

## Rasgando o papel: artistas mulheres e o Movimento de Arte Pornô

*Ripping up the paper: women artists and the Porn Art Movement*

Tie Jojima

 0000-0002-8732-9663  
tjojima@gradcenter.cuny.edu

### Resumo

Este ensaio tem como foco a produção de três mulheres artistas no contexto do Movimento de Arte Pornô (1980-1982): Leila Míccolis, Teresa Jardim e Cynthia Dorneles. Essas artistas adotaram a sexualidade e o corpo como temas fundamentais em suas práticas artísticas e poéticas, afirmando-se como sujeitos desejantes e criticando estruturas sociais que reprimem as mulheres. Olhando para o trabalho dessas artistas em relação à pornografia – passível de ser entendida como um sistema de poder que historicamente subjugou as mulheres – argumento que elas afirmaram suas vozes como sujeitos sexuais com agência ao reivindicar o direito ao prazer e ao subverter os códigos da pornografia tradicional.

### Palavras-chave

Pornografia feminista. Movimento de Arte Pornô.  
Performance. Poesia pornô. Grafite.

### Abstract

*This essay focuses on the production of three women artists in the context of the Porn Art Movement (1980-1982): Leila Míccolis, Teresa Jardim and Cynthia Dorneles. These artists embraced sexuality and the body as fundamental themes in their artistic and poetic practices, asserting themselves as desiring subjects and criticizing social structures that repress women. Looking at the work of these artists in relation to pornography – which can be understood as a system of power that has historically subjugated women – I argue that they affirmed their voices as sexual subjects with agency by claiming their right to pleasure and subverting the codes of conventional pornography.*

### Keywords

*Feminist pornography. Porn Art Movement.  
Performance. Porn poetry. Graffiti*

No Brasil, a mídia apelidou o verão de 1980 de verão da abertura. O apelido reflete a expectativa generalizada de mudança política no processo de transição da ditadura para a democracia.<sup>1</sup> Este mesmo verão também ficou conhecido como verão do *topless*, refletindo o debate público em torno do direito das mulheres de fazer *topless* na praia (A guerra..., 1980, p. 12). Contrariando o imaginário internacional do Brasil como um paraíso de praias cheias de mulheres de *topless*, a nudez, incluindo a prática de *topless*, era proibida por lei e considerada crime de obscenidade, punível de acordo com o Código Penal brasileiro.

No início da década de 1980, mulheres por todo o país estavam confrontando essa lei ao fazer *topless* nas praias e provocando intensos debates públicos ao defender que, assim como os homens, teriam o mesmo direito de aparecer em público sem *top*. Em fevereiro de 1980, várias mulheres foram agredidas verbal e fisicamente por banhistas no Rio de Janeiro. Um artigo na revista semanal *Veja* descreve a agressão dirigida a uma mulher que fora perseguida por vários homens, que gritavam chamando-a de “Geni” (personagem da canção de Chico Buarque) e atirando-lhe areia e objetos, simplesmente porque ela estava sem a parte superior do biquíni (A guerra..., 1980, p. 12). A democracia, ao que parecia, tinha seus limites.

Os ataques às mulheres e o debate público sobre o direito de fazer *topless* exemplificam os ambíguos códigos morais do Brasil na época. Se, por um lado, havia expectativa de liberdade política e entusiasmo por uma mentalidade mais liberal que acompanhasse o processo de desmantelamento de uma ditadura, por outro, havia uma adesão violenta, até homicida, aos ideais conservadores e tradicionais, especialmente no que diz respeito ao corpo (Simões, 2016). Em resposta a essa agressão, um grupo de mulheres organizou uma manifestação em fevereiro de 1980, na Praia de Ipanema, no Rio de Janeiro, para protestar contra essa violência e lutar por esse direito mínimo sobre seus próprios corpos.

Um grupo de jovens poetas viu nesse evento uma oportunidade para apoiar a causa das mulheres e propôs uma manifestação metafórica: o *Topless*

---

<sup>1</sup> “Abertura” era a designação oficial para a transição da ditadura militar para a democracia (a ditadura havia começado em 1964). O processo de abertura foi iniciado em 1974 pelo presidente militar general Ernesto Geisel, que chegou ao poder prometendo a democratização de forma “lenta, gradual e segura”, e foi concluído 11 anos depois, em 1985.

*Literário*, que ocorreu em paralelo à manifestação prevista originalmente.<sup>2</sup> Nesse evento, os poetas caminharam pela praia, atraindo a atenção do público com cartazes, placas, panfletos e leituras de poemas. Seus cartazes traziam os dizeres “Estamos abrindo os anos 80” e “A poesia tem que fazer a cabeça transar o corpo”.

O *Topless Literário* foi a primeira performance do Movimento de Arte Pornô, que começou como um grupo de poesia iniciado por Eduardo Kac e Cairo Trindade, mas logo expandiu seu leque de práticas para incluir outras formas de arte, como a performance, o grafite e a produção de *zines* e livros de artista. O movimento – que usou redes de arte correio para conectar vários artistas em todo o Brasil, cada qual contribuindo com suas perspectivas e práticas para a arte pornô – construiu uma sensibilidade artística própria ao afirmar o desejo de transformar a realidade por meio do corpo e da sexualidade, desafiando o *status quo* artístico e literário e tendo em vista o contexto econômico e político da abertura. Antecipando o que hoje é conhecido como pós-pornografia ou pornografia *queer* – entendida aqui como ressignificações de corpos e atos sexualizados (Sarmet, 2014) – o Movimento da Arte Pornô criou práticas artísticas transgressoras que questionaram as opressões de gênero e políticas operantes nas representações tradicionais de corpos e sexualidade, como o erotismo e a pornografia convencional.<sup>3</sup>

Este ensaio tem como foco a produção de mulheres artistas que participaram diretamente das performances e publicações do grupo ou que trabalharam de perto com seus artistas, promovendo o Movimento e criando obras que ressoaram suas ideias centrais. Essas artistas são Cynthia Dorneles, Teresa Jardim e Leila Míccolis.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> O poeta Eduardo Kac, líder do grupo de poesia Poetagem, e o poeta e ator Cairo Trindade organizaram o *Topless Literário* com outros poetas e grupos de poesia; participaram do espetáculo, por exemplo, Gandaia e Bandidos do Céu.

<sup>3</sup> A pós-pornografia, ou pornografia *queer*, pode ser situada em práticas performáticas surgidas após os anos 1980 que inventam novos imaginários sexuais por meio da dissidência sexual. A pós-pornografia mudou a produção da pornografia tradicional focada em público masculino e heterossexual para as minorias sexuais. O termo foi cunhado no final da década de 1980 pela artista americana Annie Sprinkle (1998).

<sup>4</sup> O Movimento de Arte Pornô contou com a participação de outras mulheres artistas. Um estudo mais completo sobre estas artistas, incluindo Sandra Terra e Denise Trindade, bem como sobre outros aspectos do movimento, está sendo desenvolvido em minha pesquisa de doutorado em história da arte no Graduate Center, City University of New York (Cuny).

Neste ensaio, eu argumento que essas artistas iconoclasticamente “rasgaram o papel” de uma abordagem canônica de textos, procurando desmantelá-la de duas maneiras: primeiro, elas deslocaram os papéis femininos tradicionais na sociedade, que muitas vezes são representados em textos escritos por homens, por exemplo, na imprensa e em obras literárias; segundo, elas “rasgaram o papel” ao criar obras que não dependem do próprio papel como mídia para criação e difusão de seus poemas.

Essas artistas produziram trabalhos ignorando os modelos convencionais de publicação – aqui entendidos como um sistema de poder que inclui uma imprensa profissional, um editor e padrões de qualidade muitas vezes masculinos e classistas que definem o mundo editorial oficial (Mícolis, 1987). Em vez disso, elas criaram trabalhos para ser incorporados em performances públicas e espalhados pela cidade em grafites. Também produziram pequenas publicações artesanais para distribuição diretamente ao público, em consonância com as práticas contraculturais brasileiras dos anos 1970. Mais importante ainda, elas adotaram a sexualidade e o corpo como temas fundamentais em suas práticas artísticas e poéticas, afirmando-se como sujeitos desejantes e criticando estruturas sociais que reprimem as mulheres. Olhando para o trabalho dessas artistas em relação à pornografia – passível de ser entendida como um sistema de poder que historicamente subjugou as mulheres – eu argumento que elas afirmaram suas vozes como sujeitos sexuais com agência ao reivindicar o direito ao prazer e subverter as convenções da pornografia tradicional.

### **Pornografia como poder**

Pensar a pornografia como um sistema de poder é considerar uma história de representação de gênero e sexualidade no mundo ocidental – incluindo outros marcadores de identidade como idade, tipo de corpo, etnia e raça – que desde a era moderna despojou as mulheres e outras minorias sexuais de agência e as posicionou como objetos. Michel Foucault (1978) problematizou a inter-relação entre sexo e poder em sua *História da sexualidade*, na qual documenta as muitas ciências, como a criminologia, a pedagogia e a medicina (o que ele chama de *scientia sexualis*), que geram conhecimento em torno do sexo com o objetivo final de o regular. A pornografia teria surgido

como uma contrapartida a esses discursos, como uma forma de “saber-prazer”, buscando outras verdades sobre a sexualidade, por exemplo, o prazer feminino, que é colocado como um “enigma” a ser desvendado por saberes e olhares masculinos (Foucault, 1978).

Embora os ensinamentos de Foucault tenham sido centrais para as pesquisas sobre a história da pornografia, incluindo aquelas que se concentram na história da pornografia feminista, muitos questionam, com razão, o fato de que o sujeito de Foucault é sempre masculino. De fato, esse desequilíbrio de gênero é indicativo das questões que priorizei neste artigo. Em seu importante livro sobre a história da pornografia, Linda Williams (1999) engaja as ideias de Foucault, especialmente no que diz respeito à relação constitutiva entre prazer e poder, mas levanta dúvidas sobre o fato de que as relações disciplinares que ele discute em seus livros “atuaram mais poderosamente nos corpos das mulheres do que nos dos homens”<sup>5</sup> (p. 4). Em crítica semelhante, em seu estudo sobre subjetividade sexual feminina, Amalia Ziv (2015, p. 15) chama atenção para o fato de que, na história da sexualidade moderna de Foucault, a subjetividade sexual é “um privilégio do qual as mulheres são, em grande medida, excluídas”<sup>6</sup> por ter sido moldada de um ponto de vista masculino e heteronormativo.

Ao combater a exclusão das mulheres da esfera da sexualidade e dos discursos sobre ela, as diretoras de pornografia feministas e acadêmicas nesse campo começaram a mudar radicalmente a pornografia. Em suas produções, elas a reimaginam como uma pauta feminista, abrindo espaço para que as mulheres – e aquelas que participam da produção e recepção dessa pornografia ou que a consomem – se reconceituem sexualmente por meio da identificação com novos modos de representação da sexualidade e do prazer.

Essa mudança ocorreu principalmente durante e após a década de 1980 e foi amplamente documentada, especialmente nos Estados Unidos, nos debates antipornografia *versus* anticensura, também conhecidos como *feminist sex wars* (guerras sexuais feministas) (Ziv, 2015). Feministas antipornografia entendiam

---

<sup>5</sup> No original: *have operated more powerfully on the bodies of women than on those of men*. Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros a tradução é minha.

<sup>6</sup> No original: *a privilege from which women are to a large extent debarred*.

a pornografia como inerentemente violenta, perigosa (porque molda o comportamento sexual) e degradante para as mulheres. Elas consideravam a pornografia um sistema de poder que objetifica as mulheres e, por isso, defendiam a censura.<sup>7</sup> As feministas anticensura rapidamente se organizaram em resposta ao grupo antipornografia. Embora não ignorassem que a pornografia pudesse ser degradante, elas reconheciam o potencial emancipatório da pornografia criada por mulheres e outras minorias sexuais (Taormino et al., 2013).

Ainda que essa história dos EUA não possa ser ignorada e ofereça corolários importantes aos debates globais sobre a pornografia feminista, o contexto brasileiro é diferente. Os discursos sobre pornografia no Brasil dos anos 1980 não foram desenvolvidos no meio acadêmico e legislativo, como aconteceu nos Estados Unidos, e, portanto, há uma historiografia menos extensa a ser explorada. As leis de censura durante a ditadura, no entanto, revelam como a representação dos corpos e da sexualidade no Brasil dos anos 1980 foi contestada, em um contexto no qual produtores e censores disputavam o que podia e o que não podia ser produzido e mostrado ao público (Reis Junior, Lamas, 2018).<sup>8</sup>

Fundamentado em ideologias conservadoras e moralizantes (como a moral cristã e os valores da família tradicional brasileira), um sistema de leis impunha a censura, que buscava acabar com a corrupção e a degeneração moral no país. A censura não se baseava em regras claramente definidas e aplicadas hegemonicamente em todo o regime (Cowan, 2016). Ao contrário, era uma forma de regulação complexa e ampla, aplicada a casos específicos – por exemplo, às pornochanchadas e às revistas eróticas –, com base no entendimento subjetivo de obscenidade dos censores (às vezes, criando contradições) e em graus variados em diferentes períodos do regime.

---

<sup>7</sup> Um dos principais argumentos das feministas antipornografia é que a pornografia objetifica a mulher. Elas argumentam que a pornografia cria uma relação de causalidade entre o homem assistindo pornografia e depois tratando as mulheres como objetos que os deveriam satisfazer. A filósofa Lina Papadaki (2017, p. 138), no entanto, argumenta contra essa conexão causal direta, embora reconheça a relação “entre o conhecimento gerado pela pornografia sobre o *status* inferior das mulheres e sua objetificação” (No original: *between the knowledge generated by pornography about women’s inferior and object-like status and women’s objectification*).

<sup>8</sup> É importante notar que grupos feministas a partir do final dos anos 1970 passaram a debater questões sobre a sexualidade feminina, e incluíram o prazer feminino em suas plataformas políticas. Em minha pesquisa de doutorado, eu estudo esse aspecto do discurso feminista no Brasil, bem como as teorias e textos críticos sobre pornografia feitos por mulheres durante a década de 1980.

