

Corpo e natureza em publicações feministas no exílio (1974-1979)

Body and nature in feminist publications in exile (1974-1979)

Isabela Fuchs

Escola de Música e Belas Artes do Paraná

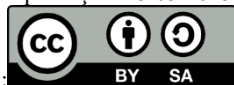
Universidade Estadual do Paraná

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3810-7543>

E-mail: isa.fuchs@gmail.com

Recepção: 28.04.2025

Aprovação: 15.05.2025



Resumo: Este artigo analisa como mulheres brasileiras exiladas entre 1974 e 1979 produziram imagens que articulam corpo feminino e natureza a partir de uma perspectiva crítica ao olhar androcêntrico tradicional. Em contextos de repressão e deslocamento forçado durante a Ditadura Militar, essas mulheres encontraram no exílio — especialmente em Paris — um espaço fértil para a troca de experiências, formação de grupos de consciência e produção de materiais políticos e artísticos. Em publicações como “Nosotras” e “Agora é que são elas” foram desenvolvidas imagens que produziram uma fusão simbólica entre corpo e natureza. Estas representações do feminino buscam afirmar o corpo enquanto elemento ativo de expressão e resistência política, constituindo formas de contravisualidade e marcando a construção de um imaginário feminista transnacional.

Palavras-chave: exílio, feminismo, corpo feminino, contravisualidade, Ditadura Militar.

Abstract: This article examines how Brazilian women exiled between 1974 and 1979 produced images that articulated the female body and nature from a perspective critical of the traditional androcentric gaze. In contexts of repression and forced displacement during the Military Dictatorship, these women found in exile—especially in Paris—a fertile ground for the exchange of experiences, the formation of consciousness-raising groups, and the production of political and artistic materials. In publications such as “Nosotras” and “Agora é que são elas”, images were developed that established a symbolic fusion between body and nature. These representations of the feminine seek to affirm the body as an active element of expression and political resistance, constituting forms of countervisuality and contributing to the construction of a transnational feminist imaginary.

Keywords: exile, feminism, feminine body, countervisuality, Military Dictatorship.

INTRDUÇÃO

A segunda metade da década de 1970 no Brasil foi um período paradoxal. Havia uma fagulha de otimismo, em que mulheres e os setores médios começavam a se mobilizar e a encabeçar movimentações contra as arbitrariedades da ditadura militar. Por outro lado, ainda a repressão era dura, e vigiava a militância tanto dentro quanto fora do país.

Durante o processo de reorganização dos movimentos sociais, observa-se uma fase de renovação no movimento feminista brasileiro. Alinhado à esquerda política, esse movimento buscava manter-se engajado na chamada "luta geral", promovendo ações coletivas com o objetivo de dialogar com os diversos segmentos da sociedade (Teles & Leite, 2013. p.73). Um dos instrumentos de mobilização e visibilidade utilizados foi a produção de materiais impressos, como revistas, jornais, cartazes e panfletos. Cabe ressaltar que, ao longo de quase toda a ditadura militar, a imprensa foi severamente censurada. Nesse contexto, cerca de 150 periódicos que adotaram uma postura firmemente contrária ao regime ficaram conhecidos como parte da chamada imprensa alternativa (Kucinski, 1991). Em contraste com a postura complacente dos grandes veículos de comunicação, esses impressos exigiam a redemocratização do país e a garantia dos direitos humanos. Dentre essa diversidade de publicações, destacam-se os periódicos feministas.

Ao folhear revistas, boletins e jornais feministas do final da década de 1970 — bem como seus cartazes e panfletos — é comum encontrar imagens de mulheres em suas páginas. São personagens em ilustrações, fotografias ou charges que denunciam o patriarcado, a violência ditatorial, a dupla jornada de trabalho, ou que debatem sobre o aborto e o prazer sexual.

Para os limites deste artigo, foram selecionadas duas imagens que ponderam sobre a questão do feminismo e do corpo feminino. Tais imagens, bem como os textos que elas acompanhavam, desviavam do discurso constante do terreno da visualidade que posiciona o corpo feminino a partir de um certo olhar masculino (Berger, 1999). Isto é, a imagem de uma mulher passiva, submetida a um olhar androcêntrico. Não é um corpo emancipado, mas um corpo guiado pelo desejo de quem o vê.

São diversas as imagens sobre o corpo feminino na imprensa alternativa feminista dos anos 1970. Contudo, dentre a larga variedade destas imagens presentes nos boletins do exílio, estas duas evidenciam a fusão simbólica entre corpo e natureza. Em seu contexto, o corpo passou a ocupar espaço de destaque no

pensamento social, em interrogações em relação à divisão sexual do trabalho, maternidade, e um amplo trabalho de base em relação a conhecimentos fundamentais do corpo biologicamente feminino, como métodos contraceptivos, menstruação e a própria anatomia.

A discussão centrava-se, enfaticamente, na lógica do patriarcado apresentada por Simone de Beauvoir, em seu amplamente discutido “O Segundo Sexo”, em que a mulher e a natureza eram um “Outro” do homem, um espaço de dominação (Beauvoir, 1960). Essas imagens, por sua vez, foram criadas em um processo de subjetivação e assimilação, iam em vias contrárias às construções de condutas femininas hegemônicas.

As imagens são descritas neste trabalho a partir de uma abordagem tripla, na junção da dimensão formal, semântica e histórico-social (Freitas, 2004. p. 3). Primeiramente, será descrito o ambiente social no qual as imagens foram produzidas para, em seguida, ser abordado o debate feminista na qual elas foram criadas. Em seguida, as imagens serão centrais, analisadas em seus aspectos visuais e em sua interação sociocultural com seu contexto histórico.

