

Tempo & Argumento

e-issn 2175-1803

Estética e humor nos quadrinhos feministas: a reconquista política do corpo pelo riso na HQ *A origem do mundo* (2018)

Daiany Ferreira Dantas

Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).
Professora da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

Mossoro, RN - BRASIL

lattes.cnpq.br/4474613692813941

daianyd@gmail.com

 orcid.org/0000-0001-7127-0612

Para citar este artigo:

DANTAS, Daiany Ferreira. Estética e humor nos quadrinhos feministas: a reconquista política do corpo pelo riso na HQ *A origem do mundo* (2018).

Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 12, n. 31, e0102, set./dez. 2020.

 <http://dx.doi.org/10.5965/2175180312312020e0102>

Recebido: 05/01/2020

Aprovado: 10/05/2020



Estética e humor nos quadrinhos feministas: a reconquista política do corpo pelo riso na HQ A origem do mundo (2018)

Resumo

O presente artigo investiga conceitos da estética, tais como o grotesco e o grotesco feminino, a compreensão bergsoniana do risível e o debate sobre corpo e gênero empreendido pelos estudos feministas, na análise das estratégias de humor presentes na História em Quadrinhos A origem do mundo (2018). Observamos as repetições e as inversões promovidas pela autora Liv Strömquist, ao propor uma história da genitália feminina – suas mutilações, cerceamentos e interdições – e o riso consequente da constatação de hierarquias e incongruências históricas, que resultam cômicas quando colocadas em perspectiva. Como resultado, observamos uma estética feminista empreendida pelo riso, numa leitura que proporciona a reflexão sobre o lugar de autoria das mulheres e as imagens políticas de corpo e corporalidades difundidas em nossa sociedade.

Palavras-chave: Feminismo. Humorismo ilustrado. Histórias em Quadrinhos.

Aesthetics and humor in feminist comics: the political reconquest of the body by laughter in CS A origem do mundo (Brazil, 2018)

Abstract

This article investigates concepts of aesthetics, such as the grotesque and the feminine grotesque, the Bergsonian understanding of laugh and the feminist studies about body and gender, in the analysis of humor strategies in the Graphic Novel The fruit of knowledge (2018). We noticed the repetitions and inversions promoted by the author Liv Strömquist, when proposing a history of the female genitalia - its mutilations, restrictions and interdictions - and the consequent laughter by confronting historical hierarchies and incongruencies. As a main result, we observed a feminist aesthetic carried out by laughter, in a reading that provides reflection on the place of women authorship and the political images of body and corporalities spread in our society.

Keywords: Feminism. Graphic Humour. Comic Books.

*A woman without a body (...)
can't possibly be a good fighter
Hélène Cixous*

1. Corpo feminino: entre o riso e o risco

A imagética em torno do corpo feminino oscila, com frequência, entre três temas que lhes são exteriores: o desejo, o riso e o risco. O desejo, incorporando o lugar do belo dolente que a filosofia clássica dedica às musas ou o erotismo nos onipresentes nus artísticos – a maioria destes, de juventude e brancura imaculada. O riso, ao depreciar e impingir abjeção a toda sorte de dissidência corporal que escape aos padrões normatizados pelo desejo. E o risco, este desliza e confronta a norma: o corpo que se reivindica sobrevivente, que altera a si mesmo ou impõe sua porosidade, suas fissuras, seus excessos, ou seu mero existir.

Não à toa, os estudos voltados para a compreensão da relação entre gênero e representação partem da investigação da corporalidade como elemento de significação. Ao abordar a estética pelo viés feminista, buscando uma releitura epistemológica, Korsmeyer (1993) busca situar o tropo do corpo nos debates da filosofia e história da arte, perpassados por conceitos tais como belo, sublime, expressão e juízo estético.

A autora analisa a perspectiva de gênero como uma dimensão complementar de análise, que aprofundaria a compreensão das ideias de arte, percepção, artista, gênio e valor estético, fundamentais ao campo. No entanto, reconhece que há resistência por parte da filosofia e seus pensadores, mais do que de outras ciências, em incorporar os desafios que esse viés analítico traduz. Sua hipótese é de que tal reticência reside no fato de que a filosofia se constitui como campo para o pensamento a partir de generalizações a respeito do que seria a matéria, o ser humano e a história, portanto, “tradicionalmente é caracterizada por aspirar a uma universalidade, ou seja, a formular teorias pertinentes a todos os contextos, todos os seres humanos, todas as eras” (KORSMEYER, 1993, p. 7, tradução nossa)¹.

¹ Tradução de: “traditionally is typified by the aspiration to universality, that is, to the formulation of theories that pertain to all situations, all human beings, at all time”.

A inscrição do gênero como categoria de análise estética também reorienta a matriz ocidental de aceitação e entendimento dos corpos historicamente vistos como imersos num sistema de domesticação e subordinação, sob o controle das instituições e de códigos normativos naturalizados como formas de vida. A inscrição de imagens desagregadoras da estabilidade do corpo desponta como um potencial vetor de reestruturação dos signos de sujeição, merecendo uma leitura que identifique essas transformações.

Para defendermos a utilização do gênero como recorte de análise da produção cultural e sua incidência nas análises pautadas na filosofia e na história da arte, analisaremos algumas intervenções feministas de releitura epistemológica dos modelos clássicos de linguagem e representação.

1.1. Corpo, gênero e cultura visual

O pensamento feminista, em seu percurso epistemológico tratou de localizar a noção de “mulher” nas matrizes filosóficas do conhecimento. Nestas, percebemos as tentativas de imprimi-la em tons essencialistas, ora pela exclusão, ora valendo-se de uma estrutura binária para o ordenamento do pensamento humanista, na qual o feminino figura como entidade secundária, quando não reduzida a qualidades que a tornam matéria inerte, sem volição.

Observamos o despontar de obras guiadas por acentuado antiplatonismo, que buscam desvelar as categorizações e diferenciações problemáticas herdadas da antiguidade clássica, rejeitando hierarquias assimiladas como naturais. Esse debate admite que a exclusão das mulheres seria parte do projeto coletivo de tais pensadores para a humanidade.

Luce Irigaray (1987) estuda a função da *Kora*² na cosmologia de Platão, um espaço em que as coisas concretas, do mundo material, passam às formas sensíveis, contidas no plano das ideias. A autora destaca a ênfase de que este é um espaço feminino. Irigaray analisa que, na *Kora*, quando os objetos passam por essa conversão, sua transmutação é consolidada pelo efeito do contato com

² Kora, também descrita como Chora, Kôra ou Kôre é o espaço destinado à conversão das formas materiais em formas sensíveis, citado no *Timaeus*, que descreve a cosmologia platônica.

aquilo que Platão chama de receptáculo, um espaço feminino de reprodução, natureza universal que recebe todos os corpos.

