

Branca Gonzaga: pinturas do corpo social brasileiro

Branca Gonzaga: pinturas del cuerpo social brasileño Branca Gonzaga: paintings of the Brazilian social body

Jordan Fraser Emery¹

Resumo

Desde 2017, a artista brasileira Branca Gonzaga expõe e vende suas pinturas na Avenida Paulista, a icônica via de São Paulo que se torna acessível aos pedestres todos os domingos. Esse espaço público, transformado em um eixo cênico efêmero e popular, oferece à artista a oportunidade de apresentar seu trabalho a um público diversificado em frente de uma importante instituição judicial. Em suas telas, a artista recorre a representações relativamente antropométricas de corpos, bem como às funções icônicas da escrita, para materializar vidas assombradas (Murphy, 2006; Eribon, 2010) por representações de gênero e discriminação sexual e racial. Minha interpretação da experiência artística de Branca Gonzaga se baseia em estudos queer para caracterizar a maneira como a artista explora a porosidade do corpo humano e o impacto da socialização (Darmon, 2010). Usando o conceito de arte de rua como montagem, de Pennycook (2022), considero as relações dinâmicas entre semiótica, cidades, domínios públicos, política, economia e arte. Dessa forma, sugiro uma leitura crítica do trabalho da artista, proporcionando uma melhor compreensão das questões envolvidas na representação artística no contexto brasileiro.

Palavras-chave: Arte, Rua, Gênero, Espaço, Etnia.

Abstract

Since 2017, Brazilian artist Branca Gonzaga has been exhibiting and selling her paintings on Paulista Avenue, the iconic street in São Paulo that becomes accessible to pedestrians every Sunday. This public space, transformed into an ephemeral and popular scenic axis, offers the artist the opportunity to present her work to a diverse audience in front of an important judicial institution. In her canvases, the artist uses relatively anthropometric representations of bodies, as well as the iconic functions of writing, to materialize lives haunted (Murphy, 2006; Eribon, 2010) by representations of gender and sexual and racial discrimination. My interpretation of Branca Gonzaga's artistic experience is based on queer studies to characterize the way the artist explores the porosity of the human body and the impact of socialization (Darmon, 2010). Using the concept of street art as assemblage, of Pennycook (2022), I consider the dynamic relationships between semiotics, cities, public domains, politics, economy, and art. In this way, I propose a critical reading of the artist's work, providing a better understanding of the issues involved in artistic representation in the Brazilian context.

Keywords: Art, Street, Gender, Space, Ethnicity.

Recibido: 03 / 03 / 2025

Aceptado: 14 / 04 / 2025

¹ Doutorando em Ciências da Informação e da Comunicação - Université Savoie Mont Blanc (França) e em Psicologia Social da Arte - Universidade de São Paulo (Brasil), jordanemery70@gmail.com

Considerações Iniciais

Imagem 1
Duas pinturas da artista Branca Gonzaga



Nota: Pinturas exibidas em frente à Justiça Federal
no dia 20 de julho de 2022 na Avenida Paulista (São Paulo, Brasil).
Fonte: Elaboração própria © Jordan Fraser Emery.

Desde 2017, a artista brasileira Branca Gonzaga expõe e vende suas pinturas na Avenida Paulista, a icônica via de São Paulo que se torna acessível aos pedestres todos os domingos. Esse espaço público, transformado em um eixo cênico efêmero e popular, oferece à artista a oportunidade de apresentar suas pinturas a um público diversificado e popular em frente de uma importante instituição judicial: a Justiça Federal.

Realizei com a artista uma “etnografia de retalhos” (Günel *et al.*, 2023), ou seja, visitas de campo curtas que constituem dados fragmentados, mas sempre rigorosos (*ibidem*). Em duas tardes de domingo, entre junho e julho de 2022 e quatro entre fevereiro e abril de 2023, acompanhei e conversei com o artista no local, por períodos que variaram de 15 a 90 minutos. As características específicas deste local no meio da rua me levaram a considerar o espaço de forma mais ampla, e não apenas as imagens pintadas em si. Seguindo os passos de Jacques

Ibanez-Bueno, estou adotando uma abordagem fenomenológica que combina com o empirismo interdisciplinar da antropologia visual, que ele chama de antropologia de hipermídia (Ibanez, 2016, p. 104). Dentro dessa estrutura, enriqueço meu estudo e minha abordagem semio-icônica com as considerações de Merleau (1945) e Ahmed (2006), que fazem da fenomenologia (queer) uma estrutura para pensar sobre a existência do corpo, na qual a arte desempenha um papel importante.

Imagem 2
Passeando pela Avenida Paulista (São Paulo, Brasil)



Nota: Exibida no domingo, dia 02 de abril de 2023.
Fuente: Elaboração própria © Jordan Fraser Emery.

