

Olhos nos olhos (ou respostas ao
cartaz das Guerrilla Girls)

*Eyes to eyes (or responses to the
Guerrilla Girls poster)*

Auana Lameira Diniz¹

1. Arte/educadora e socióloga. Doutora em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP e especialista em Mediação, Arte, Cultura e Educação na Escola Guignard, da UEMG. Atua com projetos educativos e artísticos em centros culturais e museus e é pesquisadora independente. Email: auana.diniz@unesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6539-9230>.

Resumo |

O texto a seguir apresenta uma montagem composta a partir de leituras de imagem, relatos, recriações e olhares opostos sobre a obra *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?* (2017), das Guerrilla Girls, em diálogo com outras imagens presentes na exposição de longa duração do Museu de Arte de São Paulo (MASP), entre 2018 e 2019. A proposta é um recorte/recomposição dos dados coproduzidos durante o trabalho de campo, realizado no museu no mesmo período, referenciada em metodologias da Pesquisa Educacional Baseada em Artes e nos campos da Mediação Cultural, História(s) da Arte e História Oral.

Palavras-chave: Leitura de imagem; Olhar oposto; Mediação Cultural; História da Arte.

Abstract |

The following text presents a montage composed from image readings, reports, recreations and opposing looks with the work *Do women need to be naked to get into the São Paulo Museum of Art?* (2017), by the Guerrilla Girls, in dialogue with other images present at the long-term exhibition at the Museu de Arte de São Paulo (MASP), between 2018 and 2019. The proposal is a cut/recomposition of the data co-produced during the fieldwork, carried out at the museum in the same period, referenced in methodologies of Educational Research Based on Arts and with the fields of Cultural Mediation, History(s) of Art and Oral History.

Keywords: Image reading; Opposing looks; History of Art; Cultural Mediation.

1 Aquecimento

O texto aqui exposto é uma recomposição da montagem visual-verbal *Contra-vênus*, integrante da tese *Entretempos – histórias, conversas e mediações* (Diniz, 2022). A montagem *Contra-vênus* reúne leituras imagéticas de visitantes, orientadores de público e profissionais que atuavam ou já haviam atuado com ações de mediação cultural no Museu de Arte de São Paulo (MASP). O recorte aqui proposto, que decorre desta montagem, foi produzido com algumas dessas leituras cocriadas a partir do cartaz *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?* (2017), das Guerrilla Girls (Fig. 1), em relação a outras imagens que compunham na época a exposição de longa duração da instituição.



Figura 1 – Guerrilla Girls. Vista da obra *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?* (2017). Museu de Arte de São Paulo. Fotografia: acervo pesquisadora.

A recomposição foi montada a partir de conversas, trechos das leituras de imagens, anotações do diário de bordo da pesquisa e outros dados do processo e está subdividida em quatro movimentos: *Contra as Vênus* expõe um relato de pesquisa da ação Diálogos no Acervo, realizada em fevereiro de 2019, voltada aos públicos espontâneos do museu; *Caminhos e olhares* aborda o processo de escolha da obra para a pesquisa e as primeiras leituras imagéticas e depoimentos coproduzidos diante do cartaz; *Dentro e fora do museu* reúne participações de mulheres que visitaram o museu em 8 de março de 2019 (Dia Internacional das Mulheres); e o *Máscaras coloniais* abrange leituras, reflexões e críticas em torno da máscara utilizada pelo coletivo, tecidas por visitantes e mediadores. Os movimentos são organizados em forma de diálogos.

São movimentos que decorrem dessas memórias do trabalho de campo e do tratamento dado a elas na pesquisa de doutorado, que abrangeu depoimentos dos públicos visitantes do museu coletados entre 2018 e 2019, observações de acontecimentos na exposição do acervo nesse período, uma curadoria educativa proposta por Sophia Gutierrez² e entrevistas, realizadas em 2019, com funcionários e ex-funcionários das equipes de Mediação e Programa Públicos.

A composição a seguir também contém breves falas de Márcia Mura³ e Ricarda Wapichana⁴, que participaram de grupos focais com mulheres indígenas descendentes de diversos povos sobre a pintura *Moema* (1866), de Victor Meirelles⁵, realizados de forma remota em 2020.

2. Sophia Gutierrez é historiadora e educadora. Atua como professora de História do Ensino Fundamental, com produção de material didático autoral e construção e revisão curricular antirracista. Também atuou por muitos anos com ações educativas e de mediação cultural em museus e exposições. Na época da pesquisa, integrava a equipe de Mediação e Programas Públicos do MASP.

3. Márcia Mura é escritora, articuladora política e cultural e educadora, “[...] que percorre o território Mura e outros lugares com a pedagogia da afirmação indígena” (Sedini, 2024, n.p.). Doutora em História Social pela USP “[...] e aprendiz dos saberes dos mais velhos” (Sedini, 2024, n.p.).

4. Ricarda Wapichana é pedagoga e educadora. Pertence à etnia Wapichana e é graduada em pedagogia pela UNESP e Técnica em Nutrição e dietética pela Etec de São Paulo. Ao longo de sua trajetória na Terra Indígena Manoá e em São Paulo, firma sua identidade ministrando palestras, formações e oficinas; assim como difundindo ao público em geral a valorização, a preservação e o fortalecimento de sua ancestralidade e a cultura dos povos originários do Brasil.

5. Victor Meirelles foi pintor e professor da Academia Imperial de Belas Artes do Brasil e se especializou em pinturas históricas. Nasceu em Florianópolis-SC e viveu entre 1832 e 1903.

