

## **Guerrilla girls — representação feminina no mundo das artes e táticas para a transformação do paradigma patriarcal**

RODRIGUES, Odhara Caroline. Pós graduanda em Mídia, Informação e Cultura no CELACC-USP. Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela ECA-USP | odhara.rodrigues@usp.br; ROMANINI, Vinicius. Professor da ECA –USP, editor científica de Semeiosis | vinicius.romanini@usp.br

### **resumo**

O artigo se propõe a examinar o trabalho do coletivo anônimo Guerrilla Girls, que combate o sexismo no universo cultural. Para tal, foi feita uma análise das estruturas culturais que sustentam a desigualdade de gênero e interpretamos as obras do grupo sob as óticas do culture jamming e da moldura cômica de Kenneth Burke.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intersubjetividad, ciudadanía, Participación, discurso oral.

### **abstract**

*The present article attempts to examine the work of anonymous collective Guerrilla Girls, which fights against sexism in the cultural universe. For that, I developed an analysis of the cultural structures that sustain gender inequality and then I interpreted the groups's work under the concepts of culture jamming and Kenneth Burke's comic frame.*

**KEY WORDS:** guerrilla girls, culture jamming, comic frame, art, feminism.

## Introdução

Em maio de 1984, estreou no Museu de Arte Moderna (Moma), de Nova York, a exposição “Uma pesquisa internacional sobre a pintura e a escultura recentes”. Ela se propunha a revelar “a alta qualidade e a extraordinária vitalidade da produção artística recente ao reconhecer uma variedade de trabalhos de uma geração mais nova de artistas” (MOMA, 1984). 165 artistas, de 17 países, tiveram seus trabalhos selecionados para compor a ambiciosa exposição. Apenas 13 deles eram mulheres. O olhar enviesado da exposição condizia com o do seu curador, Kynaston McShine, que, à época, declarava em entrevistas que “any artist who wasn’t in the show should rethink ‘his’ career”(TATE MUSEUM, 20-??). Em tradução livre: “qualquer artista que não estivesse no show deveria repensar a sua carreira”, sendo que, em inglês, o gênero do pronome possessivo se refere ao sujeito, e não ao objeto, como no português. O “his” usado por McShine, é próprio do sujeito masculino.

Fazia pouco tempo que o que se convencionou chamar Segunda Onda do feminismo começara a perder sua força. Enquanto uma reinvenção do movimento que surgiu com os protestos pelo sufrágio universal e contra os obstáculos legais que impediam que a mulher fosse uma cidadã com plenos direitos, a Segunda Onda do feminismo ampliou o debate, levantando questionamentos acerca de temas da esfera social e cultural, como a sexualidade e violência doméstica. Esse movimento viria a enfrentar um intenso backlash, conforme descrito por Susan Faludi em seu agora reconhecido livro homônimo, publicado em 1991.

Mas esse momento ainda não havia chegado. Em reação à exposição do Moma, um grupo de mulheres envolvidas no mundo da arte fez um trocadilho com a semelhança entre as palavras “guerrilha” e “gorilas”, que em inglês têm pronúncia muito semelhante, e se uniu em um coletivo anônimo que se propõe o combate ao sexismo que permeava (e ainda permeia) este universo.

## A corrida de obstáculos até a galeria

Para um pleno entendimento do contexto no qual o movimento Guerrilla Girls teve início, precisamos fazer um panorama, rápido e abrangente, da situação enfrentada pelas mulheres ao tentar buscar reconhecimento para o seu trabalho no mundo das artes.

Em 1971, a revista ARTNews publicou em suas páginas o artigo “Why Have There Been No Great Woman Artists?” (“Por que não existiram grandes mulheres artistas?”). A autora é Linda Nochlin, professora emérita de Arte Moderna no Instituto de Belas Artes da Universidade de Nova York.

Ela argumenta que a pergunta que serve como título de seu artigo “falsifica a natureza do problema” (NOCLIN, 1971, tradução nossa) e que,

ao tentar respondê-la, as feministas acabam por endossar o reducionismo da questão. Nochlin tenta demonstrar que o problema é muito maior do que a habilidade artística das mulheres ao mudar o foco da pergunta de gênero para classe social, formulando a pergunta “Por que não existiram grandes artistas da aristocracia?”:

De fato, não existiram grandes mulheres artistas, até onde saibamos, ainda que tenham existido muitas interessante e muito boas que permanecem insuficientemente estudadas ou apreciadas; também não existiram pianistas de jazz lituanos excelentes, nem jogadores de tênis esquimós, não interessa o quanto nós desejamos que eles tivessem existido. É lamentável que seja assim, mas nenhuma manipulação histórica ou crítica será suficiente para alterar a situação; nem mesmo acusações de distorção masculina e chauvinista da história. O fato, queridas irmãs, é que não há mulheres equivalentes a Michelangelo, Rembrandt, Delacroix ou Cézanne, Picasso ou Matisse, ou até mesmo, em tempos muito recentes, a Kooning ou Warhol, não mais do que não há afroestadunidenses equivalentes aos mesmos. Se na verdade há um amplo número de grandes artistas mulheres ‘escondidas’, ou se então devem haver padrões diferentes para a arte feita por mulheres, em oposição a feita por homens — e as duas opções não podem coexistir — então pelo que as feministas estão lutando? Se as mulheres já alcançaram o mesmo status que o homem nas artes, então o status quo está bom do jeito que está.”(NOCLIN, 1971, tradução nossa)

O principal mérito do artigo é a desconstrução cuidadosa que Nochlin faz sobre as nossas concepções sobre as artes. Ela comenta sobre a ideia generalizada e inocente de que a arte é uma expressão de um indivíduo, de suas emoções e experiências, em meios visuais. “A arte quase nunca é isso, a grande arte nunca é” (NOCLIN, 1971, tradução nossa). O fazer artístico dos grandes mestres nunca está desvinculado de seu momento histórico, com as técnicas e convenções correntes em seu determinado contexto.

A essa ideia equivocada do que é a arte, se une, então, uma ideia equivocada do que é o artista. Entrelaçando todos os nomes de destaque das artes está a noção da existência de um “gênio”, um “poder atemporal e misterioso” (NOCLIN, 1971, tradução nossa), parte fundante do mito do grande artista, como se as suas habilidades fossem um “tíquete dourado”, um atributo de nascença que tornaria inevitável a quem o porta ter qualquer destino que não o da glória e o reconhecimento, mesmo que pós-morte. Endossando a ideia do caráter inato do “gênio” são usadas anedotas da formação do dom, como o fato de ele ter passado a vida acadêmica desenhando nas margens dos livros que deveria estudar. Anedotas essas que, per se, não provam nada, mas que usadas como argumento dentro do contexto da construção do mito reforçam a sua tese e encobrem o caráter histórico-social no qual o artista está mergulhado, desviando-nos para uma falsa concepção de que o artista em questão estava destinado a ser grandioso. Como Nochlin questiona:

Gostaria de se descobrir mais sobre candidatos precoces para academias de arte que depois não conseguiram alcançar nada além de mediocridade e fracasso — e sobre os quais, é claro, os historiadores de arte não estão interessados — ou então estudar em maiores detalhes o papel exercido pelo pai de Picasso, professor de arte, na precocidade pictorial de seu filho. E se Picasso tivesse nascido uma garota? O Señor Ruiz teria dado atenção ou estimulado tanto a ambição por realizações de uma pequena Pablita? (NOCLIN, 1971, tradução nossa)

O argumento é de que a produção da grande arte é um subtópico das condições de produção de arte, e que as perguntas certas sobre elas devem ser feitas para que possamos perceber que a sua realização depende de muito mais do que um “gênio artístico”, incluindo aqui questões como, por exemplo, a formação acadêmica.

É claro que o cenário geral mudou desde os anos 1970, principalmente no que diz respeito à questão da Educação. Dados de 2012 reunidos pelo coletivo artístico BFAMFAPhD mostram que 60,3% dos graduados em artes nos Estados Unidos são mulheres — ainda que os artistas graduados que exercem a profissão sejam, na sua maioria, homens (54,6%). Por quê? Porque a ausência de nomes femininos no mundo da arte é resultado de uma estrutura cultural que vai além da capacidade artística das mulheres, discutida por Nochlin e revisada acima.

Em 2007, o crítico de arte Ben Davis escreveu um artigo esclarecedor para a revista *Art Net*, fazendo um panorama da cena artística nova-iorquina e iluminando aspectos do problema da desigualdade de gênero do mundo artístico que escapam das análises quantitativas. O primeiro fator que ele aponta é o econômico: “Para entender a física do mundo da arte, é preciso deixar claro que as motivações primárias dele não são morais, teóricas e nem mesmo estéticas, mas sim comerciais” (DAVIS, 2007, tradução nossa). Ele explica que a base do mundo da arte é construída pelos *merchants*, que, afinal, são pessoas de negócios — e então o que está na moda são os trabalhos (e artistas) que têm valor de mercado para os compradores de uma commodity de altas cifras, nas palavras de Davis

playboys europeus herdeiros, capitalistas japoneses, barões ladrões russos novos-ricos, banqueiros americanos e gente do tipo — todos eles predominantemente homens, e possivelmente menos propensos a comprar trabalhos ‘femininos’, quem dirá feministas, ou levar mulheres a sério. (DAVIS, 2007, tradução nossa)