No começo dos anos 1980, após o início do processo de abertura política e o fim das leis de censura *a priori*, o mercado viu um crescimento na produção de filmes e revistas eróticas, e, por consequência, políticos conservadores e setores da sociedade civil reagiram pedindo mais censura (Ressaca..., 1980). A escalada desse discurso levou a um anúncio oficial, em 15 de março de 1982, no qual o presidente general Figueiredo convocou a nação para uma cruzada “urgente” contra a pornografia, sem, no entanto, apontar seus alvos ou motivações (Uma lição..., 1982, p. 20). Essa cruzada esvaziada é sintomática da política sexual ambígua e contestada da abertura, em que a censura reforçou os binários entre o permitido e o proibido, o correto e o incorreto, o moral e o imoral, criando um sistema de exclusões que refletia a ideologia conservadora do governo ditatorial.

Artistas do Movimento de Arte Pornô rejeitaram esse mecanismo de distanciamento que perpetuava as restrições à sexualidade ao classificar certas representações como obscenas. Embora rejeitassem qualquer tipo de censura, eles também entendiam a pornografia tradicional como conservadora porque tendia a reproduzir valores retrógrados, incluindo heteronormatividade e sexismo. De acordo com Eduardo Kac (2013), para os artistas participantes do movimento o que era verdadeiramente obsceno era o poder exercido pelo governo autoritário, e não o corpo humano em todas as suas formas de expressões. Ao rejeitar o conservadorismo inerente à pornografia convencional, eles se apropriaram e subverteram o gênero, “transformando-o em ferramenta imaginativa a serviço da expressão poética experimental e da invenção de novas realidades” (p. 38).

### **Leila Mícolis: do poder ao poder**

Ontem talvez temêssemos as conotações eróticas e ofensivas da expressão; ontem talvez pensássemos duas vezes antes de ousar viver e escrever. Hoje nós e nossas poesias nos jogamos nos bares, calçadas, ônibus, boates, prisões, trabalhos, manicômios, casas, bordéis. Onde houver vida, lá estaremos, mulheres tentando mergulhar fundo em cada experiência presente. Quem duvidar que nos siga (Mícolis, 1978, p. 5).

A antologia de escritoras *Mulheres da vida*, organizada e publicada por Leila Mícolis, em 1978, inclui obras de dez poetisas que criticam os papéis tradicionais das mulheres e sua submissão aos homens e que também abraçam o erotismo e a sexualidade em seus poemas (Figura 1).

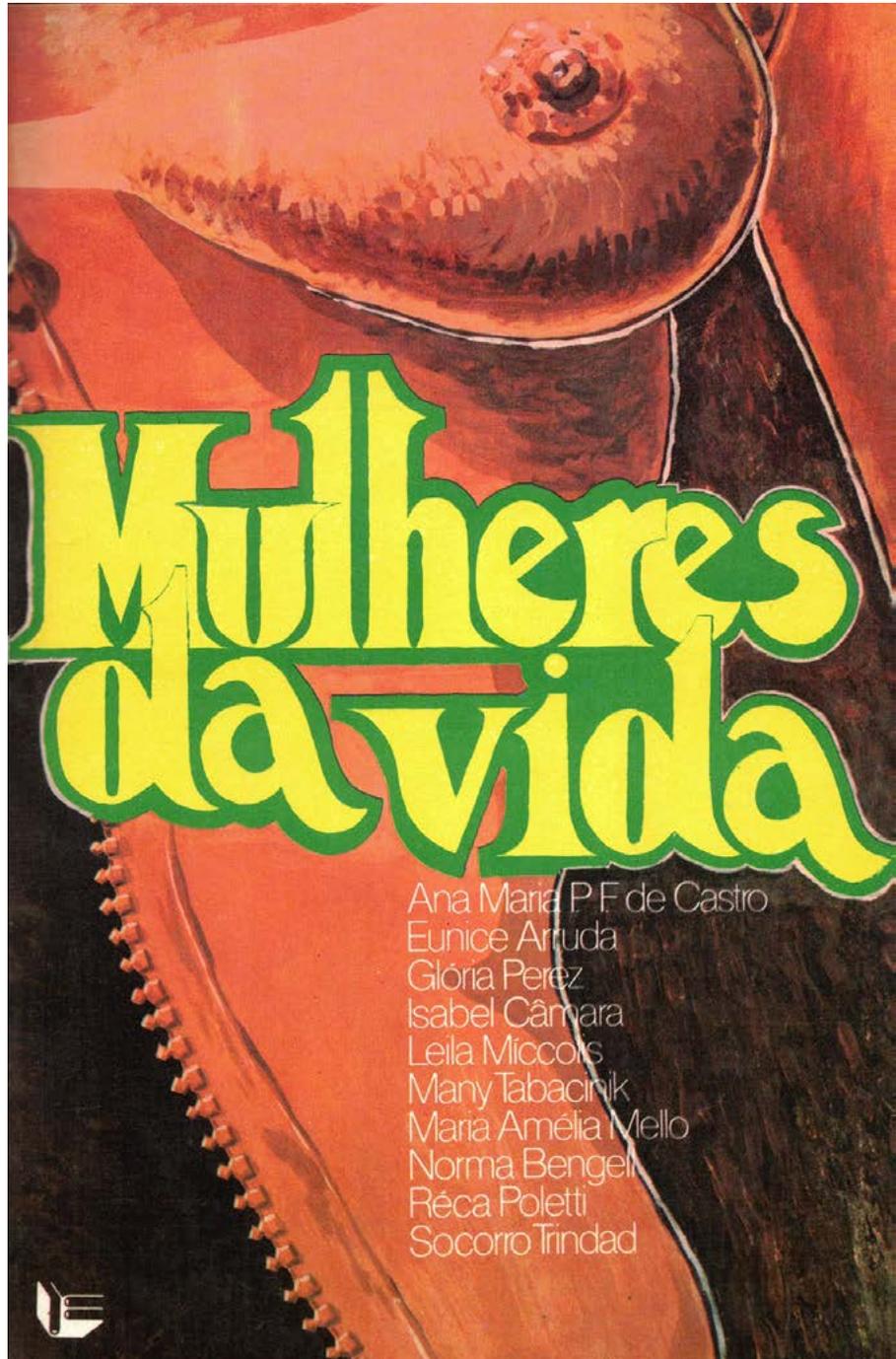


Figura 1  
Capa do livro *Mulheres da vida: poesia com ilustração* de Cláudio Morato

Após algumas apresentações do livro no Rio de Janeiro e em outras cidades, um crítico afirmou incorretamente que a antologia consistia em relatos biográficos de dez profissionais do sexo. Após essa resenha, livrarias de todo o país recusaram o pedido da autora para apresentar o livro e vendê-lo, temendo batidas policiais por causa da censura. Restando poucas opções, Míccolis (2012) decidiu abraçar a má fama do livro, organizando um evento no Cabaré Estrela do Oriente, onde profissionais do sexo trabalhavam, na cidade de Natal (Míccolis, 2012).

Míccolis transformou um evento ordinário em um ato performativo de transgressão literária e sexual: “O que deveria ser um lançamento de livro transformou-se em algo diferente, inusitado, com inimagináveis significados simbólicos – uma espécie de manifesto cultural, um ato de veemente protesto” (Míccolis, 2012). O duplo sentido do título do livro, que associa escritoras e profissionais do sexo, alude a diferentes formas de transgredir visões convencionais sobre a identidade feminina, incluindo uma sexualidade e uma linguagem domesticadas. Mesmo que não haja equivalência literal entre escritoras e profissionais do sexo em termos da natureza do trabalho que realizam e da classe social a que possam pertencer, ao criar metafórica e circunstancialmente essa conexão, Míccolis redefiniu seus trabalhos. Conforme indicado no prólogo do livro, a publicação e o evento lançam luz sobre a condição precária e marginal dessas escritoras dentro de um mundo literário majoritariamente masculino, e, ao mesmo tempo, afirmam que as mulheres poderiam e deveriam abraçar temáticas políticas e sexuais, tradicionalmente abordadas apenas por homens. Ao reconhecer esse *status* marginal e ao adotar o duplo sentido do título do livro, no entanto, essas escritoras subvertem performativamente um estereótipo, tornando-se agentes em vez de vítimas de qualquer tipo de ataque sexista. Além disso, o evento implicou o público como consumidor e desejante de sexo e de poesia, uma equivalência que o Movimento de Arte Pornô explorou extensivamente, como discutirei nos estudos de caso a seguir.

Leila Míccolis foi uma figura-chave em grupos contraculturais no Brasil das décadas de 1970 e 1980, incluindo aqueles envolvidos com a poesia marginal e com a imprensa alternativa. Desde o final dos anos 1970, ela teorizou sobre a capacidade da imprensa alternativa de formar contrapúblicos que resistiriam ao meio cultural dominante. Em seu livro *Do poder ao poder*, Míccolis (1987) traça uma história da imprensa alternativa brasileira argumentando que ela possibilitou o desenvolvimento “do poder (potencialidade) de combatê-lo [o

poder coercitivo do Estado], ao veicular propostas não oficiais de cultura” (p. 77). Mícolis contribuiu para muitas publicações alternativas, incluindo o *Lampião da Esquina*, que abriram espaço para trocas sobre os direitos das mulheres e das minorias sexuais, juntamente com questões raciais, e que se tornaram fundamentais para a organização dos nascentes movimentos feministas e LGBTQ+ durante o processo de abertura política.<sup>9</sup>

Embora Mícolis (2018, p. 272) seja bem versada em debates feministas e seu trabalho tenha sido lido como feminista por muitos estudiosos, ela não se considera uma. Ao longo de décadas de trabalho poético, Mícolis denunciou a desigualdade de gênero e diferentes formas de opressão contra as mulheres e outras minorias sexuais, mas seu trabalho também expressou desejos sexuais não normativos e questionou noções de libertação da mulher que adicionam nuances às plataformas feministas. O poema “Mercado”, publicado no livro *Silêncio relativo*, exemplifica tais preocupações:

O trabalho da mulher  
era a sua casa,  
a geladeira cheia  
a missão de mãe,  
sua máquina de sonhar  
enferrujada.

O trabalho da mulher  
é a sua profissão,  
a conta no banco,  
os anticoncepcionais à mão,  
sua servidão  
continuada  
(Mícolis, 1977, p. 49).

<sup>9</sup> Diversos pesquisadores estudaram o ativismo feminista e gay e lésbico no Brasil durante a abertura política. Rafael de la Dehesa (2007) pesquisou o surgimento de publicações independentes e grupos organizados para argumentar que eles atuavam como “grupos de interesse”, no contexto das eleições de 1982 no Brasil. Rodrigo Cruz (2017) traça a relação entre o “movimento homossexual” e a política institucional, apontando a importância do Partido dos Trabalhadores (PT) na institucionalização dos direitos de gays e lésbicas. Ana Alice Alcântara Costa (2009) traça as raízes dos grupos feministas brasileiros da década de 1980 até a guerrilha armada e grupos revolucionários que lutaram contra a ditadura na década de 1960. Rosalinda de Santa Cruz Leite (2003) escreveu um relato pessoal sobre sua atuação como colaboradora na imprensa feminista alternativa em São Paulo, na década de 1970, com foco nas revistas *Brasil Mulher* e *Nós Mulheres*.

Aqui Míccolis descreve a evolução do trabalho feminino do âmbito doméstico – com os papéis predeterminados da maternidade e do casamento – para o mundo profissional. No entanto, a liberdade trazida por essa transformação é limitada. A autora estabelece um paralelo entre essas duas etapas, criticando o verniz de libertação criado pela profissionalização. Ela enfatiza a continuidade da opressão das mulheres, pois elas estariam servindo a sistemas patriarcais e capitalistas, incapazes de se libertar ou de sonhar fora deles. A estrutura do poema, criando paralelos entre as estrofes e repetindo o mesmo verso na primeira linha de cada uma, reflete o estado aprisionado em que as mulheres vivem.

Em grande parte de seu trabalho, Míccolis adota o humor, a ironia e a ambiguidade como estratégias para desestabilizar identidades, em vez de as solidificar. A pesquisadora Katia da Costa Bezerra (2000) defende a ideia de que Míccolis o faz para desencadear no público um processo de relativização que acabaria por desafiar categorias identitárias, algo que vários artistas do Movimento de Arte Pornô também exploraram; por exemplo, o poema “Do Males o Menor”, publicado na *zine* do movimento, *Gang 1*, de 1980, e depois em seu livro *Maus antecedentes*, de 1981:

Se eu lhe chamo de putinha  
sou machista e indecorosa.  
No entanto, se não chamo,  
você não goza . . .  
(*Gang 1*, 1980, n.p)

O poema descreve um relacionamento lésbico em que uma pessoa é confrontada com um dilema: a aparente contradição entre uma ação negativa e sexista (chamar alguém de “putinha”) e as formas de a outra pessoa experimentar o prazer. Esse poema evidencia o fato de que o desejo sexual pode ser influenciado e ser acessível apenas por meio de estereótipos, relativizando assim o que algumas feministas poderiam denunciar como sexismo. Como o desejo e a subjetividade sexual são informados por uma miríade de referências sociais, algumas mulheres podem apenas ser capazes de experimentar prazer por meio de referências misóginas que historicamente construíram ideias de sexualidade feminina. Jennifer Nash (2014), em sua análise sobre raça e pornografia, afirma que, às vezes, os estereótipos são necessários porque fornecem um vocabulário de

desejo para as pessoas nomearem e reivindicarem o que lhes traz prazer. É claro que qualquer pornografia alternativa ou prática sexual que pretenda ser política ou libertadora deve considerar a agência das pessoas envolvidas e avaliar se está sendo utilizada para perpetuar relações de poder ou formas de opressão existentes. No entanto, conforme Robin Zheng (2017, p. 190-191) aponta, e como o próprio Movimento de Arte Pornô afirmou em sua prática, “a pornografia não é uma entidade monolítica” e permite “interpretações múltiplas e conflitantes”.<sup>10</sup> Este poema, escrito do ponto de vista de uma mulher para outra mulher, sugere uma abertura para o desejo sexual que vai além da normatividade imposta por agendas identitária ou política, rejeitando a ideia de um prazer moralmente puro.

Mícolis foi uma figura-chave do Movimento de Arte Pornô desde sua criação, em fevereiro de 1980. Ela apresentou Eduardo Kac a Cairo Trindade, e os dois acabaram lançando o movimento poucos meses depois de se conhecerem. Mícolis também divulgou o movimento em diversas revistas alternativas, em textos e entrevistas com membros do grupo, promovendo-o nos circuitos marginal e independente. Mícolis enfatiza o corpo em sua obra, utilizando linguagem sexual aberta e referências pornográficas para questionar sistemas de valores estabelecidos e para inventar subjetividades sexuais em constante mudança, aspectos fundamentais do Movimento de Arte Pornô.