A IMPRENSA FEMINISTA NAS MARÉS DE LÁ: O FEMINISMO NO EXÍLIO

Durante a ditadura militar no Brasil, entre os anos de 1964 e 1985, muitas mulheres tiveram de recorrer ao exílio. De modo geral, eram pertencentes às camadas médias intelectualizadas, universitárias, e militantes ou familiares de membros que eram sistematicamente perseguidos no território brasileiro (Rollemberg, 2007).

O exílio significava um misto de insegurança com pessimismo. Marcava-se uma ruptura e um processo de saída das próprias raízes, perdendo práticas cotidianas, o contato mais próximo com a língua, indo para um local onde não existiam referências imediatas (Rollemberg, 2007). As motivações do exílio são heterogêneas, e que apesar de sua dureza, criava-se a possibilidade de novos encontros entre sujeitas e um contato mais próximo com a teoria e militância feminista.

Nos primeiros anos da ditadura, os destinos mais comuns para exiladas eram os países da América Latina, em muito pela proximidade, em que poderiam voltar com mais agilidade, e facilidade financeira, sendo mais econômico viver e chegar a um lugar mais próximo. Com o alargamento das ditaduras militares no território latino-americano entre os fins da década de 1960 e início da 1970, a Europa se mostrou um destino possível e a Paris do pós-1968 um local ainda mais propício para a militância de esquerda.

Era um tempo em que se espalhavam grupos de consciência em apartamentos, cafés e universidades, onde mulheres compartilhavam as suas experiências e reflexões. Eram debatidas as semelhanças quanto às opressões de gênero, bem como as vivências nas truculências ditatoriais (Abreu, 2014. p.134). Podemos destacar dois grupos de consciência na Paris da década de 1970: o Grupo de Mulheres Latino-americanas e o Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris. Ambos eram centrados em uma organização horizontalizada e compostos, em sua maioria, por exiladas.

O Grupo de Mulheres Latino-americanas começa a sua trajetória com o exílio de Danda Prado. Filha de Caio Prado Júnior exilou-se na França no início dos anos 1970. Lá, se interessou pela abundância de cartazes pelas paredes de Paris que divulgavam as reuniões do *Mouvement de Libération des Femmes*. Ao conhecer a teoria feminista, surgiu nela o desejo de formar um coletivo parecido, composto por brasileiras e outras mulheres da América Latina. Assim nasceu, em 1971, o Grupo Latino-americano de Mulheres em Paris, que chegou a reunir cerca de duzentas participantes. Havia mulheres que se aproximavam pela curiosidade em relação ao feminismo, enquanto outras já traziam uma trajetória militante consolidada e buscavam fortalecer sua atuação por meio da coletividade. As integrantes relatavam que, pela primeira vez, puderam refletir mais profundamente sobre a condição feminina e as ideias feministas, além de estabelecer uma rede de apoio mútuo e amizade durante o período de exílio (Abreu, 2013. p. 558).

O grupo funcionava, inicialmente, com encontros nas casas das próprias participantes. No entanto, à medida que o grupo crescia, as reuniões passaram a ocorrer em cafés localizados no Quartier Latin, tradicional bairro universitário de Paris. Com o tempo, os custos desses encontros em estabelecimentos comerciais tornaram-se elevados, e algumas mulheres francesas ofereceram um espaço fixo para que as reuniões pudessem acontecer com regularidade (Ibidem).

Um de seus instrumentos de comunicação foi a produção de um boletim que começou a ser publicado em 1974: o “*Nosotras*”. Embora a proposta inicial fosse lançar uma revista por mês, com o tempo a periodicidade foi diminuindo, até que as publicações chegaram ao fim em 1976. Ao todo foram dezessete edições, e a tiragem variava entre cem e duzentos exemplares. Os artigos abordavam uma ampla gama de temas, refletindo a diversidade de nacionalidades, idades e trajetórias profissionais das colaboradoras. Textos de grupos de mulheres de outros países também eram frequentemente incluídos — como os produzidos pelo “*Acción para la liberación de la mujer peruana*” (1975), por exemplo. Além de questões políticas e sociais, temas ligados ao cinema, à literatura e às artes visuais

tinham presença constante, com destaque para produções femininas de forte conteúdo político, como o manifesto das setenta pintoras que protestaram contra o “Salão de Mulheres” promovido pelo Museu de Arte Moderna de Paris, em fevereiro de 1975 (Nosotras, 1975). Enfim, “Nosotras” atuava principalmente como um veículo de divulgação das ideias e debates do grupo, com o propósito de compartilhar suas reflexões de forma mais ampla. Embora estivesse baseado em Paris, o Grupo Latino-americano de Mulheres — e, por extensão, a própria publicação — sempre destacou sua identidade latino-americana.

No ano seguinte do lançamento da primeira edição de “Nosotras”, foi lançado o número um do boletim “Agora é que são elas”, lançado pelo Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris. Há pouquíssima documentação relativa ao boletim, bem como artigos ou livros ao seu respeito¹. Contudo, conseguimos rastrear algumas informações a respeito do boletim através da história de vida de sua criadora, Zuleika Alambert. Atuante na política desde os anos 1940 e pioneira como a primeira brasileira a integrar o Comitê Central do PCB, exilou-se no Chile em 1970. Durante sua permanência no país, fundou o Comitê de Mulheres Brasileiras no Exterior, que chegou a reunir 250 integrantes e teve forte atuação política, promovendo manifestações públicas e organizando seminários. Três anos depois, em 1973, Zuleika mudou-se para Paris, onde deu início ao Círculo de Mulheres Brasileiras.

Os motivos que levavam as mulheres a se juntar ao Círculo eram variados: desde compromissos com o partido, passando pelo interesse nas discussões feministas em curso na França e no cenário cultural efervescente da capital francesa, até questões mais pessoais, como rupturas amorosas vividas no exílio ou a busca por debater a condição da mulher sob uma ótica socialista (Rosalen, 2021). O espaço também servia como ponto de encontro e acolhimento, onde brasileiras em situação semelhante podiam compartilhar vivências e se reconectar.

O Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris organizava-se por meio de uma estrutura composta por grupos temáticos e subgrupos menores, articulados por uma assembleia geral mensal. Cada subgrupo, formado por cerca de oito participantes, era construído tanto a partir de afinidades pessoais quanto por interesses em temas específicos, como sexualidade, trabalho ou educação. Essa configuração permitia uma abordagem mais focada das pautas, ao mesmo tempo em

¹ O boletim “Agora é que são elas” pode ser consultado no acervo do Centro de Informação da Mulher em São Paulo (CIM/SP). “Nosotras”, por sua vez, tem reproduções físicas no acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História da Universidade Federal de Santa Catarina (LEGH/UFSC).

que criava um ambiente propício para trocas mais livres, conhecidas entre elas como *vécu* — momentos de conversa espontânea e partilha de experiências que consolidavam os subgrupos como espaços de consciência coletiva (Pedro & Wolff, 2011. p. 400).

Um dos produtos mais significativos criados por estes dois grupos foram os seus materiais gráficos, que possibilitaram uma maior comunicação entre as membras e expunham à comunidade europeia as truculências da ditadura militar. Os debates eram variados, mas a questão do corpo e da sexualidade feminina aparecia em suas páginas com ímpeto.

NATUREZA E O CORPO FEMININO

A associação entre mulheres, sexualidade e natureza é frequentemente construída a partir de uma lógica determinista, que pressupõe um destino biológico e contrapõe o “primitivo” — atribuído ao feminino — ao “civilizado”, representado pelo homem branco. Nesse enquadramento, as mulheres, vistas como mais ligadas à natureza e, portanto, afastadas da racionalidade, eram consideradas incapazes de compreender plenamente tanto sua sexualidade quanto de participar da esfera política. Esse debate tornou-se especialmente relevante nas discussões feministas dos anos 1970, que criticaram a ideia de uma identidade feminina fixa e essencial, baseada na biologia.

Isso não implica uma visão determinista que associa mulheres e natureza de maneira essencialista, como se existisse uma identidade feminina universal e imutável. A proposta, na verdade, é compreender como se construiu historicamente a feminização da natureza e a naturalização da mulher — um processo impulsionado por agentes coloniais e pelo avanço da ciência moderna. Nessa lógica, a natureza passou a ser vista como um corpo-terra, vulnerável e disponível para exploração; e a mulher, da mesma forma, passou a ser percebida como um corpo passível de invasão e controle (Vigil, 2011. p. 538). Essa metáfora revela como ambos — mulher e natureza — foram simbolicamente associados como territórios passíveis de dominação e apropriação.

A imprensa feminista no exílio, ao criar a associação entre mulher e natureza em suas imagens, trouxe uma possibilidade de reflexão sobre a associação entre mulher e natureza, sugerindo que ambas compartilham um elemento comum: a capacidade de gerar vida (Souza, 2000. p. 60). Essa perspectiva estabelece um vínculo biológico considerado inquebrável entre mulher e natureza. Em contrapartida, os homens são inseridos em um outro par conceitual: homem/cultura — domínio relacionado à criação, invenção e construção. Nesse enquadra-

mento, as mulheres permanecem subordinadas tanto à natureza quanto à sua própria condição natural (Ortner, 1979. p. 102). A “natureza”, aqui, é entendida como uma esfera autônoma, mas situada abaixo e à parte do universo controlado pelo homem.

IMAGENS DE SI

Durante a década de 1970, era comum encontrar nos materiais visuais dos coletivos feministas representações que articulavam a tríade mulher, corpo e natureza. As imagens frequentemente retratavam figuras femininas integradas a paisagens idealizadas, com seus corpos se misturando a elementos naturais, como se fossem extensões do ambiente — folhas, flores e raízes incorporadas ao corpo de carne e osso (Figura 1):

FIGURA 1: GRAVURA EM “AGORA É QUE SÃO ELAS”.



Fonte: Agora é que são elas. nº1. Círculo de Mulheres Brasileiras. 1975. p.9. Acervo CIM/SP.

Em “Agora é que são elas”, publicado pelo Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris, utilizaram uma imagem da anatomia do século XVII como ilustração de um texto sobre o aborto no Brasil. Trata-se de uma releitura de uma das imagens da obra “De formatio foetu liber singularis”, publicado em 1626 pelo anatomista belga Adriaan van der Spiegel (Figura 2):

FIGURA 2: ILUSTRAÇÃO EM “DE FORMATIO FOETU LIBER SINGULARIS”.



Fonte: SPIEGEL, Adriaan van der. De formatio foetu liber singularis. Martinis et Livium Pasquaturn: Pádua, Itália. 1626.

Na gravura original, provavelmente produzida por meio da técnica de xilogravura, é possível observar com maior clareza uma série de detalhes que a fotocópia — presumivelmente utilizada pelo coletivo “Agora é que são elas” — não permite visualizar com precisão. A composição apresenta uma paisagem mais rica, composta por troncos de árvores, vegetação rasteira e formações

rochosas. Além disso, torna-se evidente aquilo que emerge do ventre feminino: um feto. A imagem ao lado, extraída do mesmo volume, cujo objetivo era representar a estrutura anatômica da mulher gestante, apresenta uma concepção visual bastante similar. O abdômen se abre como uma flor em desabrochar, sugerindo uma integração simbólica entre o corpo feminino e os elementos naturais. A ambientação exuberante e vegetal, distante do espaço clínico dos laboratórios de anatomia, estabelece um diálogo direto com as pétalas do corpo feminino representado.