Irigaray destaca que a cena da caverna é fundamentada na perspectiva da criação, mas a “mãe-matéria dá à luz apenas imagens”³ (1987, p. 301), está vinculada à preservação e gestação, pois não tem poder gerador sobre a matéria nem possui autonomia criadora, reproduz duplos, sua função é limitada e mecânica, tornando-o um instrumento de geração, um espelho capaz de promover uma transformação especular de matéria em imagem. Para ela:

A crise pela qual o poder pode, eventualmente, ser anulado, o risco de que alguma mudança que possa minar a continuação deste mesmo poder, é o cerne da negação que subjaz e ameaça a coerência da linha de argumentação socrática, e do discurso platônico. Sua fundação é sempre já assentada em um poço sem fundo, a fim de defender de forma totalitária a autoridade do logos paternal. (IRIGARAY, 1987, p. 301, tradução nossa).⁴

Desse modo, busca desvelar e burlar a autoridade de um argumento filosófico que firma um dos pilares da noção de gênio artístico: de que o feminino estaria mais vinculado ao corpo, em oposição binária ao masculino, este relacionado à mente, deste modo, artistas seriam uma corporificação de uma mente imaterial masculina e musas a representação material de uma imaterialidade feminina (NOCHLIN, 2003).

As teses de Irigaray receberam algumas críticas por identificar o feminino como algo exterior ao discurso da ciência e por feminilizar essa materialidade. Butler (2002) sintetiza algumas destas críticas ao recorrer à Irigaray para analisar a genealogia da materialidade dos corpos. Para a autora, é problemático afirmar o feminino como brecha de um sistema filosófico; enfatiza, sobretudo, que o discurso que produz o sensível, por meio do receptáculo da caverna, seria também universalizado e essencialista. Mas não deixa de reconhecer a importância do debate proposto por Irigaray ao distinguir que a mulher, abaixo

³ No original: "Mother-matter giver birth only to images".

⁴ Do original: "The crisis whereby power might possibly be overturned, the risk of some change which might sap the continuation of the same power, is at the heart of the (de)negation that underlies and threatens the coherence of the Socratic line of argument, and of the Platonic discourse. Their foundation is always already set in a bottomless pit in order to uphold overall the authority of the paternal logos".

do homem e acima das bestas, na alegoria da Kora, representa um signo da decadência material do humano.

Além dessas autoras, a crítica feminista (GROSZ, 1994, BRAIDOTTI, 2005, RUSSO, 2000) vem pontuando o lugar secundarizado do feminino numa hierarquia ontológica do corpo. A partir do reconhecimento de discursos que institucionalizam essa materialidade e a normalizam dentro dos dispositivos de controle do poder.

Percebe-se a recorrência de imagens de corpos totais e corpos irrisórios – para além de corpos e mentes antagônicas, nas quais o feminino surge como índice material de inferioridade. O que Butler (2002) chama de abjeção, como parte de um rebaixamento corporal associado ao feminino numa cultura binária, Foucault (2003), que não usa o conceito de gênero, mas dedica grande parte de sua obra a uma genealogia da corporalidade, vai tratar por corpos dóceis, aqueles submetidos a um processo de submissão e assujeitamento de sua diferença, assim submetidos por dispositivos e técnicas de controle disseminados pelas instituições detentoras de poder na sociedade.

Mary Russo (2000), em seu conjunto de ensaios *O grotesco feminino*, de inspiração no conceito de grotesco popular rabelaisiano, fundamentado nos estudos de Bakhtin (2010), fala sobre a relação entre as representações estéticas do baixo corporal – a exibição do baixo ventre, o sangue menstrual, caroços, estrias, pelos, as personagens da velha grávida e da freira sexualizada – e a emergência de um feminino transgressor presente em imagens da arte e da cultura feministas.

O riso proveniente do realismo grotesco, como tomado no contexto dos festejos populares da Idade Média descritos por Rabelais e repensado por Bakhtin, existia a partir de uma sociedade que apagava suas diferenças para celebrar a cultura material e mundana durante os ritos do carnaval, com corpos dispostos a exercerem papéis e funções invertidas, burlando culpas e regras morais numa celebração do mundo “às avessas”, destronando autoridades, coroando bufões, utilizando paródias e travestismos.

A abundância era celebrada num corpo popular, genérico e fértil. O corpo gordo, grávido, com suas excrescências, erupções e disrupções exibia suas fissuras e partes inferiorizadas, antes estigmatizadas, com orgulho. Entretanto, segundo o autor, essa acepção do grotesco se perderia em imagens de períodos posteriores, como as do Renascimento, quando se celebraria o corpo clássico, fechado, acabado, magro e jovem, bem como o grotesco romântico (de Shakespeare e Cervantes), sombrio e punitivo, pautados no medo, e restritivo quanto à liberação da potência carnavalesca e dos gestos de transgressão.

Russo (2000), por sua vez, também compreende o grotesco como um signo afinado às imagens do feminino dissidente. Diz que a distinção entre corpo grotesco e corpo clássico está no cerne da crítica feminista a uma cultura que queimou as bruxas, rechaça o envelhecimento e a sexualidade voltada para a satisfação própria das mulheres, ao mesmo tempo em que objetifica e normatiza a magreza, a juventude e os padrões eurocêntricos de beleza.

Em tal sociedade, uma mulher existindo publicamente fora de regras de conduta é com frequência submetida à disciplina: da normatividade estética vigente, da exclusão das esferas de pertencimento ao território do desejo e à afetividade, da ridicularização quanto ao seu direito à voz e exercício de visibilidade. Acredita, portanto, que a inversão de padrões normalizados proporcionados pelo riso e pela ironia do grotesco poderiam exercer, no mundo público contemporâneo, o efeito de uma carnavalização, nos moldes dos ritos da cultura popular da idade média retratada por Rabelais, liberando o potencial utópico e gerador de sentidos invertidos desses corpos. Destaca que ainda hoje a “figura da mulher transgressora como espetáculo público continua tendo fortes ressonâncias, e as possibilidades de deslocar essa representação como um modelo desmistificador e utópico ainda não se exauriram” (RUSSO, 2000, p. 77).