Sua prática repercutiu profundamente no projeto geral do movimento, e ela começou a contribuir para suas publicações com poemas. Sua escrita aparece em todos os *zines* e antologias de arte pornô, e ela até escreveu um manifesto para o movimento: “Manifesto corpopágico” (que faz alusão ao “Manifesto coprofágico”, de Glauco Mattoso, também criado no contexto do Movimento de Arte Pornô), publicado na *zine Gang 2*, de 1981:

- A poesia está no cio. Chegou a vez de também se gozar com as palavras.
- Se “pornografia” quer dizer “escrever sobre putas”, então vamos abrir as pernas a todas as palavras.
- Viva a puta merda, a puta velha, a putaria, a filha da puta e todo puta que pariu

<sup>10</sup> No original: “*pornography is not a monolithic entity*” e “*multiple and conflicting interpretations*”.

- A repressão que castra nossos versos é a mesma que censura nossos corpos.
- Sigam-me os que forem pornográficos
- Vamos fazer turismo e explorar nosso corpo?
- Nós não exploramos o sexo, nós fazemos
- Um é bom, dois é ótimo, três é melhor ainda e o Movimento de Arte Pornô quer é mais
- Nossas propostas culturais são todas indecorosas
- Sacanagem não é o que fazemos na cama, é o que fazem conosco  
(*Gang 2*, 1981, n.p.).

No manifesto, Míccolis aponta o potencial da pornografia para liberar pelo desejo tanto a linguagem quanto o corpo. Ela justapõe poesia e corpo, criando novas relações para ambos. Por exemplo, no primeiro verso, ela atribui uma função corporal à poesia, que agora pode gozar com palavras. Se, no orgasmo, o corpo perde o controle de si mesmo, livre de restrições racionais, a produção poética, afirma Míccolis, também deseja gozar para libertar-se de quaisquer mecanismos de controle. A autora subverte as conotações negativas de palavras como “putaria” e “puta”, questionando por que palavras relacionadas à sexualidade humana são usadas como insultos. Em vez disso, ela argumenta que imoral ou indecente são formas de exploração baseadas em desequilíbrio de poder. A autora também aponta para uma prática centrada no corpo, refletida no sexto verso, que nos convida a explorá-lo. No quinto verso, que apela à ação, Míccolis abraça plenamente o obsceno e o indecente.

Ao escrever sobre sexualidade e erotismo, a autora não apenas ambiciona transtornar o cânone literário no Brasil, onde esses temas sempre pertenceram ao universo masculino, mas também se afirma como um sujeito sexual, criando práticas sexuais e poéticas transgressoras como estratégias de resistência política.

### **Teresa Jardim: tesão revolução**

Uma fotografia de uma performance de 1981 do coletivo de artistas Gang retrata o grupo se apresentando durante a exposição coletiva *Semana de Arte de 82* (Figura 2).



**Figura 2**  
Performance do coletivo  
Gang, na Petit Galerie, no  
Rio de Janeiro, em 20 de  
dezembro de 1981 Foto de  
Belisário Franca Fonte: Kac,  
Trindade, 1984, p. 198

Em primeiro plano, no chão, um grande pênis ereto de madeira, apelidado pelo grupo de “Oscaralho”. À direita, Eduardo Kac encontra-se de pé e gritando com a mão direita na virilha, e, ao fundo, Cairo Trindade gesticula e olha para Teresa Jardim, que está deitada no centro desse triângulo. Jardim torce seu corpo de forma sensual e olha com clara intenção sexual para o pênis de madeira. Ela usa um vestido de couro amarrado com cordas que revela as laterais de seus seios e suas pernas. Suas panturrilhas e pulsos estão amarrados com um material semelhante. A pose e a roupa provocante enfatizam a sua hipersexualidade, fazendo alusão ao *bondage* e à figura da *leather queen* (rainha do couro), que é uma mulher sexualmente dominante. A imagem aponta para questões-chave nas performances e poemas de arte pornô de Teresa Jardim, que subvertem a pornografia tradicional ao afirmar seu próprio desejo e ao usar seu corpo para enfatizar a agência feminina.

Gang foi um subgrupo de artistas do Movimento de Arte Pornô que realizou intervenções artísticas no Rio de Janeiro e coordenou o movimento como um todo ao organizar publicações que fomentaram uma rede de artistas e poetas de arte pornô no Brasil. Criada por Eduardo Kac e Cairo Trindade, que também fundaram o movimento, Gang funcionou como um coletivo de artistas cuja adesão variou ao longo dos anos. Incluiu as seguintes artistas mulheres: Teresa Jardim, Sandra Terra, Ana Miranda, Cynthia Dorneles e Denise Trindade (que era casada com Cairo Trindade). Trazendo a arte pornô para a cidade por meio de performances e grafites, Gang buscou desafiar regras em torno da moralidade que excluíam de circulação certas pessoas, representações de sexualidade e palavras, revelando o caráter contencioso da esfera pública. O grupo subverteu a experiência tradicional da pornografia – movendo-a da esfera privada e individual para a esfera pública e coletiva – e converteu os afetos pornográficos (como a excitação sexual) em experiências compartilhadas que podem transformar o público (como o riso coletivo). De 1980 a 1982, o grupo apresentou uma ampla programação com o total de 15 publicações, grafites pela cidade, anúncios em jornais e revistas e performances semanais em praças, praias, bares, galerias e festivais.

A participação de artistas mulheres nos programas da Gang foi fundamental para a revolução de arte pornô que o grupo vislumbrava. O movimento não apenas criou sua primeira performance em solidariedade às mulheres ativistas, mas seus artistas também rejeitaram fortemente a subjugação que as mulheres e outras minorias sexuais experimentavam em um sistema altamente normativo, classista e patriarcal em diferentes esferas da vida. Apesar de a Gang como coletivo não estar associada a nenhuma agenda ativista específica, o grupo funcionou como uma plataforma na qual essas artistas articularam o que hoje consideramos uma pornografia feminista.

Teresa Jardim foi uma das figuras centrais na Gang. Primeira mulher a integrar o grupo, participou da maioria de suas performances durante os dois anos de atividade e publicou dois livros refletindo essa experiência: *Bandalha* (1981) e *Tesão revolução* (1982). Em entrevista, ela afirmou que a Gang e o Movimento de Arte Pornô disseminavam ideias que ressoavam profundamente seus próprios valores, incluindo a denúncia da falsa moralidade, que limitava o que as pessoas podiam fazer ou dizer. No plano pessoal, a prática performática de Gang estava em sintonia com o que ela queria vivenciar naquele momento de sua vida: recém-separada do parceiro, ela buscava mais liberdade na vida pessoal

e na prática artística (Jardim, 2022). Teresa Jardim cresceu em uma família de intelectuais (seu pai era o poeta e jornalista Reynaldo Jardim) e fez faculdade por um ano para estudar educação musical e artística. Esse histórico a familiarizou com o movimento feminista e suas agendas, mas ela não se associou a nenhum grupo em particular. Compreendia a importância e o impacto de ser mulher e de se apresentar em público, especialmente quando a performance envolvia gritar palavras obscenas e fazer gestos sexualizados, práticas que desviavam muito das normas que ditavam o comportamento das mulheres em espaços públicos. Romper com essas normas era arriscado para as mulheres – como exemplificado no debate sobre *topless* – e Jardim estava plenamente consciente desse perigo. No entanto, como havia treinado e praticado teatro na década de 1970, o que foi fundamental para seu trabalho com a Gang, e porque estava apresentando seus trabalhos no contexto das performances do grupo, ela se sentia à vontade em público.

Em performances e publicações, Teresa Jardim adotou o nome de Dama da Bandalha, uma referência jocosa à condição marginalizada e fora da lei de uma mulher hipersexualizada e que rejeita a domesticação naturalizada pelos valores patriarcais. Outros artistas da Gang também adotaram nomes humorísticos.<sup>11</sup> Esses apelidos sugerem uma multiplicidade e a possibilidade de invenção de identidades que teóricos como Judith Butler mais tarde articulariam como *queer*, apontando para a natureza construída da identidade e expressões de gênero. Os personagens também adicionaram um caráter lúdico e humorístico às performances, pontos que foram estratégias-chave para o engajamento do público por meio do riso. Ao mesmo tempo, referenciavam o elemento da fantasia comum na pornografia convencional, que muitas vezes cria personagens para aumentar os interesses sexuais da audiência.

Em algumas performances, os artistas da Gang usavam roupas selecionadas especialmente para as apresentações, incluindo o mencionado vestido de couro de Jardim. Ela também usava acessórios que fazem referência a fetiches sexuais, tais como pulseiras de couro cravejada com metal. Estudiosos notaram a importância das vestimentas na arte de performance brasileira, especialmente no caso dos *Parangolés*, de Hélio Oiticica, dos anos 1960, que consistiam em

<sup>11</sup> Por exemplo, Eduardo Kac era o Bufão do Escracho; Cairo Trindade, o Príncipe Pornô; Denise Trindade, a Princesa Pornô; Sandra Terra, a Lady Bagaceira; e Ana Miranda, a Cigana Sacana.

capas para ser usadas por participantes da obra. Irene Small (2016, p. 211) conceitua os *Parangolés* como uma prótese comunicativa, que altera o corpo e o transforma em uma plataforma que comunica signos, tais como cores e texturas, e que apresenta o corpo em constante mutação. Assim como os *Parangolés*, as vestimentas que Teresa Jardim escolhia para as performances também funcionavam como uma “prótese”, potencializando sua sexualidade ao mesmo tempo que desestabilizava as expectativas sobre seu corpo. Por exemplo, ao usar o vestido curto de couro à noite, ela poderia ser lida como uma profissional do sexo, pois seu corpo é absorvido por um sistema de significações existente que a situaria como alguém que serve sujeitos masculinos desejosos. No entanto, ao se apresentar como agente nas performances, ela revela e mina esse sistema, desfazendo a relação histórica de trocas entre o masculino como sujeito e o feminino como objeto (Schneider, 1997). Diferentemente dos *Parangolés* de Oiticica, que deveriam ser usados o tempo todo (afinal só assim a obra existiria), em algumas performances da Gang os artistas tiravam a roupa, apresentando as obras totalmente nus. Ao fazer isso, eles abraçavam e subvertiam a pornografia convencional, que usa o corpo nu em uma performance de sexo, para criar obras que questionavam os seus códigos. Além disso, tirar a roupa também se tornava uma metáfora de despojamento de qualquer força que pudesse restringir suas experiências corporais e artísticas, incluindo a falsa moralidade e a autocensura.

Nessas performances, Jardim gritava seus poemas e interagia com adereços e com outros artistas por meio de gestos e movimentos corporais. Esses poemas incluíam “Jogo Aberto”:

Estou chateada  
Digo  
Tô muito puta  
Estou com desejo  
Ou melhor  
Tô com tesão  
Sexo é bom  
Quer dizer  
Tregar é do caralho  
Gozei  
Aliás  
Gostei de dizer a verdade  
(Jardim, 1982, p. 10).

Aqui, a artista revela uma dinâmica de autocensura e liberação nas escolhas de palavras e, eventualmente, em sua própria vida, utilizando palavras explícitas em uma sequência que eventualmente culmina no gozo. Ao tornar explícito o clímax, algo invisível na sexualidade feminina (em comparação com a visibilidade da ejaculação masculina) e ao afirmar o “dizer a verdade”, o poema e sua performance expõem o fato de que os orgasmos femininos podem ser fingidos em uma performance de prazer, evidenciando que o pornô é, afinal, uma performance de sexo. Ao fazê-lo, ela explora um aspecto crucial da produção pornográfica e dos discursos sobre sexualidade que historicamente tentaram revelar a “verdade” do prazer feminino contra a impossibilidade de prová-lo por métodos visuais.<sup>12</sup>

O poema foi publicado em seu livro *Tesão revolução*, de 1982, produzido artesanalmente, composto por nove páginas fotocopiadas dobradas verticalmente ao meio e encadernadas com dois grampos, seguindo a práxis e a estética DIY adotada pelo movimento (Figura 3).<sup>13</sup>

Além de poemas, o livro traz desenhos e fotografias. A capa mostra a artista numa performance da Gang de 1981, na praia de Ipanema, em que ela está sorrindo e se movendo com os braços levantados, que apresentam o título do livro, *Tesão revolução*, grafado em estilo hippie. A contracapa repete a palavra “Revolução” em uma bandeira ondulante, reforçando seu compromisso em criar mudanças radicais através do desejo. Eu argumento que publicações como essas funcionam como uma extensão das práticas performativas dos artistas da Gang, pois medeiam o desejo de seus corpos para os corpos de seus leitores, da mesma forma como uma performance o faz com diferentes estratégias afetivas (por exemplo, o riso). Tanto as performances quanto as publicações faziam parte do mesmo projeto de intervenção na contenciosa esfera pública da sexualidade, conforme discuti. Embora a experiência de uma performance pública seja radicalmente diferente da experiência privada de ler poemas nas páginas de um livro, essas publicações desafiavam a lógica comercial das revistas eróticas e pornográficas ao abrir a categoria da “pornografia” para vozes diversas, incluindo

<sup>12</sup> Em sua história da pornografia, Linda Williams (1999) argumenta que esse gênero fílmico teria sido desenvolvido a partir de esforços de revelar as verdades sobre a sexualidade feminina, por exemplo, ao tentar dar visibilidade ao prazer feminino.

<sup>13</sup> A tecnologia de fotocópia foi fundamental para a disseminação das publicações do Movimento de Arte Pornô e foram centrais para as práticas de alguns de seus artistas, tais como Hudinilson Jr. e Eduardo Kac (Jojima, 2020).

as das mulheres. Tal abertura potencialmente afetava seus leitores com visões alternativas sobre o corpo, o prazer e a sexualidade. Os livros foram fundamentais para a divulgação dos trabalhos desses artistas, permitindo que o público fora do Rio de Janeiro vivenciasse e se identificasse com a arte pornô.