Importa destacar que essa representação não visava uma descrição estritamente anatômica ou científica do corpo, mas sim uma abordagem imagética, imaginativa e simbólica. A análise dessas imagens sugere que a fusão entre corpo e natureza confere à gestação um caráter quase mágico, envolto em mistério. O interior do corpo feminino é figurado como uma dimensão oculta, inacessível ao olhar direto, cuja compreensão se dá mais por projeção e especulação do que por observação empírica. Tal construção simbólica reflete uma concepção do corpo da mulher — e especialmente da gravidez — como um enigma, um saber velado, resistente à objetivação científica (Park, 2010. p. 169). O útero, em particular, era frequentemente representado como um órgão autônomo, dotado de poderes próprios, e relacionado à ideia de um segredo primordial: a origem da vida humana.

No contexto europeu do século XVII, período em que essas ilustrações foram produzidas, a prática obstétrica era realizada de forma limitada, muitas vezes guiada apenas pelo tato, sem a inspeção visual direta do corpo feminino. Essa limitação operatória reforçava a noção do parto como uma experiência envolta em mistério. A escassez de cadáveres femininos disponíveis para dissecação — em especial os de mulheres grávidas — contrastava com a relativa abundância de representações gráficas desses corpos, evidenciando o interesse e a curiosidade dos anatomistas europeus da época (Sawday, 1995).

A Anatomia, enquanto campo de estudo voltado à compreensão do corpo humano, já apresentava raízes na Europa anteriores ao Renascimento². Contudo, foi a partir do século XVI que esse saber passou a despertar um entusiasmo crescente, sobretudo no sentido de desvendar o interior do corpo. As aulas de anatomia, nesse contexto, consolidaram-se como componentes centrais na formação de estudantes de Arte, uma vez que a representação fiel da figura humana exigia

² Desde pelo menos o século XII já havia a prática de dissecação de cadáveres na Europa, sendo que em Alexandria, no Egito, desde pelo menos o III a.C. Ver em: Coelho, Ricardo. Lições de anatomia: do corpo eterno à eternidade do corpo. *Ars*, n. 39. 2020.

conhecimento profundo das estruturas corporais. Ainda assim, o acesso a esse tipo de formação não era universal. As mulheres, em especial, enfrentavam significativas barreiras institucionais e culturais para ingressar nesses espaços. Mesmo no século XIX, alunas de cursos de pintura e desenho eram com frequência excluídas das aulas de nu artístico, o que limitava severamente sua familiaridade tanto com o corpo quanto com a nudez, dificultando sua atuação plena no campo das artes visuais (Simioni, 2005).

A observação e representação do corpo feminino, tanto em sua dimensão externa quanto interna, tornaram-se objetos de vigilância simultânea da medicina e da arte, que passaram a operar como instâncias reguladoras da saúde e da estética femininas. Os tratados científicos produzidos na Europa do século XVII — em uma época em que dissecações públicas e aulas de anatomia eram concebidas como verdadeiros eventos sociais, realizados em teatros e anfiteatros universitários (Nead, 1990. p. 48) — frequentemente traziam representações anatômicas que combinavam esquemas técnicos com elementos simbólicos e imaginativos. Algumas dessas imagens incorporavam recursos mnemônicos e metáforas visuais, como a representação das placentas sob a forma de pétalas, similares à flora retratada no ambiente ao redor dos corpos femininos ilustrados.

Na gravura de Spiegel, o corpo feminino é figurado como um organismo que se abre em camadas, quase como uma flor cirurgicamente desabrochada, revelando seu interior de maneira controlada e simbólica. Nessa composição, o gesto de mostrar também atua como forma de velar: a exposição do útero e das estruturas internas coexiste com a manutenção da nudez parcial, discretamente resguardada. A mulher é representada em posição semi-nua, com a palma da mão voltada para fora, os cabelos soltos em movimento e o olhar desviado do espectador. O corpo feminino, aqui, se funde ao ambiente natural — folhas, flores, troncos, montanhas — estabelecendo uma imagem que remete à unidade orgânica entre corpo e natureza.

Essa gravura médica do século XVII, de autoria de Spiegel, foi posteriormente resgatada por integrantes do Círculo de Mulheres Brasileiras. Recontextualizada, a imagem foi utilizada em materiais voltados ao debate sobre o aborto e à emancipação das mulheres. Trata-se de uma transposição simbólica de um registro originalmente vinculado ao discurso científico, que passa a dialogar com um vocabulário político e feminista. A gravura, que antes se propunha a representar a natureza — tanto no sentido biológico quanto paisagístico — e o corpo feminino com relativa precisão anatômica, converte-se em suporte visual para a crítica e para a reivindicação de autonomia sobre o corpo e a reprodução.

A imagem em questão retoma a tradicional associação simbólica entre a mulher e a natureza. No entanto, inserida no contexto da revista “Agora é que são elas”, publicada pelo Círculo de Mulheres Brasileiras no exílio, sua função não era meramente reafirmar essa conexão, mas ilustrar um paradoxo recorrente nos debates feministas da década de 1970: a tensão entre natureza e cultura. A representação do corpo feminino gestante, aberto e exposto com o feto visível, servia como metáfora crítica à naturalização da maternidade e à concepção essencialista da identidade feminina. Diferentemente da abordagem dos anatomistas europeus dos séculos anteriores — cuja representação do corpo era atravessada por uma lógica descritiva e disciplinar — as feministas desse período já articulavam uma crítica à ideia de destino biológico associado ao feminino.

O discurso feminista da época encontrava respaldo teórico na obra *O Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir, cuja publicação em português e posterior circulação no Brasil, a partir da década de 1960, teve papel significativo na formação intelectual do movimento. A célebre frase de Beauvoir, “Não se nasce mulher, torna-se mulher”, tornara-se um marco conceitual para as discussões sobre a construção social da feminilidade, deslocando o entendimento da mulher como um ser definido por características naturais ou biológicas, e colocando-a como produto de uma historicidade e de relações sociais. O livro, redigido no final dos anos 1940, mobiliza diferentes vertentes teóricas — como o existencialismo, a psicanálise e o marxismo — para sustentar a ideia de que a condição feminina não deriva de uma essência imutável, mas é socialmente produzida.

