

**A vulva na arte:  
contributos de mulheres artistas para a afirmação  
das sexualidades e subjetividades femininas**

(Versão corrigida e melhorada após defesa pública)

**Carine Panigaz**

**Mestrado em Estudos sobre as Mulheres:  
as Mulheres na Sociedade e na Cultura**

**Orientadoras: P. Dra. Sara Dalila Cerejo**

**P. Dra. Teresa Veiga Furtado**

**Maio, 2022**

*Esta dissertação foi escrita ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico, conforme a Resolução n.º 8/2011 do Conselho de Ministros publicada em Diário da República.*

## AGRADECIMENTOS

Fazer uma pesquisa é percorrer uma longa jornada, cuja trajetória inclui diversos desafios. Apesar do processo solitário a que o investigador está fadado, uma pesquisa não se faz sozinha. Ela abrange contributos de diversas pessoas que são indispensáveis e preciosas para que essa caminhada resulte.

Agradeço às minhas orientadoras pela disponibilidade e zelo na orientação desta pesquisa. À Professora Dr. Sara Dalila Cerejo e à Professora Dr. Teresa da Veiga Furtado, pela objetividade e perspicácia, pelo seu olhar atento, gentil e crítico, pautado por excelentes indicações, referências indispensáveis e com elevado nível científico. Obrigada por todo o substancial apoio.

Agradeço às artistas desta pesquisa, mulheres inspiradoras e potentes. As artistas contemporâneas com quem tive o privilégio e a honra de conversar e entrevistar e também às artistas pioneiras que conheci através das suas obras que habitam no meu imaginário. Obrigada por nos abrirem caminhos.

Aos meus amigos, gente finíssima que, de longe ou de perto me apoiaram e incentivaram. Em especial a Barbara Pacheco, a Caroline Kloss, a Giovana Mazzochi, a Joana Neves, a Juliana Wexel, a Karen Scuiatti, o Roger Bundt, o Rodrigo Saturnino Ribeiro, a Vivian Andreozzi e a Tefa Polidoro com as suas valiosas contribuições que facilitaram o meu percurso de pesquisa e de escrita.

À minha família que me muito me encorajou para que me tornasse agente das minhas próprias decisões e ações. Especialmente à minha mãe, Rita Marcon Panigaz. Agradeço aos meus companheiros de vida, à minha filha Amelie Panigaz Borges e ao meu parceiro Filipe Traslatti de Mello por toda a paciência, afeto, memes motivacionais engraçados, lanches e muitos cafés.

Por fim, meu profundo agradecimento a todas as pessoas que contribuíram para a concretização dessa dissertação que foi realizada durante a pandemia mundial de COVID-19 que até o momento, já ceifou a vida de mais de mais de 5 milhões de pessoas no mundo, milhares delas no meu país de origem, atualmente (des)governado por (fora) Bolsonaro.

## RESUMO

Esta investigação interdisciplinar intitulada *A vulva na arte: contributos de mulheres artistas para a afirmação da sexualidade e subjetividade femininas*, cruza estudos de género e ciências sociais com artes visuais e performativas. Tendo como estudo de caso artistas contemporâneas que representam vulvas nas suas obras, os principais objetivos desta pesquisa são: entender a influência das representações sexuais, presentes em diferentes media, na formação da sexualidade das artistas; analisar a auto-imagem corporal e erotismo das artistas; estudar a intencionalidade e motivação por detrás do processo criativo das vulvas; refletir sobre o impacto nos espectadores destas figurações artísticas de vulvas.

A partir de teorias e conceitos dos principais autores das áreas dos estudos de género, ciências sociais, bem como das artes visuais e performativas, como Paul Preciado, Margareth Rago, Luce Irigaray e Pierre Bourdieu, foram analisadas imagens de vulvas em obras de artistas, desde os anos 1960 à atualidade, como Carolee Schneemann, VALIE EXPORT e Annie Sprinkle. Igualmente, de forma a responder aos objetivos principais desta investigação, foram entrevistadas as artistas Fabiana Faleiros, Flavia Leme, Franziska Dickman, Juliana Notari, Sue Nhamandu e eu mesma, que representam vulvas nos seus trabalhos artísticos. Optamos por metodologias qualitativas, e pela autoetnografia feminista, para entrecruzar os dados recolhidos nas entrevistas com as reflexões teóricas.

Reconhecer a importância das figurações da vulva por mulheres artistas, enquanto símbolos e lugares de prazer, permite um novo olhar sobre os corpos sexualmente reprimidos das mulheres ao longo da história, buscando contribuir assim para uma melhor autonomia e liberdade das suas sexualidades e afirmação de si mesmas como Sujeitos.

**Palavras-chave:** vulva; género; feminismos; sexualidades; artes visuais e performativas.

## ABSTRACT

### Abstract

This interdisciplinary research, titled *Vulva in Art: Contributions by Women Artists to the Affirmation of Female Sexuality and Subjectivities*, combines gender studies and social sciences with visual and performance arts. Taking as case studies contemporary artists who represent vulvas in their work, the main goals of this research are: understanding the influence of sexual representations, throughout different media, in forming the artists' sexualities; analyzing the artists' bodily self-image and eroticism; studying the intent and motivation behind the process of creating these vulvas; reflecting on the impact these artistic renderings of vulvas have on viewers.

Based on the theories and concepts of the more relevant authors from the field of gender studies, social sciences and visual and performance arts, such as Paul Preciado, Margareth Rago, Luce Irigaray and Pierre Bourdieu, images of vulvas in the work of artists from the 1960s to the present, such as Carolee Schneemann, VALIE EXPORT and Annie Sprinkle are analyzed. In order to meet the main goals of this research, the artists Fabiana Faleiros, Flavia Leme, Franziska Dickman, Juliana Notari, Sue Nhamandu and myself, who represent vulvas in their artistic works, have been interviewed. Qualitative methodologies have been opted for, as well as feminist autoethnography, to cross the data gathered in interviews with theoretical reflection.

Recognizing the importance of representations of vulvas by women artists as symbols and places of pleasure, allows for a new way to look at the sexually repressed bodies of women throughout history, in an attempt to contribute towards a greater autonomy and freedom of their sexualities and self-affirmation as subjects.

**Keywords:** vulva; gender; feminisms; sexualities; visual and performative arts.

# ÍNDICE

<b>Agradecimentos.....</b>	<b>i</b>
<b>Resumo.....</b>	<b>ii</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>iii</b>
<b>Índice.....</b>	<b>iv</b>
<b>Índice de imagens.....</b>	<b>vi</b>
<b>Introdução .....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I – Perspectivas teóricas e Estado da arte.....</b>	<b>9</b>
1.1. A emergência da vulva do ostracismo com a revolução sexual e o movimento feminista dos anos 1960.....	11
1.2. A arte de colorir a genitália feminina em Tee Corinne.....	19
1.3. A vulva como prato principal em Judy Chicago.....	26
1.4. As vulvas que nos olham em VALIE EXPORT e Miriam Cahn.....	32
1.5. O espaço vulvar como lugar de fala em Carolee Schneemann e Hanna Wilke.....	38
1.6. A via intravaginal em Annie Sprinkle.....	47
<b>Capítulo II – Estratégia de investigação e ferramentas Metodológicas.....</b>	<b>54</b>
2.1. As metodologias de investigação.....	54
2.2. O campo de observação .....	55
2.3. As entrevistas .....	56
2.4. Os indicadores e as dimensões de análise.....	59
<b>Capítulo III – Tratamento e análise de dados.....</b>	<b>63</b>

3.1. O impacto das imagens sexuais dos <i>media</i> na construção das sexualidades das artistas. ....	65
3.2 A autoimagem corporal e o erotismo das artistas. ....	73
3.3. As figurações de vulvas nas obras das artistas. ....	82
3.4. O impacto das figurações das vulvas nos espectadores. ....	98
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>112</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>121</b>
<b>Apêndices .....</b>	<b>133</b>
Apêndice A – Fabiana Faleiros, entrevista pessoal, 2021.....	133
Apêndice B – Flavia Leme, entrevista pessoal, 2021. ....	137
Apêndice C – Franziska Dickman, entrevista pessoal, 2021. ....	143
Apêndice D – Juliana Notari, entrevista pessoal, 2021.....	150
Apêndice E – Sue Nhamandu entrevista pessoal, 2021. ....	157
Apêndice F – Carine Panigaz, autoentrevista, 2021. ....	162
Apêndice G – Carine Panigaz, instalação participativa, 2017. ....	162

## ÍNDICE DE IMAGENS

<b>Figura 1.</b> Do women have to be naked to get into the Met. Museum? [Litografia Offset em Papel], Guerilla Girls, 1989.....	13
<b>Figura 2.</b> Susana e os velhos [Óleo sobre tela], Tintoretto, 1552-1555. Susana e os velhos [Óleo sobre tela], Artemisia Gentileschi, 1610.....	16
<b>Figura 3.</b> Vênus Capitolina [Escultura em mármore], 1667. Vênus Adormecida [Óleo sobre tela], Giorgione e Ticiano, 1508. ....	17
<b>Figura 4.</b> Cunt Coloring Book [Ilustração em preto e branco], Tee Corinne, 1975. ...	24
<b>Figura 5.</b> The Vulva Gallery [Ilustração], Hilde Atalanza [@the.vulva.galley], Instagram. ....	25
<b>Figura 6.</b> O Jantar [Mídia mista], Judy Chicago, 1974-1979. ....	26
<b>Figura 7.</b> A Origem do Mundo [Óleo sobre tela], Gustave Courbet, 1866. O meio do mundo [Lápis de cor], Miriam Cahn, 2017. ....	33
<b>Figura 8.</b> Tableau de Wagner dans la vitrine de la Galerie Romi [Estampa de gelatina prata], Robert Doisneau, 1949.....	35
<b>Figura 9.</b> Aktionshouse: Genitalpanik [Performance], VALIE EXPORT, 1969.....	36
<b>Figura 10.</b> Pergaminho Interior [Performance], Carolee Schneemann, 1975/77.....	41
<b>Figura 11.</b> The Public Cervix Announcement [Performance], Annie Sprinkle, 1989/1995. ....	48
<b>Figura 12.</b> Deep Inside Annie Sprinkle [Filme], Annie Sprinkle, 1981. ....	50
<b>Figura 13.</b> O Origem do Mundo [Livro], Liv Strömquist, 2018.....	65
<b>Figura 14.</b> De Onde Vem os Bebês. [Livro], Andrew Andry & Steven Scheep, 1969. ....	68
<b>Figura 15.</b> Esboços de vulvas naturais. [Ilustração], Betty Dodson, 1973. ....	74
<b>Figura 16.</b> Ilustração do livro Coño Potens, Chiara Schiavon, 2015.....	86
<b>Figura 17.</b> Mastur Bar. [Performance], Fabiana Faleiros, 2015/18. ....	87
<b>Figura 18.</b> Próximo!. [Performance], Sue Nhamandu, 2017/18. ....	89
<b>Figura 19.</b> Dildos no Louvre. [Performance], Sue Nhamandu & Paula Alves, 2019.	90
<b>Figura 20.</b> Happy Vulva. [Ilustração], Franzisca Dickmann, Instagram. ....	92
<b>Figura 21.</b> Recipiente XXIII [Cerâmica], Flavia Leme, 2008. ....	93
<b>Figura 22.</b> Juliana Notari [Performance], Dra. Diva, 2008.....	94
<b>Figura 23.</b> Diva, O processo em obra [Documentário], Lia Letícia, 2021. ....	95

<b>Figura 24.</b> Vulvabell [Escultura em barro], 2019. Muro de Berlim. ....	117
<b>Figura 25.</b> <i>Vulvabell [Carta timbrada com cera e relevo]</i> , 2019. ....	102
<b>Figura 26.</b> Absurdo! Inútil! [Comentário em atualização de status de Juliana Notari], Ális Vanzeler, 2020. Facebook. ....	104
<b>Figura 27.</b> Hannah Gadsby, [Comedy Show] Douglas. 2020. Frame 40”23’ .....	109

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação intitulada *A vulva na arte: contributos de mulheres artistas para as sexualidades e subjetividades femininas* tem como objetivo principal compreender de que modo as imagens de representações de vulvas nas artes visuais e performativas, feitas por artistas feministas, podem contribuir para a afirmação das sexualidades das mulheres e, para desmistificar tabus acerca desse órgão historicamente considerado como o “lugar das vergonhas” no âmbito de uma cultura judaico-cristã ocidental profundamente misógina, herdeira da Antiguidade Clássica, com cerca de dois milénios. Tendo como estudo de caso artistas contemporâneas que representam vulvas nas suas obras, os principais objetivos desta pesquisa são: entender a influência das representações sexuais, presentes em diferentes media, na formação da sexualidade das artistas; analisar a concepção da autoimagem corporal e erotismo das artistas; estudar a intencionalidade e a motivação por detrás do processo criativo das vulvas; e refletir sobre o impacto nos espectadores destas figurações artísticas de vulvas.

Por se tratar de uma pesquisa de estudos de género feminista, situo os leitores de onde parto, o meu lugar de fala, a partir do qual crio as narrativas desta investigação. Sou uma mulher branca, cisgénero, académica, classe média e bissexual. Sou oriunda do sul global e imigrante há mais de quatro anos, aqui nas terras de Cabral. Nasci em uma família nuclear, descendente de imigrantes italianos católicos que se estabeleceram no interior do estado do Rio Grande do Sul, no extremo sul do Brasil.

Desde muito cedo percebi que era no meio das artes que queria estar. Comecei no teatro amador e logo conclui uma formação não académica ao mesmo tempo que cursava uma licenciatura em artes visuais em uma das principais universidades da minha cidade. Depois, com vontade de aprofundar os estudos sobre teatro, cursei uma pós-graduação em Pedagogia da Arte na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Além de atuar, comecei a me interessar pela criação da cenografia e dos figurinos de peças teatrais. Mais tarde, atraí-me pela direção de arte e a produção audiovisual e gradualmente fui deixando de lado o teatro. No fundo, as pessoas, as relações e as múltiplas linguagens das artes sempre me interessaram. Depois de um divórcio traumático, decidi juntar as experiências vivenciadas por mim com as vivenciadas por

outras mulheres. Foi assim que desenvolvi a minha peça de arte individual, que teve espaço na galeria do Centro de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho. *Marias* (ver apêndice G) é uma instalação participativa que trata da violência doméstica cotidiana. Os espectadores eram passíveis para penetrar plugues do tipo P10 no corpo do manequim exposto. A sala, iluminada apenas pela copa de luzes/cabelos de *Maria*, tornava-se escura a cada intervenção dos participantes. O som que se escutava no seu interior, vinha de dentro de *Maria*. No ambiente expositivo ressoavam vozes que narravam histórias de violência e de abusos sofridos por diversas mulheres, que generosamente decidiram expor suas dores e partilharam suas experiências, como forma de denúncia, desabafo e alerta. Naquela altura, eu iniciava meu entendimento sobre o feminismo. Encontrei uma rede de apoio feminista que fez muita diferença na minha vida. Descobri que feminismo é uma coisa que se aprende. Considero que meu corpo é político assim como a arte e é através dele que exponho a forma como enxergo o mundo onde habito.

Até há pouco tempo nunca tinha tido um orgasmo e designava a minha vulva de vagina. Comecei, então, a me questionar sobre o motivo pelo qual nós mulheres não sabemos o nome da nossa genitália. Digo *sabemos* no plural porque se pensarmos rapidamente nas nossas mães, avós, familiares e, arrisco dizer, amigas e amigos, perceberemos que usamos a palavra vagina quando nos queremos referir à vulva. Essa confusão é tamanha que também aparece entre alguns autores citados neste trabalho, onde o termo *vagina* é utilizado para designar a vulva. Por isso, ao longo dessa pesquisa os termos *vulva e vagina* serão usados para se referir ao órgão. Como advoga Vicente: “Ambas têm uma geografia pouco ou mal conhecida. Dois espaços muitas vezes confundidos” (2019, p. 11).

No respeitante à minha experiência orgástica tão tardia, busquei entender por que eu não sabia nada sobre mim mesma, sobre o meu corpo. Descobri que eu, lamentavelmente, não era uma exceção entre as mulheres. O orgasmo, ao contrário do fenómeno do sexo, é desconhecido pela sua maioria. Ainda que na atualidade muitas pessoas tenham “apreciado essa recompensa neurológica sutil, astuciosa e volúvel” que é o orgasmo, Jonathan Margolis, (2006) advoga que:

(...) para a grande maioria da humanidade, a exploração satisfatória da capacidade de orgasmo continua sendo uma ambição não realizada, um tabu social rigorosamente proscrito - ou um prazer do qual simplesmente não temos consciência (p. 14).

Depois de experienciar um orgasmo, desejei ter outros e quis ainda mais, desejei que todas as mulheres tivessem essa experiência! Ter um orgasmo foi para mim revolucionário. Naomi Wolf (2013), por meio da sua pesquisa, percebeu que muitas mulheres escritoras e artistas tiveram as suas maiores explosões de criatividade depois de um despertar sexual, pois a vagina e o cérebro formam uma rede, uma espécie de sistema em que a vagina proporciona a confiança, a criatividade e um sentido de transcendência feminina (p. 15).

Nesse sentido, desenvolvi o projeto Vulvabell e mergulhei num universo de vulvas que só fez aumentar a minha curiosidade e admiração por esse órgão tão excluído. Vulvabell é originalmente um projeto de arte urbana. As paredes e muros das ruas oferecem um espaço de exibição democrático, pois são de livre acesso a todos os transeuntes. Surge aí o suporte central deste projeto, que é colar vulvas pelos muros do mundo. A ideia é chamar a atenção à sexualidade feminina, ao autoconhecimento e ao prazer sexual, que há séculos é reprimido, através da “descoberta” da vulva, do clitóris e dos orgasmos múltiplos que ele pode proporcionar quando é tocado. Decidi, então, pesquisar com maior profundidade as representações da vulva nas artes visuais e performativas e as implicações dessas representações nas sexualidades das mulheres, o que me levou a ingressar neste mestrado.

A vulva tem sido, ao longo da história sociocultural, um local definido sobretudo por uma narrativa patriarcal. As representações dos corpos, no decorrer da história da arte e da literatura ocidental, tomada como erudita e oficial, foram concebidas maioritariamente por homens brancos, heterossexuais e europeus. A partir da revolução sexual, iniciada na década de 1960 do séc. XX e com a ascensão dos estudos de género e dos movimentos feministas, a sexualidade feminina começou a integrar uma parte notável da produção artística. Estas representações têm recorrido às mais diversas linguagens da arte com o intuito de chamar a atenção para o fenómeno

da desigualdade de género, contribuindo para a vivência das sexualidades pelas mulheres, de um modo libertador, consciente e subjetivador.

De fato, desde a denominada segunda vaga feminista até aos dias atuais, os estudos no campo do género evoluíram muito. Os estudos feministas têm insistido, e com razão, na ruptura das identidades de género heteronormativas. O pensador Paul B. Preciado, um dos referenciais teóricos desta pesquisa, afirma que o sistema sexo/género é um mecanismo de escrita em que o corpo é socialmente construído. Este sistema é um arquivo orgânico da história da humanidade de produção e reprodução sexual, no qual os códigos das identidades sexuais são naturalizados (2014, p. 26).

Tendo em conta a naturalização social do sexo, vale assinalar que esta pesquisa, que tem a vulva como eixo principal de investigação, não tem por base a teoria essencialista que defende a existência de uma categoria universal de mulher assente na pertença a um sexo biológico. Sempre que possível será utilizada a indicação de pessoas com vulvas, com o intuito de ser mais abrangente, no entanto, em muitos momentos, será mantida a expressão género feminino ou o termo *mulheres* para se conseguir expressar as problemáticas e as opressões históricas construídas acerca da vulva e do prazer que dela provém como resultantes de uma misoginia estrutural. Apesar de considerar-se ser importante essa marcação, esta pesquisa não pretende desmerecer ou inferiorizar nenhuma forma de existência, e reconhece como mulheres as mulheres trans e as inúmeras possibilidades de existência, bem como as mulheres de “teta e de pau”, para usar as palavras da artista brasileira Tita Maravilha (Maravilha, T. & Cigarra, s.d.)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tita Maravilha é atriz, *performer*, cantora, dançarina, *drag queen*, palhaça, apresentadora, entre outras profissões. Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, vive em Portugal desde dezembro de 2018, onde tem trabalhado com a artista Cigarra no projecto *TRYPAS-CORASSÃO*, em espaços de arte e na cena da noite. *Trypas-Coração* é um projeto estético, artístico e político, que consiste numa criação híbrida de teatro, música e performance em dois atos, sendo uma pesquisa voltada para a estética pós-romântica e *over-dramática*.

Acredito que a pesquisa feminista é importante nos diversos âmbitos pelos quais transita. No contexto das ciências sociais, dos estudos de gênero e das artes, as feministas têm denunciado as inúmeras violências sofridas por mulheres que se encontram presentes em diversos âmbitos da sociedade. Para muitas mulheres, a vulva é ainda um tabu social e uma região desconhecida dos seus corpos como lugar de prazer, por ter passado por incontáveis violências e significações históricas negativas. Seguindo esta perspectiva, no contexto das artes, sobretudo a partir da década de 1960 do séc. XX, as artistas têm denunciado o lugar de invisibilidade atribuído às mulheres nas artes, e o modo como elas foram representadas na história da arte erudita ocidental, a qual foi escrita, maioritariamente, por homens. Deste modo, esta pesquisa tem igualmente como objetivo refletir sobre o modo como as mulheres artistas contemporâneas podem contribuir para a redefinição e a afirmação das sexualidades femininas que se encontram ainda muito reprimidas.

A historiadora Margareth Rago (2001), do departamento de História da Universidade de Campinas, no Brasil (Unicamp), no seu texto intitulado *Feminizar é Preciso: por uma cultura filóloga*, refere a importância do reconhecimento que merecem as mulheres feministas precursoras que reivindicaram e lutaram pelos direitos das mulheres. Devido sobretudo a essas pressões foi possível constituir-se uma área científica dedicada à produção de conhecimento sob a ótica do gênero:

Em relação à produção do conhecimento, sem dúvida alguma a constituição de uma área de “estudos feministas” em quase todas as universidades do mundo ocidental permitiu inovar profundamente não apenas no reconhecimento da participação das mulheres nos processos históricos, mas na crítica à própria narrativa histórica, vista agora como produção sexuada ou “generificada”. (...) Da inclusão das mulheres nos acontecimentos políticos e sociais, passou-se a perceber as dimensões femininas da vida humana, antes excluídas do discurso histórico, a exemplo da história da vida privada, da história das sensibilidades, das emoções, dos sentimentos, e de outras dimensões consideradas femininas em nossa cultura (Rago, 1996). (...) E daí perceberam-se praticamente as limitações dos conceitos masculinos, inscritos na lógica da identidade, para representar o “irrepresentável” e, nesse caso, para dar conta das experiências e práticas femininas, ou de outros grupos sexuais (Rago, 2001, p. 64).

Muitas foram as mulheres que, ao longo da história, lutaram pelos direitos das mulheres e lentamente foram abrindo fissuras em cenários cujas discussões se caracterizavam por ser totalmente masculinizadas. Nas últimas décadas, com a atuação e interferência das mulheres na esfera pública, as suas necessidades ganharam visibilidade e produziram uma transformação profunda naquilo que era considerado os direitos e a cidadania, pois as “mulheres politizaram praticamente o privado, desfazendo as tradicionais barreiras que opõem o público-masculino ao privado-feminino” (Oliveira, 1990, *apud* Rago, 2001, p.64). Segundo Rago:

Nesse sentido, a sexualidade, antes silenciada e considerada questão de pouca importância política e social, foi trazida para o cenário político, levando a uma discussão sobre os pressupostos hierárquicos que regem nossas representações sexuais e nossas definições do lícito e do ilícito para toda a sociedade (Rago, 2001, p. 64).

Deste modo, a sexualidade feminina, antes tomada como algo pouco importante, emergiu da esfera privada e passou a ser discutida e problematizada pelas mulheres. Questões como os direitos reprodutivos, a maternidade, o direito ao aborto, a violência doméstica e o direito ao prazer despontaram e foram profundamente debatidas pelo movimento feminista.

Neste contexto, esta pesquisa se propõe a verificar quais os principais contributos das mulheres artistas para: a redefinição e transformação das vivências das sexualidades femininas; denunciar uma sexualidade ainda reprimida ao mesmo tempo em que contribuem para a sua redefinição, nomeadamente para sexualidades livres e não subjugadas ao modelo patriarcal heteronormativo; e investigar de que forma as produções artísticas feministas contribuem para a criação de subjetividades femininas.

Trata-se de uma pesquisa contemporânea que pretende incorporar as temáticas de estudo de género, da sociologia e das artes. Segundo Louro (1997, p. 19), uma das contribuições dos estudos feministas mais significativas é o seu carácter político. Estas pesquisas têm, desde a sua génese, questionado a objetividade, a neutralidade, o distanciamento e a isenção que se tinham constituídas convencionalmente como condições que caracterizavam o fazer e saber académicos produzidos numa academia dominada por homens.

No decorrer desta dissertação, o primeiro capítulo será dedicado ao estado da arte, no sentido de refletir sobre como as produções artísticas interferiram na criação de novos olhares e de subjetividades. Serão observadas algumas das produções de artistas feministas pioneiras, que, através das suas obras, oferecem elementos para a compreensão das relações entre arte e género.

O segundo capítulo, de âmbito metodológico, trata das estratégias para o desenvolvimento deste estudo, que se realizou recorrendo à análise de conteúdo das entrevistas a seis artistas, convidadas com base nas suas produções artísticas centradas na vulva. Era imperativo que as artistas, em pelo menos um dos seus trabalhos, tivessem utilizado a simbologia da vulva no seu repertório artístico. Depois da identificação de seis artistas que traziam nas suas poéticas obras com a vulva, incluindo eu própria, o contato se deu por meio da plataforma do *Instagram*, na qual elas, gentilmente, cederam o seu tempo e aceitaram colaborar com esta pesquisa. As entrevistas foram realizadas a partir de um guião semiestruturado. Para auxiliar a análise dos depoimentos, uma tabela com indicadores foi criada para perceber quais os índices se revelavam nas narrativas das entrevistadas.

No terceiro e último capítulo, onde se recorre a metodologias mistas de teor qualitativo será igualmente utilizada a metodologia qualitativa da escrita autoetnográfica. As minhas vivências pessoais, que permeiam a intervenção urbana *Vulvabell* de minha autoria, serão analisadas juntamente com as narrativas das outras artistas. A escrita autoetnográfica ocorrerá como uma espécie de fio condutor, por meio da qual revelo a minha própria experiência, como mulher e artista, simultaneamente aos conhecimentos empíricos oriundos das entrevistas realizadas com as cinco artistas que utilizaram a iconografia da vulva no seu repertório artístico. Por conseguinte, esta pesquisa apresentará os dados de seis artistas, sendo eu uma delas.

Conforme Rago (2014), a “escrita de si”, a partir de narrativas feministas, corrompe as práticas académicas hegemónicas criadas por homens, pois apresenta na sua escrita a ótica da subjetividade feminina. Além disso, dá lugar a estudos científicos que não falam pelas mulheres, pelo contrário, dão voz às mulheres e às suas questões mediante a escrita a partir das suas próprias vivências.

Enfrentar a rigidez do pensamento hierárquico masculino nos meios universitários, ousar dizer a própria verdade às autoridades científicas não foi menos difícil aí do que no interior do partido político ou da igreja, como atestam as experiências de várias militantes feministas em vários momentos da história. A abertura para novos conceitos, teorias, críticas, interpretações e questionamentos, especialmente aqueles vindos do feminismo, mesmo nas universidades, teve de ser conquistada a partir de muitos conflitos e disputas. Afinal, é a partir da luta política que nasce uma linguagem feminista (Rago, 2014).

Nos apêndices desta investigação encontram-se transcritas as entrevistas que realizei com as cinco artistas e a minha autoentrevista, todas em inteiro teor. As entrevistas foram realizadas por diferentes meios, sendo algumas por vídeo conferência, outras pela plataforma do *Whatsapp* e ainda por escrito via *e-mail*.

A presente pesquisa pretende ser um contributo para o campo dos estudos de género, das ciências sociais e das artes, pois percorre conhecimentos transversais a estes campos científicos que, embora distintos, dialogam entre si. Como afirma Mayayo (2003), “as imagens não somente representam um mundo já carregado de significado, como contribuem, por sua vez, na produção de significados” (p. 174).

## CAPÍTULO I – PERSPECTIVAS TEÓRICAS E ESTADO DA ARTE

Esta dissertação fundamenta-se em autores cujas ideias e teorias são essenciais para o entendimento da construção sócio-histórica do corpo, sexualidade e subjetividades femininas, tanto no campo dos estudos de género, como no das artes visuais e performativas.

A partir da revolução sexual iniciada na década de 1960 e com a ascensão dos estudos de género e dos movimentos feministas, a sexualidade feminina retratada em imagens na atualidade constitui numa parte notável da produção artística de mulheres que utilizam as mais diversas linguagens da arte, com o intuito de chamar a atenção para o fenómeno da desigualdade entre os géneros, a violência simbólica e o seu reflexo na vivência da sexualidade entre ambos. O sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002) na sua obra *A Dominação masculina* (1998) discorre sobre a condição feminina e a violência simbólica. Essa violência seria, segundo este autor, muitas vezes imperceptível e dada como natural, mas está presente na dominação masculina e, por isso, igualmente é tomada nesta pesquisa como fundamental para se analisar as formas de sujeição das mulheres ao patriarcado.

Em termos da construção de género e as suas performatividades, este estudo apoia-se nos conceitos do filósofo e escritor Paul Beatriz Preciado (1970-), que além do género discute a construção das sexualidades partindo da noção de contrassexualidade, em que questiona os dispositivos que normatizam a heterossexualidade e o sistema heterocentrado que caracteriza o que entendemos por natureza e os processos de assujeitamento de corpos. Preciado, no seu livro *Manifesto Contrassexual* (2014), denuncia as tecnologias sociais e sexuais heteronormativas que criam a diferenciação sexual hierarquizada e a naturalizam. O autor aponta para uma teoria das performatividades que são inscritas como verdades assentes na natureza biológicas das pessoas e que levam à imposição do género, do sexo, da sexualidade e do desejo, construídos a partir dos discursos e da cultura herteronormativa. Segundo o teórico, o conceito de *contrassexualidade* trata da desnaturalização radical da ideia de natureza e da existência de uma verdade única sobre o sexo, de forma a romper a

estrutura que legitima o sistema de opressão sexual e de sujeição sobre os corpos. O conceito de Preciado de *corpos parlantes* refere-se a uma posse do corpo pelos sujeitos e à reivindicação deste como produtor de múltiplas narrativas não heteronormativas.

Além destes autores, referencia-se à historiadora brasileira e professora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp (Universidade de Campinas, no Brasil) Margareth Rago (1948-), com a intenção de pensar nos modos de subjetivação e na reivindicação desses direitos corporais subjetivadores.

Esta pesquisa reflete, igualmente, sobre o modo como as produções artísticas que fazem o uso da vulva ou das suas representações contribuem para a criação de novos olhares sobre o corpo e, conseqüentemente, sobre as subjetividades das mulheres. Busca-se compreender de que forma as imagens das vulvas nas artes visuais e performativas, feitas por artistas feministas, contribuem para a construção de sexualidades afirmativas. Nesse sentido, realizou-se neste capítulo uma pesquisa exploratória e teórica, o estado da arte desta temática, a partir da qual se reflete sobre as principais artistas vanguardistas que contribuíram para a compreensão das relações entre arte e gênero mediante suas obras centradas na vulva, nomeadamente: Tee Corinne, Judy Chicago, VALIE EXPORT, Miriam Cahn, Carolee Schneemann, Hannah Wilke e Annie Sprinkle.

Alguns autores afirmam que o século XX inventou o corpo. Isso se refere à historiadora brasileira Mary del Priore (2011), pois foi neste período que um corpo novo, íntimo, sexuado e exibido ampliou gradualmente os modelos disciplinares do passado em benefício do prazer (p. 106). Desde sempre a vulva tem sofrido ressignificações diversas por ser historicamente foco das mais diversas narrativas, sejam elas da medicina, da religião ou dos *media*. Por meio da arte, muitas mulheres vêm abordando nas suas obras a temática feminina e têm obtido notoriedade neste campo que antes era exclusivamente propriedade masculina. Desta forma, tanto na vida íntima como na esfera pública, a condição das mulheres tem passado por grandes mudanças. É também através da arte que o corpo da mulher vem sendo ressignificado. A vulva é local do nascimento da espécie humana, fonte do prazer ou lugar da luxúria, comumente representado no mundo antigo como símbolo poderoso associado à fartura,

ao sagrado ou como amuleto. É disso exemplo a Vênus paleolítica, datada do período entre 27 500 e 25 000 a. C, a *Vénus de Willendorf*, que evoluiu para representações criadas por uma cultura patriarcal. Esta cultura, se por um lado pretende o apagamento e constrangimento de tudo que está ligado ao órgão, seja aos seus fluidos ou ao prazer que dele provém para as próprias mulheres, por outro lado recorre à hipersexualização do corpo da mulher exclusivamente para o gozo e desejo masculinos.

Foi a partir da chamada *revolução sexual*, iniciada na década de 1960, que a vulva emergiu do ostracismo, e a sua iconografia vem aos poucos ganhando cada vez mais destaque, e também críticas, no campo das artes. Neste capítulo, serão apresentados os contributos de artistas pioneiras que por intermédio da sua arte questionaram papéis sociais e sexuais e, deste modo, abriram caminhos para o diálogo sobre a ressignificação do feminino através da arte, cujos efeitos ecoam até a atualidade.

Muitos dos autores aos quais recorri no decorrer deste capítulo, serão novamente convocados posteriormente no âmbito da análise de conteúdo das entrevistas, nos segundo e terceiro capítulos, de modo a responder às questões desta investigação.

### **1.1. A emergência da vulva do ostracismo com a revolução sexual e o movimento feminista dos anos 1960.**

A criação das representações dos corpos e da sexualidade das mulheres, ao longo da história da arte e da literatura ocidental eruditas, foram criadas por um grupo muito seletivo de artistas homens. Até o final do século XIX, as representações do feminino nas artes foi uma tarefa quase que exclusivamente realizada pelo olhar destes artistas. Este é o reflexo da arte que está nos museus bem como nos livros que representam os cânones imagéticos e intelectuais das sociedades ao longo dos tempos, e que foram legitimados como padrões hegemônicos. Com o ingresso de mulheres na academia e finalmente com o acesso às aulas de desenho com modelo vivo, foi permitido às mulheres artistas terem um maior reconhecimento no respeitante ao próprio género e uma reflexão sobre os tabus que sobre este recaíam (Mayayo, 2003, p. 23).

A partir da revolução sexual e feminista iniciada na década de 1960 do séc. XX e com a ascensão dos estudos de género, a sexualidade feminina retratada em imagens passa a integrar uma parte considerável da produção artística. Deste modo, podemos pensar que os contributos oferecidos pelas artistas vanguardistas modernas são extremamente valiosos, pois ainda que as suas representações do corpo feminino caminhassem um pouco distantes da realidade social das mulheres, essas artistas colaboraram com a transgressão das regras burguesas dominantes até então.

Enquanto o olhar masculino persiste em captar as aparências de acordo com o seu desejo enquadrado por paradigmas patriarcais, o olhar feminino desvenda imagens e desejos que até então permaneciam ocultos. A arte feminina ganha espaço mediante o avanço do movimento feminista, que traz questões centradas no corpo e na sexualidade, utilizando muitas vezes a própria vulva como suporte principal da peça artística, como é o caso de Carolee Schneemann ou VALIE EXPORT. Essas representações passam a ter cunho político de manifesto com o intuito de questionar as classificações científicas e reguladoras impostas ao corpo da mulher. Lideradas pelas artistas estadunidenses e igualmente com representações no continente europeu, a ruptura feminina tece a iconologia da vulva e representa o corpo a partir dos seus processos internos. As artistas apoderam-se dos seus corpos e criam representações alternativas que subvertem as definições normatizadas pelo patriarcado.

A arte exposta em imponentes museus representa os cânones que as sociedades historicamente legitimaram como padrões hegemónicos. Atualmente, as mulheres ainda são a minoria entre os artistas que compõem as exposições dos grandes museus do mundo ocidental. As *Guerrilla Girls* são um coletivo estadunidense de ativistas feministas que desde 1985 questiona o lugar das mulheres na arte. Além disso, denunciam e expõem preconceitos étnicos, de género e corrupção na política. Utilizando máscaras de gorilas, elas se mantêm anónimas para que desta forma tenham mais liberdade de poder estar em qualquer lugar e ser qualquer pessoa. Se autodeclaram feministas interseccionais que combatem a discriminação sendo apoiantes dos direitos humanos para todas as pessoas, de todos os géneros. Elas criam intervenções utilizando vídeos, autocolantes, panfletos, cartazes de modo a confrontar os estereótipos misóginos atribuídos às mulheres. Em um dos cartazes de protesto, o coletivo

questiona: As mulheres têm de estar nuas para conseguirem entrar no Met. Museu? Menos de 5% dos artistas da seção de Arte Moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos.



**Figura 1.** Do women have to be naked to get into the Met. Museum? [Litografia Offset em Papel], Guerilla Girls, 1989.

O coletivo denuncia vorazmente a desproporção entre homens e mulheres artistas presentes nos museus. Elas não só utilizam pseudônimos e máscaras de gorila para protegerem suas identidades e para manterem seu anonimato proposital, mas também inserem tais máscaras em imagens tradicionais. A imagem ameaçadora do gorila se justapõe aos estereótipos comumente associados às mulheres como delicadeza e suavidade (Tvardovskas, 2008, p. 3). O uso da máscara também é um meio do coletivo dialogar com atitudes antirracistas, criando uma referência a associações depreciativas entre as pessoas negras e os primatas. Além disso, “ao mostrar os binarismos culturais - mulher/gorila, animal/humano, primitivo/civilizado, negro/branco - esse grupo feminista revela as relações de saber e de poder e opera mudanças ousadas do *status quo*” (p. 3).

Ironicamente, o coletivo pontua algumas das “vantagens” de ser uma artista mulher, denunciando diversas estruturas sociais e históricas que dificultam ou inviabilizam o acesso às mulheres artistas:

#### A VANTAGEM DE SER UMA ARTISTA MULHER:

Trabalhar sem pressão do sucesso

Não ter que participar de exposições com homens

Poder fugir do mundo da arte com seus quatro trabalhos *freelance*

Saber que sua carreira pode deslanchar depois que você fizer 80 anos

Ter a garantia de que qualquer tipo de arte que fizer será rotulada de feminina

Não ficar presa à estabilidade do posto como professora

Ver suas ideias se perpetuarem no trabalho de outros

Ter a oportunidade de poder escolher entre carreira e maternidade

Não ter de se engasgar com aqueles charutos imensos ou pintar usando ternos italianos

Ter mais tempo para pintar quando seu marido a troca por uma mais nova

Ser incluída em versões revisadas da história da arte

Não ter que passar pelo constrangimento de ser chamada de gênio

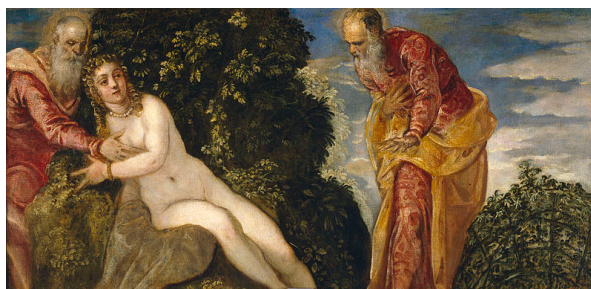
Ter sua foto publicada em revistas de arte usando fantasia de gorila (Guerrilla Girls, *apud* Elles: Mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou, 2013)

Ao final da década de 1980, era evidente o interesse entre pensadoras e artistas feministas em discutir e tornar evidente os papéis de gênero construídos socialmente. Na década de 1970, a historiadora estadunidense de arte Linda Nochlin colocou no centro da agenda política feminista o apagamento das mulheres na arte com a sua pergunta provocadora *Why Have There Been No Great Women Artists?* [Porque é que não houve grandes mulheres artistas?]. O gênero masculino, dominador supremo do campo da arte, marcou neste o seu lugar de privilégio, impedindo às mulheres o acesso aos seus cânones, valores e categorias. A partir deste período, as questões de gênero passaram a fazer parte das discussões sociais e as artes não passaram ilesas.

A historiadora e escritora de arte britânica Rozsiska Parker (1945-2010) chama a atenção para que “a arte, claro, não tem sexo; mas o artista, sim” (*apud* Loponte, 2002, p. 294). São disto exemplo as representações da obra renascentista *Susana e os velhos*, que representa uma cena do Antigo Testamento, em que uma mulher é surpreendida no banho por dois homens idosos que a ameaçam de morte caso ela não tenha relações sexuais com eles, por artistas de diferentes sexos. Esta cena foi ilustrada pelo artista italiano Tintoretto (1518-1594) e também pela artista Artemisia Gentileschi (1593-1652). Na versão de Tintoretto, Susana tem uma atitude passiva, de espera, ela é um corpo nu prestes a ser dominado, ao passo que na versão da artista, Susana está aterrorizada diante do olhar dos velhos, revelando um corpo não passivo ou confortável, mas mostrando o que atualmente caracterizamos por assédio sexual. Sobre a retratação do corpo feminino como um convite ao olhar e aos desejos masculinos, Teresa Furtado (2014), em sua tese de doutoramento, refere sobre o corpo feminino:

(...) constituiu ao longo da história da arte um género que não teve outro propósito para além da expressão do desejo e das fantasias masculinas, tendo sido esvaziado da experiência da sexualidade das mulheres. A nudez feminina passiva, convidativa, exibicionista, e narcísica, representada por figuras da mitologia clássica e da Bíblia, como Susana, Diana e Bate-Seba, ou inocentes, incorporando a fecundidade do mundo natural, era símbolo da disponibilidade sexual das mulheres no contexto do inconsciente sexual da ideologia patriarcal, servindo para confirmar a dominação masculina. Este facto constituía um profundo paradoxo, na medida em que as mulheres se encontravam confinadas ao espaço doméstico, não sendo consideradas produtoras, como os homens, mas apenas trabalhadoras, sendo sujeitas a um apertado controlo sexual, pelo que a esfera da arte não reflectia a esfera do quotidiano social. O nu é frequentemente conotado com passividade, vulnerabilidade, falta de poder e anonimato, como um estado feminino (p. 187-188).

Deste modo verifica-se que a mesma cena de *Susana e os velhos* (**Figura 2**), representada na pintura de Tintoretto e de Artemisia, com formas bem distintas, denunciam que o género do artista interfere no modo do seu fazer artístico.

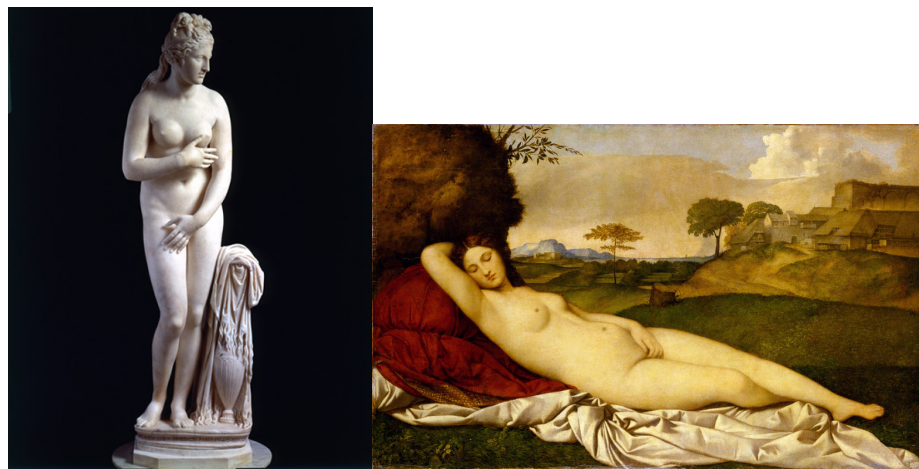


**Figura 2.** Susana e os velhos [Óleo sobre tela], Tintoretto, 1552-1555. Susana e os velhos [Óleo sobre tela], Artemisia Gentileschi, 1610.

Desde a década de 1960 do século passado que artistas e teóricas feministas alçaram para o diálogo público e artístico valores questionadores sobre a sexualidade, a identidade, o feminino e o gênero com o intuito de conectar e estabelecer relações e analogias entre estas esferas, desmistificando a ideia de que a ausência de mulheres artistas era natural. Se por um lado a produção de mulheres artistas era escassa ou quase nula, o corpo nu feminino esteve muito presente.

Apesar de grande parte da arte produzida no Ocidente revelar a nudez feminina, Sanyal (2012) chama a atenção para o fato de que a genitália feminina era “apresentada” principalmente com o gesto pudico de esconder a vulva com a mão como é o caso das *veneri pudicae* ou Vênus pudicas em que a vulva é escondida com a mão (p. 163). A autora refere-se às palavras da historiadora de arte Wiltrud Neumer-Pfau a qual explica que *pudica*, do latim *pudere* significa “envergonhar” e complementa que ao cobrir com as mãos aquilo que causa vergonha, as representações das deusas assinalam ao mesmo tempo que possuem algo vergonhoso e que isto “significava que a vergonha feminina

está no fundo, indissolavelmente vinculada com o comportamento desavergonhado e de caráter fraco” (Neumer-Pfau *apud* Sanyal 2012, p. 164). A autora cita obras como *Afrodite de Cnido*, de Praxíteles (Grécia, 330 a.C-295 a.C) e *O nascimento da Vênus*, do italiano Sandro Botticelli (1485). A obra grega de Praxíteles foi utilizada como referência para inúmeras réplicas, dentre elas a *Vênus Capitolina* (Figura 3), que foi encontrada entre 1667 e 1670 perto da Basílica de S. Vitale na Itália e foi doada aos Museus Capitolinos por Benedetto XIV em 1752. Na *Vênus Capitolina*, uma das mãos está quase cobrindo os seios e a outra mão cobre a sua genitália, o que também vemos na obra *Vênus adormecida* (Figura 3).



**Figura 3.** Vênus Capitolina [Escultura em mármore], 1667. Vênus Adormecida [Óleo sobre tela], Giorgione e Ticiano, 1508.