A outra razão é o que, sem meias palavras, Davis chama de “clube do bolinha”:

Acrescente a este plano de fundo [o da questão econômica] a rede de socialização dos bastidores que forma o inconsciente social das seleções que os merchants fazem e você tem um efeito em cascata — uma propensão inicial de que os artistas masculinos e seus assuntos são mais comercializáveis se torna uma propensão para os seus amigos e seus assuntos, que então se replica, enquanto há menos exemplos de artistas mulheres aceitáveis comercialmente”. (DAVIS, 2007, tradução nossa)

Além de uma formação técnica, talento, capacidade ou originalidade, o que vale no mundo da arte — e em qualquer outro que reúna círculos pequenos e privilegiados — é quem você conhece e o que têm valor agregado em determinado momento.

No livro “A estetização do mundo — Viver na Era do Capitalismo Artista”, Giles Lipovetsky e Jean Serroy argumentam sobre os museus: “Espaço de fetichização destinado à elevação espiritual do público democrático, o museu é marcado por ritos, solenidades, certo clima sacral (silêncio, recolhimento, contemplação): ele se impõe como templo laico da arte.”

Se, conforme afirmado pelos autores, o museu hoje é um templo, não resta dúvidas: todos os deuses são homens.

## **O que as Guerrilla Girls têm a dizer — e por que elas dizem no plural**

Parte essencialmente integrante da caracterização do coletivo Guerrilla Girls é a forma como elas se representam. Como referido acima, elas se aproveitaram de uma semelhança fonética para compôr a sua identidade coletiva. Todas as integrantes do grupo usam, durante suas atividades, pseudônimos em referência a mulheres artistas mortas e máscaras de gorila: um animal de inteligência extraordinária, antagonista aos humanos em uma série de ficções científicas, da série “Planeta dos Macacos” a “2001: Uma Odisséia no Espaço”. Em texto de apresentação do coletivo em seu website, elas explicam: “O nosso anonimato mantém o foco nos problemas e longe de quem nós talvez sejamos: nós poderíamos ser qualquer um e nós estamos em todos os lugares”(GUERRILLA GIRLS, 20-??, tradução nossa).

Na dissertação “A Máscara Como Construção de Um Sujeito Anônimo e Rosto de um Coletivo”, Catarina Isabel de Carvalho Lopes analisa o uso de máscaras em protestos. Ela cita Ieda Tucherman ao argumentar sobre a primordialidade do rosto para a identidade humana: “Identidade e rosto têm assim ‘uma relação tão estreita que, quando as mutilações atingem o rosto, chamamos desfiguração. Neste princípio, quando o rosto se torna irreconhecível, a figura humana esvai-se” (LOPES, 2012, p. 41). Lopes desenvolve:

“Retomando o tema da máscara e o paradoxo entre identificação e dissimulação/representação que diz respeito a esse tema e constitui, dessa forma, um problema importante a desenvolver, envergá-la, marca também o ‘desaparecimento do homem individual por detrás dum papel, ou melhor, duma figura’ [UBERSFELD, 2012, p. 65]. Anne Ubersfeld, no seu estudo da máscara e demonstrando a sua ligação ao teatro, vê este desaparecimento como uma transformação: ‘A máscara está ligada ao teatro desde as origens da tragédia: marca uma transformação do indivíduo-actor que, com a máscara posta, se faz veículo de forças’ [UBERSFELD, 2012, p. 65]. Ao esconder e disfarçar junta-se então, a capacidade deste objecto revelar, de identificar. No que diz respeito à sua função identificativa, destaca Claude Calame no artigo ‘Facing Otherness: The Tragic Mask in Ancient Greece’ (1986), explorando a máscara no teatro trágico da Grécia antiga, quem a enverga ‘abandona a sua própria identidade para se integrar numa nova realidade, radicalmente diferente’ [CALAME, 1986, p. 125] encarnando uma personagem enquanto o seu próprio rosto é coberto, escondido, disfarçado” (LOPES, 2012, p. 41).

O anonimato também funciona como uma forma de proteção para as guerrilheiras. Elas trabalham no mundo artístico, e suas carreiras e subsistências seriam imediatamente colocadas em risco caso suas identidades fossem reveladas. Por trás das máscaras de gorila, as mulheres do Guerrilla Girls se fundem e se tornam partes operantes de um todo muito maior — uma causa:

“Nós acreditamos em um feminismo interseccional que luta contra a discriminação e apoia os direitos humanos para todas as pessoas de todos os gêneros. Nós lutamos contra a narrativa dominante ao revelar o que há por trás da história, o subtexto, o negligenciado, o francamente injusto” (GUERRILLA GIRLS, 20-??, tradução nossa).