A primeira parte da obra, intitulada *Fatos e Mitos*, já aponta para essa problemática ao afirmar que “a natureza, como a realidade histórica, não é um dado imutável” (Beauvoir, 1960. p.72). É nesse escopo que Beauvoir inicia a descrição do corpo feminino — ovários, hormônios, processos reprodutivos — não como uma reafirmação da naturalidade da mulher, mas como ponto de partida para questionar as bases do determinismo biológico. Dessa forma, o texto propõe uma cisão entre os conceitos de sexo e gênero, inaugurando um caminho teórico que desestabiliza as noções essencialistas de identidade.

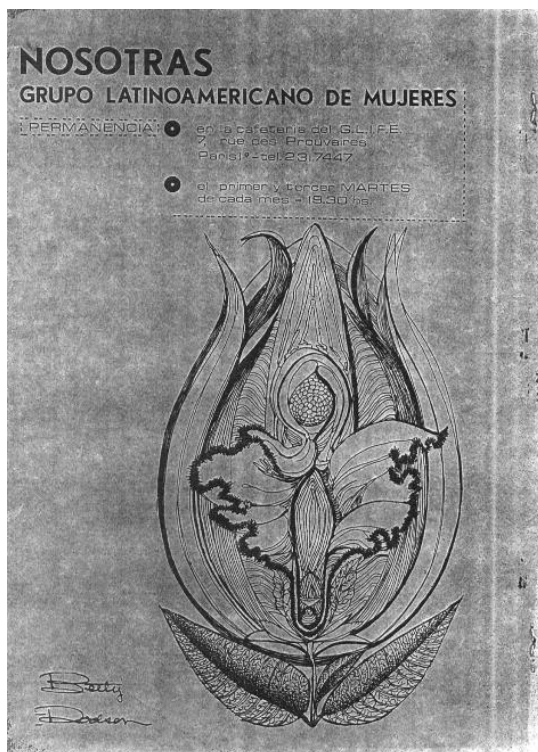
No exílio, feministas brasileiras mantinham certo contato com os debates travados por militantes francesas do Movimento de Libertação das Mulheres, para quem *O Segundo Sexo* também era uma leitura de referência (Costa, 1980. p. 350). Em “Agora é que são elas” havia um esforço de problematizar o aborto e os direitos reprodutivos das mulheres brasileiras, sob uma perspectiva crítica à alienação do corpo feminino.

As autoras do material argumentavam que, na cultura ocidental, o corpo da mulher era concebido prioritariamente como um instrumento de reprodução, e não como um *locus* de prazer. A frase “Nosso sexo não é nosso” (Agora é que são elas, 1975. p. 9) expressa essa condição de expropriação simbólica, remetendo tanto à figura masculina que controla os saberes médicos — como os anatomistas que dissecavam corpos sem jamais presenciar partos — quanto ao aparato social que impõe à mulher uma maternidade compulsória. Nesse contexto, o corpo gestante era simultaneamente celebrado e silenciado: um corpo florido, aberto, que ilustrava discussões sobre a repressão sexual, o medo do prazer e a ausência de autonomia reprodutiva.

Aquelas que não desejavam exercer a maternidade eram frequentemente marginalizadas, acusadas de rejeitar um “instinto” supostamente natural (Badinter, 1985. p. 19). Ao mesmo tempo, enfrentavam obstáculos concretos no acesso a métodos contraceptivos e à realização segura de abortos. Como resposta a esse cenário, feministas passaram a representar o corpo feminino por meio de imagens que subvertiam a tradição visual da anatomia médica: corpos que se abriam, quase dissecados. Vulvas desenhadas como pétalas ou folhas evocavam um corpo que já não era mais estranho ou enigmático, mas um corpo reconhecido, nomeado e, sobretudo, reivindicado pelas próprias mulheres.

É o que foi feito também em “Nosotras” (Figura 3):

FIGURA 3: CONTRACAPA DE NOSOTRAS.



Fonte: Nosotras. n° 12. Ano I. dez. 1974. Acervo LEGH-UFSC.

A artista estadunidense Betty Dodson (1929), já reconhecida na época por sua atuação como escritora, ativista e ilustradora voltada ao erotismo, tornou-se uma figura central no debate feminista sobre a sexualidade feminina nos Estados Unidos a partir da década de 1970. Inicialmente dedicada à produção de cenas eróticas de caráter mais tradicional, Dodson passou a se engajar com o movimento feminista no início dessa década, o que implicou uma significativa transformação na temática de sua obra. Suas ilustrações passaram a abordar explicitamente a masturbação feminina e a representação da vulva, conforme apresentado na exposição *Creating a Genital Aesthetic* ("Criando uma Estética Genital"). Essa mostra, embora inovadora em sua proposta estética e política, não obteve a mesma recepção de suas obras anteriores, enfrentando resistência por parte dos galeristas e um desinteresse comercial atribuído à temática, considerada provocadora e subversiva à época (Betty Dodson, 2025).

O foco de Dodson, tanto como militante quanto como educadora e artista, convergia para a valorização do prazer feminino como campo legítimo de investigação e expressão estética. Em 1974, ela publicou o livro *Liberating Masturbation*, cuja capa trazia a ilustração por ela mesma produzida e intitulada *Decorative Vulva* (“Vulva decorativa”), imagem posteriormente reproduzida na contracapa da publicação “Nosotras”, boletim do Grupo Latino-americano de Mulheres em Paris. A criação dessa gravura envolveu um processo de colaboração entre a artista e suas amigas, que serviram de modelo para a composição final, revertendo assim a lógica tradicional da representação do corpo feminino, frequentemente restrita à mediação do olhar masculino. Ao contrário do modelo da arte acadêmica, no qual mulheres eram historicamente excluídas das aulas de nu artístico e privadas do direito de representar seus próprios corpos³, Dodson propõe um espaço de experimentação visual feminista, no qual os corpos são não apenas objetos, mas sujeitos da representação.

