

---

**Três miradas sobre o Mangue: representações da prostituição carioca na primeira metade do século XX**

*Three Views Over the Mangue: Representations of Prostitution in Rio de Janeiro During the First Half of the 20th Century*

Autoria: Luciana C. B. Ferreira

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6396-7268>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3431842379755481>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.206734>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/206734>

Recebido em: 12/01/2023. Aprovado em: 27/05/2023.

---

**Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**

São Paulo, Ano 12, n. 22, jan.-jun., 2023.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: [opiniaes@usp.br](mailto:opiniaes@usp.br)

 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

 [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

---

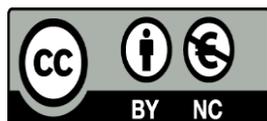
**Como citar (ABNT)**

FERREIRA, Luciana C. B. Três miradas sobre o Mangue: representações da prostituição carioca na primeira metade do século XX. *Opiniões*, São Paulo, n. 22, pp. 99-126, 2023.

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.206734>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/206734>.

---

**Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)**



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

---

# três miradas sobre o mangue: representações da prostituição carioca na primeira metade do século XX

Three Views Over the Mangue: Representations of Prostitution in Rio de Janeiro  
During the First Half of the 20th Century

**Luciana C. B. Ferreira**<sup>1</sup>

Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.206734>

---

<sup>1</sup> Graduada em Educação Artística com licenciatura em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2004). Atualmente é professor docente i – seeduc/rj. Especialização em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2022). Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: [luhbusson@gmail.com](mailto:luhbusson@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6396-7268>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3431842379755481>.

### Resumo

Em um momento em que o Rio de Janeiro se modernizava, com as reformas urbanas, o Mangue, zona de baixo meretrício carioca, era o emblema máximo da sujeira. O espaço representava tudo aquilo que as classes dominantes desejavam ignorar em prol de um pretenso desenvolvimento e de uma alegada higienização urbana. Jornalistas, juízes, médicos e demais pessoas que ocupavam posições de poder na sociedade tinham particular interesse pela prostituição, tema percebido na época como intrinsecamente ligado ao comportamento da mulher e à moralidade pública, em uma época de intenso crescimento urbano, conforme aponta Margareth Rago (2008, p. 21). Considerando o exercício da prostituição uma atividade remunerada, e levando em consideração também o contexto histórico, o presente artigo busca analisar como as mulheres que vendiam serviços sexuais eram representadas nas artes e na literatura. Para isso, escolhemos três discursos sobre o assunto: o poema “O santeiro do Mangue”, de Oswald de Andrade; as gravuras que compõem o álbum *Mangue*, de Lasar Segall e algumas obras (sem título) produzidas por Aurora Cursino, pintora que trabalhou como prostituta no Rio de Janeiro durante as décadas de 1920 e 1930.

### Palavras-chave

Mangue. Prostituição. Oswald de Andrade. Lasar Segall. Aurora Cursino.

### Abstract

At a time when Rio de Janeiro was modernizing itself, with urban reforms, the Mangue, Rio's low red-light district, was the ultimate emblem of dirt. The Mangue represented everything upper classes wanted to ignore in favor of an alleged urban development and sanitation. Journalists, judges, doctors and other people who occupied positions of power in society were particularly interested in prostitution, a topic perceived at the time as intrinsically linked to women's behavior and public morality, in a time of intense urban growth, as pointed out by Margareth Rago (2008, p. 21) Considering the exercise of prostitution as a paid activity, and also taking into consideration the context of the epoch, this article seeks to analyze how women who sold sexual services were represented in the arts and literature. Thus, we chose three speeches about the subject: the poem “O santeiro do Mangue”, by Oswald de Andrade; the engravings that make up the album *Mangue*, by Lasar Segall and some works (untitled) produced by Aurora Cursino, a painter who also worked as a prostitute in Rio de Janeiro during the 1920s and 1930s.

### Keywords

Mangue. Prostitution. Oswald de Andrade. Lasar Segall. Aurora Cursino.

## introdução: mangue, margem do rio

O presente artigo tem o objetivo de analisar três discursos diferentes feitos sobre a prostituição no Rio de Janeiro durante a primeira década do século XX: o poema *O santeiro do Mangue*, de Oswald de Andrade; as gravuras que compõem o álbum *Mangue*, de Lasar Segall e algumas obras produzidas por Aurora Cursino, que exerceu o meretrício e, posteriormente, elaborou sua experiência em palavras e imagens. Um traço em comum nas obras dos três autores citados é o processo de marginalização imposto às prostitutas na época. Entretanto, é necessário considerar que a venda de serviços sexuais, para muitas mulheres, era um caminho que possibilitava independência financeira, fundamental para uma vida autônoma. Os homens, por sua vez, enxergavam a atividade de uma forma bastante diferente, muitas vezes ligada a julgamentos morais.

É relevante destacar que Aurora Cursino, de acordo com seu próprio relato, não foi coagida a se prostituir. Ainda que não dispusesse de um grande leque de opções no que diz respeito à profissão, Aurora escolheu exercer uma atividade que lhe permitisse ter o controle da própria vida, recusando-se a aceitar as imposições sociais e familiares. Seu discurso sobre a prostituição, portanto, é particularmente importante por tratar o meretrício como trabalho, ou seja: uma atividade remunerada, que proporciona as condições materiais necessárias para a existência. As obras de Cursino, portanto, tornam-se de especial importância dentro do panorama de produções feitas entre as décadas de 1920 a 1950 sobre a prostituição no Brasil. Trata-se, portanto, de um caso raro de autoria feminina sobre um assunto que era ampla e publicamente debatido apenas por homens. Além disso, as obras de Aurora são criadas, de acordo com ela, a partir de suas próprias vivências como prostituta. Traço que, por razões óbvias, não existe nas produções de Oswald de Andrade e Lasar Segall.

### 1. o mangue de andrade

Ao rememorar a infância em seu *Diário Confessional*, no ano de 1949, Oswald de Andrade escreve que “meu primeiro prazer gráfico era traçar num papel o Brasil ideal. Um país que tinha o maior rio do mundo. Hoje não sei qual é a vantagem de ter o maior rio do mundo”. (ANDRADE, 2022, p. 125). Essa observação pode ajudar a compreender por que, para Andrade, a antropofagia é indissociável da arte. Oswald escreve que sua primeira forma de pensar o Brasil, ainda na infância, era através do desenho. A elaboração de uma imagem infantil e ideal do país consistia no primeiro “prazer gráfico” (idem) experimentado pelo autor.

Na idade adulta, Oswald voltará a “traçar num papel um Brasil” (idem), primeiro com o manifesto e com o livro denominados *Pau Brasil*, e posteriormente com o manifesto de 1928. A antropofagia, para Oswald, é uma forma de pensar a nacionalidade. Cabe lembrar a análise de Haroldo de Campos, para quem a antropofagia indica a “necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal” (CAMPOS, 2017, p. 234). A antropofagia oswaldiana, além de ser uma filosofia, era uma forma de pensar a nacionalidade,

fato também apontado por Benedito Nunes, para quem a antropofagia era um meio utilizado “para criticar a história do Brasil – para desmistificá-la – quanto para abri-lhe, com apelo igualitarista da sociedade natural e primitiva, um horizonte utópico” (NUNES, 1979, p. 35).

A leitura do *Diário* de Oswald indica que a forma visual do *Manifesto Antropófago*, com sua apresentação visual cuidadosamente pensada, resgata o gesto da infância, em que o autor buscava fazer o traçado do Brasil. A esse gesto é acrescentada outra marca indelével da antropofagia: a postura crítica de um adulto ou melhor, “a combinação [...] da receptividade generosa e do senso crítico que rejeita, seleciona e assimila” (NUNES, 2004, p. 323).

Essa receptividade e senso crítico apontados por Nunes são fundamentais para que possamos compreender uma das últimas obras de Andrade, *O santeiro do Mangue: Mistério Gozozo em forma de ópera* (1935-1950). O texto, que mistura os gêneros poético e dramático, teve dezesseis manuscritos diferentes, conforme aponta Gênese Andrade (2021, p. 75). A primeira publicação comercial de *O santeiro* foi feita apenas em 1991, pela editora Globo. Conforme explica Mário da Silva Brito:

O *Santeiro do Mangue* é um poema escatológico, brutal, veemente e duro, sobre a prostituição, sobre o Mangue e suas tragédias e dores. [...]. Sua denúncia apóia-se numa visão ideológica configurada, nítida, não apenas pressentida: os dramas não são individuais, mas focalizados em bloco, globalmente, numa sucessão contínua e continuada. [...] Tem por cenário largo trecho de cidade transformado numa espécie de bordel coletivo. Essa vasta zona onde se exerce o amor vendido e proletário, o amor barato, humilhante e humilhado. (BRITO, 1991, pp. 11-12)

O lugar onde se passa *O santeiro* é o Mangue, região reservada ao baixo meretrício carioca. O poema dramático aponta, em tom de denúncia, as condições de vida em um local ignorado pelas classes média e alta da sociedade. Na obra, o Mangue é mais que um local. É uma representação do destino que aguarda pessoas sem nenhum tipo de amparo ou de apoio: diante da ausência de família, trabalho ou recursos, a vida se torna uma sequência cruel, em que o medo da fome leva as mulheres a vender seus serviços sexuais a qualquer um. Em *O santeiro*, o critério de escolha dos fregueses é um luxo que as prostitutas não possuem: “não sei quem vai entá/ michê, pesteadado ou navá” (ANDRADE, 2021, p. 256), fato que implica a exposição a doenças físicas (a gonorréia, o cancro e a sífilis são citadas diversas vezes ao longo do texto) e mentais (como o alcoolismo e o suicídio, que também aparecem com frequência).