Inaugurada em dezembro de 1891, a avenida recebeu o nome dos habitantes de São Paulo, os paulistanos e paulistanas. Desde 1960, arranha-céus e blocos de apartamentos substituíram a grande maioria das mansões nobres, tornando a avenida um centro nevrálgico da cidade que suplantou o centro histórico. A avenida é tanto uma artéria financeira quanto comercial, uma artéria de mídia tanto quanto cultural, com várias instituições, incluindo o Museu de Arte de São Paulo (MASP), localizado a 100 metros da instituição judicial em frente à qual Branca Gonzaga está expondo. É a segunda via mais cara da América Latina, e seus 2,7 km de extensão e a altura dos prédios que a margeiam surpreendem e impressionam os olhares e as cerca de 800.000 pessoas que trabalham ali todos os dias (Wikipedia, 2023). De tempos em tempos,

um conjunto mais ou menos grande de eventos políticos e/ou culturais reafirma o lugar do povo paulistano na avenida que leva seu nome : manifestações de partidos políticos, marchas religiosas ou reivindicações de novos direitos, como a Parada do Orgulho. Desde 2016, aos domingos e feriados, das 10h às 16h, os pedestres podem utilizar a calçada que havia sido tomada pelos carros. Dessa forma, a avenida se oferece

Imagem 3
Pinturas da artista Branca Gonzaga exibidas em frente à Justiça Federal



Nota: Exibida no dia 2 de abril de 2023.
Fonte: Elaboração própria © Jordan Fraser Emery.

[...] por meio dessas formas de estetização [como] um desejo feroz de reativar o espaço público como um espaço simbólico unificador, uma renovação da cidade como um lugar de convivência e um suporte para a sociabilidade (Rodrigo, 2013, p. 87).

Enquanto a presença de Branca Gonzaga e suas pinturas em frente dessa instituição judicial atesta o desejo da artista de oferecer uma leitura contextual de sua exposição, sua regularidade em tal artéria também é uma oportunidade para que suas obras sejam vendidas de mão em mão. Como resultado, a exposição muda a cada domingo, à medida que novas obras são vendidas. No entanto, apenas duas imagens em particular serão analisadas aqui, ambas exibidas regularmente pela ar-

tista. Uma foi exibida (imagens nº 1, nº 3 e nº 4) perante o órgão judicial em 3 de julho de 2022 e 2 de abril de 2023, e a outra (imagens nº 3 e nº 5) em 5 de fevereiro de 2023.

Análise semiótica e fenomenológica

O choque ou o imediatismo da experiência artística que me tomou um domingo ao ver os corpos pintados por Branca Gonzaga foi, antes de tudo, figurativo: corpos estranhos flutuando em tiras de papel (Gadamer, 2008 [1996], p. 192). De fato, essa proposta de representação dos corpos se afasta dos “esquemas de tipificação” (Berger & Luckmann, 2012, p. 29) característicos da “epistemologia da diferença de gênero”: masculino / feminino (Préciado, 2020). Assim, as palavras que formam um corpo/corpus com eles podem desafiar nossa “experiência vivida de corporeidade” (Froidevaux, 2020). Como pertencente a umas das minorias sexuais, estou de fato acostumado com essas situações: as pinturas da artista retratam corpos falados e caracterizados pelo Outro antes de serem falados pelo Eu.

Esse “mundo de insultos” discutido por Didier Eribon “molda a relação com o mundo e o próprio ser dos indivíduos condenados a um lugar inferiorizado e estigmatizado pela ordem social, nesse caso, a ordem sexual” (Eribon, 2010, pp. 20-21). Essa condição é resumida pelo fato de que a sociedade e a cultura predominante censuram ou não oferecem o vocabulário necessário para expressar desejos e sentimentos não heterossexuais. Como resultado, as pinturas que me interessam aqui são aquelas resultantes de um gesto artístico que busca, acredito, dar conta da contingência das normas de gênero e das identidades raciais (Brun, 2019; Appiah, 2021).

Sem roupas, em uma concepção proto-anatômica sem volume, os corpos são despojados de seu pudor social, devolvidos a uma certa curiosidade pública, sem, no entanto, cair em uma ganância publicitária escópica ou em um voyeurismo cinematográfico do qual o “olhar masculino (*male gaze*)” poderia ser um dos instigadores (Mulvey, 1975). A nudez pintada por Branca Gonzaga está muito distante daquela construída pelos mercados da moda e da publicidade. Com exceção de alguns pontos de exclamação e de interrogação, as palavras e frases que envolvem ou compõem diretamente seus corpos não são pontuadas. A sequência de leitura é livre e os blocos de palavras parecem estar suspensos em um fio alimentado da leitura dos termos que se seguem e se precedem.