A obra *Vênus adormecida*, dos italianos renascentistas Giorgione (1477/78-1510), que por via do seu falecimento foi concluída pelo seu colega e colaborador Ticiano (1488/90-1576). Houve muitas interferências nesta pintura no passado e por isso não se pode afirmar quais partes foram pintadas por cada um dos artistas. Curiosamente é possível verificar em imagens de raio-x que na obra original, sentado ao pé da Vênus, havia um Cupido que brincava com um arco e flecha, mas que devido ao seu mal estado de conservação, em 1837, ele foi escondido com um verde do relvado. Simbolicamente a imagem do Cupido com seu arco e flecha que atravessa corações, imagem amplamente difundida na cultura popular, originalmente não sugeria a primeira paixão, mas sim o ato sexual (Sanyal, 2012, p.177). A jornalista e escritora estadunidense Gloria Stein (1934-) recorda que quando começou a se envolver com o

movimento feminista, ao visitar a obra *Womenhouse*, de Judy Chicago (1972-), descobriu pela primeira vez símbolos femininos da sua própria cultura. Ela cita como exemplo o desenho simples de um coração, ou seja, a forma que reconhecemos como sendo a de um coração e pondera:

(...) - que sua simetria se parece muito mais com uma vulva do que com o órgão assimétrico que leva o nome – é provavelmente um símbolo que restou da genitália feminina. Séculos de domínio masculino o privaram de seu poder e o reduziram ao romantismo (Stein *apud* Sanyal, 2012, p. 177).

Sanyal (2012) também alerta que as redescobertas e apropriação da simbologia feminina, presente nas obras de várias artistas das décadas de 1960 e 1970 como corações, círculos, flores e formas genitais, foram fonte de inspiração e de energia para as artistas desta época que passaram a criar muitas representações de arte centradas na vulva. Ao analisar a imagem *Vênus Adormecida* podemos observar que a mulher repousa em uma paisagem natural e desprotegida, estando ela passível e vulnerável, deitada em mantos de tecidos. O Cupido (que já não se pode ver) traz na representação simbólica o modo como as mulheres eram vistas e como seus corpos estariam ao serviço do olhar e do imaginário masculino. Ou seja, a naturalização de um corpo objeto apático onde a “flecha” do Cupido pode seguramente penetrar.

Para contestar este tipo de leitura e vitimização de um suposto feminino frágil, diversas artistas desde a década de 1960 passaram a utilizar os seus corpos como instrumento e principal suporte para sua arte. A artista estadunidense Carole Schneemann (1939-2019) foi pioneira no que tange ao uso do corpo como suporte de confronto dessas antigas ideias. Em 1963, em uma performance da série *Eye Body*, que ocorreu dentro da sua própria casa, a artista aconselhava “voltar para o corpo, pois é nele que se originou a maioria dos absurdos da cultura ocidental” (Sanyal, 2012, p. 165). Em 1965, a artista japonesa membro do grupo *Fluxus* de Nova Iorque Shigeko Kubota (1937-2015) apresentou a sua performance *Vagina Painting* na qual introduziu o pincel na sua vagina, agachou-se sob um balde de tinta vermelha e pintou marcas sobre uma grande folha de papel colocada no chão, criando manchas vermelhas semelhantes à menstruação. Ainda na década de 1960, a estadunidense Hannah Wilke (1940-1993) também utilizava o corpo como ponto de partida para sua arte. Na altura,

suas performances foram taxadas de narcisistas do ponto de vista artístico. Anos depois, quando seu corpo lutava contra um cancro, a artista autofotografou-se no hospital, revelando um corpo adoecido e definhado. Essas fotografias foram as suas últimas obras, pois faleceu em 1993. (The Guggenheim Museums and Foundation, s.d.).

No contexto europeu, com a performance *TAPP und TASTKINO (TAP e TOUCH CINEMA)* de 1968, a artista VALIE EXPORT (1940-) desafiava o público a interagir com uma mulher “real” ao invés das imagens em uma tela. Ilustrando suas noções de cinema expandido, a austríaca EXPORT vestia uma espécie de caixa, com duas aberturas na parte frontal, onde o público podia tocar seus seios e, enquanto o fazia, ela o confrontava olho no olho. Além destas, muitas outras artistas seguiram e seguem até os dias de hoje a utilizar o corpo e a sua sexualidade como suportes para confrontar os padrões patriarcais vigentes. E uma importante baliza dessa luta são as novas significações afirmativas sobre a sexualidade feminina. Desta maneira, as mulheres (e a sua situação nas artes) devem se conceber potencialmente como sujeitos equiparados “e devem estar dispostas a olhar para os fatos de sua condição cara a cara, sem vitimização ou alienação” (Nochlin, 2016, p.10-11).

## **1.2. A arte de colorir a genitália feminina em Tee Corinne.**

Assim como o conceito tradicional de *gênero*, o conceito de *sexo* também está passando por mudanças significativas. Nas últimas décadas, a vida sexual das pessoas nos países ocidentais passou por grandes mudanças. A sexualidade se tornou uma dimensão da vida que todos podem explorar e desenvolver. Se no passado ela era definida pela heterossexualidade e monogamia no relacionamento conjugal, na contemporaneidade mais e mais pessoas aceitam orientações e comportamentos diferentes dos tradicionais (Giddens, 2008, p. 126). Nas sociedades em geral, existem regras e normas sexuais que legitimam algumas práticas ao mesmo tempo que desaconselham e reprovam outras. Os atores sociais aprendem estas normas por meio da socialização, que é variável de cultura para cultura, sendo a homossexualidade um desses casos. Na Grécia antiga, por exemplo, o amor entre homens era exaltado, sendo a forma mais elevada de amor sexual (p. 127-128). Hoje em dia, as atitudes sexuais

tradicionais coexistem com atitudes muito mais liberais, que se desenvolveram sobretudo a partir da década de 1960 do séc. XX. Em muitos países, as atitudes das pessoas em relação aos homossexuais tornaram-se mais tranquilas e imagens positivas das relações homossexuais tornaram-se mais comuns e ganharam mais espaço na mídia. Tee A. Corinne (1943-2006) foi uma artista ativista lésbica estadunidense, com uma vasta produção de conteúdo sexual feminista, que colaborou positivamente com a disseminação de imagens favoráveis e afirmativas da sexualidade feminina, inclusive ao fotografar e immortalizar imagens de mulheres com deficiências físicas expressando sua sexualidade e erotismo. O seu trabalho revelou o que até então era duvidoso para a sociedade, isto é, que as mulheres são seres sexuados. Os seus trabalhos versam entre livros, fotografias e desenhos, datando da década de setenta do séc XX o início do seu percurso artístico nesta temática.

Foi em São Francisco, nos Estados Unidos, que Corinne iniciou os seus trabalhos de educação sexual, fato que a levou a juntar-se à equipe do *Sex Education Sxitchboar*, fundado em 1972 por um grupo de enfermeiras que visavam fornecer informações verdadeiras, desprovidas de tabus ou julgamentos sobre sexo, ativo até os dias de hoje na mesma cidade. Foi a partir dos seus trabalhos de educação sexual na instituição que a artista observou a necessidade de existirem imagens acessíveis da genitália feminina. Tee A. Corinne percebeu que as mulheres não tinham conhecimento sobre seu órgão genital, o que a levou a criar e lançar o seu livro de colorir para ajudar as mulheres a se autodescobrirem e se conhecerem melhor. Foi neste contexto que a artista, em 1975, publicou de forma independente o livro *The Cunt Coloring Book*:

Em 1973, comecei a fazer desenhos de órgãos genitais de mulheres para uso em grupos de educação sexual. Eu queria que os desenhos fossem adoráveis e informativos, para dar prazer e afirmação. Organizei os desenhos em um livro de colorir porque colorir é um caminho para se aprender e entender o mundo quando crianças. Como adultos, muitos de nós, ainda precisamos aprender sobre nossa anatomia sexual externa (Corinne, s.d).

Recentemente um estudo inglês foi publicado no periódico *Journal of Psychosomatic Obstetrics & Gynecology* (1982) intitulado *Autoimagem genital de mulheres jovens e os efeitos da exposição a fotografias de vulvas naturais*, que tinha

por objetivo estudar a partir da genitália feminina a autoimagem das mulheres jovens e avaliar, se visualizar inúmeras fotografias de vulvas diversificadas, impactaria na sua autoimagem. A pesquisa feita com 3800 mulheres, com idades entre os 18 e os 60 anos de idade revelou que, mesmo para as mulheres com uma autoimagem genital relativamente positiva, ser confrontada com imagens de outras vulvas naturais, surtiu um resultado positivo sobre si. Outro dado interessante que a pesquisa revelou é que mais de um terço das participantes nunca antes tinha visto vulvas de outras mulheres. A pesquisa chama a atenção também para o fato de que não se pode deixar de assinalar que possivelmente as participantes desta pesquisa são mulheres mais propensas a ter uma autoimagem genital positiva, e que, portanto, os resultados da visualização de vulvas por mulheres com uma percepção mais negativa do seu órgão poderá ser ainda mais positivamente eficaz (Laan et al., 2016).

Ainda que a pesquisa tenha ocorrido em uma região específica e tenha uma amostragem bastante limitada de mulheres participantes, pode-se concluir que, tanto nos Estados Unidos da América de 1975, quanto na Europa de 2016, muitas mulheres ainda não conhecem bem o órgão genital por este ser pouco representado. Indo totalmente ao encontro dos resultados da pesquisa inglesa mencionada anteriormente, no Brasil em 2012, era lançada a plataforma *Banco Mundial da Genitália* hospedada na *internet*, que tem por objetivo desmistificar a ideia do corpo padrão, da genitália ideal, promovendo o debate, o diálogo e mais liberdade para o corpo. Trata-se de uma plataforma de compartilhamento de fotografias dos órgãos sexuais que conta com mais de 5 mil imagens (até à data da reportagem). Este projeto foi criado pelos artistas brasileiros Caroline Barrueco, João Kowacs e Luisa Só com o intuito de catalogar a pluralidade dos órgãos sexuais de pessoas sem distinção de gênero ou “raça”. As fotografias não são identificadas de nenhuma forma, ou seja, não é possível saber qual é a procedência da vulva, do pênis e das genitálias não binárias. As fotografias são enviadas pelos participantes por intermédio da própria plataforma ou inicialmente retratadas pelos próprios artistas em festas ou em cabines especiais desenvolvidas pelos próprios. A ideia do projeto, nas palavras de um dos idealizadores “é ser mais informativo do que erótico, por isso a genitália é apresentada fora do contexto sexual, de excitação” (Kowacs *apud* Cunha, 2014).

Outro fator associado à falta de conhecimento sobre o órgão sexual feminino está relacionada à nomenclatura errônea. A historiadora alemã Mithu M. Sanyal (1971-), no seu livro *Vulva: la revelación del sexo invisible* (2012), chamou a atenção para o vazio simbólico acerca da genitália feminina, referindo que a história cultural do Ocidente não denomina devidamente o órgão sexual e que, pelo contrário, nomeia-o de acordo com os seus conceitos masculinos pré-definidos. Um dos erros mais comuns é o que confunde a vagina com a vulva. Conhecemos a palavra vagina porque é esta que serve de lugar de satisfação do homem e de reprodução da vida. Por outras palavras, não é na vulva que reside o interesse masculino, mas sim na vagina.

São muitas as confusões acerca da nomenclatura da vulva. No livro *Viva a Vagina, tudo o que você sempre quis saber* (2017), as autoras Nina Brochmann e Ellen Støkken Dahl, estudantes de medicina em Oslo, Noruega, afirmam que muitas pessoas acreditam que a parte visível do aparelho genital feminino é a vagina. As autoras explicam que a vagina é uma parte não muito visível, um canal musculoso usado nas relações sexuais com penetração, o lugar por onde os bebés nascem e também o canal que leva ao útero (p. 13). A ginecologista e escritora portuguesa Lisa Vicente (1968-) no livro *O Atlas da V* (2019) também assinala que na linguagem corriqueira, utiliza-se a palavra vagina quando se está querendo denominar a vulva e, desta forma, a linguagem e o discurso acabam por invisibilizar a vulva (p. 16). A linguagem é o sistema pelo qual comunicamos e nos orientamos no mundo. No respeitante a este tema, a psicanalista estadunidense Harriet Lerner (1944-) publicou um artigo em 1974 intitulado *Rotulagem incorreta dos genitais femininos como fator determinante da inveja do pênis e inibições de aprendizagem nas mulheres* (Lerner, 2003) revelando que o ato de nomear a genitália externa das mulheres incorretamente contribui para a vergonha e confusão sobre a sua sexualidade, bem como para o pudor relativamente ao olhar-se e compreender-se a si mesmas. Lerner (2003) sublinha que aquilo que não tem nome, não existe e faz uma analogia entre a mutilação da genitália feminina e a linguística. A autora refere:

É verdade que os americanos não extirpam o clitóris e fazem remoção dos lábios como é praticado em outras culturas em inúmeras meninas e mulheres. Em vez disso, fazemos o trabalho linguisticamente - uma mutilação

genital psíquica. A linguagem pode ser tão poderosa e rápida quanto o bisturi do cirurgião (Lerner, 2003).

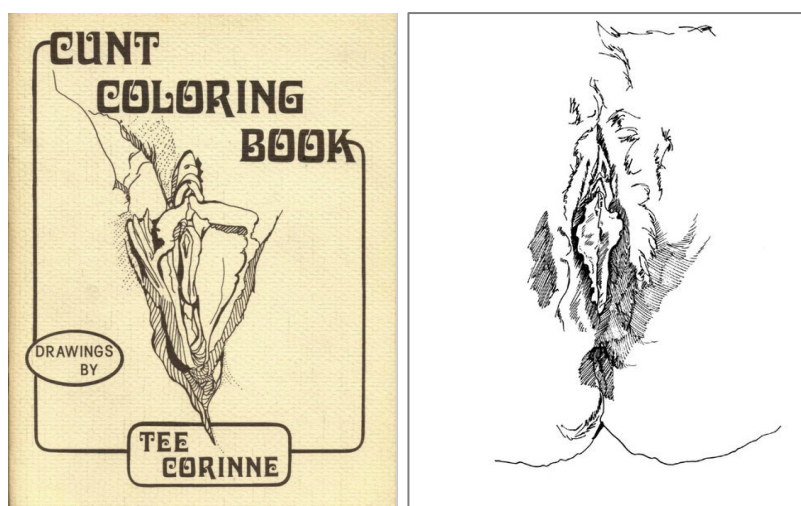
Outra questão que afasta as mulheres do autoconhecimento do seu corpo refere-se ao modo como são educadas desde a infância no que concerne à forma como as meninas nomeiam desde cedo o que elas carregam no meio das pernas: xexeca, perereca, pombinha, florzinha, etc. Estas denominações não só retiram o valor ao órgão como ainda estabelecem um distanciamento em relação à realidade (Sanyal, 2012, p. 28). Além disso, acabam por ratificar aquilo que não se pode dizer e tocar, isto é, a vulva. Esses codinomes acabam por ficar em um contexto muito privado, geralmente no grupo familiar. Esta falta de conhecimento do corpo, bem como a falta de uma denominação clara e livre de constrangimentos para nominar o órgão sexual, ocasiona também um grave problema na identificação e no auxílio de crianças no contexto escolar que sofrem de abuso sexual. Sanyal (2012) cita as palavras da jornalista estadunidense Mimi Spencer (1967-) que conta o caso de uma aluna do primário que se queixava de feridas no seu canário e a professora entendia que ela se referia a um pássaro que tinha na sua casa (p. 30). Por outro lado, podemos refletir sobre o aspecto da vida adulta que, na minha opinião, não se faz imprescindível rejeitar do vocabulário mais íntimo os apelidos que atribuímos ao nosso órgão sexual, pois eles sugerem uma relação de aproximação e de carinho com o nosso órgão. Evidente que é necessário utilizarmos sem pudor e melindres a palavra correta para denominar a vulva, sobretudo em contextos educacionais. Se pensarmos no modo como fomos educadas, certamente identificaremos nas nossas lembranças diversas alcunhas para a vulva. Resta-nos refletir se foram positivos ou negativos para a nossa formação. O fato é que como refere prudentemente Lerner (2003), é necessário superar o desconforto com a anatomia e a sexualidade femininas, pois o uso incorreto e persistente da palavra vagina para designar o órgão, prejudica a capacidade das meninas de desenvolverem uma representação e mapeamento claro do seu órgão genital interno e externo. E conclui:

(...) o fato de a própria exploração dos genitais pela menina não ser apoiada por uma linguagem precisa também cria vergonha do corpo e ansiedade em relação à sexualidade (*ibidem*).

É importante que o conhecimento vá para mais longe das delimitações da anatomia e da função. É preciso atentarmos para que nem todas as pessoas com vulva e vagina se reconheçam a si mesmas como mulheres ou femininas. Entre as pessoas que se sentem assim, nem todas expressam ou se reconhecem como “mulheres” da mesma maneira. O que existe é a individualidade e a multiplicidade de modos de viver e existir com uma vulva e uma vagina (Vicente, 2019, p. 18).

Tee A. Corinne, com o seu livro de colorir (Figura 4), com desenhos realistas que expunham os pormenores da vulva, colaborou grandemente para o desnudamento e a desmistificação da vulva, contribuindo igualmente para o entendimento do carácter único de cada vulva.

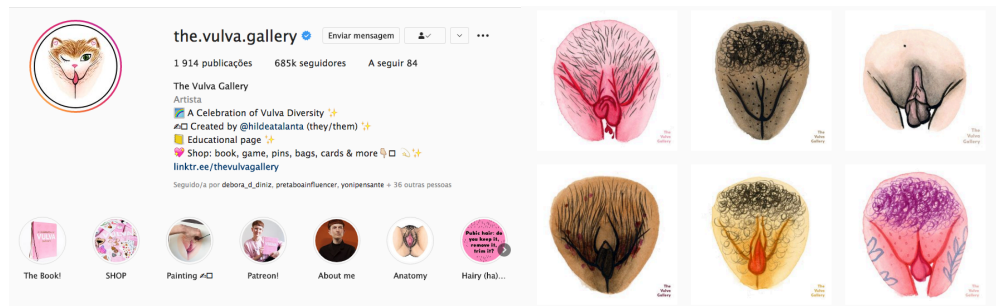
O artista britânico Jamie McCartney (1975-) lançou em 2013 sua obra *A Grande Muralha da Vagina*. Nela, 400 moldes de genitálias femininas em gesso estavam dispostos em 10 painéis totalizando 9 metros de comprimento. Ironicamente, a obra que se propõe a desmistificar e trazer para a luz o órgão sexual traz no seu título um erro na nomenclatura, que acaba por confirmar o que disse Tee A. Corinne na década de 1960 do século passado, “(...) temos muito a aprender sobre nossa anatomia sexual externa” (Corine, s.d.)



**Figura 4.** Cunt Coloring Book [Ilustração em preto e branco], Tee Corinne, 1975.

Na contemporaneidade, a ilustradora holandesa Hilde Atalanza é a idealizadora do projeto *The Vulva Gallery* hospedado na plataforma do *Instagram*, com quase 600

mil seguidores. As suas ilustrações são feitas principalmente com o uso de lápis de cor e da aquarela e têm por objetivo promover a diversidade revelando inúmeras versões, possibilidades, cores, tamanhos, formatos e modelos de vulvas favorecendo a educação sexual e fomentando a experiência que os indivíduos têm dos seus próprios corpos.



**Figura 5.** The Vulva Gallery [Ilustração], Hilde Atalanza [@the.vulva.galley], Instagram.

### 1.3. A vulva como prato principal em Judy Chicago.

Com o intuito de chamar a atenção para a inexistência de nomes femininos na história da arte, muitas mulheres artistas incorporaram essa temática ou essa falta nas suas obras como forma de denúncia às estruturas de poder que excluem sistematicamente as mulheres.

Nos Estados Unidos, em São Francisco, no ápice do movimento da Segunda Vaga Feminista, a intelectual, artista, autora e educadora Judy Chicago (1939-) lançava em 1979 a sua obra mais icônica intitulada *O Jantar*:



**Figura 6.** O Jantar [Mídia mista], Judy Chicago, 1974-1979.

A professora e historiadora de arte espanhola Patricia Mayayo (1957-) traz no seu livro *Historia de Mujeres, historias del arte* (2003) as palavras da artista sobre a sua intenção “É uma tentativa de reinterpretar a *Última Ceia* a partir do ponto de vista das pessoas que sempre prepararam a comida” (Chicago *apud* Mayayo, 2003, p. 74). Era também seu objetivo fazer uma homenagem a mulheres artistas, rainhas, pensadoras e deusas esquecidas pela história oficial. Nesta instalação de 14 metros, uma

mesa em formato triangular, que lembra uma representação arcaica de uma vulva, apresenta-se ao público como se estivesse pronta para acolher um jantar. A mesa, em tamanho real, é composta por 39 lugares distribuídos igualmente por cada um dos lados do triângulo. Cada lugar é dedicado a diferentes mulheres míticas e históricas como a Deusa Primordial, a poetiza grega Sappho, a rainha celta Boadicea, a escritora medieval Christine de Pisan, a artista renascentista Artemisia Gentileschi, a escritora Virginia Woolf, entre muitas outras. O último lugar é dedicado à artista Georgia O'Keeffe que na altura ainda estava viva (Rosen, 2017). Cada um dos nomes é bordado em dourado na toalha, sendo acompanhado por cálices dourados, talheres e um prato de cerâmica pintado à mão com formas que evocam vulvas. Os motivos da decoração das toalhas aludem ao período histórico no qual a homenageada esteve inserida. *O Jantar* enfatiza uma prática artística centrada nas mulheres com o intuito de tornar as experiências femininas acessíveis a todas as pessoas, do mesmo modo que a experiência masculina foi imposta como algo universal e representativa da humanidade (Simmons, 2014). Esta instalação complexa e repleta de simbologias e iconografias celebra e exalta a presença feminina na história. As vulvas que lá estão representadas nos pratos não evocam algo passivo e consumível. Pelo contrário, ao visualizar os desenhos das vulvas, pode-se fazer uma leitura dessas representações como “seres” cujas bocas abertas estão prontas para devorar a refeição que será servida, seja ela qual for.

Nos azulejos sobre os quais a mesa de jantar está posicionada, estão gravados os nomes de mais de 999 mulheres. É o chamado *Piso da Herança*. Ali estão expostos nomes de mulheres que a artista considerou que deveriam ter mais destaque na história. Esta obra emblemática colocou literalmente sobre a mesa a questão do apagamento das mulheres artistas e a vulva como prato principal! Para a sua criação foi realizada uma pesquisa rigorosa, a fim de coletar dados e informações sobre as mulheres representadas, cujos registos eram muitas vezes inexistentes, o que significou pesquisar a história escrita por homens sobre si mesmos, em busca de referências acidentais sobre as mulheres. Na altura, a obra foi recebida com desdém por críticos, principalmente do sexo masculino, que alegavam ser uma obra didática e grosseira – “apenas vaginas em pratos” – o principal crítico de arte do *New York Times*, chamou *O Jantar* de “(...) arte muito ruim, ... arte fracassada, ... arte tão submersa na devoção de uma causa que falha

em adquirir qualquer vida artística independente” (Abrams, 2019). Posteriormente, a artista recebeu críticas de feministas que alegaram que a obra *O jantar* representava o feminismo de segunda vaga, centrado em mulheres brancas, cisgênero e heterossexuais e, portanto, excludente sem atentar para as diferenças sociais, raciais e sexuais transversais ao ser mulher (Mayayo, 2003, p. 76). A própria artista reconheceu, anos depois as limitações do foco na obra, nas suas palavras:

Entramos no diálogo incorretamente nos anos setenta. Nós nos concentramos no gênero e éramos muito simplistas quanto à natureza da identidade. A identidade é múltipla (Chicago, *apud* Mayayo, 2003, p. 77).

É verdade que os feminismos desde então já evoluiu profundamente nas suas discussões e por isso se difundiu para abraçar as pluralidades intrínsecas às mulheres, a fim de contemplar toda a diversidade de opressões correspondentes ao gênero feminino. E é justamente por esse motivo que atualmente nos causa estranhamento quando analisamos obras que aparentemente não levam em conta a multiplicidade dos femininos.

Por outro lado, deve-se ter em conta a época e as condições em que a obra foi concebida, e principalmente reconhecer as contribuições desta para o debate sobre o apagamento das mulheres nas artes e também sobre a importância da iconografia da vulva e das suas diferentes subjetivações. De qualquer forma, é sempre importante ressaltar que a universalização da categoria “mulher” deve ser amplamente questionada, pois, caso contrário, estrará se substituindo o cânone masculino hegemônico pelo cânone feminino dominante - branco, cisgênero e heterossexual (Mayayo, 2003, p.78). Esta autora cita as palavras da historiadora de arte estadunidense Amelia Jones (1961):

Nós que nascemos com o privilégio de ser brancas - como Chicago ou eu - tendemos a ignorar a raça como um componente de nossa feminilidade [...]. Da mesma forma que galeristas e curadores de museus há anos justificam a ausência de exposições femininas, alegando que o gênero não importava para elas e que elas estavam interessadas apenas na arte de *qualidade* (o que implica que a arte feita por mulheres não era tão *boa* quanto a de artistas homens), o mundo da arte feminista (isto é, o mundo dominado por artistas, críticos e

historiadores brancos) convergiu a naturalizar a raça, ignorando o papel que cumpre na constituição da identidade (sexual). (p. 78)

Recentemente em uma entrevista, ao ser confrontada com estas críticas que questionam sobre a ausência de múltiplas representatividades feminina na sua obra, Judy Chicago refuta:

Espero que seja mais fácil para as mulheres encontrarem-me do que eu encontrar as minhas antepassadas, antes de haver *Internet* e *Google*. Eu consegui encontrá-las e isso mudou a minha vida (Chicago *apud* Rosenfeld, 2019).

É importante lembrar das palavras da escritora e historiadora francesa Michelle Perrot (1928-) no início do seu livro intitulado *A Minha História das Mulheres* (2007), sobre as dificuldades de encontrar registos e informações sobre as mulheres de outrora, tendo verificado que estes não existiam ou eram escassos. A autora advoga que uma das motivações que a levou a pesquisar sobre a história das mulheres deve-se ao seu engajamento com o movimento feminista na década de 1970 do séc. XX, e ao seu desejo de conhecer a narrativa histórica das mulheres. Também chama a atenção para o fato dos cronistas serem na sua grande maioria homens e dispensarem as pesquisas sobre as mulheres. Deste modo, a autora explica que por serem pouco presentes na esfera pública, pouco se falou delas, e alega ainda que as mulheres deixaram escassos vestígios diretos, escritos ou materiais, na medida em que o seu acesso à escrita foi tardio. Igualmente, as produções domésticas eram rapidamente consumidas e destruídas por elas mesmas, por julgarem ser sem valia (Perrot, 2007, p. 17).

A instalação *O Jantar* levou quase cinco anos a ser finalizada. A artista contou com a ajuda voluntária de cerca de quatrocentas pessoas, especializadas em pintura em porcelana e bordado, atividades reconhecidas pelo mundo da arte como “tarefas domésticas”, ou seja, “coisas de mulheres” de forma a depreciá-las. Os painéis designados de *Painéis de Reconhecimento* foram feitos em sinal de agradecimento às pessoas que colaboraram para a execução da obra, de modo a valorizar o trabalho das mulheres artistas contemporâneas comuns.

Além dos *Painéis de Reconhecimento*, estavam também os estandartes *Painéis de Herança*, posicionados na entrada da instalação e próximos da obra central. Presentes na sua composição, havia tons de vermelho, preto e dourado, em referência à paleta de cores da obra principal. Feitos a partir da técnica de tapeçaria e tecelagem de alta urdidura, muito popular durante o Renascimento, designada de *Aubusson*. Judy Chicago utilizou este suporte e técnicas artísticas para confrontar o público com a proibição feminina a certas práticas, uma vez que este tipo de tecelagem era proibido às mulheres de outrora. Além disso, tais painéis davam as boas-vindas aos visitantes da exposição. Eles codificavam em palavras a visão da artista, na busca por um mundo mais igualitário, no qual a história e as perspectivas das mulheres são reconhecidas e integradas em todos os contextos da civilização humana.

O mundo social encontra-se em transformação e as mulheres gradualmente passaram a não mais aceitar a dominação masculina e, por isso, atualmente homens e mulheres são confrontados com estes fenômenos que transformam as suas vidas continuamente. Como já anteriormente mencionado, dos anos 1970 do séc. XX até a atualidade muitas foram as mudanças sociais, sobretudo ao nível da sexualidade. Se antes as mulheres eram frequentemente interpretadas como constrangidas, frágeis ou comedidas a responder pelos seus desejos, atualmente são atrizes sociais competentes para atuar e responder por si suas próprias demandas (Furtado, 2014, p. 46). Para as feministas da Segunda Vaga, o movimento no qual a artista Judy Chicago estava inserida, as suas lutas pautavam principalmente pela alteração de leis que permitissem a sua libertação na esfera econômica, política e privada.

No início dos anos setenta do séc. XX, as artistas Judy Chicago e Miriam Schapiro<sup>2</sup> (1923 – 2015), empreendedoras do coletivo de mulheres artistas *Casa de Mulheres*, observaram que muitas mulheres desenhavam frequentemente uma imagem

---

<sup>2</sup> Miriam Schapiro nasceu em Toronto, Canadá, e mudou-se para os Estados Unidos da América na década de cinquenta do séc. XX.

central um pouco abstrata que remete a formas florais, com dobras e ondulações como a estrutura da vulva, além de imensas formas sexuais como seios, nádegas e órgãos sexuais. Na visão das artistas, tais desenhos refletiam a necessidade das mulheres de explorarem as suas próprias identidades e sexualidades (Mayayo, 2003, p. 91). Em 1973, Chicago e Schapiro publicam na revista *Womanspace Journal* um artigo cujo título era *Imagens Femininas*, no qual reivindicaram a existência de um imaginário feminino que nomearam de *iconologia vaginal*, chamando a atenção para uma espécie de expressão inconsciente da sexualidade feminina. Por estas reivindicações estarem inseridas no contexto da produção de arte da década de setenta, é possível de serem interpretadas como um gesto político, com a intenção de criar uma nova iconografia feminista (p. 93).

A historiadora Patricia Mayayo (2003) questiona a historiografia da década de 1980, pois alega que a arte feminista foi fundamentalmente dividida em duas sucessivas gerações de artistas distintas: as essencialistas e as construcionistas. Segundo esta, as artistas essencialistas, identificadas no contexto da década de 1960, defendiam a existência de uma identidade feminina universal cunhada a partir da especificidade biológica comum a todas as mulheres, sendo, portanto, passível de ser recuperada por meio da arte como experiência. Posteriormente, ainda de acordo com esta historiografia, as artistas construcionistas, identificadas no contexto da década de oitenta do séc. XX, alinhadas aos pensadores pós-estruturalistas, consideraram a identidade uma construção cultural e, desta forma, a prática artística destas artistas estava situada na observação dos processos sociais a partir dos quais o indivíduo se compõe como um sujeito sexuado (p. 124). Segundo Mayayo, ao classificar as duas perspectivas como sucessoras uma da outra, automaticamente supõe-se que elas não tenham coexistido. No entanto, para Mayayo, estas coexistiram no passado e hoje ainda convivem. Mayayo (2003) menciona que o destaque dado pelas artistas feministas da década de setenta do séc. XX ao corpo e à sexualidade não necessariamente obedecia a uma identificação com a sua biologia, mas sim com a necessidade de se rebelar contra a repressão sexual presente na sociedade americana nas décadas de 1950 e 1960 (p. 125). Neste sentido, Amelia Jones (*apud* Mayayo, 2003) elucida que inúmeras críticas feitas à iconologia vaginal da década de setenta do séc. XX são na verdade um mal-

entendido, e que importa notar que Chicago e as artistas que representavam formas orgânicas de vulvas expressavam uma necessidade de explorar a sua própria sexualidade. Esta reflexão é enunciada por Chicago e Schapiro no artigo *Imagens Femininas* (p. 126). A busca consciente de imagens vulvares por Chicago e pelas suas conterrâneas são provenientes de outro contexto, sendo, neste caso, um gesto visivelmente político destinado a promover a representação positiva do corpo feminino, que pretende subverter o lugar das mulheres como objetos passivos do olhar masculino. Segundo Jones:

(...) a *arte da buceta* não se deu pela vontade de reduzir a *feminilidade* ao seu aspecto biológico, mas sim a crença de que foi no campo da biologia e da sexualidade que se centrou, em grande medida, o processo de configuração social da identidade feminina (e foi, portanto, neste campo que foi necessário intervir com mais urgência) (Jones *apud* Mayayo, 2003, p. 126).

Apesar das críticas, as seguidoras de Chicago perceberam claramente o que hoje é chamado de construção cultural da subjetividade feminina (p.126).

#### **1.4. As vulvas que nos olham em VALIE EXPORT e Miriam Cahn.**

Um dos quadros que mais causou alvoroço e escândalo desde que foi apresentado ao público é a obra *A origem do mundo* de 1866, do pintor realista francês Gustave Courbet (1819-1877). Neste quadro que mede 55 cm por 46 cm, o artista pintou uma parte do corpo de uma mulher, onde podemos ver em primeiro plano o que há entre as suas coxas abertas – uma vulva peluda (ou o monte de Vênus). Nesta tela, não podemos conhecer a cara desta mulher de cor de pele branca, apenas parte das suas coxas, a sua barriga, um dos seus seios, pois o outro está coberto com um tecido branco. A vulva muitas vezes apresentada e ocultada com uma mão, um tecido ou uma folha foi escancarada. O que se sabe é que esse quadro foi encomendado por Khalil-Bey (Brum, 2012), um turco colecionador de imagens eróticas femininas, o primeiro proprietário da obra que mantinha a pintura coberta por uma cortina na sua luxuosa casa de banho, onde poucas pessoas a podiam visualizar. O milionário turco perdeu a obra em função de dívidas de jogos e esta teve alguns donos antes de ser comprada em 1954 pelo famoso psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981) e levada para a sua casa

de campo. Curiosamente Lacan também ocultava *A origem do mundo* sob outro quadro e somente alguns convidados é que tinham a permissão para olhar a obra.



**Figura 7.** *A Origem do Mundo* [Óleo sobre tela], Gustave Courbet, 1866. *O meio do mundo* [Lápis de cor], Miriam Cahn, 2017.

No séc. XX, a artista suíça Miriam Cahn apresenta as suas versões para a obra de Courbet. Designou a primeira de *O meio do mundo* de 2017 (Scheller, 2019). No ano seguinte, exibiu na pinacoteca de Madrid, no Museu *Reina Sofia*, a obra *Olhar*. Em entrevista concedida para o historiador de arte e colunista Peio Riaño do jornal eletrônico *El País*, a artista refere que queria enfatizar a cultura perdida, oculta e reprimida do feminino. Nas palavras da artista:

Queria obrigar ou convidar o museu a fazer parte do projeto emancipatório das mulheres. E acabar com o domínio da história masculina na história da arte, da qual *A Origem do Mundo* é um marco. O princípio da construção de um discurso colaborativo que passa pela reinterpretação e contextualização de obras do passado em comunicação com o novo público, e o reconhecimento e exposição da história feminina, com referências femininas (Riaño, 2019),

O autor do artigo cita o escritor e historiador de cinema espanhol Román Gubern (1934-) que afirma que ao eliminar o rosto da personagem, Courbet teria dado início ao “olhar pornográfico”. É precisamente este o ponto da artista, que rompe com a narrativa dominante e opressora, pois coloca o olhar que confronta o expectador no que antes era

apenas um objeto a ser observado e consumido. Um *leitmotif*<sup>3</sup> importante na obra de Cahn é o olhar, por meio do qual a artista lança grande ênfase de modo que a figura não seja apenas vista, mas que a própria figura devolva o olhar ao espectador que a observa e, portanto, subverta as estruturas de poder baseadas nas políticas de gênero (Bern 7, s.d.).

Marques (2014), no seu artigo *Corpo, gênero sexualidades nas artes visuais*, faz uma análise sobre o modo como a cultura visual contemporânea testemunhou o estabelecimento do gênero e dos seus corpos percorrendo fronteiras e identidades. Este autor menciona o ensaio fotográfico realizado em 1948 pelo fotógrafo francês Robert Doisneau (1912-1994) na galeria de arte *Romi*, em Paris. Na ocasião, o fotógrafo posicionou uma câmara escondida em uma cadeira antiga e capturou o olhar dos expectadores que paravam para olhar a montra da galeria de arte, e eram apanhados na fotografia a olhar um quadro que apresentava um nu feminino, ato que na época era considerado indecente. A professora estadunidense Mary Ann Doane, pioneira dos estudos de gênero do cinema, elucida que a fotografia mais conhecida desta série (Figura 8), na opinião dela, é a síntese perfeita da negação do olhar feminino:

O homem não está numa posição central; na verdade, ele ocupa um espaço muito estreito no extremo direito da imagem. No entanto, é o seu olhar que define a problemática da fotografia; é o seu olhar que apaga, de forma eficaz, o da mulher. De fato, como sujeito do olhar, a mulher olha atentamente. Mas não é apenas o objeto do seu olhar que é escondido do espectador, o seu olhar é envolto por dois polos que definem o eixo de visão masculina. (...) A representação fetichista do corpo feminino nu, plenamente visível, garante uma masculinização da posição do espectador. (..) O olhar da mulher está, literalmente fora do triângulo que traça uma cumplicidade entre o homem, o nu feminino, e o espectador (Doane, 1982 *apud* Marques, 2014, p. 66).

---

<sup>3</sup> Em tradução livre do Alemão – fio condutor; Palavra utilizada no catálogo da exposição da artista Miriam Cahn - *I as Human*, 2019, no Museu de Belas Artes - Kunstmuseum, Berna, Suíça.



**Figura 8.** Tableau de Wagner dans la vitrine de la Galerie Romi [Estampa de gelatina prata], Robert Doisneau, 1949.

Ainda sobre a política sexual do olhar, Marques (2014, p.67) refuta outras facetas do olhar *voyeur* presente na tradição pictórica do nu feminino e na assimetria que reside entre o homem como o sujeito que olha a mulher, que por sua vez é definida como o objeto a ser olhado, tornando-se uma evidencia clara do regime escópico dominante da arte ocidental:

(...) os homens agem e as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres vêm-se a serem vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo próprias. O vigilante da mulher dentro de si própria é masculino; a vigiada, feminina. Assim, a mulher transforma-se a si própria em objeto - e muito especialmente num objeto visual: uma visão (Berger, 1982, p. 51 *apud* Marques, 2014, p.67).

Retornando à obra de Cahn mencionada anteriormente, ao inserir um rosto cujo olhar está direcionado ao expectador, a artista subverte este regime escópico de uma vulva que se mostra para a contemplação como no caso da obra de Courbet, transgredindo, assim, a ordem vigente do olhar do expectador.

O nu feminino é a mulher construída, através da linguagem formal unificadora de arte, em objecto do desejo masculino, em imagem para o olhar do homem que transcende as marcas da corporalidade individual (Furtado, 2014, p. 190)

Em 1969, a artista austríaca VALIE EXPORT (1940-) também confrontou o olhar dos expectadores na sua performance *Aktionshose: Genitalpanik*, desafiando as políticas sexuais do olhar. Nesta performance que ocorreu em uma sessão de cinema pornô em Munique, na Alemanha, a artista (**Figura 9**) percorria as filas onde o público estava sentado, fitava as pessoas e apontava a arma para as suas cabeças. A artista estava com os cabelos desgrenhados, causando estranheza aos olhares habituados a ver cabelos femininos escovados. Ela vestia uma camisa de couro e uma calça cortada precisamente no local da vulva, tornando-a visível. Nas mãos carregava uma metralhadora. Ao percorrer as fileiras de cadeiras, a sua vulva ficava na mesma altura do olhar dos que lá estavam. As pessoas acabavam por se levantar silenciosamente e deixar o cinema (Tate, s.d.)



**Figura 9.** *Aktionshose: Genitalpanik* [Performance], VALIE EXPORT, 1969.

Esse confronto visual desafiou tabus históricos como o binarismo feminino/passivo e masculino/viril. A artista se traveste e se apropria dos códigos sociais atribuídos ao masculino: o homem viril, forte e bruto. O seu nome de nascimento Walraud Lehner foi substituído por VALIE EXPORT, escrito em letras maiúsculas e remissivo do nome de uma marca de cigarros. Ela fê-lo como forma de protesto e de denúncia da alienação das mulheres em uma sociedade patriarcal. Cabe lembrar aqui as palavras da filósofa belga Luce Irigaray (1932-) acerca do sistema de poder e exploração da força de trabalho e acumulação de riquezas:

Em outros termos, todos os regimes sociais da “história” funcionam a partir da exploração de uma “classe” de produtores: as mulheres, cujo valor de uso reprodutivo (de filhos e de força de trabalho) e cuja constituição em valor de troca asseguram a ordem simbólica como tal, sem que por esse “trabalho” elas sejam, nessa moeda, recompensadas, o que implicaria um duplo sistema de trocas, ou seja, uma implosão da monopolização do nome próprio (e do que ela significa como poder de apropriação) pelos homens-pais (Irigaray, 2017, p. 194).

Diante das obras destas duas artistas, podemos perceber que ambas dialogam no mesmo sentido, que neste caso é desejo de apresentar um corpo feminino diferente dos padrões hegemônicos. No lugar de um corpo objetificado como aquele presente na obra de Courbet, vemos dois corpos que desvendam a sua “origem do mundo”, que falam por si só, se tornando sujeitos ativos, que tornam visíveis as suas subjetividades, sendo capazes de narrar as suas próprias dores e deleites.

Tvardovskas (2008) cita as ideias de Irigaray que advoga sobre a ordem simbólica da sociedade ocidental que está organizada a partir de um imaginário masculino, sendo preciso corrompê-lo por meio da busca por significantes femininos. A autora ressalta também o fato de que a filosofia ocidental se constitui em torno de um sujeito único e que embora atualmente haja a presença de outros sujeitos na história, “o modelo fundamental permanece uno e historicamente masculino” (p. 5).

Evidentemente não se trata de menosprezar a beleza e o impacto da obra *A Origem do Mundo* de Courbet. Esta serve aqui de mote para a produção de reflexões acerca da tradição artística lida e confrontada por mulheres artistas que propõem um

novo olhar sobre a sexualidade, oferecendo os seus contributos a este assunto a partir das suas próprias vozes:

Falamos daquele corpo exibido, objeto de observação e desejo, mas ele próprio se cala, pois as mulheres não devem falar. O pudor, que prende seus membros e fecha suas bocas, é a marca desta feminilidade. O sexo a enche de mistérios. Um exemplo é um quadro de Courbet, cujo tema *A origem do mundo*, é representado pelo sexo da mulher (Perrot, 2000, *apud* Tvardovskas, 2008, p. 6).

As tecnologias de dominação feminina pelo masculino fixaram as mulheres nos espaços privados, de invisibilidade, de silêncios e de reprodução. A história das mulheres é também a história dos seus corpos.

### **1.5. O espaço vulvar como lugar de fala em Carolee Schneemann e Hanna Wilke.**

*Como Eva, a primeira mulher, Wilke originou-se como uma vingança... Ela mergulhou fundo em seu eu corporal para criar um legado para o sagrado coletivo... (Arlene Raven<sup>4</sup>)*

Durante séculos as mulheres foram vistas somente como um corpo incompleto. Por muito tempo persistiu a ideia de um sexo único, em que as mulheres seriam um homem, com órgãos sexuais internalizados o que a tornava incompleta e por isso inferior. Baseado nesse modelo de estudos biológicos, é que se fundou a identificação

---

<sup>4</sup> Arlene Raven (*EUA, 1944-2006*) foi uma historiadora de arte feminista, autora, crítica, educadora e curadora além de ser co-fundadora de várias organizações feministas de arte em Los Angeles na década de 1970.

de um único sexo, o masculino, que se validou e institucionalizou como um sistema regulador das relações do mundo e organizou o modo do funcionamento social, que segue até hoje baseado na dominação masculina. Para Thomas Laqueur (1945-) a ideia do sexo único tem a finalidade de exaltar os princípios da ordem social vigente nas sociedades patriarcais, e, portanto, a diferença entre o masculino e o feminino são de natureza política. Para o autor: “[...] o modelo do sexo único pode ser compreendido como um exercício para preservar o Pai, que representa não apenas a ordem, mas também a própria existência da civilização em si” (2001, p. 71).

Durante a Idade Média, a caça às bruxas foi um instrumento para a construção de uma nova ordem patriarcal, na qual os corpos das mulheres, o seu trabalho e os seus domínios sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos (Federici, 2017, p. 85). A sociedade estadunidense em 1948, era constituída por uma organização patriarcal, pois mesmo não sendo a imagem tradicional do pai poderoso, a vida nesse período ainda repousava na ideia de que a mulher depende do seu pai e a mulher adulta, do seu marido (Badinter, 1986). O corpo feminino bem como a sua sexualidade foram significados e ressignificados muitas vezes ao longo da história. A medicina e a ciência demoraram séculos para desvendar como funcionava a reprodução humana. Os conceitos e modos de existir fundamentados na “natureza” dos corpos das mulheres perduraram por séculos. A história e a medicina (entre outras profissões consideradas de prestígio), após a caça às bruxas, eram exercidas exclusivamente por homens brancos possuidores de privilégios, que, por sua vez, criaram um ser universal masculino detentor de todos os conhecimentos e, portanto, habilitado a dizer com propriedade o que seria considerando certo ou errado. Ironicamente, segundo Irigaray:

(...) sempre definida pelos homens, como os seus eternos pedagogos: nas ciências sociais, religiosas ou sexuais. Seus professores morais ou imorais. Foram eles que ensinaram a vocês [mulheres] suas necessidades ou desejos, sem que vocês tivessem começado a dizer qualquer coisa (2017, p. 220).

