

SHEELA-NA-GIG: FEMINISMO ESTÉTICO ANCESTRAL E SEU REFLEXO NAS EXPRESSÕES ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS

Isabele Linhares¹

RESUMO: A ideia do Feminino muda no decorrer do tempo, inspira movimentos, conflitos, revoluções e tem muito a revelar sobre realidades socioculturais e políticas de um povo. O campo da arte traz numerosas representações dessas diferentes realidades e registros de narrativas persistentes como o binarismo, biopoder e sexualidades. As *Sheela-na-gig*, representações europeias medievais de genitais femininos em pedra, podem ser vistas como expressões da percepção do corpo feminino e do valor simbólico atribuído por povos medievais europeus. As peças em questão, produzidas por quatro séculos, conectam a cultura pagã e cristã e as fases históricas do pensamento ocidental no que se referem ao corpo, sexo, crenças e subjetividades. O presente artigo parte da análise destas imagens medievais até às expressões artísticas contemporâneas remetendo esta discussão à relevância da questão do Feminino nas atuais ressignificações de gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Escultura; Feminismo; Gênero; *Sheela-na-gig*;

SHEELA-NA-GIG: ANCESTRAL AESTHETIC FEMINISM AND ITS REFLECTION ON CONTEMPORARY ARTISTIC EXPRESSIONS

ABSTRACT: The idea of the Feminine changes over time, inspires movements, conflicts, revolutions and has much to reveal about the socio-cultural and political realities of a people. The field of art has numerous representations of these different realities and records of persistent narratives such as binarism, biopower and sexualities. The *Sheela-na-gig*, medieval European representations of female genitals in stone, can be seen as expressions of the perception of the female body and the symbolic value attributed by medieval European peoples. The pieces in question, produced for four centuries, connect the pagan and Christian culture and the historical phases of Western thought with regard to the body, sex, beliefs and subjectivities. The present article starts from the analysis of these medieval images until the contemporary artistic expressions referring this discussion to the relevance of the issue of the Feminine in the current gender meanings.

KEYWORDS: Art; Sculpture; Gender; feminism; *Sheela-na-gig*;

154

¹ Aluna do Mestrado Profissional em Artes (PPGARTES), da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Linha de Pesquisa: Modos de conhecimento e processos criativos em arte. E-mail: isabele.linhares@gmail.com

O eco ancestral produzido pelas representações medievais de vulvas em pedra, as *Sheelas-na-gig* muitas vezes ornamentais, mostram corpos femininos que quase sempre transpassam as mãos por trás das pernas exibindo uma vagina de tamanho além da proporção convencional da anatomia. Em bases conceituais, este artigo busca inicialmente olhar para um possível profeminismo estético medieval presente nas peças *Sheela-na-gig*² e rebater esta expressão estética na arte contemporânea ocidental. As imagens medievais em questão ao repetirem um mesmo gesto esculpido na pedra, porém com notável singularidade entre as figuras, trazem subliminarmente uma provável existência da conceitualização, visualidade das diferenças entre corpos sexuados e valorização do corpo feminino de acordo com os preceitos éticos balizadores das sociedades rurais medievais europeias de onde surgiram.

Manufaturadas por pelo menos quatro séculos, (séc. IX – séc. XII) e sujeitas aos efeitos de diversas ocorrências históricas, sociais, religiosas e políticas, serão aqui analisadas através de um processo inferencial. Este texto incide no foco no período medieval que acolhe o surgimento das primeiras peças *Sheela* de que se tem notícia até a identificação de sua presença, como ornamentos arquitetônicos principalmente nas igrejas cristãs e castelos.

Simultaneamente à apresentação imagética de algumas das peças que compõem o conjunto de *Sheela-na-gig*, principalmente na Irlanda e Reino Unido, faremos uma breve incursão ao pensamento medieval concernente à produção e função de objetos “artísticos” naquelas sociedades. Considerando o período medieval uma resultante de várias “Idades Médias” divididas em diversos contextos regionais nos afastaremos, portanto, da ideia de hegemonia cultural. Cientes deste complexo cenário e da inexistência de provas quanto ao significado e real função das *Sheelas-na-gig*, investimos na análise iconológica da narrativa do presente nas peças escultóricas. Apontamos uma discussão acerca desta estética artística peculiar que versa sobre as primeiras construções da imagem da mulher

2 Série de imagens de registros escultóricos que de nossa perspectiva, refrata uma possível expressão do pensamento pagão de comunidades ligadas tanto à observação das forças naturais, crenças e comportamento, como incorporadas na arquitetura românica pelo sistema de dominação cristã.

no Ocidente em um universo pré-cristão e cristão. Estabelecemos a partir deste ponto, uma relação destas representações do corpo feminino, em especial da genitália, com as bases na construção da ideia do feminino no ocidente moderno.

O caminho do raciocínio percorrido por este texto sobre a imagem artística medieval das *Sheelas-na-gig* se vale de um leque de contribuições teóricas no campo histórico e sociológico trazidas por autores como Barbra Freitag, Jean-Claude Schmitt, Carlo Ginzburg, Jérôme Baschet, Heinfried Wischermann, Eamonn P. Kelly e Naomi Wolf. O referencial sobre o estudo da imagem feminina ocidental moderna apoia-se em análises da pesquisadora e socióloga Isabelle Anchieta além das considerações da historiadora feminista Joan Scott e Linda Williams.

FEMININO HISTÓRICO MEDIEVAL

A imagem³ da mulher ocidental, tantas vezes registrada em arte, compõe uma espécie de *quebra-cabeça* da ideia do feminino histórico, consequência das diferenças percebidas e valoradas entre corpos sexuados. Esta narrativa do feminino geralmente é composta de peças políticas, sociais e jogos de poder que se encaixam em meio aos esforços de pesquisa sobre um campo multifacetado. Este *puzzle* pode parecer aos nossos olhos, autoexplicativo no que se refere ao desenvolvimento e propagação da imagem da mulher no Ocidente, como algo a ser temido e controlado. Esta posição frente ao feminino culmina no séc XV, período medieval moderno, com a caça às bruxas outorgada oficialmente pelo

Papa Inocêncio VIII em uma bula oficial⁴ com condenações à prática da feitiçaria.

A pesquisadora Isabelle Anchieta (2019, p.29) que realiza um estudo acerca da imagem da mulher no ocidente moderno, ao analisar a imagem da bruxa na Europa medieval cita Robert Mandrou (1979) nos lembra de que a feitiçaria no período medieval “é mais rural que urbana: a reputação de feiticeira se adquire nesta atmosfera de temores incessantes que constitui o cenário permanente da sensibilidade camponesa” (MANDROU, 1979, p.79).

3 No vocabulário medieval já se nota o termo imagem (*imago*) e arte (*ars*) e ambas revelavam atribuições bem definidas. *Imago* pertencia ao resultado, o produto geralmente ligado à sua recepção e funções, enquanto *ars* está circunscrito ao processo de produção.