Em sua extrema vulnerabilidade, esquecidas pela sociedade e sem ter a quem recorrer, resta às habitantes do Mangue um cotidiano de desrespeito, violência e insegurança. Esse panorama, conseqüentemente, favorece ainda mais a exploração sexual e financeira das mulheres, como é possível perceber nos versos: “A venda me exprora/ O tira me exprora/ A patroa da casa me xinga/ Meu home/ Midánimí/ [...] Faço apenas para a minha refeição/ Não tenho ninguém da minha história/ Por causa disso sou muié da vida” (ibidem, p. 256). Oswald denuncia uma estrutura social em que todos se beneficiam com a exclusão, exceto as prostitutas.

Os homens têm acesso a serviços sexuais por um baixíssimo custo financeiro; os donos de imóveis recebem o aluguel; os policiais são pagos para ignorar determinados acontecimentos; os cafetões enriquecem com o trabalho das mulheres; a igreja ganha devotas desesperadas que rezam por um milagre, esperando dias melhores e os comerciantes lucram com a venda de todo tipo de produto.

Outro ponto denunciado em *O santeiro*, de Oswald de Andrade, é o discurso médico da época. De acordo com Magali Engel (2004, p. 55), nas últimas décadas do século XIX, alguns cientistas passam a defender a necessidade da prostituição para que os homens pudessem dar vazão a seus instintos sexuais, sem que a vida em sociedade fosse afetada de forma negativa. No poema, o personagem Jesus das Comidas, defensor dos interesses dos homens burgueses, diz que o Manguê precisa existir, pois serve como “desafogo dos machos, válvula de garantia das famílias e gáudio honesto dos imperialistas em trânsito” (ANDRADE, 2021, p. 264). Um pouco depois, quando o comissário de polícia diz que é preciso dar um fim às prostitutas, Jesus das Comidas responde apenas: “Elas são necessárias” (ibidem, p. 267).

Engel (2004, p. 66) aponta, ainda, que para o discurso médico da virada do século, a prostituição era percebida como principal responsável pela existência e disseminação de doenças sexualmente transmissíveis. Não por acaso, a associação entre prostituição e certas doenças é explícita ao longo de todo *O santeiro*. No trecho “Solo de Edeleia”, logo no início da trama, vemos a prostituta chamar os homens que passam na rua da seguinte maneira: “Ó gonorreia, gonorreia!/ Onde vais? Vem cá!” (ANDRADE, 2021, p. 251). O coro das prostitutas, durante o “Responso”, continua o chamado aos clientes: “Ó gonorreia, gonorreia!/ Tenho fome/ Ó mula!/ Ó cancro duro!/ Pelo divino amor/ De Jesus Cristo/ Vem cá!” (idem, p. 252). De acordo com o pesquisador Renato Gomes, responsável pelas notas explicativas que acompanham o poema *O Santeiro*, a palavra “mula” se refere à “denominação popular para a adenite inguinal, inflamação dos gânglios linfáticos, de origem venérea” (2021, p. 252). Já a expressão “cancro duro” se refere à “lesão inicial da sífilis” (idem). Deolinda, quando decide se prostituir, diz: “Ó cancro duro da vida/ Eu te pertencço/ Minha filha tem fome/ Vem cá!” (ANDRADE, 2021, p. 268).

Conforme Gomes explica, ao fazer com que as prostitutas chamem os clientes utilizando nomes de doenças, Andrade expande o significado dessas palavras, fazendo com que as expressões “gonorréia”, “mula” e “cancro duro” sejam reelaborados, “tornando-se encantatórios” (ANDRADE, 2021, p. 252) através do uso da paródia. O chamado das mulheres tem a intenção de ser sedutor para os homens. Esse movimento, de atrair com os nomes das doenças sexuais, aponta para contradição do discurso médico da época, que percebia a prostituição simultaneamente como algo necessário para dar vazão aos instintos sexuais masculinos e como uma prática que ameaçava a saúde pública.

O perigo da prostituta que contamina as demais pessoas através do convívio é representado com destaque em *O santeiro*. A trama principal gira em torno de Olavo, casado com Deolinda, que está grávida. Olavo vai ao Manguê para trabalhar. Lá ele conhece a prostituta Edeleia. Durante o relacionamento com ela, Olavo deixa de lado sua ocupação como vendedor e passa a viver do dinheiro ganho

pela prostituta. Quando Olavo é assassinado por Navá, amante de Eduleia, Deolinda se vê desamparada.

No entanto, isso não significa necessariamente que Andrade concorda com o discurso médico moralista que vê a prostituição como forma de doença ou de degeneração moral. Na obra, todos esses acontecimentos são decorrentes de uma estrutura social e econômica que aprisiona os personagens em situações já definidas, para as quais não há uma escapatória possível. Ao ter sua primeira experiência sexual, Eduleia não tem outro lugar para ir senão ao Mangue. Olavo vai à zona, porque lá é o único local onde ainda é possível vender imagens grandes de santos. Seu caso com Eduleia termina com a morte de ambos porque o santeiro, embora explore financeiramente a prostituta, tem o objetivo de fazer com que ela consiga parar de vender favores sexuais. Ao se ver viúva, Deolinda fica sem ter meios para se sustentar; de forma que sua única alternativa é exercer o meretrício. Não por acaso, a cena em que Deolinda passa a ocupar a cama de Eduleia tem o título de “Estava Escrito”. Com estas palavras, Andrade deixa claro que não há uma escapatória possível diante da situação.

Ao mostrar as condições que levavam as mulheres à prostituição, Oswald aponta para a relação entre meretrício e escravidão. Aqui vale lembrar a pesquisa de Engel. Segundo a autora, muitas escravas eram obrigadas por seus donos a vender favores sexuais. Após o fim da escravidão, em 1888, o descompasso entre oferta e procura de mão-de-obra na cidade do Rio de Janeiro era imenso, o que gerava condições de sobrevivência cada vez mais precárias. Dentro desse contexto, as mulheres pobres, especialmente aquelas que não eram brancas, encontravam-se particularmente vulneráveis. As possibilidades de trabalho disponíveis consistiam majoritariamente de “ocupações profundamente depreciadas na sociedade da época” (ENGEL, 2004, p. 25), de maneira que “a prostituição permanecia, assim, como uma alternativa importante de sobrevivência para a mulher, oferecendo em alguns casos a possibilidade de ganhos mais expressivos” (idem).

Ao longo do poema, Andrade irá utilizar diversos elementos que remetem à escravidão. Como exemplos, podemos citar a paisagem, descrita como “Vistosa palmeira/ Enjaulada/ No lodaçal” (ANDRADE, 2021, p. 250) e a descrição do Mangue como “senzala atlântica” (ibidem, p. 273). Além disso, uma das mulheres que chamam Olavo deixa claro o rebaixamento a que eram submetidas as prostitutas com a frase: “Qué uma empregada pra tratá de sua pessoa?” (ibidem, p. 255). O Navá, por sua vez, é descrito como “dono de Eduleia” (ibidem, p. 264). Já as mulheres que vivem na zona, para o Estudante Marxista, são “leoas nuas encarceradas” (ibidem, p. 273). Não por acaso, o Estudante Marxista, em determinado momento de *O santeiro*, declara: “O que existe é a classe. O indivíduo não existe” (ANDRADE, 2021, p. 268). A que classes, especificamente, o personagem estaria se referindo? Em um primeiro momento poderíamos pensar em classes sociais: a principal preocupação das mulheres do Mangue é garantir o próprio sustento, fato explícito em diversos trechos da obra.

É importante notar, no entanto, que ao denunciar as condições de vida no Mangue, Andrade não aponta apenas para o conflito entre classes econômicas. As relações de gênero têm um papel fundamental para manter a situação: ao longo de todo o poema os homens exploram enquanto as mulheres são exploradas. É importante, diante disso, pensar na forma como as relações de gênero e de classe social se apresentam entrelaçadas sob o ponto de vista marxista para podermos

compreender como a abordagem das relações entre homens e mulheres é construída em *O santeiro do Mangue*.

Friedrich Engels, filósofo alemão, foi o principal colaborador de Karl Marx e, juntos, desenvolveram diferentes estudos e obras, dentre elas o *Manifesto Comunista*, publicado originalmente em 1848. De acordo com a historiadora austríaca Gerda Lerner, em *A criação do patriarcado*, a análise marxista foi fundamental para que os estudos feministas pudessem demonstrar a dominação masculina como uma construção histórica e cultural e não como algo determinado pela biologia.