No riso promovido pelo corpo grotesco que emerge da inferiorização para a glória, a gorda, a feia, a bruxa, a matrona e a velha sexuada são exaltadas em sua matéria pulsante. Russo (2000), cotejando Bakhtin (2010) a respeito do corpo grotesco, diz que ele nada mais é do que uma fuga à clausura do corpo clássico, aprisionado ao platonismo, ao idealismo da exterioridade. Uma libertação de

corpos liberadores de energia secretante ao modelo encerrado e repleto de sanções dos corpos clássicos emergentes no Renascimento.

No caso das mulheres, à sanção estética soma-se uma sanção social. Corpos femininos eram associados ao medo e ao pânico e, por sua estranheza, forjaram uma economia política patriarcal de assujeitamento, que negava sua autonomia em transbordar, rachar, gotejar. Certos corpos de certas mulheres seriam vistos e vigiados publicamente como "perigosos e em perigo" (RUSSO, 2000, p. 217), sempre no limite entre devoradas e devoradoras.

Submeter esses corpos à ridicularização, comumente empregada pelas mídias massivas que os sancionam, convive com a exibição pública cada vez mais assertiva, na cultura visual de viés feminista, de corpos que expõem precisamente aquilo que historicamente os vinha delimitando como monstruosos e ultrajantes. Nas artes plásticas, na performance, no cinema, na fotografia e nas histórias em quadrinhos, o grotesco surge em seu caráter celebratório do que, sob o recorte inverso, poderia ser compreendido como o perigo oferecido pelo deslocamento de um feminino normatizado. Declaram a presença da sua materialidade, expondo suas secreções, sua raça, seus códigos de abjeção e suas inscrições fora da heterocisnorma de matriz eurocêntrica.

Evoco aqui o que poderia ser uma citação ao pensamento de Russo, as práticas de performance das *Guerrilla Girls* (THE GUERRILLA GIRLS, 2020), ativistas da arte que, para resguardarem seu anonimato, utilizam máscaras de gorila em suas intervenções públicas, impressas e digitais. Numa composição quimérica de mulher e símio, que destitui o corpo clássico de seu lugar de destaque normativo, ao passo em que também denunciam a normatividade que o regula.

Corpos híbridos que situam o lugar de assujeitamento que a mulher ocupa na esfera da representação, questionando a escassez de artistas expondo seu material autônomo nos espaços e demonstrando numericamente a abundância de corpos jovens, brancos e despídos, apropriados e visíveis nos espaços de visita.

Virginie Despentes, em seu livro *Teoria King Kong*, defende que a exaltação desse corpo clássico, da mulher branca, magra e recatada que, segundo a autora, sequer existe, é algo que desqualifica a todas as mulheres. Rechaçá-lo, portanto, torna-se um elemento de liberação para aquelas que não correspondem acintosamente a tais normas. As que sobrevivem à deriva da norma aprendem o riso como um método de resistência:

(...) porque, em geral, humor e invenção estão do nosso lado. Quando você não tem o que é preciso para se sair bem, geralmente é mais criativo. Eu, como mulher, sou mais King Kong do que Kate Moss. (...) Então escrevo aqui como uma mulher incapaz de atrair a atenção masculina, de satisfazer o desejo e a satisfação masculinos e de contentar-me com um lugar à sombra. (DESPENTES, 2018, p. 5, tradução nossa).⁵

Neste artigo, analisamos como o humor gráfico assume esse desvio ao deslocar o corpo clássico – silenciado, vedado, estancado em suas protuberâncias – num corpo grotesco. Entendendo o riso dentro do seu âmbito estético, investigamos como o corpo transgressor engendra artifícios para evidenciar essas ambivalências nas Histórias em Quadrinhos.

2. O corpo grotesco e o grotesco feminino nas Histórias em Quadrinhos

O grotesco em sua associação ao feminino ocupa um lugar significativo e ostensivo na produção de cartunistas mulheres. Não podendo fazer um aprofundamento minucioso das diversas abordagens sobre a história e política do corpo nas histórias em quadrinhos neste artigo, percorremos alguns estudos panorâmicos que abordam esse tensionamento.

A cartunista e historiadora cultural Trina Robbins (2013), autora de diversos livros sobre mulheres nos quadrinhos, menciona que grande parte dos quadrinhos produzidos por mulheres na primeira metade do século XX era dedicado à representação de bebês, bonecas e modelos ideais de beleza. Personagens graciosos, infantis, fofos, calcados num estereótipo coquete e num

⁵ Do original: “(...) porque, en general, el humor y la invención están de nuestro lado. Cuando no se tiene lo que hay que tener para chulearse, se es a menudo más creativo. Yo, como chica, soy más bien King Kong que Kate Moss. [...] Así que escribo aquí como mujer incapaz de llamar la atención masculina, de satisfacer el deseo masculino y de contentarme con un lugar en la sombra”.

padrão de belo caucasiano, magro e jovem, afinado aos cânones estéticos provenientes de indústrias tais como as do cinema.

Com a ascensão dos quadrinhos de super-herói, na segunda metade do século XX e o predomínio de editoras voltadas para a criação de narrativas para tais títulos, as cartunistas mulheres foram absorvidas como mão de obra, mas, sem autonomia criativa sobre as personagens.

Diante das opções, Robbins destaca que as cartunistas de então desenhavam super-heróis, mas ambicionavam um meio em que elas pudessem criar as personagens que realmente desejavam:

Marie Severin e Ramona Fradon possuíam a aptidão para desenhar super-heróis e ação, mesmo que não gostassem necessariamente do que estavam desenhando. Mas e o que seria da maioria das mulheres cartunistas diante de um campo que se converteu quase inteiramente ao gênero dos super-heróis? Felizmente, formando muitas aspirantes a cartunistas, ao mesmo tempo em que o tipo de quadrinhos que a maioria das mulheres queria desenhar havia desaparecido, um novo tipo de quadrinhos surgia no horizonte cultural. Em 1965, vi meu primeiro jornal underground. (ROBBINS, 2013, p. 124, tradução nossa)⁶

A partir de então, e muito acirradamente impulsionadas pela contracultura que permeava grande parte das manifestações culturais na época, as mulheres passaram a ocupar um lugar de maior reconhecimento criativo. Não necessariamente porque o cenário independente as acolhia – e Robbins é bastante taxativa ao dizer que os cartunistas homens dominavam o *underground* e formavam uma espécie de clube fechado para meninos (ROBBINS, 2013) –, mas, porque sua estrutura autônoma de produção permitia a organização das mulheres na edição de títulos independentes. Dessa auto-organização, surgiu o movimento de mulheres cartunistas em São Francisco e uma das revistas mais longevas na divulgação da produção dissidente, a *Wimmen's*. Assim Robbins descreve esse processo:

⁶ Do original: “Marie Severin and Ramona Fradon possessed the aptitude to draw superheroes and action, even though they didn’t necessarily like what they were drawing. But what of the majority of women cartoonists in a field that had converted entirely to the superhero genre? Luckily form many aspiring women cartoonists, at the most same time that the kind of comics that most women wanted to draw had all but vanished, a new kind of comic appeared on the cultural horizon. In 1965, I saw my first underground newspaper”.