Com exceção dessas falas, as leituras imagéticas e os relatos de mulheres indígenas sobre essa pintura não compõem o recorte aqui proposto, mas podem ser acessados na montagem *Guerreiras*, publicada na tese (Diniz, 2022).

Embora os registros de pesquisa tenham ocorrido em diversos momentos entre junho de 2018 e maio de 2019, nessas montagens as recriações transitam em um tempo recriado, poético. Esse uso poético do tempo foi escolhido para explicitar as aproximações entre leituras de imagens e respostas às provocações do cartaz da *Guerrilla Girls*⁶, que aconteceram em diferentes momentos, mas se encontram nas espirais que tais processos criaram com o tempo.

A opção pela temporalidade poética, referente à noção de tempo espiralar em Leda Maria Martins (2021), foi também um caminho para expor os modos como um conjunto de imagens se reconfigura a cada tempo presente (Barbosa, 2014, p. 106; Didi-Huberman, 2015, p. 16) e como suas leituras imagéticas são, potencialmente, processos de criação (Machado, 2010, p. 65). Junto a esses processos, reconhecendo as disputas, feridas e violências que envolvem as história(s) e territórios associados às diversas imagens artísticas, são fundamentais para o trabalho as noções de olhar opositor (Hooks, 2019) e decodificação (Hall, 2018, p. 445 – 446).

Junto a isso, considerando os processos de criação e suas especificidades, trabalhei também no projeto com referenciais metodológicos da Pesquisa Educacional Baseada em Artes – PEBA (Eisner, 2006; Viadel, 2017). Isso, por serem processos que aconteceram de diversas formas: por meio de relatos verbais, de registros fotográficos, na forma como as pessoas transitam pela expografia, na relação corporal com as obras, dentro e fora das ações educativas e de mediação cultural, dos meus pró-

6. As *Guerrilla Girls* são um coletivo anônimo de artistas mulheres, formado em Nova York (EUA) em 1985. O grupo tem como foco a crítica às opressões de gênero e raça no sistema da arte por meio da produção de obras de denúncia.

prios registros em diário de bordo, nos experimentos que fiz com imagens fotográficas criando sobreposições, composições com pares, entre outros. Ou seja, a pesquisa foi tecida com a produção de conhecimentos educacionais e artísticos.

Outra referência é a noção de montagem para pesquisas no campo da História da Arte, elaborada por Georges Didi-Huberman, que propõe o estudo de obras de arte e de outras imagens dispostas em relação umas com as outras, de modo a provocar colisões, fusões, rupturas, metamorfoses entre outras transformações. (Didi-Huberman, 2020, p. 174). Assim, esse processo de trabalho, nomeado pelo historiador como montagem ou mesa de montagem, abre espaços para utilizar a imaginação na produção de conhecimentos, sem abrir mão do rigor científico.

Também no contexto da produção de conhecimento histórico que usa a imaginação e, em consequência, processos de criação, trabalhei com outras duas referências teóricas: Daniel Arasse (2019) e Saidiya Hartman (2020). Arasse aborda novas leituras para obras de arte europeias, por meio de ensaios elaborados com recursos da literatura ficcional. Por sua vez, Hartman, a partir da concepção de fabulação crítica, utiliza estratégias do romance para criar um tipo de história especulativa, que busca preencher lacunas e abolir algumas das violências e racismos vinculados às narrativas de personagens afrodiaspóricas no contexto dos arquivos. Além desses, para a composição dessas montagens utilizei também procedimentos da História Oral, partindo de pesquisas e produções literárias de Leda Maria Martins (2021a; 2021b), Márcia Nunes Maciel (Márcia Mura) (2016), José Carlos Meihy e Fabíola Holanda (2020).

2 Contra as Vênus

Já fazia alguns meses que pesquisava com as pessoas no museu, quando recebi um e-mail do MASP que me chamava para um encontro

Diálogos no Acervo. A ação, criada pela mediadora Sophia Gutierrez, propunha mediações a partir das imagens *A banhista e o cão griffon - Lise à beira do Sena* (1870), de Pierre Auguste Renoir; *Moema* (1866), de Victor Meirelles; e *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?* (2017), das Guerrilla Girls. A mensagem era pública, mas a recebi como um chamado.

Há meses, antes de mergulhar o corpo e os ouvidos nos relatos de participantes da pesquisa, eu havia acompanhado alguns encontros do projeto. Naquele dia, a curadoria da Sophia me puxou de volta para mais um. Como de costume, fui ao ponto de encontro da ação, nas mesas que ficavam ao lado de uma das portas do elevador, no terceiro andar. Nessa época, os Diálogos eram parte do cotidiano intenso do museu nas terças-feiras de entrada gratuita. Algumas pessoas participavam da ação quase toda semana; outras, chegavam só para aquele dia, ou iam se somando ao grupo no meio do caminho. As participantes semanais eram, principalmente, mulheres.

A ação demorou um pouco para começar, e enquanto as pessoas chegavam, conversei rapidamente com a mediadora sobre a proposta que ela havia criado, e trocamos uma ou outra impressão que tínhamos sobre os trabalhos. O percurso começou pelo trabalho *A banhista e o cão de griffon - Lise à beira do Sena* (1870), de Renoir (Fig. 2), com a pergunta: essa imagem é realista ou não?