Em *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, publicado originalmente em 1884, Engels “descreve ‘a grande derrota histórica do sexo feminino’ como evento decorrente do desenvolvimento da propriedade privada” (LERNER, 2019, p. 48). Lerner nos explica que, para Engels, há uma relação direta entre propriedade privada, casamento monogâmico e prostituição: “controlando a sexualidade das mulheres com a exigência da virgindade pré-nupcial e a determinação do duplo padrão de julgamento sexual no casamento, os homens garantiram a legitimidade da prole assegurando, assim, seu direito à propriedade” (ibidem, p. 49). Essa estrutura acaba por tornar a prostituição “um acessório indispensável para o casamento monogâmico” (idem). Por esses motivos: “a primeira oposição de classes a aparecer na história coincide com o desenvolvimento do antagonismo entre homem e mulher no casamento monogâmico, e a primeira opressão de classes coincide com a do sexo feminino pelo sexo masculino”. (ENGELS, 1972, 218 *apud* LERNER, 2019, p. 51).

Ao retomarmos à fala do Estudante Marxista, em *O santeiro*, vemos que o personagem expressa algumas das ideias de Engels: “Mas o que importa a uma sociedade organizada é possuir e manter o seu esgoto sexual. A fim de que permaneça pura a instituição do casamento. Para que não seja necessário o divórcio. E vigorar a monogamia e a herança. A burguesia precisa do Mangue”. (ANDRADE, 2021, p. 268). Considerando a perspectiva de Engels, é importante revisitarmos as palavras ditas pelo Estudante Marxista em *O santeiro*: “O que existe é a classe. O indivíduo não existe”. (ANDRADE, 2021, p. 268), podemos pensar que, provavelmente, Oswald não se referia apenas à classe social, mas também às violentas relações de gênero que permeiam a vida no Mangue, dividindo os grupos em homens (exploradores/opressores) e mulheres (exploradas/oprimidas), independente da classe social. Olavo e Eduleia são um exemplo emblemático dessa divisão: ambos os personagens são pobres e se sentem ameaçados pela possibilidade de passar fome. Olavo, entretanto, não hesita em manipular a situação de diferentes maneiras para ficar com o dinheiro que Eduleia ganha pela venda de serviços sexuais.

De acordo com Lerner (2019, p. 264), “em qualquer momento específico na história, cada ‘classe’ é constituída de duas classes distintas - homens e mulheres”. Dentro de uma mesma classe social, as mulheres encontram-se sempre em uma posição hierarquicamente subordinada aos homens, uma vez que:

Para os homens, a classe foi e é baseada em suas relações com os meios de produção: aqueles que detinham os meios de produção podiam dominar aqueles que não os detinham. Os donos dos meios de produção também adquiriam a mercadoria de serviços

sexuais femininos, tanto de mulheres da própria classe quanto de mulheres de classes subordinadas. [...] Para as mulheres, a classe é mediada por meio de seus vínculos sexuais com um homem. É através do homem que as mulheres recebem ou perdem acesso aos meios de produção e a recursos. [...] A opressão e a exploração econômica baseiam-se tanto na transformação da sexualidade feminina em mercadoria quanto na apropriação pelos homens da força de trabalho das mulheres e de seu poder reprodutivo como aquisição econômica direta de recursos e pessoas. (LERNER, 2019, p. 264-265)

Em *O santeiro*, a dominação masculina não se encontra apenas nas relações entre clientes e prostitutas; ela está presente em todas (ou quase todas) as interações entre homens e mulheres: Deolinda, para ser uma esposa exemplar, não sai de casa – ela fica restrita às quatro paredes que divide com Olavo. Esse, por sua vez, apesar de ser casado, não vê problema algum em iniciar um relacionamento com outra mulher. Uma vez envolvido em uma nova relação com Eduleia, Olavo passa a explorar a amante. Essa, por sua vez, mesmo sem ter o que comer, passa a sustentar o santeiro e sua família. Não satisfeito, Olavo também quer controlar exatamente quantas relações sexuais Eduleia vende a outros homens, além de coibir qualquer possível prazer que Eduleia venha a sentir em decorrência de seu próprio trabalho.

A dominação dos homens sobre as mulheres, no poema, é evidenciada e se mescla a outras relações de opressão, como aquelas decorrentes de diferenças de cor e de classe social. Os personagens Olavo e Navá, apesar de serem pobres, encontram-se em posição superior àquela das mulheres do Mangue. Ambos, assim como as prostitutas, obedecem a Jesus das Comidas, personagem que, além do *status* religioso, representa a dominação econômica sobre os demais personagens. Jesus das Comidas, aliás, é o personagem que deixa mais evidente a primazia masculina e burguesa no Mangue. Não por acaso, no trecho “Casa de Pilatos”, quando a polícia vai ao Mangue, Jesus das Comidas se identifica para o Comissário com a frase: “Eu sou a Autoridade”, o que deixa claro seu domínio sobre a zona. A falta de sensibilidade também é um traço característico do personagem. Quando Eduleia conta a Jesus das Comidas que decidiu se suicidar, ele dá de ombros e nada faz para demovê-la. Com igual indiferença, ele urina sobre o Mangue para poder acabar com a zona no final de *O santeiro*. Em nenhum momento Jesus das Comidas parece se importar com o que irá acontecer às mulheres uma vez que o Mangue deixe de existir.

Com essa breve análise, esperamos ter conseguido demonstrar que *O santeiro* estabelece diálogo e crítica com um projeto de nação e de modernização que se realizava com a exclusão e com a exploração de grupos vulneráveis e que, por motivos sociais e econômicos, não estavam aptos para viver de acordo com as regras propostas pelas classes dominantes. Para as mulheres pobres, o resultado era um cotidiano de horror. A escolha diária das prostitutas, para Oswald, era entre deitar com muitos homens e sofrer todo tipo de violência ou morrer de fome. Havia pouca ou nenhuma esperança de que a situação, em algum momento, melhorasse. O único alívio vinha em forma de bebidas alcoólicas ou de um amante violento. Como conclui uma prostituta anônima no Mangue: “Só me resta a morte/ Minha

vida/ Meu terno beje desbotado/ Pancada cachaça e o amô” (ANDRADE, 2021, p. 256)

## 2. o mangue de segall

As condições de vida no mangue carioca não serviram como tema apenas para Oswald de Andrade. O assunto serviu de tema a escritores como Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes e Antonio Fraga, entre outros. Muitos artistas plásticos também se dedicaram a representar a zona. A exposição “Poéticas do Mangue” reuniu trabalhos de diferentes nomes do modernismo, com uma grande diversidade de perspectivas sobre a zona de baixo meretrício carioca.

Nesta exposição é possível ver trabalhos produzidos entre as décadas de 1920 e 1950 por artistas como Di Cavalcanti, Antonio Gomide, Ismael Nery e Cícero Dias, entre outros. Dentre os nomes citados, Lasar Segall merece destaque. O artista plástico lituano passou boa parte da vida no Brasil. A representação do Mangue foi um dos temas de destaque na produção de Segall. É possível encontrar muitas gravuras e pinturas feitas pelo artista sobre o Mangue, em especial durante as décadas de 1920, 1930 e 1940. As duas últimas décadas, cabe recordar, coincidem com o período de escrita de *O santeiro*.

O diálogo entre as representações do Mangue feitas por Segall e por Andrade é tema do texto de Francisco Alvim, publicado como anexo na edição de *O santeiro do Mangue e outros poemas*, publicado pela editora Globo em 1991. Para Alvim, a “leitura de *O santeiro do Mangue* nos faz pensar, de imediato, na série magistral de gravuras realizada por Lasar Segall sobre a Velha Zona Carioca. São obras contemporâneas que, de seus distintos domínios de criação, dialogam uma com a outra, iluminando-se mutuamente” (ALVIM, 1991, p. 17).

A série de gravuras a que Alvim se refere possivelmente é o álbum *Mangue* (1944), composto por 44 imagens produzidas entre 1925 e 1943, conforme é explicado por Fábio Magalhães, curador da exposição *Poéticas do Mangue*. A obra *Mangue* contou, além das ilustrações, com textos escritos por Jorge de Lima, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, que chama a atenção para o enfoque de Segall aos representar o Mangue:

Lasar Segall também fez a peregrinação do Mangue e creio que ainda nas grandes noites. Mas o que o atraía ali não era o pitoresco dos costumes, não era o sabor da música popular em primeira mão, nem era o formidável desrecalcamento dionisíaco. Segall, alma séria e grave, ia ali para debruçar-se sobre as almas mais solitárias e amarguradas daquele mundo de perdição, como já se debruçara sobre as almas mais solitárias e amarguradas do mundo judeu, sobre as vítimas dos pogromes [sic], sobre o convés de terceira classe dos transatlânticos de luxo. (BANDEIRA, 1943 *apud* SCHWARTZ et al, 2012, p. 16)

Jorge Schwartz, diretor do Museu Lasar Segall, em um dos textos que integram o catálogo da exposição, destaca que o pintor lituano “faz do Mangue um

retrato do Brasil” (SCHWARTZ et al., 2012, p. 134). Retrato este que se distancia de outras abordagens feitas sobre a zona. O poema *Mangue*, de Manuel Bandeira, escrito na década de 1940, diverge da visão de Segall porque o poeta pernambucano busca “restituir ao bairro um sentido de dignidade e afeto totalmente ausentes dos retratos segallianos” (idem).

Figura 1: *Grupo do Mangue*, 1943. Lasar Segall.  
Xilogravura, 20cm X 20 cm.