As representações do corpo humano sempre estiveram presentes nas artes, desde a Antiguidade até os dias atuais, sofrendo grandes transformações nos modos como este era percebido e, conseqüentemente, nas formas por meio das quais era representado. A

partir de meados do séc. XX, influenciados pelo surgimento da pesquisa científica, psicológica, antropológica e filosófica, os artistas passam a utilizar o próprio corpo como instrumento ativo no processo de criação. É dentro deste contexto que várias artistas da década de sessenta e setenta do séc. XX posicionaram o seu olhar crítico e os seus corpos. Neste contexto, destaca-se a artista estadunidense Carolee Schneemann (1939 – 2019), que expõe e confronta os antigos padrões de natureza política do corpo e do lugar que as mulheres ocupam na sociedade por intermédio da sua arte, gerando novos discursos sobre o corpo, a sexualidade e o género. Schneemann iniciou sua carreira artística como pintora e seu trabalho teve uma forte influência do artista Robert Rauschenberg. Na década de 1960, a artista nascida na Pensilvânia, mudou-se para Nova Iorque, onde começou a desenvolver novas linguagens, sendo o feminismo uma inclinação do seu trabalho, que se caracteriza pela pesquisa de tradições visuais, de tabus e do corpo e de suas relações com as estruturas sociais. As suas obras trazem à tona questões sobre o erotismo, sobre os tabus e as repressões sexuais resultantes de uma formação religiosa patriarcal e falocêntrica. Segundo Schneemann, nenhuma parte do corpo deveria ser considerada um tabu. Quando estudante, pintou autorretratos utilizando o seu corpo como um todo. No seu acervo digital, situado na internet reporto às suas próprias palavras:

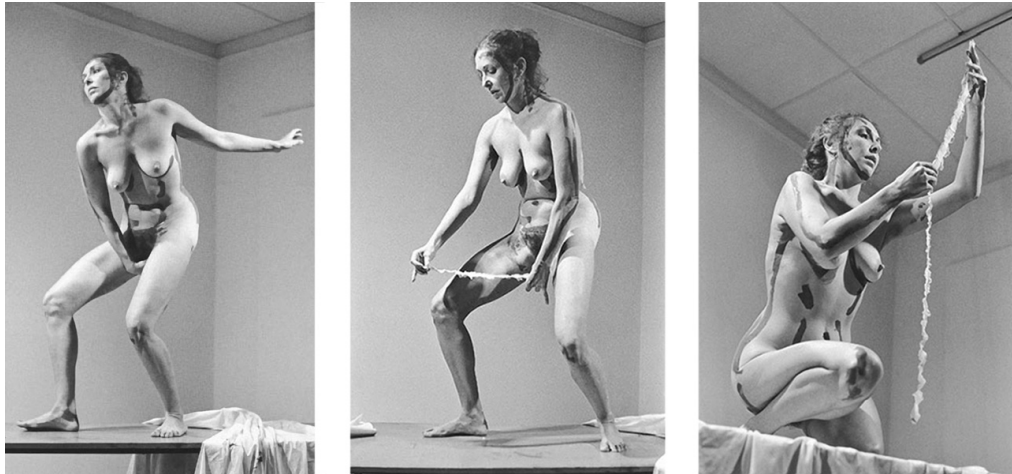
(...) pinte autorretratos usando todo o meu corpo como aquele que representava toda ou qualquer forma humana com a qual pudesse aprender. Eu era livre para estudar, perceber minhas próprias formas e forma genital – bem como minhas orelhas e cotovelos (Carolee Schneemann Foundation, s.d).

Esta artista foi uma pioneira da arte feminista que nos anos 1960 recorreu ao seu próprio corpo como um elemento ativo dentro da própria arte. Em 1963 advoga: “Retorne ao corpo, este é o lugar onde surgem a maioria das discrepâncias na cultura ocidental” (Carolee Schneemann Foundation, s.d).

Nos seus trabalhos, Schneemann envolveu intensamente o uso do seu corpo incluindo os seus fluidos corporais provenientes da menstruação como é o caso da obra *Trabalho de Sangue* de 1971.

Na performance *Pergaminho Interior* (1975-2005), Schneemann tirou a sua roupa, enrolou-se em um lençol e disse ao público que lia o seu livro - *Cézane, She*

*Was a Great Painter* [Cézane, ela foi uma grande pintora] (1974). Soltou o lençol e nua, usando lama como tinta, acentuou as linhas do seu corpo. Enquanto lia e segurava o livro em uma das mãos, encenava as poses comumente usadas nas aulas tradicionais de desenho. Ao concluir, já em cima de uma mesa, de pé, mas levemente agachada, retirou um longo pergaminho de dentro de sua vagina, de onde leu para uma grande plateia o conteúdo do texto a medida que ia retirando, centímetro a centímetro.



**Figura 10.** Pergaminho Interior [Performance], Carolee Schneemann, 1975/77.

Os dizeres do pergaminho para cada uma das performances foi distinto. Na sua primeira performance, o texto lido por si dizia:

Esteja pronta:

para ter que forçar o cérebro

para que a força seja mal compreendida

para ser maltratada independentemente do seu sucesso

aumentar ou diminuir

para ver a detração se mover com a admiração – ao mesmo tempo

para ver o seu tempo desperdiçado

as suas intenções distorcidas

as relações mais simples nos seus pensamentos desvirtuados  
para ser USADA e MAL USADA  
para ser “cópia” a ser copiada para querer cair fora  
fugir à responsabilidade, entrar e ir para longe  
se você é mulher (e as coisas não mudaram completamente)  
quase nunca vão acreditar que você fez mesmo  
(aquilo que você de fato fez)  
vão venerar você, vão ignorar você  
vão maldizer você, vão mimar você  
vão tentar tomar aquilo que você fez como se fosse deles  
(uma mulher não compreende suas melhores descobertas no final das contas)  
vão ser condescendentes com você animar você  
tentar ir para a cama com você querendo que você os transforme  
com a sua energia  
vão repreender a sua energia  
vão tentar fazer parte da sua sexualidade  
vão negar sua sexualidade ou seu trabalho  
vão depender de você para informações por generosidade  
vão esquecer qualquer ajuda que você der  
vão tentar ser heroicos por você  
não vão ajudá-la quando seria possível  
vão trazer problemas  
vão ignorar os seus problemas  
alguns vão apreciar profundamente

vão amar você  
pelo que você faz e o que é  
amando como você é eles vão é claro  
ser fortes em si e claramente NÃO vão  
ser casados com preguiçosas quietas e domadas não vão dizer  
como você seria uma boa mãe  
ou se você gosta de cozinhar e onde deveria esperar  
compreensão e apreciação não pode esperar NADA  
então aprecie qualquer coisa que lhe deem  
desde que sirva e de qualquer jeito  
e NUNCA se justifique apenas faça aquilo  
que você sente fortemente que pode dar conta sozinha  
(Schneeman *apud* Matesco, 2014)

O trabalho de Schneemann levanta inúmeras questões, entre estas coloca em causa as representações da nudez e a forma como o gênero afeta a percepção e a representação, buscando retratar atos eróticos com generosidade e paridade de gênero. Segundo Schneemann, a ação de retirar e desenrolar o pergaminho aludia a questões de poder e de nomeação do seu próprio corpo: “(...) o movimento do pensamento interno ao significado externo e a referência a uma serpente que se desenrolava, a informação de fato (...como arco-íris, cálice, encanamento, cordão umbilical...)” (Carolee Schneemann Foundation, s.d).

A artista escreveu pela primeira vez sobre o espaço vulvar em 1960, a partir do resgate histórico de símbolos de serpente em murais, gravuras e inscrições de culturas antigas. No âmbito desta pesquisa, Schneemann estudou a simbologia relacionada com as deusas e como as suas histórias e narrativas tinham sido elididas. A partir desta análise começou a refletir sobre a vagina a partir de referências arquitetônicas, como

fonte de um conhecimento sagrado, êxtase, lugar de nascimento, passagem, transformação (Matesco, 2014). A artista passou a representar a vagina como uma câmara translúcida, da qual a serpente era uma figuração simbólica: passagem do visível ao invisível, mola espiralada, anelada, remanescente do desejo e dos mistérios da geração, atributos da força sexual tanto feminina quanto masculina, fonte de um “conhecimento interior” que unifica o espírito e a carne, associado à adoração de Deusas da Antiguidade

Schneeman considerava-se mais uma pintora do que uma artista performática. Estava interessada em revigorar as subjetividades sexuais e como suporte utilizava o seu corpo, o que a tornava bastante ousada e corajosa para o seu tempo. A arte produzida pelas artistas feministas desse período era uma celebração do corpo feminino, evocando o protagonismo das mulheres como sujeitos e não como objetos (Lippard *apud* Furtado, 2014, p. 196).

A escritora e jornalista feminista estadunidense Naomi Wolf (2013-), no seu livro *Vagina, uma biografia* (2013) expõe algumas análises feitas pela Dra. Emma Rees, acadêmica britânica da Universidade de Chester, sobre as diversas gírias e termos utilizados e criados para a vagina em algumas obras de Shakespeare. De acordo com Rees:

(...) *o poço que bebe sangue, escuro e detestado* de *Tito Andrônico*. Nesta peça, a heroína, Lavinia, é estuprada e seus estupradores cortam sua língua. A dra. Rees argumenta que nessa mutilação, as imagens dos lábios da boca e dos lábios vaginais colidem: ambas, a boca de Lavinia e a vagina, são atacadas em atos repetidos de silenciamento e controle (Wolf, p. 148).

A partir das afirmações da Dra. Rees, podem-se estabelecer relações com a obra de Schneeman, na medida em que a artista literalmente utiliza as suas “duas bocas” para contestar os silenciamentos, a passividade e a inferioridade secular socialmente atribuída ao feminino. Como mulher artista, as limitações e barreiras vividas e enfrentadas no seu fazer artístico eram totalmente diferentes dos seus colegas masculinos. A exibição de um corpo feminino nu na maioria das vezes é enquadrada como obscena e narcisista, como explica a própria artista:

Os homens podem usar mulheres bonitas e eróticas como objetos ou superfícies neutras, mas quando as mulheres usam seus próprios rostos ou corpos são automaticamente acusadas de narcisistas [...], como as mulheres são percebidas como objetos sexuais supõem-se que qualquer mulher que mostre seu corpo nu só o faz porque se acha bonita (Schneeman *apud* Sanyal, 2012, p. 166).

Amelia Jones (2013), a propósito da obra *Pergaminho Interior*, refere que o sujeito feminino da artista não é simplesmente uma imagem num cenário, mas sim uma subjetividade constituída profundamente e dinamicamente articulada em relação a outros. Ela afirma também que “Schneemann executou a performance pessoalmente em uma narrativa de prazer carregada de erotismo que vai contra a corrente do “olhar masculino” fetichista e escopofílico” (Jones, 2013).

Na década de 1970, tal como Carolee Schneemann, a artista estadunidense Hannah Wilke (1940- 1993) também explorou o seu próprio corpo como suporte para as suas obras. Wilke utilizou imagens relacionadas à fisiologia feminina, como a vulva ou o útero, enquanto imagens que representam a essência da experiência feminina (Furtado, 2014, p. 59). Wilke buscou a criação de uma iconografia inspirada no seu próprio corpo. Ela foi uma das artistas pioneiras ao recorrer a imagens de vulvas no seu trabalho associando-as às questões e reivindicações feministas. Na iconografia corporal desenvolvida pela artista, encontramos diversas imagens, orgânicas e abstratas, que se assemelham à forma da genitália feminina.

Durante a década de 1970, a artista incluiu o seu corpo nas peças performáticas e designou-as de “autorretratos performáticos”, buscando desconstruir os estereótipos eróticos convencionais do corpo feminino. Na sua obra *SOS Sarification Object Series* (1974-79), a artista seminua pousou para uma série de fotografias, adotando poses e posturas convencionais utilizadas pelas *pin-ups* e celebridades, porém o seu torso estava marcado por pequenas vulvas feitas de pastilha elástica que foram oferecidas e mascadas pelos espectadores e depois entregues novamente à artista que depois de as modelar em formato de vulva as colava no seu corpo. Esse processo de transformação também acaba por incluir o olhar de quem assiste, pois, as sensações provocadas pela pastilha elástica mascada interrompem o olhar desejante do espectador e chamam a sua

atenção para a objetificação do corpo da mulher (The Guggenheim Museums and Foundation, sd). As suas pequenas esculturas de vulvas eram feitas com a goma de mascar usada pelo público e eram coladas diretamente na sua pele, expondo a questão da objetificação da mulher e, ao mesmo tempo, também simbolizando uma cicatriz ou estigma visual (Bajac, 2013, p. 73). Segundo a artista, a ideia de utilizar goma de mascar como material para escultura das vulvas referia-se ao forte valor político e metafórico que estas adquiriam. Em suas palavras: “Escolhi goma de mascar porque é a metáfora perfeita para a mulher americana, mastigue-a, obtenha o que deseja dela, jogue-a fora e coloque [na boca] um novo pedaço” (Wilke, 1974).

Os retratos de Wilke revelam o seu corpo como um objeto para visualização ao mesmo tempo que a colocam como protagonista da sua própria objetificação.

Neste período, as discussões dentro dos feminismos dividiam-se. Enquanto as feministas radicais não aprovavam as exposições do corpo feminino sob a justificação de que este estaria a serviço do deleite e espetáculo patriarcal, por outro lado as feministas liberais sublinhavam o potencial de representar as subjetividades das mulheres, como protagonistas de um novo discurso:

Eu me criei como deusa, como anjo, como uma mulher crucificada, para que pudesse desapropriar os símbolos femininos criados por homens e depois dar às mulheres um novo status, uma nova linguagem formal. Eu queria me reafirmar com a materialidade do corpo, que parecia se ter tornado mais estranho do que nunca no mundo da desconstrução. As mulheres sempre serviram como o espírito ideal e criativo do homem. Criar as minhas próprias imagens como artista e objeto foi importante porque eu estava realmente me opondo em ser objeto. Tornei-me objeto para idealizar as mulheres da mesma forma que os homens frequentemente o faziam, para devolver-lhes o seu corpo. Apropriei-me do meu próprio corpo em vez de dá-lo a alguém para ‘criar’ (Wilke *apud* Montano, 2013, p. 78).

Apropriar-se do seu próprio corpo e assim produzir novas subjetividades era, e ainda é, a premissa e a complexa busca de muitas artistas. As suas ideias e construções artísticas, sobretudo as que recorrem ao corpo como elemento principal, são facilmente inferiorizadas e rotuladas como narcisistas, vazias, obscenas, pornográficas e exibicionistas porque são lidas a partir do ponto de vista do universal, masculino e

dominante, pelo qual fomos ensinados a ler e significar o mundo pois “(...) o mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes” (Bourdieu, 2012, p. 18).

Os corpos femininos nus não rotulados como obscenos, acabam por ser classificados e apreciados pela beleza da artista, do seu corpo curvilíneo e das suas implicações sexuais. Muitas artistas utilizaram o seu próprio corpo como espaço de experimentação. É também a partir da presença e das performances destes corpos públicos que as pessoas, sobretudo mulheres, são incentivadas e convidadas a produzir novas subjetividades e igualmente refletir e perceber o meio em que estão inseridas e como a imposição proveniente da dominação masculina opera sobre os seus modos de existir. A retirar um pergaminho da sua vagina em *Pergaminho Interior* (1975) e ler em alto e bom tom o seu texto feminista, Schneeman “pariu” novas formas de ver, de pensar e de sentir a arte.

### **1.6. A via intravaginal em Annie Sprinkle.**

Annie Sprinkle e a sua boceta são personas irreverentes e vanguardas do seu próprio tempo. Sprinkle foi uma das primeiras mulheres a usar o termo que conhecemos como feministas pró-sexo ou *sex-positive* sendo das primeiras militantes e porta-voz destas ideias. As performances de Sprinkle destacaram-se no mundo da arte pela exposição da sua genitália (Sanyal, 2012, p. 211). Na sua performance *Anúncio público do colo do útero* (1989-1995), Sprinkle se colocava no palco, sentada em uma cadeira, com as suas pernas abertas. Na sua vagina estava introduzido um espéculo de uso ginecológico. Ela convidava o público a visualizar o seu colo do útero com a ajuda de uma lanterna. Ao visitar a sua plataforma na *internet* na busca por informações sobre esta performance, me deparei com um convite divertido e atraente que parece conter uma personalidade, ou seja, nos dá a impressão de estar conversando diretamente com Sprinkle e a sua vagina:

Caro explorador, *online*, bem-vindos à minha super estrada intervaginal, onde o maravilhoso mundo do colo do útero espera por você... a qualquer hora. O colo do útero é uma criação tão bonita, mas a maioria das pessoas passa a vida sem ter a chance de vê-lo. Ao longo dos anos, dei a milhares de pessoas essa

rara oportunidade, mostrando o meu colo do útero com a ajuda de um espéculo e uma lanterna para os membros individuais do público de teatro que faziam fila às centenas em mais de uma dúzia de países. *The Public Cervix Announcement* me deu grande satisfação e esclareceu muitas pessoas em todo o mundo. Até agora, estava frustrada por haver tantos países e tão pouco tempo. Felizmente, com a ajuda da tecnologia moderna, esse problema foi resolvido. Você não precisa de ficar na fila, pode simplesmente visitar o meu colo do útero *online* (Sprinkle, s.d).



**Figura 11.** The Public Cervix Announcement [Performance], Annie Sprinkle, 1989/1995.

Sprinkle explica que um dos motivos pelos quais realiza esta performance é para apresentar “a porta de entrada para a própria vida”, e provar para os desinformados, sobretudo homens, que neste lugar não há dentes (Sprinkle, s.d)<sup>5</sup>. Chama a atenção a forma animada, positiva e enaltecida na qual ela se refere e atribui qualidades ao

---

<sup>5</sup> Sprinkle refere-se ao mito da vagina dentada. No inconsciente e nos mitos, a vagina é representada alternadamente como uma força devoradora, devastadora, insaciável, uma caverna "com dentes", que causa pesadelos, e finalmente mortal. (Badinter, 1986, p.149)

próprio órgão. Ela explica como se sente feliz por saber tudo sobre a sua boceta e recomenda às espectadoras que examinem o seu próprio colo uterino.

Trabalhadora do sexo durante vinte anos, ela passou para o mundo da arte com o filme *Deep Inside Porn Stars* (1981). Neste filme onde ela atuou e também foi a realizadora, vemos Sprinkle contando aos espectadores os seus desejos sexuais. Este filme foi inovador para a sua época, na medida em que apresentava inserções de planos onde a quarta parede<sup>6</sup> era quebrada. Ao olhar diretamente para a câmara cria-se a impressão de que o espectador está presente, que é um participante das cenas apresentadas. Ela narra os seus desejos, introduz a ejaculação feminina, os dildos, os plugues anais, vemos performances sexuais de poder não naturalizadas e o orgasmo feminino como prioridade. Neste filme, há inúmeras performances de Sprinkle que celebram o seu prazer, sua autoconfiança, o seu consentimento dos feitos ali apresentados, o protagonismo do seu corpo que interage ativamente com outros corpos transgredindo, assim, a ordem heteronormativa dos desejos e dos prazeres dos corpos, quando, por exemplo, explica sobre os prazeres da estimulação anal masculina.

---

<sup>6</sup> Esta expressão é oriunda da estética teatral realista e naturalista do início do séc. XX que visava romper a quebra da parede artificial de caráter espacial, que distanciam o público e a plateia. Ao quebrar esta convenção permite que o ator se dirija diretamente ao espectador, não mais o ignorando.



**Figura 12.** Deep Inside Annie Sprinkle [Filme], Annie Sprinkle, 1981.

Na década de 1970, Sprinkle teve como seu amante Willem de Ridder (1939-), um artista holandês conhecido como o fundador do grupo *Fluxus*, que a influenciou com a arte da performance. Seus trabalhos performáticos não, por acaso, confrontam os mitos e as concepções tradicionais acerca das sexualidades. Em uma das suas performances *The Second Comingserie* (1984), juntamente com outras atrizes da indústria pornô, em uma réplica da sua sala de estar, Sprinkle serve chá e biscoitos ao público. Ao despir-se dos figurinos e substituí-los por roupas comuns, Sprinkle busca desconstruir os estereótipos e lembrar o público de que, embora muitas mulheres trabalhem na indústria do sexo, também são mães, filhas, esposas, ou seja, pessoas com sentimentos e preocupações iguais a qualquer um. Além disso, Sprinkle foi bastante ativa no mercado da indústria pornográfica, e produziu, participou e realizou diversos filmes dirigidos a outras comunidades não heterocentradas, às minorias. A artista insere-se no movimento a que chamamos de pós-pornô.

Antes de adentrar aos conceitos dos pós-pornôs, cabe pensarmos que a pornografia, do modo como a conhecemos hoje, foi definida historicamente e a sua construção foi baseada em discursos de liberdade e de censura. Conforme advoga na sua obra *Invenção da Pornografia* (1999) a professora e historiadora do Panamá Lynn Hunt (1945-), a pornografia não surgiu espontaneamente, pelo contrário, foi definida num longo processo conflituoso, que dividia e separava por um lado os escritores, pintores, gravadores e por outro os espões, policiais, padres e funcionários públicos. A

autora refere que seus estudos sobre pornografia foram influenciados por diversas obras do filósofo francês Michel Foucault e declara: “como a medicina, a loucura, a prisão e a sexualidade, a pornografia deve ser considerada produto das novas formas de regulamentação e de novos desejos de saber (p. 11).

O filósofo e escritor espanhol Paul B. Preciado (1970-) a respeito da pornografia elucida que esta “(...) é o braço público de um amplo dispositivo biopolítico de controle e privatização da sexualidade feminina da cidade moderna” (2018, p. 29), levando em consideração dois contextos de incidência: o Museu Secreto e a cidade Moderna. Preciado, ao afirmar que o museu inventou a pornô, recorre aos estudos do historiador Walter Kendrick o qual refere que a noção de pornografia emerge nas línguas vernáculas europeias modernas juntamente com o descobrimento da ruína de Pompéia, onde os seus conteúdos imagéticos eram regulados pelas hierarquias de gênero, idade e classe social, que determinava quem teria acesso a este espaço – os homens aristocráticos. A delimitação do acesso ao espaço público, do controle do olhar, da vigilância do corpo excitado ou excitável são estratégias para delinear os limites do visível e do público, pois estas práticas acabaram por inventar também as categorias da infância, da feminilidade e das classes populares. Neste contexto, o corpo masculino aristocrático é o que tem acesso à excitação sexual em público em detrimento dos outros corpos, cujos olhares e prazeres devem ser protegidos e controlados (p. 27).

Juntamente com as metrópoles modernas, a noção de pornografia que a história da arte introduziu deu espaço para a retórica do higienismo do séc. XIX, aparecendo nos dicionários europeus: “descrição da prostituição e da vida das prostitutas na cidade como uma questão de higiene pública”. Deste modo, foi deliberado às forças policiais e sanitárias o gerenciamento da atividade sexual no espaço público, além de ser regulada a *presença de mulheres solitárias* e de todo o *lixo* nas ruas de Paris e Londres (p. 28).

Segundo Preciado (2018), muitas das análises sobre a pornografia, depois da década de 1980, apoiam-se nas análises de Foucault, quem sustenta que a sexualidade moderna e os seus prazeres são oriundos de configurações específicas de saber-poder:

(...) a modernidade desloca a *ars erótica* tradicional segundo a qual o prazer surge da experiência e do autocontrole, em benefício de uma *scientia sexualis*, um conjunto de técnicas científicas (visuais, jurídicas, médicas...) destinadas a produzir o que Foucault denomina *a verdade do sexo* (Preciado, p. 25-26).

Nesse sentido, segundo a visão do autor, a evolução histórica das narrativas pornográficas associa-se à construção política dos olhares e dos prazeres pornográficos (p. 26).

Preciado (2018) afirma que Annie Sprinkle usa o adjetivo pós-pornografia pela primeira vez ao descrever a sua performance *Anúncio público do colo do útero*, (1989/1995) que mais tarde se torna, não apenas caracterizador do seu próprio trabalho, mas dá o nome a todo um movimento crítico e cultural (p. 26). Tanto as performances e filmes de Sprinkle, quanto os textos teóricos de Preciado buscam problematizar os preconceitos e as normas em relação à sexualidade. Igualmente, abrem espaço para a existência de relações sexuais diversas e para a construção de subjetividades múltiplas, deslocadas do contexto binário e heterossexual, premissas tidas como naturais e verdadeiras por meio de tecnologias e mecanismos da *scientia sexualis*.

O *Manifesto Contrassexual* (2014) de Preciado é uma crítica à epistemologia normativa ocidental, proveniente de determinados saberes científicos e médicos que se começam a organizar no séc. XIX, sob uma lógica heteronormativa. Na década de 1950 este sistema sexual começa a produzir hormônios, pílulas e cirurgias de reconstrução de membros para os veteranos de guerra a nível industrial. Preciado contrapõe a este sistema falocêntrico e misógino um exercício de imaginação política e de criatividade no âmbito de uma sociedade contrassexual. A contrassexualidade, deste modo, seria a compreensão e a construção de novas práticas e territórios de prazer, de gozo e de sexualidades, que desloquem os sentidos que foram impostos pela norma. A “nova sociedade” proposta pelo referido autor (2014) se dedicará a desconstruir os sistemas de naturalização das práticas sexuais e o sistema de género e irá proclamar a equivalência e não a igualdade, como ele sublinha, onde “(...) todos os corpos-sujeito falantes que se comprometem com termos do contrato contrassexual dedicado à busca do prazer-saber” (p. 21-22). Preciado utilizará a expressão *corpos falantes* para designar genericamente corpos sem ter que categorizá-los a partir do seu sexo ou do

seu gênero, pois nesta sociedade, diferentemente das sociedades ocidentais, masculino e feminino não estariam vinculados à corporalidade, e sim a códigos específicos. Ele propõe que os estereótipos de gênero sejam diversos e flutuantes e que cada pessoa os possa utilizar quando quiser, se for esse o seu desejo.

Alinhados a esses conceitos, encontramos as premissas que constituem a ideia do pós-pornô. O sociólogo e professor Sam Boucier<sup>7</sup> ilustra:

Pós-pornô machine/matrix: the german connection

Hormônios, S/M, tortura de mamilos, chicote, pênis-chicote, silicone, barulho de correntes, heavy piercing, drag king, genderbending, burLEZk, ejaculação não-facial, cachimbo sem órgão, serviços sexuais, butch, fem, puta: *Virgin Machine*, o filme realizado por Monika Treut, em 1988, reúne um bom número de práticas sexuais e culturais da maquinaria pós-pornô atual (Bourcier, 2014, p. 17).

Boucier explana que o pós-pornô é um convite à desnaturalização da pornô tradicional e convencional, pautado na divisão sólida de sexo/gênero heterocentrado e ainda em uma recusa da cartografia corporal fixada nas genitais (p. 25).

---

<sup>7</sup> Na altura da escrita do artigo citado, o autor ainda utilizava o seu nome de nascimento Marie-Hélène Bourcier.

## **CAPÍTULO II – ESTRATÉGIA DE INVESTIGAÇÃO E FERRAMENTAS METODOLÓGICAS**

### **2.1. As metodologias de investigação**

Esta pesquisa tem como foco principal analisar como as representações da vulva nas artes visuais e performativas realizadas por artistas feministas contemporâneas poderão contribuir para a afirmação da subjetividade e sexualidades das mulheres. De modo a atingir esse objetivo, recorreu-se a uma estratégia de investigação qualitativa, a qual permite o entrecruzar das reflexões teóricas dos principais pensadores das áreas de estudos de género, ciências sociais e artes visuais e performativas, centrados nas temáticas do corpo, sexualidade e subjetividade feminina, com os dados recolhidos em entrevistas a um grupo de artistas.

No âmbito da metodologia qualitativa, a entrevista semiestruturada é uma técnica que possibilita perceber como os sujeitos “actúan e reconstroem o sistema de representações sociais nas suas práticas individuais” (Aires, 2015). Ainda, segundo Aires (2015), a entrevista é uma forma de diálogo social; e nesse encontro entre o entrevistado e o entrevistador existe, inicialmente, um conjunto de parâmetros integradores dos saberes mínimos partilhados pelos sujeitos que dialogam (p. 32). O método qualitativo implica a interpretação, ou seja, os pesquisadores qualitativos estudam acontecimentos e situações sociais em seus ambientes, tentando, desse modo, dar sentido à vida e interpretar fenómenos sociais (Santos, 2017, p. 226).

Na medida em que eu mesma – na minha qualidade de artista que representa a vulva – fui objeto da entrevista, recorreu-se igualmente à metodologia da escrita autoetnográfica. Esse formato de escrita como estratégia metodológica qualitativa é uma forma de trabalhar com informações privilegiadas, em que a pesquisadora tem o privilégio e a responsabilidade de ser, simultaneamente, sujeito e objeto (Scribano & de Sena, 2009). Estes autores reconhecem que nesse tipo de metodologia investigativa não existe uma receita única, um modelo linear. Assim sendo, a autoetnografia pode ser entendida como uma estratégia que prioriza e descreve a própria experiência vivida e os modos de lhe dar sentido. O pesquisador da sociologia geralmente tem um grau de afinidade com o tema ou o campo a ser pesquisado (Santos, 2017).

Consoante esse viés, Scribano & De Sena (2009, p. 8) afirmam que:

O pesquisador faz parte dessa “cultura” que investiga, nela se socializa, coloca em jogo elementos pessoais e sociais. Portanto, é uma estratégia experiencial. [...] Autoetnografia significa dar conta do que se ouve, do que se sente e do próprio compromisso não só com o sujeito, mas com a ação, reconstruindo a própria experiência. Como já foi sugerido, há uma dupla implicação: o pesquisador "é arte e parte" do fenômeno que deseja narrar.

Por intermédio da metodologia autoetnográfica, integra-se, nesta investigação, as experiências e inquietações vividas por mim, enquanto sujeito e artista, e nessa perspectiva, estabelecem-se relações análogas ou antagônicas com as experiências de outras artistas, por meio de uma escuta atenta e reflexiva. A autoetnografia contribui para o enriquecimento dos modos de pensar sociológicos, refletindo as relações íntimas entre pesquisadora, pesquisado e temática da pesquisa.

A fim de realizar esta investigação etnográfica, foi preciso definir o campo de observação, sobre o qual falo no próximo subcapítulo.

## **2.2. O campo de observação**

Para responder ao objetivo principal desta investigação, definiu-se como campo de observação um grupo de seis artistas contemporâneas – brasileiras e uma alemã - que representam vulvas nas suas obras. No que diz respeito à constituição do campo de observação, este foi definido por amostra de conveniência. Um dos critérios para a escolha das entrevistadas foi o fato de serem artistas nas quais podemos localizar nas suas poéticas em artes visuais ou performativas, ou em ambas, a presença da vulva, vagina, clitóris, representadas ou performadas.

No caso das artistas brasileiras, elas são reconhecidas no panorama das artes no Brasil e algumas tiveram os seus trabalhos exibidos internacionalmente e, inclusive, receberam importantes prêmios dentro do circuito das artes. Paralelamente à escolha de artistas brasileiras, julgou-se ser uma mais valia para esta pesquisa, entrevistar também uma artista alemã, a qual tive a oportunidade de conhecer pessoalmente em Lisboa, de

modo a compreender as motivações que a levaram a representar vulvas e quais as implicações sociais inerentes à sua arte. Essa compreensão decorreu a partir de entrevistas, sobre a qual se disserta a seguir.

### **2.3. As entrevistas**

No respeitante à opção por entrevistas semiestruturadas, pensa-se que os relatos orais possibilitam que as pessoas mais facilmente se situem diretamente com as suas histórias de vida e com a sua subjetividade. Após as entrevistas, os registos de áudio foram transcritos para que se pudesse efetuar uma análise do conteúdo, identificando excertos do discurso direto das entrevistadas, segundo os tópicos dos eixos temáticos de interesse. As entrevistas semiestruturadas em profundidade baseiam-se numa ideia de comportamentos construídos, ou seja, o ser humano enquanto indivíduo que constrói sentidos e significados, partindo do que entende, interpreta e maneja da realidade (Aires, 2015, p. 29).

De acordo com Goldenberg (2004, p. 50), nas entrevistas em profundidade, “o pesquisador buscará casos exemplares que possam ser reveladores da cultura em que estão inseridos”. Nesse modelo de entrevista, não se trata apenas de recolher dados acerca do que o entrevistado pensa sobre um determinado assunto, mas sobre a forma de atuação deste no respeitante à dimensão problemática analisada (Aires, 2015, p. 31). A elaboração das perguntas para a realização de um inquérito sociológico busca recolher informações sobre os processos criativos e as obras de artistas centradas em representações de vulvas. A utilização dessa metodologia aclara as interrogações que se colocam no plano teórico e a validação empírica dessas mesmas interrogações ou hipóteses acerca dos objetivos desta pesquisa (Lisboa, 2016, p. 14). É a partir dos relatos das entrevistadas que dar-se-á a análise empírica, pois eles são o espelho de uma dimensão coletiva que ocorre a partir das experiências individuais (Boni & Quaresma, 2005).

As entrevistas semiestruturadas possibilitam a reflexão sobre os eixos temáticos definidos, registando as matizes subjetivas das mulheres artistas entrevistadas, sendo possível, dessa forma, ampliar o entendimento da realidade vivenciada por elas. As

entrevistas seguiram um guião anteriormente construído, orientada pelo quadro teórico e pelos objetivos desta pesquisa. O guião garantiu a abordagem das dimensões e dos objetivos primeiramente previstos sem, contudo, implicar um condicionamento rigoroso das respostas das entrevistadas. De igual forma, o guião serviu para evitar que as entrevistas se afastassem dos objetivos principais, bem como constitui-se como uma grelha para possibilitar a comparação e a análise do material recolhido, assegurando, sempre, um grau de liberdade e de flexibilidade para as mulheres artistas. As entrevistas foram realizadas com o consentimento das participantes, após terem sido informadas dos objetivos desta investigação.

É importante mencionar o fato desta pesquisa ter sido realizada durante a pandemia mundial da covid-19. As entrevistas foram ocorreram durante o mês de maio e parte do mês de junho de 2021 de forma online. Mesmo que não fosse possível a realização das entrevistas de modo presencial, uma vez que as artistas não vivem em Portugal, é importante mencionar que, devido às incertezas e ao desgaste emocional provocado pela pandemia, as pessoas sentem-se mais cansadas e os seus tempos estão diferentes do habitual. Esse fenômeno foi identificado pela Organização Mundial da Saúde (OMS) como fadiga pandêmica (Silva, 2021).

Salienta-se que devido às demandas de cada artista, as entrevistas foram realizadas da seguinte forma: três entrevistas foram feitas via videoconferência; uma foi feita por meio do envio de áudios pela plataforma de comunicação do *Whatsapp*; e uma foi realizada via questionário escrito. Quanto a esta última, as perguntas foram feitas em duas línguas – a portuguesa e a inglesa – ambas faladas pela entrevistada, de modo a facilitar o seu entendimento das questões propostas. As respostas foram enviadas via email pela artista e em português.

Com as artistas entrevistadas via videoconferência e áudio que, foi combinado de antemão que as entrevistas seriam gravadas para, posteriormente, serem transcritas. No caso das quatro entrevistas em que os textos orais foram transcritos, vícios de linguagem como *né*, *bom*, *pois* e, ainda, frases confusas e redundantes foram desconsideradas, a fim de dar mais legibilidade ao texto (Bordieu, 2008, p. 710). Contudo, nenhuma palavra foi modificada ou substituída por outra. Cabe ainda dizer

que os indicadores sócio-geográficos foram importantes para contextualizarmos o local e o contexto de enunciação das entrevistadas, pois, ainda que a maioria das artistas sejam oriundas do Brasil, salienta-se que esse país é geograficamente continental e, por esse motivo, as suas regiões e estados possuem características completamente distintas entre si.

De igual modo, todas as entrevistadas concordaram de imediato que fossem reveladas as suas identidades. Além do mais, em decorrência das imagens da vulva nas artes serem parte constituinte do objeto desta pesquisa, torna-se de suma importância a menção às obras das artistas em questão; tal necessidade implica nomear as identidades das entrevistadas para que seja possível estabelecer reações entre a artista e as suas obras. Ainda, faz-se necessário referir que todas as artistas – com exceção da Happy Vulva que eu já a conhecia pessoalmente – foram contatadas por meio do meu perfil do Instagram Vulvabell.

Esse perfil, criado por mim, propaga imagens de vulvas coladas no espaço urbano, e que será analisado posteriormente no Capítulo III. É muito provável que o conteúdo desse perfil tenha facilitado o contato com as artistas convidadas, pois revela similaridade em interesses entre entrevistadora *versus* entrevistada. Porém, manifesta claramente a posição da pesquisadora em relação à temática da pesquisa, o que acaba por desmistificar o caráter de neutralidade perante a investigação. Na maioria das vezes, o que a pesquisadora propõe-se a pesquisar parte de uma interrogação, de uma curiosidade ou de uma questão da própria pesquisadora, sendo “natural que cientistas sociais se interessem por pesquisar aquilo que valorizam” (Goldenberg, 2004, p. 19).

Não obstante, era importante compreender se os atravessamentos de gênero e a construção das imagens de vulvas poderiam contribuir para a criação de sexualidades libertadoras, plurais e críticas.

De acordo com a metodologia qualitativa, foi executado um guião semiestruturado para a realização das entrevistas individuais, o qual prevê a elaboração de perguntas cujo conteúdo está estruturado pelas questões da pesquisa. O guião das entrevistas foi dividido em partes. Os indicadores de análise (**Tabela 2**) foram

elaborados tendo em conta os parâmetros reflexivos que podem ser verificados na **Tabela 1.**

**Tabela 1.** Modelo de análise das entrevistas

<b>Dimensões de análise</b>	<b>Reflexões para análise</b>
Características socioculturais	Aspectos biográficos, como o nível de escolaridade, idade, profissão, filhos e orientação sexual.
As imagens de vulvas veiculadas pelos <i>media</i> e o seu impacto nas artistas	Explora as influências das imagens veiculadas pelos <i>media</i> e outros meios culturais, como a TV, internet, BD, animação etc.) e o seu impacto na construção da sexualidade das artistas. Além disso, analisa de que modo essas imagens influenciam a criação do imaginário erótico e a internalização/incorporação de estereótipos de género das mulheres.
O processo de criação das imagens de vulvas	Discute as relações entre a experiência pessoal das artistas e o seu processo de criação das vulvas. Referências inspiradoras, processo criativo, objetivo/mensagem das obras.
A recepção das imagens das vulvas pelo público e <i>media</i>	Explora as reações do público ao conteúdo das obras/performances: mensagens nas redes sociais, artigos sobre as obras, comportamento do público quando se trata de performances, entre outros.

#### **2.4. Os indicadores e as dimensões de análise**

Uma das premissas desta pesquisa era verificar se as imagens de vulvas feitas por mulheres artistas eram capazes de colaborar para a autoafirmação e para a visibilização das sexualidades femininas. Em outras palavras, verificar se as imagens de vulvas podem ser libertadoras no que concerne à elaboração de imagens e de conhecimento positivo sobre si mesmas, pelas mulheres, em detrimento de imagens e

papéis heteronormativos “naturalmente” atribuídas aos gêneros, em que a criação de uma autoimagem feminina está pautada pela submissão ao masculino e é marcada por tecnologias de gênero heteronormativas (Preciado, 2014, p. 26). No respeitante às temáticas desta investigação focadas na análise do corpo e das sexualidades femininas, do gênero e da arte, foram estabelecidos como objetivos principais refletir-se sobre:

- a) a influência das representações sexuais, presentes em diferentes *media*, na formação da sexualidade das artistas;
- b) a autoimagem corporal e erotismo das artistas;
- c) a intencionalidade e motivação por detrás do processo criativo das vulvas;
- d) o impacto nos espectadores destas figurações artísticas de vulvas.

Nesse sentido, os indicadores de análise foram criados com o intuito de produzir reflexões que respondessem às questões colocadas e, dessa maneira, possibilitar buscar significados nas experiências pessoais, destacando-se os valores e as experiências humanas (Stake, 2011, p. 47-48).

A elaboração de uma tabela auxiliou na análise e no tratamento das entrevistas, tendo esta pesquisa recorrido a técnicas de análise de conteúdo a partir das dimensões e indicadores de análise que se apresentam na **Tabela 2**.

**Tabela 2.** Dimensões e indicadores de análise

<b>Dimensões de análise</b>	<b>Indicadores de análise</b>	<b>Questões para análise</b>
Características socioculturais	- escolaridade; - idade; - profissão; - orientação sexual.	Nome; idade; declaração de cor, considerando a classificação utilizada pelo IBGE; escolaridade; local de nascimento; lugar onde vive; orientação sexual; estado civil; condição econômica.
	- Contexto familiar; - contexto educativo/cultural;	- Em que <i>medium</i> viu as imagens da vulva (literatura, banda desenhada, filmes,

<p>Domínio das imagens sexuais encontradas em diversos <i>media</i> (TV, internet, livros, revistas, etc): impacto na formação da sexualidade das artistas</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- contexto dos <i>mass media</i></li> <li>- objetificadas;</li> <li>- estereótipos de género.</li> </ul>	<p>publicidade, obras de arte, pornografia, livros escolares etc.)?</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Em que espaço (casa, livraria, escola, família, amigos)?</li> <li>– Em que período da sua vida (infância, adolescência, idade adulta)?</li> <li>– Essas imagens da vulva surgiam num contexto de uma sexualidade afirmativa e de igualdade, ou numa relação de inferioridade e de submissão?</li> <li>– As imagens eram veiculadoras de estereótipos em relação à sexualidade feminina, em caso afirmativo, de quais?</li> <li>– De que modo essas imagens contribuíram para a construção de um imaginário erótico e para o autoconhecimento da sexualidade das próprias?</li> </ul>
<p>Domínio da sexualidade das artistas: constituição da sua autoimagem corporal e erotismo.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Normativas/subordinadas</li> <li>- libertadoras;</li> <li>- para o prazer;</li> <li>- para a reprodução.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Como se caracteriza essa sexualidade: normativa ou libertadora?</li> <li>– As representações de vulvas foram inspiradas e motivadas em quê?</li> <li>– Qual é o seu ponto de partida para a criação de suas obras?</li> <li>– Qual é a premissa principal do seu trabalho com vulvas?</li> <li>– Qual(is) seu(s) principal(is) objetivo(s) com a iconografia da vulva?</li> </ul>

<p>Domínio da produção artística de vulvas pelas artistas: arte e gênero</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Intencionalidade;</li> <li>- representatividade;</li> <li>- imagens positivas da genitália/ruptura com a lógica da heteronormatividade;</li> <li>- arte / ativismo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Considera que as representações de vulvas, feitas por mulheres artistas, podem contribuir para a discussão da igualdade de gênero?</li> <li>– A desmistificação de tabus sobre a vulva e a sexualidade podem se dar também através da arte. De que forma a sua arte dialoga com essas questões?</li> <li>– Qual o seu papel, sua busca, sua intenção enquanto mulher, artista, criadora de vulvas?</li> <li>– Há inúmeras discussões sobre a arte feminista e a arte feminina. O que você pensa sobre o gênero e a arte?</li> </ul>
<p>Domínio da recepção da arte feminista vulvar criada pelas artistas: impacto nos espectadores</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Positiva;</li> <li>- curiosa;</li> <li>- reguladora;</li> <li>- violenta/abusiva;</li> <li>- indiferente.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Qual a reação do público às representações das vulvas?</li> <li>– Você se considera uma artista feminista? Alguma vez se sentiu “rotulada”?</li> <li>– Considera o seu trabalho pornográfico? Já foi acusada de ser?</li> <li>– Já foi taxada de promiscua, de mulher “fácil”, de vadia ou de termos redutores, por utilizar a vulva como elemento na sua arte? Você acha que se fosse um homem “pintando” pênis isso aconteceria também?</li> <li>– Qual foi o melhor e o pior <i>feedback</i> que já teve sobre a sua obra?</li> </ul>

Fonte: Elaborada por mim (2021).

### CAPÍTULO III – TRATAMENTO E ANÁLISE DE DADOS

Neste capítulo, serão explorados os conteúdos das entrevistas, transcritas na sua totalidade, com as seis artistas selecionadas, que representam figurações da vulva, por meio da técnica da análise de conteúdo. Conforme visto no capítulo I desta pesquisa, muitas foram as artistas que utilizaram os seus corpos e a sua arte para questionar as violências e imposições patriarcais dominantes sob os corpos e as subjetividades femininas. Por conseguinte, apesar das mulheres terem conquistado significativos avanços desde a revolução sexual até aos dias atuais, de um modo geral, ainda estão subordinadas à dominação masculina.

As mulheres estão frequentemente sujeitas aos homens por diversas tramas sejam elas pela sua “condição biológica”, pelos interesses econômicos, pela sua condição social, pelo trabalho ou ainda pelo poder simbólico, tal como foi apontado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (1998). As reflexões de Bourdieu acerca da dominação masculina partem inicialmente dos valores subjacentes ao senso comum, que são os principais produtores de preconceitos e classificações naturalizadas na vida social. Estas naturalizações são, na verdade, processos culturais que produzem marcas dessa cultura e desta forma os corpos ganham sentido socialmente (Louro, 2000, p. 6). Deste modo, os corpos encontram-se constantemente em autoconstrução, pois são continuamente marcados pela cultura na qual estão inseridos e pela qual, alterados. Também é através do corpo ou das suas representações que as artistas contemporâneas situam as suas poéticas artísticas da vulva analisadas neste capítulo.

O corpo se modifica devido ao envelhecimento, ao adoecimento, às mudanças dos hábitos de alimentação e às atividades físicas, com novas e diferentes possibilidades de prazer ou com formas de intervenção médica e tecnológica (Louro, 2000, p. 8). Embora tenha ocorrido grandes avanços neste sentido, ainda hoje a vulva é considerada um tabu para muitas pessoas. Conforme o *Grande dicionário da Língua Portuguesa* (2013), a palavra *tabu* refere-se a uma interdição social ou cultural implícita na abordagem de determinados assuntos ou comportamentos; tudo aquilo que não é discutido ou mencionado por pudor ou educação (p. 8769). A escritora, jornalista e documentarista brasileira Eliane Brum (1966-) publicou um artigo referenciando a obra

*Diva* da artista Juliana Notari na sua coluna no jornal *El País* na qual afirma que a vagina tem sido violada, atacada, escondida, censurada e deletada através dos séculos, seja como imagem ou como palavra (Brum, 2021). Além dela, a artista e cartunista sueca Liv Strömquist (1978-), autora do livro *A Origem do Mundo* (2014), traz na sua obra, feita em formato de banda desenhada, inúmeros exemplos históricos que comprovam as falácias ditas sobre as vulvas. A autora menciona, por meio dos seus desenhos e texto, sobre a construção social e cultural que moldou a história da vagina ou da vulva. Em entrevista à revista *Trip*, Strömquist afirma que a vulva é um lugar do corpo que pouco se conhece, sobretudo quando se trata da sua história cultural e confessa ela própria já ter sentido vergonha do seu corpo. Quando questionada sobre de que modo ela tenciona que as mulheres, ao lerem seu livro, sintam-se empoderadas, ela replica:

Acho que a percepção negativa do órgão sexual feminino, culturalmente tratado como repugnante ou vergonhoso, afeta as mulheres em um nível psicológico muito profundo. O órgão sexual feminino é retratado como algo fraco – "não seja uma *pussy*" –, enquanto o órgão sexual masculino está constantemente ligado a conotações positivas de potência, força, masculinidade e assim por diante. Claro que isso afeta como nos sentimos sobre nós mesmas e limita a ideia do que podemos fazer no mundo. É um auto-ódio, eu acho. Para mim foi importante descobrir e aprender todas as informações que conto no livro, porque isso me fez sentir mais fortalecida e espero que a leitora sinta o mesmo (Strömquist *apud* Ito, 2018).