Logo, duas mulheres que participavam com frequência dos Diálogos, disseram que não, indicando desproporções entre as figuras do cachorro e da banhista. Observaram, também, algumas texturas da pintura. Mas, outros participantes disseram que parecia sim realista, comparando o modo como foi pintada com fotografias. A conversa continuou por mais alguns minutos, e a mediadora começou a mostrar outras imagens de Vênus: a *Grande Odalisca*, de Ingres, que foi a base para a colagem das Guerrilla Girls, a *Olympia*, de Manet, e *Vênus ao espelho*, de Velázquez, entre outras.



Figura 2 - Pierre Auguste Renoir. A banhista e o cão de griffon - Lise à beira do Sena (1870). Óleo sobre tela. 183,5 x 115 x 3,7 cm. Museu de Arte de São Paulo. Fotografia de Eduardo Ortega.

Por ali começavam a parar alguns passantes, interessados na conversa. No começo, éramos cerca de dez pessoas; mas, ao longo do caminho, chegamos a cerca de vinte. Quem chegava depois, ouvia mais do que falava e, às vezes, ficava ali apenas por alguns instantes. Parte dessas idas e vindas também pareciam moldar-se pelos espaços comprimidos entre os cavaletes, ou por ruídos de conversas que aconteciam simultaneamente, fora da ação.

Naquele momento, em meio a essa reorganização de presenças e espaços para participar, o impasse a respeito do realismo da pintura ficou no ar, e passamos a olhar *Moema*, que estava a poucos cavaletes de distância. Diante desta segunda tela, Sophia pediu ao grupo que fizesse comparações entre as duas pinturas; o pedido reanimou a conversa.

Entre diferenças e semelhanças, cruzamentos e paralelismos, as leituras caminharam estritamente por aquilo que é imediatamente visto nas duas imagens. Personagens, corpos, cores, texturas, cenários... As palavras começavam a repintar as telas.

Sophia foi mediando as relações que aconteciam entre as imagens e palavras, até que mostrou o esboço preliminar do artista (Fig. 3), no qual a personagem era representada nua e caída de bruços.



Figura 3 – Victor Meirelles. Estudo para Moema (1870). Grafite sobre papel. 15,4 x 21,2 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Fotografia: Acervo MNBA.

A imagem mudou, de repente, o rumo das leituras que eram partilhadas ali. Em conjunto, a mediadora comentou sobre um escrito em que o artista expunha a escolha de representar a parte frontal do corpo da personagem. E, a partir disso, Sophia reafirmou as intenções eróticas da pintura.

Ainda nessa conversa com o grupo, citou minha pesquisa e o momento da conversa que tivemos antes da ação, sobre como alguns relatores dessa imagem expressavam a atração erótica que sentiam pela figura feminina, enquanto em outros grupos as pessoas tendiam a não tratar desse aspecto do trabalho. A conversa seguiu por aí, numa tentativa de desconstruir com os participantes a pintura-símbolo; contar um pouco sobre as referências para construção da imagem e vivenciar os desconfortos.

Alguns minutos depois, seguimos o trajeto até o fundo da pinacoteca, para encontrar o trabalho *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?*, das Guerrilla Girls (Fig. 4). Logo que chegamos ao trabalho, depois de alguns segundos de observação, a mediadora trouxe novamente a imagem apropriada e deslocada pelas



Figura 4 – Recriação com os trabalhos das Guerrilla Girls e Jean Auguste Dominique Ingres. Montagem digital. Fonte: acervo da pesquisadora.

artistas no cartaz, *A Grande Odalisca* (1814), de Jean-Auguste Dominique Ingres, e citou (colocada em relação à colagem do coletivo) o ataque que a sufragista Mary Richardson fez, em 1914, à pintura *Vênus ao espelho* (1647), de Diego Velázquez, mostrando uma fotografia da pintura ferida.

A conversa terminou com o trabalho das Guerrilla Girls, pois o tempo da ação já havia se estendido até onde era possível. Terminamos ali, e procurei um lugar para me sentar e registrar, no diário de bordo, aqueles acontecimentos. Comecei a pensar no ferimento da sufragista à pintura Velázquez e, ao mesmo tempo, nas feridas coloniais que as imagens da *Grande Odalisca* e da *Moema* velam e revelam.

Com os registros, foi se formando no caderno uma encruzilhada, que tinha começado durante a ação...

Fui provocada a ler aquelas imagens com meu próprio corpo. Mas, o que meu corpo saberia ler? E o que não saberia?

Senti um arrepio e escutei a voz da Márcia Mura ecoando (a partir da leitura de *Moema*):

— Não é nessa imagem que as mulheres indígenas se colocavam e se colocam ainda hoje. Elas são resistentes, lutam, não estão num lugar de submissão.

3 Caminhos e olhares

No primeiro desenho de pesquisa, as imagens escolhidas eram três: *Rosa e Azul – As meninas Cahen d’Anvers* (1881); *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-15); e *Moema* (1866). Na época, o cavalete com tiros, da obra *Tempo suspenso de um estado provisório*, de Marcelo Cidade, ao lado do trabalho *L. M. (interdito)* (2015), de Rivane Neuenschwander, era a última peça exposta no canto esquerdo do segundo pa-

vimento do museu. Como se fosse um fim de linha. Mas, no começo da pesquisa de campo, com a presença dessas imagens no museu, a última obra no canto esquerdo passou a ser o cartaz *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?*, das Guerrilla Girls. O fim de linha, agora, era como a cobra que mordida a própria cauda.