Fonte: <[https://www.moma.org/s/ge/collection\\_ge/object/object\\_objid-19514.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-19514.html)>

Já a *Balada do Mangue*, de Vinicius de Moraes, tem em comum com o *Mangue* de Segall “o caráter melancólico, próprio das baladas” (ibidem, p. 135). No entanto, “Vinicius descreve um grupo étnico europeu (polacas e francesas) e afro-brasileiro” (idem). Segall, por sua vez, “somente destaca uma única composição humana, de origem negra” (idem). Como resultado, Vinicius constrói a visão do *Mangue* “como um navio de insensatos” (idem).

O poeta que mais se aproxima da perspectiva segalliana sobre a zona de baixo meretrício, para Schwartz, é Oswald de Andrade, que constrói o *Mangue* como “um ponto de confluência de relações degradadas, cercado por um espaço urbano, cenário de subversões em que se mesclam o sagrado com o profano, e se radicalizam os vínculos entre o dominador e o dominado” (idem). Um ponto em comum entre o *Mangue* de Andrade e Segall é a ausência de individualidade, conforme aponta o Estudante Marxista durante o “Epílogo” de *O santeiro*. Eduleia e Deolinda são a mesma pessoa que se sucedem num quatinho do *Mangue*. Para uma criancinha viver. Mas o que importa a uma sociedade organizada é possuir e manter o seu esgoto sexual” (ANDRADE, 2021, p. 268).

Nas imagens do *Mangue* produzidas por Segall também chama a atenção a economia de traços ou de recursos que possam distinguir as mulheres umas das outras. Ou melhor, “Em toda a série do mangue, a identidade social sobrepõe-se à identidade individual” (SCHWARTZ, 2013, p. 84). Schwartz aponta ainda que as imagens de Segall e o texto de Andrade têm em comum a associação entre pessoas negras, escravidão e mar: “se no poema de Vinicius de Moraes havia reminiscências de um *Mangue* retratado como o navio dos insensatos, no poema de Oswald de Andrade, a metáfora naval aproxima-o dos navios negreiros que chegavam ao Brasil” (ibidem, p. 136).

Conforme apontamos anteriormente, um dos pontos centrais de *O santeiro* é a denúncia da escravização de mulheres devido às condições sócio-econômicas.

Segall mostra essa falta de liberdade com o uso constante de persianas. Para Schwartz as persianas, constantes no Manguê segalliano, são uma referência à segregação social a que as mulheres negras estariam submetidas.

Figura 2: *Casal do Manguê com Persiana I*, 1929. Lasar Segall.  
Xilogravura, reimpressão Museu Lasar Segall/1987, 26,50 cm x 20,50 cm.



Fonte: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra44083/casal-do-manguê-com-persiana-i>>

É interessante notar que grande parte dos trabalhos de Segall são em preto e branco. A cor de pele das mulheres é indicada por diversos elementos, como os traços faciais e o cabelo. O artista, entretanto, não utiliza tintas (ou cores), para indicar a etnia das pessoas retratadas. A representação feita, entretanto, não deixa muito espaço para dúvidas sobre o tom de pele.

Andrade, em um processo semelhante, em momento algum de *O Santeiro do Manguê* diz expressamente qual é a cor da pele das habitantes do Manguê. O máximo que é possível localizar é o fato de que Eduleia tem “as coxas morenas”. Oswald escolhe cuidadosamente uma palavra utilizada para indicar um enorme leque de tons de pele, sem uma definição mais precisa. A associação entre pessoas negras e Manguê, no poema, é feita de forma genérica, como se todas as mulheres da zona fossem percebidas como negras, independente da cor individual de cada uma delas. É possível perceber este recurso, por exemplo, durante o “Looping”, cena que mostra a primeira relação sexual de Olavo e Eduleia, em Andrade escreve: “Palmas/ Graxas/ Carvão no sangue/ Cor de coxa nua” (ANDRADE, 2021, p. 257). Não importa qual é, exatamente, a cor da coxa nua. O que importa é o “carvão no sangue” (idem), que indica a pele negra. Mais adiante, na cena em que Navá chega ao Manguê, sua embarcação é descrita com os versos: “É o navio humano quente/ Negreiro do Manguê” (ANDRADE, 2021, p. 265). A referência à cor negra, neste caso, não se refere a nenhum personagem em especial, servindo para descrever indiscriminadamente todas as pessoas da embarcação.

Nas gravuras de Segall, o navio negreiro transforma-se em presídio. “Casa do Manguê com Persiana” (1929), uma das raras gravuras em que a cor das mulheres é representada pelo uso de tinta preta, mostra corpos de mulheres expostas nas janelas, todas no interior da casa, deixando inequívoca a falta de liberdade. Uma única criatura, também de cor preta, consegue sair parcialmente da casa: o gato, no canto superior direito.

Figura 3: *Casa do Mangue*, 1929. Lasar Segall.  
Xilogravura, 31,50 cm x 42,00 cm.



Fonte: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34480/casa-do-mangue>>

As mulheres, provavelmente já acostumadas ao cativeiro e à exploração, parecem conformadas. Algumas se escondem, como a figura do canto inferior direito, que aparece de perfil, outras se expõem, como as duas mulheres no centro da imagem. Mas, ao contrário do gato, nenhuma ensaia qualquer tipo de fuga do local. A única pessoa que está de costas na imagem é alguém de cor branca, no canto inferior esquerdo. A cor da pele, aliás, é o único traço distintivo da pessoa. Não é possível definir se é um homem ou uma mulher, nem a idade. Uma coisa apenas fica clara: a pessoa branca não está exposta nem disponível para o olhar ou para o consumo do observador. Todas as outras, cinco mulheres e negras, entretanto, estão dispostas como produtos em uma vitrine. As duas mulheres que estão com o corpo inteiramente exposto, no centro da imagem, parecem tentar seduzir o observador. Uma delas segura um leque enquanto a mulher ao lado, parece tentar atrair o olhar ao máximo. Se ela pudesse falar, possivelmente diria, de dentro de sua prisão: “Vem cá, beleza!/ Vem cá, benzinho! Vem cá!” (ANDRADE, 2021, p. 251).

Neste ponto, vale a pena lembrar que Segall criou treze ilustrações para o livro *Poemas Negros* (1947), de Jorge de Lima, um dos poetas que aparecem na dedicatória de *O santeiro*. Schwartz explica que, nos desenhos feitos para o livro de Lima, “As imagens da negritude são fidedignas aos poemas, já que funcionam como suporte iconográfico aos textos poéticos” (SCHWARTZ, 2013, p. 77). Duas imagens de Segall acompanham o poema “Essa negra Fulô” (1928), que narra o cotidiano de uma escrava, cumprindo ordens da sinhá como catar cafuné, contar uma história e botar as crianças para dormir. Ao final do poema, entretanto, Fulô termina acusada de roubo e deve tirar a roupa para ser açoitada pelo sinhô.

Jorge de Lima mostra, assim, dois modos de exploração de escravas, mulheres negras, que ocorriam frequentemente. As sinhás se beneficiavam com os serviços domésticos, ao passo que os homens tiravam proveito do corpo da escrava. É interessante notar que a imagem de Fulô diante do homem remete a uma das mulheres mostradas em *Casa no Mangue* (1929). Embora a mulher do Mangue esteja segurando um leque, ambas as mulheres têm cabelos curtos e crespos, com a mesma expressão de seriedade no rosto. Tanto Fulô quanto a mulher do Mangue estão com roupas semelhantes, um vestido curto e justo, que deixa os seios em evidência. Além disso, é possível perceber que as duas são negras. Fulô está bem

na frente de uma janela com linhas horizontais, configuração que evoca as persianas. Embora não estejam visíveis no detalhe destacado, sabemos que a mulher do Mangue está em uma casa em que as três janelas superiores apresentam também persianas, elemento que constitui “a matriz semântica mais importante” (SCHWARTZ, 2013, p. 84) das imagens que integram o álbum *Mangue*.

Figura 4: Ilustração do livro *Poemas Negros*, 1947. Lasar Segall.



Fonte: <<https://www.livrariamemorial.com.br/peca.asp?ID=15562919>>

Outro elemento é significativo nas duas imagens: a presença de uma pessoa branca que está de costas para o observador. A diferença interessante entre as duas imagens encontra-se no destaque dado às mãos. Apenas uma das mãos de Fulô aparece na imagem, de forma parcial. As mãos do sinhô, por sua vez, estão em evidência. A posição de suas mãos enormes contrastam violentamente com o corpo da escrava, que parece fragilizada, impotente diante do homem. A mulher do Mangue, por sua vez, tem pleno domínio das duas mãos. Uma delas aparece à frente do corpo, mostrando uma pulseira. A outra mão, embora esteja oculta para o observador, parece estar segurando o leque. Quem não tem mãos, na segunda imagem, é a pessoa branca que está de costas. Trata-se de uma figura quase insignificante. Não há mais um sinhô no Mangue. Há uma infinidade de homens sem rosto e sem traços distintivos. No entanto, todos eles receberão das prostitutas o mesmo que o Sinhô recebe de Fulô: uma mulher subserviente que se permite explorar para sobreviver.