Abaixo, um dos trabalhos das guerrilheiras:

Figura 1: “You’re seeing less than half the picture”. Imagem retirada de “Guerrilla Girls / Projects”:  
<<https://www.guerrillagirls.com/projects/>>

**YOU’RE  
SEEING  
LESS  
THAN  
HALF  
THE  
PICTURE**

**WITHOUT THE VISION OF WOMEN ARTISTS AND ARTISTS OF COLOR.**

Please send \$ and comments to: **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD  
Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276

“Você está vendo menos do que a metade da figura — sem a visão das artistas mulheres e dos artistas não-brancos”. Esta imagem é um típico trabalho do coletivo. Elas usam recursos visuais e denunciam a cegueira de um mundo cultural dominado invariavelmente por uma elite branca e masculina. Elas escancaram as incoerências de uma sociedade em que a igualdade de gênero é garantida por lei, mas não praticada, e desnudam as estruturas culturais que perpetuam o sexismo e outras formas de discriminação. A ironia é que o protesto do coletivo recebeu validação artística do próprio alvo das críticas e elas passaram a ser convidadas, ainda no início de sua história, para levar suas assertivas para dentro dos museus. Na analogia de Lipovetsky e Serroy, em que os museus são as Igrejas das democracias, as Guerrilla Girls são Lutero sendo convidado para falar no Vaticano pelo Papa.

### A tática de guerrilha

As Guerrilla Girls se propõem a discutir as mensagens transmitidas pelo mundo da arte e pela indústria cultural (elas expandiram as suas críticas para este campo) usando a própria arte como instrumento. Essa prática se encaixa no chamado “ativismo”, hibridação entre “arte” e “ativismo”. Aqui, o que orienta o fazer da arte é a consciência crítica de seus autores e a intenção de interferência, de “disseminação dos resultados obtidos” (CHAIA, 2007):

O artista ativista situa-se no interior de uma relação social, isto é, engendra uma esfera relacional fundada no desejo de luta, na responsabilidade ou na vocação social que reconhece a existência de conflitos a serem enfrentados de imediato. Portanto, torna-se fundamental no ativismo o reconhecimento do outro e também a crítica das condições que produzem a contemporaneidade. Neste forte envolvimento social, tem-se, assim, reduzida a autonomia da arte e, em contrapartida, amplia-se a relação entre ética e estética.

O inimigo número 1 da ditadura brasileira, Carlos Marighella, explica na cartilha “Mini-manual do Guerrilheiro Urbano”:

[A guerrilha] É uma técnica agressiva, isto é, tem um caráter ofensivo. Como é bem conhecido, a ação defensiva significa a morte para nós. Já que somos inferiores ao inimigo em poder de fogo e não temos nem seus recursos nem seu poderio, não podemos nos defender de uma ofensiva ou um ataque concentrado pelo exército. E esta é a razão pela qual a técnica urbana nunca pode ser de natureza permanente, nem pode defender uma base fixa nem permanecer em um só lugar esperando para repelir o círculo de reação (MARIGUELLA, 1969)

A guerrilha do coletivo parte de um ataque pulverizado e sistemático,

ainda que a sua luta não seja bélica (desenvolveremos o tópico mais a frente). Não se contesta o fato de que mulheres usando máscaras de gorila para falar sobre sexismo é exótico o suficiente para chamar a atenção por si só, mas o que deu a este coletivo a sua longevidade é a sua linguagem e a sua estratégia comunicacional. Como já discutido acima, as Guerrilla Girls usam do anonimato para se protegerem e para se fazerem mais presentes. Mas presentes pra quem? Para todos.

A teoria da comunicação deixou para trás a ideia de um receptor passivo em favor de um receptor que precisa decodificar a mensagem, e o faz usando seu próprio referencial cultural, de previsibilidade impossível para aquele que emite a mensagem. Conforme explicado por Grohmann, citando Stuart Hall:

De acordo com a proposta de Hall, o significado de uma mensagem não é fixo, e sim contingencial, contextual, multirreferencial; deste modo, não há uma lógica determinante global que nos permite decifrar o significado ou o sentido ideológico de uma mensagem contra alguma grade. Existem diferentes formas de leitura, de decodificação; pode-se ler de diversas maneiras, ou seja, nunca se pode ter uma leitura fixa, “típico-ideal” (GROHMANN, 2009).

Como, então, transformar o paradigma patriarcal? Como alterar as estruturas sexistas da nossa cultura? Conforme a “solução guerrilheira” proposta por Umberto Eco (1986, tradução nossa), a mudança não será perpetuada assumindo o controle das fontes e dos canais de comunicação (embora ele assuma que essa estratégia pode ser bem sucedida para quem almeja o sucesso econômico e político). Se alguém quiser “devolver para os humanos uma certa liberdade em face do total fenômeno da Comunicação” (ECO, 1986, tradução nossa), a transformação precisa ser feita na recepção da mensagem, na sua interpretação: “a batalha pela sobrevivência do homem como um ser responsável na Era da Comunicação não é para vencer onde a comunicação se origina, mas onde ela chega” (ECO, 1986, tradução nossa). Ao se direcionar de forma abrangente e acessível, um movimento social ajuda a expandir o repertório interpretativo do receptor, “para discutir a mensagem que chega à luz dos códigos no destinatário, comparando-os com os códigos da fonte” (ECO, 1986, tradução nossa).