Moodian, Richards, Mars e eu nos juntamos a Michelle Brand, Lota Fountain, Shelby Sampson, Aline Kominsky, Karen Marie Haskell e Janet Wolfe Stanley para produzir a primeira revista em quadrinhos de e para mulheres, que sobreviveu por 20 anos. *Wimmen's* começou e permaneceu um coletivo. (ROBBINS, 2013, p. 129, tradução nossa).⁷

Na capa da primeira *Wimmen's* já se percebe o caráter paródico e disruptivo da revista em relação ao que se produzia comumente para o que as indústrias de então padronizavam como gosto do público feminino – histórias com heroínas românticas de belezas clássicas e movidas pela busca de finais felizes próximos aos ostentados pelos filmes. Uma personagem grotesca surge para rivalizar e questionar aquele modelo.

A personagem desviante, tal como a exposta na capa primeira capa da revista, publicada em 1972 e citada por Robbins (2013, p.128), uma mulher que questiona como ela poderia, com seu corpo e formas não normalizadas, ser vista como opção amorosa, torna-se objeto de grande parte das cartunistas que passam a produzir conteúdo em formato *underground*. Um campo que passa a produzir não apenas histórias psicodélicas, como Robbins afirma predominarem de início, mas também narrativas de tom autobiográfico e autorreflexivo.

Além das autoras do período, como a própria Robbins, Aline Kominsky e Patricia Moodian (autora da capa destacada na figura), cartunistas de gerações que tiveram destaque posteriormente, nos anos 1980 e 1990, tais como Phoebe Gloeckner, Debbie Drechsler, Diane DiMassa e Julie Doucet passaram a se vincular a esse nicho. As personagens femininas dessa leva de autoras viam-se às voltas com os conflitos em torno da experiência de um corpo inferiorizado, por vezes também cobiçado e violado, cuja estranheza era retratada como marca de suas identidades e pertencimentos.

Na dissertação *Sexo, mentiras e HQ: representação e autorrepresentação das mulheres nos quadrinhos*, Dantas (2006) destaca que o grotesco também é um recurso usado pelas cartunistas para a produção de um humor subversivo,

⁷ Do original: “Moodian, Richards, Mars, and I joined with Michelle Brand, Lota Fountain, Shelby Sampson, Aline Kominsky, Karen Marie Haskell and Janet Wolfe Stanley to produce the first ongoing all-woman comic book, which survived for 20 years. *Wimmen's* started out, and remained, a collective”.

com recorte de gênero, por cartunistas mulheres. Em seu trabalho, destaca a produção da brasileira Marguerita Fahrner, contemporânea da geração Pasquim, com uma personagem criada para o ano internacional da mulher, 1975. Esta, tinha curvas exageradas, nariz enorme e seios caídos. E da cartunista argentina, Maitena Burundarena, autora das tiras Mulheres Alteradas e Mulheres Superadas, que tratava de corpos em processo de aceitação e adaptação diante de um cotidiano de inadequações impostas pela pressão estética. Para a autora:

O grotesco feminino é a transgressão dessa mulher que expõe seu corpo de forma imprópria, na postura que a psicanálise freudiana qualificaria de ultrajante quando a rotula de histerismo, violando o código regular num movimento invasivo das fronteiras que separam o público do privado. Denunciando que no estado do corpo no mundo público há uma contingência iminente de perigo. É nessa ruptura com o código corporal, nesse apelo arbitrário e abjeto que certos corpos de mulheres são capazes de promover em sua mera exposição no mundo público que situamos o trabalho das cartunistas Marguerita Fahrner e Maitena Burundarena. (DANTAS, 2006, p. 72)

Pires (2019) menciona Fabiane Langona, que assina com o pseudônimo Chiquinha, como uma cartunista emergente nos anos 2000 que bebe dos temas remanescentes do *underground* brasileiro, que ascendeu no país nos anos 1980, em publicações como *Chiclete com Banana* e de onde surgiram nomes como os de Angeli, Glauco e Laerte. No artigo, a autora destaca que:

O próprio visual assumido para falar de si, distante da estética do belo, tornando-se muitas vezes grotesco, é o gatilho que dá sustentação a essa forma de abordagem. Chiquinha se autorrepresenta de forma grotesca – assimetria no olhar, nariz e orelhas avantajados, marcas e protuberâncias na pele – afirmando, de forma incisiva, sua contemporaneidade, afinal ela faz parte de um momento em que as categorias tradicionais de identidade (família, religião, nação) entraram em crise. (PIRES, 2019, p. 82)

Pires situa o nome de Langona junto ao de uma geração de cartunistas e ilustradoras contemporâneas que produz, por vezes concomitantemente, para os meios impressos e digitais, num contexto em que as redes sociais, como o Instagram, atingem grande parcela de seu público. Ela cita “Alexandra Moraes, Aline Lemos, Cynthia Bonacossa, Thaïs Gualberto, Sirlanney, Gabriela Masson”

(PIRES, 2019, p. 73). Dessas, destacamos a personagem *Magra de ruim*, de Sirlanney e a *Garota Siririca*, de Gabriela Masson, como autoras que lidam com as tensões do corpo como objeto das tiras. Masson explora não apenas a dimensão da sexualidade, mas a busca pelo prazer coincidindo com o reconhecimento de uma corporalidade retratada de forma bastante gráfica, enaltecendo a anatomia.

Se pensarmos, além das citadas, na ressignificação do que seria o baixo corporal, para além de repensar as pressões dos padrões físicos e comportamentais normativos, a geração de cartunistas pós anos 2010 tem se referido aos prazeres, fendas e secreções do corpo grotesco de forma ainda mais ostensiva. Um exemplo disso é o trabalho desenvolvido pela ilustradora holandesa Hilde Atalanta, desde 2016, e que segue sendo publicado no seu site e no Instagram *The vulva gallery* (ATALANTA, 2020), já tendo sido compilado em livro e ilustrado jornais e revistas do mundo inteiro. Ela busca retratar uma diversidade de vulvas, em enquadramento que permite destacar contornos e peculiaridades que distinguem cada uma delas.