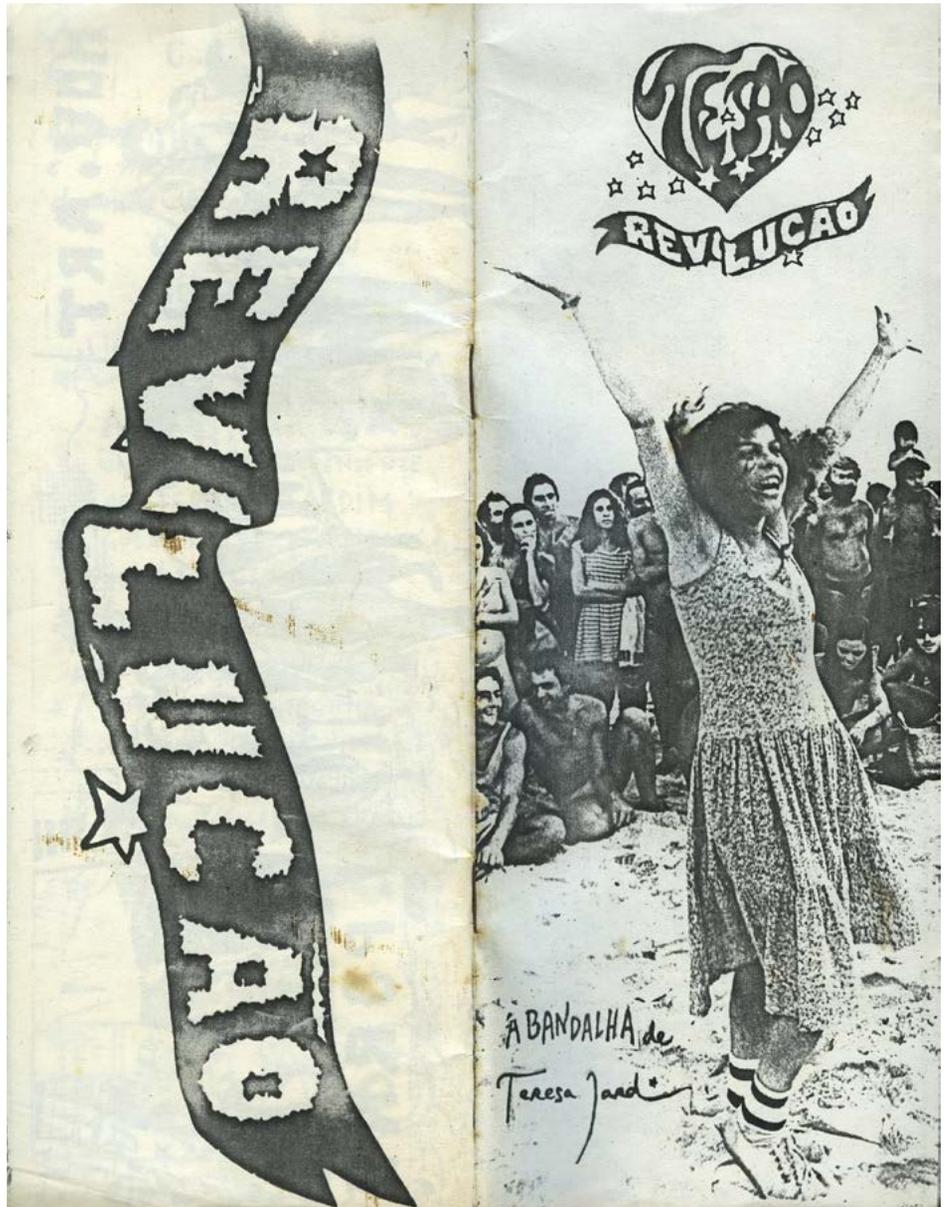


Figura 3  
Capa do livro *Têsão revolução*,  
de Teresa Jardim (1982)

No livro, a artista também publicou “Picardia”, um poema cujo título é um neologismo que mescla as palavras “pica” e covardia e que traz uma crítica política e pornográfica:

De perna aberta  
Pro céu de anil  
Em vez de pica dura  
Veio a ditadura  
Nome feio  
É fome  
Palavrão?  
É pau brasil!  
(Jardim, 1982, p. 3).

O poema curto reflete o legado e a presença da ditadura militar na sociedade brasileira, que agiu diretamente sobre os corpos das pessoas, por meio da violência física; e indiretamente, ao promover ideias de identidade nacional baseadas na glorificação da história e da natureza do país (o céu de anil e o pau-brasil, ambos símbolos de brasilidade). Esse poema propõe uma ressignificação por meio de inversões semânticas: o que é ruim ou imoral não é o desejo sexual, mas a moralidade embutida nas ideias oficiais de identidade nacional, juntamente com os mecanismos que privam o corpo de suas potencialidades. A artista abraça o humor para articular essa crítica e exaltar sua agência e subjetividade sexual, por exemplo, seu explícito desejo por uma “pica dura”.

### **Cynthia Dorneles: tesão permanente**

Numa fotografia sem data, Cynthia Dorneles aparece em frente a um longo muro com grafites, em que se lê “pika dura dika pura”, “overgoze” (ambos de autoria de Eduardo Kac), “Todo prazer é pouco”, de Cynthia Dorneles e “PT-LULA”, uma referência ao Partido dos Trabalhadores (PT) (Figura 4).

O muro parece ter sido recentemente coberto por tinta branca e, por trás da nova camada de tinta, ainda é possível ver as marcas de grafites anteriores. A justaposição de camadas indica que os muros da cidade eram um espaço disputado, em que diferentes grupos buscavam disseminar suas narrativas contestatórias, mesmo que suas mensagens fossem posteriormente apagadas. Artistas da Gang, principalmente Eduardo Kac, Cynthia Dorneles e Cairo Trindade, espalharam mensagens de arte pornô em grafites, pois entenderam seu potencial para as divulgar de forma rápida e eficaz pela cidade.



**Figura 4**  
Cynthia Dorneles em frente  
ao grafite de Gang, 1982  
Fonte: Arquivo Eduardo Kac

Assim como as performances, o grafite também tem uma qualidade efêmera. Não apenas as paredes públicas são pintadas, mas aqueles que veem o grafite o lerão rapidamente, inadvertidamente, enquanto caminham ou passam de carro ou ônibus. Essa forma de experimentar as obras definia as escolhas formais para os grafites. Por exemplo, as mensagens geralmente são curtas e diretas, o que torna fácil sua leitura, mas, ao mesmo tempo, o conteúdo pornográfico ou as combinações de palavras desconhecidas poderiam causar um efeito de estranhamento nos transeuntes. Além disso, como o grafite era ilegal, ele precisava ser criado rapidamente e durante a noite para diminuir o risco de os artistas serem pegos pela polícia. Para os artistas da Gang, o grafite era um meio alternativo de veicular seus trabalhos, o que expande a ideia convencional de publicação para incluir essas mensagens efêmeras nos muros da cidade.

Como o grafite não deixa documentação duradoura, Eduardo Kac (usando o pseudônimo de Ezra Katz) publicou um artigo na revista erótica *Close* intitulado “Sexo nos muros”, apresentando o grafite de Gang e o de outros grupos e artistas (Katz, s.n.). O próprio artigo pode ser interpretado como uma intervenção midiática já que o artista está inserindo uma contranarrativa dentro do sistema que propaga a pornografia convencional. Nele, Kac enfatiza a clandestinidade do grafite, traçando um paralelo entre escrever grafite e praticar um ato sexual em público, ambos realizados de forma rápida e oculta, como resultados de proibições sociais.

Dorneles ingressou na Gang em 1982, tendo participado em algumas de suas performances, com poemas que cantava tocando violão, e feito grafites com o grupo naquele ano (Dorneles, 2021). Antes de sua participação na Gang, Dorneles fez parte do grupo feminista Coletivo de Mulheres, e, com esse grupo, ela escreveu mensagens pela cidade sobre diversos temas, alguns dos quais se assemelhavam significativamente ao tipo de grafite feito pela Gang. Essas frases incluíam: “Prazer para todas”, “Sem tesão não há revolução” e “O prazer só é mau para quem não sente”. Segundo Dorneles, esses grafites refletem conversas que ela tinha com outras mulheres do coletivo feminista, que abordaram todos esses temas e incluíram discussões sobre a dimensão política de suas experiências pessoais, uma questão fundamental para a segunda onda do feminismo (Dorneles, 2022).

Com Gang, Dorneles continuou escrevendo grafite centrado no prazer, incluindo obras como *Tesão permanente*, que ela escreveu na parede externa de uma escola pública do Rio de Janeiro (Figura 5).

Contrariando os espaços oficiais e institucionalizados de pedagogia e educação, que tendem a reprimir a expressão corporal em favor do trabalho intelectual, Dorneles abraçou a proposta do Movimento de Arte Pornô de criar uma pornografia alternativa como meio de reeducação e de questionamento de valores dados como naturais. O grafite de arte pornô escrito no muro da escola evidencia a pornografia como uma ferramenta pedagógica para o desenvolvimento da sexualidade e da subjetividade. Como argumenta Robin Zheng (2017), a pornografia pode ser considerada um poderoso método de produção de sujeitos devido a sua capacidade de moldar as preferências eróticas das pessoas; muitas vezes, a pornografia é o principal meio de uma pessoa explorar e formar sua identidade sexual, fornecendo o vocabulário e as referências que ela internalizará ao longo de sua vida sexual.



**Figura 5**  
Cynthia Dorneles, *Têsão Permanente*, grafite, 1982  
Fotografia de Belisário Franca  
Fonte: Kac, Trindade, 1984,  
p. 135

Em sua práxis, a Gang e o Movimento de Arte Pornô buscaram desafiar o monopólio da pornografia convencional sobre a representação da sexualidade (que, movida por interesses lucrativos, tende a reproduzir corpos e práticas sexuais normativos), abrindo o gênero para incluir uma multiplicidade de representações e posições de sujeitos. O foco de Dorneles no prazer feminino, que começou com sua experimentação na década de 1980, continua até o presente. Em 2000, ela publicou um livro intitulado *A amante ideal*, no qual ensina as leitoras sobre as diferentes maneiras de se alcançar satisfação sexual enquanto desmonta os mitos da monogamia no casamento (Dorneles, 2000). Contra a impermanência e a efemeridade das mensagens grafitadas dos muros da cidade, a mensagem *Têsão Permanente* encapsula o anseio da artista de contagiar os transeuntes com desejo e prazer. Ao cobrir a cidade com mensagens de arte pornô que clamam por prazer, essas marcações também defendem a urgência para desconstruir a moralidade criada pela censura e pela ditadura.

## Conclusão

O Movimento de Arte Pornô propôs uma forma alternativa e inventiva de pornografia e serviu como uma plataforma na qual artistas, especialmente as mulheres, puderam afirmar suas subjetividades por meio de práticas sexuais e poéticas transgressoras que contestaram as normas sobre corpos, sexualidade e prazer. Em seus trabalhos com o movimento, essas artistas subverteram a pornografia convencional, apresentando-se como agentes e sujeitos em um gênero que historicamente representou as mulheres a partir do ponto de vista masculino. Por meio de publicações alternativas, performances e grafites, elas conseguiram divulgar seus trabalhos, desafiando e chamando a atenção para as estruturas de poder e repressão em jogo nas representações convencionais da sexualidade feminina.

Mesmo décadas depois de as mulheres começarem a se apropriar da pornografia como parte de uma agenda feminista, ela continua sendo produzida principalmente por homens heterossexuais para atender a esse mesmo público. No entanto, as obras de arte pornô foram e são fundamentais para articular e construir um futuro em que todas possam participar e inscrever seus desejos e prazeres em suas práticas sexuais e artísticas.

**Tie Jojima** é historiadora da arte e curadora. Doutoranda em história da arte pelo Graduate Center (Cuny) onde se especializa em história da arte latino-americana moderna e contemporânea. Focalizando sua pesquisa em performance, pornografia e tecnologia na arte brasileira dos anos 1970 e 1980, tem textos publicados por *Vistas: Critical Approaches to Latin American Art*; *Americas Society*, *El Museo del Barrio*, *Tyler School of Art*; entre outras instituições. Recebeu diversas bolsas, incluindo as de Cuny e o Patricia Phelps de Cisneros Travel Grant. Tem mestrado duplo em história da arte e em administração da arte pela *School of the Art Institute of Chicago*. Atualmente é professora de arte na graduação do *Baruch College* e é curadora assistente na *Americas Society* em Nova York.

## Referências

- A GUERRA dos pelados. *Veja*, São Paulo, p. 12-13, 20 fev. 1980a.
- BALTAR, Mariana (ed.). *E pornô, tem pornô?* Milan: Mimesis International, 2018.
- BEZERRA, Katia da Costa. A poesia de Leila Mícolis: transpondo categorias. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Lima-Hanover, ano XXVI, n. 52, p. 257-268, 2000.
- COSTA, Ana Alice Alcântara. O feminismo brasileiro em tempos de ditadura militar. *labrys, estudos feministas*, n. 15-16, jan.-dez. 2009. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys15/ditadura/analice.htm>. Acesso em 20 dez. 2017.
- COWAN, Benjamin. *Securing sex: morality and repression in the making of Cold War Brazil*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2016.
- CRUZ, Rodrigo. Do protesto às urnas: as campanhas em defesa da causa homossexual nas eleições de 1982. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 22, p. 233-284, jan./abr. 2017.
- DE LA DEHESA, Rafael. Global communities and hybrid cultures: early gay and lesbian electoral activism in Brazil and Mexico. *Latin American Research Review*, v. 42, n. 1, p. 29-51, 2007.
- DORNELES, Cynthia. Entrevista concedida à autora por videochamada pela plataforma FaceTime em 11 out. 2022.
- DORNELES, Cynthia. As mulheres no movimento de arte pornô. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 42, p. 498-514, set. 2021.
- DORNELES, Cynthia. *A amante ideal: guia prático para a sobrevivência da mulher ao tédio nos relacionamentos*, Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *The history of sexuality. An introduction*. New York: Pantheon, 1978.
- GANG. *Gang 2*. Rio de Janeiro: Edições Gang, 1981.
- GANG. *Gang 1*. Rio de Janeiro: Edições Gang, 1980.
- JARDIM, Teresa. Entrevista concedida à autora por videochamada pela plataforma Zoom em 8 abr. 2022.
- JARDIM, Teresa. *Tesão revolução*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1982.
- JARDIM, Teresa. *Bandalha*. Rio de Janeiro: Edições Gang, 1981.
- JOJIMA, Tie. X-Rated: Hudinilson Jr. and Eduardo Kac's Arte Xerox and the Porn Art Movement. In: LAW, Jessica M.; SANTA OLALLA, Pablo; OCHOA, Manuela. *Vistas: Critical Approaches to Modern and Contemporary Latin American Art: The Second Annual Symposium of Latin American Art: Beyond the Symbolic: Art and Social Commitment in the Americas*, v.2. p. 47-61, abr. 2020.