4 *Summis desiderantes affectibus*, a bula papal que também apoiava as ações necessárias para livrar a cristandade dos praticantes de bruxaria. Dois inquisidores nomeados aproximadamente nesta época, Jakob Sprenger e Heinrich Kramer, escreveriam “O Martelo das Feiticeiras”, livro que nortearia uma série de perseguições aos acusados de bruxaria por meio de argumentos jurídicos e religiosos.

A autora complementa que as práticas exercidas por aquelas mulheres do período medieval configuravam, especialmente por ocasião da era cristã, um sério obstáculo ao “monopólio do exercício religioso pela igreja católica e uma afronta à exclusividade masculina na mediação com o divino”. É justamente esta mediação com o mundo “espiritual” e invisível que caracteriza a produção de objetos considerados artísticos naquele período e em especial para nosso estudo, as peças *Sheela-na-gig*.

Ao nos lançarmos em uma análise iconográfica do conjunto *Sheela-na-gig*, buscamos atualizar a questão estética do feminino no ambiente da contemporaneidade, o que torna necessário destacar as especificidades desta iconografia enquanto fonte histórica. Lembramos que a historicidade das peças *Sheela* é passível de desencontros nas informações cronológicas quanto a sua real data de produção, bem como as “reais” funções dadas a estes objetos pelas sociedades de tempos medievais.

Também é importante destacar as diferenças basilares entre as motivações da concepção medieval de realização de objetos artísticos e a produção atual de arte. O medievalista Jérôme Baschet (2006) salienta como a materialidade e funcionalidade da imagem durante a Idade Média extrapola a limitação da própria figura e supera a análise iconográfica formalista quando se preocupa com as diferentes funções estabelecidas com as pessoas. Para o autor, há na imagem medieval um universo de particularidades conectadas a sua aplicação, à materialidade e à maneira pela qual ela se projeta e se insere na sociedade. Baschet lembra que as imagens medievais estão intrinsecamente ligadas ao seu papel nos cultos e utilização ritual a qual lhes confere grande valor simbólico.

O historiador Jean-Claude Schmitt (2006) compara as diferenças na produção de objetos artísticos medievais à produção contemporânea, quando afirma que vivemos em uma época de imagens *móveis* (cinema, televisão) em contraposição às imagens *imóveis* produzidas pelos medievais⁵. O autor esclarece:

⁵ O autor complementa que havia no medievo, no caso da pintura uma relação distinta entre a figura e o fundo que empregava usos da perspectiva bem diferentes da qual estamos acostumados. (2006, p. 598)

Devemos estar atentos, ao trabalhar com iconografia medieval, pois que esta corporifica ideias transcendentais, materializando conceitos abstratos e para a liturgia, sendo um vetor físico de ideias intangíveis, dotada de poderes anagógicos.⁶ (SCHMITT, 2006, p. 598).

A imagem medieval não se resumia em uma simples representação: “[...] faz às vezes da realidade representada” (GINZBURG, 2001, p. 81). Ela também personificava aquilo ou quem representava, evocando uma corporificação. O conceito de “presentificação” trazido por Jean Claude Schmitt (2007) por ocasião do debate referente à emancipação que a imagem religiosa sofreu no ocidente partiu de um estudo sobre como as ideias do concílio de Niceia em 787 foram recebidas chegando até as reflexões de Tomás de Aquino em torno do ano de 1270. O autor explica como a função de “presentificar” aquilo ou quem está representado de forma artística, gradualmente conquistou mais espaço no mundo medieval.

Prosseguimos em nosso objetivo de compreender melhor as *Sheelas-na-gig* tratando de contextualizá-las quanto ao seu conhecido surgimento em comunidades rurais de crenças pagãs e possivelmente matriarcais. Tomemos inicialmente uma das mais populares *sheelas* conhecidas (figura 1) que foi encontrada na igreja de Kilpeck (figura 2) no povoado de Kilpeck Church no País de Gales. Foi representada em uma das mísulas⁷ desta igreja e como tal, em um local elevado, pode ser vista com destaque. Esta é inclusive, uma característica comum dessas estruturas, um dos primeiros elementos que se percebe quando se aproxima da igreja. A *Sheela* de Kilpeck tem do seu lado outra mísula decorada com um animal mítico que, aparentemente, não apresenta nenhuma relação mais estreita com seu possível significado. Esta é uma das razões que não nos permite analisar as *Sheelas-na-gig* de forma isolada ou simplificada. Cada peça *Sheela*, pertence a um contexto particular que dialoga com o lugar onde foi encontrada, à pesquisa arqueológica realizada quanto à sua idade aproximada e conseqüentemente a sua estimada data de produção. Além disso, as invasões territoriais e a circularidade cultural presente nas regiões revelam mais informações sobre as representações em pedra.

6 Hugo de São Vitor, em *De scripturis ET scriptoribus sacris*, distinguiu “anagogia” como uma espécie de alegoria simples. Diferenciava-se da seguinte maneira: numa simples alegoria, uma ação invisível é (simplesmente) significada ou representada por uma ação visível; anagogia é aquele “raciocínio para cima” (*sursum ductio*), quando, a partir do visível, a ação invisível é revelada.

7 Mísulas: [Arquitetura] É o nome dado às partes superiores de um suporte ou de um pilar preso nas paredes. É usado para sustentar arcos de abóbadas e pilares.

Figura 1: Sheela-na-gig (séc. XII) Kilpeck Church, País de Gales.



Fonte: CRSBI

Figura 2: Igreja de Kilpeck, Kilpeck Church, País de Gales.



Fonte: CRSBI

A *Sheela* de Kilpeck em particular, mesmo sendo única deste conjunto de imagens desta igreja, faz parte de um conjunto de outras tantas mísulas decorativas no mesmo prédio religioso, compondo um vasto imaginário desde animais e bestas míticas até rostos

humanos e vários outros motivos. Esta multiplicidade de representações feitas em relevo na pedra, reunidas em um único local, denota uma forte característica do povo invasor normando⁸ em apropriar-se da cultura (artefatos e objetos artísticos) dos povos por ele dominados. Entra em cena a já citada circularidade cultural, onde a cultura pré-existente de um povo considerada popular ou até subversiva começa a conviver, dialogar e impregnar a cultura “oficial” neste caso a dominação cristã. Carlo Ginzburg, baseado no dialogismo de Bakhtin, define este evento como “influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante” (GINZBURG, 1993, p. 24).

Segundo o historiador Heinfried Wischermann, desde 1045, antes mesmo da invasão normanda, já se começava a substituir igrejas muito simples de pequenas dimensões e sem naves laterais por igrejas de maior porte com arranjos estruturais mais elaborados. Novas igrejas também foram estabelecidas em locais onde antes não havia nenhuma. O autor acrescenta sobre a arquitetura românica em questão:

Embora o termo “arquitetura românica” tenha sido cunhado por William Gunn já em 1819, a terminologia utilizada na Grã-Bretanha para descrever o românico ainda é pouco desenvolvida. A terminologia de Gunn não foi universalmente aceita, e autores ingleses oscilam entre “Normanda” e “Anglo-normanda” (WISCHERMANN, 2010, p. 216).