“‘Fulô’ é corruptela de ‘flor’, na fala afro-brasileira” (SCHWARTZ, 2013, p. 76). A leitura dessa observação, unida ao segundo desenho feito por Segall, em que Fulô aguarda resignada os abusos do Sinhô, remete às mulheres do Mangue oswaldiano, também descritas como flores. Flores que, depois de uma vida servindo ao apetite sexual dos homens, se tornam “Flores carbonizadas de remédios/ De taponas/ De pontapés/ Lúridas flores puras/ Putas suicidas/ Sentimentais/ Flores horizontais” (ANDRADE, 2021, p. 271). Ao compararmos os corpos representados, Fulô mostra sinais de juventude na silhueta reta e nos seios pequenos. A mulher do Mangue, por sua vez, parece ser uma adulta. Seus seios são maiores e seu ventre é arredondado.

Ao olharmos lado a lado juventude e maturidade, notamos que a imagem de Fulô é feita para representar um tempo que pertence ao passado, o tempo em que o Brasil tinha escravidão, sinhôs e fazendas. A imagem da mulher no Mangue

representa o tempo presente do país, para Segall. Um tempo em que o Rio de Janeiro busca se modernizar, marginalizando determinados grupos de pessoas. Um tempo em que a escravidão foi abolida (no papel, ao menos) para dar lugar a prisões, ou melhor, a zonas de isolamento de onde muitas mulheres jamais conseguirão sair. Esse jogo entre passado e presente é semelhante àquele que Andrade faz ao evocar o “navio humano quente/ negreiro do Mangue” (ANDRADE, 2021, p. 265). Independente do tempo decorrido e do espaço, Segall e Andrade denunciam que a vida das mulheres negras e pobres pouco havia mudado. Apenas o cenário se modifica.

### 3. o mangue de cursino

Nesse sentido, é significativa a trajetória de Aurora Cursino Santos. Embora tenha a pele de cor clara, ela teve uma trajetória semelhante, em muitos pontos, àquela das mulheres representadas por Andrade e por Segall. Aurora viveu entre os anos de 1896 e 1959 e trabalhou como prostituta durante uma boa parte desse período, em diversos locais, inclusive na cidade do Rio de Janeiro. Os dados biográficos aqui apresentados são feitos a partir do livro *Aurora, uma mulher da vida*, de Silvana Jeha e Joel Birman (2022). Outra importante fonte de pesquisa foi a tese de Eliza Toledo (2019), sobre gênero e as formas de terapia em voga no hospital psiquiátrico do Juquery entre os anos de 1936 a 1965. Graças ao trabalho de Toledo, é possível ter acesso a alguns registros feitos sobre a vida de Aurora por profissionais da saúde. O mais importante, entretanto, são os relatos elaborados pela própria Aurora. Ela passou os últimos quinze anos de sua vida no Hospital Psiquiátrico do Juquery, onde produziu uma enorme quantidade de pinturas. Nesses trabalhos, Aurora conta a própria história com imagens e palavras, tecendo um discurso fragmentado “sobre si e sua história, assim como sobre a cena social de seu tempo, atravessado por delírios e alucinações” (JEHA; BIRMAN, 2022, p. 53). Seus registros puderam existir e ser preservados graças ao “flanco que lhe foi aberto por curiosidade científica no asilo psiquiátrico, entre outras intenções” (ibidem, p. 50).

Ao analisar os diferentes registros sobre a prostituição de mulheres pobres feitos entre as décadas de 1900 a 1950 sobre o Mangue, encontramos com facilidade o discurso masculino: escritores, artistas, poetas, médicos, juízes, jornalistas, entre tantos outros. A escassez do ponto de vista feminino, embora seja compreensível dado o contexto social da época, não deixa de ser incômoda. Essa lacuna atesta o sucesso do processo que Oswald de Andrade denuncia em *O santeiro do Mangue*: a violência, a marginalização, o apagamento e o silenciamento de mulheres pobres que não se ajustavam aos padrões impostos pela sociedade em que viviam. Diante disso, consideramos ser de extrema relevância falar sobre as obras de Aurora Cursino Santos, uma das muitas prostitutas a viver e trabalhar no Rio de Janeiro durante a primeira metade do século e uma das raras mulheres cuja voz, apesar das tentativas de sufocamento, chega aos dias de hoje.

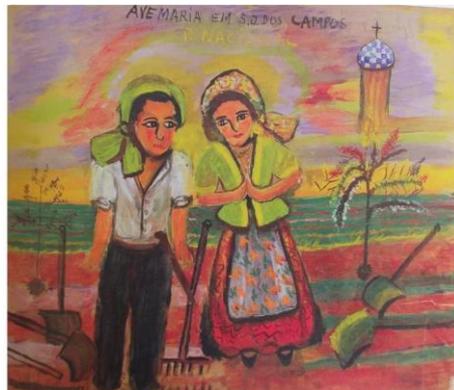
As pinturas feitas por Aurora são compostas de imagem e de texto. Muitas delas não estão em bom estado de conservação e nem sempre é fácil, ou mesmo possível, ler tudo que foi escrito nas telas. No entanto, não há como deixar de lado a importância que as palavras ganham na obra de Aurora. No que diz respeito à

estética, as letras de diferentes tamanhos, em tinta preta, integram a composição pictórica, tendo o mesmo valor de qualquer outro elemento gráfico. Há, além disso, a carga semântica das palavras, que estabelecem um importante diálogo com as imagens. A leitura das obras de Cursino, portanto, requer que texto e pintura sejam considerados igualmente, sem que um tenha precedência sobre o outro. Conforme explicam Jeha e Birman, “Duas formas se tornam uma, já que não há barreiras nem gêneros que as separem. Uma adere à outra, uma complementa a outra, tornando-se assim uma terceira linguagem” (JEHA; BIRMAN, 2022, p. 33).

Considerando a importância das palavras nas pinturas de Aurora, optamos por transcrever os escritos das pinturas de modo a emular da melhor maneira possível a leitura dos originais, ainda que dificulte a compreensão. Na maior parte dos casos, Cursino não distingue entre letras maiúsculas e minúsculas. Também há pouco uso de sinais de pontuação e nem sempre a grafia está de acordo com a norma padrão. Modificar suas palavras, em qualquer sentido e por qualquer motivo, seria alterar o discurso da artista. Os títulos dos quadros, quando existem, se apresentam da mesma forma que aparecem no livro *Aurora*, de Jeha e Birman, e no acervo do Juquery, com letras maiúsculas, minúsculas e eventuais acentos nas palavras.

De acordo com o registro feito pelos médicos do hospital psiquiátrico, Aurora nasceu em São José dos Campos, no estado de São Paulo. Ao contrário de muitas mulheres pobres, ela teve família e oportunidade de frequentar a escola até o terceiro ano primário. Muitas de suas pinturas mostram uma cidade pequena e rural, onde havia muita presença do catolicismo. Um de seus quadros mostra um casal de camponeses com a inscrição “avemaria em s.j. dos campos”. Logo abaixo, em tinta amarela, podemos ler também “p.nacional”. Essas palavras se confundem com as cores do céu. A torre da igreja, ao fundo, amplia o sentido religioso, já indicado pelas mãos da mulher, que parece fazer uma oração. A imagem ilustra o ambiente de uma cidade pequena do início do século XX. É interessante notar que a composição é bastante equilibrada: as duas figuras humanas, bem como os instrumentos de trabalho e as plantas do primeiro plano estão distribuídas de forma simétrica na imagem. A escolha das cores também é significativa. Nenhum tom parece destoar da paisagem, indicando um ambiente harmônico e de tranquilidade.

Figura 5: *Ave Maria em S.J. dos Campos*, S/D. Aurora Cursino.  
Óleo sobre papel. 50X58,5 cm.



Fonte: JEHA; BIRMAN, 2022, p. 89

Esse ambiente aparentemente pacato, entretanto, tem um lado obscuro. Aurora denuncia diversas formas de violência sofridas nesse período. Em duas imagens o agressor é o mesmo, um homem identificado como “Padre Cursino”, que aparece de batina preta. Em uma das pinturas, o padre aparece perto de uma estrutura circular, acompanhado de três pessoas. Aurora escreve: “interior da igreja de s. josé dos campos segredos de moça fui jogada la dentro e amarrada pelo padre cursino qualquer” embaixo, em negrito, lê-se “fabrica tijolos”.

Em uma segunda imagem, a violência aparece de forma mais explícita. Vemos uma pessoa de batina acompanhada de três figuras, todas com cabelos pretos e vestido cor de rosa. A figura feminina que está na parte superior da imagem segura uma vela. Ao lado de sua cabeça, em letras pequenas e pretas, está escrito “aurora”. Ao lado, em letras grandes e vermelhas, lemos: “n. senhora aparecida” abaixo, com a mesma tinta vermelha, em letras maiores, está escrito “ n.s. das dores”. A palavra “dores”, é importante notar, está em destaque, com tamanho maior do que todas as outras palavras. à esquerda de “dores”, em tinta preta, lemos “matriz de j.campos”, o que leva a crer que o fato narrado aconteceu na igreja de São José dos Campos. O centro da imagem é o Padre Cursino com uma das figuras femininas no colo. Ele sorri e coloca a mão entre as pernas dela, que tem uma expressão séria no rosto. A última figura feminina, na parte inferior da pintura, vomita uma substância vermelha.