A produção de conhecimento sobre os corpos que possuem vulvas, como é também o caso das imagens da arte da boceta, acabam por suscitar questionamentos e acender diálogos sobre a sexualidade, o direito ao prazer feminino, a resignificação desses corpos historicamente elegidos como “fedorentos, imundos, um saco sujo cheio de fezes e urina” (figura 13) e, conseqüentemente questiona a naturalização dos papéis de género pela ideologia heteronormativa.



Figura 13. A Origem do Mundo [Livro], Liv Strömquist, 2018

### 3.1. O impacto das imagens sexuais dos *media* na construção das sexualidades das artistas.

Tabela 3. Domínio das imagens sexuais encontradas em diversos *media* (TV, internet, livros, filmes, revistas, etc): impacto na formação da sexualidade das artistas

Dimensões Gerais de Análise	Domínio das imagens sexuais encontradas em diversos <i>media</i> (TV, internet, livros, filmes, revistas, etc) e o seu impacto na formação da sexualidade das artistas				
	Contexto familiar	Contexto Educativo / Cultural	Contexto do <i>mass media</i>	Objetificadas	Esteréotipos de gênero
Indicadores de análise / Artistas					
Fabiana Faleiros	x	x	x		x
Flávia Leme	x	x	x	x	x
Franziska Dickmann	x	x	x	x	x
Juliana Notari	x	x	x	x	x
Sue Nhamandu	x	x	x	x	x
Carine Panigaz	x	x	x	x	x

**Tabela 4.** Dimensão de análise 1

Domínio das imagens sexuais encontradas em diversos media (TV, internet, livros, filmes, revistas, este): impacto na formação da sexualidade das artistas		
Contexto familiar	7	42
Contexto educativo / Cultural	7	
Contexto do <i>mass media</i>	8	
Objetificadas	9	
Estereótipos de género	11	

Ao analisar as tabelas 3 e 4 pode-se concluir que é unânime entre todas as artistas que os contatos primários que tiveram com a vulva estão dentro do contexto familiar, contexto educativo e cultural e dos *mass media*. No respeitante à presença de imagens da vulva em diferentes suportes, os principais apontados pelas entrevistadas são os livros de educação sexual reprodutiva, revistas e filmes de pornografia tradicional que reforçam os estereótipos de género, que apareceu com maior frequência nas narrativas das entrevistadas. Todas as entrevistadas são de gerações muito semelhantes e provavelmente isto explica o fato da construção das sexualidades serem muito semelhantes entre si. Apenas uma das artistas relata que teve oportunidades mais livres em relação à concepção da sua sexualidade, mas reforça que apesar dessa liberdade vivida no contexto familiar e educacional, estava inserida em um dos estados brasileiros que segundo ela, é muito machista e opressor.

Importa dizer que a construção da sexualidade tem a ver com as palavras, as imagens, o ritual e a fantasia com o corpo, os quais ganham sentido mediante os processos inconscientes e formas culturais (Weeks, *apud* Louro, 1997, p. 26).

Cresci em uma família de classe média, em uma cidade no sul do Brasil, colonizada principalmente por imigrantes italianos (ver apêndice F). Na minha casa, não lembro de já ter escutado a palavra vagina. Vulva então? Nem em outra vida! O nome “daquilo que tem ali embaixo”, dizia a minha mãe, é xexeca: tem que lavar a

xexeca direito; cuidado com a xexeca, tem que usar calcinha de algodão; não deixa ninguém colocar a mão na tua xexeca: tira a mão da xexeca; não coça a xexeca. Meu pai sempre coçou o saco, mas eu nunca escutei alguém dizer que ele não podia coçar. Ele coça até hoje. Eu até hoje tenho vergonha de coçar. É que os pentelhos enroscam nas cuecas eles dizem. E os meus não?! Claro que não! Pelos é coisa de mulher desleixada, porca! Aliás, vulvas e porcas estão intimamente ligadas: uulua,-ae, (f.). Vulva, útero. Ventre de porca (prato muito apreciado pelos romanos). (Vulva | *Dicionário Latim-Português*, p.843). Segundo o dicionário *online* de etimologia médica, a palavra *vulva*:

Do latim, vulva, útero, ventre. A palavra Vulva, em latim, possuía uma série de significados: cobertura de inverno (manta), útero de animais (especialmente prenhes); entranhas de porca (iguaria apreciada nos banquetes romanos). Enquanto Vulva significou útero, a vagina era chamada de Collum Vulvae (colo do útero) e os genitais externos, Pudendum ou Pars Pudenda. Quando o termo Uterus substituiu Vulva, esta passou a nomear a genitália feminina externa. O termo pode ter derivado também, por semelhança da forma dos lábios e das folhas, do latim Valva, ou talvez de Volare, desejar, querer, porque outra forma, menos usada, de grafar Vulva era Volva, desejada (*Vulva | Dicionário de Etimologia Médico*, sem data)

A verdade é que eu nunca me interessei por conhecer melhor a minha vulva. Não me lembro de ter feito perguntas sobre esta e muito menos de querer ver como era. Não tenho lembranças de me masturbar quando criança. A minha xexeca era para fazer xixi. E mais nada. Tal e qual a artista e filósofa pós-pornô Sue Nhamandu, a primeira vulva que tive a oportunidade de ver foi a de algumas pessoas familiares. A vulva da minha mãe, a da minha madrinha de batismo e a das minhas primas são as que mais comumente eu via. Para Sue Nhamandue (ver apêndice E), a vulva da sua mãe e da sua avó foram as primeiras vulvas que ela viu. Ela conta que na ocasião, reparou nos pelos. A dela era lisa e sem pelos, a da sua avó com poucos pelos brancos e a da sua mãe era peluda. Já a artista e ceramista Flavia Leme (ver apêndice B) conta que a sua memória mais remota sobre a vulva vem de um livro que a sua mãe havia comprado para explicar as transformações do corpo na adolescência. O livro se intitulava *De Onde Viemos?* e neste estavam desenhados os corpos humanos nus de ambos os sexos, com as devidas diferenças e explicações de como somos gerados. Na minha casa também tinha um

livro. Mas eu não me lembrava do seu nome. Aproveitei a pesquisa e perguntei à minha mãe se ela se lembrava do livro. Então, aos quase 39 anos de idade, recebo uma fotografia deste pelo *whatsapp* (Figura 14).



**Figura 14.** De Onde Vem os Bebês. [Livro], Andrew Andry & Steven Schep, 1969.

As artistas Fabiana Faleiros (ver apêndice A) e Franziska Dickmann (ver apêndice C) também contam que na infância, tiveram a oportunidade de ver uma vulva por meio de livros sobre sexualidade, mostrados pelas suas mães. Franziska ressalta que no livro, assim como na sua família, a vulva era erroneamente chamada de vagina. O *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* define:

**VAGINA** [və'ʒinə] *s.f.* **1.** anatomia órgão genital feminino definido, nos animais superiores, por um canal que se estende do colo do útero à vulva, e que intervém na cópula como órgão receptor do pênis **2.** pequeno canal feminino que, em alguns invertebrados, recebe o órgão copulador masculino **3.** *popular* órgão sexual feminino **4.** bainha **5.** [plural] [portugal] ervilhas *etim.* Do latim *vagīna-*, «bainha». (p. 9363)

**VULVA** ['vułvə] *s.f.* ANATOMIA conjunto das partes externas do aparelho genital feminino, onde se abre a vagina *etim.* Do latim *vulva-*, «idem» **vulvar** [vuł'var] *adj.2g.* pertencente ou relativo a vulva; vulvário. (p.9589)

No contexto escolar e de educação, a artista Juliana Notari refere que estudou em uma escola que adotava a pedagogia Freiriana<sup>8</sup> e, por isso, este assunto era muito comum. Já a artista Franziska Dickmann conta que teve a oportunidade de ver vulvas em livros de biologia e nas aulas de educação sexual na escola. Mesmo assim, ela delineia que muito pouco foi mostrado ou explicado e que os conteúdos das aulas de educação sexual nunca eram favoráveis ao prazer, mas sim a temas como a contracepção ou a menstruação. Louro (2000) advoga que o evento da primeira menstruação passou do contexto privado para o público, tornando-se um interesse de mercado. Se antes a primeira menstruação era vista como um “marco de passagem” da infância para a vida adulta, e assim vinculada diretamente com a sexualidade e a capacidade reprodutiva das mulheres, mais tarde, com o advento dos absorventes e a medicalização da menstruação, em parte, estas questões foram secundarizadas (p.16). Mesmo assim, a menstruação é um dos assuntos recorrentes entre as meninas nas escolas, pois acaba por ser um momento da vida no qual os assuntos e interesses das adolescentes costumam mudar de rumos. Louro (2000) descreve ainda que a escola, geralmente, acaba por manter-se em um fio muito delicado das sexualidades no sentido que, ao mesmo tempo em que incentiva uma sexualidade normativa e heterossexual, tenta reprimi-la, pois, a sexualidade segundo o espectro das instituições escolares, deve ser adiada para o período da vida adulta e, por isso, para depois do período escolar. Bordieu (1998) argumenta que o poder simbólico que se exerce na linguagem, na gesticulação e nas estratégias de reprodução do mundo social, e que se estabelecem no plano simbólico, centralizam-se por intermédio de diferentes instituições como o Estado, a Igreja, a família, a escola, etc. (p. 103). Desta forma, a dominação masculina se reveste de naturalidade, dispensando qualquer justificação, pois se impõe como neutra (p. 18). Os indícios dessa construção naturalizada revelam-se em diversos

---

<sup>8</sup> Paulo Freire (1921-1997) foi um dos mais importantes pedagogos brasileiros. Como educador criou um método de ensino inovador. Acreditava que a educação é uma ferramenta essencial para a transformação da sociedade.

âmbitos da vida cotidiana de onde surgem as tarefas de feminização do corpo da mulher, as vocações nomeadas como condições femininas (doméstica, por exemplo), os espaços de poder conferidos essencialmente aos homens, bem como os valores congregados nos gestos e nas atitudes da educação diária. A violência simbólica, muitas vezes imperceptível às suas próprias vítimas, é essencialmente praticada pelas vias simbólicas da comunicação e do conhecimento. Segundo Bordieu (1998), o Estado, a Igreja e a Escola, não só foram, como continuam sendo as instituições fundamentalmente responsáveis pela construção dos papéis desempenhados pelos géneros (p. 103). Reside na família, o seio da representação da dominação masculina, pois é nela que as primeiras noções do trabalho baseadas no género são divididas e praticadas. A Igreja, por sua vez, marcada pelo antifeminismo profundo, vincula (ou vinculou) por séculos uma noção patriarcal e dogmática da inferioridade feminina inata, censurando todas as práticas consideradas violadoras dos bons costumes, incluindo formas de se vestir ou de se comportar. Por conseguinte, a Escola contribui (ou contribuiu) com a transmissão de ideias arcaicas de modelos profissionais e comportamentais pré-concebidos e hierarquizados baseados na correspondência das relações homem/mulher e adulto/criança (p. 104). Deste modo, os contextos familiares e escolares acabam por reforçar os padrões de género, marcados pela binariedade do que se espera de um *homem e de uma mulher*, complicando ainda mais para as pessoas que se compreendem com interesses e desejos que fogem a norma heterossexual, criada e acompanhada para a rejeição da homossexualidade (Louro, 2000, p. 18).

No fundo do quintal da casa dos meus pais tinha uma casinha pequena, dessas que servem para guardar lenha para o inverno e também aqueles objetos que, apesar de não serem mais usados para nada, permanecem guardados em caixas ou jogados em prateleiras empoeiradas, que comumente acumulamos nas nossas casas. Quando eu tinha uns 10 ou 11 anos, encontrei lá uma pilha de revistas pornográficas. Não era a *Playboy*. Era alguma revista do tipo barata e já puída. A primeira das que vi tinha fotografias que criavam alguma narrativa que se passava no período do carnaval. Na primeira das imagens em sequência, tinha uma mulher loira, bonita, bronzeada. Ela estava sem roupa, sentada em cima de uma mesa dividindo o espaço com copos e garrafas de cerveja, estava com as pernas abertas em um plano frontal. Ela sorria

exuberante como se gargalhasse alto de felicidade. A imagem a seguir revelava, no entorno da mesa, vários homens “famintos para o jantar”. Nas próximas imagens, víamos o “jantar sendo comido”! Ainda que eu não conhecesse a palavra transar, foi assim que eu descobri que as pessoas transavam. Uma figura de mulher a dividir uma mesa composta por objetos, nada mais é do que outro objeto. O conceito de objetificação sexual surgiu na década de 1970 e constitui um processo no qual uma pessoa é tratada como objeto sexual exclusivamente para o desejo e gozo do outro, e uma das consequências impostas pela objetificação é que as mulheres tendem a se ver a si próprias como objetos consumíveis e não como sujeitos (Heldman *apud* Oliveira, 2018, p. 503). A pornografia tem uma profunda influência na construção das identidades sexuais, pois por meio dela muitas pessoas têm acesso a esse tipo de conteúdo no qual o foco é o ato sexual heterocentrado (Oliveira, 2014. p.314).

Uma película pornô propõe pedagogias de sexualidade e opera normalizando e naturalizando as relações entre os corpos. A pornografia, portanto, cria modelos de sexualidade; assinala como devemos utilizar os órgãos; afirma quais são os órgãos sexuais e quais não são; sustenta em que situações, com quem e em qual lugar devem ser utilizados. Não se trata, então, somente de retratar a realidade do sexo, mas de uma produção performática que cria o que almeja descrever (Pereira *apud* Oliveira, 2014, p. 314).

O contato com a pornografia é recorrente entre todas as artistas entrevistadas nesta pesquisa. A artista Flavia Leme, por exemplo, relata que teve a oportunidade de ver vulvas por intermédio de revistas masculinas como a *Playboy*, que circulavam clandestinamente entre os adolescentes na escola e nada mais do que isso. Sue Nhamandu contou que na década de 1980 era muito comum as oficinas mecânicas terem folhinhas e cartazes com mulheres nuas expostas nas paredes e, sendo ela filha de um mecânico, acabava por ter contato com essas imagens. Além disso, na adolescência também teve contato com a pornografia. Sendo assim, podemos verificar nas entrevistas que a experiência visual com a pornografia foi um ponto em comum entre todas as artistas. Conforme Preciado (2018):

(...) a pornografia funciona como uma prótese masturbatória de subjetivação de caráter virtual, externo e móvel que se caracteriza, ao menos em sua origem e até os anos [19]70, por estar reservada ao masculino (p. 29).

A pornografia atravessa os imaginários eróticos ensinando às pessoas como as práticas sexuais devem ser praticadas. A pornografia opera como uma pedagogia do sexo, como um meio discursivo que ativa dispositivos que regulam as sexualidades, ou seja, “(...) a pornografia como uma técnica de confissão involuntária: a produção de um saber sobre o sujeito, dizendo a verdade sexual sobre o sujeito” (Linda Williams, *apud* Preciado, 2018, p. 30). Essas técnicas visuais que produzem prazer estão segregadas em termos de gênero, idade e classe social e, de um modo histórico-cultural, as mulheres foram distanciadas e “protegidas” dessas técnicas masturbatórias, pois os prazeres eram controlados pelo poder masculino (Preciado, 2018, p. 29). Na pornografia o corpo é vulnerável à imagem. A francesa Virginie Despentes (1969-), no seu livro *Teoria King Kong* (2016), explica que um dos problemas que os filmes pornô geram é que eles acertam no ponto cego da razão ao estimular diretamente o centro das fantasias sexuais sem passar pela palavra ou pela reflexão:

Primeiro a gente fica molhada ou tem uma ereção, depois se pergunta o porquê. Os reflexos de autocensura são desestabilizados. A imagem pornográfica não nos deixa escolha: é isto que te excita, é isto que te faz reagir. Ela sabe onde apertar para que funcionemos (Despentes, 2016, p. 77).

Segundo a autora, a recusa de falar sobre os próprios desejos, ou de os sentir, seria um dos motivos que levam os manifestantes antipornô a se manifestarem. Além disso, Despentes (2016) afirma que em geral o que é excitante é vergonhoso para a sociedade, e acresce ainda que a imagem que se constrói da pessoa a partir desse momento de transgressão sexual é incompatível com a identidade social cotidiana normativa e tida como aceitável (p. 77).

Annie Sprinkle, atriz pornô, artista e *performer* mencionada no Capítulo I, sobre o tema da pornografia, refere que:

A pornografia é como um espelho em que nos podemos observar. Às vezes o que descobrimos não é muito bonito de se ver e pode nos deixar bastante desconfortáveis. Mas que oportunidade maravilhosa de se conhecer, de se aproximar da verdade e de aprender... A repostagem à pornô mal feita não é proibir a pornô, mas fazer filmes pornô melhores! (Sprinkle, *Hardcore from the Heart*, *apud* Despentes, p. 73).

É a partir da década de 1970 que o movimento *sex positive*, movimento do qual Annie Sprinkle é uma das principais militantes, destaca a importância de se fazer os próprios filmes pornôs, com o objetivo de desconstruir as identidades sexuais contidas na pornografia hegemônica, sendo fruto dessa vertente o surgimento do movimento pós-pornô, já mencionado anteriormente (Oliveira, 2014, p. 315). Os filmes pornográficos *mainstreans* (produção em massa de filmes pornôs) acabam por promover a objetificação da figura feminina, pois são produzidos por homens e direcionados para homens, contemplando, assim, os fetiches masculinos e desconsiderando os prazeres femininos, além de que são assentes na ideologia da heteronormatividade (Barros *et al.*, 2020)

### 3.2 A autoimagem corporal e o erotismo das artistas.

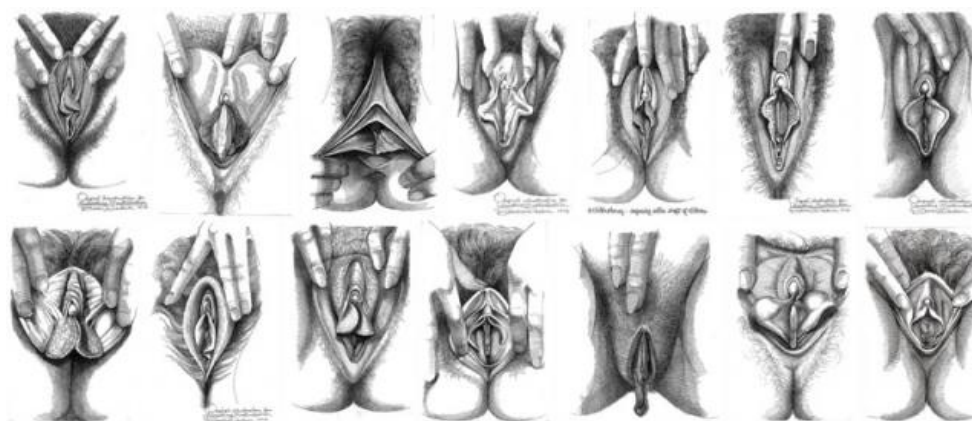
**Tabela 5.** Domínio da sexualidade das artistas: constituição da sua auto-imagem corporal e erotismo

Dimensões Gerais de Análise	Domínio da sexualidade das artistas: constituição da sua auto-imagem corporal e erotismo			
	Normativa / Subordinada	Libertadoras	Para o prazer	Para a reprodução
Indicadores de análise / Artistas				
Fabiana Faleiros	x	x	x	x
Flávia Leme	x	x	x	x
Franziska Dickmann	x	x	x	x
Juliana Notari	x	x		x
Sue Nhamandu	x	x	x	x
Carine Panigaz	x	x	x	x

**Tabela 6.** Dimensão de análise 2

Domínio da sexualidade das artistas: constituição da sua auto-imagem corporal e erotismo		
Normativa / Subordinada	6	35
Libertadoras	15	
Para o prazer	8	
Para a reprodução	6	

Conforme revela a Tabela 5, todas as entrevistadas consideram que as suas referências iniciais estavam assentes em uma sexualidade normativa, ou seja, dentro dos padrões, modelos e valores femininos tradicionais de uma sociedade patriarcal. As informações e categorizações que lhes foram dadas sobre as suas vulvas estiveram sempre ligadas à reprodução e a métodos contraceptivos para evitar uma possível gravidez, não se focando na sexualidade e prazer femininos. Contudo, as entrevistadas afirmam unânime e expressivamente que na vida adulta suas sexualidades e a forma como a expressam se dá de forma libertadora e para o prazer (Tabela 6). Nesse sentido, a iconografia da vulva surge na poética das artistas de forma distinta, mas convergem na similitude de objetivos.



**Figura 15.** Esboços de vulvas naturais. [Ilustração], Betty Dodson, 1973.

Betty Dodson (1929- 2020) era uma estadunidense, artista e educadora sexual feminista pró-sexo. No seu livro *Sex For One* (1989) Dodson relata a sua experiência com as imagens genitais (Figura 16). Ela conta que aos 10 anos, sentiu curiosidade em ver como era a sua vulva, ou nas suas palavras, como era “aqui por baixo” (p. 43). Pegou em um espelho da sua mãe, foi ao seu quarto e, então, pôde ver claramente a sua genitália e ficou horrorizada, pois “tinha uma coisa pendurada, como o que as galinhas têm no pescoço”. Este choque fez com que ela amaldiçoasse a masturbação, que segundo a própria, é a primeira atividade sexual natural. Entretanto tomou coragem e voltou a observar a sua vulva. Percebeu que tinha o lábio vulvar esquerdo mais pequeno que o direito e decidiu voltar a masturbar-se, tocando somente no lado esquerdo, para que assim ficasse do mesmo tamanho do lábio direito, o que, é claro, nunca aconteceu. Ela afirma que nunca contou nada sobre a sua “deformação” na vulva e que por muito tempo se sentiu incomodada com o seu próprio corpo. O incomodo sobre a autoimagem corporal genital, assim como a falta de conhecimento desse órgão, é recorrente em diversas narrativas.

No início do século XIX, a invenção da fotografia assinala uma etapa crucial para a produção de um novo sujeito sexual bem como da sua “verdade” visual. Conforme explana Preciado (2018), é sobretudo o advento da fotografia que irá conferir a essa produção técnica da materialidade do corpo o valor do realismo visual (p. 121). Demonstrar habilidade no ato sexual e responder apropriadamente não são coisas “naturais” na sociedade Ocidental, sobretudo para as mulheres (Dodson, 1989, p. 31).

Assim como o ato sexual não é algo “natural”, o sexo, como já foi referido, também não o é. Preciado (2018) explana sobre as noções de tecnologia de género desenvolvidas pela italiana De Lauretis (1938-), a partir das quais o género é o resultado de um sistema de significados que inclui modos de produção e decodificação de signos visuais e textuais que são geridos politicamente em forma de regulação:

Parece-me que o género não é um simples derivado do sexo anatómico ou biológico, mas uma construção sociocultural, uma representação ou, melhor ainda, o efeito do cruzamento das representações discursivas e visuais que emanam das diferentes instituições – a família, a religião, o sistema educativo, os meios de comunicação, a medicina ou a legislação – mas também fontes menos evidentes como a linguagem, a arte, a literatura, o cinema, etc. Contudo,

a construtividade ou a natureza discursiva do gênero não o impediram de ter implicações reais ou efeitos concretos, tanto sociais quanto subjetivos, na vida material, dos indivíduos. Ao contrário, a realidade do gênero está precisamente nos efeitos da sua representação; o gênero é realizado, se torna “real”, quando essa representação se torna autorrepresentação, é individualmente assumida como forma da própria identidade social e subjetiva (De Lauretis, *apud* Peciado, 2018, p. 119).

Virgine Despentes (2016) afirma que o desejo é do domínio exclusivo dos homens e que, para as mulheres, desejar e expressar abertamente os seus desejos não foi possível até aos anos 1950. Segundo a autora, o desejo feminino é atravessado pelo olhar masculino (p. 87).

Além disso, as referências de sexualidade destinadas às mulheres estavam quase sempre ligadas à submissão aos desejos dos homens, à dor e à reprodução.

Mulheres não façam esforço algum. Ensinaram-lhes que vocês eram propriedade privada ou pública: de um homem ou de todos os homens. De uma família, de uma tribo, de um Estado, eventualmente republicano. Que esse era o prazer de vocês. E que, sem submissão aos desejos - de um homem ou de todos -, vocês não conheceriam nunca o gozo. Que este estava, para vocês, sempre ligado à dor, mas que a natureza de vocês era assim. Desobedecer a isso seria infligir infortúnios” (Irigaray, 2017, p. 228).

De modo geral, as artistas com quem conversei relataram que as imagens sexuais a que tiveram acesso traziam geralmente ideias de submissão, de passividade e do corpo feminino ser um receptáculo. A artista Flavia Leme narra que as outras referências que teve no decorrer da vida eram sempre de uma relação inferior, submissa, objetificando o corpo da mulher como algo feito para suprir os desejos sexuais masculinos (e também para gerar e nutrir outros seres). Por outro lado, a artista Sue Nhamandu conta que em nenhum momento aquelas imagens despertaram uma ideia de subjugação. Todavia despertaram uma hipersexualização. Ela completa, afirmando que o contexto erótico de objetificação da mulher para desfrute do olhar do sujeito masculino é pernicioso, porque gera uma ideia de que você precisa ser *sexy*. Sobre essas imagens que acabam por gerar estereótipos em relação à sexualidade, Sue relata:

*Sim, é o mesmo estereótipo que a pornografia passa. A mulher passiva, a mulher sensual, a mulher sorridente, com olhar meigo eu não tinha ainda*

*acesso a imagens de dominatrix. Eu lembro que a primeira imagem poderosa que eu vi de mulher, foi a Madonna. Não tinha uma vulva, mas tinha ela com aquele sutiã Jean Paul Gaultier tocando na própria buceta em cima do palco. Eu me lembro com muito impacto. Eu devia ter uns cinco ou seis anos talvez. Eu lembro de dizer pra minha mãe: eu gosto da Madonna, mas eu não gosto que ela coloque a mão na pepeca. Eu vi, achei muito bonito, mas aí eu vi a reação de reprovação de todos meus familiares que estavam assistindo o show da Madonna, que apareceu depois do programa do Fantástico. Que era um momento que estava todo mundo reunido. Eu lembro que a minha reação de não gostar dela por a mão, daquela imagem poderosa daquela mulher, se dando prazer, simulando a capacidade de se dar prazer, não me causou nenhum impacto negativo. Mas eu senti, pelo comportamento das pessoas ao meu redor que eu precisava reprovar aquele comportamento. Então eu elogiei ela porque eu gostei, mas eu fiz uma crítica aquele movimento que eu vi, que era visto como algo negativo. Mas ele não foi visto como negativo por mim na primeira impressão (Sue Nhamandu, ver apêndice E).*

A cena relatada pela Sue sobre a afirmação e exaltação da sexualidade feminina feita pela *popstar Madonna*, com a simulação pública do autoprazer e a reprovação da cena pelos seus familiares, pode relacionar-se com o depoimento de Despentès (2016), no qual ela menciona que, no caso dos filmes pornos, a atriz é o ponto central do filme e o que realmente incomoda é ela performar uma sexualidade com as características masculinas, ou seja, ela quer sexo, não importa com quem, ela quer gozar e goza todas as vezes. Esse não é o papel social esperado de uma mulher, que é formatada para o bem-estar alheio, modelo do lar e de boa mãe (p. 85).

As artistas Juliana Notari, Flavia Leme e Franziska Dickmann relatam que os meios de comunicação em massa como a publicidade também são responsáveis pela criação de estereótipos. A artista Flavia Leme refere que:

*(...) os corpos femininos magros, brancos, com seios empinados e com bundas grandes (o chamado corpo violão). Quem não estivesse dentro desse padrão não era atraente e nem desejável. Corpos de mulheres negras eu quase não me lembro, salvo em publicidade de cerveja (Flavia Leme, ver apêndice B).*

A artista Juliana Notari afirma que:

*Essas imagens criam estereótipos que aprisionam, como diz a Naomi Wolf, no seu livro o Mito da Beleza, sendo uma forma de desempoderar, de tirar a força*

*das mulheres. A indústria pornográfica também gera estereótipos e dita comportamentos normativos (Juliana Notari, ver apêndice D)*

E Franziska diz que a maioria das imagens que vemos são editadas ou a pessoa passou por algum tipo de operação cirúrgica e, dessa forma:

*Isso contribui para um ideal muito irreal e falso de beleza: que a vulva é quase fechada, que os lábios internos devem ser menores que os externos, que todas devem ser depiladas, suaves e brilhantes sem irritação de pele e ter cor rosa suave. A grande maioria das vulvas de pessoas adultas não tem essa aparência (Franziska Dickmann, ver apêndice C).*

Segundo Franziska, essas imagens acabam por contribuir para a construção do autoconhecimento e erotismo, pois se você não sabe nada sobre o assunto, você se orienta a partir do que está disponível. A todo o momento, essas construções de padrões de beleza precisam ser identificadas e desconstruídas, para Franziska. “(...) Será que eu faço porque quero fazer, ou será que eu faço para meu parceiro pois é o que acho que se espera de mim?” (ver apêndice C).

Flavia Leme refere que é de uma época quando a *internet* estava começando e que os conteúdos vinham principalmente dos canais abertos de televisão de forma que ela acredita que:

*(...) a minha geração construiu uma imagem em que, por mais que tivéssemos liberdade de expressão e sexual, ainda carregamos padrões e estereótipos de corpos (brancos e magros) e formas de comportamento que ditasse como uma mulher deveria se comportar publicamente (jeito de vestir, falar, sentar, conversar, etc.). O autoconhecimento foi sendo construído pelas experiências e trocas com as amigas, em um tempo mais lento e orgânico, bem diferente do que ocorre nos dias atuais onde vemos movimentos de corpos livres e formas diversificadas de nos relacionarmos com os outros (Flavia Leme, ver apêndice B).*

Sue Nhamandu refere que foi por meio dessas imagens de mulheres nuas que sentiu a sua primeira atração lésbica.

A falta de referenciais sobre os nossos corpos e desejos faz com que muitas mulheres não consigam ter orgasmos. No final dos anos 1960, a iconografia da vulva passou a consituir uma temática importante na arte feita por mulheres (Dodson, 1989,

p. 46) e muitas artistas reivindicavam os seus corpos e a sua sexualidade. A artista Carolee Schneemann (1939 – 2019) apresenta que utilizou o seu corpo como parte integrante do seu trabalho, pois, ao criar imagens com esse corpo, elo com as percepções relacionadas com a própria natureza, e com mundos orgânicos e construídos, pôde quebrar tabus, erotizar a própria cultura, que impunha a culpa e vergonha da sexualidade às mulheres, e ainda fundir a rigidez sexual própria da cultura feminina (Carolee Schneemann Foundation, s.d). Segundo Dodson (1989), se as pessoas crescessem com imagens positivas das suas genitálias, não pensariam que estas são deformadas. Ela sublinha também que é importante ter acesso a imagens que incluam o clitóris, para que a mulher possa compreender o papel que ele desempenha no prazer sexual (p. 47).

Embora na década de 1960 tenha ocorrido a chamada revolução sexual, os papéis sexuais de géneros ainda são bastante distintos. Conforme advoga Dodson (1989), a sociedade elege os homens como independentes e altamente experientes no ato sexual enquanto as mulheres são tidas como passivas dependentes e ingênuas (p. 31). Segundo ela, as mulheres aceitam essas diferenças por desconhecem ou ignorarem a sua própria sexualidade. Ela acrescenta que o conhecimento do próprio corpo, que começa desde a mais tenra idade, é fundamental para desenvolver as reações sexuais e por isso não sabem quase nada sobre o seu clitóris ou orgasmo e criam uma ideia de que a vulva é inferior:

O papel das mulheres é procriar e dar prazer sexual aos homens. Como as mulheres não sentem prazer em si mesmas, podem acabar pensando que os seus órgãos genitais são repulsivos, pois só lhes causam desconforto e constrangimento. Esse tipo de repressão é essencial para manter as mulheres em seus lugares [...] Mantemos as duas imagens sexuais da mulher - a santa ou a puta - porque marginalizamos socialmente todos aqueles que vão além do estabelecido (Dodson, 1989, p. 31).

A jornalista e escritora estadunidense Naomi Wolf (2019) também discorre sobre a falta de imagens e sobre o modo como a sexualidade feminina é definida e elaborada de forma normativa desde a infância. Segundo esta autora a erotização da mulher para o desejo sexual masculino é culturalmente comum, sendo apresentada aos jovens tanto na cultura de elite quanto na cultura popular. Contrariamente, para as

mulheres nada é apresentado, e por essa razão ela tem de aprender sozinha a lidar com a sua própria sexualidade.

A ela não é oferecida nenhuma contracultura com o desejo feminino voltando os olhos para fora, nenhuma descrição da *presença* complexa e curiosa de suas sensações genitais ou da forma pelas quais elas continuamente enriquecem o conhecimento do próprio corpo. Largada sozinha no escuro, ela tem pouquíssimas opções. Terá de absorver as fantasias da cultura dominante como se fossem suas. (...) O que as meninas aprendem desde cedo, não é o desejo pelo outro e sim o desejo de serem desejadas (Wolf, 2019, p. 228-229).

“As vergonhas” em relação às genitálias, à masturbação ou ao prazer são heranças históricas. A falta de imagens criadas por mulheres para se retratarem a si e às suas perspectivas não é um evento isolado dentro da contemporaneidade, mas um reflexo histórico, como denunciado pelo coletivo *Guerrilla Girls*, mencionado no primeiro capítulo desta pesquisa.

Dodson (1989) refere que quando percebeu que por não se conhecerem sexualmente as mulheres abdicavam do seu prazer sexual para se tornarem mães, dóceis e escravas do lar, começou a telefonar para todas às mulheres que conhecia para perguntar se elas se masturbavam. Foi, segundo Dodson, a sua “primeira campanha por telefone para começar a lançar a liberação sexual feminina” (p. 31). A minha primeira campanha para a libertação sexual foi criar esculturas de vulvas interativas e espalhá-las pelos muros das cidades, convidando os espectadores a tocarem o “sino”.

Junto com todas as múltiplas sensações que senti ao ter o meu primeiro orgasmo, a minha cabeça “explodiu”! Desde então, passei a questionar tudo o que acreditava sobre a minha sexualidade, fiquei absolutamente tomada de curiosidade e inquietação na tentativa de perceber porque eu era “anormal” e porque demorei tanto tempo para ter esta experiência. A curiosidade seguida pela inconformidade com o evento orgástico (ou a falta dele) foi de tal modo complexo que me levou a realizar esta pesquisa. Eu já era mãe quando tive o meu primeiro orgasmo. Fui mãe aos 25 anos de idade. O meu primeiro orgasmo é mais jovem do que a minha filha! A partir dessa vivência, senti uma grande necessidade de entender e compreender os porquês da minha total ignorância para essa experiência da minha própria sexualidade. Foi surpreendente

descobrir que a minha experiência orgástica, ou a falta dela, não era uma situação exclusiva minha ou uma exceção, pelo contrário, era a regra, recorrente à muitas pessoas com vulvas. Segundo uma pesquisa realizada em 2017 pelas academias estadunidenses, como a Universidade Indiana, Chapman e Universidade de Claremont, considerando cerca de 52,6 mil pessoas, sobre o orgasmo, 95% dos homens heterossexuais têm orgasmos, mas apenas 65% das mulheres heterossexuais também os têm. A seguir vêm as mulheres bissexuais com 66%, as mulheres lésbicas com 86%, os homens bissexuais com 88% e com 89% de frequência orgástica estão os homens homossexuais (BBC News Brasil, 2017).

Um grande paradoxo que se estabelece, no meu modo de ver, é o de que de um ponto de vista social eu tinha cumprido a minha principal função, ou seja, a da maternidade. Tinha cumprido esse papel de gênero atribuído ao feminino com sucesso e, portanto, aparentemente, não tinha mais nada a realizar no respeitante à minha sexualidade e subjetividade. É isso que se espera de uma mulher, que seja parideira<sup>9</sup>. No imaginário coletivo e social, o prazer não é um assunto discutível e, ainda para mais, não é coisa de mulher “honestas”. Neste sentido, concordo com as palavras da artista Betty Dodson quando afirma que teria sido diferente a sua evolução sexual se tivesse tido a oportunidade de ver imagens de genitálias adultas.

Ao posar para mim mesma em frente a um pequeno espelho, percebi que em todos os anos em que pintei nus, a genitália feminina nada mais era do que um triângulo com pelos. Foi mais um exemplo da minha ignorância sobre sexo e sobre o meu próprio corpo. Teria sido muito diferente em minha evolução sexual se eu pudesse ter visto belas fotografias da genitália adulta em um livro sobre sexo (Dodson, 1989, p. 44).

---

<sup>9</sup> Gíria muito comum na região sul do Brasil, usada para “elogiar” mulheres que têm filhos saudáveis, que têm muitos filhos e/ou que têm “facilidade” no parto dos seus filhos.

### 3.3. As figurações de vulvas nas obras das artistas.

**Tabela 7.** Domínio da produção artística de vulvas pelas artistas: arte e gênero

Dimensões Gerais de Análise	Domínio da produção artística de vulvas pelas artistas: arte e gênero			
	Intencionalidade	Representatividade	Imagens positivas da genitália / Ruptura com a lógica da heteronormatividade	Arte / Artivismo
Indicadores de análise / Artistas				
Fabiana Faleiros	x	x	x	x
Flávia Leme	x	x	x	x
Franziska Dickmann	x	x	x	x
Juliana Notari	x	x	x	x
Sue Nhamandu	x	x	x	x
Carine Panigaz	x	x	x	x

**Tabela 8.** Dimensões de análise 3

Domínio da produção artística de vulvas pelas artistas: arte e gênero		
Intencionalidade	9	39
Representatividade	10	
Imagens positivas da genitália / Ruptura com a lógica da heteronormatividade	10	
Arte / Artivismo	10	

As motivações das artistas ao criarem vulvas nas suas poéticas artísticas partem de perspectivas diferentes, no entanto todas convergem na direção de uma liberação das sexualidades e da criação de novos imaginários. As ideias feministas mostram-se

presentes nas vivências pessoais das artistas e os atravessamentos e implicações resultantes da distopia de gênero acabam por fazer parte das suas poéticas. As artistas entrevistadas estão posicionadas e alinhadas com a sua experiência de gênero e, por isso, nas suas criações essas implicações fazem parte das suas inquietações. A representatividade e a criação de novos imaginários que rompem com a lógica da heteronormatividade são os aspectos que mais se revelam nas narrativas das artistas. Quanto à intencionalidade nas obras, as artistas mencionam que as suas experiências influenciam as suas poéticas, e este indicador também se revela de modo expressivo nas suas narrativas (Tabelas 7 e 8).

Para a artista Flavia Leme, as suas bases para criar representações de vulvas partem do seu desejo de se representar a si mesma, como protagonista e agente decolonizadora do seu corpo. Estas experiências acabam por criar subjetividades peculiares:

*Mulheres mostrando vulvas é um ato disruptivo, pois foram sempre pela ótica masculina que corpos femininos (e vulvas) foram representados. Basta vermos a quantidade de nus femininos em obras de arte feitos por homens por toda história da arte. Fui inspirada por mim mesma, no modo como queria ser representada, não como musa, mas como protagonista. Queria aflorar a minha sexualidade não apenas na liberdade do ato em si, mas de forma poética, por meio do meu trabalho artístico (Flavia Leme, ver apêndice B).*

A artista Franzika Dickmann sobre as suas representações da vulva na sua poética, explica que essas imagens chamam a atenção de forma positiva e acaba por sugerir o autoconhecimento de si e dos seus desejos:

*Criamos imagens que inspiram e facilitam o acesso das pessoas aos seus próprios genitais e à sua sexualidade (Franziska Dickmann, ver apêndice C).*

Franziska conta que a sua motivação em criar vulvas surgiu a partir da sua constatação de que não sabia quase nada sobre a sua vulva e que tinha dúvidas sobre ela. Também menciona a presença da cultura falocêntrica:

*Durante muito tempo notei que eu e todos nós crescemos quase que exclusivamente vendo imagens fálicas. Estas estão em toda a parte: nas paredes das casas, na escola, no ônibus, nos livros e no cinema. (...) Através de minha própria arte, consegui mergulhar em um mundo inteiro de vulvas.*

*Agora, às vezes sinto-me completamente cercada de vulvas. Mas quando dou uma oficina de vulva ou uma visita guiada nas minhas exposições, percebo que de modo geral não é bem assim (Franziska Dickmann, ver apêndice C).*

Para a artista Juliana Notari, a imagem da vulva nas suas obras está sempre relacionada com a imagem de uma ferida, ou seja, é uma vulva ferida:

*A vulva sempre veio pra mim como uma ferida também. Por isso que eu digo que o feminismo dentro do meu trabalho ele tem muito uma poética do trauma, dessas coisas mais subjetivas, mais reprimidas, e que ao mesmo tempo desembocam numa crítica a cultura, a política, a sociedade falocêntrica, machista e sexista. Mas vem muito nessa questão do trauma, do sintoma, do que é ferido e que vai trazer justamente essa violência sobre a mulher. Essa violência nos corpos das mulheres, que vem ao longo da história, da sociedade ocidental e de outras culturas também (Juliana Notari, ver apêndice D).*

Para a filósofa, linguista e psicanalista belga Luce Irigaray (1932-) a binariedade de gênero faz parte da engenharia patriarcal, na qual o homem é identificado pelo falo<sup>10</sup> enquanto a mulher não é passível de representação por conta própria. Deste modo a mulher não seria entendida por si própria, ou seja, seria entendida a partir do que o homem dita sobre ela (Cossi, 2019, p. 322). Segundo a filósofa, a sexualidade feminina sempre foi pensada a partir de parâmetros masculinos e as zonas erógenas da mulher não seriam mais que um sexo-clitóris, incomparável com o órgão fálico, ou ainda, elas seriam um “buraco-envelope que envolve e se esfrega em torno do pênis no coito: um não-sexo ou um sexo masculino enrolado em volta de si próprio, para se autoafetar” (Irigaray, 2017, p. 33). Na cultura falocêntrica, a vagina é uma falha:

Em sentido estrito, diremos então que não há simbolização do sexo das mulheres como tal. Em todo o caso, a simbolização não é a mesma, não tem a mesma origem ou a mesma via de acesso que a simbolização do sexo do homem. E isso ocorre porque o imaginário apenas fornece uma ausência onde,

---

<sup>10</sup> Para o psicanalista francês Jacques Lacan, o falo não seria o pênis real e sim o objeto imaginário, significante do desejo. (Lacuna, 2018)

em outros casos, há um símbolo muito proeminente (Lacan *apud* Sanyal, 2012, p. 7).

A artista Juliana Notari afirma que seu interesse com a imagem da vulva é trazer para o diálogo a violência histórica sob esse órgão.

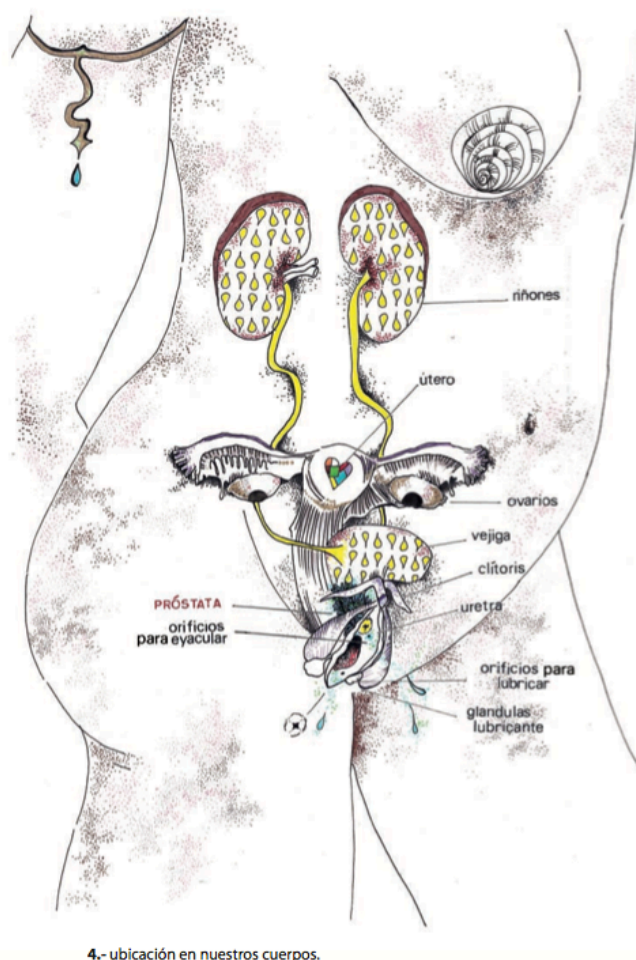
*O que me interessa no caso das obras onde eu trago as feridas vulvas é trazer a questão da violência contra os corpos. A vulva é esse apagamento na história do corpo da mulher e a história da violência sobre os corpos das mulheres, a partir do momento que trago a vulva, estou evidenciando esse apagamento da sexualidade feminina, dos corpos (Juliana Notari, ver apêndice D).*

Para a artista Sue Nhamandu romper com as representações heteronormativas a partir da criação de imagens disruptivas de bucetas faz parte das suas motivações como artista filósofa:

*A proposta do meu trabalho é operar como uma contra conduta a episteme dominante e o papel da buceta é justamente de ser essa imagem disruptiva num mundo fálico. E o papel do skirting é justamente de desbinarizar esse órgão, por que, o skirting vem das glândulas parietais que é a próstata feminina. Nicolau Fantanus vai dizer que a ejaculação feminina era um sintoma da histórica e que era muito ruim porque assimilava a buceta ao pênis. Então à similitude entre a buceta e o pênis, dizer uma próstata feminina por exemplo, é disruptivo no sentido que gera uma desbinarização das corpos humanas e a desbinarização das corpos humanas ela é um ponto base de implosão do capitalismo que é fundamentalmente patriarcal (Sue Nhamandu, ver apêndice E).*

A propósito da próstata feminina referida por Sue Nhamandu, a escritora e *performer* espanhola, criadora do termo ao qual se intitula *pornoterrorista*, Diana J. Torres (1981-), em seu livro *Coño potens - Manual sobre su poder, su próstata y sus fluidos* (2015), faz uma crítica sobre as práticas médicas e ginecológicas do sistema médico e patriarcal, que influenciam na função reprodutiva e ignoram os prazeres do corpo, denunciando ainda o silêncio histórico em relação à ejaculação feminina. Torres (2015) refere que com a invenção do ponto G as mulheres são divididas entre vaginais ou clitorianas, de modo a dividi-las entre mulheres boas e más para a heterossexualidade compulsória. Chamarmos de próstata (Figura 17) o ponto G significaria reconhecer que não somos tão diferentes uns dos outros e, portanto,

fragilizaria as razões científicas que validam a dominação patriarcal baseada no sistema binário (p.33).