A imagem que se segue é o trabalho mais icônico do coletivo novaiorquino. No formato de um outdoor, ela foi encomendada pelo Public Art Fund de Nova York, que acabou por rejeitá-la a dizer que ela não era “clara o suficiente” (GUERRILLA GIRLS, 20, tradução nossa). As guerrilheiras, então, alugaram espaço publicitário dos ônibus municipais e colocaram o trabalho para andar nas ruas, literalmente — até que a companhia de ônibus cancelou o contrato por a imagem ser sugestiva demais e por o objetivo na mão da famosa Odalisca de Ingres não parecer exatamente um leque:





“As mulheres precisam estar nuas para entrar no Met? Menos de 5% das artistas na seção de arte moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos”, diz o outdoor. Este exemplo reúne tudo o que caracteriza a arte das Guerrilla Girls. As mensagens propagadas por elas são simples e de fácil entendimento; o uso de dados quantitativos é a autoridade, os números tendo a neutralidade e a sobriedade necessárias para que o protesto não se perca como um discurso “histórico” e sem fundamento na realidade, como poderiam argumentar certos críticos; o questionamento, ainda que retórico, força a uma reflexão. Neste caso específico, a releitura da obra de Ingres é cômica e transgressora — é como se a própria Odalisca tivesse se unido às guerrilheiras e tomado para si o falo e o poder.

Desde a primeira circulação do outdoor, a imagem da Odalisca Guerrilheira já foi adaptada para vários outros museus ao redor do mundo. Em 2017, as Guerrilla Girls foram convidadas pelo Museu de Arte de São Paulo para uma retrospectiva de sua carreira, e atualizaram a obra com os dados do “mais importante museu de arte do Hemisfério Sul” (MASP, 2010):

Figura 2: “Do woman have to be naked to get into the Met. Museum?”. Imagem retirada de “Guerrilla Girls / Projects”: <https://www.guerrillagirls.com/projects/>

Figura 3: Foto: Odhara Caroline Rodrigues



A pedido do cantor e produtor Pharrell Williams, elas participaram da exposição G I R L S da Galerie Perrotin Paris com dois trabalhos, um deles uma nova adaptação da Odalísca, desta vez com todo um novo objeto de análise:



Figura 4: “Do woman have to be naked to get into music videos?”. Imagem retirada de “Guerrilla Girls / Projects”: <<https://www.guerrillagirls.com/projects/>>

“As mulheres precisam estar nuas para entrar nos vídeos musicais? Enquanto 99% dos caras estão vestidos!” O still usado sobre a imagem da Odalísca é do vídeo da música “Blurred Lines”, de Robin Thicke — da qual Pharrell participa.

Outra estratégia usada pelo coletivo é o culture jamming (Interferência na Cultura, em tradução livre). Esta tática se baseia no uso distorcido de símbolos e signos correntes no marketing, recortando-os de seu lugar congênito no discurso capitalista para a criação de um significado novo, crítico e antagônico aos valores inicialmente representados por eles. Christine Harold defende que o culture jamming pode ser considerado “uma proliferação astuta de mensagens, um processo retórico de intervenção e invenção, que desafia a capacidade dos discursos corporativos de fazer sentido de maneiras previsíveis” (2004, p. 192, tradução nossa).

Harold recupera Foucault e Deleuze e a mudança do capitalismo contemporâneo de disciplinador para controlador para explicar por que sistemas de organização sociais diferentes pedem categorias de transgressão diferentes. Enquanto em momentos disciplinadores o domínio sobre a sociedade se dá por meio da organização e do confinamento, as sociedades de controle operam por meio de uma constante comunicação e controle; e o Ocidente está, neste momento, passando por uma transição de um para o outro. Nas sociedades de controle, ela explica:

o acesso à informação e ao conhecimento não é negado (...). Entretanto, o que talvez pareça como novas liberdades também permitem que os negócios cada vez mais modulem todos os aspectos da vida. Eu sugiro que a proliferação da retórica do consumismo, em parte, marca esta mudança da disciplina para o controle. Porque a mudança emergente da disciplina (que destaca a retórica política do estado-nação) para o controle (que se apoia cada vez mais na retórica visual do mercado), as oportunidades para o protesto político também mudaram. (...) Pelo menos dois modos de intervenção e resistência emergiram em resposta à lógica da disciplina e do controle — a sabotagem e a apropriação. Eu associo livremente a sabotagem com a disciplina e a apropriação com o controle. Contudo, eu quero ser cuidadosa, aqui, para dificultar qualquer distinção estreita entre os dois. Ainda que a apropriação esteja crescendo em face de um maior controle, ambas estratégias continuam a funcionar em resposta a problemas similares por meio do emprego de diferentes ferramentas. Como Deleuze sugere, a disciplina não desaparece com a emergência do controle. O controle é uma intensificação, ao invés de um substituto, da disciplina (HAROLD, 2004, p. 194, tradução nossa)