Imagem 4
(Esquerda) Pintura da artista Branca Gonzaga



Nota: Exibida no dia 24 de julho de 2022;
Exótica (2022) de sua série Reflexos.
Fuente: Elaboração própria © Jordan Fraser Emery.

Imagem 5
(À direita) Pintura do artista exibida



Nota: Exibida no dia 03 de fevereiro de 2023
Fuente: Elaboração própria © Jordan Fraser Emery.

Um *exquisite corpse* de sexismo e racismo, no qual a ausência de vírgulas e pontos finais acentua os movimentos de um discurso público liberado - uma distorção por racismo, misoginia, LGBTfobia e incitações à violência do que significa liberdade de expressão, de acordo com D'Ávila (2022). Minha própria leitura da imagem nº 4 oferece o seguinte *exquisite corpse*:

Puta pura; Minha experiencia nao acontece; Calada; Calada nao pensa; Eu sou obrigada a esperar; Troca (avec un morceau des hanches entourés); Ser humano; Rir ao passar por mim; Medida pelo olhar; Posso e sou ana-

lisada; Sempre sei você vê carne; Sujeito; Meus peitos; Estrangeira [sic]; Exótica...; da morte; da perda do tempo; Eu não estou por tanto tempo eu não pude estar objecto; Minha gorda-gira; Não posso me tocar chorona; Se tudo é carne, tudo é alimento. O que estou comendo? O que eu estou me tomando?; Resgate; pensamento; memória.

Minha própria leitura da imagem nº 5 oferece o seguinte exqu岸ite corpse:

As pessoas que dizem que a minha existência é uma doença!; Não podemos; não nos vemos; não sabemos; vamos morrer? Há proteção ou morte? Tudo peso; Elimine a celulite as varizes; seja jovem, bela; Eu não sou um ser humano, numero, objeto, mercadoria; Meu corpo, teu é sempre está sob mira; Meu corpo conta minha historia, por ser sou inimiga, sangro; Somos invadidas; nossa existência é invisível, - dinheiro + mortes + frágeis + virgens; Mata, silencia; Quem vive? Quem morre? Somos matáveis! Não há vida, não há amanhã, não ha f... futuro ; Quem pode ser protegido, quem não?

O jogo social coletivo que se materializa aqui como um corpus surreal de frases compostas pela colaboração inconsciente de atores sociais me leva a escrever que esses corpos dão a impressão de serem “vidas assombradas” (Eribon, 2010, p. 20), “assombradas por interações sociais” (Murphy, 2006); a artista relata uma narrativa de si mesma em várias vozes e vários corpos. Em uma entrevista realizada em julho de 2022, a artista disse que todas as suas pinturas contam uma parcela de sua própria experiência, sendo o restante extraído de conversas com as pessoas ao seu redor e do discurso da mídia: “[...] para mim, tudo o que você diz é transformado em um corpo. Tudo o que uma pessoa diz afeta a outra, pouco a pouco, como microdoses”. De certa forma, Branca Gonzaga está ajudando a produzir uma genealogia de discursos que afirmam o que uma mulher deve ser e, por corolário, o que um homem deve ser, questionando a suposta naturalidade dessas categorias binárias, que operam especialmente por meio de “uma política da superfície do corpo” (Butler, 2006 [1990], p. 259).

Noto o tratamento tipográfico que produz uma relação expressiva entre o texto e a figura, fora das convenções tipográficas que acompanham os corpos da mídia. Os dois corpos pintados parecem estar presos em uma intoxicação discursiva que, a contragosto, os deforma e molda ao ritmo das palavras. Enquanto para Wittgenstein (1986) os limites da linguagem de um indivíduo significam os limites de seu próprio mundo,

para Branca Gonzaga a linguagem acaba determinando os limites de um corpo que se torna sujeito à palavra do Outro sobre si mesmo (p.6). Dessa forma, cada pinturas envolve um corpo em um corpus estereotipado e discriminatório. Esse é um tema encontrado em *O Papel de Parade Amarelo* (2019 [1892]), de Charlotte Perkins Gilman. O diário de uma suposta histérica confinada por seu marido médico em um quarto forrado de papel, com o qual ela acaba se fundindo. Frappat (2023) explica que essa foi uma experiência da qual a autora conseguiu escrever, apesar de ter sido proibida de fazê-lo. A porosidade do corpo em relação ao ambiente retratado por Perkins Gilman borra a fronteira (também entendida como censura) imposta às mulheres entre o interior e o exterior do corpo, explica Frappat (*ibidem*). Ao representar o confinamento, Branca Gonzaga está seguindo os passos do questionamento de Foucault (2007 [1961]) sobre o “grande confinamento” dos anormais como um tipo de espaço para a padronização social e moral.