- KAC, Eduardo. O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. *ARS*, São Paulo, ano 11, n. 22, p. 31-51, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2013.80655>. Acesso em 17 fev. 2017.
- KAC, Eduardo; TRINDADE, Cairo (eds.). *Antologia*. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.
- KATZ, Ezra. Sexo nos muros. *Close*, [s.n.], p. 46-48.
- LEITE, Rosalinda de Santa Cruz. Brasil Mulher e Nós Mulheres: origens da imprensa feminista brasileira. *Revista de Estudos Feministas*, v. 11, n. 1, p. 234-241, jan.-jun. 2003.
- MÍCCOLIS, Leila. Abrindo o verbo: uma entrevista com Leila Míccolis. [Entrevista concedida a Sergio Guilherme Cabral Bento e Maya Pires]. *Ininga*, v. 5, n. 2, p. 270-283, 2018.
- MÍCCOLIS, Leila. Recuerdos do Ceará. *Blog Leila Míccolis*. Ceará, 22 jan. 2012. Disponível em: <http://leilamiccolis.blogspot.com/2012/01/recuerdos-do-ceara.html>. Acesso em 24 out. 2022.
- MÍCCOLIS, Leila. *Do poder ao poder*. Porto Alegre: Tchê!, 1987.
- MÍCCOLIS, Leila (org.). *Mulheres da vida: poesia*. São Paulo: Vertente, 1978.
- MÍCCOLIS, Leila. *Silêncio relativo*. Rio de Janeiro, [s.n.], 1977.
- NASH, Jennifer C. *The black body in ecstasy: reading race, reading pornography*. Durham, NC: Duke University Press, 2014.
- PAPADAKI, Lina. Treating pornography as a woman and women's objectification. In: MIKKOLA, Mari (ed.). *Beyond speech: pornography and analytic feminist philosophy*. New York: Oxford University Press, p. 137-156, 2017.
- REIS JÚNIOR, Antônio; LAMAS, Caio Túlio Padula. Film industry, pornography and censorship in Brazil: the case of Coisas Eróticas. In: BALTAR, Mariana (org.). *E pornô, tem pornô?* Milan: Mimesis International, p. 37-62, 2018.
- RESSACA pornográfica. *Veja*, São Paulo, p. 107-108, 1 out. 1980.
- SARMET, Érica. Pós-pornôdissidência sexual e a situación cuir-latino-americana: pontos de partida para o debate. *Periódicus*, n. 1, p. 258-276, 2014.
- SCHNEIDER, Rebecca. *The explicit body in performance*. London: Routledge, 1997.
- SIMÕES, Júlio Assis. O Brasil é um paraíso sexual – para quem? *Cadernos Pagu*, n. 47, p. 401-423, 2016.
- SMALL, Irene. *Hélio Oiticica: folding the frame*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- SPRINKLE, Annie. *Post-porn modernist: my 25 years as a multimedia whore*. San Francisco: Cleis Press, 1998.

TAORMINO, Tristan et al. *The feminist porn book The politics of producing pleasure*. New York: Feminist Press at the City University of New York, 2013.

UMA lição de moral. *Veja*, São Paulo, p. 20-22, 24 mar. 1982.

WILLIAMS, Linda. *Hard core: power, pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley: University of California Press, 1999.

ZHENG, Robin. Race and pornography. In: MIKKOLA, Mari (ed.). *Beyond speech: pornography and analytic feminist philosophy*. New York: Oxford University Press, p. 190-191, 2017.

ZIV, Amalia. *Explicit utopias: rewritings the sexual in women's pornography*. Albany: State University of New York Press, 2015.

Dossiê recebido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

Como citar:

JOJIMA, Tie. Rasgando o papel: artistas mulheres e o Movimento de Arte Pornô. Dossiê Poder, mulheres e feminismos nas artes. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 44, p. 337-363, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.17>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

## Ripping up the paper: women's pornography and the Brazilian Porn Art Movement

Tie Jojima

 0000-0002-8732-9663  
tjojima@gradcenter.cuny.edu

### Abstract

*This essay focuses on the production of three women artists in the context of the Porn Art Movement (1980-1982): Leila Míccolis, Teresa Jardim and Cynthia Dorneles. These artists embraced sexuality and the body as fundamental themes in their artistic and poetic practices, asserting themselves as desiring subjects and criticizing social structures that repress women. Looking at the work of these artists in relation to pornography – which can be understood as a system of power that has historically subjugated women – I argue that they affirmed their voices as sexual subjects with agency by claiming their right to pleasure and subverting the codes of conventional pornography.*

### Keywords

*Feminist pornography. Porn Art Movement. Performance. Porn poetry. Graffiti*

### Resumo

Este ensaio tem como foco a produção de três mulheres artistas no contexto do Movimento de Arte Pornô (1980-1982): Leila Míccolis, Teresa Jardim e Cynthia Dorneles. Essas artistas adotaram a sexualidade e o corpo como temas fundamentais em suas práticas artísticas e poéticas, afirmando-se como sujeitos desejantes e criticando estruturas sociais que reprimem as mulheres. Olhando para o trabalho dessas artistas em relação à pornografia – passível de ser entendida como um sistema de poder que historicamente subjugou as mulheres – argumento que elas afirmaram suas vozes como sujeitos sexuais com agência ao reivindicar o direito ao prazer e ao subverter os códigos da pornografia tradicional.

### Palavras-chave

*Pornografia feminista. Movimento de Arte Pornô. Performance. Poesia pornô. Grafite.*

*In Brazil, the media dubbed the summer of 1980 “verão da abertura” (Summer of the Opening). The nickname reflects the widespread anticipation of political change as the country transitioned from dictatorship to democracy.<sup>1</sup> This same summer was also known as “verão do topless” (Topless Summer), capturing the public debate surrounding women’s right to be topless at the beach (A guerra..., 1980, p. 12-13). Contrary to the international imaginary of Brazil as a paradise of beaches full of topless women, nudity, including toplessness, was forbidden by law and considered a crime of obscenity punishable by law under the penal code.*

*In the early 1980s women across the country were challenging this law by appearing topless on beaches and provoking intense public debates on whether they had the same rights as men to appear in public without a top. In February 1980, several female sunbathers were verbally and physically harassed by beachgoers in Rio de Janeiro. An article from the weekly magazine Veja describes the aggression directed at one woman who was stalked by several men who yelled at her calling her “Geni” (a character from Chico Buarque’s song) and threw sand and objects at her because she was topless (A guerra..., 1980, p. 12-13). Democracy, it seemed, had its limits.*

*The attacks on women and the public debate over the right to be topless exemplify the ambiguous moral codes in Brazil at that time. If, on the one hand, there was an expectation of political freedom and excitement for a more liberal mindset that accompanied the process of dismantling a dictatorship, on the other, there was a violent, even murderous, adherence to conservative and traditional ideals, especially where the body was concerned (Simões, 2016). In response to this aggression, a group of women organized a demonstration in February 1980 at Ipanema Beach in Rio de Janeiro to protest the violence and fight for this minimal right to control their own bodies.*

*A group of young poets saw in this event an opportunity to support the women’s cause: they proposed a metaphorical topless demonstration, “Topless Literário” (Literary Topless), which took place alongside the originally planned demonstra-*

---

<sup>1</sup> Abertura was the official designation for the transition from military dictatorship to democracy (the dictatorship had begun in 1964). The abertura process was initiated in 1974 by military president General Ernesto Geisel, who came to power promising democratization in a “slow, gradual and safe” manner, and was concluded eleven years later, in 1985.

tion.<sup>2</sup> At this event, the poets walked along the beach, attracting the public's attention with posters, signs, pamphlets, and poetry readings. They carried posters stating "Estamos abrindo os anos 80" (We are opening the 1980s) and "A poesia tem que fazer a cabeça transar o corpo" (Poetry has to make the head fuck the body).<sup>3</sup>

*Literary Topless* was the first performance of the Porn Art Movement. The movement began as a poetry group started by Eduardo Kac and Cairo Trindade but soon expanded its range of practices to include other art forms, including performance, graffiti, and zine and artist's books production. It used mail art networks to link a number of artists throughout Brazil, each of whom contributed their perspectives, topics, and practices to porn poetry. The movement built this sensibility by addressing concerns surrounding the political and economic moment, challenging the artistic and literary status quo, and asserting a desire to transform reality through the body and sexuality. Anticipating what is now known as post-pornography or queer pornography, understood here as resignifications of sexualized bodies and practices (Sarmet, 2014), the Porn Art Movement created transgressive artistic practices that questioned the gender and political oppression at work in conventional representations of bodies and sexuality, such as conventional pornography and erotica.<sup>4</sup>

This essay focuses on the production of women artists who participated directly in the movement's performances and publications or worked closely with its artists, promoting them and creating work that resonated with the movement's central ideas. These artists are Cynthia Dorneles, Teresa Jardim, and Leila Míccolis.<sup>5</sup> I contend that these women artists iconoclastically "ripped up the paper" of the canonical approach to texts, which they sought to dismantle in two ways: first, they

---

<sup>2</sup> Poet Eduardo Kac, leader of the poetry group *Poetagem*, and poet and actor Cairo Trindade organized *Literary Topless* with other poets. Other poetry groups that participated in the *Literary Topless* performance were *Gandaia* and *Bandidos do Céu*.

<sup>3</sup> All translations in this essay, from Portuguese to English, are my own except otherwise noted.

<sup>4</sup> Post-pornography, also called queer porn, can be situated within performance practices emerging after the 1980s that invent new sexual imaginaries through sexual dissidence. Postporn shifted the production of pornography and its treatment of pleasure from a focus on heterosexual men to sexual minorities. The term was coined in the 1990s by US performance artist Annie Sprinkle (1998).

<sup>5</sup> Other women artists participated in the Porn Art Movement. I am undertaking a more complete study on these artists, as well as on other aspects of the movement, in my doctoral research in Art History at the Graduate Center, City University of New York (CUNY).

*dislocated traditional female roles in society that are often represented on paper in texts by men, for example, in the press and in literary works; and second, they “ripped up the paper” by creating work that does not depend on paper itself as a medium for creating and disseminating poetry.*

*These artists produced work bypassing conventional publication models – as a system of power that includes a professional press, an editor, and the often masculine, classist, and sexist standards of quality that define the publishing world (Miccólis, 1987). Instead, they created work to be embodied in public performances and tagged around the city as graffiti art, and they produced small, handmade publications that were distributed directly to their audiences in line with 1970s Brazilian countercultural practices. Most importantly, they embraced sexuality and the body as fundamental themes in their artistic and poetic practices, asserting themselves as desiring subjects while criticizing societal structures that repressed women. Looking at the work of these women artists in relation to conventional pornography – which can be understood as a system of power that has historically subjugated women – I argue that they assert their voices as sexual subjects and agents of production and that they claim their right to pleasure by subverting its conventions.*

### ***Pornography as power***

*To think about pornography as a system of power is to consider a history of representation of gender and sexuality in the Western world – which includes other identity markers such as age, body type, ethnicity, and race – that since the modern era has stripped women and other sexual minorities of agency and positioned them as objects. Michel Foucault (1978) has problematized the interrelation between sex and power in History of Sexuality, where he documents the many sciences, such as criminology, pedagogy, and medicine – what he terms scientia sexualis – that create knowledge around sex with the ultimate goal of regulating it. Pornography emerged as a counterpart to these discourses, a form of “knowledge-pleasure” seeking the truths of sexuality, for instance, the female pleasure which is addressed as an “enigma” to be unpacked by male knowledge and gaze (Foucault, 1978).*

*While Foucault’s teachings have been central to scholars writing the history of pornography, including those focusing on feminist porn, many rightly call into question the fact that his subject is always male. Indeed, this gender imbalance is*

*indicative of the issues that I prioritize interrogating in this article. In her seminal book on the history of pornography Linda Williams (1999) engages with Foucault's ideas, especially regarding the constitutive relationship between pleasure and power, but she raises doubts about the fact that the disciplinary relationships that he discusses in his books "have operated more powerfully on the bodies of women than on those of men" (p. 4). In a similar critique, in her study of women's pornography and female sexual subjectivity, Amalia Ziv (2015, p. 15) recognizes the importance of Foucault's theorization of sexuality as a mechanism for subject production but also draws attention to the fact that in his view on modern sexuality, sexual subjectivity is "a privilege from which women are to a large extent debarred" because it has been shaped according to a masculine and heteronormative vision of sexuality.*

*In fighting the exclusion of women from the sphere of sexuality and discourses on it, feminist porn scholars and producers began to radically change the genre. In their productions, they reimagine pornography with a feminist agenda and provide space for women – and those who participate in the production and reception of this pornography or consume it – to sexually reconceive themselves through identification with new modes of representation of sexuality and pleasure.*

*This change occurred mostly during the 1980s and has been documented widely, especially in the United States in the anti-porn versus anti-censorship debates, also known as the feminist sex wars (Ziv, 2015). Anti-porn feminists understand pornography as inherently violent, dangerous (because it shapes sexual behavior), and degrading toward women. They see porn as a system of power that objectifies women and, for that reason, they advocate for censorship.<sup>6</sup> Anti-censorship feminists quickly galvanized in response to the anti-porn group. Although they recognize that pornography can be degrading, they acknowledge its potentially emancipatory roles, especially in pornography created by women and other sexual minorities (Taormino et al., 2013).*

---

<sup>6</sup> *One of the major arguments against pornography by antiporn feminists is that pornography objectifies woman. They argue that heterosexual pornography creates a relationship of causality between man watching porn and then treating women as objects that should satisfy their desires. Philosopher Lina Papadaki (2017, p. 138), however, offer a more nuanced account on objectification, arguing against such direct causal connection, even though they recognize the relation "between the knowledge generated by pornography about women's inferior and object-like status and women's objectification."*

*While this US history cannot be ignored and offers important corollaries to global debates, the Brazilian context is both discrete and different. Discourses on porn in Brazil in the 1980s were not as developed within academia as in the US, therefore have a less extensive historiography to mine there; however, censorship laws during the dictatorship offer a window into the contested terrain of the representation of bodies and sexuality in Brazil in the 1980s, when producers and censors disputed what could and could not be produced (Reis Junior, Lamas, 2018).<sup>7</sup>*

*Grounded in conservative and moralizing ideologies (such as Christian morality and values of the traditional Brazilian family), a system of laws enforced censorship, which sought to wipe out moral degeneration and corruption in the country. Censorship was not based on clearly defined rules that were applied hegemonically throughout the regime (Cowan, 2016). On the contrary, it was a complex and broad form of regulation, applied to specific cases, for instance to pornochanchadas (sex comedies) and erotic magazines, based on the censors' subjective understandings of obscenity (sometimes creating contradictions) and to varying degrees in different periods during the regime.*

*By the early 1980s, after the beginning of the abertura process and the end of a priori censorship laws, the market saw an increase in erotica production, and as a consequence, a backlash from conservative sectors from civil society and politicians who demanded more censorship (Ressaca..., 1980). The escalation of anti-obscenity discourse led to an official announcement on March 15, 1982, in which General President Figueiredo, called the nation to an "urgent" cruzada contra a pornografia (crusade against pornography). However, the president had failed to define the crusade's target, making its motivations unclear (Uma lição..., 1982, p. 20). The empty crusade is symptomatic of the ambiguous and contested sexual politics of the abertura period in which the censorship reinforced binaries between allowed and forbidden, correct and incorrect, and moral and immoral, creating a system of exclusions that reflected the dictatorial government's conservative ideology.*

---

<sup>7</sup> It is important to note that Brazilian feminist groups from the late 1970s onwards began to debate issues of female sexuality, and included female pleasure as part of their political goals. In my doctoral research, I study this aspect of feminist discourse in Brazil, as well as theories and critical writings about pornography by women during the 1980s.