Vejamos agora um exemplo da estratégia de apropriação, típica do culture jamming:

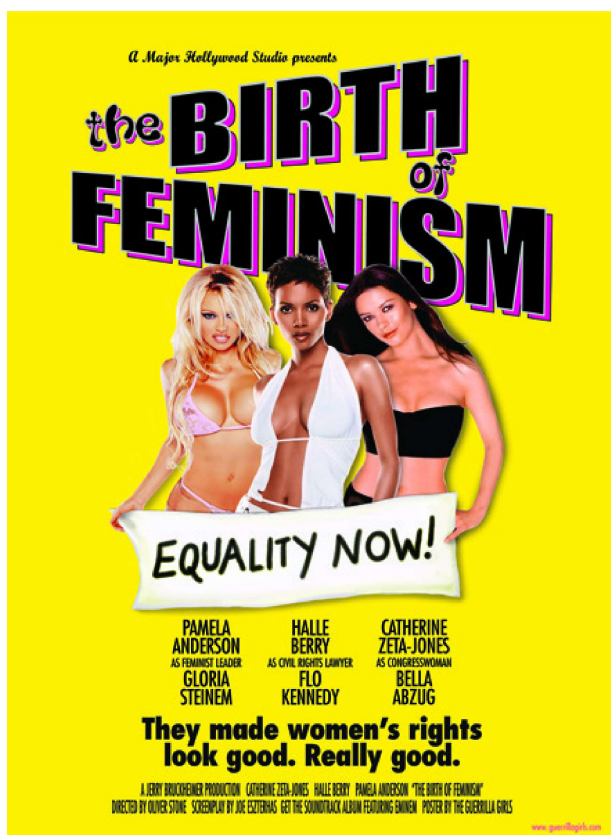


Figura 5: “The Birth of Feminism”. Imagem retirada de “Guerrilla Girls / Projects”: <<https://www.guerrillagirls.com/projects/>>

No pôster “Equality Now”, o grupo imagina como seria um filme hollywoodiano contando a história do feminismo — no seu site, as Guerrilla Girls contam que foram abordadas diversas vezes para participarem de uma produção como essa. Aqui está um exemplo claro do uso do culture jamming. A obra se aproveita do sexismo e do uso do corpo da mulher pelo cinema mainstream para fazer uma crítica, apontando a incongruência entre a luta pelos direitos das mulheres e a forma como a imagem delas é explorada pela indústria cinematográfica.

Aqui, então, outro conceito se aplica: a moldura cômica e a perspectiva pela incongruência, conceitos formulados pelo crítico literário e teórico da retórica Kenneth Burke e que apareceram pela primeira vez no livro “Attitudes Towards History”.

As molduras são estruturas simbólicas retóricas usadas para a persuasão pelas quais “os seres humanos impõem ordem às suas experiências pessoais e sociais. As molduras servem como perspectivas pelas quais todas as interpretações de experiências são feitas” (CARLSON, 1988, tradução nossa).

A moldura cômica de Burke pressupõe que a humanidade é boa, mas não é perfeita, o que às vezes a leva a estabelecer princípios que não são corretos. De acordo com o autor, a moldura cômica não é “nem totalmente eufemística, nem totalmente desmerecida — portanto, proporciona uma atitude de caridade em relação às pessoas, a qual é necessária para os fins de persuasão, mas, ao mesmo tempo, mantém nossa astúcia em relação à sinceridade da ‘cobrança’”.

Com essa estratégia, o que se propõe não é um confronto bélico, mas sim levar ao outro, que não deve ser encarado como mau por essência, um constrangimento que o force a reconsiderar os seus valores, desnaturalizando-os. A principal arma retórica usada pelas Guerrilla Girls é a “perspectiva pela incongruência”, mais um termo de Burke. Ela funciona por meio da justaposição de palavras e imagens incongruentes, que, lado a lado, apontam incoerências no discurso dominante: “O funcionamento da perspectiva pela incongruência e a moldura cômica engendra uma forma de crítica social que procura corrigir as inadequações da ordem social presente por meio da desmistificação em vez da revolução” (BURKE apud DEMO, p. 135, 2000, tradução nossa).

