagem.

Ao partilhar essa proposição poético-visual com o público, convido-o a presenciar o desabrochar da natureza feminina e a testemunhar sua força. Mulheres desconhecidas, esquecidas em retratos abandonados, transmutam-se em flores, florescem e tornam-se portais para uma nova compreensão do *ser mulher*. Elas revelam-se como *floreserportais*!

#### 2.4. Quadros e enquadramentos: o que transborda em uma poética?

A apropriação de antigos retratos femininos também consistiu em um recurso de uma produção audiovisual intitulada *A Redenção de Dora* (2019) e que teve como fio condutor uma reflexão acerca do papel social outorgado à mulher na sociedade ocidental de fins do século XIX e meados do XX, bem como no âmbito da Arte nesse mesmo contexto histórico.

Dora Gotuzzo é a protagonista do quadro *Dora com leque de plumas* (1923), um dos diversos retratos de autoria de seu irmão, o pintor pelotense Leopoldo Gotuzzo (1887-1983). A obra, produzida em tinta a óleo e com dimensões 92,5x73cm, integra o robusto acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), instalado, atualmente, na Praça Sete de Julho, no Centro Histórico do município de Pelotas/RS.

Embora eu já tivesse visitado o museu em ocasiões anteriores ao meu encontro com este retrato, ainda não havia o visto em exposição até meu ingresso no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais (PPGAVi/UFPel), em agosto de 2018. Meu contato com esta obra aconteceu somente no primeiro

semestre de 2019, quando participei da mostra de vídeos ANTE|VER|TER<sup>39</sup>, um projeto audiovisual promovido pelo Mestrado em parceria com o MALG em comemoração à Semana Nacional dos Museus<sup>40</sup>.

O convite feito aos estudantes da turma de que faço parte (Turma 7 – 2018/2) tinha como escopo a releitura de uma das obras em exposição no Museu naquele período, sendo algumas de autoria do pintor que dá o nome à instituição e outras pertencentes a uma mostra temporária que reunia trabalhos de autoria dos professores do PPGAVi/UFPel.

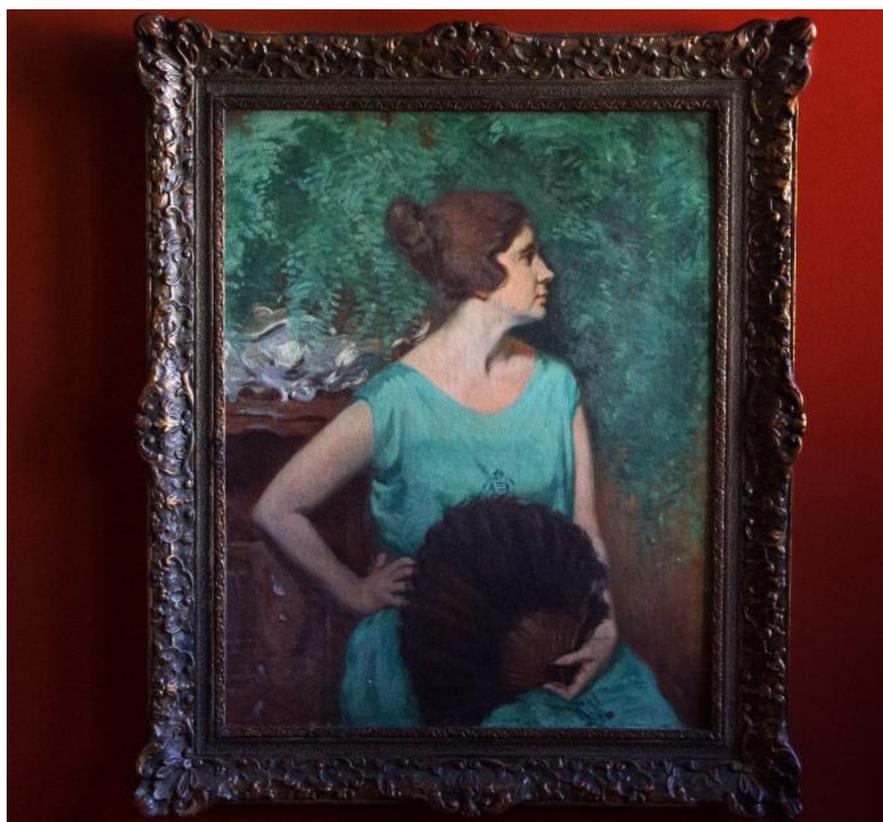
A partir dessa proposição, visitei novamente o Museu e, com uma câmera fotográfica em punho, registrei em imagem o conjunto das obras que haviam chamado minha atenção. Nos dias seguintes, revisei os trabalhos fotografados por meio do banco de dados produzido na visita ao MALG e, indubitavelmente por conta de minha pesquisa, optei por desenvolver uma poética com base na pintura referida acima.

Para a construção desta proposta poética, destaco, utilizei um dos registros visuais que fiz do quadro na ocasião em que estive na instituição (Figura 37), o que, certamente, implicou em sutis alterações de tons de cor, luz e sombra em relação ao quadro original.

---

<sup>39</sup> Os vídeos produzidos foram projetados em uma das paredes externas do Museu, entre os dias 17 e 19 de maio de 2019.

<sup>40</sup> A obra também foi aprovada em uma seleção via edital público e participou da 4ª FRESTA - Mostra Audiovisual (2019), evento itinerante realizado pelo Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Rio Grande – FURG. Para essa segunda exibição do vídeo, foi incorporada uma gravação de áudio que consiste em minha leitura da epígrafe deste capítulo, cujo texto foi extraído do livro *Um teto todo seu*, de autoria de Virginia Woolf.



**Figura 37**

Leopoldo Gotuzzo.  
*Dora com leque de  
plumas*, 1923.

Fonte: Acervo da  
pesquisadora.

Debruçando-me sobre a imagem do quadro de Gotuzzo, porém ainda sem definir o modo como eu procederia com a releitura, eu observava em silêncio a figura de Dora, sua pose e sua postura, e seu olhar altivo, mas afável. A representação de Dora encantou-me e, justamente por esse encanto arrebatador, escolhi este retrato antes mesmo de saber o que faria a partir dele. Contudo, algo me desacomodava insistentemente quando eu fitava a pintura e acredito que tenha sido a incongruência entre os gestos feitos pela irmã de Gotuzzo.