**Figura 16.** Ilustração do livro *Coño Potens*, Chiara Schiavon, 2015

Para a artista e poetisa Fabiana Faleiros, um dos pontos de partida para as suas criações é o autoconhecimento, a partilha de conhecimento, o prazer e também a pesquisa sobre feminismos, sendo uma de suas premissas do trabalho com vulvas, a criação de outras histórias da sexualidade. Um dos seus objetivos é *mostrar como gestos foram criados para impedir o prazer e sua conexão com as relações de poder coloniais e patriarcais* (Fabiana Faleiros, ver apêndice A).

A obra *Mastur Bar* (2015-2018), de Fabiana Faleiros, que atua também com o pseudônimo de *Lady Incentivo*,<sup>11</sup> é um bar que apresenta performances, *workshops* e diversos objetos que remetem à masturbação feminina.

*Mastur Bar* é um bar itinerante com aulas-show sobre masturbação. Na performance criou uma genealogia do gesto “desmunhecar” ou “pulso que cai”, relacionando-o com as mãos das histéricas, com as mãos nobres e pops e com as mãos no celular. Os gestos que ocupam o corpo construído como feminino são um resíduo histórico presente até na mão que vibra no capitalismo touchscreen. Além de drinks e objetos, o *Mastur Bar* oferece música, coisas para se fazer com as mãos e técnicas para estabelecer a conexão de si (*Mastur Bar*, sem data).



**Figura 17.** Mastur Bar. [Performance], Fabiana Faleiros, 2015/18.

---

<sup>11</sup> Criou esse pseudônimo de modo a satirizar a terceirização da cultura com a Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet nº 8.313/1991). Esta lei opera por meio de empresas, mediante o redirecionamento do imposto financiam iniciativas culturais. O poder decisório sobre o destino dos recursos passa a estar em sua grande parte nas mãos das Empresas..

Acerca do conhecimento sobre o órgão sexual para o prazer, Faleiros recorda que nas narrativas escolares aprende-se que a genitália é o órgão reprodutor, portanto torna a anatomia do clítoris inexistente. Além disso ela cria relações entre o toque e o capitalismo:

O que é o capitalismo touchscreen mantendo nossas mãos ocupadas? Então vivemos um tempo que nos exige prazer. Mas como é isso? É uma tecnologia que une prazer e trabalho como nenhuma outra (Faleiros *apud* Rodrigues, 2016).

Como em Faleiros, para as artistas Sue Nhamandu e Juliana Notari, o sistema capitalista oprime as sexualidades. Ambas citam a filósofa e escritora italiana Silvia Federici (1942-), a qual defende que, na transição do período do feudalismo para o capitalismo, o sistema patriarcal aprofundou a divisão entre os sexos, disseminou entre os homens o medo das mulheres e redefiniu o controle que as mulheres exerciam sobre a sua função reprodutiva. Conforme Federici (2017), foi neste período que o valor do corpo se transformou em força de trabalho, sendo esta a causa da repressão e do controle da sexualidade:

(...) a caça às bruxas na Europa foi um ataque à resistência que as mulheres apresentaram contra a difusão das relações capitalistas e contra o poder que obtiveram em virtude de sua sexualidade, de seu controle sobre a reprodução e de sua capacidade de cura ... foi também instrumento da construção de uma nova ordem patriarcal em que os corpos das mulheres, seu trabalho e seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos (p. 305-306).

A repressão da sexualidade conduzida pela Igreja Católica e pelo Estado, sobretudo durante o período da Idade Média com a caça às bruxas, reverbera nos corpos e no imaginário das pessoas até a contemporaneidade, quando tabus operam sobre o prazer sexual. Era tarefa da Igreja e do Estado controlar e regular. Eram estes os códigos que governavam a legitimidade ou a ilegalidade da conduta das pessoas. Tudo girava em torno dos relacionamentos matrimoniais. O sexo só era permitido aos casais perante o matrimônio, e com o fim exclusivo da reprodução. A vagina só podia ser reconhecida como órgão de reprodução, sendo considerado um espaço sagrado para a maternidade (del Priore, 2011). “O sexo dos cônjuges era sobrecarregado de regras e

recomendações” (Foucault, 2015, p. 41). O corpo feminino era considerado impuro e o direito ao prazer era totalmente proibido.

A partir de 2016, Sue Nhamandu começou a desenvolver um conceito filosófico que chama de *Pornoklastia* ao que propõe uma ruptura imagética do pornô *mainstream* heteronormativo:

Criei o conceito da Pornoklastia para desmascarar a heterossexualidade como regime político, o gênero como performance, a ciência como uma mudança paradigmática politicamente conveniente e o patriarcado como obsoleto (Nhamandu *apud* Fortes, 2019).

Na performance *Próximo!*, a artista convida o público para tocar na sua próstata e deste modo conhecer onde ela está localizada e como deve ser estimulada para que seja possível a ejaculação feminina. Com um lubrificante e luvas plásticas a disposição do público, a artista convida para que participem da performance, chamando em alto e bom tom *Próximo!*.



**Figura 18.** Próximo!. [Performance], Sue Nhamandu, 2017/18.

Recentemente tive a oportunidade de participar de um *workshop* de ejaculação feminina chamada “*Skirting* no patriarcado”, com a artista Sue Nhamandu. Na primeira hora do encontro virtual que ocorreu durante a pandemia, Nhamandu faz uma explanação histórica sobre a sexualidade, mencionando conceitos de pensadores como

Michel Foucault, Silvia Federici, Tomas Laquer, Diana Torres, entre outros. No segundo momento, explica sobre a próstata feminina e como podemos a estimular a ejaculação. Sue afirma que treinou muito para conseguir e que nem todas as mulheres são capazes de ejacular. Ela esclarece que a ejaculação não deve ser interpretada como mais uma pressão ou uma tarefa que deve ser cumprida para obter prazer, pois uma coisa não está ligada a outra, de modo que é perfeitamente possível ter orgasmos sem ejacular.



**Figura 19.** Dildos no Louvre. [Performance], Sue Nhamandu & Paula Alves, 2019.

Os trabalhos da artista são inspirados nos conceitos da *farmacopornografia* do filósofo Paul Preciado (1970-). Nesta performance (Figura 20), as artistas vestem os dildos como ferramentas e dispositivos sexo-políticos.

É a liberação de dois corpos femininos, migrantes e privados (porque corpo feminino não deveria ocupar a esfera do público, a não ser quando sua nudez é a presença da coisa morta), através de um jogo com as normas. O falo na sua versão *commodity*: o dildo, destituído de seu poder simbólico. O dildo pantynova, com reminiscências de flores e plantas, feito por mãos lésbicas, escultura. Propõem formas da natureza, representações fálicas, mas não falocêntricas. Nos corpos femininos com transparências e decotes em paetês. Um confronto com as imagens clássicas, aceitas, de arte que normatizam a morte e a exploração do feminino. O corpo latino sem autorização em confronto com o espaço museológico europeu (Alves & Nhamandu, 2019).

Preciado (2018) conceitua que *Farmacopornográfico* refere-se ao processo biomolecular (farmaco) e semiótico-técnico (pornográfico) de governo da subjetividade sexual. Segundo o filósofo, na sociedade contemporânea, os metabolismos são tomados por diversas substâncias de desejo e formam as subjetividades tóxico-pornográficas, centradas na produção e consumo de formas de desejo heteronormativas, reguladas pelas tecnologias de gênero, sustentadas pelo capitalismo (p. 36).

Conforme Nhamandu, as representações de vulvas, feitas por mulheres artistas podem contribuir para a discussão da igualdade de gênero, mas ressalta que:

*(...) a arte feita por mulheres conscientes politicamente das suas categorias de mulher, dentro do neoliberalismo, pode sim contribuir pra transformação da vida em sociedade das mulheres como um todo, incluindo a sexualidade. Mas não acho que porque é um trabalho de mulher ele passa imediatamente a ser disruptivo a norma (Sue Nhamandu, ver apêndice E).*

A artista Franziska Dickmann considera que as representações de vulvas, feitas por mulheres artistas podem contribuir para a discussão da igualdade de gênero, mas refere que isto não acontece de forma isolada. Segundo Franziska:

*(...) a arte apoia este movimento. A arte é uma linguagem que consegue expressar e abordar coisas para as quais nos faltam as palavras. É também um meio político de comunicação. (...) Vivemos em um mundo de imagens falsas e editadas. Nada do que vemos no Instagram é real. No entanto, nós nos comparamos a essas imagens falsas. A arte pode contrariar isso. Pode ajudar a criar uma nova autoimagem e mais amor-próprio (Franziska, ver apêndice C).*

A principal premissa do seu trabalho com vulvas é mostrar a diversidade de vulvas e clitóris, usando o humor nos seus desenhos. As suas vulvas são ativas, cheias de personalidade e com interesses próprios. Elas fazem atividades cotidianas como patinar, comer batatas fritas e dançar. Ela acredita que o humor é uma ferramenta para se falar daquilo que geralmente as pessoas se envergonham e afirma que *um pouco de humor é bom e relaxa a situação. Ao mesmo tempo, a vulva se torna algo positivo e desejável* (ver apêndice C).



Figura 20. Happy Vulva. [Ilustração], Franziska Dickmann, Instagram.

Franziska relata que começou a pintar vulvas para se aproximar e conhecer o próprio corpo, pois segundo ela, era comum ver imagens de pênis eretos, mas de vulvas, nunca. As representações de vulva eram escassas.

*Através da ocupação artística com vulvas, tenho também uma preocupação cada vez maior com a história cultural e anatômica. E também há muitos mitos e conhecimentos em falta. Com minha arte e minhas oficinas, tento preencher estas lacunas. Espero que outros aprendam mais sobre este/seus órgãos genitais e corpos através da minha arte. Acho que precisamos de mais vulvas em nossas vidas e ainda há muito a descobrir! (Franziska Dickmann, ver apêndice C).*

Flavia Leme traz como premissa no seu trabalho com vulvas a desmistificação de tabus em torno da temática, chamando a atenção para o termo usado antigamente na sua região para referir-se ao período da menstruação, quando se empregava o termo *incomodada*. Leme considera que as representações de vulvas, feitas por mulheres artistas, contribuem para a criação de uma autoimagem mais positiva e libertadora. Para Leme:

*(...) quanto mais as pessoas tiverem oportunidades de ser confrontadas com diferentes vivências e perspectivas e tiverem sendo escutadas, mais transformação a gente vai ter. (...) Da mesma forma que tem corpos e vulvas das mais variadas formas, tamanho e cores, a diversidade faz com que a gente entenda que não existe um padrão. [...] Na medida em que eu mostro meu corpo, represento em cerâmicas vulvas (e outras partes sexuais do corpo feminino) de modo poético, estou também mostrando que o corpo é livre e*

*pode ser entendido, interpretado, desmistificado do jeito que eu entendo que seja melhor e, no meu caso, é fazendo objetos em cerâmica abstraindo as formas femininas que são desejáveis e, ao mesmo tempo, são polêmicas (Flavia Leme, ver apêndice B).*



**Figura 21.** Recipiente XXIII [Cerâmica], Flavia Leme, 2008.

A artista Flavia Leme, sobre a sua série *Mulheres Recipientes*, refere:

A despeito da série *Mulheres Recipientes* tratar de obras feitas em cerâmica, um material que traz junto de si uma forte carga conceitual, por ser utilizado há milhares de anos para fins diversos, que não apenas o artesanal utilitário ou decorativo, as peças são, intencionalmente, feitas para serem apreciadas como objetos artísticos. Objetos que trazem em si uma forte intenção de situar o papel da mulher na arte e na vida contemporânea. Mas o que seriam as *Mulheres Recipientes*? O que querem esses objetos? O que eu, como artista, pretendo com esse tipo de obra e com esse tipo de material? Todos sabemos que o material fala muito sobre a obra e que a própria obra deve falar por si mesma – caso contrário, o artista trabalharia através da linguagem escrita e não da visual. A cerâmica é por essência um material orgânico, é a argila queimada. É, pois, um material que teve origem no “ventre da terra” e, seguindo um modo de pensar de nossos ancestrais do Paleolítico, o barro foi gerado pela Mãe Terra, a Pachamama. A argila é, também, para muitos povos indígenas, um material típico do universo feminino; o pote de barro é uma mulher. Além disso, é um dos mais plásticos materiais para se modelar por suas características físicas. A argila é, portanto, um suporte intimamente ligado ao universo feminino (Almeida, 2010, p. 273-274).

A artista pernambucana Juliana Notari considera que dentre muitos, um dos pontos de partida para a criação das suas obras são os temas relacionados com os tabus sociais como, por exemplo, as sexualidades, a morte, os preconceitos que segundo ela, são temas muito potentes e justamente pela sua potencia acabam por ser soterrados pela sociedade e cultura. E é justamente aí onde reside a sua curiosidade que a impulsiona para essas temáticas e, nesse sentido, Notari afirma que *tenho esse leitmotiv, esse desejo, de descobrir de desvelar, essas coisas*. Sobre as suas obras com a representação da vulva, Juliana explica que

*Na verdade, eu não tenho a intencionalidade de trazer a vulva em primeiro plano. Eu trabalho sobretudo com a ferida. Me interessa trazer a forma da vulva enquanto uma potência da ferida, do trauma. Que é justamente a questão da violência dos corpos, que traz a violência em relação à mulher. O capitalismo, a escravidão, o colonialismo, que a Federici coloca. A vulva surgiu através do corte, da ferida. A vulva aparece como uma ferida que revela a violência sobre os corpos. É mais ferida do que vulva. Claro que ela está lá simbolicamente enquanto potencia (Juliana Notari, ver apêndice D).*

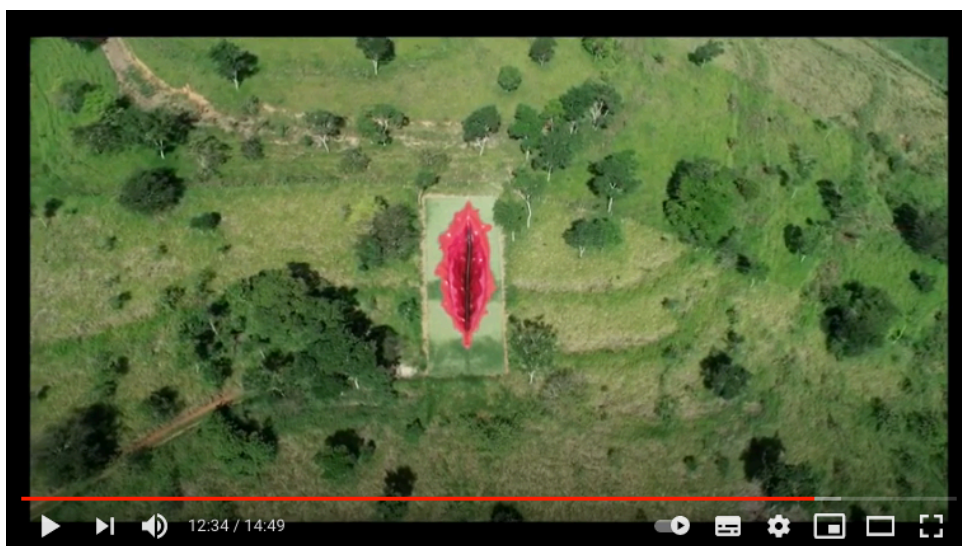


**Figura 22.** Juliana Notari [Performance], Dra. Diva, 2008.

Na performance *Dra. Diva*, a artista abre fendas na parede com a ajuda de um martelo e um escopo, até à sua exaustão física. Depois, banha estas feridas com sangue de boi e introduz nestas aberturas criadas, espéculos de aço inoxidável (*Dra. Diva - Juliana Notari, 2014*). Sobre a importância das representações de vulvas, Notari refere:

*Justamente, reivindicar esse espaço é bom. Porque traz visibilidade, traz empoderamento também. (...) Quantas mulheres não conhecem seu corpo. Quantas possibilidades de investigação, quanta potência tem o corpo feminino, um órgão que existe só pro prazer. Então é trazer à tona, porque isso dá autonomia, dá capacidade de se reinventar, de se colocar em devir, de estruturar uma subjetividade que está ali, a todo o momento sendo sugada, sendo vitimizada, sendo explorada. É muito simbólico isso, a gente é constituído por palavras, a linguagem nos constitui, então a partir do momento que você nomeia, coloca palavrão dentro da linguagem, desde a linguagem chula, desde a linguagem intelectual, das imagens, isso tudo vai sendo colocado no imaginário das pessoas, de que essa sexualidade ela tem espaço, esse modo de viver, esse corpo que carrega uma vulva, que carrega um útero, tem suas potencialidade e que precisam ser exploradas pelas próprias mulheres mesmo, pois elas são as primeiras a serem privadas do seu próprio direito (Juliana, ver apêndice D).*

Juliana Notari, embora tenha adquirido reconhecimento mundial com a viralização da sua obra *Diva* (2020), é desde o início dos anos dois mil deste século que a artista utiliza na sua poética essas feridas. Ela explica que tudo começou quando encontrou em um local que vende coisas usadas, um saco cheio de espelhos de aço inoxidável, com o nome Dra. Diva gravado. Então teve a ideia de abrir essas feridas pelas paredes da cidade e enfiar os espelhos.



**Figura 23.** *Diva*, O processo em obra [Documentário], Lia Letícia, 2021.

A sexualidade foi criada, representada e comunicada a partir de significantes e interesses masculinos da domesticidade, da subordinação e muitas vezes foi patologizada e criminalizada. As imagens da vulva criadas a partir de novos contextos positivos corrobora para a criação do autoconhecimento e prazeres, a começar pelas vivências e experiências das próprias artistas que se diluem mediante a apreciação do público.

*Vulvabell* é um projeto de cunho artístico e político, cuja premissa é chamar a atenção para o prazer sexual feminino, sobretudo por meio de interferências artísticas no espaço público. Em algumas paredes de cidades do continente americano, do europeu e também na China, pequenas vulvas feitas com barro branco e pintadas com tinta acrílica foram coladas. Além das intervenções urbanas, alguns vídeos e desenhos são criados e divulgados por intermédio da plataforma de compartilhamento de imagens do *Instagram*. O clitóris é simbolicamente representado por um sino. O clitóris, tal e qual o sino, necessita ser tocado para que “funcione”. Para a realização destas interferências artísticas no meio urbano, são utilizados diversos materiais, não se limitando somente às pequenas esculturas de vulva feitas de barro. Também ocorrem intervenções de lambe-lambe (*past-up*), autocolante (*stickers*), estêncil, entre outras técnicas.



**Figura 14.** Vulvabell [Escultura em barro], 2019. Muro de Berlim.

Quando o projeto foi concebido por mim, artista-pesquisadora, a ideia principal era a ocupação das ruas como base. Sendo o muro o principal suporte para a arte urbana, as “marcas” deixadas no espaço público chamam a atenção duplamente, pois, além dessas práticas permitirem uma grande comunicação com as pessoas que transitam nas ruas, cabe lembrar que muitas culturas erigiram às mulheres ao interior e aos trabalhos domésticos (Perrot, 2007). Portanto ocupar o espaço público e deixar nele registado uma marca, uma vulva, confere um caráter transgressor. Mais do que uma forma de demarcar território, as artistas urbanas utilizam os muros das ruas para passar mensagens sobre a realidade social e obsoleta das mulheres em pleno século XXI. Atualmente existem diversos coletivos artísticos ou mulheres artistas que se propõem a deixar mensagens nas vias públicas, com o objetivo de informar e encorajar mulheres por meio das impressões artísticas ou literárias deixadas nas paredes.

Nesse sentido, *Vulvabell* posiciona-se de forma *artista*, esta é uma palavra híbrida entre arte e política, conforme explica Raposo (2015):

Artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas [...]. A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística (Raposo, 2015, *apud* Colling, 2018, p. 156).

Registrar, pelos muros de cidades, mensagens escritas ou imagéticas, de cunho político e de lutas relacionadas aos movimentos sociais, como é o caso dos feminismos, desponta como uma estratégia poética que pode por meio da arte urbana expressar ideias, reivindicar espaços e ressignificar padrões e valores vigentes. Ocupar as ruas configura um ato de oposição, pois uma mulher em público, está sempre fora do seu lugar (Perrot, 2012).

### 3.4. O impacto das figurações das vulvas nos espectadores.

**Tabela 9.** Domínio da recepção da arte feminista vulvar criada pelas artistas: impacto nos espectadores

Dimensões Gerais de Análise	Domínio da recepção da arte feminista vulvar criada pelas artistas: impacto nos espectadores				
	Positiva	Curiosa	Reguladora	Violenta / Abusiva	Indiferente
Indicadores de análise / Artistas					
Fabiana Faleiros	x		x		
Flávia Leme	x		x	x	
Franziska Dickmann	x	x	x		
Juliana Notari	x	x	x	x	
Sue Nhamandu	x		x	x	
Carine Panigaz	x	x		x	

**Tabela 10:** Dimensão de análise 4

Domínio da recepção da arte feminista vulvar criada pelas artistas: impacto nos espectadores		
Positiva	6	28
Curiosa	4	
Reguladora	11	
Violenta / Abusiva	7	
Indiferente	0	

Relativamente ao domínio da recepção da arte feminista vulvar criada pelas artistas, todas relataram que tiveram alguma contribuição positiva em relação à sua obra. Neste domínio, importa dizer que, de modo geral, não foi possível coletar muitos dados para os indicadores referentes à apreciação pelo público. Atribuo este ocorrido ao fato de que a maioria das artistas entrevistadas tiveram experiências pontuais dentro

de contextos expositivos e performáticos e de certa maneira salvaguardadas. Interpreto que o público que consome a arte destes locais são pessoas interessadas pela temática exposta e, por isso, tendem a reagir de forma positiva e assertiva ao exposto. Contrariamente, o caso da obra *Diva* da artista Juliana Notari, que viralizou nas redes sociais e, portanto, tornou-se acessível a todos os tipos de público, sofreu violentos ataques do grande público e também mediático. Enquanto o indicador de análise “indiferente” não foi mencionado nem uma única vez pelas artistas, o indicador “reguladora” foi o que se sobressaiu nas narrativas das mesmas. A interação do público com as obras de vulvas provoca o efeito de regulação as artistas dentro do que é esperado do seu género, feminino, e este não se dá apenas dentro do contexto artístico profissional, mas estende-se para o âmbito pessoal, onde alguns xingamentos são direcionados diretamente a artista (Tabelas 9 e 10).

Foi no dia 31 de dezembro de 2020, que a artista e *performer* brasileira Juliana Notari publicou no seu perfil pessoal na plataforma social *Facebook* (2020) imagens da sua obra de *land art*, intitulada *Diva*, que se trata de uma escavação em formato de vulva com as dimensões de 33 metros de altura, por 16 metros de largura e 6 metros de profundidade, recoberta por concreto armado e resina. A obra viralizou nas redes sociais. Só no *Facebook*, a nível de interações com o público, *Diva* gerou 34 mil *likes*, 28 mil comentários e 16 mil compartilhamentos (até a data). Dentre muitos elogios à obra e à artista verifica-se, sobretudo, a hostilidade brutal nos comentários e o desconforto das pessoas frente aquela imagem vulgar. Comentários como “nojo, artista hipócrita, arte inútil e retrógrada, casa do caralho, lugar por onde o capeta será parido, arte e pessoa vazia, punhetaço no bucetão, pedaço de tronco e corda pra fazer absorvente interno, só quer aparecer e aumentar o seu ego” e muitos mais. Nos milhares de comentários registados na *internet* pelo público sobre a obra *Diva*, podemos perceber que, quando confrontados com a vulva ferida, podem ser tudo, menos indiferentes.

Em janeiro de 2020, juntamente com a Franziska (Happy Vulva), tive a oportunidade de participar da minha primeira exposição de vulvas, em Lisboa. Aconteceu no espaço cultural Sirigaita, nos Anjos. No dia da abertura, num período ainda pré-pandêmico, havia música e boa conversa, principalmente sobre vulvas! Para a exposição criei pequenos quadros. A vulva modelada em barro e vasada, tinha como

superfície de fundo, um espelho. Os espectadores, ao olhar a vulva de perto, se viam ali. Ao mesmo tempo que podiam tocar o clitóris/sino, poderiam se ver. A vulva no meu imaginário ocupa esse lugar precioso: ao mesmo tempo em que é o portal da vida, é lugar de prazer - tão sublime e tão carnal. Nos desenhos expostos pela Franziska, havia muitos clitóris desenhados em papel, com a técnica da aquarela. Os clitóris nos seus desenhos eram animados, divertidos e faziam atividades variadas do cotidiano como ouvir música, por exemplo. Essa foi a primeira vez que tive contato direto com os espectadores. Uma das visitantes ficou muito perplexa por conhecer o formato do clitóris. Ela não fazia ideia do tamanho e da maneira como este estava situado dentro do corpo. Fez muitas perguntas à minha amiga e que, segundo ela, saiu de lá com a sensação de ter *ganhado o dia*. Fiquei contente pela descoberta dela ao mesmo tempo que o fato me chamou a atenção, mas não no sentido de algo inesperado, chamou a minha atenção para a reflexão sobre a invisibilidade do feminino. Penso primeiramente que também não sei o formato anatômico do meu pâncreas por exemplo, mas desconheço também algum período histórico no qual o pâncreas foi perseguido ou derretido com ácido para bloquear o seu funcionamento normal.

Foi a partir dessa exposição que comecei a ter menos problemas em dizer que era eu a artista por detrás de *Vulvabell*. No começo, eu mantinha em sigilo essa informação com a intenção de me proteger. Nem sempre a nossa autoestima está boa o suficiente para dar boas respostas a perguntas mal-intencionadas. Passei por alguns casos, em que alguns conhecidos meus “avançaram o sinal” por saberem que eu fazia vulvas masturbatórias. Ser uma mulher brasileira imigrante acaba por agravar esse contexto, pois os vestígios dos processos coloniais ainda são latentes e com eles os estereótipos da mulher brasileira se agravaram, ainda mais depois do conhecido caso das Mães de Bragança<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Em 2003 um grupo de “mães” de Bragança criou um abaixo-assinado pedindo ajuda às autoridades para “salvar” a cidade de “uma onda de loucura” provocada por imigrantes brasileiras ligadas

O fato é que aos poucos comecei a falar com maior tranquilidade e segurança sobre as vulvas que faço. Em outra oportunidade, numa diária de gravações em que eu estava como chefe de produção<sup>13</sup> com uma atriz que conhecia *Vulvabell*, ela questionou-me sobre o trabalho das vulvas. Depois de elogiar os trabalhos, contou-me com palavras em tom levemente tímido que não conseguia masturbar-se, pois tinha vergonha e se sentia culpada de se relacionar consigo mesma. Mencionou ainda que nunca tinha tido um orgasmo. Contou-me que vinha de uma criação muito rigorosa e que, na sua família, falar sobre isso era algo impensável. Comecei a reflexionar mais formas de ocupar outros espaços e trocar experiências com mulheres. Iniciei uma partilha de histórias entre mulheres, a partir da escrita de cartas. No começo, a ideia era partilhar histórias eróticas desviantes, mas no decorrer das trocas, fui percebendo que, além de narrativas eróticas, recebi depoimentos de mulheres que partilhavam experiências pessoais de forma acolhedora e encorajadora. Recebi depoimentos nos quais contavam, por exemplo, o modo como conseguiram perceber e escapar de um relacionamento abusivo, como tinham tido inúmeras experiências sexuais frustrantes, ou como tinham vergonha do seu corpo e como fizeram para superar esses traumas. A escrita é uma forma de materializar subjetividades por meio das palavras. Em formato de correspondência, com a escrita de histórias ou fantasias no papel, a palavra passa a ser palpável, ter textura, cheiro e densidade. Ao chegar no seu destinatário, invade a intimidade das pessoas. É uma forma secreta e íntima de trocar experiências. Segundo Perrot (2007), as correspondências são um género muito feminino e a carta constitui uma forma de sociabilidade e de expressão feminina autorizada e mesmo recomendada ou tolerada (p. 28-29). É somente a partir do século XIV que as cartas começam a ser

---

à prostituição. Na minha opinião, esse episódio ocorrido em 2003 tem tantas camadas de leituras possíveis para reflexão que renderia uma nova dissertação.

<sup>13</sup> Esse é o trabalho que garante o meu sustento, pois fazer vulvas raramente tem retorno financeiro. Pelo menos na minha realidade.

escritas em papel e é também nessa época que o sinete passou a estar em voga (Vasconcellos, 2008, p. 374).



**Figura 15.** *Vulvabell [Carta timbrada com cera e relevo], 2019.*

Dodson (1989) afirma ser fundamental que as mulheres conversem entre si sobre o sexo, pois, assim, seria uma maneira de acabar com a repressão psicológica a que estão submetidas (p. 35). As “boas” mulheres eram as honestas. Honestidade<sup>14</sup> para as mulheres era sinônimo de uma qualidade valiosa, atribuída somente às mulheres que não expressavam os seus desejos sexuais e que demonstravam aversão ao prazer sexual

---

<sup>14</sup> Existem muitas palavras que quando direcionadas para homens possuem significados diferentes de quando direcionadas para mulheres, que geralmente apresentam conotações depreciativas. São exemplos honesta/ honesto, puta/puto, cadela/cão etc.

(del Priori, 2011). Os corpos com vulva, um órgão apto para o prazer sexual, sofreram inúmeras violências e repressões durante séculos, por isso a vulva e o prazer ainda são um tabu e um lugar desconhecido para muitos desses “corpos-falantes”.

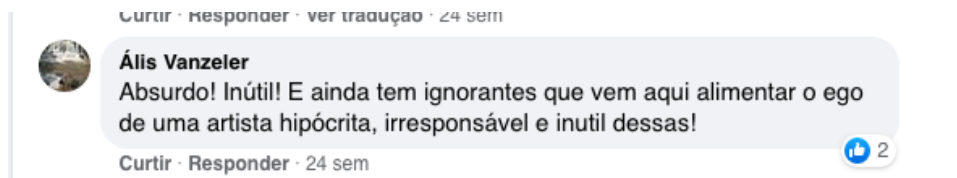
Mediante o contato com representações de vulvas, seja desenhada, modelada ou performada, os espectadores podem ter acesso a uma temática que seria restrita ao ambiente privado, estabelecendo diálogos que podem resultar na desmistificação de antigos paradigmas.

Sue Nhamandu conta que certa vez no final de uma performance de ejaculação feminina que fez na galeria Lamina, na cidade de São Paulo no Brasil, uma pessoa da plateia deu-lhe um abraço e parabenizou-a dizendo ter sido das coisas mais bonitas e delicadas que já tinha visto. Por outro lado, a artista já recebeu comentários negativos e violentos durante apresentações e também no ambiente virtual, com frases contendo inclusive prenúncias de morte.

Para a artista Fabiana Faleiros, em relação à sua obra performativa *Mastur Bar*, ela comenta que muitas pessoas pensam que esta obra se refere exclusivamente à masturbação. Ela diz perceber que a maioria das pessoas fazem uma grande desconexão da inteligência com a sexualidade. Em *Mastur Bar*, ela mostrava toda essa conexão por intermédio da sua fala e também da construção da performance como um todo. Ela conta que a sua mãe ficou transtornada e que foi um processo bem doloroso. Afirma que, ao falar de prazer feminino, acaba invariavelmente por tocar em pontos que não devem ser falados. *O público em geral costuma ver como uma afronta* (Fabiana Faleiros, ver apêndice A).

A obra *Diva* de Juliana Notari recebeu diversos ataques nos *media*, principalmente nas redes sociais. Muitas das críticas não se limitam à obra e são dirigidas à artista. Notari esclarece que:

*Diva representou esses ataques todos, não é porque é uma vulva. É porque é a mulher que está ali representada. Só ver (o que acontece com) os (filmes) pornô, eles estão aí e ninguém critica. Mas esse tipo de representação é uma coisa que empodera a mulher. Então ela (a obra Diva) está lá Divando, feliz e bem na montanha e isso incomoda muito, porque é um protagonismo. É preciso falar, é preciso expor* (Juliana Notari, ver apêndice D).



**Figura 16.** Absurdo! Inútil! [Comentário em atualização de status de Juliana Notari], Ális Vanzeler, 2020. Facebook.

A curadora brasileira, escritora e professora de arte Clarissa Diniz (1985-) escreve sobre as feridas abertas por Juliana, referindo-se do seguinte modo à obra *Diva*:

(...) uma prospecção-buraco-escultura de 33 metros de comprimento, é a maior das feridas já abertas pela artista, abcesso que elabora uma visualidade fotogênica para chagas imensuráveis que, contra a invisibilização, seguem lutando por reparação. (...) Em um dos países mais feminicidas, transfóbicos, homofóbicos e racistas do mundo, ser um corpo não-macho, que reivindica o pleno direito a outras topologias que não o falocentrismo masculinista do pauduro é, sem dúvida, lidar com o trauma de um corpo historicamente violado que segue sendo cotidianamente ferido de muitas – e, a depender de sua cor ou gênero, de distintas e assimétricas – maneiras. Entre espúculos e outros modos (quase sempre silenciosos e invisíveis) de produzir hiatos muitas vezes intransponíveis, que possamos encarar o que, em *Diva*, tanto fere quanto é ferida (2021).

Ainda sobre a recepção do público às obras, a artista Flavia Leme menciona que recentemente, quando estava a dar uma aula *online*, uma de suas alunas daquela sala lhe questionou se não considerava que o seu trabalho com vulvas era transfóbico.

*Aquela pergunta me deixou extremamente desconfortável e lamentei muito o quão equivocadas poderiam ser as leituras daquilo que faço (Flavia Leme, ver apêndice B).*

*Diva*, a *land art* de 33 metros da artista Juliana Notari também foi acusada de ser uma peça associada à transfobia. As acusações partem do princípio da binarização do gênero e de que a exposição dessas figuras vulvares reforçaria os discursos de que o sexo biológico é *natural*.

*Essa foi uma crítica que recebi, mas ao mesmo tempo porque a gente não pode falar? Se esses corpos que tem vulva e útero também tem problemas, de estupro, de aborto, tem mil questões que dizem respeito a esse corpo, e aí? A gente vai deixar isso tudo de lado? Então, a questão é muito mais incluir. Mais*

*uma vez o que entra é a questão de poder. O mundo da arte é extremamente classista, sexualizado, racista... A poética trans, a poética indígena, a poética negra, tudo isso está entrando agora no mundo da arte, através de políticas públicas, mas a gente sabe que isso é muito difícil, porque ao longo da história não teve. Então é mais uma vez uma luta de poder. Então o que me parece é que a arte feminina, a arte feminista, seja lá o que for, ela não quer tomar o lugar da estética trans. Ela quer juntar. São questões e problemáticas de cada corpo, que são discutidas, que são temas de pesquisa e que são indagações que são inerentes a cada gênero e a cada sexualidade (Juliana Notari, ver apêndice D).*

Conforme a professora e pesquisadora brasileira Helena Vieira, em seu texto que compõe o livro *Explosão Feminista* (Buarque de Hollanda, 2018), tanto as instituições, como os olhares do mundo buscarão em cada sujeito os símbolos, a partir dos quais seja possível identificar se uma pessoa é homem ou mulher (p. 32). As performances de gênero são independentes do sexo vulva/pênis, pois uma pessoa que possui vulva pode performar o masculino, uma pessoa com pênis também poderá ser uma mulher pois “a identidade sexual não é a expressão instintiva da verdade pré-discursiva da carne, e sim um efeito de reinscrição das práticas de gênero no corpo” (Preciado, 2014, p. 29).

Desde os anos 1980 que a crítica feminista tem introduzido novas estratégias de subverter as formas de sujeição do contrato sexual (Rago, 2013, p. 20). A cultura feminina emergiu e com ela o feminino foi recriado socialmente, culturalmente e historicamente pelas próprias mulheres, que, de um lugar estigmatizado e inferiorizado, associado à ingenuidade, ao romantismo e à pureza, feminizaram a cultura, e novas questões, atitudes, práticas, valores e comportamentos foram incorporados na cultura vigente, masculina. Rago (2013) explica que neste processo, as mulheres passaram a participar de todos os campos da vida social e política de modo que as questões do feminino levaram à criação de instituições com o foco especificamente nestas questões e posteriormente para as de gênero (p. 21). Um dos alertas que estes movimentos sociais feministas questionaram e ainda questionam é sobre as técnicas e práticas de produção de si, lutando pela libertação da colonização dos corpos e mentes, promovendo novas possibilidades de subjetividades e a existência de múltiplas identidades. A autora chama a atenção para a diferenciação entre as mulheres castas e as públicas, sendo estas

últimas sinônimos de mulher alegre, mulher da vida ou “esgotos seminais”, definições misóginas utilizadas por Santo Agostinho (354-430).

Pode-se dizer, portanto, que os feminismos criaram modos específicos de existência mais integrados e humanizados, desfazendo as oposições binárias que hierarquizam, razão e emoção, público e privado, masculino e feminino, heterossexualidade e homossexualidade. Inventaram eticamente, ao defenderem outros lugares sociais para as mulheres e sua cultura, e operaram no sentido de renovar o imaginário político e cultural de nossa época, principalmente em relação aos feminismos de séculos XIX e do início do século XX (Rago, 2013, p. 21-22).

Contudo, essa autora nos alerta sobre os perigos que a institucionalização, a apropriação do Estado, as ameaças de captura e o esvaziamento dos potenciais criativos dos movimentos de resistência e a mudança pelas redes invisíveis de poder (p. 21).

Nestes processos de desnaturalização da categoria mulher, as epistemologias feministas chocaram-se com diversas contestações, como é o caso dos feminismos negros, que questionaram e confrontaram os discursos de mulher universal, próprios dos discursos dos feminismos brancos (Vieira, 2018, p. 233). Igualmente, o transfeminismo, em seu aspecto teórico, é um aporte para a compreensão de corpos trans em um contexto político-social, e é também um movimento que luta pela inclusão das pessoas trans no mundo. A binarização de gênero, presente na estabilidade sexo-gênero, dá-se pelos processos de associação compulsória entre genital e gênero criando um sexo biológico feminino/vagina/mulher e um sexo biológico masculino/pênis/homem e essas formas assumiram a organização do pensamento ocidental (p. 235).

Os questionamentos reportados pelas artistas Flavia Leme e Juliana Notari revelam, no meu modo de ver, uma preocupação com essas “casualidades compulsórias”, para utilizar o termo usado por Vieira (2018). Porém, nesta pesquisa, bem como nos conceitos e nos trabalhos das artistas em questão, trazemos como eixo

norteador as noções de sexo e gênero como dados sociais e não biológicos, pois as categorias homem e mulher aprisionam e oprimem a todes<sup>15</sup>.

Não se pode negar a existência dos grupos que se opõem a estes conceitos. Os chamados Radfem ou feminismo radical, por exemplo, abordam as questões biológicas como fator determinante na constituição dos sujeitos e afirmam que o preconceito e opressões surgem no nascimento, quando se vê o sexo do bebê que possui uma vulva. As suas ideias se baseiam no pensamento de que as opressões que as mulheres sofrem, transcendem questões culturais, geográficas, religiosas e que a dominação masculina se dá pela biologia do corpo da fêmea, ou seja, que possuem a capacidade de reprodução (Feminista, 2020). Para Preciado (2018), a maternidade é mais um dos possíveis usos do corpo e não é garantia de diferença sexual, tampouco de feminilidade (p. 20). Ele questiona os dispositivos que normatizam a heterossexualidade e o sistema heterocentrado, que caracteriza o que entendemos por natureza e os processos de assujeitamento de corpos. Preciado (2014) denuncia as tecnologias sociais e sexuais que criam a diferenciação sexual e a naturalizaram. O autor aponta para as “verdades biológicas e de natureza”, que levam a imposição do gênero, do sexo, da sexualidade e do desejo que, segundo o autor, foram construídos a partir dos discursos e da cultura (p. 26).

No meu modo de ver, a produção de arte de vulvas vai ao encontro da criação de novas narrativas libertárias, sobretudo em relação às pessoas portadoras de vulvas, independentemente do gênero, pois não implica aqui levantar bandeiras identitárias, e sim, explorar e trazer para a luz este órgão tão confundido e desconhecido por muitos, cujos reflexos espelham inclusive na sua nomenclatura. Dentro dos contextos da língua portuguesa que tenho maior intimidade (Brasil e Portugal), *vagina* é o nome mais conhecido e utilizado pelas pessoas para designar tanto a vagina quanto a vulva. Como

---

<sup>15</sup> Modo de linguagem inclusiva para todas as pessoas a fim de se construir uma linguagem não excludente, sexista, machista, misógina e transfóbica.

já dito anteriormente, toda a parte visível, que é a parte do prazer nesse órgão, acaba por se tornar invisível, pois não é nomeado. O que possui nome é o lugar colonizado pelo homem, o buraco onde ele pode inserir seu genital, a *bainha* para a *espada* conforme nomeou o cirurgião e anatomista Matteo Realdo Colombo, em 1599 (Sanyal, 2012, p. 16)).

No período da caça às bruxas, as vulvas eram analisadas por carrascos que identificavam o clitóris como um sinal do diabo, como “tetas estranhas nas partes secretas” (Stromquist, 2018, p. 18). No século XVII os anatomistas se referiam ao órgão como “área inefável ou caverna da vergonha” (Sanyal, 2012, p. 18). “A mulher já teve um animal que se movimentava dentro dela e poderia ser sufocada: o útero, um ser autônomo que só desejava conceber crianças” (Faleiros, 2016, p. 58).

Conforme narra Stromquist (2018), o paleontólogo e zoólogo francês Georges Cuvier (1769-1832) explorou uma mulher escravizada sul-africana chamada Saartjie Baartman, que lhe foi vendida no início do século XIX. Levada por ele para Londres, foi colocada praticamente nua numa exposição com bilhetes à venda, sendo uma atração pública. Baartman veio a falecer mais tarde, aos 26 anos de idade, e Cuvier fez um molde em gesso do seu corpo, dissecando as partes que mais lhe interessavam como a sua vulva e o seu cérebro que foram conservados em álcool e permaneceram expostos até 1985, no *Musée National d’Histoire Naturelle*, em Paris. Cuvier estava interessado em obter provas científicas para o racismo.

Na sua teoria, queria comprovar a “inferioridade” das pessoas negras sob a alegação de que ter os lábios vulvares em tamanho grande era um signo de uma sexualidade animalesca, ao passo que nas mulheres “civilizadas” (brancas), os lábios da vulva tinham diminuído com a evolução (p. 21). O médico e botânico italiano Gabriello Fallopio, o “descobridor” das trompas - as trompas de falópio - que desde então levam seu nome, em 1561, foi o primeiro a descrever o clitóris detalhadamente e assim revelou a sua estrutura interna (Sanyal, 2012, p. 22).

Sobre os corpos serem batizados com os nomes dos seus “descobridores”, a humorista australiana Hannah Gadsby (1978-), no seu show intitulado *Douglas* (disponível na plataforma do Netflix) cria uma narrativa crítica, uma “ferroada no

patriarcado” (1h06 min.). Ela constrói uma narrativa que discute, entre diversas questões, a colonização do corpo das mulheres, usando o caso do parteiro escocês James Douglas, do século XVIII, que descobriu um “espaço vazio” entre a cavidade anal e o útero, batizando-o com o seu nome. Ela brinca dizendo que o mundo seria muito diferente se as mulheres tivessem ajudado a dar nomes às coisas, como, por exemplo, ao saco escrotal e questiona o público que a assiste: “os homens acham que teriam bolas se tivesse havido mulheres nessa reunião?” E completa:



Figura 17. Hannah Gadsby, [Comedy Show] Douglas. 2020. Frame 40”23’

Outro homem que se interessou demasiadamente pela genitália das mulheres, como afirma Liv Stromquist (2018), foi o estadunidense John Harvey Kellogg (1852 – 1943) que, além de ser o pai dos cereais ele também, era médico. Na época, a antimasturbação estava em voga nas ciências médicas (p. 7). Kellog escreveu livros sobre educação sexual nos quais defendia ideias de que a masturbação causava câncer cervical, epilepsia, debilidade física e mental. Para curar a “perigosa” prática da masturbação, Kellog descobriu que aplicar ácido carbólico puro (um corrosivo) no clitóris aliviava a excitação “anormal” (p. 8). Recordo as palavras de Irigaray (2017), que nos lembra que a vulva se toca sozinha nela mesma, sem ser necessário uma mediação:

A mulher *se toca* o tempo todo, aliás sem que seja possível proibi-la de o fazer, já que o seu sexo é constituído por dois lábios que continuamente se beijam. Desse modo, ela já é duas – não indivisíveis em um (umas) – que se afetam. (Irigaray, 2017, p.34).

A artista Franziska Dickmann conta que nunca teve da parte do público uma reação muito negativa sobre as suas obras. Ela sublinha que tem a noção de que vive em uma “bolha”, mas que de um modo geral, nunca teve retornos muito ruins sobre o seu trabalho com vulvas. Ela refere que uns dizem que o seu trabalho é ridículo, mas que isso não a incomoda.

*Eu faço esta arte para mim e para as pessoas que querem se envolver mais com o assunto, mas têm tido dificuldade para encontrar uma abordagem. A maior parte do feedback é ótimo. Muitos gostam do meu estilo e o acham engraçado (Franziska Dickman, ver apêndice C).*

Advoga Irigaray (2017) que, para as mulheres chegarem ao ponto de gozarem como mulheres, é necessário que se faça uma longa análise dos diversos sistemas de opressão exercidos sobre ela (p. 41).