Esse gesto de inversão reposiciona o corpo feminino — sobretudo sua sexualidade — no centro da criação artística. Artistas feministas como Dodson passaram a produzir imagens de si mesmas e de suas sexualidades a partir de uma perspectiva crítica, recusando tanto a objetificação quanto o apagamento simbólico do erotismo feminino. A obra *Decorative Vulva* constitui, assim, uma síntese desse projeto: uma representação do sexo feminino que se afasta da estética pornográfica e da visualidade científica, evocando em vez disso formas naturais — folhas, caules, pétalas — em composição simétrica que remete a tratados botânicos. Trata-se de uma vulva figurada como flor, apresentada em formas curvilíneas que aludem à natureza e à fertilidade, mas que, sobretudo, comunica-se com as mulheres enquanto espectadoras. Essa visualidade pretende devolver às mulheres o direito ao reconhecimento de seus próprios corpos, sobretudo àquelas que, historicamente, foram privadas de conhecê-los de maneira plena e não mediada (Nead, 1990. p.65).

Diferentemente das representações anatômicas que dissecam e classificam, ou das imagens pornográficas que objetificam para o prazer masculino, a proposta de Dodson é contemplativa e autorreferente. Sua obra busca construir uma estética genital voltada à autoidentificação, à autonomia corporal e à subjeti-

³ Além do fato supracitado de mulheres serem impedidas de participar das aulas de nu artístico, ocorria também das mulheres não poderem posar nessas aulas. Na Academia Real de Pintura e Escultura na França, por exemplo, durante os séculos XVII e XVIII, era proibido o uso de modelos mulheres (Nead, 1990. p.47).

vidade sexual feminina. A vulva, enquanto imagem historicamente censurada no Ocidente, carrega esse peso simbólico⁴.

Durante a década de 1970, as discussões sobre sexualidade feminina tornaram-se centrais para diversos grupos feministas, incluindo o Grupo Latino-americano de Mulheres em Paris, responsável pela produção da revista “Nosotras”. Nessa publicação, o prazer sexual feminino era tematizado não como função do casamento, da maternidade ou da relação com um parceiro, mas como uma experiência legítima e autônoma. As autoras denunciavam a repressão sistemática da sexualidade feminina na sociedade patriarcal, denunciando o modo como ela era instrumentalizada para fins reprodutivos e para a satisfação masculina, em um modelo sexual centrado na figura fálica — o que foi nomeado pelas militantes como “un culto del falo” (Nosotras, 1976).

Diversas críticas feministas da arte destacam que, na tradição artística ocidental, a figura feminina sempre esteve presente como objeto erótico de contemplação masculina. Os nus de Matisse, as nativas idealizadas por Gauguin, ou as prostitutas de Manet são exemplos de um olhar androcêntrico que subjugava e despolitizava a nudez feminina. Nessa lógica, a nudez da mulher era passiva, construída como símbolo de pureza, perdição ou desejo, mas jamais como expressão de agência subjetiva (Chadwick, 1992. p.266). Foi a arte feminista que rompeu com essa tradição, propondo representações em que o corpo feminino não aparecia mais como “Outro”, mas como sujeito ativo de suas próprias narrativas. A contracapa de “Nosotras” é expressão desse rompimento, inserida em um momento em que as universitárias brasileiras já iniciavam discussões públicas sobre sexualidade, criticando valores como a valorização da virgindade e o moralismo sexual.

Sob o regime autoritário brasileiro instaurado durante a ditadura civil-militar, publicações que abordassem temas como sexualidade feminina e lesbianidade tornaram-se alvos recorrentes dos mecanismos de censura. A repressão

⁴ Exemplar é a pintura “A Origem do Mundo” (1866) de Gustave Courbet, foi mantida em segredo durante décadas, revelando a resistência das instituições culturais a aceitar representações explícitas do sexo feminino. Encomendada por Khalil-Bey, colecionador de arte erótica otomano, a obra foi considerada “arte degenerada” e confiscada pelos nazistas; apenas em 1995 foi finalmente exposta ao público no Museu d’Orsay, em Paris. Ainda assim, em 2018, sofreu censura em plataformas digitais, como o Facebook, evidenciando a persistência do tabu em torno da vulva mesmo em contextos contemporâneos. Ver em: Savatier, Thierry. *El origen del mundo: Historia de un cuadro de Gustave Courbet*. Astúrias: Trea, 2009; Facebook enfrenta acusação de censura ao quadro “Origem do mundo”. O Globo. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/facebook-enfrenta-acusacao-de-censura-ao-quadro-origem-do-mundo-22369334>>. Acesso em: 25 de abril de 2025.

estatal pautava-se em normativas como o Decreto-Lei nº 1.077, de 1970, que vedava expressamente a circulação de obras consideradas "contrárias à moral e aos bons costumes", justificando-se com argumentos de que tais conteúdos "ofendiam frontalmente à moral comum", promoviam "licenciosidade" e insinuavam o "amor livre", ameaçando, assim, a integridade dos valores morais da sociedade brasileira (Brasil, 1970).

Nesse contexto repressivo, a presença da ilustração de Betty Dodson na publicação "Nosotras" conecta-se diretamente ao imaginário de uma juventude feminista brasileira que buscava, em contracorrente à moral dominante, expandir sua compreensão sobre o próprio corpo e sobre sua sexualidade. A interdição da sexualidade feminina refletia uma política autoritária que via o corpo da mulher como território a ser normatizado, controlado e silenciado. A censura de Estado operava em sintonia com dispositivos morais e religiosos, sendo sustentada por órgãos como a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e a Comissão de Moral e Civismo. Nesses aparelhos, a retórica moralista era mobilizada como instrumento político: a liberdade sexual feminina era caracterizada como uma "crise moral" ou mesmo como o prenúncio do "desmantelamento dos lares brasileiros" (Fico, 2002. p.270).