O braço esquerdo de Dora acompanha seu tórax, a mão encontra o colo e nele repousa, descanso denunciado pelo aparente afrouxamento de seu pulso, seus dedos longos seguram o leque com a delicadeza de uma pinça e a naturalidade de um ato trivial. O braço direito, de modo oposto, parece enrijecido, forçosamente apartado do corpo, cirurgicamente alinhado ao pescoço de modo a traçar com ele uma única linha; a mão contorna a cintura e a contém com os dedos, gesto estranho a um corpo que descansa – não me parece comum que uma pessoa sentada coloque uma das mãos na cintura –; e o pulso engessa-se a fim de sustentar a posição.

É bastante evidente que, por tratar-se de um retrato pictórico, Dora tenha posado para seu irmão por um longo intervalo de tempo, o que certamente implicou na rigidez que seu corpo expressa na cena. Mas essa não é característica exclusiva desse quadro específico ou da obra de Gotuzzo, bem pelo contrário, era comum no século XIX que aos corpos – em sua maioria, femininos – tomados como objetos de estudos para artistas – maciçamente em número do gênero masculino –, fossem conferidos dois atributos discordantes: maleabilidade e imobilidade.

Ser moldável, mas manter-se inerte, ambas as qualidades colocadas à disposição de alguém a quem é permitido atuar sobre um corpo que não é o seu: assim era entendido o corpo feminino no âmbito da Arte, no século XIX. Ao olhar para a imagem de Dora, vejo esse *corpo/manequim*, que se deixa moldar até encontrar o gesto ideal e, quando o encontra, petrifica-se.

A partir das reflexões, tanto formais quanto conceituais, desencadeadas pela obra de Gotuzzo, propus, a mim, subverter essa lógica de representação oitocentista a qual delega à mulher o lugar de musa e não o lugar de artista, o lugar de objeto e não o de sujeito. Ainda que esse não seja o caso específico de Dora Gotuzzo, sobre quem não realizei uma investigação acurada, o encontro com o retrato produzido por Leopoldo Gotuzzo instigou-me a pensar mais profundamente sobre algo já abordado neste texto, a posição que era permitida à mulher ocupar no meio artístico.

Além do que foi colocado até aqui acerca dos aspectos históricos, sociais e culturais que gerenciaram processos de subordinação das mulheres e de silenciamento de suas vozes, no contexto de meados do século XIX e início do XX, aspectos estes ratificados pelo discurso científico da Medicina Alienista, havia ainda as objeções próprias aos espaços acadêmicos de produção e circulação da Arte à época.

A socióloga brasileira Ana Paula Cavalcanti Simioni, em seu célebre estudo *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras* (2008), rastreia os obstáculos impostos à profissionalização de artistas mulheres em instituições, bem como refaz a trajetória de algumas delas no enfrentamento dessa realidade.

A autora salienta que sua investigação ocorre pela ótica da Academia, visto que naquele contexto histórico – o recorte temporal adotado inicia-se nos anos 1884 e finda em 1922 – a mesma constituía-se espaço oficial de formação e lugar de prestígio para a difusão das belas-artes e projeção de novos artistas. A partir desse

contorno espaço-temporal, Simioni inventaria alguns paradigmas os quais, sob a égide da Academia, desencorajavam artistas mulheres a vincularem-se a instituições de ensino – em específico, a Academia Imperial de Belas Artes e sua sucessora, a Escola Nacional de Belas Artes – e a inscreverem suas obras em salões.

O primeiro deles, como nos aponta a socióloga, consistia no rótulo do amadorismo ao qual as mulheres encontravam-se permanentemente subjugadas. Conforme nos afirma a autora,

Se para algum homem a condição de jovem ou amadora era algo transitório, para as mulheres era, no mais das vezes, uma situação dada por sua natureza e, como tal, permanente e definitiva. Ou seja, a categoria de amador servia diversamente para homens e mulheres. Para os primeiros, era um momento da carreira que seria superado com estudo, com profissionalização. Para as mulheres, era um rótulo que as discriminava de modo permanente, independentemente de serem profissionalizadas, jovens ou maduras (SIMIONI, 2008, p. 54-55).

Outrossim, acrescentava-se à categorização de “amadora”, o argumento de que as artistas, quando gozavam de talento, tendiam à produção de gêneros artísticos de menor estima, ou seja, a uma arte considerada de menor valor intelectual. O direcionamento das mulheres a um nicho de atuação específico da esfera de seu ofício encerrou uma condição para que a elas fosse permitida a criação poética tanto no campo das artes plásticas quanto no da literatura.

No âmbito das artes, Simioni pontua a vigência de uma estratégia discursiva hierarquizante a qual determinaria que os gêneros artísticos propícios ao fazer feminino na arte seriam aqueles supostamente marcados pela delicadeza e por “um sentido decorativo e imitativo”, como “a cópia, a natureza-morta, as artes aplicadas, as telas em pequenas dimensões com temas de gênero, as pinturas de flores” (2008, p. 44).

Já no domínio da literatura, Virginia Woolf, em sua obra *Um teto todo seu*, discorre sobre a inclinação das mulheres à escrita de romances. A autora não faz um juízo de valor desse gênero literário, mas aponta para o fato de que a prática do ofício, no caso das mulheres, ocorria em condições em que a escrita romanesca se fazia mais propícia. Segundo ela,

Se uma mulher escrevia, tinha que escrever na sala de estar, com todos os demais. [...] seria mais fácil escrever prosa e ficção do que escrever poesia ou uma peça de teatro. Requer menos concentração. [...] todo o treinamento literário que uma mulher tinha

no começo do século XIX consistia em exercitar a observação de personagens, a análise das emoções. Sua sensibilidade foi lapidada por séculos pelas influências da sala de estar comum. Os sentimentos das pessoas a afetavam; suas relações pessoais estavam sempre diante de seus olhos. Por essa razão, quando uma mulher de classe média decidiu escrever, naturalmente escrevia romances (WOOLF, 2014, p. 97-98).

Fosse pelos valores sociais e seus estereótipos de gênero, fosse pela resistência à presença feminina no próprio meio artístico e literário, ou, ainda, devido às precárias condições que mesmo mulheres de classe média dispunham para desenvolverem suas poéticas, grande parte das artistas e escritoras da época foram menosprezadas e, algumas delas, sequer puderam profissionalizar-se ou ingressarem no circuito oficial das artes plásticas e literária.