Entretanto, não eram apenas nas igrejas que as *Sheelas* foram inseridas e preservadas. Elas também aparecem em alguns castelos na Irlanda, em poços d'água e até mesmo em um estábulo. A variedade de locais onde são encontradas, instigou no meio acadêmico um questionamento específico referente à narrativa contida nas *Sheelas*. Qual seria o motivo daquelas comunidades em exibir publicamente o nu feminino? Qual seria a relação do toque das mãos das figuras com a vagina? O desnudamento do corpo poderia sugerir, para aqueles povos, por exemplo, um tema como o da “luxúria”? Isso motivou nossa indagação sobre de que forma o valor simbólico destas imagens se relacionava aos atributos concedidos ao Feminino naquela época. Essas relações com o desnudamento do corpo feminino, de certa forma, poderiam criar as fundações para a arquitetura do pensamento sobre a imagem da mulher em terras ocidentais? Uma possível resposta a essa questão seria a de que a análise do valor simbólico ao menos nos capacitaria para abrir um diálogo

⁸ A invasão normanda em 1066 causou uma ruptura na sociedade anglo-saxã e desencadeou várias mudanças sociopolíticas e culturais.

com o impulso de construção da imagem da mulher ocidental rumo a uma construção mais elaborada do Feminino, na contemporaneidade, refletida no campo artístico. Ainda nos referindo ao desnudamento representado na Idade Média, a pesquisadora Sherry Lindquist lembra que:

A tradição de representar o corpo despido na Idade Média, quando é mesmo reconhecida, foi mais frequentemente reduzida ao que se considera uma rejeição ascética cristã típica medieval do corpo. Essa simplificação é francamente surpreendente quando se considera os contextos iconográficos complexos, multivalentes e inventivos em que a nudez total ou parcial aparece na arte medieval. [...] Como e quando adornamos ou cobrimos nossos corpos se conecta às nossas identidades sociais, e vestir e despir, portanto, figuram de forma proeminente nos rituais que regem as mudanças de status nas sociedades. (LINDQUIST, 2012, pp. 22-23).

O QUE SÃO AS SHEELA-NA-GIG

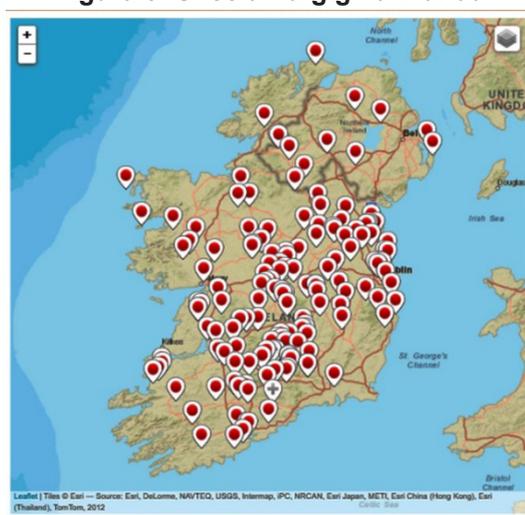
Aplicaremos aqui uma análise de conjunto sobre as imagens das Sheela com o intuito de contextualizá-las melhor. Como instrui o sociólogo Carlo Ginzburg, “as unidades não representam isoladamente o universo cultural, este emerge nas séries que as incluem, descortinando as conexões transculturais (GINZBURG, 2007)”. A análise do conjunto é importante, pois uma porção significativa de Sheela-na-gigs - aproximadamente trinta de cento e cinco catálogos das Sheelas irlandesas (figura 3) - foi encontrada em espaços limítrofes como acima das portas, portais e arcos, nas paredes das casas, acima das janelas ou em túmulos. Também em poços de água, pias batismais e pontes. Muitas dessas Sheelas remanescentes estavam entre ruínas, no fundo de rios ou ao longo de suas margens. As que foram desenterradas em campos ou doadas a museus, muitas vezes não apresentavam o registro de sua colocação original. Todas se mostram atípicas em sua forma, porém denotam um mesmo gesto e atitude, fato que possibilita a sua identificação como *Sheela-na-gig* e aponta para um possível sistema de crenças e de tradições muito peculiares daquelas comunidades.

As Sheelas-na-Gig da arquitetura eclesiástica fazem parte das igrejas românicas do século XI ao XIII e surgem principalmente na Inglaterra (figura 4) e na Irlanda. É provável que elas já estivessem presentes no universo iconográfico das igrejas predecessoras, porém, pouco da arquitetura anterior à conquista normanda sobreviveu para que se

possa afirmar com segurança. A maioria das igrejas anteriores ao período românico era de madeira, portanto, facilmente sucumbiram aos incêndios acidentais ou decorrentes de ataques vikings. As antigas construções foram abandonadas ou substituídas por se mostrarem ineficientes e frágeis.

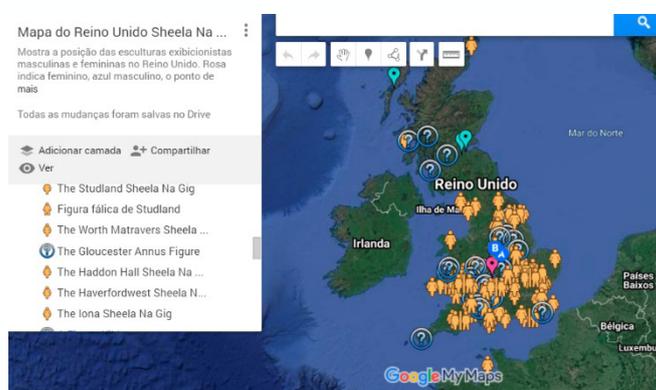
A apropriação e incorporação de elementos de culturas regionais nas construções de castelos e igrejas pode ser um indicativo da empreitada normanda pelo controle e liderança dos indivíduos das sociedades dominadas. Sabe-se ainda, que o povo dominado trabalhava efetivamente nas construções. Conseqüentemente, muitos elementos iconográficos regionais foram reaproveitados, inseridos e também

Figura 3: Sheela-na-gig na Irlanda



Fonte: sheelanagigs.org/map-of-ireland

Figura 4: Sheela-na-gig no Reino Unido



Fonte: googlemaps.com

GRAMATOLOGIA

Esculturas semelhantes também foram achadas na Escócia. O nome *Sheela-na-gig* ou *Síle na gCíoch* é a primeira denominação em ortografia de origem céltica. A real etimologia do termo infelizmente se perdeu, embora haja especulação a respeito. Barbara Freitag (2004) esclarece que a grafia comumente aceita em inglês, *Sheela-na-gig*, ou às vezes apenas *Sheela*, foi aplicada como um “nome-tipo” por arqueólogos e historiadores de arte, apesar da origem e significados linguísticos permanecerem na obscuridade.