Lembro de olhar a imagem, que havia visto no ano anterior no subsolo do museu, na exposição do coletivo, e imaginar se aquele trabalho iria participar dos relatos sobre *Tempo suspenso de um estado provisório*. Guardei a pergunta comigo por alguns meses. Até que, sem que eu abrisse qualquer espaço para isso, a provocação das Guerrilla Girls começou a se infiltrar nos relatos. Começou a aparecer nas entrelinhas das leituras sobre o cavalete de Marcelo Cidade e a se inscrever nas camadas de *Moema*.

Um dia, enquanto falava da “força atemporal do clássico” diante de *Rosa e Azul*, de Pierre-Auguste Renoir, um participante se perguntou se as Guerrilla Girls deveriam estar ali, na mesma sala. Naquele dia, resolvi ensaiar alguns relatos sobre o cartaz.

A primeira pessoa que encontrei por perto foi uma mulher, que olhava com indignação visível para o cavalete onde estava esse trabalho. Fiz o convite para a pesquisa⁷, e ela logo começou a falar:

— 6% das artistas são mulheres... Olha a quantidade de obras que tem aqui? E 6% são mulheres... Sem contar com as que são negras, aí cai muito mais.

— Agora, 60% dos nus são femininos, como pode? A mulher é só vista, pelada. É mais de 50%, eu fiz uma composição com umas obras que tem ali e todas, todas despidas. A mulher só é vista pelo corpo mesmo. Não é vista pela expressão, pelas ideias, pelos objetivos... Não! É pelo corpo...

7. Por critérios metodológicos e éticos da pesquisa, que foi desenvolvida a partir da História Oral, as falas das pessoas participantes não foram alteradas, sendo revisadas e aprovadas por cada participante.

— E a imagem? Tem os dizeres, mas a imagem compõe junto... —, pergunto.

— Um gorila! O que tem a ver um gorila? É uma coisa grotesca, junto com um corpo bem definido. Ali parece uma calcinha, cobrindo um pênis... Não é, mas... —, descreve, enquanto se aproxima mais do cavalete.

— É interessante o que você vê de longe, porque tem insinuações.

— Isso. E tá vendo? Isso aqui na verdade é um pênis, uma lingerie solta e um gorila, grosso, grotesco, e a pele delicada, fina, uma coisa em contraponto com a outra. As cores também. Olha a cara do gorila! Por que um gorila? É o contrário com a ideia de feminilidade, que é o nu e o corpo delicado da mulher. É isso moça —, e terminou assim seu relato.

Depois dessa conversa, algumas pessoas se aproximaram do cartaz, mas eram passagens rápidas; muitas vezes, acompanhadas por fotografias da ou com a imagem.

Então, pararam ali duas mulheres, que eram parecidas fisicamente e tinham alguma diferença de idade entre elas. Avistando o meu crachá, onde estava escrito “MASP - provisório”, me perguntam se encontrariam alguma pintura da Tarsila do Amaral na exposição. Respondi que havia ouvido falar de uma exposição dela para o ano seguinte, mas que nas últimas semanas nenhum trabalho da artista estava em exposição. A conversa sobre a ausência se desdobrou em relatos sobre o cartaz do coletivo.

— Eu achei interessante porque ela chama atenção, um protesto dentro de um museu. O corpo nu com a cabeça de um gorila, maravilhosa —, começou a mulher mais velha, sua voz ecoando espanto e alegria.

— Ela se destaca no meio dessas obras mais clássicas... Fora esse impacto sobre os nus femininos e masculinos. Enquanto a gente vai caminhando aqui, vemos vários nus e, quando você para e pensa, não vi-

mos nus masculinos, e os nus que vimos eram femininos. Eu tinha visto essa obra na internet, pela polêmica gerada, mas eu não sabia que estava aqui dentro do MASP. E eu espero realmente que conscientize, porque nós mulheres sentimos isso, como que os homens vendo esse pequeno protesto se sentem a respeito disso? Eu espero que funcione — disse a mulher mais nova.

— Foi muito triste não ter visto Tarsila do Amaral no MASP. Acho importante ter esse tipo de protesto e dessa forma, impactante. Só a foto já dá para ver que está passando alguma mensagem. As Guerrilla Girls são um grupo? — perguntou a mulher mais velha.

Continuamos a conversa a partir dessa pergunta; contei a elas um pouco da trajetória e propostas do coletivo e informei que há algumas pinturas de Tarsila do Amaral expostas na Pinacoteca de São Paulo; mas, a decepção das duas permaneceu e a conversa foi se encerrando.

Depois desse dia de “ensaio”, o cartaz das Guerrilla Girls entrou na pesquisa. Voltei ao museu na semana seguinte, procurando outras pessoas para conversar sobre a obra. Não foi difícil. Muita gente parava; fazia fotografias; conversava e olhava em volta, a partir da provocação. Foi num desses momentos que encontrei outras duas mulheres jovens, que conversavam. Com a autorização delas, comecei a gravar, e elas retomaram trechos da conversa:

— Existe uma baixa representatividade em relação às artistas mulheres no acervo e em exposição. Mas a maioria das obras que exploram o corpo usam o feminino. Então é o contraditório: ela não tem visibilidade para ser uma artista, para estar no acervo e exposta, para ter voz, mas tem para ser o nu. O nu cai melhor nos olhos da sociedade machista. Eu entendo isso —, disse a primeira mulher, conversando com a pergunta do coletivo.