No Brasil, somente no ano de 1892 foi prevista em lei a permissão para o ingresso de mulheres no ensino superior em espaços acadêmicos de arte, contudo, quando o acesso efetivava-se, era comum que elas fossem empurradas para o fosso da inominação e do subsequente anonimato no circuito artístico. Por fim, sua presença deveria restringir-se aos territórios delimitados pela instituição, sendo reservadas a elas parte das salas de aula, dos ateliês e dos espaços expositivos (SIMIONI, 2008, p. 108).

Pensando em tudo isso e levando em conta a proposta da mostra de vídeos, optei por apropriar-me da pintura de Gotuzzo de modo a conferir ânima à personagem feminina retratada. Nesse sentido, fiz de meu próprio corpo, o corpo de Dora, caracterizando-me com indumentária semelhante à representada e assimilando o gestual da irmã de Gotuzzo ao meu (Figuras 38 e 39).

**Figura 38**

Enquadramento em close da obra *Dora com leque de plumas*, de Leopoldo Gotuzzo, 2019.

Fonte: Acervo da pesquisadora.



**Figura 39**

Frame da tomada de vídeo sobreposta à imagem original por meio de manipulação digital, 2019.

Fonte: Acervo da pesquisadora.



No processo de criação do trabalho audiovisual, mediante o uso de um *software* de edição de vídeos, fiz um movimento de close na imagem da obra original dando enfoque ao canto inferior direito do quadro. A partir de então, utilizei as técnicas de *fade in* e *fade out* para obter uma lenta transição da pintura para a imagem reinterpretada por mim.

Durante a captação do registro em vídeo, mantive-me imóvel e, somente após alguns segundos, rompi com a aparente inércia e deixei o campo de visão da câmera, este delimitado pela moldura de madeira que comporta a tela escolhida. Nesse sentido, convido o espectador a testemunhar a saída da jovem da tela (Figura 40), mas não apenas desse *campo* limitado por bordas físicas – bordas que correspondem tanto aos limites dimensionais da tela quanto à moldura colocada sobre eles –, mas o rompimento com o próprio enquadramento social do qual essas bordas são metáforas.



**Figura 40**

Obra *Dora com leque de plumas*, de Leopoldo Gotuzzo, manipulada digitalmente, 2019.

Fonte: Acervo da pesquisadora.

Aqui, acredito haver o que Jacques Aumont, em seu livro *O olho interminável [cinema e pintura]*, descreveu como uma “inversão comparável no funcionamento das bordas do quadro” (2004, p. 39). Em seu estudo, o autor traça algumas aproximações entre o cinema e a pintura, propondo uma ampla reflexão acerca do lugar que cada um ocupa na história da representação.

Ao discorrer sobre os limites do quadro na pintura, ele afirma que a borda seria “o que limita a imagem, o que a contém, no duplo sentido da palavra”, isto é, o que ela acomoda e também o que ela delimita; e, mais adiante, acrescenta que a revolução trazida pela sétima arte “é ter, ao contrário [da pintura], deixado a imagem transbordar” (2004, p. 39).

Acredito que *A Redenção de Dora* vai ao encontro da tese de Aumont por apontar uma ruptura da borda no processo de migração da Pintura para o Audiovisual e, ainda, que essa “abertura” se traduz de maneira literal com a saída da personagem do espaço da tela.

Sobre o quadro no âmbito da pintura – e, aqui, o teórico refere-se ao *enquadramento* e não à tela física –, o autor pontua que ele “centraliza a

representação”, fixando-a sobre uma dimensão espaço-temporal de onde não se pode escapar. Congelada em um presente que nunca chega e jamais passa, Dora (com leque de plumas) permanece imobilizada no espaço-tempo da pintura de Gotuzzo, como uma borboleta com asas alfinetadas no insetário de um cientista.

Nesse sentido, ao emprestar meu corpo à Dora, encarná-la e arrancá-la do espaço do quadro/insetário, intento lançá-la para além dos limites do enquadramento, para o que Aumont designou como *fora-de-campo*. Essa dimensão, para o autor, corresponderia a tudo que se encontra fora do enquadramento, ao que o artista não dá a ver e, portanto, somos incapazes de acessar visualmente.

Ao retratar sua irmã com o corpo levemente inclinado para o lado esquerdo, para onde o rosto da jovem também se volta e o olhar dela aponta, Gotuzzo parece sugerir uma dimensão *fora-de-campo*, e é justamente para esse “lugar” extra-borda que pretendo levar Dora, quando nela me transformo (Figura 41).



**Figura 41**

Frame da tomada de vídeo sobreposta à imagem original por meio de manipulação digital, 2019.

Fonte: Acervo da pesquisadora.

Ainda de acordo com Aumont,

Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é sua medida temporal, e não apenas de maneira figurativa: é no tempo que se manifestam os efeitos do fora-de-campo. O fora-de-campo como lugar do potencial, do virtual, mas

também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente (2004, p. 40).

Sendo assim, ainda que se amplie o quadro, sempre haverá uma dimensão mais ampla a qual não será possível apreender, enquadrar. A protagonista de meu trabalho (Dora/eu) rompe com o quadro/tela, com o quadro/moldura, conquista um quadro maior, por ele caminha descalça e desse campo (literalmente) ampliado, retira-se novamente. Ela aponta para o “fora” outra vez, um lugar insistentemente inacessível ao olhar do espectador.

Por fim, ressalto que *A redenção de Dora*<sup>41</sup>, para além de uma em uma crítica no/ao contexto da Arte, anuncia uma ruptura do *status quo* na trama social em sua perspectiva mais ampla. Da categoria de objeto da arte e da ciência, a mulher irrompe como sujeito atuante em seu processo de emancipação, não deixando enquadrar, mas transbordando, sempre apontando para um “fora-de-campo” a ser descoberto e atravessado.

## 2.5. Da janela à moldura: enfim, a insurreição

O vídeo *A redenção de Dora* desdobrou-se em uma investigação poética que também envolve a apropriação e a pós-produção, a série *Da janela à moldura* (2020). Retomando as reflexões acerca das estratégias de poder e controle às quais se recorriam para o exercício da dominação masculina, encontrava-se a reclusão doméstica. Esta não incidia somente na restrição do acesso, da circulação e da ocupação do espaço público, mas coibia desobediências e estigmatizava todo e qualquer comportamento considerado desviante.