Figura 6: *Sem título*, S/D. Aurora Cursino.  
Óleo sobre papel. 50X48 cm.



Fonte: JEHA; BIRMAN, 2022, p. 115

Há, ao menos, duas possibilidades de interpretação no que se refere às três figuras femininas da imagem. Uma delas é que se trata de uma sequência de eventos envolvendo a mesma pessoa, fato indicado pela repetição dos cabelos e das roupas. Outra interpretação seria que mais de uma pessoa passou pela violência mostrada na obra. Seja como for, podemos perceber o uso da cor para ressaltar um determinado sentimento. A palavra “dores” e a chama da vela são predominantemente vermelhas. Da mesma forma, as três meninas (ou mulheres) possuem elementos gráficos em vermelho, estabelecendo um diálogo entre a cor e a palavra. Outro ponto interessante é a ausência de simetria na imagem. Ao contrário de *Ave Maria em S. J. dos Campos*, a pintura que mostra o padre Cursino

tem a composição propositalmente desequilibrada e uso de cores contrastantes, buscando transmitir incômodo ou desconforto visual para o observador.

De acordo com Aurora, a violência que a levou a sair de sua cidade natal foi cometida não pelo padre, mas pelo pai, Pedro. Ele teria forçado Aurora a casar com um homem de quem ela não gostava. Pouco depois do casamento, ela fugiu. É possível que um desses dois momentos, o casamento ou a fuga, esteja registrado na pintura *Rapto de Aurora Cursino*. No canto superior direito, está escrito: “s. jose dos campos rapto de aurora cursino”. Três construções apresentam placas. Em uma delas, de cor amarela, lemos “a cidade”. No muro de cor verde há uma placa onde está escrito “a tribuna”. A casa de cor marrom também tem uma placa, com uma palavra ilegível. A pintura provavelmente dialoga com o momento da vida de Aurora em que ela decide deixar para trás a cidade, a família, o padre e o marido para viver de forma independente. No muro de uma das casas, na parte inferior da pintura, está escrito novamente: “rapto de aurora cursino santos”. Vale notar que o ponto central e mais iluminado da imagem é o meio da rua, intencionalmente reforçando o caminho percorrido pelas duas figuras humanas. As roupas brancas, por sua vez, podem ser lidas como uma referência ao vestido de noiva, que tradicionalmente é dessa cor. A pintura coloca em jogo, dessa forma, a dúvida entre um casamento e um rapto.

Figura 7: *São José dos Campos. Rapto de Aurora Cursino*, S/D. Aurora Cursino. Óleo sobre papel. 100X60 cm.



Fonte: JEHA; BIRMAN, 2022, p. 92

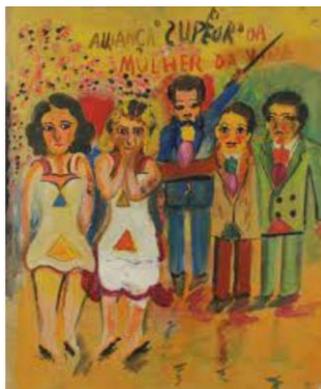
Para ter meios de se sustentar sem auxílio dos familiares e do marido, Aurora começa a exercer o meretrício. Seu primeiro endereço encontrado após a fuga é do ano de 1919, quando ela tinha vinte e três anos. Aurora residia no bairro carioca da Lapa, região da prostituição de luxo durante o início do século XX (CAUFIELD, 2000, p. 47-48). O local não impedia que a violência estivesse presente. Há um registro policial, feito nesse ano de 1919, de uma queixa feita por Aurora contra um jornalista, que teria tentado estuprá-la. A queixa de Aurora não deu resultados, mas é importante registrar o gesto de denúncia, de não conformidade, que irá permear grande parte de suas obras, décadas mais tarde.

Apesar da violência, nesse período, Aurora retrata diferentes aspectos do cotidiano como prostituta, inclusive aqueles que podem ser associados às festas e ao divertimento. Uma de suas imagens mostra duas mulheres em um ambiente festivo, cercadas por homens. No alto da imagem está escrito: “alliança ‘superior’ da mulher da vida”. Mais uma vez, o uso das cores se revela significativo. As palavras “alliança” e “superior” estão escritas com tinta preta, ao passo que o

restante da frase tem a cor vermelha. Com esse jogo de cores, Aurora instaura uma separação entre as palavras, fazendo com que elas possam ser lidas de forma contínua ou independente, a depender do percurso de cada espectador, de cada olhar.

Vale notar, ainda, a postura das duas mulheres retratadas, bem diferente da abordagem feita por Lasar Segall ao retratar as mulheres do Manguê. Segall evidenciava certos aspectos dos corpos femininos, como os seios e as coxas, frequentemente à mostra. Na pintura de Aurora, por outro lado, vemos as mulheres com vestidos que cobrem a maior parte do corpo, inclusive os seios e coxas. A linguagem corporal das duas figuras femininas indica certa timidez. A mulher morena olha para baixo, com a expressão séria e tem os dois braços para trás. Ao seu lado, a mulher loira leva as duas mãos ao rosto, com o olhar fixo no espectador. Elas estão voltadas uma para a outra e parecem querer ocupar o mínimo de espaço possível. Há um contraste, também, com a representação das prostitutas de *O santeiro do Manguê*. No poema, as mulheres chamam os homens, em uma franca atitude de sedução. No quadro *Alliança*, por outro lado, são os homens, em grupo, que parecem ir atrás das mulheres.

Figura 8: *Alliança superior da mulher da vida*, S/D. Aurora Cursino.  
Óleo sobre papel. 60 X 50 cm.



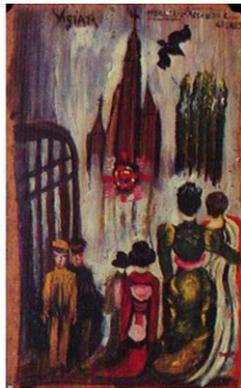
Fonte: JEHA; BIRMAN, 2022, p. 142

Aurora exerceu a prostituição em diferentes bairros do Rio de Janeiro e em São Paulo, pelo menos até meados da década de 1930 (JEHA; BIRMAN, 2022, p. 19). Um aspecto da vida como prostituta muito presente nas suas obras é a discriminação sofrida pelas mulheres que exerciam o meretrício. Aurora retrata sua exclusão social de forma contundente. Em um de seus trabalhos, lemos: “VigiaR”. Em letras menores, está escrito: “meretrizes assassinos e ladroes”.

Vale notar, ainda, a torre da igreja ao fundo. Trata-se de uma paisagem bem diferente daquela mostrada em *Ave Maria em S.J. dos Campos*, em que o edifício religioso também aparece, mas com o casal de frente para o observador. Em *Vigiar*, todas as pessoas da imagem estão de costas para o observador, à exceção dos dois policiais fardados na parte inferior esquerda. Em *Ave Maria*, temos cores claras e vivas, o que contrasta com o ambiente urbano e inóspito de *Vigiar*. A igreja parece estar inacessível para pessoas como Aurora, que devem ficar separadas do restante da cidade pelos policiais e pelos portões de ferro. Ao que tudo indica, Aurora tentou representar esteticamente sua própria invisibilidade social, sua

vulnerabilidade, seu abandono. A polícia parece estar ali para preservar as demais pessoas do contato de mulheres como ela, meretrizes percebidas como perigo, como ameaça. Esse sentido pictórico é reforçado pela frase, que iguala as prostitutas aos criminosos citados.

Figura 9: *Vigiar as meretrizes assassinos e ladrões*, S/D. Aurora Cursino.  
Óleo sobre papel. 79X50 cm.



Fonte: JEHA; BIRMAN, 2022, p. 122

Aurora, entretanto, se recusa a ser marginalizada. Uma outra imagem produzida pela artista mostra uma mulher sozinha, possivelmente a própria Aurora, em uma praça deserta. De acordo com Jeha e Birman, o local mostra o Largo de S. Francisco, no Rio de Janeiro, e a estátua ao centro seria de José Bonifácio. Há uma única palavra no quadro, na parte esquerda: “a brasileira”. Naquela época, de acordo com os pesquisadores, havia uma grande loja no local com esse nome. Na imagem, “A mulher da vida ocupa o espaço noturno, enquanto todas as famílias consumidoras da loja dormem, e a estátua do grande fidalgo se torna sua companhia. História oficial e subterrânea se encontram no escuro da cidade” (ibidem, p. 21). A palavra “brasileira” pode também se referir à condição da própria Aurora que, apesar da marginalização, é tão brasileira quanto as famílias, os policiais e as demais pessoas que lhe viram as costas.

Figura 10: *Sem título*, S/D. Aurora Cursino.  
Óleo sobre papel. 50X34,5cm.