— E a imagem? —, perguntei, e em seguida ficamos alguns se-

gundos em silêncio enquanto ela olhava. E então quem começou a falar sobre a imagem foi a outra mulher:

— Olha, acho que essa imagem é diferente para cada pessoa que vê. O que me veio agora foi a ideia de que as pessoas estão olhando para esse corpo nu, que está de costas, mas esse corpo nu não quer esse olhar ou está receptivo a esse olhar. E talvez esse rosto, mais agressivo, seja uma forma de protesto a isso. A esse olhar de um desejo... De algo invasivo —, concluiu.

Em seguida, vejo novamente a cabeça de gorila no cartaz. Por trás da máscara, a pessoa te olha, pelo canto dos olhos. É a primeira vez que percebo isso, mas tenho a impressão de que já sentia esse olhar antes...

Ao cruzar o olhar com a imagem que te olha por trás da máscara, lembrei-me do relato de Ricarda Wapichana, a partir da pintura *Moema*:

— A imagem fala através do pintor, no olhar dele.

4 Dentro e fora do museu

Encontrei, em diversos momentos, pequenas multidões reunidas perto do trabalho das Guerrilla Girls, particularmente, nas terças-feiras de entrada gratuita. Reuniões como as que encontrava por perto de *Rosa e Azul - As meninas Cahen d'Anvers*, de Renoir, com certa frequência, mas lá eram pessoas mais jovens e de diversos gêneros.

O fluxo mudou sutilmente numa sexta-feira, 8 de março, a partir de uma ação do museu. Nesse dia, todas as obras de autoria de homens artistas foram dispostas “de costas” para a entrada da exposição de longa duração do acervo, deixando apenas as obras de autoria de mulheres artistas voltadas para a entrada (Fig. 5), o que deixava evidente a denúncia das Guerrilla Girls. Além disso, a entrada do museu nesse dia foi gratuita.



Figura 5 - Registro da exposição de longa duração, em 8 de março de 2019, com uma visitante e a obra Nus (1919), de Suzanne Valadon, em primeiro plano. Fotografia: acervo da pesquisadora.

Haviam poucas pessoas circulando pela exposição, na maioria mulheres de diferentes idades, e muitas delas paravam diante do cartaz. Convidei algumas dessas mulheres para a pesquisa.

— Quis falar com vocês por conta da sua camiseta —, comecei a conversa com duas jovens; uma delas usava uma camiseta com o escrito “lute como uma mulher”.

— Acho que é muito importante essa obra estar aqui, primeiro por uma reflexão. Nós só aceitamos que a maioria dos nus são femininos, por uma questão histórica. Então deixamos de lado, não criticamos. E quando você vê o dado... E não vi quase nenhum nu que não fosse feminino.

— E acho que esta obra representa uma sátira, porque tem esse corpo como é representado nas obras, e a cabeça do gorila que quebra. E é totalmente fora do padrão do que eram as obras antes, então acho que é isso que traz o contraste e a reflexão —, disse a mulher que usava a camiseta.

— Ah, sim, o cartaz? —, perguntei, para confirmar.

— Sim, que não é no estilo das pinturas que estão aqui. Esse é outro ponto de reflexão disso, o que considerar arte ou não, o que você vai colocar no museu ou não —, respondeu a mesma mulher.

— É meio chocante, no meio de todas essas obras encontrar isso aqui atrás. Não esperava que estaria aqui, sabe? É meio um choque —, complementou a segunda mulher.

— E a inversão dos cavaletes? É só hoje, 8 de março, que está assim... — provoquei, querendo continuar a conversa.

— Nossa, não tinha reparado. Tudo está virado ao contrário! Faz sentido que não seja assim normalmente, porque entramos por ali... Mas isso é só hoje, pelo dia da mulher? —, respondeu a segunda mulher, espantada.

- Isso, esta semana... E é uma ação difícil de fazer, mudar toda a pinacoteca, dá muito trabalho —, comentei.

— Ah, a gente não viu. Também daqui do fundo dá para ver mais. Acho que a gente veria isso quando estivesse voltando! —, continuou a segunda mulher.

— Puxa, interrompi o caminho e estraguei a surpresa de vocês... —, falei, e rimos juntas.

Fui fotografar a exposição, experimentando composições a partir da inversão das pinturas dos artistas homens. Ia começar a fazer algumas fotos com a *Moema*, quando vi uma mulher fotografando a mesma pintura e, depois, caminhando em direção ao trabalho das Guerrilla Girls. De certo modo, ela adiantou o movimento que eu iria fazer, em direção ao fundo. Fechei as lentes da câmera e fui caminhando em sua direção, para propor que participasse da pesquisa.