No âmbito da História da Arte, busco referências em pinturas que remontam ao período mencionado. As obras, em sua maioria de autoria masculina, trazem à tona a languidez circunscrita por uma silhueta feminina em meio a um cômodo da casa. O espaço da vida privada, assim como ao da tela, impõe-se como território da mulher, lugar de confinamento, monotonia e silêncio.

---

<sup>41</sup> À convite do atual diretor do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG) e professor desta universidade, Lauer A. N. Santos, o vídeo encontra-se em processo de doação à instituição museológica e será a primeira produção audiovisual a integrar o seu acervo permanente. Uma análise do trabalho pode ser conferida no *Instagram* do Projeto *7 artes que curam*, em que Santos participou como convidado no dia 10 de julho de 2020.

Dito isso, o trabalho que se apresenta resulta de um processo de apagamento da imagem de mulheres em pinturas datadas da época referenciada<sup>42</sup>. Ao extrair a figura feminina dos quadros, pretendo desassociar sua presença dos limites domiciliares, além de subverter representações historicamente instituídas no campo da Arte.

A série tem como ponto de partida uma pintura na qual a personagem retratada encontra-se debruçada sobre o parapeito de uma janela. No ambiente envidraçado, cuja amplidão e assepsia impõem-se, a mulher inclina-se sutilmente, projetando-se para fora através da abertura. A escolha realizou-se justamente pelo gesto da moça, que nos convida a olhar para fora, para além das paredes do ambiente doméstico, lugar por excelência destinado à presença feminina.

Além dos trabalhos de abertura e fechamento, os demais são apresentados de acordo com o critério de identificação de elementos comuns entre as pinturas selecionadas. Nesse sentido, formaram-se três pares de obras os quais contêm, respectivamente, os seguintes objetos: flores, livros e instrumentos musicais.

Destaco que a retomada do quadro *Dora com leque de plumas* (1923) nesta série processa-se pela compreensão de que a obra de Gotuzzo, além de consistir em gatilho para o desenvolvimento desta última proposição, também aponta para o rompimento completo da tela, do quadro, do enquadramento. Na pintura em questão, a personagem feminina aparece em primeiro plano e a casa é reduzida a uma de suas paredes e a um móvel de apoio; Dora não é sucumbida pelo espaço doméstico, sendo este mero fundo para seu retrato. Janelas e paredes não se encontram erguidas próximas ao corpo, mas ainda, assim, faz-se necessário o rompimento da moldura.

Nessa perspectiva, *Da janela à moldura*<sup>43</sup> (Figuras 42 a 57) propõe uma reflexão acerca do *lugar* que, por longos séculos, foi destinado às mulheres de modo a silenciar suas existências e suas expressões. Do espaço da casa ao da tela, dos limites da janela aos da moldura, o corpo feminino insiste em libertar-se para reinventar a si e o mundo na série que finaliza este capítulo. Enfim, as imagens de minha utopia: a *insurreição*.

---

<sup>42</sup> Nos casos de obras sem data de registro, tomei como referência o intervalo de tempo entre o nascimento e o falecimento do autor.

<sup>43</sup> A partir desta série, foi realizado um ensaio visual submetido e aceito para publicação na *Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte*, v. 2, n. 2, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/philia/index>.



**Figura 42**

Vilhelm Hammershøi.  
*Woman at the high window*, 1913.

Disponível em: <<https://cutt.ly/OuXqlz1>>.  
Acesso em: 19 jun. 2020.



**Figura 43**

Ana Tavares.  
*Sem título, Série Da janela à moldura, 2020.*

Fonte: Acervo da pesquisadora.



**Figura 44**

Francis Coates Jones.  
*Flowers in the window*, s/d.

Disponível em: <<https://cutt.ly/CuXwgHk>>.  
Acesso em: 18 mar. 2020.



**Figura 45**

Ana Tavares.  
*Sem título, Série Da janela à moldura, 2020.*

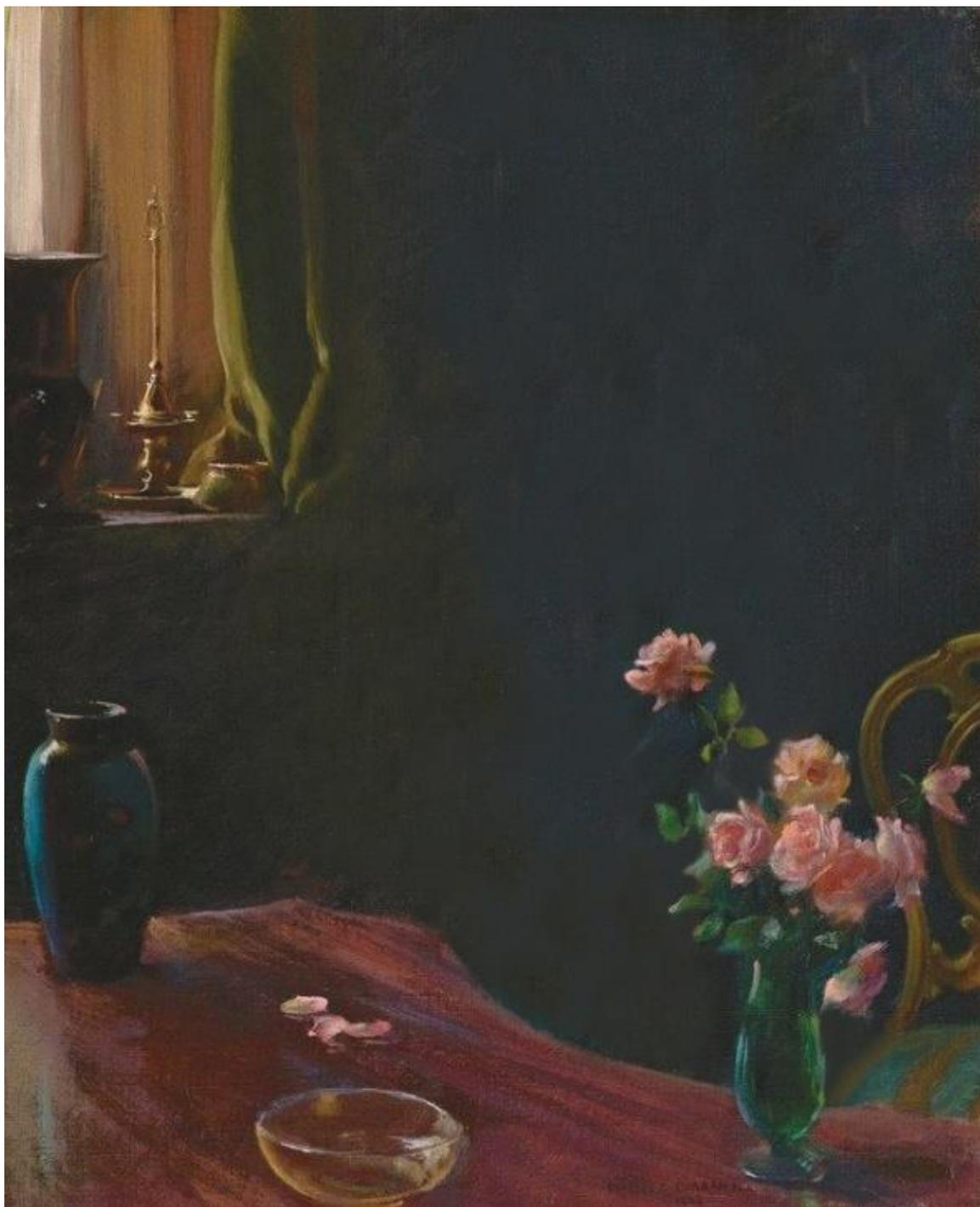
Fonte: Acervo da pesquisadora.