As *Sheelas* que aparecem fora da Irlanda são vistas com mais frequência dentro das igrejas como dispositivos retóricos e são apresentadas com outras esculturas apotropaicas⁹. As *Sheelas* irlandesas são quase sempre apresentadas sozinhas, o que sugere que eram figuras centrais para o povo nativo irlandês em oposição aos dogmas da cultura colonialista.

Eamonn P.Kelly (1996, p.5) afirma que o nome deriva da língua irlandesa, mas seus componentes ainda precisam ser identificados. A explicação popular de acordo com Barbra Freitag (2004, p.178) é que o termo é derivado do irlandês *Síle na gCíoch*¹⁰, que significa literalmente “*Sheela* dos seios”. Outros estudiosos já apontaram esta significação, mesmo negligenciando o fato de que os seios presentes nestas peças raramente são proeminentes e frequentemente estão ausentes. Inferindo a premissa de que *gig* denota seios, alguns autores deduzem que *Síle* deve significar alguma coisa saindo deles. Por isso, consideram a expressão *Sileadh na gCíoch* como “o derramamento (do líquido) do seio” ou ainda especulam que a palavra *Sheela* tem uma raiz gaélica ou sânscrita sugestiva de “gotejamento”. Collum (1935, p. 62-63) propõe que *Sheela* pode ser cognata com o verbo bretão *silein* significando “fluir”. Ele argumenta que quando *Sheela* é usada em conjunto com a palavra *ciche*, indica a ideia de fecundação por água ou fonte de chuva ou ainda um alimento por onde algum líquido flui por pressão, como nas figuras asiáticas da “deusa-mãe” que aperta os próprios seios.

9 Do grego *apotrepein* (afastar-se), que tem poder de afastar malefícios ou desgraças.

10 *Síle* é a versão irlandesa do nome pessoal francês Cecília (inglês: Julia). Para isso é adicionado gen. pl. de def. artigo, mais gen. pl. de “*cíoch*” (mama ou pap); o “c” do *cíoch* é eclipsado por G”; e somente a letra eclipsante é pronunciada. (FREITAG, 2004)

O professor de Folclore e Etnologia da University College Cork, Shane Lehane (2017), afirma em entrevista à BBC inglesa que o nome altamente enigmático Sheela, tem fortes raízes irlandesas e é historicamente atribuído a:

[...] mulheres idosas, no final da vida, que tinham experiência do mundo, eram guardiãs do conhecimento herdado, desempenharam papéis significativos nos ritos de passagem do ciclo da vida humana e do ciclo do ano. Elas atuaram como parteiras e lavadoras de cadáveres ou enlutadas profissionais; aconselhavam sobre fitoterapia e foram oficiais centrais em assembleias vernáculas. (LEHANE, 2017, Fonte: bbc.com/news/uk-northern-ireland).

Segundo Lehane, as *Sheelas* (figura 5) se conectavam com *Cailleach*, figura da mitologia irlandesa, a curandeira sábia, vivificante e nutridora, mas também hostil e destrutiva. O fato é que muito do folclore celta e da linguagem que nos ajudariam a entender tanto o significado da etimologia quanto o propósito original das *Sheela-na-gig* (figura 6) se extinguíram. O que nos resta analisar e ponderar são as especulações sobre o assunto e fazer o cruzamento de informações e dados relacionados que estão disponíveis.

CARACTERÍSTICAS E IDENTIFICAÇÃO

Todas as esculturas das *Sheela* apresentam alguma variação no seu estilo. Geralmente, quando são representadas com uma cabeça algumas delas são retratadas carecas. Há aqueles que acreditam ser uma simples indicação de velhice, morte ou doença. Os traços faciais são esculpidos de forma rudimentar. Os olhos são dois pontos simples ou grandes e arregalados. A boca é muitas vezes mostrada com um sorriso, enquanto outras vezes a língua se projeta ou os dentes são exibidos com a mandíbula cerrada. O corpo é nu, pequeno e magro e não é proporcional ao tamanho da cabeça, parecendo diminuir a importância do núcleo do corpo. Os seios são tipicamente pequenos ou não representados e as costelas muitas vezes são esculpidas como pequenas linhas horizontais; o que contradiz a fertilidade típica da figura de parto representada geralmente com seios grandes e formas voluptuosas no modo das séries das esculturas das *Vênus pré-históricas*¹¹. Os braços

11 A *Vênus de Lespugue* (Pirineus / Aquitânia), *Vênus de Laussel* (Pirineus / Aquitânia), *Vênus de Dolní Věstonice* (Reno / Danúbio), *Vênus de Gagarino* (Rússia), *Vênus de Moravany* (Reno / Danúbio), *Vênus de Kostenki* (Rússia), *Vênus de Grimaldi* (Itália), *Vênus de Chiozza* (Itália), *Vênus de Petrkovice* (Reno / Danúbio), *Vênus de Yeliseevichi* (Rússia), *Vênus de Savignano* (Itália), *Vênus de Hohle Fels* (sudoeste da Alemanha).
Fonte: humanjourney.us

e pernas são igualmente finos e sem características significativas apresentando como principal idiossincrasia definidora, porém problematizada, para citar a expressão usada pelo curador da Royal Irish Academy Edward Clibborn (1839), “uma vulva exagerada”.

Figura 5: Sheela-na-gig, séc.XV, Inglaterra



Fonte: British Museum

Figura 6: Sheela-na-gig, séc. XII, Irlanda.



Fonte: CRSBI

A VULVA DAS SHEELA-NA-GIG

O que pode ser identificado como uma *Sheela-na-gig* é a grande vulva que ela mantém aberta ou que manipula com as mãos em uma posição de cócoras. Embora a sexualidade da imagem possa ser evidente, o gesto da *Sheela* permite múltiplas interpretações. Talvez este gesto das *Sheela-na-gig* seja realizado em direção ao útero, abrindo-o para nos receber de volta, a nossa primeira casa, ou abrindo-o para dar luz a uma criança. Ou ainda, pode estar abrindo a vagina no intuito de engolir ou envolver o próprio espectador. Talvez presuma uma castração com sua “*vagina dentata*”. A feminista Naomi Wolf (2013) nos fala da multiplicidade de versões deste mito chamado pelos antropólogos de “*vagina dentata*” ou vagina dentada:

Em Teogonia, por exemplo, o poeta grego Hesíodo descreve o deus Cronos, ainda por nascer, estendendo a mão do ventre de sua mãe para castrar seu pai, Urano. Na mitologia hindu, o demônio Adi, na forma da deusa Parvati, tem dentes na vagina. O autor Erich Neumann, em seu relato da adoração da deusa, A grande mãe, identifica o tema da vagina dentada na mitologia indígena norte-americana, na qual “um peixe carnívoro habita a vagina da Terrível Mãe”. Os mitos inuítes também descrevem mulheres com cabeça de cachorro onde deveria estar a vagina. A associação arquetípica e universal (normalmente estabelecida pelos homens) da vagina com a boca torna a vagina dentada um símbolo universal e atemporal da ansiedade masculina quanto à deglutição e aniquilação por uma mãe ameaçadora

— tão universal, que Sigmund Freud explorou esse símbolo em Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. Essas imagens de vagina dentada não refletem uma aversão pessoal ao órgão humano, creio eu; pelo contrário, são imagens arquetípicas de um equilíbrio necessário para a reverência pelos poderes da mulher de dar a vida. (WOLF, 2013, p.142)

As características secundárias da *Sheela-na-gig* são igualmente indeterminadas. Os grandes olhos também poderiam refletir a abertura da vagina, como um espelho, um possível símbolo de sabedoria, ou a percepção da conexão entre a mente e o corpo. Além disso, a sua nudez poderia sugerir a inocência ou algum procedimento ritualístico pelo qual está passando ou talvez o próprio parto. É inegável haver mais perguntas do que respostas para os misteriosos entalhes das *Sheela-na-gig*, bem como um grande número de interpretações possíveis ainda por explorar. Também é inevitável que nos aproximemos e sejamos desafiados nesta análise por um contexto sociocultural bastante complexo banhado em intensa religiosidade.