São imagens que mostram pelos, texturas, lábios mais ou menos protuberantes, secreções, menstruação, marcas de depilação e de cirurgias, cores diversas. É de um contexto de corpos indóceis que buscam a ruptura com aquilo que a normatização eurocêntrica lapida e conclama como sua harmonia que surgem as imagens contemporâneas do corpo feminino ilustrado por mulheres.

3. A história cultural da vulva

Ao retratar uma *História da feiura*, Eco (2007) situa o feio como excluído de um regime autoritário de idealização do corpo, no qual a mulher ocupa um lugar tolhido e secundário. As genitálias foram normatizadas na história das imagens, sendo, por vezes, interpretadas como ofensivas e obscenas. No entanto, o falo foi adotado como elemento para o riso. O autor destaca que isso já acontece na história de Príapo; na mitologia greco-romana, o filho rejeitado de Afrodite por sua hipertrofia, seu grande e rijo falo sempre exposto, era tratado com humor nos textos de Horácio.

A genitália feminina, por sua vez, é contida, vedada no corpo clássico. Desvestida de pelos, fendas e protuberância. No território do humor, vista como abjeta, aterrorizante, fora da concupiscência obscena que remete ao riso. Bakhtin (2010), ao tratar do grotesco rabelaisiano na Idade Média, destaca os falos como elementos de riso. Acoplados ao corpo dos Bufões como indumentária recorrente para fazer brotar gargalhadas. Já na mulher, a revelação de seus órgãos ocultos causaria espanto, repulsa, risadas pelo constrangimento em confrontar o que não deveria ser visto. Figuras como a bruxa ou a velha grávida deixavam ver suas partes baixas a pretexto de repelir, causar nojo.

Ao propor o grotesco feminino como conceito estético, Russo explica que, em sua origem, o grotesco estaria associado a grutas, orifícios. Fala das extremidades e da intimidade do corpo feminino como espaços construídos como inadequados à exposição, sendo a retomada dessa visibilidade política uma ressignificação do rebaixamento corporal feminino. Assim como aconteceram em outras tantas artes e no próprio ativismo político feminista, neste artigo, observamos de que forma a disputa pelo corpo se dá, tendo o humor como ferramenta de desterritorialização dos códigos de poder.

Para tanto, utilizamos como objeto uma História em Quadrinhos escrita no formato de romance gráfico, *A origem do mundo: uma história cultural da vagina ou a vulva versus o patriarcado* (2018), de Liv Strömquist, cartunista sueca, nascida em 1978, descrita em um perfil da Revista TPM a partir de suas múltiplas incursões nas mídias:

nasceu em Österlen, sul da Suécia, um país que já 'percorreu um longo caminho quando se trata de igualdade de gênero e educação sexual', segundo ela. A cartunista é formada em ciência política e, além dos quadrinhos, tem um podcast chamado *Conversa de verão*, em que fala sobre menstruação. Já escreveu uma peça de teatro e o roteiro de um curta sobre o cineasta Ingmar Bergman, que foi exibido em Cannes, este ano. (ITO, 2020)

Strömquist, embora seja uma escritora profícua, socióloga e multimídia, tornou-se reconhecida em diversos continentes por uma obra que consegue, por meio de um humor que reconfigura o discurso científico acerca da parte mais íntima – e também mais execrada – do corpo feminino, contextualizar a misoginia e a política de retomada do corpo, de forma ilustrada.

A obra, já traduzida para 22 idiomas, embora trate de um tema sério, por vezes trágico – a ignorância de autoridades masculinas, ao longo de milênios, em torno da anatomia feminina serviram à mutilação, extermínio e condenação de diversas mulheres –, ancora-se no humor, que permite o desmonte em torno daqueles discursos, demonstrando o seu ridículo.

O livro, embora seja longamente referenciado e norteado por uma preocupação em documentar e reportar suas referências, não se pretende uma obra científica. Não há, por exemplo, um conjunto de referências bibliográficas compiladas ao final da obra, nem uma tese linear defendida sob hipóteses e pressupostos epistemológicos. Ao narrar sua história cultural da vulva, Strömquist utiliza a redundância e o exagero do humor, as inversões e constatações que este possibilita para demonstrar os dispositivos de poder que estabeleceram a sua imagética, bem como sua configuração disciplinar e a destituição das vozes femininas ao considerar usos e prazeres da sexualidade e corporalidade das mulheres.

Para realizarmos nossa análise, além da compreensão das inversões institucionais de corpo e da reivindicação de um grotesco feminino como autonomia e dissidência política, observamos também as contribuições de Bergson (1980) a respeito das condições e valores que propiciam o riso em nossa sociedade. Percebemos que há uma função moral no riso que serve, por vezes, à deflagração de questões enraizadas nas práticas culturais.

O autor ressalta que o riso é uma manifestação que serve à constatação de nossos vícios e rituais enquanto sociedade. Destaca que "o nosso riso é sempre o riso de um grupo" (BERGSON, 1980, p. 13), coletivo e contextual. Ri-se mais do que pode ser partilhado, do que um maior número de pessoas possui em comum.

Vivemos numa sociedade repleta de interdito e cerceamento, rimos quando identificamos uma falha na manutenção desses ritos e vícios. O riso acontece quando essa aparente harmonia é desmascarada e, quando surge, o faz para castigar os costumes, mostrar que as normas são falíveis. Que são, na verdade, um disfarce, "essa rigidez é o cômico, e a correção dela é o riso" (BERGSON, 1980, p. 19). Percebemos que o riso é a contravenção, a lupa sobre as

aparências. E acontece em alguns formatos que desvelam a imitação dos gestos e ritos sociais, mostrando o quanto algumas estruturas rigorosas partem de uma mecânica que mascara a mobilidade da vida.

Dentre as categorias de Bergson que permitem que observemos o riso, destacamos, para esta análise, a *repetição*, que funciona tanto como mimetização, quanto como desmascaramento. Repetindo aquilo que falha, permitimos que se destaque a sua tentativa de regularidade mecânica, sua rigidez aplicada às singularidades da vida, que é mutável. Deixamos à mostra a máscara que o comprime em rito. No caso da palavra, notamos que as repetições desvelam aquilo que o autor chama de mola moral, ao evidenciar "um sentimento comprimido que se distende de uma mola, e uma ideia que se diverte em comprimir de novo o sentimento" (BERGSON, 1980, p. 44).