A artista Sue Nhamandu conta que quando criança, escutava comentários que diziam que menina que tem a vulva com lábios carnudos e escuros é porque já teve muitas relações sexuais.

*Desde pequena eu ouvia comentários do tipo, menina que tem a xereca beijuda é porque é rodada, menina que tem o lábio grande é porque é rodada, menina que tem o lábio escuro é porque é rodada. Ou seja, todas as narrativas que compõem uma xereca não branca, vinculavam a uma mulher rodada, que ta transando com todo mundo. Então assim, é uma hipersexualização do corpo da mulher negra e imediatamente uma vinculação com a sua genitália e o tipo que a sua genitália tem, como uma sexualidade vulgar. E eu sinto que por exemplo, a vaginoplastia no Brasil tem uma quantidade de busca tão alta, justamente por conta que nós temos uma população que não se adequa ao padrão de beleza da vagina branca (Sue Nhamndu, ver apêndice E).*

A atrocidade opera nos corpos negros de forma ainda mais violenta. Como no caso da sul-africana escravizada Saartije Baartman, o corpo da mulher negra passou a ser concebido como aberração devido ao órgão sexual protuberante e isso se caracteriza como um caso de “racismo científico”, utilizado durante muitos anos para justificar a exploração da população branca sobre a população negra (Teles, 2020, p. 6). No Brasil, a objetificação das mulheres negras e dos seus corpos iniciou-se juntamente com o período colonial, cujo sistema escravista obrigava as mulheres negras a serem escravas

sexuais (p. 7). O conceito de “mulata”, oriundo da miscigenação e da construção do estereótipo sexualizado da mulher negra brasileira, fortalece a hipersexualização das mulheres negras, vistas como pecadoras sexualmente disponíveis (p. 8). A degradação dos povos originários e de mulheres racializadas, vistas como objetos sexuais pelos lusos, eram ainda mais inferiorizadas do que as “Solteiras do Reino”, nome atribuído às prostitutas portuguesas, pois aquelas mulheres além de “putas” eram negras (del Priore, 11, p. 46). Igualmente no sentido de criar diferenças que inferiorizam corpos, a concepção do corpo negro foi uma invenção científica de modo a suprir interesses definidos (Teles, 2020, p. 6).

*E aí penso na Jota Mombaça<sup>16</sup> que diz que é ‘redistribuição de violência’. A gente recebe violência todo tempo quando nasce mulher, quando nasce negra, quando nasce indígena, quando nasce pobre, e aí quando a gente é violento em resposta, violentos somos nós. Então é redistribuição de violência, para usar a Jota Mombaça. Então eu acho que a maneira de lidar com esse prejuízo e essa rotulação é na porrada, na porrada simbólica (Sue Nhamandu, ver apêndice E).*

A escritora, artista e ativista feminista espanhola Maria Lopic (1975-), de forma análoga, frente a um caso de uma mulher que se suicidou por ter um vídeo seu fazendo sexo exposto na *internet*, publicou no seu *Twitter*:

Eu me pergunto qual é o grande problema que temos como sociedade para uma mulher cometer suicídio porque um vídeo dela fazendo sexo se tornou público. Porque isso é tão ruim? Nada é dito sobre a pessoa, provavelmente um homem, com quem ela teve relações no referido vídeo. Isso me faz querer postar vídeos de mim mesma fazendo sexo. Vamos postar TODOS os nossos malditos vídeos fazendo sexo. Sim, nós também fodemos. E que esses vídeos

---

<sup>16</sup> Jota Mombaça é uma bicha não binária, nascida e criada no Nordeste do Brasil, que escreve, performa e faz estudos acadêmicos em torno das relações entre monstrosidade e humanidade, estudos kuir, giros descoloniais, interseccionalidade política, justiça anticolonial, redistribuição da violência, ficção visionária e tensões entre ética, estética, arte e política nas produções de conhecimentos do sul global (Mombaça, s.d).

se tornem públicos é a coisa mais normal do mundo na era da hiperconectividade em que vivemos. E que nos acontece a mesma coisa quando são publicados: nada. É apenas sexo. Mas aqui está o estigma da puta, o estigma da mulher má, da mulher pública, da mulher sexual, daquela que goza. Já basta. Se você colocar “Maria Llopis chat rolette” no XHamster, irá encontrar um vídeo meu fazendo sexo. Dedico a todas as mulheres que fazem sexo, para que no futuro ninguém possa nos humilhar por sermos seres sexuais e alegres. Sim, eu fodo e me gravo, o que acontece? Te incomoda? Foda-se você (Llopis, 2011).

Os conceitos que alicerçam o “contrato sexual” que aprisiona mulheres dentro de padrões de feminilidade carecem de ser desmoronados. Muitos tabus sociais consolidados sobre estes conceitos bloqueiam os acessos ao autoconhecimento dos corpos, dos prazeres, dos desejos, das sexualidades. Esses bloqueios são uma forma de controle, pois são uma ameaça à herança patriarcal opressora que habita nas sociedades ocidentais na contemporaneidade.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Procurei, nesta pesquisa, compreender se as imagens das vulvas criadas por artistas mulheres feministas contribuem para a afirmação das sexualidades e das subjetividades femininas.

Nesse sentido, no primeiro capítulo desta pesquisa, dedicado ao estado da arte, concluiu-se que os movimentos artísticos feministas da segunda e terceira vaga – representados nesta pesquisa por artistas como Carolee Schneemann, VALIE EXPORT, Tee Corinne, Miriam Cahan e Annie Sprinkle – exploraram diversas linguagens artísticas nas artes visuais e performativas e, muitas vezes, utilizaram os seus corpos ou a representação deles como suporte para questionar o lugar das mulheres nas artes, bem como a sexualidade e o erotismo femininos.

Por meio de suas obras, essas artistas pioneiras ofereceram elementos para a compreensão das relações entre arte e gênero, abriram caminho para outras artistas poderem explorar temáticas voltadas ao corpo feminino e contribuíram para a

afirmação das sexualidades e subjetividades femininas, a par dos movimentos feministas.

A partir dessas obras, a vulva passou a ser mostrada a partir da visão de mulheres artistas, e, nesse movimento, as sexualidades e o prazer feminino, até então aparentemente inexistentes, foram postos em xeque. Juntamente com esses movimentos, as teorias de género, propostas por diversas pensadoras e intelectuais, alargaram as discussões sobre o papel das mulheres e travaram grandes mudanças ao trazerem para a luz conceitos que desestabilizaram as estruturas fundantes dos papéis de género, que, amparados em uma suposta natureza, organizavam-se a partir da biologia dos sexos.

Consoante isso, podemos concluir que as artistas participantes deste estudo alçaram diálogos sobre os direitos das mulheres – em uma sociedade com comportamentos ainda patriarcais – ao trazerem à luz questões sobre a genderização da arte, sobre os olhares masculinos na representação dos corpos femininos e, conseqüentemente, sua objetificação; ainda, reivindicaram o direito às suas sexualidades, a suas subjetividades e o ao prazer sexual ao criarem poéticas corporais como atrizes de si, abrindo, com isso, caminhos para discussões que reverberam até hoje.

A vulva, principal objeto de estudo desta pesquisa, provoca discussões e diálogos em torno da representatividade em diversos campos de estudos. Os vestígios das sociedades patriarcais ocidentais ainda operam sobre esse órgão frequentemente invisibilizado e objetificado, cujos reflexos espelham na autonomia, na sexualidade e na subjetividade das mulheres controladas socialmente por intermédio dos modelos normativos.

Considerando isso, um dos intuitos desta pesquisa era verificar se as imagens de vulvas feitas por mulheres artistas poderiam colaborar para a elaboração da autoimagem e de conhecimento afirmativo sobre si mesmas. Para isso, foram estabelecidos alguns objetivos principais e os indicadores de análise foram delineados com o intuito de produzir reflexões às questões colocadas. O guião semiestruturado foi criado com base nas dimensões de análise para os fins investigativos. Criar um guião

semiestruturado foi desafiador, mas certamente fundamental para a estruturação da análise pretendida nesta pesquisa.

Por meio da metodologia qualitativa e da autoetnografia feminista, os dados recolhidos nas entrevistas com as artistas contemporâneas que representam vulvas nas suas obras – nomeadamente as artistas Fabiana Faleiros, Flavia Leme, Franziska Dickman, Juliana Notari, Sue Nhamandu e eu mesma – juntamente às reflexões teóricas, penso ter respondido aos objetivos principais desta investigação.

No contexto do domínio do impacto das imagens sexuais dos *media*, podemos perceber que essas imagens impactaram as experiências da construção da sexualidade e da subjetividade de todas as artistas, tendo em conta que todas afirmam que as imagens traziam estereótipos que reforçam os códigos de uma sexualidade normativa. Os primeiros contatos com as imagens na infância ocorreram no contexto familiar e, depois, nos contextos escolar e cultural; na fase da adolescência e depois na fase adulta; no contexto da pornografia tradicional, a partir de imagens de mulheres objetificadas e estereotipadas, que reforçam a heteronormatividade hegemónica.

No que tange à autoimagem corporal e erotismo, de forma unânime, as artistas referiram que suas referências sexuais primárias espelhavam a ordem normativa, dentro dos padrões vigentes do que é esperado que uma mulher seja/faça. As informações que obtiveram sobre a sua genitália foram exclusivamente para alertar ou ensinar sobre o processo de reprodução e a prevenção de uma possível gravidez. As artistas afirmam que, na vida adulta, expressam a sua sexualidade de forma libertadora e para o prazer. Suas poéticas artísticas colaboram para a desmistificação de tabus e, também, denunciam violências históricas sobre esse órgão.

Relativamente ao domínio da autoimagem corporal e ao erotismo das artistas, de forma unânime, as artistas concordam que as suas referências primárias estavam assentes em modelos normativos, dentro dos padrões e valores do feminino tradicional, ancorados nos modelos de uma sociedade com comportamentos patriarcais. Todo o conhecimento inicial que obtiveram sobre o seu corpo esteve relacionado com o sistema reprodutivo e contraceptivo.

Tendo em conta o domínio das figurações de vulvas nas obras das artistas, embora elas resultem de inquietações individuais, todas as entrevistadas mostram-se atentas às questões do corpo e dos feminismos que se impõem com diferentes recortes. Embora as motivações para a criação das suas poéticas artísticas sejam inicialmente distintas, todas convergem na intencionalidade das suas obras, pois indagam por uma maior liberação das sexualidades, da criação de novos imaginários e, ainda, tecem denúncias às violências históricas às quais esse órgão foi submetido e ainda o é. Apesar de 3 artistas não se intitularem abertamente como artistas feministas por entenderem que esse título as enquadra em mais um dos “lugares do feminino”, o que acaba por torná-las artisticamente rotuladas aos olhos de curadores de arte, todas se consideram feministas.

Relativamente ao domínio da recepção do público da arte feminista vulvar criada pelas artistas, todas relataram que tiveram *feedbacks* positivos do público em relação à sua obra. Ao mesmo tempo, todas também relatam que receberam críticas violentas e reguladoras no contexto da apreciação das suas obras com reflexos que, inclusive, invadem e atacam o âmbito pessoal. Cabe ainda mencionar que nesse domínio das entrevistas, não obtive grandes resultados. As artistas relataram alguns casos pontuais de experiências diretas que tiveram com o público, e, por isso, a coleta de dados para esse campo não foi tão vasta. Por outro lado, como referido anteriormente, a obra da artista Juliana Notari, *Diva*, que viralizou nas redes sociais e atingiu o público de forma massificada, é um excelente termómetro para a análise desse domínio, de acordo com os comentários deixados pelos internautas na publicação.

Pode-se considerar, então, que as imagens de vulva nem sempre vistas com bons olhos pela grande maioria das pessoas, acabam por criar novos imaginários, melhoram os discursos sobre esse órgão historicamente mal lido, colaboram para a elaboração de uma autoimagem e de um erotismo positivo do corpo das mulheres, contribuindo para a desmistificação de tabus, bem como para a criação de novas subjetividades, pois ampliam o universo sensível e potencializam as conexões entre a vida e a arte, criando rupturas historicamente naturalizadas e convencionadas como passividade, inferioridade e submissão.

Ainda, as imagens contribuem para a produção de significantes e de significados. Elas oferecem aos espectadores possibilidades de desmistificar as ideias normatizadas sobre a genitália feminina, pois, ao ter contato com essas imagens, os espectadores adquirem a possibilidade de serem confrontados com suas crenças e preconceitos. Conhecer melhor a vulva e as suas possibilidades enquanto lugar de prazer permite, portanto, um novo olhar sobre esses corpos histórico e sexualmente reprimidos, autorizando, assim, uma melhor autonomia, liberdade sexual e afirmação das sexualidades, uma vez que, ao se conectar com o próprio corpo, conecta-se, também, com seus desejos e prazeres, o que permitirá decidir por si como sujeito, e não como objeto.

Com os avanços dos movimentos feministas e das suas conquistas em termos de direitos fundamentais, ainda é necessária a tarefa de resignificação dos saberes, da sociedade e da cultura. Com a reconstrução dos sujeitos por vias das suas subjetividades e das suas redes de relações, os sujeitos acabam por contrariar e contrapor a lógica patriarcal. Obviamente, não se trata de algo simples e rápido, porém as repressões ligadas a vulva e as sexualidades perdem espaço consoante ao aumento das manifestações feministas artísticas (e não só), as quais se difundem e acabam por ganhar espaço, sobretudo na era virtual.

Nesta pesquisa, incluo as minhas próprias experiências enquanto artista pesquisadora. Essa junção não acontece isoladamente, dado que toda(o) artista(o), no fundo, é alguém inquieto e curioso, características também presentes em uma pesquisadora. Com isso, esta pesquisa é, para mim, uma tentativa de refletir de um modo sistemático e organizado assentes nas teorias das ciências sociais, estudos de género e artes visuais, de criar novos modos de pensar, de trabalhar intelectualmente, de me relacionar com o corpo e de interagir no meu próprio meio. Tenho a noção de que esse assunto não se esgota nele mesmo e que ainda há muito a ser pesquisado e discutido.

No decorrer desta investigação, percebi que há inúmeras portas que abrem caminhos para dezenas de outras discussões interseccionais a cerca de “mulheres, raça

e classe<sup>17</sup>” e muito mais. Contudo, procurei me manter com o foco na tentativa de buscar as respostas para as perguntas criadas inicialmente e que me trouxeram para este mestrado. As figurações de vulvas feitas por mulheres artistas, enquanto símbolo e lugar de prazer, oportunizam um novo olhar sobre os seus corpos e sexualidades historicamente reprimidos e contribui, dessa maneira, para uma melhor autonomia e liberdade das suas sexualidades e afirmação de si mesmas como sujeitos. É uma forma visível e audível de transmitir uma mensagem sobre a realidade social das mulheres em pleno século XXI.

Além disso, a partir do conhecimento do corpo e das suas possibilidades enquanto “morada”, lugar de dor e, também, de prazer, juntamente às noções de que cada vulva é única e exclusiva, é possível haver uma maior emancipação sexual, pois conhecimento é poder. De modo geral, as mulheres têm poucas oportunidades de ver a genitália de outras mulheres ao longo da vida. Um dos meios onde o confronto visual ocorre é via pornografia. Mas nesse tipo de representação, o que é oferecido é a perpetuação de um modelo heterossexual normativo de genitália “ideal”, ou seja, vulvas rosadas, pequenas, simétricas e infantilizadas pela ausência de pelos, que acabam por se tornar a referência presente no imaginário da maioria das mulheres. A imposição desse padrão corporal acaba por gerar ansiedade e vergonha sobre a genitália, uma vez que a grande maioria das mulheres não se reconhecem nos modelos vigentes na pornografia. Ao criar imagens disruptivas de vulvas com diferentes formatos, modelos e texturas, rompe-se com a ideia generalizada desse padrão “perfeito e correto” da vulva imposto pela pornografia tradicional

---

<sup>17</sup> Título de obra da estadunidense Angela Davis, "Mulheres, raça e classe" que traça um panorama histórico e crítico das imbricações entre a luta anticapitalista, a luta feminista, a luta antirracista e a luta antiescravagista, passando pelos dilemas contemporâneos da mulher. Considera-se este livro um clássico sobre a interseccionalidade de gênero, raça e classe.

A partir do recorte de algumas artistas apresentadas nesta pesquisa, podemos perceber os *contributos de mulheres artistas para a afirmação das sexualidades e subjetividades femininas*. A necessidade de ampliar o acesso a imagens positivas e assertivas de vulvas para a criação de imaginários sexuais sob a ótica feminista, ou seja, fora dos padrões hegemônicos, é notória. A reivindicação pelo próprio corpo leva muitas artistas a exprimirem através da arte a sua posição de autora de si mesmo, recusando as representações tradicionais, inscrevendo seus corpos e suas vozes no campo das artes. Dito de outra maneira, as narrativas expressadas pelas artistas atribuem efeito político, uma vez que estão criando e trabalhando artisticamente para comunicar essa identidade (re)construída. A constante ascensão dos estudos de gênero tem contribuído para a desmistificação de conhecimentos tido como esgotados. Acredito que esta pesquisa corrobora igualmente nesse sentido, já que abre fissuras ao expor a problemática da falta de representações da genitália feminina a partir do olhar feminista, como já denunciado pelas feministas pioneiras.

É na vulva que se encontra o órgão cuja existência é, exclusivamente, dar prazer. As consequências desse órgão ser historicamente difamado e reprimido manifesta-se profundamente no inconsciente coletivo das pessoas e nas estruturas sociais da contemporaneidade. Espero que esta pesquisa contribua para a dissipação das heranças patriarcais ainda presentes nas sociedades ocidentais contemporâneas, por meio da desmistificação de tabus misóginos, sexistas, redutores, castradores e aniquiladores a respeito da vulva. Trazer à luz algumas das opressões históricas que subordinam as mulheres e suas sexualidades é de suma importância, uma vez que a invisibilidade também é uma forma de violência.

De minha parte, continuarei a colar e a pintar muitas vulvas pelos muros do mundo e espero que o sino/clitóris seja tocado mundo afora incontáveis vezes, já que todas(os) temos o direito de viver plenamente nossas sexualidades e desejos. Durante muito tempo, as mulheres estiveram submetidas às produções artísticas como modelos ou musas, sendo apenas objetos, e não sujeitos de conhecimento. Nesse modelo de assujeitamento de mulheres em mercadorias, também estão as sexualidades das pessoas que se identificam como mulheres. Sendo uma mercadoria, numa sociedade machista, entende-se como “natural” a captura e violência contra esses corpos. Colar vulvas

interativas no espaço urbano acaba por oportunizar e incentivar diálogos sobre a genitália e as sexualidades para os transeuntes que porventura descubrem uma *Vulvabell* em algum canto da urbe. As técnicas de colagens no ambiente urbano é uma estratégia comum entre muitos grupos de ativistas, dado que tem grande alcance na propagação de ideias, informações e imagens. Esse tipo de comunicação permite o ressoar de vozes silenciadas.

A vida sexual torna-se completamente diferente quando tomamos consciência de nós mesmas, quando descobrimos que as relações sexuais heterossexuais não se resumem em dar prazer aos homens. Fomos domesticadas pelo olhar masculino, e é esse olhar que impõem o que é bonito, o que é *sexy* ou quem é desejável. Também para agradar a esse olhar, a cultura popular ensinou-nos que devemos ser como “uma dama em sociedade, mas como uma devassa na cama”. Podemos, ainda, complexificar mais, a devassa na cama só tem valor se ela for a amante ou apenas um famigerado caso de sexo casual sem compromisso, uma vez que mulher para casar, tem que ser “honesta”.

Tudo isso coexistindo em uma sociedade que legitima a violência contra os corpos femininos, sobretudo os corpos negros e trans, por meio da sua objetificação. Falar abertamente sobre sexualidade feminina ainda assusta a muitos e é precisamente por isso que deve ser falada, como nos ensinou Betty Dodson. A afirmação das sexualidades passa, inclusive, pela conexão e pelo conhecimento do próprio corpo, com os seus desejos e prazeres e, a partir dessa autoapropriação, ser agente transformador de si e, conseqüentemente, do outro. Na vivência das sexualidades de forma plena e com confiança, também conquistamos o direito de dizer não ou de interromper um ato sexual se algo não nos faz bem ou não é bom.

Considerando tudo isso, espero que esta pesquisa – bem como as imagens de vulvas – encoraje outras pessoas a experienciar suas sexualidades de forma mais libertadora. E às pessoas com vulvas, espero que se sintam inspiradas a pegar num espelhinho, observar-se e descobrir seu corpo positivamente, experimentando um “novo olhar” curioso, afetivo e amoroso sobre si, criando, assim, uma autoimagem assertiva em oposição ao “velho olhar” crítico que nos faz procurar defeitos, falhas, faltas ou excessos constrangedores.

O trabalho é longo, a caminhada é dura, os obstáculos são inevitáveis e os resultados são pequenos. Mas é preciso resistir.

## REFERÊNCIAS:

Abrams, L. (2019). *Labia and Lotuses: Who is Feminist Artist Judy Chicago?* Artspace. Obtido em 30 de outubro de 2020, de

[https://www.artspace.com/magazine/art\\_101/meet\\_the\\_artist/labias-lotuses-and-liberation-who-is-judy-chicago-55912](https://www.artspace.com/magazine/art_101/meet_the_artist/labias-lotuses-and-liberation-who-is-judy-chicago-55912)

Aires, L. (2011). *Paradigma qualitativo e práticas de investigação educacional* (pp. 1–70). Universidade Aberta.

Almeida, F. L. de. (2010). *Mulheres recipientes: Recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais*. Editora UNESP.

<https://doi.org/10.7476/9788579831188>

Alves, P., & Nhamandu, S. (2019). Dildos no Louvre. *seLecT*.  
<https://www.select.art.br/dildos-no-louvre/>

Badinter, E. (1986). *Um é o Outro; relações entre homens e mulheres* (4th ed.). Nova Fronteira.

*Banco Mundial da Genitália—World Bank of Genitalia*. (sem data). Obtido 19 de Agosto de 2021, de <https://genitalia.me/>

BBC News Brasil. (2017). *Mulheres heterossexuais têm menos orgasmos do que homens e mulheres lésbicas ou bissexuais, diz estudo*. Obtido 24 de Julho de 2021, de <https://www.bbc.com/portuguese/geral-39093954>

Berman, L. A., Berman, J., Miles, M., Pollets, D., & Powell, J. A. (2003). *Genital Self-Image as a Component of Sexual Health: Relationship Between Genital Self-Image, Female Sexual Function, and Quality of Life Measures*. *Journal of Sex & Marital Therapy*, 29(sup1), 11–21.

Bern 7, M. of F. A. B., Hodlerstrasse 8.-12, CH-3000. (sem data). *Miriam Cahn is as a Human*. Museum of Fine Arts Bern. Obtido 19 de Agosto de 2021, de <https://www.kunstmuseumbern.ch/sehen/heute/825-miriam-cahn-n-ich-als-mensch-120.html>

Bourdieu, P. (2012). *A Dominação Masculina* (M. H. Kuhner, Trad.; 11.<sup>a</sup> ed.). Bertrand Brasil LTDA.

\_\_\_\_\_. (2008). *A miséria do mundo* (Mateus S. Soares Azevedo, Jaime A. Clasen, Sergio H. de Freitas Guimarães, Marcus Antunes Penchel, Guilherme J. de Freitas Teixeira, & Jairo Veloso Vargas, Trans.; 7.<sup>a</sup> ed.). Vozes.

Boni, V., & Quaresma, S. J. (2005). Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. *Em Tese*, 2(1), 68-80.

Cunt Coloring Book. (sem data). Last Gasp. Obtido 19 de Agosto de 2021, de <https://lastgasp.com/products/cunt-coloring-book>

Bourcier, M.-H. (2014). BILDUNGS-POST-PORN: Notas sobre a proveniência do pós-pornô, para um futuro do feminismo da desobediência sexual. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, 8(11), Article 11. <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/6541>

Brochmann, N., & Støkken Dahl, E. (2017). *Viva a Vagina tudo o que você sempre quis saber* (K. Garrubo, Trad.; <https://1lib.eu/book/5529891/211c4b>). Paralela.

Brum, E. (2021, Janeiro 6). *A vagina que salvou o Réveillon do Brasil*. EL PAÍS. <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-01-06/a-vagina-que-salvou-o-reveillon-do-brasil.html>

Brum, E., (2012). *Por que a imagem da vagina provoca horror?* Época. Obtido 29 de Novembro de 2020, de <http://elianebrum.com/opiniao/colunas-na-epoca/por-que-a-imagem-da-vagina-provoca-horror/>.

Colling, L. (2018). *A emergência dos artivismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade*. *Sala Preta*, 18(1), 152–167. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p152-167>

Cossi, R. K. (2019). Luce Irigaray e a Psicanálise: Uma crítica feminista. *GeraiS: Revista Interinstitucional de Psicologia*, 12(2), 319–337. <https://doi.org/10.36298/gerais2019120209>

Cunha, J. (2014). *A perseguida*. Trip. Obtido 18 de Novembro de 2020, de <https://revistatrip.uol.com.br/trip/a-perseguida>.

de Barros, E. A., Machado, L. M. A., de Sena Biá, M. G., & Guerreiro, R. A. (2020). *A mulher como produto de satisfação masculina na pornografia: uma análise histórico-social*. *REVES-Revista Relações Sociais*, 3(4), 17001-17014.

*Elles: Mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou = Women artists in the collection of the Centre Pompidou.* (2013). BEI Comunicações.  
<https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/catalogoElles.pdf>

Del Priore, M. (2011). *Histórias Íntimas: Sexualidade e erotismo na história do Brasil*. Planeta do Brasil Ltda.

Despentes, V. (2016). *Teoria King Kong* (M. Bechara, Trad.). N-1 edições.

Diniz, C. (2021). «Diva», de Juliana Notari, é uma ferida. Revista Continente. Obtido 19 de Agosto de 2021, de <https://revistacontinente.com.br/secoes/critica/-diva--de-juliana-notari--e-uma-ferida>

Dodson, B. (1989). *Sexo para uno: Vol. ePUB v1.2* (A. Botas, Trad.; 2012.<sup>a</sup> ed.). Obtido 15 de Julho de 2021, de <https://pt1lib.org/book/4761505/00d5d7>

Notari, J. (2014). *Dra. Diva — Juliana Notari*. Obtido 20 em junho de 2021, de <http://www.juliananotari.com/dra-diva/>

Facebook. (2020). Publicação de Juliana Notari, *Diva*. Obtido 28 de Junho de 2021, de <https://www.facebook.com/juliana.notari/posts/10219401789651753>

Federici, S. (2017). *Calibã e a Bruxa*. Elefante.

Faleiros, F. (2016). *O Pulso que cai e as tecnolgias do toque*. Ikrek Edições.

Feminista, Q. G. (2020). *Existem “vertentes” no feminismo?* QG Feminista. <https://medium.com/qg-feminista/quais-s%C3%A3o-as-principais-vertentes-do-feminismo-ae26b3bb6907>

Fidalgo, H. (2003). «Mães de Bragança» acusam brasileiras de provocar «onda de loucura» na cidade. PÚBLICO. <https://www.publico.pt/2003/05/01/jornal/maes-de-braganca-acusam-brasileiras-de-provocar-onda-de-loucura-na-cidade-200790>

Fortes, L. (2019). *Educação sexual transmédia. seLecT*. <https://www.select.art.br/educacao-sexual-transmidia/>

Foucault, M. (2015). *História da Sexualidade 1: A vontade de saber* (2nd ed. M. T. Costa, Trad.). Paz & Terra.

Furtado, T. V. (2014). *Videoarte de mulheres: nossos corpos, nós mesmas. Corpo, identidade e autodeterminação nas obras de videoartistas influenciadas pelos feminismos*. Tese de Doutorado em Sociologia, Nova FCSH.

Giddens, A. (2008). *A transformação da intimidade: Sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas* (A. Figueiredo, A. Baltazar, C. Silva, P. Matos, V. Gil, Trad.; 6.<sup>a</sup> ed.). Fundação Caloute Gulbenkian.

Goldenberg, M. (2004). *A arte de pesquisar: Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais* (8.<sup>a</sup> ed.). Distribuidora Record de serviços de impressões.

*Grande Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora*. (2013). Porto Editora Lda.

Hannah Wilke. (1974). *SOS Starification Object Series*. Obtido em 14 de novembro de 2020, em <https://www.artsy.net/artwork/hannah-wilke-sos-starification-object-series-5>.

Hannah Wilke. (sem data). *Selected bibliography*. Obtido 20 de Agosto de 2021, de <http://www.hannahwilke.com/id14.html>

Hollanda, H. B. (2018). *Explosão Feminista - arte, cultura, política e universidade*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

Hunt, L. (1999). *A Invenção da Pornografia Obscenidade e as Origens da Modernidade, 1500-1800* (1.<sup>a</sup> ed.). Hedra LTDA.

Irigaray, L. (2017). *Este sexo que não é só um sexo: Sexualidade e status social da mulher*. SENAC.

Ito, C. (2018). *A vulva em quadrinhos*. Trip. Obtido 28 de Junho de 2021, de <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/hq-a-origem-do-mundo-de-liv-stromquist-aborda-a-historia-cultural-da-vulva>

Jones, A. (2013). “Presença” “In Absentia” [1]: *A Experiência da Performance como Documentação* « eRevista Performatus. <https://performatus.com.br/traducoes/presenca-in-absentia/>

Mombaca, J. (sem data). BUALA. Obtido 20 de Agosto de 2021, de <https://www.buala.org/pt/autor/jota-mombaca>

J. Simmons, W. (2014). *Of Vulvas and Car Hoods*. Radcliffe Institute for Advanced Study at Harvard University. Obtido 30 de outubro de 2020, de <https://www.radcliffe.harvard.edu/news/in-news/vulvas-and-car-hoods>

Laan, E., Martoredjo, D. K., Hesselink, S., Snijders, N., & van Lunsen, R. H. (2016). *Young women's genital self-image and effects of exposure to pictures of natural vulvas*. *Journal of psychosomatic obstetrics & gynecology*, 38(4), 249-255.

Lacuna, R. (2018) *Falo: Estrutura e história*. Lacuna. <https://revistalacuna.com/2018/12/14/n06-03/>

Laqueur, T. W. (2001). *Inventando o sexo: Corpo e gênero dos gregos a Freud* (V. Whately, Trad.). Relume Dumará.

Lisboa, M. (2016). *Metodologias de investigação e construção do campo da Sociologia*. 35.

Louro, G. L. (2000). *O Corpo Educado: Pedagogias da sexualidade* (2a Edição). Autêntica. <https://pt1lib.org/book/4929460/c90bf6?dsource=recommend>

Louro, G. L. (1997). *Gênero, Sexualidade e Educação: Uma perspectiva pós-estruturalista* (6.ª ed.). Vozes.

Lerner, H. (2003). «V» is for vulva, not just vagina. Lawrence.com. [http://www.lawrence.com/news/2003/may/04/v\\_is/](http://www.lawrence.com/news/2003/may/04/v_is/)

Llopis, M. (2011). *Chatroulette* (2020) [Performance]. *Maria Llopis*. <https://www.mariallopis.com/portfolio/chatroulette/>

Loponte, L. G. (2002). *Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino*. *Revista Estudos Feministas*, 10(2), 283-300.

Maravilha, T., & Cigarra. (sem data). | *Trypas-Coração*. Self-Mistake. Obtido 18 de Agosto de 2021, de <https://self-mistake.pt/projectos/tripas-coracao/>

Margolis, J. (2006). *A História Íntima do Orgasmo*. Ediouro Publicações, S.A.

Marques, F. M. (2014). *Corpo, gênero e sexualidade nas artes visuais*. *Exedra: Revista Científica*, (1), 65-72.

Bauer, M. W., & Gaskell, G. (2008). *Pesquisa qualitativa com texto: Imagem e som: Um manual prático* (Pedrinho A. Guareschi, Trad.; 7.ª ed.). Vozes.

Martinez de Rezende, A., & Braga Bianchet, S. (sem data). *Dicionário do latim essencial* (2.ª ed.). Autêntica. Obtido 14 de Dezembro de 2020, de <https://1lib.eu/book/2472109/2afe79>

Mastur Bar. (sem data). *Mastur Bar*. Obtido 25 de Julho de 2021, de <http://virandooazeite.blogspot.com/p/mastur-bar.html>

Matesco, V. (2014). *Olhando Interior Scroll [ Pergaminho Interior]*. Revista Performatus. <https://performatus.com.br/traducoes/interior-scroll/>

Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte* (Espanhol, 1.<sup>a</sup> ed.). Cátedra.

Neves, S. (2012). *Investigação Feminista Qualitativa e Histórias de Vida: A libertação das vozes pelas narrativas biográficas*. Lima Cruz, Angélica (ed.), Nunes, Rosa (ed.).

Oliveira, J. G. (2014). *Sexo, arte e emancipação feminina: O processo de reescrita da pornografia através do movimento pós-pornô* | Cultura e Tradução. <https://periodicos.ufpb.br/index.php/ct/article/view/21707>

Oliveira, R. S. (2018). *O corpo feminino: erotização e objetificação*. Revista Serviço Social em Perspectiva, 2(Esp.), 497-508.

Pena, C., Oliveira, J. M. D., & Furtado, T. (2013). *Introdução: Políticas Feministas nas Artes Visuais e Performativas*. *Ex aequo*, (27), 11-25.

Perrot, M., 2012. *História Dos Quartos*. 16th ed. Lisboa: Teodolito.

Perrot, M., 2007. *Minha História Das Mulheres*. São Paulo: Contexto.

Preciado, B. (2014). *Manifesto contrasexual*. São Paulo, Brasil: n-1 edições.

Preciado, B., (2018). *Transfeminismo*. São Paulo, Brasil: N-1 edições.

Preciado, B., (2018). *Testo Junkie Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica* (M. P. Gurgel Ribeiro, Trad.). São Paulo, Brasil: N-1 edições.

Preciado, B., (2018). *Museu, lixo urbano e pornografia*. Revista Periódicus, 1(8), 20. <https://doi.org/10.9771/peri.v1i8.23686>

Riaño, P. (2019). *La diferencia de una vagina vista por el heteropatriarcado o por el feminismo*. EL PAÍS. Obtido 28 de Novembro de 2020, de [https://elpais.com/elpais/2019/06/14/icon\\_design/1560524240\\_264017.html](https://elpais.com/elpais/2019/06/14/icon_design/1560524240_264017.html).

Rago, M. L. (2013). *A aventura de contar-se | download*. Unicamp. <https://pt1lib.org/book/5554542/10f865>

Rago, M. L., (2001). *Feminizar é preciso: por uma cultura filógena*. São Paulo em Perspectiva, 15, 53-66.

Stake. R. E. (2011). *Pesquisa qualitativa: Estudando como as coisas funcionam* (Karla Reis, Trad.). Penso.

Rodrigues, D. (2016, Julho 15). *Lady Incentivo e as tecnologias do toque em Pelotas*. e-cult - Cultura - Pelotas e Zona Sul do RS. <http://ecult.com.br/eventos/lady-incentivo-e-as-tecnologias-do-toque-em-pelotas>

Rosen. (2017). *That time artist Judy Chicago served vulvas for dinner*. Dazed. Obtido 30 de outubro 2020, from <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/37787/1/that-time-artist-judy-chicago-served-vulvas-for-dinner-the-dinner-party>

Rosenfeld, Eva K. E. (2019). *A Feminist Intervention into Art*. Radcliffe Institute for Advanced Study at Harvard University. Obtido em 18 de novembro de 2020, de <https://www.radcliffe.harvard.edu/news/in-news/feminist-intervention-art>.

Sanyal, M. M. (2012). *Vulva La revelacion del sexo invisible* (Espanhol; 1.<sup>a</sup> ed.). Anagrama S.A.

Scheller, J. (2019). *The Body Electric - The Necessary Effrontery of Miriam Cahn*. Frieze.com. Obtido 29 de Novembro de 2020, de <https://www.frieze.com/article/body-electric-necessary-effrontery-miriam-cahn>.

C. Schneemann Foundation. (sem data). *Interior Scroll*. Obtido em 11 de dezembro de 2020, de <https://www.schneemannfoundation.org/artworks/interior-scroll>

C. Schneemann Foundation. (sem data). *Istory of a girl pornographer*. Obtido em 9 de dezembro de 2020, de <https://www.schneemannfoundation.org/writing/istory-of-a-girl-pornographer>.

Santos, S. M. A. (2017). *O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios*. Plural, 24 (1), 214-241.

Scribano, A., & De Sena, A. (2009). *Knowledge Construction in Latin America: The auto-Ethnography as Research Strategy*. Cinta de moebio, 34, 1-15. <https://doi.org/10.4067/S0717-554X2009000100001>

Silva, C. C. (2021). *Cansado da pandemia? Oito dicas para evitar a fadiga neste novo confinamento*. PÚBLICO. Obtido 5 de Junho de 2021, de <https://www.publico.pt/2021/01/12/impar/noticia/cansado-pandemia-oito-dicas-evitar-fadiga-neste-novo-confinamento-1946013>

Sprinkle A. (sem data). *A história da Sprinkle nos primeiros 25 anos*, ANNIESPRINKLE.ORG (ASM). Obtido 14 de Dezembro de 2020, de <http://anniesprinkle.org/the-sprinkle-story/>, <http://anniesprinkle.org/the-sprinkle-story/>

Stromquist, L. (2018). *A Origem do Mundo: Uma história cultural da vagina ou da vulva vs o patriarcado* (K. Garrubo, Trad.; 1.ª ed.). Schwarcz S.A.

Swain, T. N. (2000). *Identidade nômade: Heterotopias de mim*. Tania Navarro Swain. <http://www.tanianavarrowswain.com.br/chapitres/bresil/heterotopias%20de%20mim.htm>

Teles, L. M. S., & Adi, A. S. (2020). *Hipersexualização das Mulheres Negras: aspectos sócio-históricos e a influência da mídia*.

Tate. (sem data). 'Action Pants: Genital Panic', VALIE EXPORT, 1969. Obtido 19 de Agosto de 2021, de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/export-action-pants-genital-panic-p79233>

UO Libraries. (sem data). Tee Corinne 1943-2006 Special Collections. Obtido em 18 de novembro de 2020, de <https://library.uoregon.edu/speccoll/mss/tee>

The Guggenheim Museums and Foundation. (sem data). *Hannah Wilke*. Obtido em 14 de novembro de 2020, em <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/hannah-wilke>.

The Guggenheim Museums and Foundation. (sem data). *SOS Starification Object Series (Back)*. Obtido em 14 de novembro de 2020, em <https://www.guggenheim.org/artwork/9640>

Tvardovskas, L. S. (2008). *Rosários e vibradores: interferências feministas na arte contemporânea*. Subjetividades antigas e modernas. São Paulo: Annablume.

Vasconcellos, E. (2008). *Intimidade das confidências*. *Teresa*, (8-9), 372-389.

Vicente, L. (2019). *O atlas da V* (1.ª ed.). Penguin Random House.

*Vulva* | *Dicionário de Etimologia Médico*. (sem data). DiciMédico. Obtido 14 de Julho de 2021, de <https://dicimedico.com/vulva/>

Wolf, N. (2013). *Vagina uma nova biografia* (R. S. Laureano, Trad.; <https://1lib.eu/book/5510331/e9f904>). Geração Editorial.

Wolf, N. (2019). *O mito da beleza: Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres* (W. Barcellos, Trad.; 6.<sup>a</sup> ed.). Rosa dos Tempos.

## IMAGENS

**Figura 1.** Guerilla Girls. (1989). *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* [Litografia Offset em Papel]. <https://www.guerrillagirls.com/>.

**Figura 2.** Tintoretto, J. R. (1552-1555). *Susana e os Velhos* (Coleção—Museo Nacional del Prado) [Óleo sobre tela]. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/susannah-and-the-elders/fc081ba5-40e1-4fe6-b6ae-60ccd282252b>

Artemisia Gentileschi. (1610). *Susana e os velhos* (Kunstsammlungen Graf von Schönborn, Pommersfelden) [Óleo sobre tela]. Collection Graf von Schönborn. [https://www.nationalgallery.org.uk/media/35279/artemisia-ifs-report\\_august-2020.pdf](https://www.nationalgallery.org.uk/media/35279/artemisia-ifs-report_august-2020.pdf)

**Figura 3.** *Vênus Capitolina*. (1667). [Escultura de mármore]. [http://www.museicapitolini.org/es/collezioni/percorsi\\_per\\_sale/palazzo\\_nuovo/gabinetto\\_della\\_venere/statua\\_della\\_venere\\_capitolina](http://www.museicapitolini.org/es/collezioni/percorsi_per_sale/palazzo_nuovo/gabinetto_della_venere/statua_della_venere_capitolina)

Giorgione, & Ticiano. (1508). *Vênus Adormecida* (Gemäldegalerie Alte Meister Dresden) [Óleo sobre tela]. <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/294844>

**Figura 4.** Tee Corinne. (1975). *Cunt Coloring Book*. [Ilustração em preto e branco]. Obtido 19 de Agosto de 2021, de <https://lastgasp.com/products/cunt-coloring-book>

**Figura 5.** Hilde Atalanza. (sem data) *The Vulva Gallery*. [Ilustração] (@thevulgagallery) Obtido 27 de Julho de 2021, de <https://www.instagram.com/the.vulva.gallery/>

**Figura 6.** Judy Chicago. (1974). *The Dinner Party* (Collection of the Brooklyn Museum) [Mídia Mista]. 48 x 48 pés <https://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/>

**Figura 7.** Gustave Courbet. (1866) *A Origem do Mundo*, (Musée d'Orsay) [Óleo sobre tela]. Obtido 27 de Julho de 2021, de [https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire\\_id/the-origin-of-the-world-3122.html](https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/the-origin-of-the-world-3122.html)

Miriam Cahn. (2017). *O meio do mundo* [Lápis de cor], 26 x 19 cm. Obtido 28 de Novembro de 2020, de <http://www.meyerriegger.de/en/data/exhibitions/239/lachen-muessen.html>

**Figura 8.** Doisneau., R. (1949). *Tableau de Wagner dans la vitrine de la Galerie Romi* (Moma) [Gelatin silver print]. <https://www.moma.org/collection/works/205676>

**Figura 9.** VALIE EXPORT. (1969) *Aktionshouse: Genitalpanik*, [Performance], Fotografia de Peter Hassmann. Obtido 27 de Julho de 2021, de [https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie\\_export\\_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt\\_news\\_id=1963](https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=1963)

**Figura 10.** Carolee Schneemann. (1975/77), *Interior Scroll*, [Performance], Fotografia de Anthony McCall. Obtido 27 de Julho de 2021, de <https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-interior-scroll-masterpiece/>

**Figura 11.** Annie Sprinkle. (1989/1995) *The Public Cervix Announcement* [Performance]. Anniesprinkle.org. Obtido em 27 de julho de 2021, em <http://anniesprinkle.org/a-public-cervix-announcement>

**Figura 12.** *Deep Inside Annie Sprinkle*. (1981), [Filme] Free HD Porn Of: XHamster | xHamster. xHamster.com. Obtido em 27 de Julho de 2021, de <https://pt.xhamster.com/videos/deep-inside-annie-sprinkle-1981-xhQgU0L>

**Figura 13.** Stromquist, L. (2018). *A Origem do Mundo: Uma história cultural da vagina ou da vulva vs o patriarcado* [Livro] (K. Garrubo, Trad.; 1.<sup>a</sup> ed.). Schwarcz S.A

**Figura 14.** Andrew Andry & Steven Scheep. (1969). *De Onde Vem os Bebês*. [Livro]. Registro fotográfico caseiro feito pela minha mãe, em junho de 2021.

**Figura 15.** Betty Dodson. (1973) *Esboços de Vulvas Originais de Betty Dodson* do livro *Masturbação Libertadora* [Ilustração] | Betty Dodson e Carlin Ross. (sem data). Obtido 27 de Julho de 2021, de <https://dodsonandross.com/articles/betty-dodsons-original-vulva-sketches-liberating-masturbation>

**Figura 16.** Chiara Schiavon. [Ilustração], *printscreen do Livro Coño Potens 2015*. Torres, D. J. (2015). *Coño potens Manual sobre su poder, su próstata y sus fluidos* (2.<sup>a</sup> ed., Vol. 2). editorial txalaparta s.l.l.

**Figura 17.** Fabiana Faleiros. (2015/18). *Mastur Bar*. [Performance] Coleção da autora. *Mastur Bar*. (sem data). *Mastur Bar*. Obtido 25 de Julho de 2021, de <http://virandooazeite.blogspot.com/p/mastur-bar.html>

**Figura 18.** Sue Nhamandu. (2017/18). *Próximo!*. [Performance]. Foto Guilherme Kardel. Educação sexual transmídia. (2019, Fevereiro 13). *seLecT*. <https://www.select.art.br/educacao-sexual-transmidia/>

**Figura 19.** Sue Nhamandu & Paula Alves. (2019). *Dildos no Louvre*. [Performance], Fotografias: Theophile Choquet e Wesley Roque. *Dildos no Louvre* - Texto publicado no site da Revista Select. *pornoklastia*. <https://www.select.art.br/dildos-no-louvre/?fbclid=IwAR25p1v0MlhgHA3EyKX21DnQCsN9wXSH79hskmPeaeGUp9gZ1F7GQg4M7EM>

**Figura 20.** Franziska Dickmann. *Happy Vulva*. [Ilustração] *Printscreen* do perfil do Instagram (@happyvulva). Obtido 26 de Julho de 2021, de <https://www.instagram.com/happyvulva/>

**Figura 21.** Flavia Leme. (2008) *Recipiente XXIII* [Cerâmica] Mulheres Recipientes (2<sup>a</sup> fase). Acervo da artista. Obtido 26 de Julho de 2021, de <https://www.flavialeme.com/mulheres-recipientes-2f?lightbox=dataItem-j3yruces2>

**Figura 22.** Juliana Notari. (2014) *Dra. Diva* [Performance] Performances realizadas na Verbo 08, Galeria Vermelho, São Paulo, 2008; e na mostra Brésil Pernambuco. Obtido 28 de Junho de 2021 <http://www.juliananotari.com/dra-diva/>

**Figura 23.** Lia Letícia. (2021) *Diva, O Processo em Obra* [Documentário] (*Legendas LSE - PT*). <https://www.youtube.com/watch?v=RIhtKyWINGo&t=50s>

**Figura 24.** Vulvabell (2019). [Escultura em barro] Muro de Berlim, Alemanha. Vulvabell (j) (@vulvabell) Obtido 27 de Julho de 2021, de <https://www.instagram.com/vulvabell/>

**Figura 25.** Vulvabell. (2019). [Carta timbrada com cera e relevo]. Montagem com diversas imagens do acervo da artista que podem ser obtidas em Vulvabell (j) (@vulvabell) <https://www.instagram.com/vulvabell/>

**Figura 26.** Ális Vanzeler. (2020). Absurdo! Inútil! [Comentário em atualização de status de Juliana Notari]. Facebook. Obtido 28 de Junho de 2021, de <https://www.facebook.com/juliana.notari/posts/10219401789651753>

**Figura 27.** Hannah Gadsby. (2020). *Douglas*. [Stand-up Comedy] Frame 40”23”. Disponível em: <https://www.netflix.com/pt/>

## APÊNDICES

### Apêndice A – Fabiana Faleiros, entrevista pessoal, 2021.

*Fabiana Faleiros, 40 anos, branca, pós-graduada. Nasceu na cidade de Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul (RS) Brasil, atualmente vive em São Paulo, Brasil, heterossexual, solteira, classe média.*

– **Em que *medium* viu as imagens da vulva (literatura, banda desenhada, filmes, publicidade, obras de arte, pornografia, livros escolares, etc)?**

Pornografia.