Paradoxalmente, a nudez feminina era amplamente aceita - e até incentivada - quando inserida em contextos que serviam ao prazer masculino. Durante as décadas de 1960 e 1970, revistas porno-eróticas destinadas ao público masculino, como *Fairplay* (1966), *Ele Ela* (1969) e *A Revista do Homem* (1975), começaram a ocupar as bancas de jornais, assim como filmes pornográficos passaram a frequentar os circuitos cinematográficos. Embora tais manifestações não fossem completamente imunes à censura, sua aceitação revelava um critério seletivo e assimétrico: a "moralidade" era flexibilizada quando o erotismo atendia ao desejo masculino. Censores, por vezes, justificavam essa permissividade afirmando que tais conteúdos funcionariam como forma de compensação para o desgaste do trabalhador ao fim do dia (Quinalha, 2017. p. 95).

Essa lógica também se aplicava às pornochanchadas, filmes eróticos de baixo orçamento que dominavam o mercado cinematográfico brasileiro. Essas produções retratavam minorias, como pessoas LGBTQIAPN+, prostitutas e travestis, de maneira caricata e depreciativa, naturalizando sua marginalização através da comichade (Seligman, 2000. p. 75). Em outras palavras, havia uma espécie de um pacto entre a censura e os produtores destes materiais pornô-eróticos: o corpo feminino era validado como objeto de consumo erótico, desde que mantido dentro dos limites da sátira ou da pornografia heteronormativa. Isto não

significa que estes materiais não passassem por uma censura prévia, conforme o Decreto-lei 1.077. Exemplar é uma carta enviada por Rogério Nunes, chefe da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) às revistas para público masculino. As fotografias da revista não poderiam compreender atos sexuais, nádegas ou seios completamente nus, relacionamentos homossexuais ou roupas transparentes (Simões, 1999. p.194).

Mesmo com o aparato da censura com as suas engrenagens voltadas ao combate pela moral e bons costumes, o processo censório continua seus elementos se subjetividade, dando brechas para interpretações do que poderia ser permitido ou não (Greenhalgh, 2021). Desta forma, certas edições de revistas, livros e filmes eram proibidos, enquanto outros eram completamente permitidos. Diferente do mercado cultural voltado à sexualidade masculina, que florescia mesmo com tensões e resistências, a liberdade sexual feminina permaneceu relegada aos meios alternativos e às discussões de círculos intelectuais e feministas. Imagens produzidas sob o viés feminista procuravam subverter a lógica da objetificação, apresentando o corpo da mulher não como objeto de deleite masculino, mas como expressão de autonomia e agência. Essas representações recusavam o apelo pornográfico e o apagamento moralizante, propondo novas formas de visibilidade para os corpos femininos. Nesse sentido, a nudez, quando produzida por e para mulheres, deixava de ser mero instrumento de sedução passiva e passava a afirmar um corpo que reivindica sua emancipação (Nead, 1990. p. 105).

A moral dominante, no entanto, determinava que as mulheres deveriam manter-se castas, pudicas e distantes do conhecimento de seus próprios corpos. Ver uma vulva contornada por um biquíni ou uma ilustração estilizada com referências botânicas — como as de Dodson — era considerado inadequado. Essa censura das imagens também configurava uma censura ao saber: o desconhecimento do próprio corpo por parte das mulheres era parte constitutiva de sua subordinação. Tais restrições baseavam-se em concepções profundamente arraigadas que associavam a mulher à natureza — ao instinto, à instabilidade emocional e à maternidade compulsória —, enquanto os homens eram identificados com a racionalidade e a cultura (Ortner, 1979. p. 102).

O determinismo biológico servia, portanto, de base para justificar a exclusão das mulheres dos espaços políticos, culturais e epistêmicos. Como discutem autoras feministas, a associação simbólica entre mulher e natureza — em contraste com a identificação do homem com a cultura — legitimava a subordinação feminina, pois a cultura, por definição, busca dominar e transcender a natureza (Garcia, 2009). Dessa forma, a inferiorização das mulheres seria vista

como “natural”, perpetuando uma ordem patriarcal global que estrutura a desigualdade de gênero.

Mesmo quando, na segunda metade da década de 1970, a temática da sexualidade feminina começou a circular com maior liberdade, essa visibilidade não necessariamente se traduziu em um discurso centrado no prazer ou na emancipação do corpo feminino. A maioria das matérias, ainda que rompesse com certos tabus, permanecia alheia às dimensões subjetivas e políticas do erotismo feminino. Assim, a censura operava não apenas pela proibição direta, mas pela domesticação simbólica das formas de representação do desejo e do corpo das mulheres. Cabia aos feminismos no exílio imaginar uma nova paisagem do possível, em corpos mágicos e libertos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como essas imagens dialogaram com a reflexão feminista no exílio durante a década de 1970? Muitas outras, junto a elas, contribuíram para os debates em torno do corpo feminino, buscando se afastar de olhares disciplinadores e androcêntricos. Ao fundirem corpo e natureza, evocaram um imaginário insurgente, que questionava formas de dominação e vislumbrava possibilidades de criação de um novo mundo social. A vulva transformada em flor, a placenta como pétala, a fusão com raízes e folhas — formas que se reconectam com a ancestralidade e reinterpretam o binômio natureza/cultura.