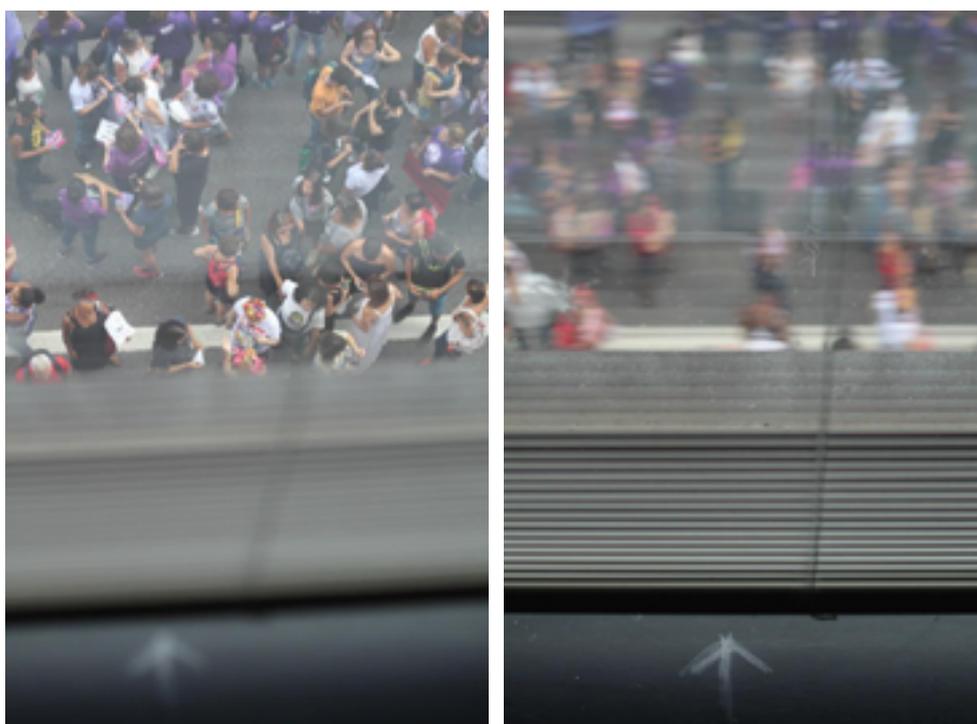
— Sou designer gráfico, então sempre estudei História da Arte, diversas obras. E é incrível como a gente não percebe essa relação da

mulher sempre representada nas obras, mas nunca expondo seus trabalhos, sendo reconhecida. E acho que muitas não puderam expor sua arte, acredito que tem muitas artistas de épocas mais antigas escondidas por aí... E é impactante. Você chega aqui e fala “ué, mas cadê as obras das mulheres?”. Tem meia dúzia de quadros, e poucas brasileiras.

— É a primeira vez que você vem ao MASP?

— Não, é a segunda; eu vim há muitos anos na exposição do Monet, acho que em 1996. Ia muito a museus na época da faculdade, mas depois parei. Trabalho, filhos pequenos... Agora com uma das minhas filhas, que está maior e gosta de ir a museus, tenho ido mais. Ela já pergunta “que museu que a gente vai?”. E hoje eu aproveitei a oportunidade, que é gratuito pelo dia das mulheres e teve essa inversão, então aproveitei para vir. Sem a minha filha, que está na escola.

Continuamos por mais alguns instantes nossa conversa diante do cartaz e, então, comecei a escutar os primeiros movimentos da manifestação do 8 de março, que começava a acontecer na rua, abaixo e ao lado do museu (Figs. 6 e 7).



Figuras 6 e 7 - Registros da Marcha das Mulheres, em 8 de março de 2019, do terceiro andar do museu. Fotografia: acervo da pesquisadora.

Naquele momento, enquanto fotografava e escutava o ato de 8 de março de 2019 começando no vão do MASP, percebi que muitos relatos que partiam do trabalho das Guerrilla Girls se moviam entre o dentro e o fora do museu:

— Meu Deus! Eu nunca parei para pensar nisso, eu só aceitei.

— A arte trata a mulher como objeto de segunda classe.

— O corpo como material publicitário O corpo como material de descarte.

— O nu cai melhor nos olhos da sociedade machista, mas esse corpo nu não quer esse olhar.

Comecei a ouvir os relatos como frases de protesto, mas sem saber quais significados poderiam ter fora do museu...

5 Máscaras coloniais

Algumas semanas depois do 8 de março, após um período de fechamento da exposição dos cavaletes de vidro, o MASP reabriu a exposição com a cronologia da exposição inversa, criando uma ordem decrescente. Com a nova ordem, os relatos feitos a partir da pergunta colocada pelo cartaz das Guerrilla Girls, como falas de protesto, continuaram a acontecer. Mas foram poucos, porque via poucas pessoas parando ali. Era como se o cartaz tivesse se transformado numa grande legenda fotogênica, logo na entrada da exposição.

Numa dessas passagens rápidas pelo trabalho delas, visto como legenda, encontrei duas pessoas que leram juntas o cartaz e saíram conversando de forma expansiva. Tive a impressão de que a conversa era sobre o trabalho das Guerrilla Girls. Entrando no meio do caminho delas

com meu corpo, consegui confirmar o tema do diálogo e fazer o convite para participarem da pesquisa.

Era uma professora e um professor. Enquanto estávamos gravando, só ele falou, concordando profundamente com o discurso do trabalho e com a importância de questionar essas ausências dentro e fora do museu, assim como outros homens que escutei ali, antes e depois da inversão. Depois de um tempo, perguntei o que ele tinha a dizer sobre a imagem, mas ele escolheu terminar seu relato assim:

— Mulheres: estamos juntos nessa luta, nessa batalha do dia a dia!

A professora disse, logo no início, que não queria falar sobre o trabalho. Assim que desliguei o gravador, ela se virou para mim e disse, numa frase:

— A mulher ainda é vista como um animal de caça.

Fiquei sem palavras, o homem também. Olhamos novamente, de longe, para a máscara.

Depois de alguns segundos, perguntei a ela se podia citar sua frase em minha pesquisa, e ela me respondeu que sim.