Anna Thereza Demo aponta que “todos os trabalhos do grupo têm em comum o revelar da incongruência entre os ideais e as práticas de uma sociedade. E ainda o fato de unirem uma inteligência sagaz e sarcástica com fatos e dados” (DEMO, p. 138, 2000). Abaixo, um trabalho das

Guerrilla Girls que exemplifica o uso de uma crítica da moldura cômica:

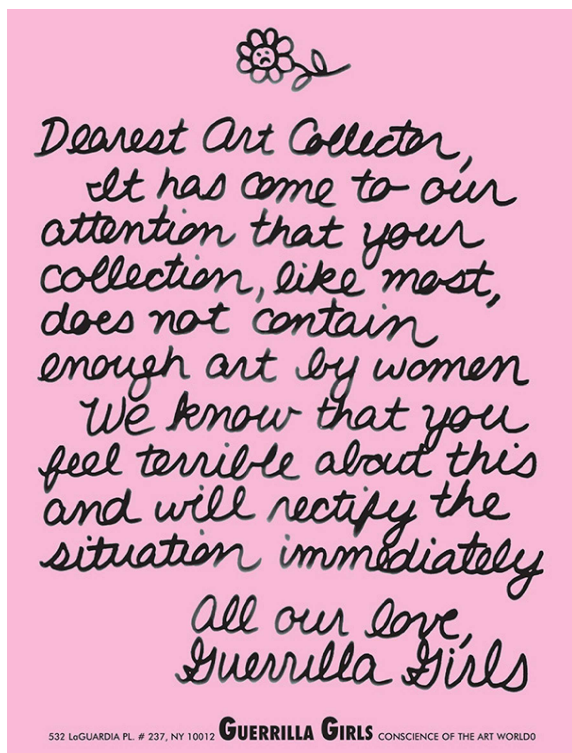


Figura 6: “Dear Art Collector”. Imagem retirada de “Guerrilla Girls / Projects”:  
<<https://www.guerrillagirls.com/projects/>>

“Caríssimo colecionador de arte, chegou ao nosso conhecimento que a sua coleção de arte, como a maioria, não contém obras suficientes de mulheres. Nós sabemos que você se sente terrível quanto a isso e irá retificar a situação imediatamente. Todo o nosso amor, Guerrilla Girls”. Como aponta Demo, o foco das guerrilheiras é intimidar e constranger. Ela usa a expressão “quebra de átomos”, termo originário de Burke, pela capacidade dessa ferramenta de fraturar a moldura referencial pela justaposição de orientações retóricas e ideológicas diferentes. Ela explica:

De fato, a metáfora de ‘atom cracking’ de muitas formas simboliza o que Karlyn Kohrs Campbell argumenta que é ‘o princípio da invenção retórica’ para mulheres e outros oradores marginalizados. De acordo com Campbell, ‘o elemento chave na erosão dos mitos que justificam a subordinação das mulheres e as barreiras ideológicas que retardam a mudança social’ é a subversão, ou ‘usar as ferramentas do mestre para minar, e até mesmo sabotar, a casa do mestre’ (CAMPBELL apud DEMO, p. 139, 2000, tradução nossa).

Demo também analisa a retórica visual das Guerrilla Girls, apontando como ela facilita a eficácia da moldura cômica. Ela aponta três fatores: o uso de outdoors, “formato não ameaçador, ainda que enfático”; as imagens estranhas somadas com as estatísticas, que formam “uma hipérbole digna de confiança

que eleva a consciência sobre as inadequações da ordem social sem o uso de um bode expiatório” e o estilo visual que maximiza o uso de imagens da cultura popular, especificamente da estética da publicidade “em ordem de alimentar a identificação com aqueles que tipicamente rejeitariam a retórica feminista” (DEMO, p. 153 - 154, 2000, tradução nossa).

Abaixo, selecionamos dois trabalhos das Guerrilla Girls (com dados do início dos anos 2000) que têm como tema central a desigualdade na indústria cinematográfica e são um ótimo exemplo da análise feita por Demo:

Figura 7: “Even the U.S. Senate is more progressive Than Hollywood”. Imagem retirada de “Guerrilla Girls / Projects”:  
<<https://www.guerrillagirls.com/projects/>>



“Até o senado americano é mais progressista que Hollywood. Mulheres senadoras: 14%. Mulheres diretoras de filmes: 4%”

Figura 8: “The Anatomically Correct Oscar”. Imagem retirada de “Guerrilla Girls / Projects”:  
<<https://www.guerrillagirls.com/projects/>>



“O Oscar anatomicamente correto. O oscar de melhor diretor nunca foi dado a uma mulher. 94% dos prêmios de melhor roteiro foram para homens. Apenas 3% dos prêmios de atuação foram para pessoas não-brancas”

## Conclusão

Novos tempos exigem novas medidas.