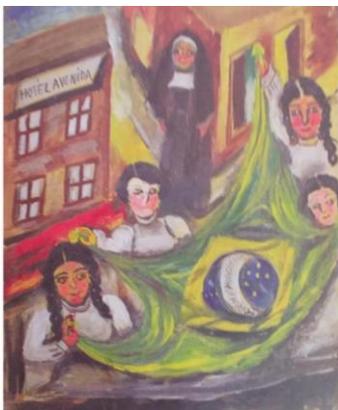


Fonte: JEHA; BIRMAN, 2022, p. 82

Apesar das grades que tentavam separar as prostitutas do restante da sociedade, Aurora insiste em reivindicar sua condição cidadã agora à luz do dia. Uma de suas pinturas mostra quatro mulheres na rua, segurando uma bandeira do Brasil. De acordo com Jeha e Birman (2022, p. 47), o Hotel Avenida, que aparece na pintura, indica que o espaço mostrado deve ser a Avenida Mem de Sá, onde Aurora morou e trabalhou como prostituta durante a década de 1930. Uma quinta mulher, vestida de freira, observa e sorri.

Temos em uma única imagem, a união de temas que permeiam boa parte da obra de Aurora: a religiosidade, a prostituição e o desejo de fazer parte da sociedade. O meretrício é indicado de forma sutil, com a placa do hotel que fica na Lapa, bairro que na época era associado ao comércio de serviços sexuais. Oswald de Andrade e Lasar Segall também utilizavam frequentemente a palavra “Mangue”, uma indicação geográfica fortemente associada às prostitutas. Porém o poeta brasileiro e o artista lituano utilizaram outros elementos para explicitar a atividade das mulheres retratadas. Ao longo de *O santeiro*, encontramos expressões como: “michê” (ANDRADE, 2021, p. 250), “Vamos fazer uma sacanage gostosa” (ibidem, p. 255), “A zona sever coa graça de Deus. Mas antes era mió” (ibidem, p. 258) e “Flores horizontais/ Flores da vida/ Flores brancas de papel/ Da vida rubra de bordel” (ibidem, p. 271). Segall, por sua vez, indica explicitamente a prostituição ao expor os corpos das mulheres como se fossem uma mercadoria.

Figura 11: *Sem título*, S/D. Aurora Cursino.  
Óleo sobre papel. 50X40,5cm

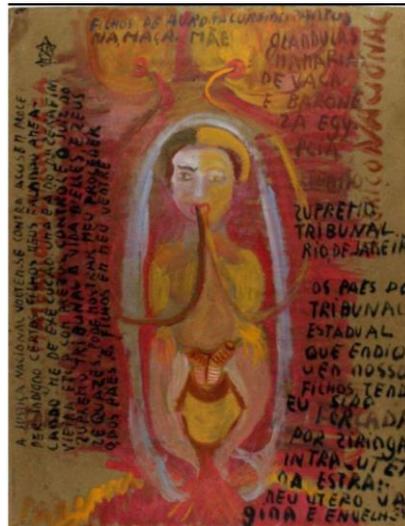


Fonte: JEHA; BIRMAN, 2022, p. 109

Aurora sinaliza atividade comercial das quatro mulheres, nesse quadro, apenas com a placa do hotel. Seus corpos estão duplamente cobertos: uma vez pelos vestidos e depois pela bandeira nacional, grande o suficiente para abrigar todas. Essa imagem parece ser o avesso de *Vigiar as meretrizes, assassinos e ladrões*, onde a exclusão social fica evidente. O elemento religioso nas duas imagens contribui para esta interpretação. Em *Vigiar*, a igreja aparece como um local inacessível para a prostituta. Nessa imagem, entretanto, temos a presença da freira perto das prostitutas, sem qualquer tipo de barreira física. Nesse sentido, a imagem pode apontar uma integração entre as meretrizes, a religiosidade e a sociedade.

Outra forma de violência denunciada por Aurora diz respeito à maternidade. Os psiquiatras encarregados de seu tratamento no Juquery estimam que ela tenha ficado grávida nove vezes antes de ser internada. Não foi possível confirmar esse número ou saber o destino das crianças. Ao que conste, nenhum de seus filhos, se é que sobreviveram, foi localizado até a escrita deste artigo ou apareceu no Juquery. Os relatos de Aurora indicam uma enorme e assustadora gama de violências ligadas à maternidade. A produção da artista indica pelo menos um aborto, feito contra sua vontade, além de problemas com a polícia e com justiça.

Figura 12: *Sem título*, S/D. Aurora Cursino.  
Óleo sobre papel. 74X59cm



Fonte: JEHA; BIRMAN, 2022, p. 94

Um de seus quadros, que mostra uma criança dentro de um útero, traz diversas frases, dentre as quais: “Supremo Tribunal Rio de Janeiro” e, logo abaixo: “os paes do tribunal estadual que endiquen nossos filhos tendo eu sido forçada por seringas intra-uterinas estragam meu utero vagina e envelhecem”. É interessante notar que, na parte superior da imagem, aparecem dois seios. De cada um dos mamilos, sai um tubo; ambos vão diretamente para a boca da figura humana central. A imagem parece reforçar a necessidade de que o recém-nascido fique perto do corpo materno, sendo um contra senso, por parte do poder judiciário, separar os filhos de suas mães. Conforme a análise de Jeha e Birman:

A criança dentro do útero é colorida, está sã e bem alimentada. Cuidada pela mãe. Ela substitui e desloca assim a função alimentar do cordão umbilical para as glândulas mamárias, fundindo de maneira inextricável o cordão umbilical com os seios, como se assim ela pudesse reter o seu bebê, guardá-lo dentro, sem que ninguém o tire. (JEHA E BIRMAN, 2021, p. 39)

A privação do contato com os filhos aparece em outras obras de Aurora. Uma segunda imagem mostra um homem com um bebê no colo. Uma das frases pergunta: “meu, filho nosso feito de trahicão porque tomou de mim?”. Em uma

terceira imagem, vemos como a separação dos filhos atingiu Aurora. O quadro retrata um homem, já adulto. A única frase da imagem diz: “um filho que veio ver sua mãe (eu) aurora cursino santos sua mãe” (idem). A pesquisa de Jeha e Birman cita treze trabalhos de Aurora cujo tema está relacionado à maternidade.

Aurora trabalhou como prostituta até 1935. Depois disso, em algum momento, talvez devido à idade, talvez por não suportar mais vender serviços sexuais, talvez por ambos, parou de exercer a atividade. De acordo com Jeha e Birman (2022, p. 19), ela teria “começado a desiludir-se com esse tipo de vida”. Aurora buscou outros meios de subsistência. Sendo mulher, com pouca instrução, sem família e perto dos quarenta anos, a única ocupação que encontrou foi como empregada doméstica. Entretanto, ela não conseguiu se adaptar a nenhum dos locais em que trabalhou. Em alguns anos, Aurora não tinha renda e passou a pernoitar em albergues para indigentes.

Em 1944, menos de uma década após parar de exercer o meretrício, Aurora foi internada no Hospital Psiquiátrico de Perdizes. Novamente, ela se tornava vítima da marginalização imposta às prostitutas. Ao que conste, o único motivo para sua internação foi seu comportamento, considerado desajustado para os padrões sociais da época. Em 1949, Aurora foi para o Juquery, onde produziu suas pinturas ao mesmo tempo em que foi submetida aos mais cruéis tratamentos psiquiátricos da época. Entre os mais utilizados encontram-se a insulino-terapia, espécie de coma induzido pela alta dosagem de insulina em pacientes que não são diabéticos, e a eletroconvulsoterapia, popularmente conhecida como tratamento de eletrochoque, conforme explica o pesquisador Gustavo Tarelou (2012). Ao que tudo indica, foi o “tratamento” o responsável pela maior parte dos delírios que vemos nas obras de Aurora.

Aurora utilizou a arte para elaborar a experiência e a crueldade sofrida no Juquery. Em uma de suas pinturas, lemos em letra cursiva, no canto superior esquerdo, uma prece: “Senhor Jesus dos Pastores Protestantes me livre de eu tornar a cair em mãos de enfermeiras em banho ou em facadas dentro ou fora das águas me livre”. A referência, aqui provavelmente é ao fato de que “havia banhos terapêuticos no Juquery que poderiam ser em banheiras ou em jatos muito fortes” (JEHA; BIRMAN, 2022, p. 69). Em letras de forma pretas, que ocupam o restante da imagem, lemos, em meio a outras frases, a declaração: “deus me livre senhor jesus também me (*ilegível*) desde eu menina ate a poucos annos e a enfermeiras dos (*ilegível*) me asphyxiaram nas aguas e me apunhalaram nas aguas derramei sangue muitas vezes cahí no chão quasi morta tanto fazia eu vir da rotunda ou de baixo”.

Figura 13: *Sem título*, 1950. Aurora Cursino.  
Óleo sobre papel. 58X50cm



Fonte: JEHA; BIRMAN, 2022, p. 126

A obra apresenta uma mulher no centro, cercada pelas palavras. Ao contrário de outras obras, não há um espaço físico definido, a figura humana parece flutuar em meio às letras. A artista, que pintou o ambiente rural da juventude e a vida na cidade durante a idade adulta, parece indicar, com a ausência de um cenário na imagem, que não há mais um local para pessoas como ela. É possível ver esta imagem como uma representação do lugar reservado àqueles que ficam segregados do convívio social. Diante disso, Aurora busca ocupar o espaço que pode, diante das circunstâncias: o pedaço de papel onde escreve e pinta, recusando-se a ser silenciada. Ao observar a imagem, parece que Aurora buscava, incessantemente, elaborar sua experiência e falar a qualquer um disposto a prestar atenção naquilo que ela tinha a dizer sobre si mesma e sobre a sua situação.