Artists from the Porn Art Movement rejected this distancing mechanism that perpetuated restrictions on sexuality by classifying certain representations as obscene. While they rejected any kind of censorship, they also understood pornography as conservative because it tended to reproduce conservative values, including heteronormativity and sexism. According to Eduardo Kac (2013), to artists participating in the movement, what was truly obscene was the power exercised by the authoritarian government, not the human body in all its expressions. In their rejection of the conservatism inherent in conventional pornography, they appropriated and subverted the genre, “transforming it into an imaginative tool at the service of experimental poetic expression and the invention of new realities” (p. 38).

### **Leila Miccolis: from power to power**

*Yesterday, perhaps we feared the expression of erotic and offensive connotations; yesterday we might have thought twice before daring to live and to write. Today we and our poetry throw ourselves in bars, sidewalks, buses, nightclubs, prisons, work, asylums, houses, brothels. Where there is life, there we will be, women trying to dive deep into each present experience. Whoever doubts, follow us (Miccolis, 1978, p. 5).*

The Leila Miccolis 1978 anthology of women writers *Mulheres da vida (Ladies of the night)* includes work by ten poets who criticize women's traditional roles and their submission to men, and who also embrace eroticism and sexuality in their work (see Figure. 1).

Following several book presentations in Rio de Janeiro and elsewhere, newspaper and magazine critics began to write about it; one incorrectly stated that the anthology consisted of biographical accounts of ten sex workers. After this review, bookstores around the country began declining the author's request to present the book and refused to sell it, fearing raids by the censorship police. With few options left, Miccolis decided to embrace the book's poor reputation, hosting a book event at *Cabará Estrela do Oriente*, a brothel in the city of Natal.

Miccolis transformed an ordinary event into a performative act of literary and sexual deviance. As she puts it: “What should have been a book presentation became something different, new, and with unimaginable symbolic meanings: a kind of cultural manifesto, an act of protest” (Miccolis, 2012). The title's double meaning, which associates women writers with sex workers, alludes to different ways of transgressing conventional views on female identity, including domesticated

sexuality and language. Even though there is no literal equivalence between writers and sex workers in terms of the nature of the work they perform and the social class they might belong to, by metaphorically and circumstantially creating this connection Míccolis redefines their work. As indicated in the prologue to the book, reproduced at the beginning of this section, the publication and event shed light on the precarious, marginal condition of these writers within a largely male literary world while making a statement about the range of subjects that women could and should embrace in their practices, especially those of political and sexual nature, traditionally addressed only by men. However, by recognizing this marginal status and by fully embracing the double meaning of the book title, these writers performatively subvert a stereotype, thus becoming agents instead of victims of any kind of sexist attack. Moreover, the event implicated its audience members as consumers and desiring subjects of sex and poetry, an equivalency that the Porn Art Movement explored extensively, as I will discuss in the following case studies.

Leila Míccolis was a key figure in countercultural groups in the 1970s and 1980s Brazil, including those involved with marginal poetry and the alternative press. Since the late 1970s she theorized regarding the ability of the alternative press to form counterpublics that resist the mainstream cultural milieu. In her 1987 book *Do poder ao poder (From power to power)*, Míccolis (1987, p. 77) traces a history of the Brazilian alternative press since 1970, arguing that it allowed for the development of “the power (the potentiality) to fight [the coercive power of the state] by circulating nonofficial cultural proposals that asked questions that the official press would never ask.” Míccolis herself contributed to many of these publications, including to *Lampião da Esquina*, which provided space for exchanges on women’s and gay rights, along with issues related to racial minorities, and became key to the organization of the nascent feminist and LGBTQ+ movements during the process of political opening.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Several scholars have researched feminist and gay and lesbian activism in Brazil during the political opening. Rafael de la Dehesa (2007) researched the emergence of independent publications and organized groups to argue that they acted like “interest’s groups,” in the context of the 1982 elections in Brazil. Rodrigo Cruz (2017) traces the relationship between the “homosexual movement” and institutional politics, pointing to the importance of the Workers’ Party (PT) in institutionalizing gay and lesbian rights. Ana Alice Alcântara Costa (2009) traces the roots of Brazilian feminists’ groups of the 1980s back to the armed guerrilla and revolutionary groups that fought the dictatorship in the 1960s. Rosalinda de Santa Cruz Leite (2003) wrote a personal account about her role as a contributor to feminist alternative presses in São Paulo in the 1970s, focusing on the magazines *Brasil Mulher* and *Nós Mulheres*.

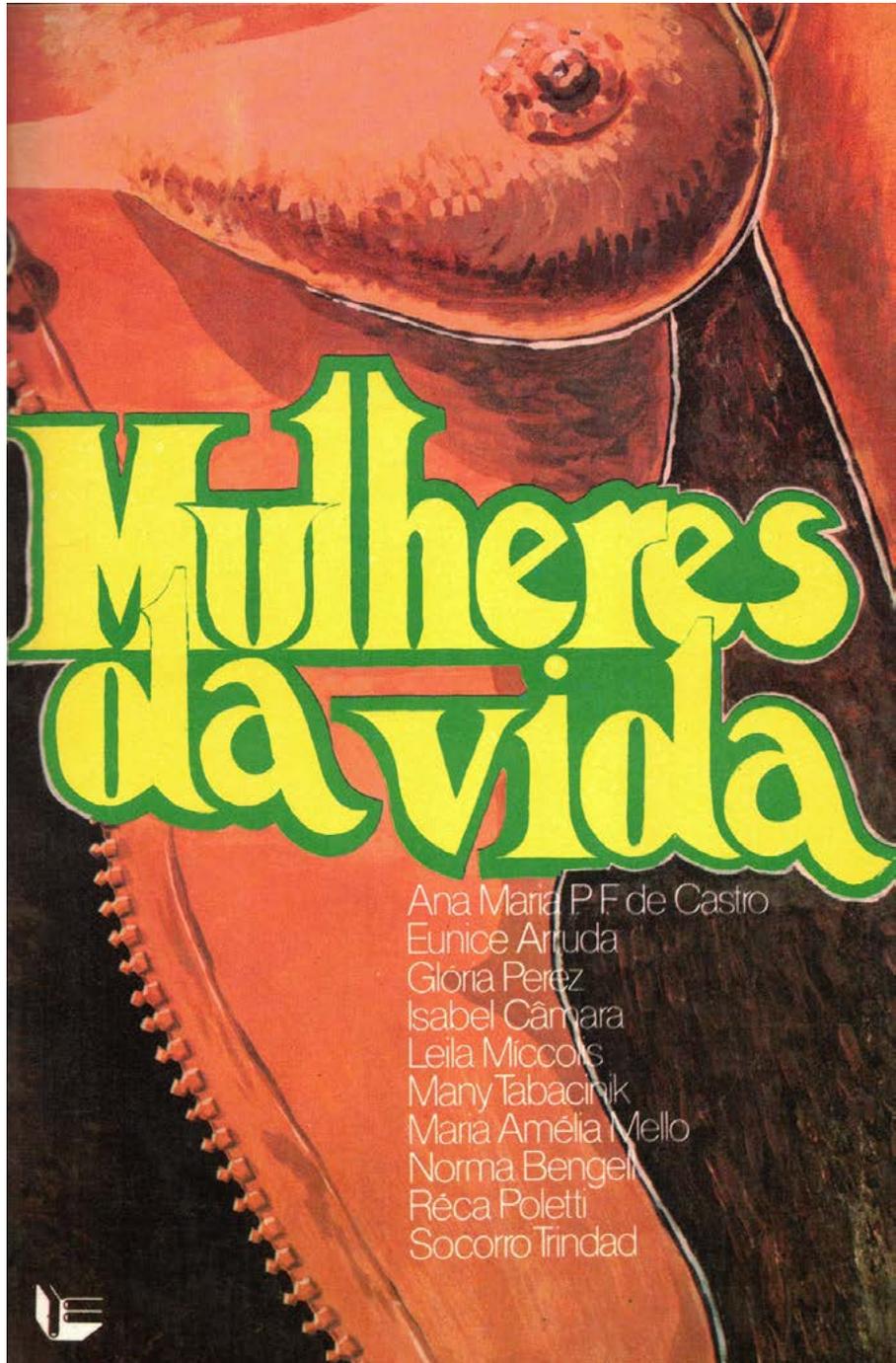


Figure 1  
Cover of the book *Mulheres da vida*, Leila Miccolis (1978)  
Image by Cláudio Morato

*Even though Míccolis (2018, p. 272) was well versed in feminist debates and has been termed a feminist by many scholars, she does not consider herself one. Throughout decades of poetic work, Míccolis has denounced gender inequality and different forms of oppression toward women and other sexual minorities, but her work has also expressed nonnormative sexual desires and called into question notions of female liberation, all of which add nuance to feminist platforms. One example of her work dealing directly with these concerns is the poem “Mercado” (Market):*

O trabalho da mulher  
era a sua casa,  
a geladeira cheia  
a missão de mãe,  
sua máquina de sonhar  
enferrujada.

*The women’s labor  
was her home  
a full fridge  
her mission as a mother,  
her dream machine  
rusted.*

O trabalho da mulher  
é a sua profissão,  
a conta no banco,  
os anticoncepcionais à mão,  
sua servidão  
continuada.  
(Míccolis, 1977, p. 49)

*The women’s labor  
is her profession,  
a bank account,  
the contraceptive pills at hand,  
her servitude  
continued.*

*In this poem, Míccolis describes the evolution of women’s labor from the domestic realm, with the predetermined roles of motherhood and marriage, to the professional world. However, the freedom brought about by this transformation is limited. The author sets up a parallel between these two stages, criticizing the veneer of liberation created by professionalization. She emphasizes the continuity of women’s oppression, as they would be mostly serving a patriarchal and a capitalist system, unable to dream outside of or break free from them. The poem’s structure creates parallels between the two stanzas. By repeating the first line of both stanzas, the work reflects the trapped state in which women live.*

*In much of her work, Míccolis embraces humor, irony, and ambiguity as strategies to destabilize identities, instead of solidifying them. Literary scholar Katia da Costa Bezerra (2000) has argued that Míccolis does so in order to trigger*

*in the audience a process of relativization that would ultimately challenge identity categories, something that several Porn Art Movement artists also explored. For instance, the poem "Do Males o Menor" (The lesser of two evils), published in the movement's zine Gang 1 from 1980, and later in her book Maus antecedents (Checkered past) from 1981, which reads:*

Se eu lhe chamo de putinha sou machista e indecorosa. No entanto, se não chamo, você não goza . . . (Gang 1, 1980, n.p)	<i>If I call you "my whore" I am sexist and indecent. However, if I don't, you can't come . . .<sup>9</sup></i>
---	---

*The poem describes a lesbian relationship in which one person is confronted with a dilemma stemming from the apparent contradiction between a negative, sexist action (calling someone a whore) and the other person's ways of experiencing pleasure. This poem addresses the fact that sexual desire can sometimes be informed by and accessible only through sexual stereotypes, thus relativizing what feminists might denounce as sexism. Since desire and sexual subjectivity are informed by a myriad of societal references, some women may only be able to experience pleasure and desire through existing misogynistic references that have historically constructed ideas of female sexuality. Jennifer Nash (2014), in her analysis of race and pornography, claims that sometimes stereotypes are necessary because they provide a vocabulary of desire for people to name and claim what brings them pleasure. Of course, any pornography or sexual practices that seek to be political or liberatory must consider the agency of the people involved and assess if it is being utilized to perpetuate existing power relations or forms of oppression. However, as Robin Zheng (2017, p. 190-191) reminds us, and as the Porn Art Movement itself asserted in its practice, "pornography is not a monolithic entity," and it allows for "multiple and conflicting interpretations." This poem, written from one woman's point of view to another woman, suggests an opening for sexual desire that moves beyond normativity imposed by any given identitarian or political agenda while rejecting the idea of a morally pure pleasure.*

---

<sup>9</sup> Adjectives like sexist and indecent are gendered in Portuguese, and here they are feminine; the poet has written this from a woman's perspective.