As duas imagens analisadas são exemplos claros de ressignificação. Uma delas foi retirada de um livro de anatomia do século XVII; a outra, de uma publicação de uma artista estadunidense da década de 1970. Ambas se desprendem de seus contextos e propósitos originais para emergirem reconfiguradas no processo de subjetivação e elaboração política presente na escrita desses boletins produzidos no exílio.

Essas pequenas revistas não apenas buscavam circular ideias, mas também colecionavam fragmentos visuais — imagens de almanaques, panfletos teatrais, livros — que passavam a compor um novo repertório simbólico. Eram imagens criadas, ou recriadas, com o propósito de carregar sentidos múltiplos, em sintonia com os textos ali redigidos. Eram, assim como os próprios escritos, imagens feitas para pensar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, M. (2013) Nosotras: feminismo latino-americano em Paris. *Estudos Feministas*, (21)2, 553-572.
- Abreu, M., & De Carvalho, A. M. (2014). Sisterhood is powerful*: Exílio e mobilizações feministas na França em apoio às “Três Marias”. *Lutas Sociais*, (18)32, 133–147.
- Badinter, E. (1985). *Um amor conquistado: O mito do amor materno*. Nova Fronteira.
- Beauvoir, S. de. (1960). *O segundo sexo: Fatos e mitos*. Difusão Européia do Livro.
- Berger, J. (1999). *Modos de ver*. Rocco.
- Betty Dodson's Fine Art. (2025). *Betty Dodson The Fine Artist*. [Video]. <https://dodsonandross.com/betty-fine-art>. Acesso em 25 de abril de 2025.
- Brasil. (1970). *Decreto-lei nº 1077/70, de 26 de janeiro de 1970*.
- Chadwick, W. (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Destino.
- Círculo de Mulheres Brasileiras. (1975). *Agora é que são elas (nº 1)*.
- Coelho, R. (2020). *Lições de anatomia: do corpo eterno à eternidade do corpo*. *Ars*, (39), 75-103.
- Costa, A. O., Lima, V. R., Marzola, N., & Moraes, M. T. P. (Eds.). (1980). *Memórias das mulheres do exílio*. Paz e Terra.
- Fico, C. (2002). “*Prezada Censura*”: *Cartas ao regime militar*. Topoi.
- Freitas, A. (2004). História e imagem artística: Por uma abordagem tríplice. *Revista Estudos Históricos*, (34), 3-21.
- Garcia, L. (2009). A relação mulher e natureza: Laços e nós enredados na teia da vida. *Gaia Scientia*, (3)1, 11-16.
- Greenhalgh, R. D. (2021). A Revista do Homem (Playboy) e a censura prévia na ditadura militar (1975-1976): entre a moral, os bons costumes e o homem contemporâneo. *Topoi* (22) 46.
- Kucinski, B. (1991). *Jornalistas e revolucionários: Nos tempos da imprensa alternativa (1ª ed.)*. Editora Página Aberta.
- Nead, L. (1990). The female nude: Pornography, art, and sexuality. *Signs*, (15)2, 323-335.
- Nosotras. (1975). *Artes plásticas*. Nosotras, (16–18).
- Nosotras. (1976). *Nosotras*, (25/26), mar./abr.
- O Globo. (2025). *Facebook enfrenta acusação de censura ao quadro “Origem do mundo”*. <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/facebook-enfrenta-acusacao-de-censura-ao-quadro-origem-do-mundo-22369334>. Acesso em 25 de abril de 2025.

- Ortner, S. (1979). Está a mulher para a natureza assim como o homem para a cultura? In M. Z. Rosaldo & L. Lamphere (Eds.), *Mulher, cultura e sociedade* (pp. 97-121). Paz e Terra.
- Park, K. (2010). *Secrets of women: Gender, generation, and the origins of human dissection*. Zone Books.
- Pedro, J. M., & Wolff, C. S. (2011). As dores e as delícias de lembrar a ditadura no Brasil: Uma questão de gênero. *História Unisinos*, (15)3, 398-405.
- Quinalha, R. H. (2017). *Contra a moral e os bons costumes: A política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)* [Tese de Doutorado]. Universidade de São Paulo.
- Rollemberg, D. (2007). Memórias no exílio, memórias do exílio. In J. Ferreira & D. Aarão Reis (Eds.), *As esquerdas no Brasil: Revolução e democracia (1964...)* (pp. 39-67). Civilização Brasileira.
- Rosalen, E. (2021). *Retratos de uma geração: As trajetórias de militâncias das mulheres exiladas na França e em Portugal e no retorno ao Brasil (1973-1987)* [Tese de Doutorado]. Universidade Federal de Santa Catarina.
- Savatier, T. (2009). *El origen del mundo: Historia de un cuadro de Gustave Courbet*. Trea.
- Sawday, J. (1995). *The body emblazoned: Dissection and the human body in Renaissance culture*. Routledge.
- Seligman, F. (2000). *O mundo é feito pornô* [Tese de Doutorado] Universidade de São Paulo.
- Simioni, A. P. C. (2005). *A viagem a Paris de artistas brasileiros no século XIX*. Tempo Social, 17(1), 343-366.
- Simões, I. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac, 1999.
- Souza, S. D. (2000). Teoria, teo(a)logia e espiritualidade ecofeminista: Uma análise do discurso. *Mandrágora: Revista de Estudos de Gênero e Religião*, (6), 57-64.
- Teles, A., & Leite, R. S. C. (2013). *Da guerrilha à imprensa feminista: A construção do feminismo pós-luta armada no Brasil (1975-198)*. Intermeios.
- Terra. (2025). *Gal Costa publica foto de disco censurado nos anos 70*. <https://www.terra.com.br/diversao/musica/gal-costa-publica-foto-de-disco-censurado-nos-anos-70>. Acesso em 25 de abril de 2025.
- Vigil, M. T. (2011). Ecofeminismo: Una reivindicación de la mujer y la naturaleza. *El Futuro del Pasado*, (2), 533-542.