Os quadros feitos por Aurora talvez não sejam uma fonte fidedigna daquilo que aconteceu na realidade. Mas certamente eles são uma representação poética e estética das condições de vida de uma prostituta. Seus trabalhos são subjetivos e pessoais. Dificilmente seria de outro modo, já que a pintora está elaborando a própria história. “Aurora [...] põe nos seus quadros os problemas que do passado e do mundo levou para o Juquery [...] vai a um só tempo projetando na tela sua própria figura animada de esclarecimentos desenhados escritos relativos ao seu passado”. (JEHA; BIRMAN, 2022, p. 53). Não por acaso, “a obra de Aurora tem seguramente a marca trágica do crepuscular, da sombra e da luz em conjunção paradoxal, da presença que é ao mesmo tempo ausente, envolvida sempre numa aura de sombras, como foi efetivamente a sua vida real, de mulher infame” (ibidem).

## conclusão: esgoto, prisão ou hospício

Aurora pintou durante boa parte de sua estada no Juquery. Sua internação foi considerada necessária pelo fato de ela levar uma “vida de vagabunda” (RG 29.298 *apud* TOLEDO, 2019, p. 224) e por ter uma “sensível baixa de senso crítico e moral” (idem). Três anos depois, o diagnóstico feito foi de “personalidade psicótica amoral” (idem). Após sofrer violência na infância e adolescência, de ter que casar contra sua vontade, de ter passado boa parte da vida como prostituta e

após ver-se sem abrigo e sem fonte de renda, Aurora era mais uma vez isolada do espaço urbano, agora pelo discurso médico. Ao que tudo indica ela não tinha nenhum problema mental que justificasse a internação. Apenas seu modo de ser e de viver não era compatível com o que a sociedade considerava ideal. Para os profissionais do Juquery, o “aspecto de senhora e a coquetterie exagerada” (idem, p.225) eram o suficiente para um diagnóstico de esquizofrenia, doença que justificava a realização da psicocirurgia.

Em 1955, portanto onze anos após ser internada apenas por ter um comportamento fora dos padrões, ela foi submetida a uma psicocirurgia, tratamento muito utilizado nas instituições psiquiátricas entre as décadas de 1930 a 1950. A intervenção, também conhecida como lobotomia ou leucotomia, consistia em cortar a ligação entre os lobos frontais e as partes do cérebro, de onde vem o nome do procedimento. De acordo com o registro médico, Aurora tornou-se mais “calma” (RG 29.298 apud TOLEDO, 2019, p. 225) e continuou a pintar até o ano de 1958. Ela morreu pouco depois, em 30 de outubro de 1959. Apesar de todos os obstáculos e do horror sofrido ao longo de toda a vida, “ela nos lega um registro provocador da condição da mulher e da prostituta no sudeste brasileiro da primeira metade do século XX; o ciclo violento da sexualidade feminina, no campo e na cidade, na rua e dentro de casa, na maternidade, na prostituição, no hospício” (JEHA; BIRMAN, 2022, p. 79).

Ao analisar as três abordagens feitas sobre a prostituição carioca no início do século XX, cabe notar algumas diferenças fundamentais. Os três artistas pesquisados mostram a marginalização imposta às mulheres. Entretanto, cabe ressaltar que Oswald e Segall evidenciam a precariedade das condições de vida na zona de meretrício. Aurora, por sua vez, se recusa a ficar apartada da sociedade, reivindicando seu direito de ocupar o espaço urbano, independente das violências sofridas e das pessoas que insistiam em lhe virar as costas.

Nas obras de Oswald e de Segall, a separação entre a zona de meretrício e o restante da cidade é marcada de forma explícita: em *O santeiro*, o Mangue é descrito como como “esgoto sexual” (ANDRADE, 2021, p.2 p. 268); ao passo que nas imagens produzidas por Segall, a segregação das mulheres aparece através de metáforas visuais, como o uso frequente de persianas, que dividem o espaço pictórico. Na obra de Aurora, entretanto, vemos outra forma de elaborar a relação entre as prostitutas e a geografia urbana. Embora a artista denuncie os sucessivos processos de marginalização vividos, coloca suas mulheres ocupando diferentes espaços públicos, mostrando inconformidade diante da exclusão que lhe é imposta.

Outro ponto de divergência entre os três artistas está nas consequências trazidas pela prostituição. As obras de Andrade e Segall ficam restritas àquilo que ocorre na zona de meretrício e nas engrenagens sociais que concorrem para a perpetuação daquele espaço. Os dois autores citados representam um grupo de mulheres, as prostitutas, sem que haja espaço para a individualidade ou para a história de vida de cada uma. Aurora, por sua vez, tem uma obra extremamente pessoal, que traz diversos pontos de contato com sua trajetória e com suas vivências. As pinturas de Cursino mostram a prostituição, mas ultrapassam os limites desse tema, abordando facetas ignoradas por Andrade e Segall, como a reação diante das violências sofridas e a relação com a maternidade. Além disso, as obras de Aurora mostram também o que acontece às mulheres quando param de trabalhar com a venda de serviços sexuais. É possível dizer que em Andrade e Segall o foco

principal está na zona de meretrício, ao passo que Aurora se concentra nos impactos que a prostituição tem para uma mulher, cuja vida não pode ser reduzida a um único aspecto.

Por este motivo, as pinturas de Cursino são fundamentais ao trazer uma perspectiva diferente sobre o que significava ser mulher e prostituta no Brasil do início do século XX. Sua história de vida e suas pinturas mostram outra face da prostituição, não explorada pelos homens que representaram o tema. Quando a mulher que vendia o corpo não terminava morta ainda jovem, o futuro que a aguardava era uma forma renovada – e mais intensa de marginalização. A sociedade, após consumir os serviços sexuais da prostituta e após explorar toda a capacidade que a mulher tinha para o trabalho, usa o corpo da mulher como bem entende, para experimentos cirúrgicos ou para qualquer outro fim. Depois, esquecem a pessoa, trancafiam e aguardam que ela morra quieta, silenciada, sem deixar vestígios.

Aurora, até o fim da vida, buscou se colocar contra esse destino. Deixou registrada sua história, seus pensamentos, seus desejos. Muito além do testemunho sobre a prostituição, sua obra deixa registrada a importância de elaborar o próprio discurso, de contar a própria história, resistir, de não se calar, de denunciar a violência sofrida, mesmo nas condições mais adversas.

## referências bibliográficas

ALVIM, Francisco. O Mangue de Segall e Oswald. IN: ANDRADE, Oswald. *O santeiro do Mangue e outros poemas*. São Paulo: Editora Globo, 1991

ANDRADE, Gênese de. Apêndice O santeiro do Mangue (edição genética). In:

ANDRADE, Oswald de. *Obra Incompleta*. São Paulo: EDUSP, 2021

ANDRADE, Oswald de. *Diário Confessional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022

ANDRADE, Oswald de. O santeiro do Mangue. In: *Obra Incompleta*. São Paulo: EDUSP, 2021

BRITO, Mário da Silva. O Santeiro do Mangue. IN: ANDRADE, Oswald. *O Santeiro do Mangue e outros poemas*. São Paulo: Editora Globo, 1991

CAMPOS, Haroldo. Da Razão antropofágica: Diálogo e diferença na cultura brasileira. IN: *Metalinguagem e outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ENGEL, Magali. *Meretrizes e Doutores: saber médico e prostituição no R.J. (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 2004

GOMES, Renato. Notas contextuais para O Santeiro do Mangue. In: ANDRADE, Oswald de. *Obra Incompleta*. São Paulo: EDUSP, 2021

JEHA, Silvana; BIRMAN, Joel. *Aurora: memórias e delírios de uma mulher da vida*. São Paulo: Veneta, 2022

LERNER, Gerda. *A Criação do patriarcado: História da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo: Cultrix, 2019

LIMA, Jorge de. Essa negra Fulô. IN: *Poemas Negros*. São Paulo: Cosac Naify, 2014

NUNES, Benedito. Antropofagia e vanguarda - Acerca do canibalismo literário. Em: *Literatura e sociedade* [S. l.], v. 9, n. 7, p. 316-327, 2004. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/254287>>. Acesso em: 12/01/2023

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890 - 1930)*. São Paulo: Paz e Terra, 2008

SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas: Arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013

SCHWARTZ et al. *Poéticas do Manguê*. São Paulo: Museu Lasar Segall: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012

TARELOW, Gustavo Querodia. *Entre febres, comas e convulsões: as terapias biológicas no Hospital do Juquery administrado por Pacheco e Silva (1923-1937)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) - USP, São Paulo, 2012. Disponível em: < <https://doi.org/10.11606/D.8.2012.tde-18052012-115937> >. Acesso em: 12/01/2023

TOLEDO, Eliza Teixeira de. *A circulação e aplicação da Psicocirurgia no Hospital Psiquiátrico do Juquery, São Paulo: uma questão de gênero (1936-1956)*. 2019. Tese (Doutorado em História das Ciências e da Saúde) – FIOCRUZ, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: < <https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/50350> >. Acesso em: 12/01/2023