A ideia do feminino representado artisticamente por muito tempo foi analisada por historiadores homens¹² que categorizavam a “nudez” presente nas *Sheelas-na-gig* a seu modo, muitas vezes como exemplares de arte erótica e representações de um gestual “obsceno” ou aterrorizante. Até os dias de hoje alguns pesquisadores insistem em categorizar as *Sheelas*, compartimentalizando o valor e alcance de sua estética à arte erótica.

A ancestralidade das peças *Sheela* que sobreviveram aos séculos do período medieval sob uma análise menos restrita e condicionada, pode apontar para estudos mais aprofundados e coerentes sobre o curso da trajetória secular na construção da imagem da mulher no Ocidente. É pertinente que nós pesquisadores em arte, transitemos com lucidez e discernimento pelas fronteiras entre arte e história e dessa forma consigamos aproveitar a força simbólica e o *background* que as *Sheelas-na-gig* reservam e podem prover para a nossa observação e entendimento sobre o seu reflexo nos feminismos estéticos contemporâneos.

12 Em três de outubro de 1840, o agrimensor Thomas O’Conor avaliou a *Sheela-na-gig* na Igreja Kiltinane como um “pedaço de escultura”, e a “ideia mais grosseira de imoralidade e licenciosidade ... estando em seu caminho e em oposição direta ao sentimento de ... pessoas que professam a fé cristã”. A arte erótica começa a ser assim denominada a partir do séc. XVI e insere a utilização da sexualidade como ato crítico diante de padrões pré-existentes que operavam em oposição aos desejos carnavais.

ATUALIZAÇÃO DE FEMINISMOS ARTÍSTICOS

O olhar deste texto sobre o impulso conceitual dado pelas *Sheelas* rumo às expressões artísticas do feminino na cultura ocidental contemporânea, passa por artistas mulheres como critério-base. Acreditamos que este recorte seja necessário para reservar o lugar do corpo feminino das artistas listadas mais adiante, como lugar da fala nesta discussão sobre as subjetividades femininas na arte que produzem. As rotulações e análises anteriormente comentadas, sobre as peças *Sheela*, feitas em sua maioria por historiadores homens que categorizavam estas esculturas como expressão erótica e obscena, traz à tona uma visão da subjetividade feminina como luxuriosa e caótica e também temível. A origem do temor masculino ao universo de diferenças e subjetividades que o corpo feminino tem incitado no percurso da história é um vasto campo no estudo sociológico e antropológico. Reservada a nossa intenção nesse breve estudo, nos dedicamos por enquanto à empreitada de lançar a referida questão para aprofundamentos futuros.

Conjecturar as raízes e ramificações da ideia do feminino na produção artística atual no ocidente poderia aos olhos de alguns, mostrar certa insistência em discutir novamente a legitimidade das diferenças de nossos corpos, da multiplicidade do feminino, das sexualidades e subjetividades refletidas em poéticas artísticas. Porém, vivemos o início de uma era pós-humanista de grandes transformações comportamentais. As discussões sobre o problema de gênero permeiam as expressões contemporâneas, adentrando com intensidade na cena da arte. Somos atravessados por obras artísticas nas mais variadas mídias que nos levam a ressignificar, produzir, receber e fruir de uma estética e de um pensamento poético e filosófico que envolve o nosso tempo e nossas vidas. Estamos intrinsecamente conectadas e conectados às mudanças de paradigmas referentes, especialmente, aos questionamentos de gênero da pós-modernidade. As artistas, no início do século XXI, conduzem suas produções de forma notadamente diversa das artistas que viveram as ondas feministas do século XX.

O movimento feminista, especialmente a partir da década de 1960 reafirmou a necessidade no campo da arte em acolher discursos mais potentes e pertinentes às mudanças sociais e culturais sobre o corpo feminino, sexualidades e subjetividades. Como lembra a historiadora Joan Scott (1986) “vivemos em um século onde a história política foi

encenada no terreno do gênero, um terreno que parece fixado, mas cujo sentido é contestado e flutuante”. A tarefa de atualizar os conceitos que habitam as produções artísticas dos séculos XX e XXI exige a nossa atenção sobre outras direções. Assim como define Paul Preciado¹³, a “tecnologia social heteronormativa” é caracterizada como uma “máquina de produção ontológica que funciona mediante a invocação performativa do sujeito como ser sexuado”. O tema é recorrente e se transforma no desenrolar da linha histórica e temporal, nos conduzindo a presente análise dos possíveis ecos ancestrais das *Sheelas-na-gig* sobre a produção artística ocidental contemporânea. Certamente a ideia do feminino atrelada à produção artística nos séculos XX e XXI nos afasta brutalmente da agenda espiritualista dos tempos medievais. Além disso, as questões do corpo, da subjetividade do feminino e dos lugares sensíveis das discussões de gênero, possivelmente nos colocam em um terreno movediço. Entretanto, em nossa perspectiva, é justamente a plasticidade dessas questões que nos informam e alertam quanto à multiplicidade de fatores a ponderar para que alcancemos uma interpretação menos restrita e mais produtiva.

São justamente as relevantes discussões sobre as novas concepções de gênero, sexualidade e subjetividades femininas trazidas pelas abordagens artísticas com estéticas alinhadas ao feminino, desde a década de 1960 até os anos 2000, que nos motivam a apresentar a seguir um brevíssimo dossiê.

POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS SOBRE O FEMININO

Ana Mendieta (1948-1985), Louise Bourgeois (1911-2010), Judy Chicago (1939-), Celeida Tostes (1929-1995), Niki de Saint Phalle (1930-2002), Frida Kahlo (1907-1954), Nan Goldin (1953-), Sophie Calle (1953-), Marina Abramovic (1946-) são algumas artistas de notoriedade no campo da arte que desenvolvem seus processos artísticos ora como formas de resistência em períodos de opressão política, social e cultural em projetos de transgressão e de alerta, ora como expressão direta de suas inquietações frente à questão do Feminino. Tanto o impulso do desenvolvimento científico e tecnológico, bem como a expansão das discussões do problema de gênero alavancadas pelo pensamento de Judith Butler, Joan Scott, Monique Wittig, Donna Haraway entre tantas outras autoras, criaram as

¹³ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. In: HARAWAY, PRECIADO, Paul, **O que é a Contrassexualidade?** Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2019, (p. 416).

fundações para abordagens cada vez mais progressistas. A pesquisadora Diana Domingues (2003) lembra que há pelo menos trinta anos, nos são apresentadas novas formas de produção de arte e processos criativos.