**Figura 46**

Charles Courtney Curran.  
*Memories*, 1924.

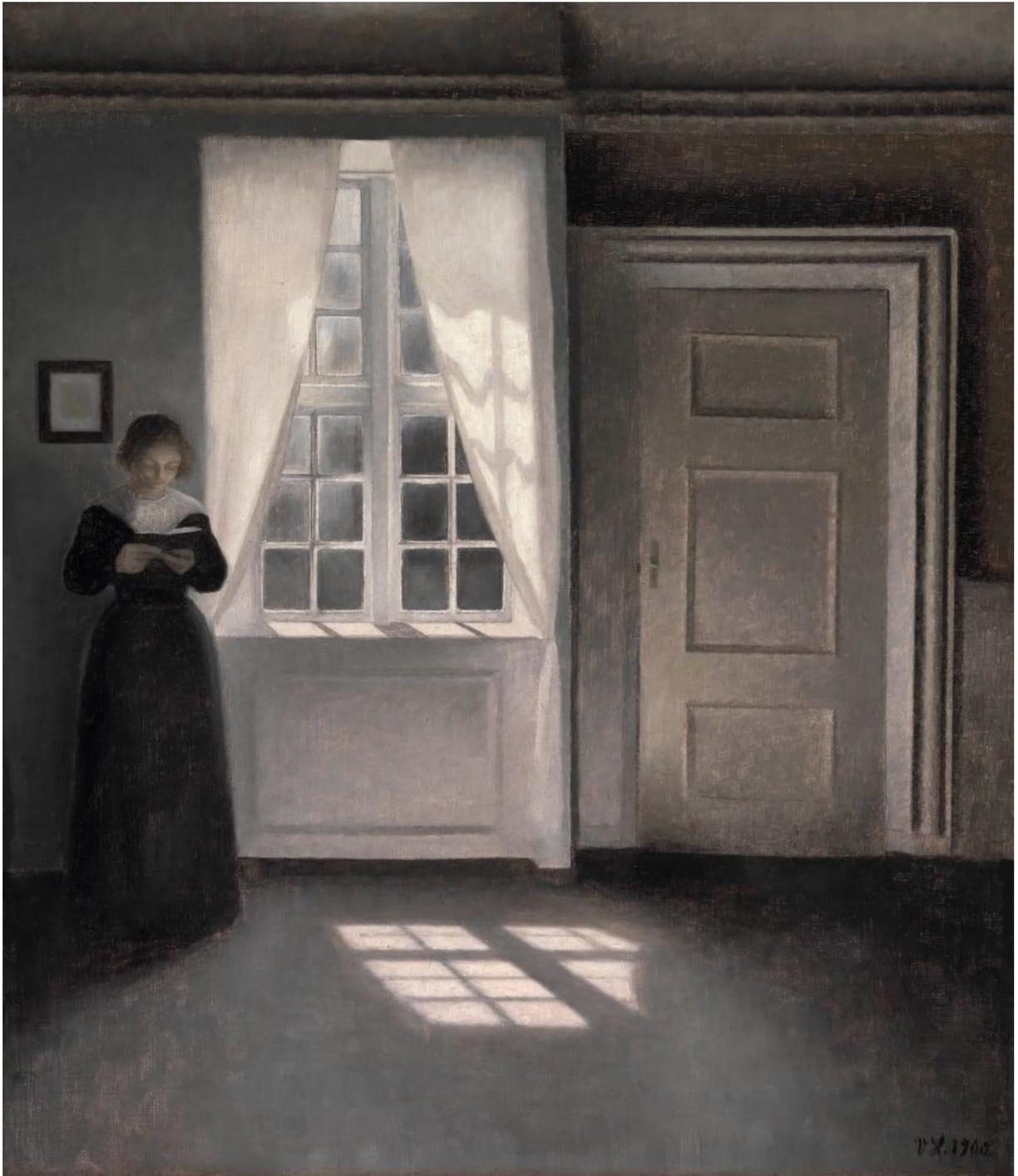
Disponível em: <<https://cutt.ly/kuXwNQQ>>.  
Acesso em: 18 mar. 2020.



**Figura 47**

Ana Tavares.  
*Sem título, Série Da janela à moldura, 2020.*

Fonte: Acervo da pesquisadora.