– **Em que espaço (casa, livraria, escola, família, amigos)?**

Amigos.

– **Em que período da sua vida (infância, adolescência, idade adulta)?**

Na infância, num livro sobre sexualidade mostrado pela minha mãe. Na adolescência num filme pornô e adulta na internet via redes feministas.

– **Essas imagens da vulva surgiam num contexto de uma sexualidade afirmativa e de igualdade ou numa relação de inferioridade e submissão?**

Somente quando adulta como afirmativa. O restante como submissão.

– **As imagens eram veiculadoras de estereótipos em relação à sexualidade feminina, em caso afirmativo de quais?**

Como mãe ou puta.

– **De que modo essas imagens contribuíram para a construção de um imaginário erótico e para o autoconhecimento da sexualidade das próprias?**

Formaram a ideia da sexualidade como reprodução. Na idade adulta como libertação via rede feministas.

– **Como caracteriza essa sexualidade: normativa ou libertadora?**

Normativa no primeiro caso e libertadora no segundo.

– **As representações de vulvas foram inspiradas e motivadas em quê?**

Carole Schnemann, Anne Sprinkle

– **Qual é o seu ponto de partida para a criação suas obras?**

Autoconhecimento, partilha de conhecimento, prazer, pesquisa sobre feminismo.

**– Qual é a premissa principal do seu trabalho com vulvas?**

Criar outras histórias da sexualidade.

**– Qual(is) seu(s) principal(is) objetivo(s) com a iconografia da vulva?**

Mostrar como gestos foram criados para impedir o prazer, e sua conexão com as relações de poder coloniais e patriarcais.

**– Considera que as representações de vulvas, feitas por mulheres artistas, podem contribuir para a discussão da igualdade de gênero?**

Sim, pois é por meio delas que mulheres diversas conseguem questionar as imagens de submissão.

**– A desmistificação de tabus sobre a vulva e a sexualidade podem se dar também através da arte. De que forma a sua arte dialoga com essas questões?**

Conectando com questões políticas.

**– Qual o seu papel, sua busca, sua intenção enquanto mulher, artista, criadora de vulvas?**

Considero que é criar um outro imaginário, para gerações presentes e futuras.

**– Qual a reação do público às representações das vulvas destas mulheres artistas?**

Depende do público. O público em geral costuma ver como uma afronta.

**– Você se considera uma artista feminista? Alguma vez se sentiu “rotulada”?**

Eu comecei a me entender como feminista em 2013, por aí, eu já entendia que meu trabalho era sim, só que eu não encaixava dentro de uma teoria feminista, mas eu sentia que eu estava tocando aí em lugares do feminino e inclusive no início eu dava algumas entrevistas e me lembro que daí me perguntava o que era o feminismo pra mim, e eu falava muito que eu acreditava que a gente tinha que começar em casa, mas depois, conforme o feminismo, a gente foi vendo que era uma coisa muito mais complexa, que tinha a questão binária de gênero, de raça, de classe, eu comecei a me intitular como feminista, mais com o feminismo descolonial. É engraçado tu me perguntar isso, por que agora, na minha minibiografia, que eu envio e tal, antes eu colocava assim: Fabiana Faleiros é artista e pesquisadora com doutorado tal, trabalha na intersecção, entre arte e pedagogia visual a partir do feminismo decolonial. E hj em dia eu não coloco mais que sou feminista. Porque eu acho que esse termo ele está tão desgastado sabe, que eu acho que ele acaba te colocando dentro de um recorte. Então eu fico em dúvida ainda se eu coloco ou não. Eu não tenho colocado, porque eu tenho

achado que, as minhas questões, obviamente elas vão estar sempre atravessadas pelo feminismo, mas eu acho que também eu tenho entendido a luta feminista como uma questão assim muito ampla, social e então eu tenho colocado assim que meu trabalho está nessa intersecção entre arte e criação de pedagogia. Então quando a pessoa se depara com a minha arte, com os meus textos, ela pode por ela mesma perceber que eu sou feminista, mas eu não tenho colocado isso em primeiro plano, muito por causa disso que eu falei assim, eu acho que o debate sobre o feminismo ele ficou, virou moda sabe... as feministas brasileira da década e 80 que elas não se diziam feministas, porque elas tinham medo de serem não aceitas, não é sobre isso, o medo que eu tenho, é desse lugar que o circuito da arte vai tentar me encaixar. Tiveram algumas exposições, teve a exposição do MASP por exemplo, que era feminista, aí teve várias exposições também em 2019, que estavam levantando essas questões, só nessas questões.... Acho que eu estou me encaminhando mais pra uma questão mais de pensar o que é o ser, o que é humano, o que não, como que a minha ancestralidade esta conectada, o quanto eu sou um bicho, e óbvio que eu parto super de uma noção do feminino. Mas é só pra eu não cair num lugar assim, que eu fico preocupada. Ao mesmo tempo Carine, eu acho que eu fico assim num mundo que, ou é muito hetero, ou que esta muito numa disputa sobre essas terminologias. A pouco tempo eu fiz uma residência, e tinham lá muitos artistas, a maioria brancos. Era uma energia super branca, patriarcal, e rolava um constrangimento geral na galera por causa dessas questões...

**– Considera o seu trabalho pornográfico? Já foi acusada de ser**

Não exatamente. Em 2015 eu criei o Martur Bar que era um bar que tinha a ver com a Donna Summer. Que eu fiz uma tradução/ versão pra português. Eu queria muito colocar a minha pesquisa teórica, de fazer uma performance, eu queria muito fazer uma aula-show sobre o gesto das mãos do desmunhecar, que eu tenho um livro sobre isso, onde eu vou conectando desde o séc. XVI, até as nossas relações com as tecnologias, e como a masturbação esteve nesses processos, que passam que pelas imagens, passam pela histeria, pela criação da imagem da histórica... Nesse período é interessante, que estava acontecendo, no campo das artes uma abertura pra esse tipo de proposição. Era uma onda nova feminista voltada para essas questões, olhando de um outro jeito... Eu nunca fui acusada de pornografia, mas as pessoas ficam um pouco, elas tendem a achar que o Mastur Bar, por exemplo, ah ela vai se masturbar. Não era SÓ sobre isso. Eu fazia uma palestra dentro de um Bar, eu tinha a fala alinhada com a sexualidade, porque eu acho que há muita desconexão da inteligência com a sexualidade e eu fazia essa conexão. Mas assim, a minha mãe me acusou de fazer pornografia (risos). A minha mãe é uma psicóloga, mas é muito difícil eu acho pras pessoas que não tem intimidade com isso, entender esse tipo de feminismo. Minha mãe ficou passada, ela falou “a tua arte é

uma sub-arte”. Foi um processo bem difícil pra mim, porque tu vêes que está tocando num ponto que não pode ser tocado, que é essa coisa de ter prazer.

**– Já foi taxada de promiscua, mulher “fácil”, de vadia ou termos redutores, porque utiliza a vulva como elemento na sua arte?**

Sobre essa coisa de ser taxada passa por várias instâncias porque o meu trabalho lida muito com essa questão da auto etnografia, então ele foi muito sobre a desconstrução da percepção que eu tinha de mim mesma, de ser a galinha. Quando eu comecei a fazer a minha arte, e te digo que comecei meio tarde para uma carreira assim internacional como artista, eu comecei a trabalhar com arte mesmo, eu ia fazer essas festas a partir de 2010, mas eu comecei a ter um certo reconhecimento no meio da arte em 2012, eu tinha 32 anos. Então digamos que é tarde. Eu sentia que a minha proposição estava sempre contra o circuito da arte, porque eu vinha dessas festas de rua, a minha arte estava mais como uma intervenção urbana e aos poucos eu fui entrando pra dentro do sistema. Eu sentia que ainda não tinha no BR toda essa arte *queer*, era muito chocante o que eu fazia. Apesar de eu ter publicado um livro sobre o Mastur Bar e ter um conteúdo ligado a pós-pornografia, eu acho que as pessoas entendem o Mastur Bar muito só como se fosse se masturbar e o prazer. Mas como nessas tecnologias de comunicação existe uma incitação ao prazer que não é uma coisa que digamos, é como se tivesse entrando no sistema, numa coisa que está sempre tentando colocar o nosso desejo em algum lugar. Eu também discuto os problemas em relação ao prazer. Mas tem essa leitura mais rasa do meu trabalho, e que ela fica difícil de todo mundo acessar... Mas eu senti muito, além do circuito das artes, no mundo das artes, dos homens, que eu sou a hetero, digamos assim, sempre pensando muito o que é o amor, como é que eu vou me interessar por um homem, quase inviável, aí eu pensei, é agora que vou arrumar um boy magia, mas não foi bem assim. Tem essa coisa de ter sido a galinha, e de repente eu me transformar nessa mulher assustadora, que entra em palco, que não é muito frágil, então é romper com essas características do feminino que se espera. Que o homem tem mais facilidade pra lidar. Eu acho assim que foi bem complexo. Mas eu senti nas minhas trocas afetivas. E eu pensava, como é que eu vou ter um relacionamento com um homem, é inviável. Eu comecei a me relacionar com um cara que era curador, que tinha toda uma questão, teórico queer, e aí eu pensei, pronto, então ele vai me entender, mas aí ele foi se demonstrando... Aí assim, a minha vida inteira foi uma luta pra chegar aqui, está bom, agora eu sou quem eu sou, eu consegui chegar até aqui, eu tenho um companheiro que me entende, e de repente, ele demonstrou ser um feminista dos mais palha assim. Foi horrível, foi um trabalho emocional. Aquela coisa, a pessoa tem a teoria, mas não faz nada, totalmente neurótico, bissexual, mas sem conseguir lidar com isso, foi uma coisa muito dolorosa. Então eu pensei, como é que eu posso ter caído de novo, num novo tipo de machismo, que é muito mais sutil. Então foi um pouco esse

processo. Agora no campo das artes, foi mais complexo, pq tinha essa coisa de colocar as questões.... Aí eu fui pra bienal de Berlim com o Mastur Bar, onde eu tive reconhecimento... Mas começaram várias questões da universalidade, da categoria mulher. Eu como uma mulher branca, comecei a me questionar muito por aí também. Foi uma fase muito difícil, de muito reconhecimento, de saber quem eu sou.

**– Qual foi o melhor e o pior feedback que já teve sobre a sua obra?**

Acho que a melhor é quando a pessoa me fala que mudou alguma coisa na vida dela. Tenho um amigo que escreveu um texto dizendo que nunca sabia definir quando eu estava performando. Isso pra mim é importante porque é eu mesma, ou como se eu tentasse chegar num lugar que é a minha vida e a minha arte. As vezes as pessoas me perguntam, é um heterônimo? uma persona? sou eu sabe, sou eu tentando ser essa pessoa. Tb foi importante as pessoas sonhando com a tese, essa conexão que ela ta no astral assim...

**Apêndice B – Flavia Leme, entrevista pessoal, 2021.**

*Flavia Leme de Almeida, 43 anos, branca, pós-graduada, nascimento e residente da cidade de São Paulo, Brasil, bissexual, solteira, classe média.*

**– Em que *medium* viu as imagens da vulva (literatura, banda desenhada, filmes, publicidade, obras de arte, pornografia, livros escolares, etc)?**

A memória mais remota que tenho sobre isso, era um livro que minha mãe havia comprado para gente (eu e meu irmão) para explicar as transformações do corpo no início da adolescência. Ele se chamava "De onde viemos?" e nele havia desenhados o corpo humano nu de ambos os sexos, com as devidas diferenças e explicações de como somos gerados. Muito tempo depois, lembro-me de ter visto na escola algumas imagens de revistas masculinas, estilo Playboy. Elas eram levadas pelos meninos que trocavam entre si. Lembro até hoje de uma fotografia levada por um menino que eu gostava, cuja mulher estava sentada completamente nua, com as pernas abertas e joelhos flexionados, com cabelos molhados, com a cabeça baixa olhando para cima (onde estava a máquina fotográfica, ou seja, o olhar do observador). A fotografia com essa mulher em "pose ginecológica" nunca saiu da minha cabeça...

**– Em que espaço (casa, livraria, escola, família, amigos)? – Em que período da sua vida (infância, adolescência, idade adulta)?**

Casa, o livro que comentei, quando criança. Escola, as revistas de mulheres nuas, adolescente. Motel, filmes pornográficos, quando adulta. Já vi alguns HQs (banda

desenhada) eróticos, mas nunca cheguei a ser uma consumidora deste tipo de coisa (de adquirir livros e revistas). Atualmente sigo alguns perfis de mulheres que desenharam corpos de mulheres de modo erotizado.

**– Essas imagens da vulva surgiam num contexto de uma sexualidade afirmativa e de igualdade ou numa relação de inferioridade e submissão?**

Salvo o livro "De onde viemos?" que tinha uma proposta educativa e, portanto, igualitária entre os corpos, as outras referências que tive no decorrer da vida eram sempre de uma relação inferior, submissa, objetificando o corpo da mulher como algo feito para suprir os desejos sexuais masculinos (e também para gerar e nutrir outros seres).

**– As imagens eram veiculadoras de estereótipos em relação à sexualidade feminina, em caso afirmativo de quais?**

Lembro de ver corpos femininos magros, brancos, com seios empinados (na década de até os anos 2000 no Brasil, tínhamos menos influência norte-americana dos seios grandes) e com bundas grandes (o chamado corpo violão). Quem não estivesse dentro desse padrão não era atraente e nem desejável. Corpos de mulheres negras eu quase não me lembro, salvo em publicidade de cerveja. Me recordo de uma fotografia muito polêmica da marca United Colors of Benetton em que havia uma mulher negra amamentando um bebê branco. Na fotografia apenas seus seios descobertos apareciam. Essa imagem evidencia o quanto as mulheres são vistas ora como profanadoras, que utilizam seus corpos para oferecer prazer, ora como matronas, que utilizam seus corpos para nutrir e cuidar. Dicotomias que são completamente fora da realidade de um homem.

**– De que modo essas imagens contribuíram para a construção de um imaginário erótico e para o autoconhecimento da sexualidade das próprias?**

Venho de uma época em que a internet estava começando, as redes sociais ainda não existiam e os conteúdos vinham sobretudo dos canais abertos da TV. Acredito que a minha geração construiu uma imagem em que, por mais que tivéssemos liberdade de expressão e sexual, ainda carregamos padrões e estereótipos de corpos (brancos e magros) e formas de comportamento que ditasse como uma mulher deveria se comportar publicamente (jeito de vestir, falar, sentar, conversar, etc.). O autoconhecimento foi sendo construído pelas experiências e trocas com as amigas, em um tempo mais lento e orgânico, bem diferente do que ocorre nos dias atuais onde vemos movimentos de corpos livres e formas diversificadas de nos relacionarmos com os outros.

**– Como caracteriza essa sexualidade: normativa ou libertadora?**

Apesar de ainda vermos um padrão vigente normativo, vejo que cada vez mais as formas diversificadas e libertadoras estão ganhando espaço. Hoje os adolescentes experimentam ficar com pessoas do mesmo sexo e constantemente veem a diversidade de corpos e sexualidades nas mídias. Eu, apesar de ter sido influenciada por um padrão de sexualidade normativo, me libertadora.

**– As representações de vulvas foram inspiradas e motivadas em quê?**

Mulheres mostrando vulvas é um ato disruptivo, pois foi sempre pela ótica masculina que corpos femininos (e vulvas) foram representados. Basta vermos a quantidade de nus femininos em obras de arte feitos por homens por toda história da arte. Fui inspirada por mim mesma, no modo como queria ser representada, não como musa, mas como protagonista. Queria aflorar a minha sexualidade não apenas na liberdade do ato em si, mas de forma poética, por meio do meu trabalho artístico.

**– Qual é o seu ponto de partida para a criação das suas obras?**

Vou contar a história da minha pesquisa, como é que ela começou, por conta de um relacionamento namoro, que eu entendo como abusivo, na época e não entendia. E a gente tinha tido uma briga e eu estava muito triste e então, na aula de cerâmica a professora pede pra gente fazer alguma coisa meio intuitiva, fechar os olhos e começar a modelar. Foi aí que eu fiz a primeira peça que dará origem a minha pesquisa de mestrado, que eu dei o nome de “Mulheres Recipientes”. Eu estava extremamente triste, me sentindo vazia, e eu fiz uma mulher- banheira. É uma peça de argila vermelha que tem formato de banheira. A minha professora, que também foi minha orientadora de mestrado e doutorado, viu algo interessante e começou a me estimular. Então eu fui por esse caminho. A segunda peça foi uma que deu um erro, eu demorei muito pra juntar a peça, ela secou fragmentada. Juntei tudo com arame, na hora eu não gostei muito, mas depois eu pensei que era muito interessante, uma metáfora, era eu tentando consertar, tentando costurar e me fazer. É a fase 1. Ela é bem figurativa, depois eu vou abstraindo as formas com os círculos, redondos, formas de cuia. Então eu cheguei aí pelas minhas experiências, que não foram assim tão traumáticas, mas fortes. Eu nunca tive abuso em casa, nem fora, não apanhei, não fui estuprada... Eu sei que a gente não está livre disso, porque os homens ainda são criados de um jeito muito errado, eu infelizmente tenho tido experiências com um certo tipo de homens, onde esse tipo de discussão parece que estou falando com uma parede, porque parece que estou naquele lugar do “mimimi”. Não todos claro, mas a maioria acha que é exagero, por que nunca passou por isso, aí vem sempre com aquelas de “feminista chata” “ah, enxaqueca” É triste, porque você vê que enquanto essas caras não mudarem o pensamento, a gente vai ter que continuar com essa militância diária, como tem as pessoas negras por exemplo, que tem que ter a militância diariamente. E é isso que a gente tem que fazer, e cansa né?

**– Qual é a premissa principal do seu trabalho com vulvas?**

Ser/estar vivendo em um corpo de mulher e me identificar com isso, pois existem tantos tabus envoltos a ela que isso sempre me deixou incomodada - não posso deixar de lembrar que a palavra “incomodada” era usada antigamente, no tempo das nossas avós, como um jeito de falar que estava menstruada.

**– Qual(is) seu(s) principal(is) objetivo(s) com a iconografia da vulva?**

Nossos órgãos são pra dentro, são embutidos, fomos educadas para ter determinados comportamentos, ditados que dizem que a mulher é o centro da casa, que é um ser passivo, ... Eu queria olhar pra dentro. Tem a ver com autoconhecimento. Para o homem olhar pro seu pênis é só ele olhar pra baixo, a gente tem que usar um espelhinho. Eu não sabia, até recentemente, o que era e onde era exatamente o meu clitóris. Cada vulva é de um jeito. Tem mulheres que tem um clitóris mais proeminente, mas o meu não é. Ele é embutido. Eu demorei pra entender como era.

**– Considera que as representações de vulvas, feitas por mulheres artistas, podem contribuir para a discussão da igualdade de gênero?**

Acho que quanto mais as pessoas tiverem oportunidades de ser confrontadas com diferentes vivências e perspectivas e tiverem sendo escutadas, mais transformação a gente vai ter. Então, primeiro o meu trabalho é pôr pra fora coisas que me incomodam, usar a cerâmica. Da mesma forma que tem corpos e vulvas das mais variadas formas, tamanho e cores, a diversidade faz com que a gente entenda que não existe um padrão. Acho que meu trabalho cumpre esse papel, como o trabalho de uma formiguinha, não é um trabalho de elefante. É como o trabalho das abelhas, que trabalham coletivamente. É a ideia do vamos juntos. Acho que meu trabalho cumpre esse papel, dentro de um coletivo.

**– A desmistificação de tabus sobre a vulva e a sexualidade podem se dar também através da arte. De que forma a sua arte dialoga com essas questões?**

Sim, é verdade, pois apesar de a arte não ter uma função, ela pode ser provocativa e gerar certos desconfortos. Na medida em que eu mostro meu corpo, represento em cerâmicas vulvas (e outras partes sexuais do corpo feminino) de modo poético, estou também mostrando que o corpo é livre e pode ser entendido, interpretado, desmistificado do jeito que eu entendo que seja melhor e, no meu caso, é fazendo objetos em cerâmica abstraindo as formas femininas que são desejáveis e, ao mesmo tempo, são polêmicas.

**– Qual o seu papel, sua busca, sua intenção enquanto mulher, artista, criadora de vulvas?**

Enquanto mulher, artista, ceramista, pesquisadora, educadora, latino-americana tenho consciência de “levantar as bandeiras” de uma produção artística feminista e que evidencia uma produção de outras mulheres artistas ceramistas latino-americanas que, assim como eu, estejam atuando na cena artística contemporânea. Meu papel é provocativo, educativo, exaustivo e, em certa medida, é decolonial.

**– Há inúmeras discussões sobre a arte feminista e a arte feminina. O que você pensa sobre o gênero e a arte?**

Há quem ainda defenda a ideia que de a arte não precisa ser feminista e que muitas vezes pode ser considerada feminina, não apenas a temática, como também os diversos tipo de suportes e linguagens que possam vir a ser considerados como “arte menor” (mesmo que esse termo tenha caído em desuso, nosso inconsciente coletivo ainda relaciona certos tipos de arte como o bordado, tecelagem, cerâmica, etc. como algo relativo ao artesanato e, portanto, menos digno de valor, salvo se for feito por um homem). Penso, portanto, que o gênero está em tudo, no modo como nos relacionamos socialmente e isso é, em certa medida, também um jeito de se fazer arte. Para mim é muito difícil pensar e fazer arte, sem colocar em pauta algumas das questões de gênero que vivencio desde que comecei a me identificar como mulher.

**– Você se considera uma artista feminista? Alguma vez se sentiu “rotulada”?**

Sim e já tive crises com isso. Mas não dá. Cada vez mais, é preciso falar sobre isso. Se antes eu estava focada na questão desse feminino, e que aos poucos eu fui descobrindo que ele era muito mais feminismo do que feminino, aí eu preciso dizer que quando eu entrei no mestrado em 2007, não existia esses movimentos, não tinha zap, Instagram. Eu achava que estava falando sozinha. Mas não tava. Mas era muito mais difícil. Eu não tive uma orientação adequada, não por incompetência, mas porque não era o foco de pesquisa da minha orientadora. Então eu fiquei assim Tateando. Só no doutorado que os acessos melhoraram, em pesquisa, e formações que eu comecei a entender que eu precisava falar ainda mais, não só de uma forma genérica, do ser humano fêmea, da minha vivência pessoal, mas eu queria entender o que é, na minha experiência, ser uma mulher latino americana, que trabalha com barro. Eu uso de propósito essa palavra barro, porque aqui no Brasil, tem um certo preconceito com essa palavra. É argila. O barro seria algo impuro, misturado. Pra falar dessa impureza, dessa mistura. Minha pesquisa se chama Desvios para o Barro. Eu já sofri muito preconceito. Por causa da cerâmica que é arte menor e de mulher, porque eu to falando de feminino, e por que eu estou colocando peito e vulva na cara de todo mundo.

**– Considera o seu trabalho pornográfico ou já foi acusada de ser? Já foi taxada de promiscua, mulher “fácil”, de vadia ou termos redutores, porque utiliza a vulva como elemento na sua arte?**

Olha, não falaram pra mim diretamente. Na capa da minha pesquisa tem uma vulva alada, toda avermelhada. No dia da defesa, eu fiquei sabendo muito tempo depois, que meu pai olhou e ficou achando ginecológica! O meu pai, quando vai na minha exposição, nem olha muito. O que importa pra ele é o orgulho de ter uma filha doutora. Ele não comenta essas coisas (risos). Para ele deve ser delicado tb né? Diretamente nunca ouvi acusações desse tipo, mas recentemente passei por uma situação extremamente constrangedora em uma *live* que fiz a convite de uma mulher portuguesa que também falava sobre essas questões do corpo e liberação feminina. Não sei como um homem estrangeiro (não consegui descobrir a nacionalidade dele, mas ele parecia asiático, indiano) fez uma vídeo chamada mostrando o pênis dele para mim. Me senti extremamente invadida e ofendida, já que ele deve ter imaginado que eu sendo uma mulher brasileira que falava sobre o corpo feminino, eu estava interessada em algo sexual.

**– Você acha que se fosse um homem “pintando” pênis isso aconteceria também?**

Até onde sei, Andy Warhol nunca foi reduzido a um artista gay promíscuo por ter feito uma série de pênis coloridos e gigantes em serigrafia. Aliás, muito pelo contrário, essa série é exposta até hoje e tem um valor altíssimo, como outros trabalhos desse artista que continham ou não conteúdos como esse.

**– Qual foi o melhor e o pior feedback que já teve sobre a sua obra? – Qual a reação do público às representações das vulvas?**

Os melhores feedbacks que tive foram de outras mulheres que leram meu livro, fruto do meu mestrado intitulado “Mulheres Recipientes, recortes poéticos do feminino nas artes visuais”, mas gostaria de destacar um em especial que é um coletivo de mulheres que fizeram um mapeamento em Belo Horizonte de ações realizadas por mulheres para mulheres, chamado Coletivo Naiá - uma delas pesquisou meu trabalho para o TCC em cerâmica e foi a partir deste gatilho que a ideia do grupo surgiu. Acho que o pior Feedback que tive foi o de ter sido inquirida por uma aluna da graduação do IA Unesp se não considerava meu trabalho transfóbico. Aquela pergunta me deixou extremamente desconfortável e lamentei muito o quão equivocadas poderiam ser as leituras daquilo que faço. Jamais como mulher feminista e educadora poderia imaginar que minha produção artística pudesse dar margem para uma conotação deste teor, pelo simples fato de falar apenas de um corpo de mulher cisgênero.

## **Apêndice C – Franziska Dickman, entrevista pessoal, 2021.**

*Franziska Dickmann, 27 anos, MA Soziokulturelle Studien (Estudos Socioculturais) nascida e residente na cidade de Berlim, na Alemanha, heterossexual, solteira.*

**– Em que *medium* viu as imagens da vulva (literatura, banda desenhada, filmes, publicidade, obras de arte, pornografia, livros escolares, etc)?**

In what medium did you see the images of the vulva (literature, comics, movies, advertising, artwork, pornography, schoolbooks, etc)?

Antes de me envolver com a arte da vulva, eu pude ver muito poucas fotografias. E, na maioria delas, não havia nada para ver. No máximo uma fenda. Também notei isso em museus. A vulva é frequentemente coberta por uma planta ou por um pano. Os seios são frequentemente mostrados, mas as vulvas quase nunca. Se alguma vez foi exibida em filmes ou comerciais, geralmente não havia nada lá. O que havia era uma superfície lisa e brilhante, sem pelos e sem lábios. Mesmo nos livros de biologia, pouco foi mostrado e pouco foi explicado. Nunca se tratou de prazer, mas sim de contraceção e menstruação. Eu conhecia imagens ou representações "reais" apenas da pornografia. Hoje, felizmente, isso ficou um pouco melhor. Especialmente desde que comecei a estudar o assunto, eu vejo vulvas o tempo todo. Na Alemanha, os quadrinhos de Liv Strömquist são reverenciados há alguns anos. Neles, ela aborda precisamente estas questões e mostra a vulva. Muitos outros projetos de educação sexual legal, também estão em campanha por mais visibilidade. No entanto, mostrar fotografias de vulvas na escola ainda é proibido. Em uma das minhas exposições, havia uma parede cheia de moldes de gesso de vulvas "reais". Uma amiga me disse na época que havia sido a primeira vez que ela realmente viu outra vulva. E eu acho que isso não é atípico. Muitas nem sequer conhecem a sua própria.

**– Em que espaço (casa, livraria, escola, família, amigos)?**

In which space (home, bookstore, school, family, friends)?

Em casa tínhamos um livro educativo para crianças, também se falava da vulva, mas não como "vulva" e sim como "vagina". Eu cresci com estes termos errados. Em minha família, a vulva também era chamada de vagina. Caso contrário, eu só via fotografias da vulva em pornôs em casa ou em livros de biologia e educação sexual na escola.

**– Em que período da sua vida (infância, adolescência, idade adulta)?**

At what period of your life (childhood, adolescence, adulthood)?

Ao crescer, eu e minha família andávamos muito nus. Por causa disso, conheço o corpo nu feminino. Mas não se podia realmente ver a vulva. Acho que realmente percebi e vi de verdade apenas na puberdade. Depois foi mais uma questão de comparação. Exatamente a forma da vulva.

**– Essas imagens da vulva surgiam num contexto de uma sexualidade afirmativa e de igualdade ou numa relação de inferioridade e submissão?**

- Did these images of the vulva arise in a context of affirmative sexuality and equality or in a relationship of inferiority and submission?

Na maioria das vezes, eu os vi em um contexto mais esclarecido e por isso foi um pouco neutro. No pornô que conheço desde minha adolescência, eles foram mostrados em um contexto submisso e passivo. Vulvas e sexualidade feminina em geral foram sempre mostradas como algo passivo e receptor.

**– As imagens eram veiculadoras de estereótipos em relação à sexualidade feminina, em caso afirmativo de quais?**

Were the images bearers of stereotypes in relation to female sexuality, if so, which ones?

Sim, definitivamente. Por um lado, a maioria das fotografias são editadas e/ou as pessoas são operadas. Isso contribui para um ideal muito irreal e falso de beleza: Que a vulva está quase fechada, que os lábios internos devem ser menores que os externos, que todas devem ser depiladas, suaves e brilhantes sem irritação de pele e ter cor rosa suave. A grande maioria das vulvas de pessoas adultas não tem essa aparência. Por outro lado, mitos e preconceitos, foram reforçados (principalmente pela moda e revistas femininas), tais como que as mulheres têm menos desejo que os homens; que as mulheres não se masturbam, especialmente se têm um parceiro; que todas as mulheres podem alcançar o orgasmo vaginal e tão rapidamente quanto seu parceiro. Em geral, sempre se tratou mais do prazer e do orgasmo do homem e do que nós (mulheres) podemos fazer para agradá-lo.

**– De que modo essas imagens contribuíram para a construção de um imaginário erótico e para o autoconhecimento da sexualidade das próprias?**

How did these images contribute to the construction of an erotic imagery and to the self-knowledge of one's sexuality?

Eles me influenciaram, é claro. Se você não sabe nada, você se orienta a partir do que está disponível. Também noto que às vezes caio nesta armadilha de novo e me deixo influenciar. Mas sempre me dou conta disso rapidamente e desconstruo em minha cabeça. Mas é claro que estou sempre aprendendo e tento questionar minha sexualidade

atual muitas vezes. Será que eu faço porque quero fazer, ou se o que eu faço para meu parceiro é o que acho que se espera de mim. É mais difícil para mim a ideia de sensualidade e erotismo, eu continuo mudando, mas todas essas mulheres magras, em roupas íntimas, há muito tempo são um símbolo absurdo de sensualidade.

**– Como caracteriza essa sexualidade – normativa ou libertadora?**

How do you characterize this sexuality - normative or liberating?

A imagem que me era conhecida há muito tempo era, de qualquer forma, normativa. E acho que para muitos ainda é. Às vezes ouço histórias assustadoras sobre amigos e sua sexualidade que não ousam romper com esta norma. A sexualidade hoje é muito libertadora para mim, mas eu também tenho um ótimo ambiente. Acho que isso também se deve muito a Berlim, a cidade quase o obriga a uma libertação sexual. (rsrsrs) Isso também pode ser percebido como uma pressão a ser exercida. Devemos estar atentas.

**– As representações de vulvas foram inspiradas e motivadas em quê?**

Where did the motivation to make vulvas come from?

Minha motivação veio da constatação do que estava faltando. Durante muito tempo notei que eu e todos nós crescemos quase que exclusivamente vendo imagens fálicas. Eles estão em toda a parte: nas paredes das casas, na escola, no ônibus, nos livros e no cinema. As imagens da vulva, fora de um contexto pornográfico ou pelo menos extremamente sexualizado, estavam ausentes. Descobri pela primeira vez estas imagens mais "neutras" ou artísticas, e também imagens de protesto, através do Instagram e dos meus conhecidos de lá. Através de minha própria arte, consegui assim mergulhar em um mundo inteiro de vulvas. Agora, às vezes sinto-me completamente cercado de vulvas. Mas quando dou uma oficina ou uma visita guiada nas minhas exposições, percebo que de modo geral não é bem assim. Estou cercado pelo que chamo de minha família vulva. Por muitas pessoas que lidam com a vulva e a acham tão fascinante quanto eu. Mas no final, é apenas um pequeno grupo, uma bolha/ "bubble". Ainda assim, são corpos lidos por homens em livros de biologia e anatomia. O homem é visto como um ponto de partida do ser humano. A mulher é o sexo desviante. Embora tenha ficado claro por tanto tempo que todos os humanos têm predisposições genitais femininas no início. E, é claro, sexo e gênero são um amplo espectro sem exclusividade. Além disso, é uma construção feita pelo homem. Mas se o outro lado do espectro nunca ou muito raramente é visto, então isso é um problema. Com minha arte eu tento preencher as lacunas. Transmitir conhecimento e chamar a atenção para a vulva.

**– Qual é o seu ponto de partida para a criação suas obras?**

What is your starting point for creating your works?

Foi um processo lento. No início, eu estava apenas fazendo isso por mim mesmo. Eu só desenvolvi minha identidade como artista de vulva através da Instagram e de minhas primeiras exposições. E esse processo está longe de ter terminado. Eu estou sempre evoluindo, acho que isso também é importante. No passado, as imagens não eram tão políticas, hoje em dia esse é mais o meu foco. Especialmente em meus trabalhos mais recentes, processo muitos temas da minha vida, mas também memórias e atitudes políticas.

**– Qual é a premissa principal do seu trabalho com vulvas?**

What is the main premise of your work with the vulva?

Mostrando a diversidade da vulva e do clitóris. E isso com humor. Minhas vulvas patinam, comem batatas fritas, vão às compras, dançam, são ativas. Em minhas imagens, elas são personagens com interesses e personalidades. Eu amo isso e muitos se identificam a si ou a sua vulva em minhas imagens. Acho que isso também facilita o acesso de muitos à vulva. Porque uma boa maneira de falar daquilo que sente vergonha é com diversão. Um pouco de gargalhada é bom e relaxa a situação. Ao mesmo tempo, a vulva se torna algo positivo e desejável.

**– Qual(is) seu(s) principal(is) objetivo(s) com a iconografia da vulva?**

What(s) your main objective(s) with the iconography of the vulva?

Comecei a pintar vulvas para me aproximar de mim e de meus órgãos genitais. Na vida cotidiana você vê muitos desenhos de pênis eretos e nunca vulvas (hoje já se tornou um pouco melhor). Portanto, faltavam desenhos. Através da ocupação artística com vulvas, tenho então também uma preocupação cada vez maior com a história cultural e a anatomia. E também há muitos mitos e conhecimentos em falta. Com minha arte e minhas oficinas, tento preencher estas lacunas. Espero que outros aprendam mais sobre este/seus órgãos genitais e corpos através da minha arte. Acho que precisamos de mais vulvas em nossas vidas e ainda há muito a descobrir!

**– Considera que as representações de vulvas, feitas por mulheres artistas, podem contribuir para a discussão da igualdade de gênero?**

- Do you consider that representations of vulvae, made by female artists, can contribute to the discussion of gender equality?

Não isoladamente. Mas eu acho que a arte apoia este movimento. A arte é uma linguagem que consegue expressar e abordar coisas para as quais nos faltam as palavras. É também um meio político de comunicação. Há muitas maneiras de combater essa

opressão e acho que precisamos dessa criatividade. Vivemos em um mundo de imagens falsas e editadas. Nada do que vemos na Instagram é real. No entanto, nós nos comparamos a essas imagens falsas. A arte pode contrariar isso. Pode ajudar a criar uma nova autoimagem e mais amor-próprio.

**– A desmistificação de tabus sobre a vulva e a sexualidade podem se dar também através da arte. De que forma a sua arte dialoga com essas questões?**

The demystification of taboos about the vulva and sexuality can also happen through art. How does your art dialogue with these issues?

Eu acho que sim. Eu acho que a arte da vulva pode contribuir para a compreensão das mulheres\* como sujeitos sexuais e por isso, possuidores de prazer. Durante muito tempo houve falta de imagens e de representação, mas creio que haverá uma mudança. Imagens de vulvas, o clitóris e o prazer acabam ajudando a todos a se sentirem sexualmente iguais. As pessoas com vulvas não são seres indiferentes a sexualidade.

**– Qual o seu papel, sua busca, sua intenção enquanto mulher, artista, criadora de vulvas?**

What is your role, your quest, your intention as a woman, artist, vulva maker?

Gostaria de ressaltar a diversidade e a beleza da vulva. Estamos sentindo falta destas imagens. Vivemos em uma sociedade patriarcal e falocêntrica. Isso tem que mudar e é isso que eu (e muitos outros artistas de vulva) estamos tentando mudar. Precisamos de novas e muitas imagens. Para mim também é importante colocar minhas fotografias em um contexto social e falar sobre elas. É por isso que eu ofereço as oficinas de vulva. Quero criar um espaço e imagens que permitam que as pessoas falem sobre a vulva.

**– Há inúmeras discussões sobre a arte feminista e a arte feminina. O que você pensa sobre o gênero e a arte?**

- There are numerous discussions about feminist art and female art. What do you think about genre and art?

Para mim, há poucas razões para atribuir a arte a um gênero. Porque toda pessoa artista é influenciada por seu gênero e, portanto, sua arte também é influenciada. Mas não creio que se possa olhar para as pinturas e ver qual o gênero que o artista tinha. Acho que é mais excitante relacionar as imagens entre si em estilos e temas. Não importa o sexo. Eu acho que a arte é uma das poucas mídias que pode mostrar a diversidade do nosso mundo, das pessoas e, portanto, também do gênero. Há um

potencial incrível através da arte para mostrar o que (ainda) não temos palavras para dizer.

**– Qual a reação do público às representações das vulvas?**

What is the public reaction to representations of the vulva?

Eles ajudam as mulheres\* e seus corpos a se tornarem sujeitos. Levar a sério a si mesmos e seu próprio desejo. Amar a si mesmos e aceitar a diversidade corporal. Criamos imagens que inspiram e facilitam o acesso das pessoas aos seus próprios genitais e à sua sexualidade.

**– Você se considera uma artista feminista? Alguma vez se sentiu “rotulada”?**

- Do you consider yourself a feminist artist? Have you ever felt “labelled”?

Sim, eu diria que sou uma artista feminista. Mas principalmente eu me apresento como um artista de vulva. Sim, com certeza. Muitas pessoas não entendem porque é importante desenvolver novas imagens da vulva e também uma nova linguagem visual que lide com a sexualidade feminina e a genitalidade. Para muitas pessoas é estranho quando as mulheres falam abertamente sobre sexualidade e quando pintam os genitais nus, muitas vezes isso traz confusão.

**– Considera o seu trabalho pornográfico? Já foi acusada de ser?**

Do you consider your work pornographic? Have you ever been accused of being?

Não. Meus quadros são de arte e educação. Eu acho que eles não se enquadram na pornografia. Mas eu fico feliz quando minha arte dá prazer às pessoas. Nunca fui acusada disso. Mas eu também me movo em uma bolha feminista.

**– Já foi taxada de promiscua, mulher “fácil”, ou termos redutores, porque utiliza a vulva como elemento na sua arte?**

Have you ever been labeled a promiscuous, “easy” woman, or reducing terms for using the vulva as an element in your art?

Muitas pessoas pensam que eu sou lésbica ou que sou uma mulher que gosta de sexo selvagem. Mas nunca me chamaram de nomes. Havia apenas dois homens que achavam que eu era fácil. Mas eu consegui resolver isso rapidamente.

**– Você acha que se fosse um homem “pintando” pênis isso aconteceria também?**

Do you think that if you were a man “painting” a penis, this would also happen?

Acho que o homem seria muitas vezes confundido com gay. Mas não tenho certeza. Com os homens, acho que isso também depende muitas vezes do comportamento deles. Porque ainda existe a absurda ideia de que você pode ver a sexualidade de alguém. Mas tenho certeza de que o homem, seja ele gay ou não, teria mais sucesso na cena artística. Estive em uma exposição de pênis há 3 anos e notei como o público é diferente em comparação com o público das exposições de vulva. O falo está muito presente na arte e também é reconhecido. É por isso que havia muitos colecionadores de arte e pessoas da cena artística clássica e reconhecida na exposição.

Enquanto a vulva é sempre lida como ativista. Naturalmente, há muitas representações de mulheres nuas por artistas masculinos e figuras de influência religiosa como "Sheela na Gig". Mas a arte moderna da vulva é sempre uma forma de ativismo. É por isso que as exposições são em sua maioria feministas e ativistas. Mas para responder à pergunta: Não, não acho que o homem com seus desenhos de pênis esteja exposto a insultos ou slogans sexistas. O “pior” que pode acontecer é que ele pode ser considerado gay.

**– Qual foi o melhor e o pior feedback que já teve sobre a sua obra?**

- What was the best and worst feedback you received about your work?

Acho que ainda não tive um feedback muito ruim. Alguns o acham ridículo ou inútil. Mas isso não me incomoda. Eu faço esta arte para mim e para as pessoas que querem se envolver mais com o assunto, mas têm tido dificuldade para encontrar uma abordagem. A maior parte do feedback é ótimo. Muitos gostam do meu estilo e o acham engraçado.

## **Apêndice D – Juliana Notari, entrevista pessoal, 2021.**

*Juliana Notari, artista plástica, 46 anos, branca, pós-graduada, nascida em Recife, no estado de Pernambuco (PE) no Brasil, em 1975, atualmente vive em Olinda (PE), heterossexual, solteira, classe média.*

**– Em que *medium* viu as imagens da vulva (literatura, banda desenhada, filmes, publicidade, obras de arte, pornografia, livros escolares, etc)? Em que espaço (casa, livraria, escola, família, amigos)? Em que período da sua vida (infância, adolescência, idade adulta)?**

No contexto familiar e na escola. Desde muito cedo eu sempre fui muito curiosa. Por volta de uns 10 anos de idade eu comecei a pegar o espelho pra conhecer meu corpo. Isso tudo foi muito natural, a minha família sempre foi muito liberal. Na escola onde eu estudava também falávamos sobre isso, a escola adotava o método Paulo Freire. Eu vivi em mundo muito artístico, meu pai é designer e foi secretário de cultura na minha cidade, o meu avô era pintor, então eu venho de um ambiente muito liberal e com teor artístico. Então todo esse processo veio acompanhado de uma liberdade e afirmação. Inclusive de outras sexualidades.

**– Essas imagens da vulva surgiam num contexto de uma sexualidade afirmativa e de igualdade ou numa relação de inferioridade e submissão?**

Dentro do meu contexto familiar essas imagens não estão em um contexto de subordinação, mas ao mesmo tempo no Nordeste há um comportamento machista que se percebe nas relações mesmo nas mais alternativas. Mas no contexto da publicidade é sempre aquele visual asséptico da mulher depilada, bonita e sempre bem arrumada. Então esse padrão feminino ele subjuga. A imagem da vulva em si, ela não estaria associada a um feminino de submissão, dentro do meu contexto familiar, mas no contexto social, sim e é reforçado pela publicidade e pelo próprio cinema que tb repete esses padrões machistas, sexistas que passa neste a caso a ser de submissão.

**– As imagens eram veiculadoras de estereótipos em relação à sexualidade feminina, em caso afirmativo de quais? De que modo essas imagens contribuíram para a construção de um imaginário erótico e para o autoconhecimento da sexualidade das próprias? – Como caracteriza essa sexualidade – normativa ou libertadora?**

Essas imagens criam estereótipos que aprisionam, como diz a Naomi Wolf, no seu livro o Mito da Beleza, sendo uma forma de desempoderar, de tirar a força das mulheres. A indústria pornográfica também gera estereótipos e dita comportamentos normativos.

**– As representações de vulvas foram inspiradas e motivadas em quê?**

Bem na verdade a vulva ela vem a partir do espéculo, que eu encontrei, ali nos anos de 2000, eu fazia parte de um ateliê aqui no Recife, chamado Submarino. É um ateliê super importante aqui no contexto do cenário de artes plásticas, e a gente ia muito num lugar que vende coisas usadas. E eu encontrei nesse lugar um saco cheio de espéculos de aço inoxidável, que tinha escrito neles, Dr. Diva, que era o nome da ginecologista que era dona daqueles espéculos. Eu levei aquilo pro ateliê e depois de 2 ou 3 anos eu tive a ideia de fazer umas feridas nas paredes da cidade e enfiar o espéculo. Essas feridas teriam o formato de vulvas. É uma vulva ferida. A vulva sempre veio pra mim como uma ferida também. Por isso que eu digo que o feminismo dentro do meu trabalho ele tem muito uma poética do trauma, dessas coisas mais subjetivas, mais reprimidas, e que ao mesmo tempo desemboca numa crítica a cultura, a política, a sociedade falocêntrica e machista, sexista. Mas está muito nessa questão do trauma, do sintoma, do que é ferido e que vai trazer justamente essa violência sobre a mulher. Essa violência nos corpos das mulheres, que vem ao longo da história, da sociedade ocidental e de outras culturas também.