Também percebemos que um recurso recorrente em textos políticos, que recontam ou desconstroem versões oficiais da história é a inversão. Invertendo valores, para além do recurso retórico da ironia, percebemos a existência de um mundo às avessas; só possível porque recontado. Neste artigo, realizamos uma análise do conteúdo da história em quadrinhos, sob as categorias da repetição e da inversão no que diz respeito ao riso, e das inversões proporcionadas pela estética do grotesco e grotesco feminino, na leitura da corporalidade.

A História em quadrinhos *A origem do mundo* não apresenta sumário ou capítulos destacados, mas divide-se em segmentos intercalados. Para fins de exposição, analisamos que articula seções sequenciadas, desdobradas numa narrativa entrecortada, não necessariamente cronológica, cujo fio condutor é a história da vulva, ou, melhor dizendo, do reconhecimento da genitália feminina em sua integridade.

A primeira seção destaca nomes de pensadores, estudiosos, pesquisadores, cientistas e médicos cujo discurso, hoje reconhecidamente misógino, validava o controle dos corpos das mulheres a partir da redução e negação de sua anatomia, subsumindo as funções do clítoris, que, por vezes, recomendavam que fosse eliminado pela mutilação.

A segunda, “crista de galo de ponta a cabeça” (STRÖMQUIST, 2018, p.31), fala do total apagamento da vulva na imagética moderna. A terceira fala da exibição da vulva como prática na Antiguidade e de como isso fora perdido em nosso repertório visual. A terceira fala sobre a relação entre orgasmo e anatomia, com a sucessão de discursos contraditórios sobre o clitóris e corpo feminino, e como a cultura se empenhou em definir os sexos de modo a controlar o prazer das mulheres.

A quarta seção, “Se sentindo Eva” (STRÖMQUIST, 2018, p. 83), usa uma série de relatos (posteriormente creditados a fontes como Bíblia e e-mails confessionais de mulheres) relatando a rejeição que as mulheres vivenciam, ao longo de quase toda a sua vida, em relação às suas próprias genitálias, usualmente percebidas por elas mesmas como nojentas e disformes. A quinta seção trata do paradigma da menstruação como impura e inconveniente e a resignificação da autora para essa interpretação.

No que diz respeito ao estilo gráfico, a autora prioriza o uso do preto e branco, ressaltando imagens negativas e o uso da figura e fundo como elementos de organização. Apenas as sequências em torno de Eva e a dedicada ao paradigma da menstruação são coloridas. A primeira, com o uso de cores diversas e, a última, apenas com a adição do vermelho, certamente para destacar o tema tratado em particularidade e sua relação com o sangue. Há, também, uma preocupação gráfica tanto no desmascaramento, quanto na validação do argumento narrativo de que a imagem e a ideia de sexualidade feminina foram construídas culturalmente. O que podemos identificar no uso expressivo de imagens de arquivo reproduzidas e adequadas à estrutura sequencial dos quadros.

Como exemplos, temos desde a reprodução de imagens de esculturas gregas, medievais e renascentistas, a maioria retratando a vulva, a reproduções de gráficos de livros científicos, anúncios publicitários e colagens de fotografias – como pinturas de Saartjie Baartman, a fotografia de uma boneca Barbie despida, a escultura O pensador, de Rodin e duas imagens de uma polêmica entrevista do escritor sueco Stieg Larsson.

O estilo da autora é caricato, cada personagem se diferencia do outro por características e maneirismos acentuados pelo desenho. A palavra escrita ocupa grande quantidade de espaço no quadro. O livro possui uma série de alusões científicas, algumas destacadas em referências que se assemelham à codificação própria das normas técnicas para referências bibliográficas, sem, no entanto, contar com uma seção de referências propriamente ditas ao final.

Na relação imagem e palavra, encontram-se os antagonismos e as repetições que modulam o humor. O livro é introduzido por duas páginas de seis quadros de igual tamanho, nas quais uma narradora – personagem cujo fenótipo físico poderia ser descrito como semelhante ao da autora – explica qual o motivo da existência do livro: tratar do tema da genitália feminina em nossa cultura, partindo de uma perspectiva das mulheres.

Entretanto, já de início, revela que aquele tema de interesse comum, embora de comedida abordagem a um grupo que possui a experiência anatômica – ou almeja possuir, caso de parte das pessoas que estão situadas além da fronteira de gênero binário – foi obsessivamente abordado por aqueles a quem ela chama de “homens que se interessam um pouco demais por aquilo que se costuma chamar de ‘genitália feminina” (STRÖMQUIST, 2018, p. 7). Para tanto, descreve os esforços que homens, de referida notoriedade a seu tempo, empreenderam, sem, entretanto, munir-se de investigação e documentação apropriada, para qualificar a genitália feminina e a relação das mulheres com seu corpo.

São mencionados John Harvey Kellogg, inventor dos sucrilhos e médico que prescrevia, segundo a cartunista, aplicação de ácido carbólico puro para aliviar o que considerava ser “excessiva excitação do clitóris” (STRÖMQUIST, 2018, p.8). Isaac Baker Brown, cirurgião que popularizou a clitoridectomia, mutilação genital feminina, em mulheres que relatavam problemas como dor de cabeça e depressão. O teólogo Santo Agostinho, que em seus estudos litúrgicos celibatários teria se dedicado a escrever tratados sobre o corpo da mulher como origem do pecado e das tentações carnavais.

John Money, um professor de psicologia médica que se preocupou não apenas em destacar a necessidade de excluir gêneros que não se enquadrassem

no binarismo masculino e feminino, mas promover cirurgias de redesignação sexual em recém-nascidos e crianças pequenas. A “turma que se dedicou à caça às bruxas” (STRÖMQUIST, 2018, p.18), clérigos e cientistas que afirmavam que o clitóris em si era uma marca do diabo. O Barão Georges Cuvier e sua obsessão eugênica pela vulva de Saartjie Baartman, uma sul-africana vendida para europeus, em razão de seu fenótipo de acentuadas nádegas e lábios vaginais, que se tornou famosa no circuito circense europeu, onde era exibida de forma animalizada. E, por fim, a “turma que abriu o túmulo da rainha Cristina da Suécia” (STRÖMQUIST, 2018, p.25), médicos, jornalistas e pesquisadores que dedicaram parte de suas vidas à suposição de que a rainha era, na verdade, homem; ao ponto de conseguirem a exumação de seus restos mortais, com a estrita finalidade de compreender por que sua genitália não correspondia a sua (o que julgavam dela) personalidade.