Ao usar das estratégias da culture jamming e da moldura cômica, as Guerrilla Girls trabalham para subverter a ordem cultural de um paradigma em que o controle vem para reforçar a disciplina e o torna tão resistente a revoluções e rupturas. Se não podemos explodir, que possamos então corroer as estruturas.

Tal qual a criança que apontou que o rei, na verdade, estava nu, o coletivo anônimo enfatiza o que todos podem ver — assim que se dispuserem a abrir os olhos. Ao salientar as incoerências entre o discurso e a prática da sociedade, elas provocam o riso amargurado das vítimas e o sorriso constrangido dos algozes. O objetivo das Guerrilla Girls é fazer com que a realidade da desigualdade de gênero e de raça, sem que para isso seja necessário enfurecer ninguém, o que poderia provocar uma atitude defensiva que acabaria por ser um desserviço ao propósito do grupo.

A inserção de suas obras nos museus é coerente, portanto, com o seu discurso e seu posicionamento. Para a mudança, é necessário o estabelecimento de um diálogo, fundado no princípio de que o outro não é mau por essência — ainda que possa estar terrivelmente enganado.

## Bibliografia

BFAMFAPhD. **Artists report back**. 2014. Disponível em: <[http://bfamfaphd.com/wp-content/uploads/2016/05/BFAMFAPhD\\_ArtistsReportBack2014-10.pdf](http://bfamfaphd.com/wp-content/uploads/2016/05/BFAMFAPhD_ArtistsReportBack2014-10.pdf)>. Acesso dia 31 out. 2017

Carlson, A. Cheree. Limitations on the comic frame: Some witty American women of the nineteenth century. **Quarterly Journal of Speech**. Londres: 1988, vol 74, no. 3, pp. 310-322.

CHAIÁ, Miguel Wady. Artivismo: Política e arte hoje. **Revista Aurora**. São Paulo: PUC-SP, número 01, páginas 9 a 11, 2005. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/6335>>. Acessado dia 02 out. 2017.

DAVIS, Ben. **White walls, glass ceilings**. 2007. Disponível em <<http://www.artnet.com/magazineus/features/davis/davis3-12-07.asp>>. Acesso dia 14 out. 2017.

DEMO, Anne Teresa. The Guerrilla Girls' Comic Politics of Subversion. **Women's Studies in Communication**, Nashville, volume 23, fascículo 2, pg. 133 - 156, nov. 2000.

GROHMANN, Rafael. O Receptor como Produtor de Sentido: estudos culturais, mediações e limitações. **Revista Anagrama**. São Paulo: ECA-USP, Edição 4, jun.ago. 2009. Disponível em: <[http://www.usp.br/anagrama/Grohmann\\_recepcao.pdf](http://www.usp.br/anagrama/Grohmann_recepcao.pdf)> Acessado dia 31 out. 2017.

GUERRILLA GIRLS. **Guerrilla Girls**. Disponível em <<https://www.guerrillagirls.com/#open>>. Acesso dia 01 out. 2017

HAROLD, Christine. Pranking rhetoric: “culture jamming” as media activism. **Critical Studies in Media Communication**. Londres: volume 21, fascículo 3, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOPES, Catarina. **A Máscara Como Construção de um Sujeito Anônimo e rosto de um coletivo**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2012. Dissertação — Ciências da Comunicação, Lisboa, 2012

MARIGUELLA, Carlos. **Mini-manual do guerrilheiro urbano**. 1969. Disponível em: <<https://www.documentosrevelados.com.br/wp-content/>



[uploads/2015/08/carlos-marighella-manual-do-guerrilheiro-urbano.pdf](#)>.  
Acesso dia 31 out. 2017.

MOMA. **Press release: International Survey of Contemporary Art to open at Museum Of Modern Art.** Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2220>>. Acesso dia 14 out. 2017.

NOCLIN, Linda. **Why have there been no great women artists?** 1971. Disponível em <<http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/>>. Acesso dia 02 out. 2017.

TATE MUSEUM. **Who are Guerrilla Girls?** Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artists/guerrilla-girls-6858/who-are-guerrilla-girls>>. Acesso dia 14 out. 2017.

### como citar este artigo

RODRIGUES, Odhara Caroline; ROMANINI, Vinicius. Guerrilla girls — representação feminina no mundo das artes e táticas para a transformação do paradigma patriarcal. **Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista.** [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/?p=2478>>. Acesso em dia/mês/ano.

SEMEIOSIS 2017. ALGUNS DIREITOS RESERVADOS. MAIS INFORMAÇÕES EM SEMEIOSIS.COM.BR



**semeiosis**