**Figura 48**

Vilhelm Hammershøi.  
*Interior, Strandgade 30, 1900*

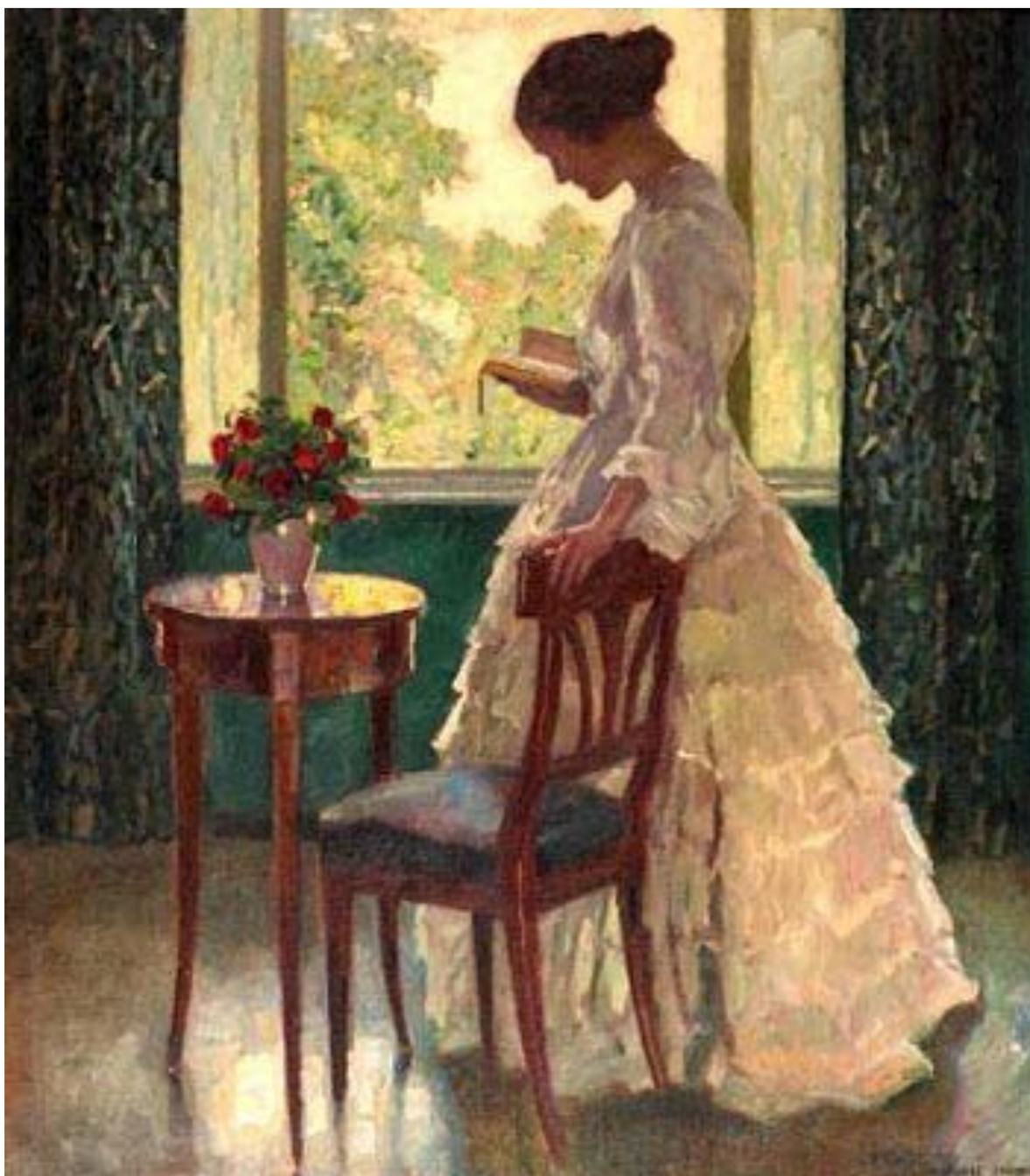
Disponível em: <<https://cutt.ly/wuXeRhX>>.  
Acesso em: 18 mar. 2020.



**Figura 49**

Ana Tavares.  
*Sem título, Série Da janela à moldura, 2020.*

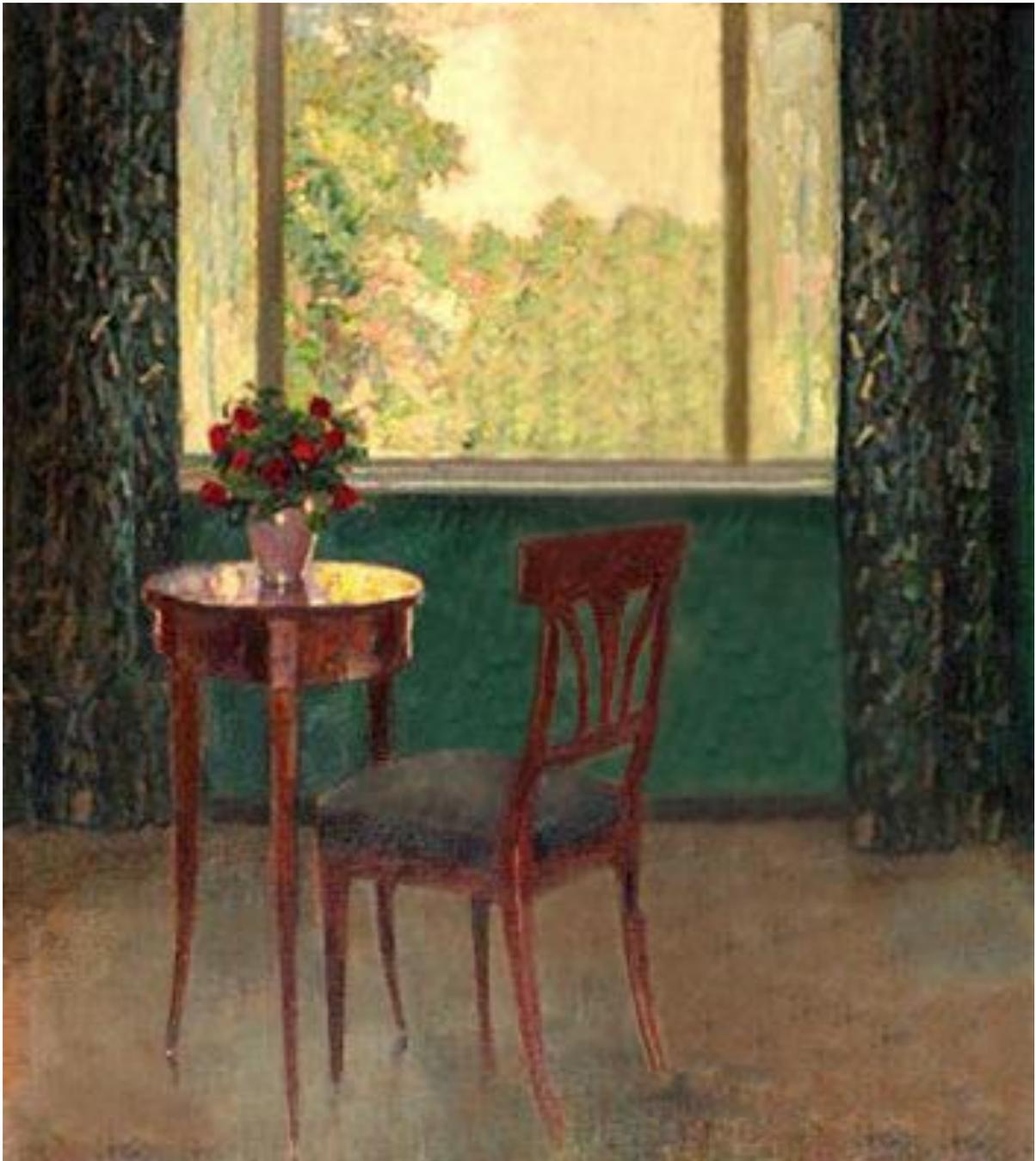
Fonte: Acervo da pesquisadora.