Eu fiz a performance da Dr. Diva. Eu abria nas paredes de galerias e museus essa ferida vulva e banhava com sangue de boi. Era bem engraçado que eu tinha que conseguir o sangue de boi. Na França foi difícil, tinha que achar no supermercado, encomendar, aí vinha um sangue que parecia tinta guache, bem vermelhinho assim. Em São Paulo não conseguia, levei o sangue daqui, porque aqui no Nordeste é muito mais fácil de você encontrar um matadouro próximo, e também demonstra muito dentro dos contextos onde a performance foi feita, qual era a relação de encontrar esse sangue, a visceralidade dentro da cidade, aí eu me vi podendo comparar como é que é você viver no Nordeste, essa relação mais sanguinária mesmo, que a gente tem com a cultura e vai se identificando, o Brasil é muito grande... Essa performance Dr. Diva, que eu fiz na França em 2005, fiz na Galeria Vermelha na Verve 2008, fiz 2013 num atelier em São Paulo. Eu passei, quando eu fui pra França em 2009, a ver essa ferida grande, nas paredes. Em Berlin, vendo aquelas paredes cegas grandes dos edifícios, eu imaginei ela grande ali. Mas pra isso eu precisava de uma construção que eu pudesse criar ela em alvenaria, mas isso sairia muito caro na Europa. Então eu decidi fazer umas plotagens da ferida que era uma fotografia dessa ferida que eu criava durante a performance, mas aqui sem o espéculo. A partir daí eu comecei a usar essa vulva ferida em outras poéticas também. Em desenhos e intervenções, esse rasgo me acompanha desde a faculdade, desde 1996, 97 do século passado. Mas sempre dessa forma estilizadas, trazendo pra ferida, pra questão da violência. E a partir daí tem a Amuamas também, que é um outro trabalho que eu faço na floresta amazônica, que eu vou atrás da Sumaúma, e eu faço esse mesmo processo, só que com o meu sangue menstrual, que eu colhi ao longo de 9

meses. Então, essa ferida ela vem, ela é um sintoma. Teve até uma psicóloga que falou: Acho que vc sofreu algum abuso infantil. Eu não lembro, pode até ser, mas eu não tenho sonhos nem nada recorrente desse tipo. Mas meus ancestrais passaram por isso. Então, imagina, quanto na linhagem das mulheres, quanta violência não foi que se sofreu. E eu acredito nessa memória ancestral que vem pela memória corporal que é uma coisa que repete.

**– Qual é o seu ponto de partida para a criação das suas obras?**

Isso na verdade é a coisa mais difícil pra qualquer artista. Achar a sua questão, é um processo que demanda tempo, que você tenha uma trajetória e poder identificar e ser como pareamento sua produção. Eu percebo que eu lido muito com os tabus. Sabe aquilo que a sociedade morde? Sexualidade, preconceito, eu sinto que eu vou ali onde tem aquelas coisas que a sociedade tenta soterrar e cria o tabu justamente por isso, por que são coisas muito fortes, são muito potentes e pela sua potência são soterradas pela sociedade pela cultura então eu sinto que minha poética é ir ali e escavar. Tipo a morte que é um tabu absurdo, a sexualidade, eu vou nesses lugares. Eu tenho esse *leitmotiv*, esse desejo, de descobrir, desvelar, essas coisas. E quando você se depara com isso, vem esses sistemas, que de alguma forma tão ali, que dizem respeito a isso.

**– Qual é a premissa principal do seu trabalho com vulvas?**

Na verdade, eu não tenho a intencionalidade de trazer a vulva em primeiro plano. Eu trabalho sobretudo com a ferida. Me interessa trazer a forma da vulva enquanto uma potência da ferida, do trauma. Que é justamente a questão da violência dos corpos, que traz a violência em relação a mulher. O capitalismo, a escravidão, o colonialismo, que a Federici coloca. A vulva surgiu através do corte, da ferida. A vulva aparece como uma ferida que revela a violência sobre os corpos. É mais ferida do que vulva. Claro que ela está lá simbolicamente enquanto potencia.

**– Qual(is) seu(s) principal(is) objetivo(s) com a iconografia da vulva**

Trazer a vulva é importante, trazer essa violência que opera sobre os corpos das mulheres é extremamente importante, pois vemos todos os dias as taxas de feminicídio cada dia mais altas e agora durante a pandemia, ainda mais.

**– Considera que as representações de vulvas, feitas por mulheres artistas, podem contribuir para a discussão da igualdade de gênero?**

Sim eu acho que sim, que a partir do momento, que desde o linguajar popular, assim como a gente fala “caralho”, era engraçado na obra, que eu dizia pros meninos, “ninguém fala caralho” só pode falar “buceta” e eles falavam “buceta, buceta, buceta” e como muda a relação. É porque é tanta opressão que nem no linguajar chulo, cotidiano, ela entra. Justamente, reivindicar esse espaço é bom. Porque traz visibilidade,

traz empoderamento também. Eu acho que sim, é você dar visibilidade, é mostrar. Quantas mulheres não conhecem seu corpo. Quantas possibilidades de investigação, quanta potência tem o corpo feminino, um órgão que existe só pro prazer. Então é colocar mesmo, é trazer à tona que isso dá autonomia e capacidade de se reinventar, de se colocar em devir, de estruturar uma subjetividade que está ali, a todo o momento sendo sugada, sendo vitimizada, sendo explorada. É muito simbólico isso, a gente é constituído por palavras, a linguagem nos constitui, então a partir do momento que você nomeia, coloca palavrão dentro da linguagem, desde a linguagem chula, desde a linguagem intelectual, das imagens, isso tudo vai sendo colocado no imaginário das pessoas, de que essa sexualidade ela tem espaço, esse modo de viver, esse corpo que carrega uma vulva, que carrega um útero, tem suas potencialidade e que precisam ser exploradas pelas próprias mulheres mesmo, pois elas são as primeiras a serem privadas do seu próprio direito. Aí começa também a questão do aborto. Quem decide pela mulher? A partir do momento que a terra é privatizada, o corpo da mulher também é privatizado. A mulher, se tinha algum direito ali, dentro do feudalismo, nas terras comunais, onde faziam os rituais, se encontravam, trocavam experiências, aquilo tudo vai ser perdido. E a mulher vai ser privatizada pelo estado e pelo marido. E vai ser colocada dentro de casa pra trabalhar. Pra fazer o trabalho doméstico, pro trabalho da reprodução, para criar a mão de obra do capitalismo que são os filhos, e ser invisibilizada completamente. Sem salário e sem reconhecimento. Então esse é o modelo e a ideologia que foi colocada pra gente até agora. Que é muito perversa. E a gente vê que é o que acontece. A gente vê até nossos amigos “artistas”, que se dizem desconstruídos. Quando vai todo mundo pra uma casa, quem é que vai ficar cuidando da comida, do cuidado, da limpeza? São as mulheres, e os homens vão ficar lá, conversando. Isso já está instaurado de uma forma muito naturalizada. Quebrar esse ciclo de opressão é muito difícil. Então ter essas marcas, a palavra, a arte, a imagem, tudo isso reforça para mudar esse condicionalmente, essa naturalização da opressão dos corpos.

**– A desmistificação de tabus sobre a vulva e a sexualidade podem se dar também através da arte. De que forma a sua arte dialoga com essas questões?**

Veja a repercussão de Diva, daí você tem a noção do quanto ainda falta, de como a coisa ainda vai ser difícil, apesar de tantas conquistas. Mas eu acho que é preciso falar, é preciso expor, toda essa repressão ao longo da história e que culmina com todo esse processo das mulheres sempre sendo exploradas, na pandemia, os trabalhos dos cuidados, a exploração, elas são sempre as mais prejudicadas. Mais uma vez né, no capitalismo é preciso eleger um corpo pra poder fazer guerra, os negros com as

escravidão, as mulheres para a reprodução quando a taxa demográfica começa a balançar, então ele precisa de criminalizar esses corpos, esses corpos precisam ser apagados, desde a questão do negro que não tem alma, para o catolicismo e por isso você podia fazer o que quisesse, e as mulheres os índios, era preciso essa subserviência, essa pessoa que trabalha em casa e sem receber nada, com trabalho invisível, enquanto o homem está lá, recebe do o salário, então pra eles, perder esse lugar é muito difícil, eles não querem perder esse lugar de poder de 5 milênios, então não é uma coisa fácil de você reivindicar. É toda hora porrada, vê lá quando as deputadas conseguem alguma coisa, logo vem porrada. Não querem, a questão é poder. Diva representou esses ataques todos, não é porque é a vulva... É porque é a mulher que está ali representada, é o poder feminino. Só ver os pornôs, eles estão aí e ninguém critica. Mas esse tipo de representação é uma coisa que empodera a mulher. Então ela estava lá Divando, feliz e bem, na montanha e isso incomoda muito, porque é um protagonismo. É preciso falar, é preciso expor.

Até porque tem muitas questões envolvidas. A gente vai bater aí também na questão de transfobia. Que foi uma das críticas que veio pra Diva. Que era justamente que eles colocam isso. Que a partir do momento que a gente traz a figura da vulva, a gente binariza a questão do gênero e que pra eles é a mesma coisa que o machismo, que o sexismo. Que não é binário, que existem muitas outras sexualidades e gêneros e que se a gente ficar na figura da vulva a gente vai marcar essa questão binária, que pra ser mulher precisa ter, que só é mulher quem tem a vulva. Essa foi uma crítica que recebi, mas ao mesmo tempo porque a gente não pode falar? Se esses corpos que tem vulva e útero tem também tem problemas, de estupro, de aborto, tem mil questões que dizem respeito a esse corpo, e aí? A gente vai deixar isso tudo de lado? Então, a questão é muito mais incluir. Mais uma vez que entra é a questão de poder. O mundo da arte é extremamente classista, sexualizado, racista... A poética trans, a poética indígena, a poética negra, tudo isso está entrando agora no mundo da arte, através de políticas públicas, mas a gente sabe que isso é muito difícil, porque ao longo da história não teve. Então é mais uma vez uma luta de poder.

Então o que me parece é que a arte feminina, a arte feminista, seja lá o que for, ela não quer tomar o lugar da estética trans, ela quer juntar. São questões e problemáticas de cada corpo. Que é discutida, que é tema de pesquisa, que são indagações que são inerentes a cada gênero e a cada sexualidade. É muito complicada essa questão. Tb tem a questão da monumentalidade, porque o falocentrismo adora coisas grandes, sempre o maior obelisco, o maior edifício e eu usei a monumentalidade pra Diva. Por que eu precisava dessa monumentalidade. Ao mesmo tempo eu pensei, estou sendo meio falocrática, estou fazendo uma coisa tão grande assim. Mas eu estava dialogando ali com a terra, com Gaia, que no meu entender, na própria história da

colonização brasileira é uma grande ferida, que é desmatamento de floresta, dizimação de povos indígenas que estavam ali, é o lugar onde as pessoas escravizadas trazidos de África foram colocados pra trabalhar na colheita da cana de açúcar, é muita coisa ali naquela terra, e eu precisava dialogar com a própria terra Gaia, que é esse organismo vivo que a todo tempo a gente está estuprando, está matando. São questões que com certeza tem a sua complexidade, mas eu acho que a gente não tem que abrir mão de falar, porque ainda faz sentido. Tanto é que a gente vê o tabu quando faz um trabalho da vulva. Seria bom que não fizesse sentido, mas faz.

**– Qual o seu papel, sua busca, sua intenção enquanto mulher, artista, criadora de vulvas?**

Eu não sou propriamente uma artista criadora de vulvas. O que me interessa no caso das obras onde eu trago as feridas vulvas é trazer a questão da violência contra os corpos. A vulva é esse apagamento na história do corpo da mulher e a história da violência sobre os corpos das mulheres, a partir do momento que trago a vulva, estou evidenciando esse apagamento da sexualidade feminina, dos corpos.

**– Há inúmeras discussões sobre a arte feminista e a arte feminina. O que você pensa sobre o gênero e a arte?**

Sobre a arte feminista, eu tinha medo de ser enquadrada em uma caixinha, então eu negava de certa forma. Eu sempre percebi que meu trabalho colocava o corpo da mulher em contraposição a essa sociedade falocêntrica, sexista, classista, Isso é claro, eu não negava. Mas havia outras questões que pra mim também são muito importantes. Essa relação do gênero e arte, quando a gente vai pensar, a gente não fala de arte masculina, dos artistas homens. Mas a gente precisa pensar justamente pra se impor, pra se colocar dentro do campo da arte. Seja o campo institucional, seja o campo de mercado, onde a gente só vê 2% do mercado com mulheres, que ali onde a disputa é maior, porque envolve negociação, envolve dinheiro. A mulher até tem um pouco mais de representação institucional, mas mesmo assim é muito pouco. Então pensar na arte, seja trans, masculina, seja negra, indígena, é colocar estes corpos neste lugar de ação. Onde cada um destes dependem e precisam das suas verdades enquanto pessoas, sujeitos. São todas características e que nessa luta por espaços entre as “minorias”, você precisa afirmar dentro da sua identidade, para justamente estar em luta, mas essa identidade não precisa necessariamente te enquadrar. Então é preciso criar subjetividades para fluir por vários campos. E é isso que me interessa enquanto artista, é não ficar em uma só categoria, me interessa dialogar com várias expressões, com vários gêneros e não ficar presa em uma caixa.

**– Você se considera uma artista feminista? Uma artista? Alguma vez se sentiu “rotulada”?**

Me considero uma mulher feminista e dentro da minha poética passam questões feministas. Mas não sou uma artista artista. Isso não está em primeiro lugar. A minha poética lida muito mais com questões traumáticas, performáticas, então não tem uma relação direta com um ativismo, ela trata das questões dos afetos. Trazer a arte enquanto potência transformadora, está justamente no lugar de ser um dispositivo micropolítico, porque ela atua ali na subjetividade, ela atua e afeta os corpos e ao afetar cria novas sensibilidades, novas empatias, novas formas de estar no mundo, então não precisa ser um trabalho que lide diretamente com questões, mas trabalhos que despertem a empatia, a sensibilidade.

**– Qual a reação do público às representações das vulvas?**

Toda hora entra alguém ali no meu perfil e “Bucetãooo, deve ser dadeira” ... No caso da Diva foi que eu percebi isso, porque o trabalho viralizou no mundo todo e aí vieram muitas agressões, teve um que disse que eu devia ter sido abortada.

**– Considera o seu trabalho pornográfico? Já foi acusada de ser?**

Não, não me lembro de ter sido acusada disso não...

**– Já foi taxada de promíscua, mulher “fácil”, de vadia ou termos redutores, porque utiliza a vulva como elemento na sua arte?**

Total! Ainda mais agora depois dessa repercussão. Toda hora eu recebo. Você é vista como uma mulher extremamente sexualizada, que dá pra todo mundo. No pensamento machista, uma mulher que expõe o órgão, ela quer dá. Aí vem todo o tipo de agressão, de proposta do seja lá o que for. Mas é isso, uma mulher que faz vulva é depravada, ela está disposta a qualquer coisa.

A gente vê por aí muitos monumentos fálicos, desenhos e esculturas mais explícitas e os homens não são xingados, pelo contrário, são enaltecidos e vangloriados e no caso da mulher não. No caso da Diva e comigo, essa agressão toda que se estabeleceu, por conta não de ser uma vulva que está bastante estilizada ali, porque eu não queria fazer uma vulva com detalhes como os lábios, clitóris, não. É justamente a vulva com a ferida, essa ambiguidade que me interessa. Então é justamente porque ela representa a mulher, pelo tamanho dela, e ela está ali na montanha, sozinha, não em nenhum objeto ou escultura fálica ali pra ela estar acompanhada, porque a mulher casada, a mulher bem acompanhada é que é bem vista pela sociedade. Ela estava sozinha, ela estava ali Divando na montanha muito bem e bela e isso incomoda. Quando o Olavo de Carvalho fala: “Pra que que vc estão se preocupando com um bucetão de 30m, o negócio é fazer um pirocão.” É justamente isso, é combater esse poder feminino

e combater esses outros corpos desviantes. É isso que está em jogo, eles não querem. Toda violência sobre Diva e sobre mim, é esse poder feminino que se coloca. É uma briga de poder, por espaço, por narrativas. Então nesse sentido, Diva foi feliz porque ela disputou espaços e narrativas porque a arte é capaz de criar narrativas e disputar elas. As mulheres que desviam o padrão de feminilidade são criminalizadas. Então quando você faz uma obra que coloca esses símbolos em evidência você é atacada de uma maneira violenta, seguindo o mesmo movimento das bruxas, você é criminalizada, você é hostilizada, e esses trabalhos lutam nesse sentido de disputar lugares e narrativas na sociedade.

**– Qual foi o melhor e o pior feedback que já teve sobre a sua obra?**

A pior que eu lembro, que foi tanta coisa inclusive os ataques da mídia que também foram bem violentos, teve uma mulher, foi até recente, que disse “como é que uma mulher faz uma obra dum lugar que é um buraco, fedido, feio, nojento, asqueroso”. Eu fiquei chocada! Uma mulher falando isso... Eu achei pesado, porque mostrou uma auto degeneração e depreciação muito grande. Eu fiquei impactada. Os outros entram mais com uns comentários pesados...

Mas ela realmente me tocou, porque era uma mulher e o asco que ela colocou que ela tinha da vulva e da vagina foi terrível. Uma coisa já introjetada nela mesmo. Um auto ódio. O reflexo de um trabalho perfeito: o patriarcado construiu o trabalho perfeito e ela é o expoente disso.

É positivo, tem vários textos, o da Eliane Brum foi um. Eu gosto muito dela e o texto foi muito tocante, e também o de Clarissa Diniz. Esses dois textos foram muito fortes, muito bons, deram muita força. Textos muito potentes, fortes. De duas pensadoras

**Apêndice E – Sue Nhamandu entrevista pessoal, 2021.**

*Sue Nhamandu 37 anos negra, mestre em filosofia, nascida em Campinas, moradora de Pinheiros, São Paulo, Brasil, pobre com acesso.*

**– Em que *medium* viu as imagens da vulva (literatura, banda desenhada, filmes, publicidade, obras de arte, pornografia, livros escolares, etc)? Em que espaço (casa, livraria, escola, família, amigos)? Em que período da sua vida (infância, adolescência, idade adulta)?**

A primeira vez que eu vi uma vulva foi a da minha mãe, a minha e a da minha vó. A da minha vó já não tinha mais pelos ou tinha pouquinhos, bem branquinhas já é

a da minha mãe era peluda e como eu era criança a minha era ainda sem pelos. Depois eu vi vulva em folhinhas. Meu pai tinha uma oficina mecânica e tinha muitas folhinhas de mulheres nuas, isso era muito comum na década de 80. Então eu vi nessas circunstâncias e depois eu só fui ver na vida adulta, na pornografia.

**– Essas imagens da vulva surgiam num contexto de uma sexualidade afirmativa e de igualdade ou numa relação de inferioridade e submissão?**

Eu nunca tive inveja do pênis. Eu nunca vivi essa experiência de olhar pra buceta como falta, como inferir como submissão. É óbvio que nesse contexto que as mulheres estavam, nas folhinhas, nas revistas, existe todo um processo de objetificação. Não é toda mulher pelada que é a Annie Sprinkle que é a Maria Alice Vergueiro. Mas em nenhum momento aquela imagem me despertou uma ideia de subjugação. Todavia me despertou uma hipersexualização. Eu acho que o contexto erótico de objetificação da mulher para desfrute do olhar do sujeito masculino ele é pernicioso, porque gera uma ideia de que vc precisa ser sexy. E você não precisa.

**– As imagens eram veiculadoras de estereótipos em relação à sexualidade feminina, em caso afirmativo de quais?**

Sim, é o mesmo estereótipo que a pornografia passa. A mulher passiva, a mulher sensual, a mulher sorridente, com olhar meigo eu não tinha ainda acesso a imagens de dominatrix. Eu lembro que a primeira imagem poderosa que eu vi de mulher foi a Madonna. Não tinha uma vulva, mas tinha ela com aquele sutiã Jean Paul Gaultier tocando na própria buceta em cima do palco. Eu me lembro com muito impacto. Eu devia ter uns cinco ou seis anos talvez. Eu lembro de dizer pra minha mãe: eu gosto da Madonna, mas eu não gosto que ela coloca a mão na pepeca. Eu vi, achei muito bonito, mas aí eu vi a reação de todos meus familiares que estavam assistindo o show da Madonna, que apareceu depois do programa do Fantástico. Era um momento em que estava todo mundo reunido. Eu lembro que a minha reação de não gostar dela por a mão, daquela imagem poderosa daquela mulher, se dando prazer, simulando a capacidade de se dar prazer não me causou nenhum impacto negativo. Mas eu senti, pelo comportamento das pessoas ao meu redor, que eu precisava reprovar aquele comportamento. Então eu elogiei ela porque eu gostei, mas eu fiz uma crítica àquele movimento que eu vi, que era visto como algo negativo. Mas ele não foi visto como negativo por mim na primeira impressão.

**– De que modo essas imagens contribuíram para a construção de um imaginário erótico e para o autoconhecimento da sexualidade das próprias?**

Elas não contribuíram para o autoconhecimento da minha sexualidade, mas contribuíram para a criação de um imaginário erótico sim. Minha primeira atração lésbica, depois da Ana Paula Arósio na capa do caderno Tilibra, foi uma moça de folhinha, uma menina de folhinha.

**– Como caracteriza essa sexualidade – normativa ou libertadora?**

Normativa.

**– As performances com a vulva foram inspiradas e motivadas em quê? Qual é o seu ponto de partida para a criação das suas obras?**

Então a proposta do meu trabalho é operar como uma contra conduta a episteme dominante e o papel da buceta é justamente de ser essa imagem disruptiva num mundo fálico. E o papel do skirting é justamente de desbinarizar esse órgão, por que, o skirting vem das glândulas parauretrais que é a próstata feminina. Nicolau Fantanus vai dizer que a ejaculação feminina era um sintoma da histérica e que era muito ruim porque assimilava a buceta ao pênis. Então a similitude entre a buceta e o pênis, dizer uma próstata feminina por exemplo, é disruptivo no sentido que gera uma desbinarização das corpos humanas e a desbinarização das corpos humanas ela é um ponto base de implosão do capitalismo que é fundamentalmente patriarcal.

**– Qual(is) seu(s) principal(is) objetivo(s) com a iconografia da vulva e ainda qual a premissa do seu trabalho?**

O meu trabalho tem a proposta de ser uma contra conduta a episteme dominante. Então eu faço toda uma pesquisa, dentro do conceito de era da Farmacopornografia, do Preciado, uma condição de possibilidade do pensamento, que organiza, doutrina e domestica os nossos comportamentos. Então a função da governamentalidade, pra usar o termo foucaultiano, da farmacopornografia é formar subjetividades. 80% da pornografia consumida, é violência sexual contra mulher. Então a gente já sabe que tipo de subjetividades que estão sendo formadas. A mesma subjetividade que vem sendo formada desde a passagem do feudalismo para o capitalismo, que é justamente a subjetividade da mulher como escrava. Essa sexualidade da mulher, ou a categoria mulher como a Federici usa, é uma condição de subserviência.

**– Considera que as representações de vulvas, feitas por mulheres artistas, podem contribuir para a discussão da igualdade de gênero?**

Eu acho que a arte feita por mulheres conscientes politicamente da sua categoria mulher dentro do neoliberalismo, pode sim contribuir para transformação da vida em sociedade das mulheres como um todo, incluindo a sexualidade. Mas não acho que porque é um trabalho de mulher ele passa imediatamente a ser disruptivo a norma.

**– A desmistificação de tabus sobre a vulva e a sexualidade podem se dar também através da arte. De que forma a sua arte dialoga com essas questões?**

Desde pequena eu ouvia comentários do tipo, menina que tem a xereca beijuda é porque é rodada, menina que tem o lábio grande é porque é rodada, menina que tem o lábio escuro é porque é rodada. Ou seja, todas as narrativas que compõem uma xereca não branca, vinculavam a uma mulher rodada, que ta transando com todo mundo. Então assim, é uma hipersexualização do corpo da mulher negra e imediatamente uma vinculação com a sua genitália e o tipo que a sua genitália tem, como uma sexualidade vulgar. E eu sinto que por exemplo a vaginoplastia no Brasil tem uma quantidade de busca tão alta, justamente por conta que nós temos uma população que não se adequa ao padrão de beleza da vagina branca.

**– Qual o seu papel, sua busca, sua intenção enquanto mulher, artista, que usa a sua vulva na arte?**

Eu considero que ainda existam muitos tabus em cima do prazer como um todo, mas especialmente do prazer feminino. Acho que a gente vive numa cultura que não estimula o prazer, mas só estimula o trabalho, ou os prazeres do fetiche da mercadoria. As minhas experiências influenciam sempre o meu trabalho. Eu não faço distinção entre vida e performance, performance e vida. Eu sou uma pessoa anacrônica, eu me sinto uma *hippie* que acabou de fazer 16 anos em 1968 e fugiu de casa, e aí eu acredito que a vida ela é arte. E a vida desse ser feita como uma obra de arte. A gente tem que esculpir a própria existência de maneira estética e política. O ponto de partida da criação das minhas obras são sempre textos filosóficos, então eu sou filósofa fundamentalmente, eu costumo brincar que eu sou uma **etc**-artista, pra usar o texto do Basbaum ele fala ‘artista-etc’, mas eu sou uma etc-artista, porque eu sou mais filósofa e mais mãe do que artista! Então eu costumo partir de textos filosóficos, que eu li ou que eu escrevi, a partir desses textos eu crio performances, e essas performances viram outros textos.

**– Você se considera uma artista feminista? Uma ativista? Alguma vez se sentiu “rotulada”?**

Eu me considero uma artista pós-pornô. Na verdade, eu nem me considero uma artista, eu me considero uma filósofa que faz arte para ser mais exata. Uma filósofa que faz arte política e por me encontrar dentro da categoria mulher não binarie, porque eu sou uma pessoa não binária, mas eu me enquadro dentro da categoria mulher por que eu nasci com buceta e sou tratada pela sociedade tal qual como mulher, como pessoa negra e como pessoa indígena. Então eu acredito que o feminismo é uma das camadas e acaba parecendo a mais forte por conta da buceta. Mas assim, eu acho que o transfeminismo pós-pornô é uma das camadas.

Já me senti muitas vezes rotulada, e já fui prejudicada por tratar questões do feminino, por tratar questões trans, mas eu entendi uma coisa, a gente pode querer estar nos lugares, mas a gente não pode querer que as pessoas queiram que a gente esteja lá. E aí eu aprendi a chutar a porta pra entrar. Então eu acho que a gente aprende a lutar pelos nossos espaços e que viver exige uma certa violência. Não estou falando de agressão física, mas exige veemência e eu costumo passar por cima dos prejuízos através de muita veemência inclusive, denúncia. Denúncia mesmo. Denúncia pública. *Shaming*, para que a pessoa tenha consciência do que ela fez de errado. Eu não me importo de fazer *shaming* na internet com uma pessoa quando ela é racista comigo, por exemplo. Faço mesmo. E aí penso na Jota Mombaça que diz que é ‘redistribuição de violência’. A gente recebe violência todo tempo quando nasce mulher, quando nasce negra, quando nasce indígena, quando nasce pobre, e aí quando a gente é violento em resposta, violentos somos nós. Então é redistribuição de violência, para usar a Jota Mombaça. Então eu acho que a maneira de lidar com esse prejuízo e essa rotulação é na porrada, na porrada simbólica.

**- Podemos dizer que o seu trabalho é pós- pornográfico? Já foi taxada de promíscua, mulher “fácil”, de vadia ou termos redutores, porque utiliza a vulva como elemento na sua arte?**

Meu trabalho é pós-pornográfico e minha principal referência é Annie Sprinkle e depois a Diana Torres, a pornoterrorista. O conceito de pornoklastia ele nasce justamente enquanto iconoclasmo do pornô então eu diria que meu trabalho, a pornoklastia é uma filha bastarda da pós-pornografia. Já fui taxada de promíscua, de narcisista, de mulher fácil, de mulher vadia e de todos os termos depreciativos que você pode imaginar. De má companhia. Já fui tratada por parceiro e companheiros e companheiras com quem eu tive relacionamentos amorosos, como aquela pessoa que não é pra apresentar pros pais, como aquela pessoa que é só pra festa, e eram pessoas que estavam comigo a anos e que tinham plena consciência do conteúdo filosófico, sociológico, político do meu trabalho e ainda assim, não tinham capacidade de me assumir publicamente como estando comigo, então não só eu já passei muito preconceito por ser uma trabalhadora sexual, como também a rejeição e a exclusão.

**- Você se considera uma pornô terrorista?**

Não, não me considero. Acho que pornoterrorista é a Diana. É um título dela. É um conceito dela e eu sou fã dela e eu criei o conceito de pornoklastia inspirado no conceito dela sem sombra de dúvidas, com todos os louvores a Diana Torres, mas não me considero uma pornoterrorista. Embora eu ame o trabalho da Diana Torres, o meu trabalho é mais perto da Maria Lupis, que é mais delicado. Que é um pornô mais perto do soft, do que do terror né? Então eu me considero uma pornoklasta mesmo. E a

minha proposta é justamente uma proposta iconoclasta de corromper por dentro, dentro da linguagem, do próprio pornô, a episteme farmacopornográfica. Criar rota de fuga a episteme farmacopornográfica corrompendo através da iconoclastia a imagem do pornô mesmo. E a minha intenção é combater o patriarcado, porque o Preciado faz uma ligação íntima entre a era da farmacopornografia e o neoliberalismo. E no meu mestrado eu levantei dados, hoje a indústria pornográfica movimenta mais dinheiro que a indústria bélica. Então ela é uma forma de poder instituído. Ela é um poder econômico. Então eu acredito que nesse sentido a pós-pornografia ela tem o intuito de combater o patriarcado.

**– Qual foi o melhor e o pior feedback que já teve sobre a sua obra?**

No geral eu tenho bons feedbacks assim. Mas teve uma vez que uma moça espanhola, que estava na galeria Lâmina que assistiu e que chorou e veio me dar um abraço e disse que tinha sido uma das coisas mais delicadas, mais bonitas que ela já tinha visto. Que ela tinha achado muito potente, muito forte. Essa moça foi uma das experiências mais impactantes assim que eu tive performando. E do pior feedback, eu acho que foi, eu tava no meio da performance, passou um rapaz, que eu não sei quem é e eu estava super concentrada assim, e ele fez questão de ser bem grosseiro e falar “aff, isso daí não é arte”. Foi assim, acho que a resposta mais negativa que eu tive enquanto eu fazia a performance. Depois da performance aí, eu já tive feedbacks bem horríveis assim, tipo, foram de heteros, do tipo “merece morrer” nesse nível assim.

**Apêndice F – Carine Panigaz, autoentrevista, 2021.**

*Carine Panigaz, 39 anos, branca, pós-graduada, nascida em Caxias do Sul/RS Brasil, moradora de Lisboa, classe média.*

**– Em que *medium* viu as imagens da vulva (literatura, banda desenhada, filmes, publicidade, obras de arte, pornografia, livros escolares, etc)? Em que espaço (casa, livraria, escola, família, amigos)? Em que período da sua vida (infância, adolescência, idade adulta)?**

Não tenho muitas lembranças de ver vulvas na infância. Lembro de ter visto a da minha mãe, a da minha dinda e de algumas primas. Mas tenho a impressão de que não as vi. Eu sei que é contraditório, mas é como se tivesse olhado sem ver. Era como ver o pescoço ou uma perna. Nada de mais. Depois, “apareceu” não sei da onde um livro “De onde vem os bebês lá em casa. Sabíamos que ele estava lá, mas ninguém dizia nada. Mais tarde, perto da adolescência, encontrei revistas pornôs escondidas em casa. Apesar do contato com o livro sobre a reprodução, só me dei conta mesmo de que a

vulva tinha outra função além de sair xixi, quando ví fotografias reais com penetração vaginal. Foi chocante e ao mesmo tempo me gerava muita curiosidade. Acho que alguém descobriu que eu via as revistas. De um dia para o outro elas sumiram. Ninguém disse nada, muito menos eu, porque de alguma forma eu sabia que estava “fazendo coisa errada”. Na vida adulta demorei muito até consumir pornografia e ver outras vulvas. Para além dessas, pude ver as vulvas das parceiras com as quais eu me relacionei sexualmente. E depois mergulhei num mundo de vulvas feitas por artistas e todos os dias, ao rolar meu feed do Instagram sou confrontada com diversos modelos, fomatos, cores e tamanhos. E que bom.

**– Essas imagens da vulva surgiam num contexto de uma sexualidade afirmativa e de igualdade ou numa relação de inferioridade e submissão?**

Na infância eu não tenho recordações. Nas revistas que vi na adolescência e que me lembro, claramente as imagens objetificavam aquelas mulheres, como numa cena onde uma mulher aparecia nua e com as pernas abertas em uma mesa, servida junto com copos de cerveja, pronta para ser comida por vários homens que a cercavam.

**– As imagens eram veiculadoras de estereótipos em relação à sexualidade feminina, em caso afirmativo de quais?**

Sim, as mulheres sempre aparecem quase como pinturas, sem marcas na pele, com cabelos angelicais sem um único fio fora do lugar, sempre sem pelos e nas publicidades aparecem geralmente com um ar de limpeza, “beleza” e primazia tão elevada e sublime, que transcende qualquer uma reles mortal e comum aquele lugar. Também trazia a ideia de mulheres frágeis, disponíveis, sem muitos “quereres” ao mesmo tempo que as novelas e os filmes de Hollywood, mostravam mulheres felizes e perfeitamente estabelecidas nas suas casas, como mães e rainhas do lar.

**– De que modo essas imagens contribuíram para a construção de um imaginário erótico e para o autoconhecimento da sexualidade das próprias?**

Elas nos dão pistas de como “as coisas são” e refletem no nosso imaginário de como devemos nos portar. É como se a verdade estivesse sendo dita ali. Se eu não sabia nada sobre sexo e muito menos sobre prazer, como é que eu ia saber? A partir das informações que tive sobre o assunto. No primeiro momento foi com as imagens que puder ter acesso e elas conduziram o meu modo de entender como aquilo funcionava. Minha mãe sempre gostou muito de assistir novelas. Me lembro muito bem de observar como aquelas mulheres se portavam e me imaginava naquele lugar. Não me lembro de ver mulheres em lugares de poder e geralmente nas novelas e filmes (100% Hollywood) que tive acesso, as narrativas das mulheres estava sempre relacionada a conquistar algum homem ou casar. Não me lembro e ter visto personagens femininos que buscam prazer, diversão e sucesso profissional e as poucas protagonistas que o fazem, sempre

acabam por ser arrebatadas por uma paixão que as faz desistir de tudo para viver o seu amor heterossexual.

**– Como caracteriza essa sexualidade – normativa ou libertadora?**

Normativa.

**– As representações de vulvas foram inspiradas e motivadas em quê? Qual é o seu ponto de partida para a criação suas obras?**

Na minha experiência como mulher e artista. Demorei muito para descobrir que eu tinha um clítoris e como poderia me dar prazer e ser agente de mim mesma, como conhecedora do meu corpo. E fazer isso sem culpa católica foi libertador.

**– Qual(is) seu(s) principal(is) objetivo(s) com a iconografia da vulva e ainda qual a premissa do seu trabalho?**

O meu objetivo em espalhar vulvas pelos muros da cidade é desmistificar esse órgão tido como vergonhoso ou feio. Faço vulvas com cores não realistas e muito vibrantes para que todas as pessoas possam se identificar com elas. Tento fazer com que elas sejam atrativas para que as pessoas sintam vontade de tocar o sino/clítoris e a partir dessa metáfora, caso não saibam, tenham a oportunidade de fazer relações entre o toque do sino e o clítoris, pois ambos só funcionam quando estimulados. Elas ficam de certa forma em lugares um pouco escondidos na urbe, pois assim como Vulvabell, o clítoris precisa ser encontrado.

**– Considera que as representações de vulvas, feitas por mulheres artistas, podem contribuir para a discussão da igualdade de gênero?**

Sim, pois o conhecimento também se dá através de imagens e do que é mostrado e falado, ou o que está “na moda”. Deste modo, o assunto poderá estar presente em rodas de conversas por exemplo, como algo positivo, diferente do que é o costumeiro lugar da vergonha ou da humilhação.

**– A desmistificação de tabus sobre a vulva e a sexualidade podem se dar também através da arte. De que forma a sua arte dialoga com essas questões?**

Espalhando vulvas lindas e convidativas nas ruas deixo uma porta aberta para que o assunto possa ser discutido por aqueles que são surpreendidos com elas. A rua, diferente dos museus, é um lugar público acessível a qualquer pessoa. Não faz distinção entre quem pode ver e quem não pode. Além disso, os artistas urbanos, na grande maioria são homens e territorialistas que marcam seus espaços e mostram quem “manda” ali. Nesse ponto, colar um buceta em uma parede marcada é uma afronta a ordem vigente.

**– Qual o seu papel, sua busca, sua intenção enquanto mulher, artista, que usa a sua vulva na arte?**

A ideia é mostrar que a vulva existe, que é diversa e linda na sua singularidade. Além de que, as mulheres são seres sexuados que também sentem prazer e que está tudo bem saber e falar sobre o prazer feminino sem sentir vergonha e ser julgada como alguém desprezível ou abjeto só porque fala abertamente de prazer sexual.

**– Você se considera uma artista feminista? Uma ativista? Alguma vez se sentiu “rotulada”?**

Eu me considero uma ativista. Quando participava da Marcha Mundial das Mulheres da minha cidade natal, conversava muito sobre isso com algumas companheiras. Nunca me senti segura e confortável em militar em palanques ou tomar o microfone para dizer coisas por exemplo. Meu modo de militar tem a ver com o que eu produzo, com o que eu coloco no mundo, tipo esse trabalho.

**– Já foi taxada de promíscua, mulher “fácil”, de vadia ou termos redutores, porque utiliza a vulva como elemento na sua arte?**

Já sofri avanços por parte de alguns homens ao descobrirem que eu fazia vulvas para promover o prazer feminino. Tive a sensação de que eles se sentiram no direito de ficar a vontade por que “eu permiti” já que falo dessas coisas estou aí para isso mesmo.

**– Qual foi o melhor e o pior feedback que já teve sobre a sua obra?**

Meu trabalho não é conhecido o suficiente para ter muitos comentários negativos ou positivos. Já fui questionada por familiares que, ao descobrirem que eu fazia vulvas, ficaram espantados e até meio envergonhados por isso e acabam por demonstrar através de piadinhas que só mostram o seu desconforto ou curiosidade com a temática. O melhor feedback que tive, foi em uma exposição que tive com a Happy Vulva e uma amiga de uma amiga viu um desenho de clítoris e ficou super feliz e surpresa de ter descoberto o formato do “bixo” como ela disse. Outra vez, num dia de filmagens, a atriz que soube que eu fazia vulvas, me contou em segredo que como eu, tinha os mesmos problemas em relação ao orgasmo e a masturbação.

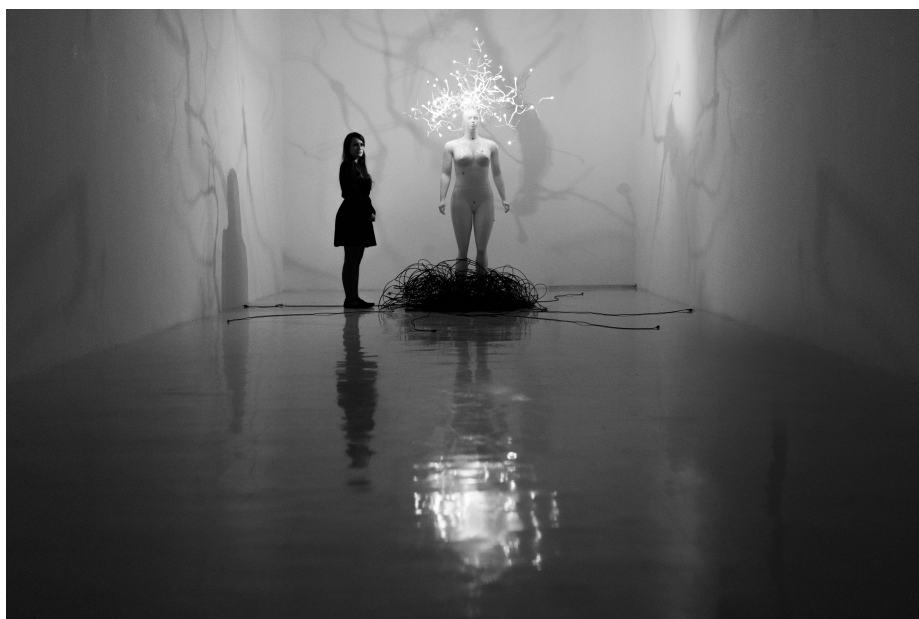
**– Considera o seu trabalho pornográfico? Já foi acusada de ser? Não.**

## Apêndice G - Marias – 2017

### Instalação Participativa

Manequim feminino em fibra. Copa de arames torcidos com lâmpadas de Led.

Marias [Instalação participativa], Carine Panigaz, 2017. Fotos: Bruno Kriger



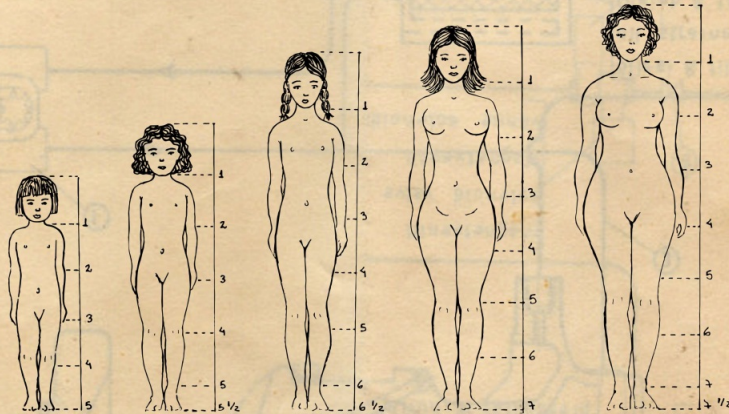


Marias. [Vídeo documental] 40 minutos, português, legendas em inglês.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Bb8DQH0Tiec>



# MARIAS



## INSTALAÇÃO ARTÍSTICA

UM MANEQUIM FEMININO COLOCADO AO CENTRO DE UMA SALA VAZIA. A FIGURA DO CORPO DE UMA MULHER. NEUTRX. INERTE. SEM CORES. EXPOSTX AO OLHAR. À ANÁLISE. AO TOQUE. UM CORPO NA VITRINE DIÁRIA DOS JULGAMENTOS E VIOLÊNCIAS, COMO O DE QUALQUER BRUNA. QUALQUER JÚLIA. QUALQUER MARIA. ESSE CORPO LITERAL E CONCOMITANTEMENTE ALEGÓRICO É O CENTRO DA INSTALAÇÃO MARIAS.

A OBRA DA ARTISTA PLÁSTICA CARINE PANIGAZ,  
COM CURADORIA DE GIOVANA MAZZOCHI.

PROVOCA A REFLEXÃO SOBRE O FEMININO E SUAS VIOLÊNCIAS COTIDIANAS. VISTO DE TODOS OS ÂNGULOS, ESSE CORPO ARQUÉTIPO DOS PADRÕES ESTÉTICOS FEMININOS É COMPOSTO POR UMA COPA DE ARAMES E LUZES QUE REPOUSAM SOBRE A SUA CABEÇA. POR ELE, ESTÃO ESPALHADAS PARTES FEMININAS REPRESENTADAS POR UM PLUGUE. ENQUANTO NOS PÉS E PERNAS, VEMOS UM EMARANHADO DE FIOS ELÉTRICOS AMARRADOS, TENDO NAS SUAS EXTREMIDADES CONECTORES P10. SIMBOLICAMENTE REPRESENTANDO FALOS.

X VISITANTE É LIVRE E ENCORAJADX A PLUGAR AS PARTES MASCULINAS DOS CABOS NAS PARTES FEMININAS DO MANEQUIM. COXAS, SEIOS, VAGINA, BUNDA, COSTAS, ESTÃO PASSÍVEIS DE PENETRAÇÃO. CADA VEZ QUE X VISITANTE OUSA INSERIR A PONTA DO CABO NO CORPO FEMININO, PARTE DAS LUZES QUE COMPÕE A COPA DA CABEÇA DESSA MULHER SE APAGA.

"AS LUZES SIMBOLIZAM A VIDA. SEMPRE QUE UMA MULHER SOFRE UM TIPO DE VIOLÊNCIA, ALGO SE MODIFICA NELA. ESSAS LUZES ESTÃO ALI PARA SIMBOLIZAR ESSA MUDANÇA. UMA MULHER NUNCA FICA IGUAL DEPOIS QUE ELA SOFRE ALGUM TIPO DE VIOLÊNCIA. É UM PEDAÇO DE VIDA QUE SE APAGA. É UMA PORTA ABERTA PARA O QUESTIONAMENTO", EXPLICA A ARTISTA PLÁSTICA CARINE PANIGAZ.

A INSTALAÇÃO TRAZ COMO CAMADA SONORA A NARRAÇÃO DE HISTÓRIAS VERÍDICAS, COLETADAS POR MULHERES REAIS, QUE SOFREM COM A VIOLÊNCIA NO SEU DIA A DIA. HISTÓRIAS QUE NORMALMENTE NÃO SÃO ESCUTADAS, QUE SEQUEM ABAFADAS DENTRO DE CADA MULHER VIOLADA VERBAL, EMOCIONAL OU FÍSICAMENTE, E QUE SÃO A MAIORIA DAS BRASILEIRAS. MARIAS É UM CONVITE À REFLEXÃO, À INTERVENÇÃO. UMA FORMA DE MANIFESTAÇÃO, UMA LUTA ARTÍSTICA E UMA HOMENAGEM AS MAIS DE 11 MILHÕES DE MARIAS QUE VIVEM NO BRASIL.

CONTATO MARIAS  
FACEBOOK: @MARIAS.ARTESVISUAIS  
CARINE: CA.ARTE@HOTMAIL.COM

ACOMPANHE O PROJETO NO FACEBOOK.  
CURTA NOSSO DOCUMENTÁRIO E MUITO MAIS!

FINANCIAMENTO  
 FINANCI  
ARTE  
PREFEITURA DE CAXIAS DO SUL - SECRETARIA DA CULTURA

Arte gráfica: Giovana Mazzochi