Os dois foram se afastando para dentro da exposição e dei alguns passos para fora da área dos cavaletes, querendo montar aquela imagem junto com outras e, enquanto fotografava, comecei a escutar as palavras de duas entrevistas, com pessoas da equipe de Mediação e Programas Públicos do museu, como se elas estivessem comigo naquele instante:

— Você vê que elas colocam a cabeça de um gorila, o que é completamente insano, do ponto de como a cabeça está subvertendo essa imagem da mulher aí. Reivindica um anonimato dessa pessoa, mas reivindica também um ato de choque estético, talvez tenha uma desconstrução do que existe aí por um feminino e por uma obra de arte: o que significaria essa mulher nua com essa predominância das obras de arte

com mulheres nuas? O problema não é elas estarem nuas, mas os procedimentos dos nus. E a cabeça do gorila diz muito sobre tudo isso, como é uma reivindicação de uma outra imagem e estética da mulher.

— Se for pensar questões gerais étnicas, enfim, isso pode ir se aprofundando ainda mais.

— Não tratando de outros assuntos, isso talvez pareça uma crítica muito redonda. Mas para outros grupos étnicos isso pode significar uma outra relação, então apesar de fazer uma crítica muito contundente em todos os museus que elas passaram, ainda assim percebo alguns traços de colonialismo e colonialidade nas críticas em geral. Porque são críticas muito focadas em histórias anglo-saxãs, voltadas para uma história eurocêntrica.

— Ao mesmo tempo que não é um problema em geral, é possível gerar esse debate. A questão do gorila, a cabeça, traz essa ideia de que não somos tão frágeis, também sentimos esse outro lugar da arte, mas talvez num corpo negro isso não faria muito sentido, né? Se for num corpo de um povo originário...⁸ Não representa em si todas as contradições que existem entre as mulheres, os povos, as classes sociais. É uma provocação. Às vezes pode ter esse fundo colonial, que não percebe a figura do gorila como algo que, quando relacionado a algumas etnias e raças, pode ser desconfortável para algumas pessoas —, disse Éric Augusto Xavier da Silva, que estagiava na equipe, quando o cartaz ainda estava nas últimas fileiras da pinacoteca.

— Vale notar a iconografia com a qual elas trabalham, que são esses nus acadêmicos, mas com uma cabeça bem desconectada de uma noção do belo, utilizando expressões animais, fazendo uso da representação de animal.

8. É possível interpretar que o profissional se referia à máscara de gorila, composta com a representação da *Grande Odalisca* (1814), como uma imagem ofensiva às pessoas negras, considerando a associação entre o animal e o racismo, e também para outros corpos invisibilizados pela branquitude no contexto das artes visuais, mencionando "povos originários". Ainda que o problema esteja implícito em suas reflexões, seu olhar opoitor ao cartaz do coletivo nos provoca a questionar o modo como as Guerrilla Girls constroem sua crítica, ignorando a interseccionalidade das opressões de gênero e raça dentro sistema da arte.

— Isso também é uma coisa controversa, na maneira como eu entendo essa expressão no trabalho das Guerrilla Girls. Mas isso também é uma subversão do belo, da mulher nua. As faces encobertas por uma coisa muito vista como selvagem... Acho que aponta para tentativas de “civilização” do corpo da mulher. Esse tipo de representação que elas fazem, embora eu não goste dessa representação com gorilas, mas a conexão que elas fazem entre a noção da “civilização” do corpo da mulher, que é sobretudo controle, com essa ideia do que é selvagem e do que é incivilizado, cria camadas de discurso em relação ao domínio (ou não) que mulheres têm de si mesmas, em torno do contexto estabelecido pelos outros. É claro que aqui não é o caso delas, porque elas são senhoras desse discurso, mas é essa espécie de anunciação pela representação que elas fazem nos cartazes e o uso dessas iconografias, do nu e da mulher.

Comento: a máscara do gorila também me incomoda. E uma das coisas que penso é, se ela tem o mesmo contexto aqui no país e em outros lugares e épocas em que elas editaram esse trabalho, desde os anos 1980...

— É, acho que depende de quem observa e como isso é colocado. Mas, de uma perspectiva pessoal, no contexto brasileiro e mesmo se eu fosse dos Estados Unidos, acho que estaria incomodada. E na década de 1980 também acho que estaria incomodada. Mas acho que isso diz sobre o lugar que você ocupa socialmente, sobre a entrada de outras vozes, mais plurais. Elas fizeram parte de um movimento importante de denúncia de um circuito da arte que negou por muito tempo a presença de mulheres. Mas isso foi acontecendo com a presença de várias outras identidades, inclusive de gêneros e sexualidades dissidentes, que questionaram a ideia de mulher... Então, não que isso não existia na década de 1980, mas talvez que não era parte desses circuitos institucionais que elas acusam e ao mesmo tempo participam.

— Estamos fazendo essa discussão sobre a década de 1980, mas o Brasil ainda vive a década de 80 em muitas circunstâncias. E talvez

por isso esse trabalho chame tanta atenção, porque ainda não alcançou muitas pessoas dentro e fora dos museus, incluindo este onde estamos.

— É importante considerar o quanto os trabalhos que estão aqui revelam, mas também escondem o que são os jogos institucionais, as escolhas curatoriais. As disputas para a transformação de espaços desse tipo e os discursos associados que, embora presentes, não necessariamente mudam as estruturas. Então é bom pensar o quanto o espaço expositivo é também um reflexo do que é a própria estrutura da instituição. Que é parte da estrutura da sociedade brasileira. Se essa discussão da pluralização dos acervos, e hoje a gente pode questionar os limites que ela tem, parece tão progressista para um público tão grande, é porque a gente ainda não alcançou a radicalidade de se perguntar como essa discussão pode se somar a outras que exponham as estruturas de poder. Então acho que ainda ela funciona quase que como ilustrativo de uma coisa que podemos alcançar ou não. É uma jornada que ainda está um pouco longe de ser conquistada —, relatou outra entrevistada da equipe de Mediação e Programas Públicos, que escolheu permanecer anônima.