Mas não são apenas as palavras que tocam o corpo, são também as mãos externas. Branca Gonzaga mostra que há uma invasão do corpo do outro sobre nós e em nós, o que, segundo ela, decorre de uma série de objetivações do corpo que permito considerar o Outro, e especificamente as mulheres, como objetos a serem tocados: “Como é possível, sem saber e até mesmo sem pedir permissão, tocar o cabelo dessa pessoa? Tocar a pele dessa pessoa?”, ela pergunta retoricamente. Seus corpos pintados retratam, entretanto, a(s) cara(s) da violência que os constitui, e onde a busca por um estado original do corpo não pode ser narrada. E é nesse sentido que encontro o pensamento de Judith Butler, que postula que um sujeito nunca pode ser auto fundado (Butler, 2007, p. 19).

Quando o ‘eu’ procura se definir, ele pode começar por si mesmo, mas descobrirá que esse ‘eu’ já está envolvido em uma temporalidade social que excede suas próprias capacidades narrativas; de fato, quando o ‘eu’ não tem história própria que não seja, ao mesmo tempo, a história de uma relação —ou um conjunto de relações— com um conjunto de normas. [...] O ‘eu’ é sempre despossuído, até certo ponto, pelas condições sociais de seu surgimento (*ibidem*, p. 8).

Essas condições sociais são, em particular, as da socialização racial e de gênero, das quais Branca Gonzaga capta a própria essência. Seus corpos pintados são limitados por redes de injunções físicas e morais, cujo ponto de referência continua sendo as chamadas qualidades masculinas e as da branquitude. Pois é em relação a um ideal branco da

espécie humana que as qualidades corporais podem aparecer como desvios e defeitos: “o rosto não é um universal. Não é nem mesmo o do homem branco, é o próprio homem branco [...]” (Deleuze & Guattari, 1980, p. 216). Assim, as mulheres, os transgêneros e os não brancos são historicamente definidos por corpos e paixões detestáveis que os condenam a uma condição de inferioridade social e moral. Qualquer coisa que esteja fora do masculino, da branquitude e da heterossexualidade deve ser salva de sua própria governança, e só pode ser salva vivendo sob normas imperativas: “só existem pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não ser” (*ibidem*). Da mesma forma, é em relação aos tipos ideais das indústrias culturais e visuais que as singularidades aparecem como doenças incuráveis e cujas tendências episódicas na moda e nos cosméticos transformam os corpos a serem re/construídos para o mercado por meio da publicidade.

A aparência do corpo e a cor cinza predominantemente usada para o corpo pintado na imagem nº 5 nos remetem ao imaginário do androide como visto no cinema em *Metropolis* (1927), *Star Wars* (1977) e *I, Robot* (2004). Embora no famoso filme de ficção científica alemão o robô seja chamado em alemão de *Maschinenmensch* (homem-máquina), sem especificar gênero ou sexo, ele tem uma silhueta e os chamados atributos femininos. No entanto, o androide pintado por Branca Gonzaga não se torna descritível quanto o corpo formatado da indústria visual. Com seios, testículos e linhas que sugerem os lábios externos de uma vagina, esse corpo é um corpo trans. Um corpo anormal para a “epistemologia binária da diferença de gênero” (Preciado, 2020), que se vê classificado como um “monstro humano”, como Foucault (1999) poderia tê-lo definido. O filósofo escreve que essa identificação toma como referência o campo jurídico-biológico, e que a figura do hermafrodita —antecipando a do *transexual* antes de uma certa emancipação do quadro médico-psiquiátrico pelo transgênero— representa o duplo delito (p. 267). Assim, entre a cabeça e o peito, como uma clavícula textual, encontro a pergunta “Quem pode ser protegido, quem não pode? Quais são e quem são os corpos que são ou não legítimos para viver?”, “Meu corpo, seu corpo, está sempre em minha mira”. São ameaças pesadas, a de ser o alvo sangrento da violência. Os membros inferiores (pernas e joelhos) são as outras duas partes do corpo a serem compostas por palavras, como se estivessem carregando o peso de um corpo que lhe era estranho, atrasando-o - seus pés estão ensanguentados. Assim, uma arma de fogo, a bala e o brilho laranja que acompanha sua saída, compõem a coxa

esquerda ao lado dos genitais, como um simbolismo fálico assassino que responde à presença de um par de bursas sem pênis.