A partir das ondas da revolução feminista dos anos 1960 e 1970, percebemos que algumas poéticas artísticas que versam sobre o feminino são resultado de vivências de cunho pessoal e da intimidade transformadas em experiência estética. Neste percurso, a obra de Louise Bourgeois exemplifica uma inequívoca dimensão autobiográfica. A ressonância do universo interior em contraponto ao mundo exterior na obra da artista assume um caráter expandido, respondendo a partir das reminiscências traumáticas da sua infância, às emoções dicotômicas das relações cotidianas que de forma condicionada, o ser humano costuma negociar e administrar. Sua obra torna as percepções da artista viscerais e explícitas, acerca do medo, da violência, do ódio, da ternura, do amor e do ciúme. A proteção, a sedução, a traição, a força, a culpa ou a vulnerabilidade. Louise Bourgeois manifesta durante os seus notórios setenta anos de produção artística, desde o privado até o público, uma consciência profunda, muitas vezes trágica e brutal da existência. Sobre esse universo interno do artista, Bourgeois destaca que “essa é a metáfora do artista. Se o artista não consegue enfrentar a realidade cotidiana, ele se refugia em seu inconsciente e ali se sente à vontade, embora seja limitado – e às vezes assustador”. (BOURGEOIS, 2000, p.236).

A artista cubana Ana Mendieta ao contrário de Bourgeois teve uma curta carreira artística (1972-1985), mas muito produtiva e diversificada passando por performances, *body art*, vídeos, fotografias, desenhos, instalações e esculturas (DZIEDZIK, 2015). Em muitas de suas obras, conecta a natureza com a humanidade. A artista expressa elementos de feminismo e de espiritualidade, enquanto reflete a própria experiência como exilada e como mulher (BIDASECA, 2014). Percebe-se em sua obra uma ancestralidade crua, um desnudamento rude e brutal de ser mulher imigrante e de pertencer a algum lugar. Ana Mendieta afirmava que ao produzir sua imagem na natureza, era capaz de lidar com as duas culturas na quais se encontrava “entre”. Em suas próprias palavras; “Fazer minha silhueta na natureza faz a transição entre minha pátria e minha nova nação. É um modo de reivindicar minhas raízes e tornar-me uma com a natureza” (MEREWETHER, 1996, p.108).

Quando a questão da identidade feminina passa a ser o foco de interesse de grupos de artistas mulheres (por volta dos anos 1960/1970) percebe-se numa boa parcela de produções artísticas, uma abordagem essencialista, ou seja, a ideia da existência de características peculiares atribuídas a um feminino que se distingue com nitidez e veemência do masculino. A procura de algumas artistas desta época por fontes e imagens de si mesmas atreladas à crença de uma essência feminina pode caracterizar a busca por uma parte do corpo que representasse essa diferença. Neste sentido eram frequentes estas temáticas em performances, vídeos e instalações¹⁴. A obra de Judy Chicago, “The Dinner Party” (1974), é comentada pela pesquisadora portuguesa Andrea Senra Coutinho (2009, p.64) em sua tese referente às poéticas do feminino, quando menciona a opinião de Whitney Chadwick (1999) acerca da reação contrária de muitas feministas a essa centralização imaginária no útero ou na vagina, entendendo esse procedimento como outra forma de fixação e determinação da feminilidade. Coutinho complementa,

A noção de essência feminina imutável e fixa era suporte de um determinismo biológico que começou a contrastar com as teorias do construtivismo social que defendia as instabilidades nas significações culturais e a interpretação multicultural do gênero. (COUTINHO, 2009, p.64).

170

Desde as sufragistas, a bandeira da “igualdade” entre mulheres e homens sempre foi levantada. Entretanto este conceito de igualdade entre gêneros desencadeou uma espécie de espelhamento das posturas masculinas. O universo masculino, aos poucos era absorvido ou apropriado pelas mulheres, resultando em uma espécie de androgenia. Num primeiro momento, esta “fusão” entre os gêneros feminino e masculino era percebida como conquista social. Mas, com o tempo essa perspectiva começou a ser encarada como um equívoco pela crítica e por outras tantas artistas. No início dos anos 80, ganhou território uma visão plural e menos polarizada sobre seres femininos e masculinos. Em um mundo pós-moderno, a feminilidade como *constructo* sociocultural, fez germinar um novo entendimento. Os processos condicionantes que fizeram das mulheres muitas vezes repetidoras de “normatizações” da perspectiva masculina e patriarcal se evidenciaram. Coutinho (2009) aponta que:

14 Como nos pratos de porcelana que remetem às vulvas e fizeram parte da instalação “The Dinner Party”, de Judy Chicago (1974-79) e que configuraram uma iconografia acerca do corpo feminino explorada no início do movimento feminista.

Era preciso deflagrar com honestidade os abusos, as agressões, as subordinações, os quais as próprias mulheres, de certa maneira, ajudaram a constituir, e dar a isso um tom crítico não “vitimista”. Esse processo contribuiu para que inúmeras obras de arte, ao longo dos tempos, apresentassem temáticas visuais da mulher simbolizando um referencial universal de uma identidade feminina muitas vezes não afirmada pelas próprias mulheres, mas ainda em resposta ao olhar masculino. (COUTINHO, 2009, p.66).

A partir dos anos 90, com a revisão do contexto político, social e econômico e das relações de gênero, transformadas e somadas à desestabilização do determinismo vivido no passado, as expressões artísticas tomam um novo rumo. Desde então, com o desenvolvimento científico e tecnológico e com a expansão das discussões referentes ao problema de gênero alavancado pelo pensamento de Judith Butler, Joan Scott, Monique Wittig, Donna Haraway entre outras autoras feministas, não cessam de surgir e ganhar espaço novas interpretações artísticas da perspectiva do feminino. Há pelo menos trinta anos, nos são apresentadas formas não normativas de produção de arte. A pesquisadora Diana Domingues (2003) destaca:

[...] ruptura com a arte do passado num cenário dominado pela arte da participação, da interação, da comunicação planetária, colocando-se em novos circuitos não mais limitados à arte como objeto ou valor de culto, mas enfatizando, sobretudo, seu poder de comunicação. (DOMINGUES, 1997, P.15-30).