**Figura 50**

Ernst Liebermann.  
*A lady reading a book.* s/d.

Disponível em: <https://cutt.ly/eoNWAbx>.  
Acesso em: 02 abr. 2020.



**Figura 51**

Ana Tavares.  
*Sem título, Série Da janela à moldura, 2020.*

Fonte: Acervo da pesquisadora.



**Figura 52**

Carl Vilhelm Holsøe.  
*Woman in an interior, s/d.*

Disponível em: <<https://cutt.ly/voNRHJD>>.  
Acesso em: 09 abr. 2020.



**Figura 53**

Ana Tavares;  
*Sem título, Série Da janela à moldura, 2020.*

Fonte: Acervo da pesquisadora.



**Figura 54**

Vilhelm Hammershøi.  
*Interior. With Piano and Woman in Black.*  
Strandgade 30., 1901.

Disponível em: <<https://cutt.ly/auXiqhh>>.  
Acesso em: 09 abr. 2020.



**Figura 55**

Ana Tavares;  
*Sem título, Série Da janela à moldura, 2020.*

Fonte: Acervo da pesquisadora.



**Figura 56**

Leopoldo Gotuzzo.  
*Dora com leque de plumas*, 1923.

Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/malg/acervo/>.  
Acesso em: 10 ago. 2020.



**Figura 57**

Ana Tavares;  
*Sem título, Série Da janela à moldura, 2020.*

Fonte: Acervo da pesquisadora.

## Considerações

Esta dissertação não se inicia nela mesma, menos ainda encontra seu fim aqui. Neste labirinto de dúvidas e escolhas que é a pesquisa, questionei-me, por diversas vezes, sobre a viabilidade de abranger um tema tão amplo quanto inesgotável; uma temática transdisciplinar atravessada por aspectos que emergiam de diferentes campos do saber. Em meio a infinidade de possibilidades de se traçar um percurso, desenhei este. Ou ele desenhou-me. Ou desenhamo-nos. Esta pesquisa fez-se *no* e *do* percurso.

Depois de dois anos, não sei se saí do labirinto ou se fiz dele meu lugar no mundo. Mas cheguei aqui com uma bagagem de gestos, escritos e imagens os quais surgiram em meu caminho e dele passaram a fazer parte. Uma bagagem muito particular que me acompanhou enquanto eu traçava meu caminho, também particular, para compreender a histórica associação entre a figura da mulher e a loucura. Pude conhecer visões de outros pontos da história, daqueles localizados à margem dos discursos instituídos e, em meio às questões que levantava e às respostas que descortinava, encontrei na poética um “lugar” para pensar e produzir novas narrativas, novas memórias e novas imagens.

Ao desprender mulheres de pinturas e fotografias, vislumbrei uma possibilidade de romper com o enquadramento, físico e simbólico, ao qual elas foram fincadas. Ao analisar meu gesto criativo, encontrei Cecilia Almeida Salles (2011) que, em uma sistematização das variáveis que constituem o processo de produção, destacou que o *modus operandi* utilizado por cada artista traz consigo certas regularidades, as quais se constituem como “recorrências de seu modo de

ação, com marcas de caráter prático. São gestos, muitas vezes, envoltos em um clima ritualístico<sup>44</sup>.

Pensando sobre essa constância de determinadas operações no ato criador e o encadeamento de gestos reincidentes que constitui um método de trabalho singular a cada artista, cheguei a uma conclusão: meu gesto insere-se em um ritual semelhante ao realizado pela personagem do livro de Charlotte Perkins Gilman. Como a protagonista de *O papel de parede amarelo*, impus-me a tarefa de libertar mulheres. De quadro em quadro, retirei uma a uma, como a heroína sem nome do conto *gilmaniano*.

Encaminhando-me para o fim destas considerações que não são finais, confidencio que, enquanto construía esta pesquisa, alastrou-se pelo país uma onda de ódio e que o fascismo vociferou à minha frente e, em alguns momentos, tentou calar a mim e a meus pares. Nesse cenário de retrocessos e descaso com grupos historicamente subalternizados, tentei, incansavelmente, convencer-me de que essa pesquisa seria legítima por si só e que deveria dar prosseguimento a ela. Mas, por vezes, peguei-me olhando para os livros na estante e questionando-me sobre a relevância de meus estudos feministas sobre a mulher e a loucura.

Já na fase final da construção desta dissertação, eclodiu em todo o mundo uma epidemia viral, a COVID-19, para a qual não há – até o momento de entrega desta pesquisa – medicamento ou vacina já desenvolvida pela humanidade. Diante de um vírus desconhecido até então pela sociedade médica global, mas que se sabe ter um alto grau de contágio e uma vasta gama de sintomas, a medida mais eficaz de combate apontada pela Organização Mundial da Saúde (OMS) consiste no isolamento/distanciamento social.

Imersa em um confinamento quase ininterrupto há cerca de seis meses e pensando sobre os impactos desse cerceamento na saúde psíquica de todas aquelas que, assim como eu, têm o privilégio de manter-se em seus lares durante esse estado de exceção em que vivemos, eu não poderia deixar de (re)pensar a reclusão domiciliar nos diferentes contextos históricos. Atualmente, somos chamadas a aderir o distanciamento social por uma questão de saúde pública, de cuidado consigo e com o coletivo, nos é dada a possibilidade de escolha para que o

---

<sup>44</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2012, p. 65.

façamos; contudo, para algumas de nossas antecessoras, a clausura se impôs como condição de existência, fosse como destino para aquelas que atendiam aos padrões culturais, fosse para curar ou enlouquecer aquelas que não os atendiam.