3.1. Repetições: o risível patronato da misoginia

É por meio da repetição que algumas das ideias mais esdrúxulas dos pensadores que reivindicavam para si autoridade sobre a genitália feminina são ridicularizadas. Ao, por exemplo, apresentar John Money, a autora destaca que ele era professor titular de psicologia médica. Mas também adorava o sistema binário dos gêneros. O que é dito dentro e fora dos balões. A autora também legenda, nos quadrinhos seguintes, que era mais “fácil” fazer uma genitália feminina, “como um confeitiro artístico que se dedica à elaboração de uma maravilhosa paleta de rosas de marzipã” (STRÖMQUIST, 2018, p. 15). Na página seguinte é a narradora que retoma a possível explicação para a obsessão de Money: “porque o amor ao sistema binário de gêneros é tão forte! E eterno! E inabalável!” (STRÖMQUIST, 2018,p. 16).

Repetir o modo perverso em que as condições cirúrgicas eram realizadas, e a relação entre a pouca patente de Money e o tipo de responsabilidade que ele assumia sobre a vida de crianças sem poder de escolha, ganham contornos de humor porque desmontam o código moral que o amparava.

Retoma também as repetições seriadas ao categorizar tais homens como “a turma que se dedicou à caça às bruxas” (STRÖMQUIST, 2018, p. 18) ou “a turma

que abriu o túmulo da imperatriz Catarina da Suécia” (STRÖMQUIST, 2018, p. 25). Ela enfatiza, na exaustiva repetição de rostos de homens brancos anônimos, enfileirados, e de seus argumentos falíveis e sem fundamentação que não a ignorância, o modo como os corpos femininos foram manipulados e assujeitados por uma técnica disciplinar de controle. Percebemos corpos tolhidos a “uma anatomia política do detalhe” (FOUCAULT, 2003, p. 120). Algo que surge dos conventos e dos exércitos, mas é reforçado pela ciência e, posteriormente, pela mídia e pelo imaginário gráfico que consagra essas interdições em imagens.

Observamos a demarcação de um feminino calcado num corpo adulterado. Com camadas, dobras invisíveis e expressões de experiência silenciadas, já que as mulheres eram as últimas a serem consideradas quanto à expressão de sua condição de existência. O corpo disciplinado, higienista, é visto como mais ativo e são. Daí se propõe que dele se retirem os índices de prazer e de diferença. Suas formas naturais são constrangidas ao vexame. A repetição, por meio da ironia e do sarcasmo, nos levará a questionar qual seria o real caráter gerador desse corpo.

No segmento sobre o apagamento gráfico da imagem da vulva, é exibida a gravura que teria sido enviada junto à sonda espacial *Pioneer*, de 1972, na qual uma dupla de humanos, um homem e uma mulher, são representados em um desenho. Curiosamente, o homem possui pênis e testículos. A mulher, apenas um triângulo sem pelos. A imagem reflete o quanto a anatomia era comprimida pela cultura, eliminando a representação dos lábios vaginais da vulva e contando com a colaboração de pensadores. A autora demonstra que mesmo teóricos célebres, como Jean Paul Sartre, se dedicaram a chamar o órgão sexual feminino de furo, orifício. Reduzindo a genitália da mulher à vagina, excluindo as dobras da vulva.

A autora repete a imagem em dois contextos. O primeiro (STRÖMQUIST, 2018, p. 35). quando ela sugere que a genitália lisa, triangular, havia sido precedida de uma versão com uma linha que dividia os dois lados da vulva. Mas esta havia sido substituída pelos propositores, que anteciparam uma censura da NASA. Ela a exibe em dois quadrinhos contíguos. No primeiro, o espectador mostra-se incomodado pela linha. No segundo, com a imagem lisa, revela um alívio.

Assim Bakhtin se refere ao período disciplinar do realismo grotesco no Renascimento e sua ação sobre os corpos:

Por isso, elimina-se tudo o que leve a pensar que ele não está acabado, tudo o que se relacione com o seu crescimento, sua multiplicação: retiram-se as excrescências e brotaduras, apagam-se as protuberâncias [...], tampam-se os orifícios, faz-se abstração do estado perpetuamente imperfeito do corpo e, em geral, passam despercebidos a concepção, a gravidez, o parto e a agonia. (BAKHTIN, 2010, p. 26)

A imagem portada pela sonda aparece novamente, alterada pela autora, entretanto, no final do segmento sobre a exibição da vulva como parte da cultura da Antiguidade, quando imagens de mulheres com vulvas salientes ilustravam templos (STRÖMQUIST, 2018, p. 53). No quadrinho, ela alterna a imagem plana e sem vulva desenhada pelos técnicos da NASA pela estátua encontrada exuberante, farta e com lábios vaginais protuberantes de Hagar Qim, datada de 4000 a. C., sugerindo que esta seria a imagem feminina a ser enviada pelo planeta na Idade da Pedra. Além de uma repetição, esta também é uma inversão, uma reinscrição a partir de uma alternância histórica, um recurso também explorado na construção do humor no texto.

A autora reflete que a imagem da vulva no ocidente poderia ter tido outro sentido caso validássemos a imagética de fertilidade, anterior a sua inferiorização. Novamente recorremos a Bakhtin (2010), quando este diz que o realismo grotesco, seu reconhecimento do baixo corporal em sua potência geradora e propulsora de vida, seguiu sendo reproduzido em artes ditas inferiores, como as estatuetas de terracota e as divindades de fecundidade, mas nunca deixou de fazer parte de nossa cultura. No texto de Strömquist, essa reconfiguração do grotesco surge pela demanda de que se reconheça e se restabeleça a vulva, retirando-a de seu lugar de menor visibilidade e estigma, como um referente para o corpo feminino, uma medida de liberação e contraposição aos efeitos disciplinadores do corpo clássico.

3.2. Inversões e paralelismos

Ao destacar o lugar deslocado e o não direito ao corpo e ao prazer pelas mulheres, a autora utiliza uma série de inversões. Ela, por exemplo, apresenta

muitas vezes trechos de depoimentos em revistas com a alternância do gênero do autor, para que possamos perceber a distinta experiência de vivência da sexualidade que separa homens e mulheres, com um discurso de falibilidade e de submissão sempre inesperado, quando proveniente de uma coletividade masculina. Após discutir o orgasmo e a dificuldade em se admitir o clitóris como importante para a sexualidade feminina, ela exhibe um quadro de página inteira, cuja legenda diz “cenas de um matriarcado” (STRÖMQUIST, 2018, p. 78).

Nele, Strömquist exhibe relatos comuns entre mulheres, ditos, em vez disso, por homens. “Minha namorada é super legal, para me satisfazer sexualmente, ela continua por um TEMPÃO depois de ela mesma gozar!”, diz uma figura masculina de bigode e boina, seguido de perto por um interlocutor que exclama: “MEEU DEUS, QUE FOFA!” (STRÖMQUIST, 2018, p. 78). Acima, lemos na legenda que se o clitóris fosse compreendido como central numa relação heterossexual, ficaria a critério do casal, depois de a mulher gozar, esta satisfazer o homem também.