171

Roberta Stubs (2017) ao discorrer sobre *ativismo* pontua que desde a década de 60, junto com a difusão do conhecimento psicanalítico, “da filosofia do pós Segunda Guerra Mundial, dos Estudos Culturais e das contribuições antro e sociológicas, eclodiu, um repensar sobre a condição humana no planeta e também do próprio conceito de humano”. A pesquisadora cita Rosi Braidotti, filósofa e feminista ao se referir à pós-modernidade que traz consigo a possibilidade do pós-humano¹⁵. Stubs explica o raciocínio da filósofa que se refere a um pós-humano não humanista e muito mais conectado ao campo sensorial, do que a questões de identidades. Braidotti (2005) comenta:

15 “Pós-humano” tornou-se um termo guarda-chuva para se referir à variedade de escolas de pensamento e diferentes movimentos, incluindo o pós-humanismo filosófico, cultural e crítico; transumanismo (nas suas variações de extropianismo, transumanismo liberal e democrático entre outros); a abordagem feminista dos novos materialismos; o panorama heterogêneo do anti-humanismo, meta-humanismo, meta-humanidades e pós-humanidades. (FERRANDO, 2013).

A tecnologia está no cerne de um processo de apagamento de distinções de categorias fundamentais entre o eu e o outro; uma espécie de heteroglossia da espécie, uma espantosa hibridização que combina ciborgues, monstros, insetos e máquinas, constituindo uma abordagem fortemente pós-humana daquilo a que antes chamávamos “o sujeito corpóreo”. (BRAIDOTTI, 2005-2006, p.3).

Especialmente nos Estados Unidos, onde os feminismos estéticos se destacaram em âmbito cultural e também político, por ocasião dos movimentos feministas do século XX, as poéticas artísticas por sua vez podem ser claramente identificadas como feministas. Em lugares onde não havia uma organização que operasse nesse sentido, como no Brasil, muitas artistas realizavam também uma produção e estética referente ao feminino, mas similar aos feminismos estéticos estadunidenses vigentes na época.

Segundo Margareth Rago (1998, p.8), mulheres artistas ou não, mas especialmente aquelas que se autodenominam feministas, costumam criar novos “padrões de corporeidade, beleza e cuidados de si, propondo outros modos de constituição da subjetividade, que bem poderíamos chamar de estéticas feministas da existência”. Logo, são os feminismos estéticos muitas vezes chamados de estética feminista que ao figurar nas artes visuais são capazes de promover:

[...] a recuperação histórica das artistas mulheres; o uso do corpo de forma autônoma e com um cunho reivindicatório; a desconstrução de estereótipos; a incorporação de atividades estritamente relacionadas ao universo feminino, como o bordado e a costura, assim como o uso de elementos ligados ao cotidiano e à rotina; e a problematização combinada de questões de gênero, raça, etnia e classe social. (STUBS, 2015, p.169).

Uma provável correlação das Sheelas-na-gig e o século XXI pode ser sugerida apenas com um exemplo relativamente recente publicado online pelo jornal elpais.com¹⁶ onde três feministas espanholas foram julgadas num tribunal em Sevilha por terem organizado “a procissão da vagina insubmissa”. Na manifestação pelos direitos das mulheres, carregavam um andor com a escultura de uma grande vulva decorada com um manto. Atualmente a ilustradora holandesa Hilde Atalanta mantém em Amsterdã o espaço “The Vulva Gallery”. No Brasil, as artistas plásticas Isabele Linhares e Juliana Notari produziram seus trabalhos que tem como tema a vulva. Contudo, retomaremos o fio da história.

16 El País, jornalista Antonio J. Moria - Sevilha, Cinco de julho de 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partimos neste texto, de um momento histórico que valorizava profundamente o intangível para outro momento que procura aprender a lidar com o tangível em meio a uma realidade difusa, menos sectária e virtual. Entretanto, a questão do feminino no passado medieval e em uma contemporaneidade que toca as margens de um pós-humanismo, não torna as discussões menos complexas. Ainda estaríamos nos dispendo a criar arquétipos que suportem nossas indagações e inquietações frente ao embate persistente entre os gêneros que construímos? Rejeitar o intangível e nos valeremos de uma “aura” tecnológica e científica é um caminho para conhecermos e lidarmos melhor com essa “humanidade” que somos hoje? Não há repostas definitivas. Resta-nos refletir sobre as veredas pelas quais o pensamento humano nos conduz e quem sabe, possamos assim nos abrir com coragem para novas possibilidades.

Sugiro pensarmos o “desencantamento” (*Entzauberung*) termo que o sociólogo alemão Marx Weber aplicou reiteradas vezes, pois com ele o autor percebeu ser possível designar o longo período de racionalização pelo qual passou a religiosidade ocidental. Um “desencantamento” que não carrega o significado de desapontamento ou desilusão. Para o autor, opera mais no sentido de explicar o mundo e não o lamentar. Para o sociólogo brasileiro da religião Antonio Flavio Pierucci (2003, p.7) “O desencantamento em sentido estrito se refere ao mundo da magia e quer dizer literalmente: tirar o feitiço, desfazer um sacrilégio, escapar da praga rogada, derrubar um tabu, em suma, quebrar o encanto”. Pierucci complementa que:

Primeiro a religião (monoteísta ocidental) desalojou a magia e nos entregou um mundo natural “desdivinizado”, ou seja, devidamente fechado em sua “naturalidade”, dando-lhe, no lugar do encanto mágico que foi exorcizado, um sentido metafísico unificado, total, maiúsculo; mas depois, nos tempos modernos, chega a ciência empírico-matemática e por sua vez desaloja essa metafísica religiosa, entregando-nos um mundo ainda mais “naturalizado”, um universo reduzido a “mecanismo causal”, totalmente analisável e explicável, incapaz de sentido objetivo, menos ainda se for uno e total, e capaz apenas de se oferecer aos nossos microscópios e aos nossos cálculos matemáticos em nexos causais inteiramente objetivos mas desconexos entre si, avessos à totalização, um mundo desdivinizado que apenas eventualmente é capaz de suportar nossa inestancável necessidade de nele encontrar nexos de sentido, nem que sejam apenas subjetivos e provisórios, de alcance breve e curto prazo. (PIERUCCI, 2003, p. 145).

Weber, citado por Pierucci (2003), denuncia que o mundo perdeu seu encantamento, uma espécie de “desmagificação” (neologismo), como se a magia do mundo tivesse se consumido. A reverência que antes era feita aos deuses e deusas, é feita hoje à ciência e à razão, possíveis ídolos contemporâneos. Nesta hiper-realidade, na “modernidade líquida” de Bauman (2001), só o que é tido como “real” ou “verdadeiro” é aquilo que é proveniente da ciência. A ciência autentifica e autoriza o que se apresenta por “verdade”. Ela é o reino onde habitam as teorias, as hipóteses e as conjecturas no qual o trono pertence à razão, ao intelecto, e à própria cognição da mente humana. Nietzsche afirma que “a verdade é uma mulher que poderia ter boas razões para não deixar que se vejam suas razões”, imbuindo mais uma vez no feminino o tom de mistério e enigma presente já por tantos séculos. A imagem do feminino atravessa o curso do pensamento filosófico humano, especialmente ao incidirmos nosso foco sobre um período tão imerso no universo “invisível” como o medieval, berço histórico de nossas *Sheelas-na-gig*. Por milênios, a humanidade esteve imersa em um estado de “participação mística” com a natureza, se aplicamos os termos de Lévy-Bruhl (2008), ou seja, esteve imersa em uma realidade suprassensível. Aquilo que para nós poderia plantar a semente da criação deste conjunto de peças de caráter enigmático. Poderiam essas representações do feminino em pedra, alinhadas ao pensamento antigo, serem algo mais do que registros de uma instrumentalização a serviço das forças do invisível? Mesmo que seus artífices não tivessem ainda esta percepção? Para nossa interpretação conceitual e interessada nas transformações do pensamento humano, de forma subliminar é possível que sim.