As tiras de papel nas quais se encontram os corpos pintados discutidos referem-se à epiderme; a artista reencena a redução à superfície do corpo da linguagem e o olhar objetificador que fixa o outro no espaço da aparência: um “corpo-pele” (Renault, 2013). Os corpos mestiços nas imagens 1, 3 e 4, cujos discursos circundantes os caracterizam como “exóticos” em particular, nos lembram de Franz Fanon, que escreveu que, em uma sociedade racializada, “o negro [...] em certos momentos, ele está preso em seu corpo” (Fanon, 2015, p. 182). E é um fato, observam Borges *et al.* (2002), que “a sociedade brasileira é marcada pela exclusão social e pela discriminação racial” (p. 3). Por razões históricas e econômicas, escrevem os autores, os negros e os indígenas são os grupos que mais sofrem com a desigualdade social e o preconceito. “A cor da pele é um dos marcadores de transição entre o biológico e o cultural, pois vem carregada de avaliações simbólicas —negativas e positivas—, tanto na sociedade brasileira como em múltiplas realidades sociais espalhadas pela Terra” (Pereira, 2013, p. 113). Dessa forma, a artista lembra que o gênero e o racismo, mas, de forma mais ampla, o corpo, não são apenas fatos de linguagem vivenciados por meio do corpo, “no nível da imagem corporal”, mas também um fato de percepção (Fanon, 2015, pp.193-194). E revela sua materialidade, que não consiste em traços fenotípicos, mas no significado social que a sociedade atribui a pessoas com um corpo e uma linhagem julgada como correta ou não:

Um sujeito constituído em gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, mas por meio de linguagens e representações culturais; um sujeito com gênero na experiência de relações raciais e sexuais; um sujeito, portanto, não unificado, mas múltiplo, e não tanto dividido quanto contradito (De Lauretis, 1987, p. 2).

No Brasil da ditadura militar (1964-1985), escreve Flavia Rios, havia muitas imagens de mulheres afro-brasileiras, por exemplo, e elas eram erotizadas em músicas de samba, em figuras carnavalescas ou mesmo para desempenhar o papel de empregada doméstica em novelas de televisão. Assim, dois arquétipos da feminilidade preta coexistiram, segundo a autora, dentro do regime militar que viu o surgimento e a democratização da televisão em cores e, entretanto, naturalizou, diz ela, as formas antigas e arcaicas do patriarcado ao gosto do brasileiro: “a mulher negra para trabalhar e a mulata para fornicar” (Rios, 2017, p. 229).

Arte de rua como montagem

Branca Gonzaga instala suas pinturas em frente a uma instituição que pode ser tanto restauradora quanto repressora do corpo. E é incomum, nos códigos de representação e comunicação artística, expor suas obras em barreiras geralmente usadas para demarcar uma área e/ou protegê-la, e normalmente guardadas por policiais ou seguranças particulares. Se a artista expõe suas pinturas dessa forma, é porque também está trabalhando sobre uma situação: a instituição judiciária em sua relação com o corpo e, em particular, com os corpos das mulheres, das pessoas racializadas e também das pessoas transgênero, das quais o Brasil é o país do mundo —pelo 14º ano consecutivo— que mais registra assassinatos, segundo a ONG Antra (Meyerfeldt, 2021). Em seu comentário e desenvolvimento da *Frame Analysis* de Erving Goffman, Heinich (2020) oferece elementos-chave para discutir a dimensão situacional e a estrutura da experiência oferecida pela exposição. Usando os termos desenvolvidos pela autora, que se refere a Goffman, escrevo que Branca Gonzaga transforma um *cenário primário* —a instituição judicial localizada na avenida— em um *cenário modalizado* correspondente a um evento artístico. Essa modalização é auxiliada por uma artéria que passa, por meio de sua pedestrianização temporária, por uma transformação de seu próprio cenário primário. Os marcadores dessa modalização são obviamente as próprias pinturas —objetos que participam do modo— transformando as barreiras que delimitam o perímetro da instituição judicial do público em suportes de exposição. Essa apreensão por meio de enquadramento e reenquadramento me permite considerar a maneira pela qual a artista dá significado ao espaço e estrutura sua compreensão para o público. Esse enquadramento funciona como uma janela (para usar o termo de Goffman) por meio da qual se percebe e interpreta uma situação social. Trata-se, portanto, de uma abordagem pragmatista enquanto Branca Gonzaga propõe uma “arte em situação” (Cailliet, 2009) na qual a experiência estética proposta deixa de lado, em parte, “a essência e o valor da arte [que] [portanto] não residiriam mais totalmente nos objetos como tais, mas na experiência dinâmica e evolutiva por meio da qual eles são moldados e percebidos” (*ibidem*). Em outras palavras, uma gama de elementos multissensoriais interage com as pinturas em uma lógica de “arte de rua como montagem” (Pennycook, 2022). Uma abordagem que nos permite ir além da única abordagem semiótica mencionada acima, a fim de considerar, escreve Pennycook, as

relações dinâmicas entre semiótica, cidades, domínios públicos, política, economia e arte (*ibidem*).