Apenas algumas páginas antes, vemos, entretanto, um quadrinho de página inteira, este com seis quadros. Relatando o desfecho trágico da tentativa de orgasmo de Marie Bonaparte, que fez uma cirurgia para deslocar o seu clitóris, a fim de obter prazer. No primeiro quadro, observamos o anúncio da cirurgia, no segundo, está escrito “enfim, a princesa Marie Bonaparte achou que era mais fácil empurrar cirurgicamente seu próprio clitóris do que simplesmente empurrar a mão do príncipe Jorge!!!!” (STRÖMQUIST, 2018, p. 74). Os três quadros seguintes são preenchidos com pontos de exclamação em fundo preto. O último exhibe o casal, em plano médio. Na legenda, o aviso de que a cirurgia não funcionou.

Observamos oposições entre aquilo que Bergson (1980) chama de real e ideal. O autor entende que, para além da simples ironia, essas contraposições podem servir ao propósito de um humor de cunho social, de maior engendramento científico.

No texto de *A origem do mundo* há uma sucessão de inversões. Mas, estas também pontuadas de marcas de ironia, que visam, pelo riso, evidenciar uma autoridade desmontada. Também servindo ao surgimento de uma outra fala, uma voz análoga, paralela.

Ao final do capítulo sobre menstruação, por exemplo, vemos surgir esse paralelismo. Depois de uma discussão sobre a TPM – um período descrito como de melancolia e introspecção – como elemento de desqualificação das mulheres enquanto sujeitos, a autora relata que criadoras como Virgínia Woolf relataram que esse era um período de efusividade criativa, produtividade. Strömquist (2018, p. 121) desenha, então, numa página inteira, uma imagem feminina, sentada, com a cabeça apoiada numa das mãos e o ventre contraído, em analogia ao pensador de Rodin, alertando que numa sociedade não misógina esta seria uma imagem de sofisticação e elevação intelectual.

A inversão de hierarquia proposta pelo gesto paródico da pensadora, tão comum ao grotesco rabelaisiano, que buscava burlar as diferenças culturais, coincide com as imagens da mulher carnavalesca e transgressora admitidas por Russo (2000) como um emblema de uma época de femininos insurgentes. Strömquist não apenas evidencia uma política anatômica do detalhe, que confundiu vaginas e vulvas e dissimulou secreções e protuberâncias, mas também propõe que se pense um referente de inversões para as descendentes de sua personagem Eva, aquelas que, na seção confessional do livro, declaram sentimentos de culpa e estranheza pelo próprio corpo, desde sempre experienciado como ineficaz, insuficiente e vergonhoso, porque assim fora construído. A menstruação, excrescência mais inferiorizada da vulva, ser instituída como sua fonte de criação, gênio artístico e desejo, seria uma reviravolta na ordem de poder de nossa cultura.

4. Considerações finais

Ao longo do texto, o discurso médico, acadêmico, relatos de instituições como a Igreja, a mídia, a filosofia e a psicanálise são retratados de forma repetitiva e invertida, de modo a fazer entender como tais resoluções, quando colocadas em perspectiva, tornam-se risíveis, face à incongruência histórica que hoje pode ser destacada.

A autora também evidencia a manipulação hierarquizante do cânone científico e cultural que media o modo como genitálias são representadas graficamente e quais noções morais circunscreveram, ao longo da história, tais

Estética e humor nos quadrinhos feministas: a reconquista política do corpo pelo riso na HQ
A origem do mundo (2018)
Daiany Ferreira Dantas

representações. Isso nos leva a refletir que a representação redutora dos corpos está atrelada a uma economia política do corpo e do desejo que promove restrições específicas às mulheres.

Ao reivindicar para si o desenho e a escrita de um corpo feminino, a autora reivindica também integridade e desejo que foram desapropriados historicamente pela epistemologia do corpo e seu eixo falocêntrico.

Referências

ATALANTA, Hilde. **The Vulva Gallery**. Instagram: the.vulva.gallery. [S.l.], 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/the.vulva.gallery/?hl=pt-br>. Acesso em: 14 jul. 2020.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010.

BERGSON, Henri. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BRAIDOTTI, Rosi. **Metamorfosis**: hacia una teoria materialista del devenir. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós, 2002.

CIXOUS, Hélène. The laugh of medusa. *In*: MARKS, Elaine; COURTIVRON, Isabelle (orgs). **New french feminisms**: an anthology. New York: University of Massachussetts Press, 1980.

DANTAS, Daiany Ferreira. **Sexo, mentiras e HQ**: representação e autorrepresentação das mulheres nos quadrinhos. 2006. 123 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. Barcelona: Penguin Random House, 2018.

ECO, Umberto. **A história da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2003.

Estética e humor nos quadrinhos feministas: a reconquista política do corpo pelo riso na HQ
A origem do mundo (2018)
Daiany Ferreira Dantas

GROSZ, Elizabeth. **Volatile bodies: toward a corporeal feminism**. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

IRIGARAY, Luce. **Speculum of the other woman**. New York: Cornell University Press, 1987.

ITO, Carol. História da vulva. **Revista Trip**, São Paulo, jul. 2018. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/hq-a-origem-do-mundo-de-liv-stromquist-aborda-a-historia-cultural-da-vulva>. Acesso: 29 fev. 2020.

KORSMEYER, Carolyn. **Aesthetics in feminist perspective**. [S.l.]: Indiana University Press, 1993.

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists. *In*: JONES, Amelia (org.). **The feminism and visual culture reader**. New York: Routledge, 2003.

PIRES, Maria da Conceição Francisca. Outras mulheres, outras condutas: feminismos e humor gráfico nos quadrinhos produzidos por mulheres. **Artcultura**, Uberlândia, v. 21, n. 39, p. 71-87, 2019. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/52017>. Acesso: 10 jul. 2020.

ROBBINS, Trina. **Pretty in ink: North american women cartoonists 1896-2013**. Seattle: Fantagraphic Books, 2013.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

STRÖMQUIST, Liv. **A origem do mundo: uma história cultural da vagina ou a vulva vs. O patriarcado**. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2018.

THE GUERRILLA GIRLS. Homepage. **The guerrilla girls**. [S.l.], 2020. Disponível em: <https://www.guerrillagirls.com/>. Acesso em: 8 de nov. de 2020.