Ante a essa realidade distópica em que nos encontramos, jamais poderei olhar com os mesmos olhos para as mulheres encarceradas das pinturas de Vilhelm Hammershøi e, ainda, para meus próprios trabalhos da série *Da janela à moldura*. Hoje, vivenciando uma epidemia considerada por cientistas como a mais grave dos últimos cem anos, talvez eu seja capaz de melhor compreender a experiência do cerceamento vivida por mulheres como aquelas das telas; salvaguardando as evidentes e infindáveis particularidades de cada contexto, hoje, talvez, eu seja capaz de entrever o quão melancólica pode se tornar uma vida vista através das janelas.

Em meio aos caos instaurado não somente pela pandemia sanitária, mas especialmente pela pandemia política, indaguei-me por diversas vezes se terei condições emocionais para dar seguimento em minhas investigações; se terei espaço nas instituições acadêmicas para dedicar-me à temática do feminino; se conseguirei manter-me *resistência* em uma conjuntura tão deplorável de desprezo à vida humana e, especialmente, à vida das mulheres; se terei inspiração, sensibilidade e coragem para seguir com minhas escritas e poéticas; se meus livros terão que ser encaixotados e escondidos ou recolhidos e queimados.

Despertando de meus devaneios, me pego ainda olhando para os livros na estante, e só dispondo de uma certeza: mais do que ontem e menos do que amanhã, a História das Mulheres precisa de guardiãs (ou bruxas) que tomem para si a tarefa de mantê-la viva, seja por meio da escrita, da leitura ou da arte, seja através de seus corpos, suas experiências ou suas lutas. A História das Mulheres, e em especial a História das Mulheres “Loucas”, precisa, urgentemente, de guardiãs. E eu sou e sempre serei uma delas.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- AGUERRE, Gabriela. *O quarto branco*. São Paulo: Todavia, 2019.
- ALVES, Rubem. *Religião e repressão*. Juiz de Fora: Editora Siano, 2020.
- APPIGNANESI, Lisa. *Tristes, loucas e más: a história das mulheres e seus médicos desde 1800*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- ARAGON, Louis; BRETON, André. *Le cinquantenaire de l'hystérie*. In: *La révolution surréaliste*. v. 11, p. 20-22, 1928.
- ARBEX, Daniela. *Holocausto Brasileiro: genocídio: 60 mil mortos no maior hospício do Brasil*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.
- ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado pela sociedade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, s/d.
- AUMONT, Jacques. *O olhar interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*, v. I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.
- BOURNEVILLE, Désiré-Magloire; REGNARD, Paul. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Service de M. Charcot. Paris: Adrien Delahaye & Co., 1875.
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é deus: diário I*. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. *Gênero: uma perspectiva global*. São Paulo: nVersos, 2015.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias e Conversas de Mulher: amor, sexo, casamento e trabalho em mais de 200 anos de história*. São Paulo: Planeta, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

EM NOME DA RAZÃO [filme-vídeo]. Direção: Helvécio Ratton. Produção: Quimera. Brasil, 1979. Gênero: Documentário. 1 DVD. P&B (24min).

ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: DEL PRIORI, Mary (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FONSECA, Tania Mara Galli; ENGELMAN, Selda; PERRONE, Cláudia Maria. *Rizomas da Reforma Psiquiátrica: a difícil reconciliação*. Porto Alegre: Sulina/UFRGS, 2007.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

\_\_\_\_\_, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 41. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

GARCIA, Carla Cristina. *Ovelhas na Névoa: um estudo sobre as mulheres e a loucura*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

HISTERIA [filme-vídeo]. Direção: Tanya Wexler. Produção: Sony Pictures Classics. Estados Unidos, 2011. Gênero: Comédia Romântica. 1 DVD, color (100 min.).

KEHL, Maria Rita. *A melancolia em Walter Benjamin e em Freud*. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL POLÍTICAS DE LA MEMORIA, 3., 2010. Buenos Aires. *III Seminário...* Buenos Aires, 2010. Disponível em: <[http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-42/khel\\_mesa\\_42.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-42/khel_mesa_42.pdf)>. Acesso em: 25 mar. 2019.

MÃE, Vitor Hugo. *O paraíso são os outros*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2018.

MELLO, Luiz Carlos. *Nise da Silveira: caminhos de uma psiquiatra rebelde*. 2. ed. Rio de Janeiro: Automatica: Hólos Consultores Associados, 2015.

ORDINE, Nuccio. *A utilidade do inútil: um manifesto*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

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

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2012.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

SENNÁ, Nádía da Cruz; SACCO, Helene Gomes. *Expressão / transgressão de Artemísia Gentileschi em Nathalia Grill*. Revista Croma, Estudos Artísticos, Lisboa, v. 7, n. 14, p. 134-141, jul./dez., 2019. Disponível em: [http://croma.belasartes.ulisboa.pt/C\\_v7\\_iss14.pdf](http://croma.belasartes.ulisboa.pt/C_v7_iss14.pdf). Acesso em: 31 ago. 2020

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Ana Carolina Tavares. *Relatos imaginários: inventando narrativas para mulheres de antigos retratos*. 105 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, 2017.

STIGGER, Veronica. *O útero do mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.

TACCETTA, Natalia. *Archivo de intensidades: entre el museo feminista virtual y la reescritura de la historia*. Cuadernos de Filosofía, Dossier Filosofía, sexo y género, Buenos Aires, n. 69, p. 171-189, jul./dez., 2017. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CdF/article/view/6122/5410>. Acesso em: 04 set. 2020.

WAHBA, Líliliana Liviano. *Camille Claudel: criação e loucura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1997.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZANELLO, Valeska. A saúde mental sob o viés do gênero: uma releitura gendrada da epidemiologia, da semiologia e da interpretação diagnóstica. In.: ZANELLO, Valeska; ANDRADE, Ana Paula Müller de. *Saúde mental e gênero: diálogos, práticas e interdisciplinaridade*. Curitiba: Appris, 2014.