O valor do trabalho da artista brasileira está na “consideração do lugar em seu sentido mais amplo, um lugar carregado de história, um lugar plástico, geológico e humano, e na relação dialética que esse lugar tem com a imagem [que é produzida]” (Gulon, 2012, p. 2). A exposição de Branca Gonzaga pode, portanto, ser vinculada à chamada manifestação “#14M”, uma vez que ela percorre todos 14 de março no país, e em particular na Avenida Paulista, em frente à Justiça Federal, desde o assassinato de Marielle Franco em 14 de março de 2018: “[p]ara muitos, [esse] assassinato foi um ataque à democracia e uma tentativa de silenciar uma voz que clama pelos direitos de pessoas negras e periféricas, mulheres e pessoas LGBTQIA+” (Redação RBA, 2021). No entanto, a exposição está menos preocupada especificamente com a experiência existencial desse lugar e o utiliza para reviver memórias ligadas à história do país e à ocupação de seus territórios, bem como ao papel da instituição judicial. Durante a ditadura militar, quatrocentas pessoas (Le Monde, 2014), incluindo mulheres que lutavam contra o regime, como a ex-presidente Dilma Rousseff (2011-2016), foram presas e torturadas, algumas desapareceram e outras foram assassinadas (Merlino & Borges, 2010). Werneck (1988), que foi uma das comunistas presas após o levante comunista de 1935 (intentona comunista), descreve em detalhes, 50 anos depois, as condições em que viviam e os muitos atos de tortura que sofreram.

Em sua configuração espacial, as pinturas de Branca Gonzaga lembram “um povo de papel” que precisa de papel para ser um povo (Gulon, 2012, p. 20). E cada borda que enquadra os corpos funciona como um padrão, marcando o clima policiado e policial do “governo dos corpos” (Fassin & Memmi, 2011). Pendurados nas barreiras dessa maneira, os corpos são marcados como se estivessem esperando na fila para se tornarem sujeitos da lei, ou seja, na perspectiva administrativa de se tornar um rosto, da qual a instituição judicial é uma dessas “máquina[s] abstrata[s] que produz[em] rostos” (Deleuze & Guattari, 1980, p. 208). Daí em diante, esses corpos de papel são uma interface entre o espaço social (como testemunhado pela avenida) e o espaço institucional, no limite entre o reconhecimento estatal e o reconhecimento social. Em cada caso, eles tornam visível a separação política de dois mundos, bem na rua, “onde os olhos e os pensamentos estão ao nível humano” (Gulon, 2012, p. 20). Alinhados nas barreiras dessa maneira, os corpos parecem

estar sujeitos a um sistema de *filtragem racial* baseado em “etnia, religião ou suposta origem nacional, em vez de suspeita razoável, evidência objetiva ou critérios ligados ao comportamento das pessoas em questão” (Darley & Colombeau, 2019, p. 27). O reconhecimento esperado é, portanto, ambíguo, porque também pode ser o de uma técnica de ordem, ou seja, o de uma visibilidade que visa colocar as pessoas em conformidade. E para fazer isso, é necessário marcar e estabelecer limites sobre o que um corpo pode e deve ser, o que uma mulher deve ser, o que um homem deve ser e o que um monstro é em resposta. O judiciário é uma das instituições que institui a naturalidade dessas categorias de gênero, mas igualmente racializadas. Mário Theodoro escreve:

Existe um mecanismo, uma engenharia que faz com que, na sociedade brasileira, a questão racial e a social convivam em detrimento da população negra mais pobre. Não à toa o grande percentual de moradores de favelas é de negros. Os mais pobres entre os pobres são os negros. [...] um conjunto muito importante de mecanismos institucionais e legais faz com que essa desigualdade seja vista como uma coisa naturalizada (Theodoro, 2022)

Como resultado, essas pinturas evocam descrições das chamadas pinturas infames (em italiano, *pittura infame*) que cobriam algumas paredes na Itália entre os séculos XIII e XVI (Ortalli, 1994). A função desses retratos, por tempo limitado, era desonrar as pessoas que haviam sido culpadas de vários delitos. Daniel Russo também observa que eles estavam localizados “nos lugares mais expostos à vista, no coração do tecido urbano (o importante emparelhamento edifício/zona nevrálgica era crucial) [...]” (Russo, 1995). Na Itália, onde a reprodução de retratos de meliantes foi encomendada pelas instituições responsáveis pela *res publica*, os retratos de Branca Gonzaga reverteram o estigma ligado à instituição judicial (Ortalli, 1994). Dessa forma, a artista contribui para a visibilidade de um país no qual uma mulher morre, em média, a cada 7 horas. Elevando o número de feminicídios registrados para 1.340 em 2021 (Agência Brasil, 2022), o Brasil também se destaca tristemente como o país líder mundial em crimes contra pessoas que vivem fora do regime heterossexual, com o número de assassinatos de pessoas LGBTQIA+ registrado em 316 em 2022 (Bohrer, L. citado em Rede Brasil Atual, 2022).

Imagem 6
Enquadramento de 180° de uma foto de 360°



Nota :Tirada no domingo 26 de março de 2023.
Câmera instalada no corrimão próximo às pinturas.
Fuente : Elaboração própria © Jordan Fraser Emery.