*Míccolis was a key figure in the movement since its inception in February 1980. She introduced Eduardo Kac to Cairo Trindade, and the two ended up launching the movement just a few months after they met. Míccolis also wrote about the movement in several alternative magazines, in texts and interviews, promoting them in Marginal and Independent publishing circuits. Míccolis focuses heavily on the body in her work, using overt sexual language and pornographic references to question established value systems and to invent diverse and ever-changing sexual subjectivities, which were fundamental aspects of the Porn Art Movement.*

*Her practice resonated deeply with the movement's overall project, and she began to contribute poems to its publications. Her writing appears in all porn art zines and anthologies, and she even wrote a manifesto for the movement. Míccolis's "Manifesto corpofágico" (Bodyphagic manifesto) (which alludes to Glauco Mattoso's "Manifesto coprofágico" (Coprophagic manifesto), also from the Porn Art Movement), published in the zine Gang 2 from 1981:*

- A poesia está no cio. Chegou a vez de também se gozar com as palavras.
- Se "pornografia" quer dizer "escrever sobre putas", então vamos abrir as pernas a todas as palavras.
- Viva a puta merda, a puta velha, a putaria, a filha da puta e todo puta que pariu
- A repressão que castra nossos versos é a mesma que censura nossos corpos.
- Sigam-me os que forem pornográficos
- Vamos fazer turismo e explorar nosso corpo?
- Nós não exploramos o sexo, nós fazemos
- Um é bom, dois é ótimo, três é melhor ainda e o que o Movimento de Arte Pornô quer é mais
- Nossas propostas culturais são todas indecorosas
- Sacanagem não é o que fazemos na cama, é o que fazem conosco  
(Gang 2, 1981, n.p.)
- *Poetry is in heat. It's time to cum with words.*
- *If "pornography" means "to write about prostitutes," let's open our legs to all words.*
- *Cheers to the fucking shit, to the fucking lady, to fucking, to the daughter of a whore, and to all whores.*
- *The repression that castrates our poetry is the same that censors our bodies.*
- *Follow me, pornographers.*
- *Let's be tourists and explore our bodies?*
- *We don't exploit sex. We make it.*
- *One is good, two is great, three is even better, and the Porn Art Movement wants it all.*
- *Our cultural proposals are all indecent*
- *Immoral is not what we do in our beds, it's what they do to us.*

*In the manifesto, Míccolis points to the creative potential of pornography to liberate both language and the body through desire. She juxtaposes poetry and the body, creating new relations and interpretations for both. For instance, in the first verse she attributes a bodily function (sexual desire) to poetry, which now can climax with words. If in orgasming the body loses control of itself, freed from any rational constraints, poetic production, Míccolis asserts, also desires to climax, to be freed from mechanisms of control. A similar message is conveyed in the fourth verse, where she denounces repression in both realms. If patriarchy controls our bodies, it also generates self-censorship in poetic production. The author subverts the negative connotations of words, such as “fucking,” and “whore” in the third and tenth verses, questioning why words related to human sexuality, and sometimes human anatomy, are used as insults. Instead, she proposes that what is immoral or indecent are forms of exploitation, political and otherwise, based on a power imbalance. The author points to a body-centered practice, as reflected in the sixth verse which invite us to explore our bodies. In the fifth verse, with a call to action, Míccolis fully embraces the obscene and indecent.*

*By writing about sexuality and eroticism, Míccolis not only upsets the male literary canon in Brazil, where sexuality and eroticism had always belonged to a masculine space, but also asserts herself as a sexual subject, pursuing transgressive sexual and poetic practices as strategies of political resistance.*

### ***Teresa Jardim: horny revolution***

*A photograph of a 1981 performance of the artist collective Gang depicts the group during the exhibition Semana de Arte de 82 ('82 Art Week) (see Figure 2).*

*In the foreground, a large, erect wooden penis, called by Gang members as “Oscaralho” (a neologism that merges the words oscar and “caralho” a slang term for penis) appears on the floor as a prop. On the right, Eduardo Kac is standing and yelling with his right hand on his crotch, and in the background, Cairo Trindade is gesturing and looking at Teresa Jardim, who is lying down at the center of this triangle. Jardim twists her body in a sensual way and gazes with open sexual intent toward the wooden penis. She wears a leather dress fastened with strings and has wrapped her calves and wrists with a similar material. Her provocative pose and dress, revealing the sides of her breasts and legs, alludes to bondage and to the figure of the “leather queen,” a sexually dominant woman, all of which emphasizes her hypersexuality. The image highlights key issues in Teresa Jardim's porn art performances and poems, which*

*subvert conventional pornography through the assertion of her own desire and her use of her body in performance to emphasize female agency.*

*Gang was a subgroup of artists from the Porn Art Movement that undertook artistic interventions in Rio de Janeiro and shaped the movement as a whole by organizing publications and fostering a network of porn artists and poets in Brazil. Created by Eduardo Kac and Cairo Trindade, also the two main founders of the Porn Art Movement, Gang functioned as an artist collective whose membership varied over the years. It included the following women artists: Teresa Jardim, Sandra Terra, Ana Miranda, Cynthia Dorneles, and Denise Trindade (who was married to Cairo Trindade). Bringing porn art to the city through performances and graffiti, Gang sought to challenge rules around morality that excluded certain people, representations of sexuality, and words from public circulation, revealing the contentious character of the public sphere. The group subverted the traditional experience of pornography – moving it from the private, individual sphere to the public, collective realm – and converted pornographic affects (such as sexual arousal) into shared experiences that might transform the public sphere (such as collective laughter). From 1980 to 1982 the group set forth a wide-ranging program with a total of 15 publications, graffiti throughout the city, advertisements in newspapers and magazines, and weekly performances in squares, on beaches, at bars, galleries, and festivals.*



Figure 2  
Gang's performance at Petite  
Galerie, in Rio de Janeiro, on  
December 20, 1981 Photo by  
Belisário Franca Source: Kac,  
Trindade, 1984, p. 198

*Women artists' participation in Gang's programs was fundamental to the porn art revolution the group envisioned. Not only did the movement create its first performance in solidarity with women activists, but its artists strongly rejected the subjugation that women and other sexual minorities experienced in a highly normative, classist, and patriarchal system across multiple walks of life. Even though Gang as a collective was not associated with any specific activist agenda, it functioned as a platform where these women artists articulated what today we consider a feminist pornography.*

*Teresa Jardim was one of the central figures in Gang. She was the first woman to join the group, participated in most of its performances during its two years of activity, and published two artist books informed by this experience: *Bandalha (Lowlife)* (1981) and *Tesão revolução (Horny revolution)* (1982). In an interview she stated that Gang and the Porn Art Movement as a whole disseminated ideas that resonated deeply with her own values, including their denunciation of false morality that limited what people could do or say. On a personal level, Gang's performance practice was in tune with what she wanted to experience at that point in her life: having just separated from her partner, she was searching for more freedom in her personal life and artistic practice (Jardim, 2022). Jardim grew up in a family of intellectuals (her father was the poet and journalist Reynaldo Jardim), and she went to college for one year to study music and art education. This background familiarized her with the feminist movement and its agendas, but she was not associated with any particular group. She understood the importance and impact of being a woman and performing in public, especially when the performance involved her yelling obscene words and making obscene gestures, practices that greatly deviated from norms dictating women's behavior in public spaces. To break away from such norms was risky for women – as exemplified by topless debate – and Jardim was fully aware of this danger. However, because she had trained in and practiced theater in the 1970s, which informed her work with Gang, and because she was presenting work within the context of the group's performances, she felt at ease sharing her porn artwork in public.*

*In performances and publications, Teresa Jardim adopted the name "Dama da Bandalha" (low-life dame) to embrace the marginalized, outlaw condition of a woman who performs sexuality in public and rejects domestication naturalized by patriarchal values. Other Gang artists also adopted humorous personas and*

names.<sup>10</sup> These aliases point to a multiplicity and invention of identities that queer theorists such as Judith Butler would later articulate as the constructed nature of gender identity and expression. The characters also added playfulness and humor to their performances, which were key strategies for audience engagement through laughter, while tapping into the element of fantasy common in pornography, which often creates characters that heighten the viewer's sexual interests.

In some performances, Gang artists wore garments selected especially for these presentations, including Jardim's leather dress described. She also wore accessories that referenced sexual fetish, such as studded leather bracelets. Scholars have noted the importance of garments in Brazilian performance art, especially in the case of Hélio Oiticica's 1960s participatory Parangolés, which consisted of capes to be worn by performers. Irene Small (2016, p. 211) conceptualizes Parangolés as a "communicative prosthesis", which alters the body and transforms it into a platform that communicates signs (including its colors, textures, and shapes) and that displays the body as a constantly mutating entity. Like the Parangolés, the garments that Teresa Jardim chose to wear in performances also operated as a "prosthesis" (to use Small's term), enhancing her sexuality while destabilizing expectations about her body. For instance, by wearing the short leather dress at night in downtown Rio de Janeiro, she could be read as a sex worker, as her body becomes absorbed into an existing system of significations that would situate her as someone to serve desiring male subjects. However, by presenting herself as an agent in performances, she reveals and undermines this system, thus collapsing the historical relationship of exchanges between the male as subject and the female as object (Schneider, 1997). Unlike Oiticica's Parangolés, which were supposed to be worn at all times during performances – the work would only be complete when a participant wore the garment – in some Gang performances, artists removed their clothes, presenting the work totally naked. By so doing, they embraced and subverted conventional pornography, which uses the naked body in a performance of sex, to create art performances that put pressure on the codes of pornography itself. Also, removing their clothes became a metaphor for stripping themselves of false morality, self-censorship, and anything that might constrain their experiences.

---

<sup>10</sup> For instance, Eduardo Kac was *Buão do Escraço* (buffon of scorn), Cairo Trindade was *Príncipe Pornô* (porn prince), Denise Trindade was *Princesa Pornô* (porn princess), Sandra Terra was *Lady Bagaceira* (lady raunch), and Ana Miranda was *Cigana Sacana* (slutty gypsy)

*In these performances, Jardim would shout her poems and interact with props and with other artists through gestures and body movements. These poems included “Jogo Aberto” (Open book):*

Estou chateada	<i>I'm upset</i>
Digo	<i>I mean</i>
Tô muito puta	<i>I'm so pissed</i>
Estou com desejo	<i>I'm aroused</i>
Ou melhor	<i>Better</i>
Tô com tesão	<i>I'm so horny</i>
Sexo é bom	<i>Sex is good</i>
Quer dizer	<i>I mean</i>
Trepar é do caralho	<i>Fucking is so fucking good</i>
Gozei	<i>I came</i>
Aliás	<i>By the way</i>
Gostei de dizer a verdade	<i>I enjoyed telling the truth</i>

(Jardim, 1982, p. 10).

*Here, the artist reveals the dynamics of self-censorship and liberation in the choice of words in poetry, and eventually in her own life. She utilizes explicit words in a sequence that climaxes in the act of coming. By making explicit her climaxing, something invisible in female sexuality (in comparison to the visibility of the male ejaculation) and by affirming “telling the truth,” the poem and her performance address the fact that female orgasms can be faked in a performance of pleasure, evidencing that pornography is, after all, a performance of sex. In so doing, she taps into a crucial aspect of pornographic production and discourses on sexuality that have historically tried to reveal the “truth” of female pleasure against the impossibility of proving it through visual methods.<sup>11</sup>*

*The poem was published in her 1982 book *Tesão Revolução* (Horny Revolution), a handmade publication, comprising nine photocopied pages folded vertically in half and bound with two staples, following the DIY praxis and aesthetics the movement adopted (Figure 3).<sup>12</sup>*

<sup>11</sup> In her history of pornography, Linda Williams (1999) argues that this filmic genre developed from efforts to reveal the truths about female sexuality, for example, when trying to give visibility to female pleasure.

<sup>12</sup> Photocopying technology was fundamental to the dissemination of Porn Art Movement publications and were central to the practices of some of its artists, such as Hudinilson Jr. and Eduardo Kac (Jojima, 2020).

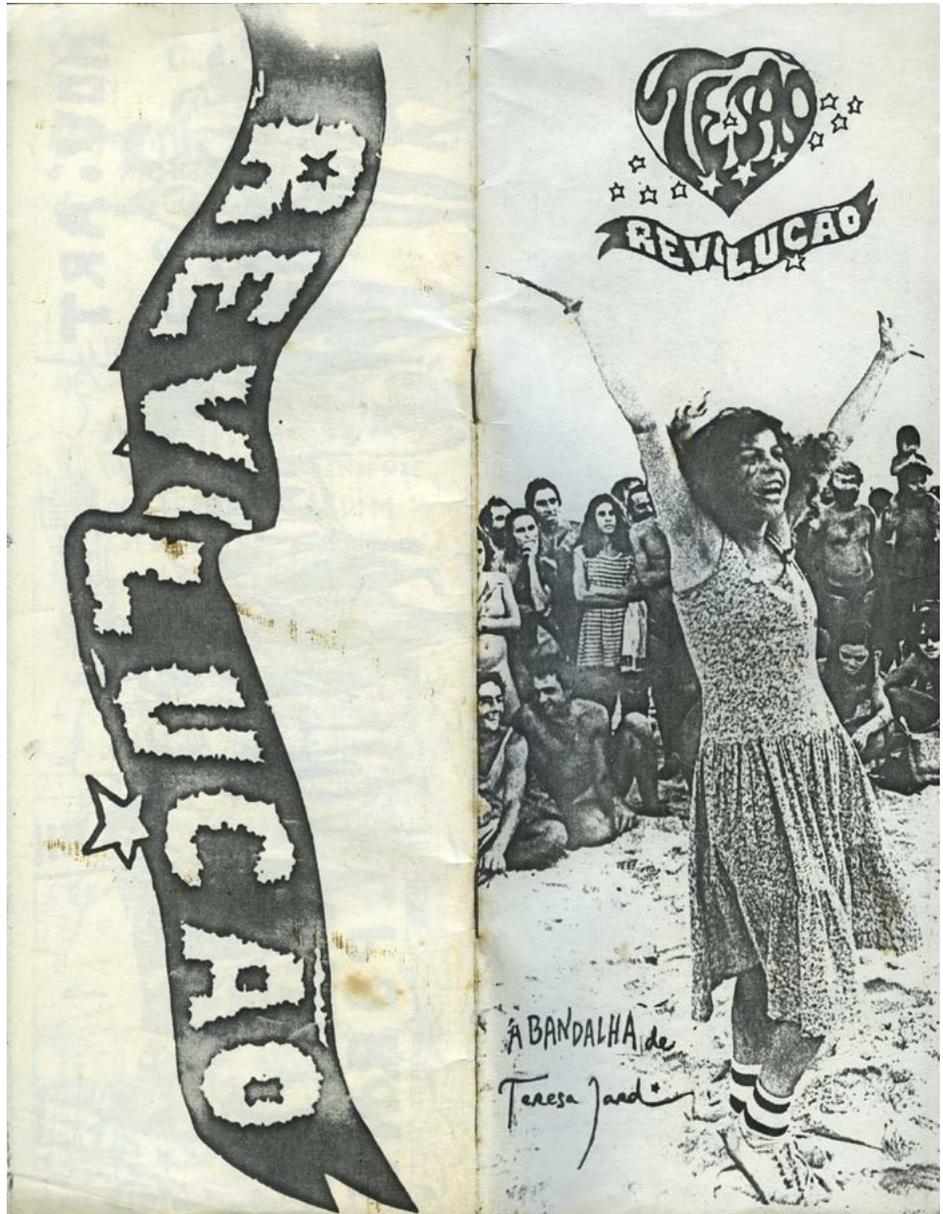


Figure 3  
Cover of Teresa Jardim's *Tesão  
Revolução* (1982)

*The book includes photographs and drawings. The front cover features the artist during a 1981 performance at Ipanema Beach, in which she is smiling, midmovement with her arms lifted, presenting the title of the book, “Horny Revolution,” rendered in a hippie-like style. The back cover repeats the word “Revolution” on a waving flag, reinforcing her commitment to creating change through desire. I argue that publications like these function as an extension of the performative practice of Gang artists, as they mediated desire from their bodies to the body of the reader, just like a performance does with different affective strategies (for instance, laughter). Both performances and publications were part of the same project of intervening in the contentious public sphere of sexuality as I discussed above. Although the experience of a public performance is radically different from the private experience of reading poems on the pages of a book, these publications nonetheless challenged the commercial logic of erotic and porn magazines by opening up the category of “pornography” to include diverse voices, including those of women, thus potentially affecting readers with alternative views on the body, pleasure, and sexuality. Not only was the book distributed during performances, but it was fundamental for the dissemination of her work, allowing audiences outside of Rio de Janeiro to experience her porn art production.*

*The book also included “Picardia” (Cockwardice): the title is a neologism that merges the words pica (cock) and covardia (cowardice), which merges political and pornographic critique. It reads:*

De perna aberta	<i>With my legs open</i>
Pro céu de anil	<i>To the blue sky</i>
Em vez de pica dura	<i>Instead of hard cocks</i>
Veio a ditadura	<i>Came hard the cops</i>
Nome feio	<i>Hunger</i>
É fome	<i>Is the ugly word</i>
Palavrão?	<i>Bawdy word?</i>
É pau brasil!	<i>Brazil wood!</i>

(Jardim, 1982, p. 3).