Quando partimos da suposta função religiosa atribuída às *Sheelas*, de sua sobrevivência em um ambiente medieval e investimos em uma análise iconológica daquelas imagens, inevitavelmente refletimos o atual estágio de compreensão de nós mesmos, de nossas sexualidades e subjetividades. A questão do feminino se apresenta e é percebida de outra maneira na contemporaneidade e talvez por este motivo, conseguimos hoje detectar as manifestações de um pensar seminal acerca do lugar e da imagem da mulher no ocidente.

Permitimo-nos olhar para as análises formais, arqueológicas e sociológicas das *Sheelas-na-gig* sem deixar de perceber que há nelas uma realidade oculta e encoberta pelo tempo e pelas transformações socioculturais. Um “temível” ser de pernas abertas, olhos arregalados e vulva exagerada. Uma espécie de “monstro”, sobrevivente há quatro séculos e condicionado ao feio, ao grotesco por alguns historiadores, mas que prova ter um potencial efeito sobre a história da arte, mesmo sem ter seu valor devidamente creditado. Será que uma imagem de um “quase anão, de olhos esbugalhados, segurando um pênis gigante com as mãos”, também não seria considerado grotesco? Depende do olhar do sujeito, da época, do seu gênero, do significado atribuído e da sua concepção cultural e artística.

As *Sheelas-na-gig* mostram-se subversivas até quando o conceito da monstruosa subjetividade feminina é para as mulheres e simpatizantes da causa feminista, motivo de riso. Por ora fiquemos com a sugestão à reflexão que Linda Williams nos traz a esse respeito: “Há um sentido em que a mulher olha para o monstro”, [...] é também um reconhecimento do seu status similar com ameaças poderosas ao poder masculino vulnerável.” (WILLIAMS, 1977, p.65)

As poéticas artísticas que atualizam as representações do Feminino dos séculos XX e XXI abrem caminho rumo a uma realidade muito mais explícita e tangível, ao menos no âmbito conceitual. Por outro lado, começa a apontar nesta primeira metade do século XXI, um cenário pós-humanista, virtual, imaterial e nebuloso de outra maneira. Uma realidade aonde a ciência vem se tornando um meio corrente de produção artística. As discussões de gênero, corpo e sexo muitas vezes apoiadas na teoria Queer instauram um novo campo de percepção destas questões:

A ideia por trás do *Queer Nation* era a de que parte da nação foi rejeitada, foi humilhada, considerada abjeta, motivo de desprezo e nojo, medo de contaminação. É assim que surge o *queer*, como reação e resistência a um novo momento biopolítico instaurado pela AIDS. (MISKOLCI, 2012, p. 24)

Devemos considerar a nova ambiência *queer* como uma ampliação do conceito de gênero, que já foi compreendido como sinônimo de “mulheres” e que começa a partir dessa nova realidade conceitual, a ser percebido como elemento cultural que se faz presente tanto em homens como em mulheres. Estabelece-se então, uma sofisticação do feminismo, que amplia seu raio de alcance para além das mulheres.

O questionamento das construções culturais de gênero, impulsionadas por modos mais abrangentes de ser e pensar persiste inspirando os processos de criação artística sem previsão de término. Donna Haraway (1985), em seu famoso artigo¹⁷ sobre o conceito Ciborgue conclui que:

[...] Não podemos voltar ao passado – ideológica ou materialmente. Não se trata apenas de que “deus” está morto: a “deusa” também está. Ou, se quisermos, podemos vê-los, a ambos, como revivificados nos mundos das políticas microeletrônica e biotecnológica [...] (HOLLANDA, 2019, p.175).

Muito mais do que estabelecer funções hipotéticas para históricas representações do corpo enquanto experiência do Feminino nos interessa traçar um possível percurso para um olhar mais atento e desbravador sobre o pensamento artístico, na produção de subjetividades inventivas do Feminino. Desatrear o conceito do ser feminino como oposição de identidade, talvez possa cada vez mais nos conduzir a abrir um campo de experiência a partir de nossos corpos e que também absorva os feminismos estéticos como pura produção de subjetivação e conhecimento.

176

REFERÊNCIAS

ANDERSEN, Jorgen. In: **The Witch on the Wall: Medieval Erotic Sculpture in the British Isles**. Copenhagen, Denmark: Rosenkilde and Bagger, 1977 p. 139-153,

BRAIDOTTI Rosi (20052006), In: **Affirming the Affirmative: On Nomadic Affectivity**, Rhizomes, 11/12, Fall/Spring.

CLIBBORN, Edward, In: **On an Ancient Stone Image Presented to the Academy by Charles Halpin, M.D.** *Proceedings of the Royal Irish Academy (1836-1869)* Vol. 2 (1840 - 1844), p. 565-576.

COLLUM, V. C. C. In: **Female Fertility Figures**. Man Vol. 35, Royal Anthropological Institute of Great Britain, Ireland: 1935 p. 62-63.

17 HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais (Org.). In: HARAWAY, Donna, **Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do sec. XX** Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2019, (p. 175).

FREITAG, Barbara. In: **Sheela-na-gigs Unravelling an enigma** Routledge, NY: 2004, p.178.

HOLLANDA, H. Buarque de. **Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais**, Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2019.

KELLY, P. Eamonn. In: **Sheela-na-Gigs. Origins and Functions**, Dublin: **Country House**, 1996, p. 5

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012 Disponíveis em: Cad. Pesqui. Vol.45 no.155 São Paulo jan./mar. 2015

PIERUCCI, A. F. In: **O Desencantamento do mundo: Todos os passos do conceito em Max Weber**. São Paulo: 34 2003. Disponível em: Revista Existenz (An International Journal in Philosophy, Religion, Politics and Arts), ISSN 1932-1066, Volume 8, nº 2, Outono de 2013.

STUBS, Roberta. **A/r/tografia de um corpo-experiência: arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade**. Tese (Doutorado em Psicologia). Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade do Estado de São Paulo (UNESP) Campus de Assis, 2015.

SHANAHAN, Lynn Rachel. **Grotesque Sheela-na-gigs? A Feminist Reclaiming of Borders in “The Spirit of Woman” Posters** B.A., Florida Gulf Coast University: 2011.

WOLF, Naomi. In: **Vagina: uma biografia** Trad.: Renata S. Laureano. São Paulo: Geração Editorial, 2013, p. 142.