Dessa forma, posso dizer que Branca Gonzaga institui um *contra-espaço* enquanto oferece, por meio de uma interação de molduras e enquadramentos na interseção de diferentes espaços, uma experiência cognitiva e visual que questiona o contexto social e sua ordenação. Essa operação mental permite que o público apreenda as identidades raciais e de gênero como uma combinação de atitudes individuais e uma relação social da qual a instituição legal diante da qual é exibida é a sinédoque.

Essa contra-espacialidade é uma abstração que responde a uma lógica de elasticidade, porque está situada a uma distância imperceptível, mas imaginável, de um emaranhado de espaços co-presentes: em particular, o espaço da avenida, o espaço das pinturas, o espaço das barreiras, o espaço da instituição e o espaço dos corpos. Parafraseando Eco (1965 [1962]), é fácil descrever essa instalação, sendo repetida quase todos os domingos, como uma obra que sugere em vez de ordenar. Cada vez que é apresentada, ela depende da contribuição emocional e imaginativa do espectador e espectadora. À sua maneira, Branca Gonzaga expõe os preconceitos, os estereótipos e as expectativas que sustentam

nossa percepção de uma realidade racial e de gênero. Em sua singularidade, ela representa experiências que são comuns, mas geralmente invisíveis e marginalizadas. E ao enquadrar a percepção do público sobre essa importante artéria, ela mesma modalizada em uma cena cultural popular efêmera, a abordagem “micropolítica” da artista produz uma cartografia do espaço social de seu país, no qual a instituição judicial é um dos guardas da fronteira (Guattari & Rolnik, 2007). Dessa forma, as palavras de Dominique Billier que caracterizam o trabalho e a atividade de uma artista parecem se encaixar perfeitamente na obra de Branca Gonzaga, situada em uma relação complexa entre realidade e ficção: “Ao se emancipar da representação de sujeitos canônicos impostos por poderes políticos e religiosos, a artista é uma “flâneuse” que observa seus contemporâneos, detecta singularidades, novidades, seguindo os passos da jornalista[a], da socióloga[a] ou da etnóloga[a]” (Billier, 2013, pp. 46-47).

Referências

- Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Duke University Press.
- Appiah, K. (2021). *Repenser l'identité : Ces mensonges qui unissent* (N. Richard, Trad.). Bernard Grasset.
- Avenida Paulista. (2023). In *Wikipédia, a enciclopédia livre*. https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Avenida_Paulista&oldid=65763307
- Berger, P. y Luckmann, T. (2012). *La construction sociale de la réalité* (P. Taminiaux, Trad.). Armand Colin.
- Billier, D. (2013). "Quand l'artiste mène l'enquête... ou la fabrique du regard à travers le réel". In M. Veyrat, *Arts et espaces publics*. L'Harmattan, p.p. 45-58.
- Bohrer, L. (2022). *Brasil é o que mais mata pessoas LGBTQIA+ pelo quarto ano consecutivo*. Rede Brasil Atual. <https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-pessoas-lgbtqia-no-mundo-pelo-quarto-ano-consecutivo/>
- Brésil, (2014, décembre 10). "U moins 434 morts ou disparus sous la dictature". em *Le Monde.fr*. <https://www.lemonde.fr/ameriques/ar->

ticle/2014/12/10/au-moins-434-morts-ou-disparus-sous-la-dictature-au-bresil_4538109_3222.html

- Brun, S. (2019). "Race et socialisation". em *La Vie des idées*. <https://laviedesidees.fr/Race-et-socialisation>
- Butler, J. (2007). *Le récit de soi* (B. Ambroise & V. Aucouturier, Trad.). France : Presses universitaires de France.
- Butler, J., Fassin, É. y Kraus, C. (2006 [1990]). *Trouble dans le genre: Le féminisme et la subversion de l'identité*. la Découverte.
- Caillet, A. (2009). *Le concept de situation dans le prisme d'un art pragmatique*. (SIC), Esthétiques de la situation(3).
- Darmon, M., y Singly, F. (2010). *La socialisation* (2e éd). A. Colin.
- D'Ávila, M. (2022). *Somos as palavras que somos: Um guia para entender (um pouco) e explicar (um pouquinho) o mundo*. Brasil: Planeta do Brasil.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Indiana University Press.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Éditions de minuit.
- Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte*. Editions du Seuil.
- Eribon, D. (2010). *De la subversion: Droit, norme et politique*. Cartouche.
- Fanon, F. (2015). *Peau noire, masques blancs*. Éditions Points.
- Fassin, D. y Memmi, D. (Éds.). (2011). *Le gouvernement des corps*. Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales.
- Foucault, M. (2007 [1961]). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Gallimard.
- Frappat, H. (2023). "Sortir de la maison hantée—Le retour des refoulé". e.s (4/4: Série *Les fantômes de l'hystérie-Histoire d'une parole confisquée*). [Podcast]. In LSD, série documentaire. France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/lsd-la-serie-documentaire/sortir-de-la-maison-hantee-le-retour-des-refoulee-s-1301281>
- Froidevaux, C. (2020). («Le corps du politique», France Culture, Le Journal des idées,). [Podcast]. In *Le Journal des idées*. France Culture.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-journal-des-idees/le-corps-du-politique-8089260>