6 Desaquhecimento

No final de 2021, após quase dois anos sem ir ao museu devido à pandemia da Covid-19, retornei ao MASP durante o processo de conclusão da pesquisa. No retorno, reencontrei com a obra das Guerrilla Girls, que continuava exposta no início da pinacoteca, mas deslocada para o lado direito, na segunda fileira de cavaletes. Em sua nova posição, não aparecia mais como uma legenda ou “advertência de visitaçãõ”; um rearranjo curatorial havia mudado o rumo da conversa: agora o cartaz estava circundado por trabalhos de outras artistas e coletivos feministas, inclusive, próximo de outro cartaz das Guerrilla Girls, como se a pergunta fosse parte de um diálogo em busca de respostas sobre as ausências e presenças das artistas no sistema da arte.



Figura 8 - Vista do cartaz do coletivo, entre partes de duas fotografias de Brendan Fernandes, *Como um I* e *Como um II* (2017), em 2021. Fotografia: acervo da pesquisadora.

Enquanto observava as mudanças na exposição, lembrava também de falas das pessoas entrevistadas sobre o cartaz, principalmente, aquelas que problematizaram o uso da máscara de gorila pelo coletivo e a associação do animal com representações e discursos racistas. Ainda refletindo sobre essas questões, num certo momento dei alguns passos para trás, quase saindo da exposição, e encontrei duas fotografias do artista Brendan Fernandes (Fig. 8), que pareciam indiretamente provocar leituras críticas, ou olhares opostos à máscara das Guerrilla Girls. As fotografias são uma decorrência da vídeo performance *As One* (2015), na qual o artista propõe fricções entre bailarinos clássicos franceses brancos e máscaras de origem africana ritualísticas que, ao serem expostas no museu, tem seus sentidos culturais e funções sociais esvaziadas.

Continuando o trajeto reverso, dei mais alguns pequenos passos para trás e encontrei duas máscaras, esculpidas em madeira, numa vitrine de vidro, e foi como se o olhar de uma delas cruzasse com o meu, me observasse. Eram *Máscaras Geledés* do século XX, sem informação de au-

toria e sem um texto de legenda, que na exposição pareciam sugerir uma relação com as fotografias de Fernandes. Atrás delas estavam as imagens feministas, mas minha percepção começou a desfocar das pinturas, fotografias e cartazes. Peguei a câmera para fotografar as máscaras e, contrariando a percepção, a máquina desfocou o que estava à frente, querendo capturar as imagens na parte posterior, atrás delas. Precisei mudar meu corpo de posição; rever a distância, a seleção da luz... Um punhado de ações e, ainda assim, o foco da lente não mudava, como se a máscara não estivesse ali.

Hoje, rememorando essa experiência, pergunto a mim mesma o quanto aquele rearranjo da curadoria, que abriu ou propôs alguma brecha para se ler criticamente as escolhas estéticas e políticas do coletivo foi percebida, focada de alguma forma pelos visitantes do museu.

Referências

ARASSE, Daniel. **Nada se vê: seis ensaios sobre pintura**. São Paulo: Editora 34, 2019.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos; COUTINHO, Rejane Galvão (Org.). **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DINIZ, Auana Lameiras. **Entretempos: histórias, conversas e mediações**. 2022. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/235474>. Acesso em: 16 jul. 2025.

EISNER, Elliot; BARONE, Tom. Arts-Based Educational Research. In: GREEN, Judith L.; CAMILLI, Gregory; ELMORE, Patricia B. (Ed.). **Handbook of**

Complementary Methods in Education Research. Washington: American Educational Research Association, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

HARTMAN, Saidia. Vênus em dois atos. **Revista ECO-Pós**, v. 23, n. 3, p. 12-33, 24 dez. 2020. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/issue/view/1290 . Acesso em: 16 jul. 2025.

HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Pensamento feminista hoje:** perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HOOKS, bell. **Olhares negros:** raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. No Mask. *In:* EGGERS, Maureen Maisha, PIESCHE, Peggy, ARNDT, Susan (orgs.) **Mythen, Masks und Subjekte.** Monique: Unrast Verlag, 2018.

MACHADO, Regina Stela. Sobre mapas e bússolas: apontamentos a respeito da abordagem triangular. *In:* BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos; CUNHA, Fernanda Pereira (Org.). **A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais.** São Paulo: Cortez, 2010.

MACIEL, Márcia Nunes/MURA, Márcia. **Tecendo tradições indígenas.** 2016. 821 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória:** o reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo; Belo Horizonte: Perspectiva; Mazza, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral:** como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2020.

SEDINI, Sandra. Márcia Mura. **Sítio - Instituto de Estudos Avançados da USP – IEA-USP.** São Paulo, 24 set. 2024. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/pessoas/pasta-pessoam/marcia-mura>. Acesso em: 17 jul. 2025.

VIADÉL, Ricardo Marín; ROLDÁN, Joaquín (Ed.). **Ideas Visuales.** Investigación Basada en Artes e investigación artística/Visual Ideas. Arts Based Research and Artistic Research. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2017.

Submetido em: 16/08/ 2023

Aceito em: 16/03/ 2025