*The short poem reflects the legacy and the presence of the military dictatorship in Brazilian society, which not only acted directly on people's bodies through physical violence but also indirectly by promoting ideas of national identity based on the glorification of the country's history and nature (its blue sky and Brazil wood,*

both of which were symbols of Brazilian-ness). This poem proposes a resignification through semantic inversions: what is bad or immoral is not sexual desire, but the morality embedded in official ideas of national identity, along with the mechanisms that deprive the body of its potential. The artist embraces humor to articulate this critique and exalt her sexual agency and subjectivity, for instance, her desire for a hard cock.

### Cynthia Dorneles: writing sex on city walls

An undated photograph of Cynthia Dorneles shows her standing in front of a long wall with graffiti reading “Overgoze” (a neologism that merges the words “overdose” and “do come” in the sexual sense, and would translate to “overcum”), “pika dura dika pura” (hot tip hard dick), both by Eduardo Kac, “Todo prazer é pouco” (all pleasure is not enough), by Cynthia Dorneles, and “PT-LULA,” a reference to the leftist Partido dos Trabalhadores (Workers’ Party), or PT (Figure 4).

Figure 4  
Cynthia Dorneles in front of  
Gang graffiti, 1982 Source:  
Eduardo Kac’s archive



*The wall where these phrases are tagged seems to be recently covered in white paint, and behind the fresh layer of paint it is still possible to see marks from previous graffiti. The juxtaposition of layers of past and present graffiti indicates that city walls were a contested space where different groups sought to disseminate their counternarratives, even if their messages were later to be erased by the city. Gang artists, mostly Eduardo Kac, Cynthia Dorneles, and Cairo Trindade, understood the potential of graffiti to disseminate a message quickly and effectively to a large number of passersby, and they embraced the practice to spread porn art messages throughout the city.*

*Much like performances, graffiti is also ephemeral. Not only are public walls painted over, but those who see the graffiti will read it quickly, inadvertently, as they walk or drive by. This form of experiencing the works informed the choices of which words and shapes to use in porn art graffiti. For instance, these messages are often short and direct, making them easy to grasp quickly, while at the same time, their pornographic content or their odd letter combination might cause an estrangement effect on its readers. Moreover, because graffiti was illegal, it had to be created quickly and at night to lower the risk of being caught by the police. To Gang artists, graffiti was an alternate mode of publication, which expands the conventional idea of publishing to include these ephemeral messages on the city walls.*

*Because graffiti leaves no lasting documentation, Eduardo Kac (using the pseudonym Ezra Katz) published an article in the erotic magazine Revista Close titled "Sexo nos muros" (Sex on the walls), featuring graffiti by the Gang and others (Katz, s.n.). The article itself can be interpreted as a piece of media intervention as the artist is inserting a counternarrative within the system that propagates conventional pornography. In it, Kac emphasizes the clandestine quality of graffiti, drawing a parallel between writing graffiti and performing a sexual act in public, both of which have to be done quickly and hidden, a symptom of societal taboos.*

*Dorneles joined Gang in 1982, having participated in their performances with poems she sang while playing the guitar and having created graffiti with the group that year (Dorneles, 2021). Prior to her participation in the Gang, Dorneles was part of the feminist group Coletivo de Mulheres, and with that group she tagged messages around the city on a range of topics, some of which overlap significantly with the kind of graffiti work carried out by Gang. These phrases included: "prazer para todas" (pleasure for all women), "sem tesão não há revolução" (with no*

sexual desire there is no revolution), and “o prazer só é mau para quem não sente” (pleasure is only bad to those who do not feel it). According to Dorneles, these graffiti artworks reflect conversations she had with other women in the feminist collective, which covered all of these topics and included discussions regarding the political dimension of women’s personal experiences, a key issue for second-wave feminism (Dorneles, 2022).

**Figure 5**

Cynthia Dorneles, *Tesão Permanente*, graffiti in Rio de Janeiro, 1982  
Photo: Belisário Franca Source: Kac, Trindade, 1984, p. 135.

With Gang, Dorneles continued writing graffiti centered on pleasure, including works like “*Tesão Permanente*” (Always horny), which she tagged on the exterior wall of a public school in Rio de Janeiro (Figure 5).



*Pushing back against official and institutionalized spaces for pedagogy and education – which tend to repress bodily expression in favor of intellectual work – Dorneles embraced Gang's proposal to create an alternative pornography as a means of reeducation and to question given values. The porn art graffiti on school walls also addresses pornography as a pedagogical tool for developing one's sexuality and subjectivity. As Robin Zheng (2017) argues, pornography can be considered a powerful method of subject production because of its capacity to shape erotic taste; often, porn is the primary means of exploring and forming sexual identity, providing the vocabulary and references an individual will internalize throughout their sexual life.*

*In their work, Gang and the Porn Art Movement sought to challenge conventional pornography's monopoly on the representation of sexuality (which, driven by profit interests, tends to reproduce normative subjects and sexual acts), opening up the genre to include a multiplicity of representations and subject positions. Dorneles's focus on female pleasure, which began with her experimentation in the 1980s, has continued to the present. In 2000 she published a book titled *A amante ideal* (The ideal lover) in which she teaches readers about different ways for women to achieve sexual satisfaction while dismantling the myths surrounding monogamy in marriage (Dorneles, 2000). Against the impermanent and ephemerality of the messages tagged on city walls, the message *Tesão Permanente* encapsulates the artist's yearning to affect passers-by with desire and pleasure. By covering the city with porn art messages that cry out for pleasure, these markings also defend the urgency to deconstruct the morality created by censorship and dictatorship.*

### **Conclusion**

*The Porn Art Movement proposed an alternative and inventive form of pornography and served as a platform where artists, especially women artists, were able to assert their subjectivities through transgressive sexual practices and to contest norms surrounding bodies, gender, forms of sexuality, and pleasure. In their work with the Porn Art Movement, these women artists subverted conventional pornography by presenting themselves as agents and subjects in a genre that has historically represented women from a male's perspective. Through alternative publications, performances, and graffiti, they were able to disseminate work in*

*the public sphere, challenging and calling attention to the structures of power and repression at play in conventional representations of female sexuality.*

*Even decades after women began appropriating pornography as part of a feminist agenda, pornography continues mostly to be produced by and to cater to male and heterosexual subjects. However, porn art pieces were and are fundamental to articulate and construct a future in which all can participate and inscribe their desires and pleasures in artistic and sexual practices.*

### Referências

- A GUERRA dos pelados. *Veja*, São Paulo, p. 12-13, 20 fev. 1980a.
- BALTAR, Mariana (ed.). *E pornô, tem pornô?* Milan: Mimesis International, 2018.
- BEZERRA, Katia da Costa. A poesia de Leila Mícolis: transpondo categorias. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Lima-Hanover, ano XXVI, n. 52, p. 257-268, 2000.
- COSTA, Ana Alice Alcântara. O feminismo brasileiro em tempos de ditadura militar. *labrys, estudos feministas*, n. 15-16, jan.-dez. 2009. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys15/ditadura/analice.htm>. Acesso em 20 dez. 2017.
- COWAN, Benjamin. *Securing sex: morality and repression in the making of Cold War Brazil*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2016.
- CRUZ, Rodrigo. Do protesto às urnas: as campanhas em defesa da causa homossexual nas eleições de 1982. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 22, p. 233-284, jan./abr. 2017.
- DE LA DEHESA, Rafael. Global communities and hybrid cultures: early gay and lesbian electoral activism in Brazil and Mexico. *Latin American Research Review*, v. 42, n. 1, p. 29-51, 2007.
- DORNELES, Cynthia. Entrevista concedida à autora por videochamada pela plataforma FaceTime em 11 out. 2022.
- DORNELES, Cynthia. As mulheres no movimento de arte pornô. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 42, p. 498-514, set. 2021.
- DORNELES, Cynthia. *A amante ideal: guia prático para a sobrevivência da mulher ao tédio nos relacionamentos*, Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *The history of sexuality*. An introduction. New York: Pantheon, 1978.
- GANG. *Gang 2*. Rio de Janeiro: Edições Gang, 1981.
- GANG. *Gang 1*. Rio de Janeiro: Edições Gang, 1980.

JARDIM, Teresa. Entrevista concedida à autora por videochamada pela plataforma Zoom em 8 abr. 2022.

JARDIM, Teresa. *Tesão revolução*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1982.

JARDIM, Teresa. *Bandalha*. Rio de Janeiro: Edições Gang, 1981.

JOJIMA, Tie. X-Rated: Hudinilson Jr. and Eduardo Kac's Arte Xerox and the Porn Art Movement. In: LAW, Jessica M.; SANTA OLALLA, Pablo; OCHOA, Manuela. *Vistas: Critical Approaches to Modern and Contemporary Latin American Art: The Second Annual Symposium of Latin American Art: Beyond the Symbolic: Art and Social Commitment in the Americas*, v.2. p. 47-61, abr. 2020.

KAC, Eduardo. O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. *ARS*, São Paulo, ano 11, n. 22, p. 31-51, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2013.80655>. Acesso em 17 fev. 2017.

KAC, Eduardo; TRINDADE, Cairo (eds.). *Antologgia*. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

KATZ, Ezra. Sexo nos muros. *Close*, [s.n], p. 46-48.

LEITE, Rosalinda de Santa Cruz. Brasil Mulher e Nós Mulheres: origens da imprensa feminista brasileira. *Revista de Estudos Feministas*, v. 11, n. 1, p. 234-241, jan.-jun. 2003.

MÍCCOLIS, Leila. Abrindo o verbo: uma entrevista com Leila Míccolis. [Entrevista concedida a Sergio Guilherme Cabral Bento e Maya Pires]. *Ininga*, v. 5, n. 2, p. 270-283, 2018.

MÍCCOLIS, Leila. Recuerdos do Ceará. *Blog Leila Míccolis*. Ceará, 22 jan. 2012. Disponível em: <http://leilamiccolis.blogspot.com/2012/01/recuerdos-do-ceara.html>. Acesso em 24 out. 2022.

MÍCCOLIS, Leila. *Do poder ao poder*. Porto Alegre: Tchê!, 1987.

MÍCCOLIS, Leila (org.). *Mulheres da vida: poesia*. São Paulo: Vertente, 1978.

MÍCCOLIS, Leila. *Silêncio relativo*. Rio de Janeiro, [s.n.], 1977.

NASH, Jennifer C. *The black body in ecstasy: reading race, reading pornography*. Durham, NC: Duke University Press, 2014.

PAPADAKI, Lina. Treating pornography as a woman and women's objectification. In: MIKKOLA, Mari (ed.). *Beyond speech: pornography and analytic feminist philosophy*. New York: Oxford University Press, p. 137-156, 2017.

REIS JÚNIOR, Antônio; LAMAS, Caio Túlio Padula. Film industry, pornography and censorship in Brazil: the case of Coisas Eróticas. In: BALTAR, Mariana (org.). *E pornô, tem pornô?* Milan: Mimesis International, p. 37-62, 2018.

RESSACA pornográfica. *Veja*, São Paulo, p. 107-108, 1 out. 1980.

SARMET, Érica. Pós-pornôdissidência sexual e a situação cuir-latino-americana: pontos de partida para o debate. *Periódicus*, n. 1, p. 258-276, 2014.

SCHNEIDER, Rebecca. *The explicit body in performance*. London: Routledge, 1997.

SIMÕES, Júlio Assis. O Brasil é um paraíso sexual – para quem? *Cadernos Pagu*, n. 47, p. 401-423, 2016.

SMALL, Irene. *Hélio Oiticica: folding the frame*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

SPRINKLE, Annie. *Post-porn modernist: my 25 years as a multimedia whore*. San Francisco: Cleis Press, 1998.

TAORMINO, Tristan et al. *The feminist porn book The politics of producing pleasure*. New York: Feminist Press at the City University of New York, 2013.

UMA lição de moral. *Veja*, São Paulo, p. 20-22, 24 mar. 1982.

WILLIAMS, Linda. *Hard core: power, pleasure, and the “Frenzy of the Visible”*. Berkeley: University of California Press, 1999.

ZHENG, Robin. Race and pornography. In: MIKKOLA, Mari (ed.). *Beyond speech: pornography and analytic feminist philosophy*. New York: Oxford University Press, p. 190-191, 2017.

ZIV, Amalia. *Explicit utopias: rewritings the sexual in women’s pornography*. Albany: State University of New York Press, 2015.

Dossiê recebido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

**Como citar:**

JOJIMA, Tie. Ripping up the paper: women’s pornography and the Brazilian Porn Art Movement. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 44, p. 364-389, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.18>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>