- Gadamer, H. (2008 [1996]). *La philosophie herméneutique* (J. Grondin, Éd., 2. tir). Presses Univ. de France.
- Goffman, E. (1991). *Les cadres de l'expérience* (I. Joseph, M. Darteville, & P. Joseph, Trad.). les Ed. de Minuit.
- Guattari, F., y Rolnik, S. (2007). *Micropolítica: Cartografias do desejo* (12 ed). Vozes.
- Gulon, J. (2012). *Ernest Pignon-Ernest: Le lieu et la formule* (Critères Editions).
- Günel, G., Watanabe, C., Teixeira, A., Netto, D. y Albuquerque, R. (2023). "Etnografia de Retalhos : Diálogos, dilemas e perspectivas metodológicas feministas para a antropologia", em *Anuário Antropológico*, 48 (1) <https://doi.org/10.4000/aa.10626>
- Heinich, N. (2020). *La cadre- analyse d'Erving Goffman*. Paris: CNRS Éditions, pp. 23-41.
- Ibanez J. (2016). *Le corps commutatif: De la télévision à la visiophonie*. Université Savoie Mont Blanc, Laboratoire LLSETI.
- Merleau, M. (1945). *Phénoménologie de la perception* (Gallimard).
- Merlino, T. y Borges, C. (2010). Luta, substantivo feminino : Mulheres torturadas, desaparecidas e mortas na resistência à ditadura. Caros Amigos Editora.
- Meyerfeld, B. (2021). "Dans le Brésil de Bolsonaro, le martyr des transgenres". *Le Monde.fr*. https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2021/02/08/au-bresil-le-martyr-des-transgenres_6069173_4500055.html
- Mulvey, L. (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema", em *Screen*, 16(3), pp. 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Murphy, A. (2006). "Language in the Flesh: The Disturbance of Discourse". In Merleau-Ponty, Levinas, and Irigaray In D. Olkowski y G. Weiss (Éds.), en *Feminist interpretations of Maurice Merleau-Ponty*. Pennsylvania State University Press.
- Ortalli, G. (1994). *La peinture infamante du XIIIe au XVIe siècle*. Trad. fr. Paris, Gérard Monfort, p. 131.

- Pennycook, A. (2022). "Street art assemblages", en *Social Semiotics*, 32(4), pp. 563-576. <https://doi.org/10.1080/10350330.2022.2114731>
- Pereira, J. (2013). "Simbologia do corpo no Brasil tropical". In Allergan (Éd.), *Physis Soma: O corpo, a expressão e a poética do movimento* (Tempo&Memoria), p.p. 110-119.
- Perkins, C. (2019 [1892]). *O Papel de Parade Amarelo*.
- Preciado, P. (2020). *Je suis un monstre qui vous parle: Rapport pour une académie de psychanalystes*. Grasset.
- Renault, M. (2013). 13. "Peau blanche, masques blancs. Frantz Fanon et la blancheur". In *De quelle couleur sont les blancs ? La Découverte*, p.p. 141-150. <https://doi.org/10.3917/dec.lecle.2013.02.0141>
- Rios, F. (2017). "A cidadania imaginada pelas mulheres afro-brasileiras : Da ditadura militar à democracia". In E. A. Blay & L. Avelar (Éds.), *50 anos de feminismo: Argentina, Brasil, Chile: A construção das mulheres como atores políticos e democráticos*. FAPESP: Edusp, p.p. 227-254.
- Rodrigo, N. (2013). "Esthétisation, esthétique et éthique de l'espace public". In M. Veyrat (Éd.), em *Arts et espaces publics* (l'Harmattan).
- Russo, D. (1995). Gherardo Ortalli: "La peinture infamante du XIIIe au XVIe siècle". Trad. fr. Paris, Gérard Monfort, 1994, p. 131, 13 ill. n. et bl. *Revue de l'Art*, 110(1), pp.79-80.
- Theodoro, M. (2022). *A sociedade desigual: Racismo e branquitude na formação do Brasil*. Zahar.
- Werneck de Castro, M. (1988). *Sala 4: Primeira Prisão Política Feminina*. Cesac.
- Wittgenstein, L. (1986). *Tractatus logico-philosophicus (suivi de) Investigations philosophiques* (B. Russell & P. Klossowski, Trad.). Gallimard.