

ARTE DE RETAGUARDA: LUTAS PELA MEMÓRIA E OS USOS DA BANDEIRA DO BRASIL NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA NO PÓS- GOLPE DE 2016.

Alessandro Aued

Resumo: A análise do presente artigo parte de um caso de censura ocorrida em plena Ditadura Civil-Militar de 1964-1985, que envolveu a utilização da bandeira do Brasil em uma obra de arte. A partir desse evento, buscaremos entender como a falta do trabalho de memória sobre os traumas sociais desse período ditatorial ainda gera efeitos perversos no atual cenário político-social do Brasil. Nesse processo, iremos explorar o conceito de Arte de Retaguarda de Maria Angélica Melendi para compreender como a arte pode confrontar o contexto histórico e político de seu país. Ao final, veremos como a arte contemporânea brasileira tem repercutido trabalhos que utilizam o símbolo da bandeira nacional para abordar a violência, os problemas sociais e eventos traumáticos esquecidos.

Palavras-chave: Arte Contemporânea brasileira. Memória. Ditadura Militar 1964-1985. Arte de retaguarda. Pós-golpe de 2016.



REARGUARD ART: FIGHTS FOR MEMORY AND THE USES OF THE BRAZILIAN FLAG IN BRAZILIAN CONTEMPORARY ART IN THE POST-COUP OF 2016.

Abstract: The analysis of this article begins with a case of censorship that took place during the Civil-Military Dictatorship of 1964-1985, which was related to the use of the Brazilian flag in a work of art. From this case, we will try to understand how the lack of work on the collective memory of the social traumas of the dictatorial period still produces perverse effects on the current political-social scenario in Brazil. In this process, we will explore the concept of Rearguard Art coined by Maria Angélica Melendi to understand how art can confront the historical and political context of a country. Finally, we will see how Brazilian contemporary art presents works that use the symbol of the national flag to address violence, social problems and forgotten traumatic events.

Keywords: Brazilian Contemporary Art. Memory. Brazilian dictatorship of 1964-1985. Rearguard art. Post-coup of 2016.

A BANDEIRA E SEUS TRAUMAS

Quatro dias após a Proclamação da República em 15 de novembro de 1889, a bandeira brasileira tornou-se legalmente um símbolo nacional definido pelo então “Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil”. O Decreto nº .4/1889 foi emitido no dia 19 de novembro, que veio a se tornar “o dia da bandeira” em todo território brasileiro.

A bandeira e os outros símbolos nacionais (o Hino Nacional, as Armas Nacionais e o Selo Nacional) voltaram a ser objeto de lei em 1968, em plena Ditadura Civil-Militar (1964-1985), sob o governo do general Artur Costa e Silva, e em 1971, no governo do general Emílio G. Médici. Diferentemente do texto do primeiro decreto de 1889, que estabelecia quais eram os símbolos nacionais



e suas formas de apresentação, as leis produzidas no período militar inovaram ao trazer diversas obrigações e deveres para que se produzisse e/ou utilizasse a bandeira do Brasil para qualquer fim. Ficava assim estabelecido normativamente um modo de agir perante a bandeira.

A lei dos símbolos nacionais de 1971 só teve seu texto alterado em 1992, quatro anos após o período conhecido como a fase de “redemocratização” do Brasil. Contudo, é importante alertar que foram feitas poucas modificações textuais no marco legal e não houve alteração nos imperativos de uso e manuseio dos símbolos nacionais. Um trecho da lei nº. 5.700/1971, que não passa despercebido, é a seção da norma que versa sobre o “respeito devido à Bandeira Nacional e ao Hino Nacional” e que estabelece quais são as manifestações consideradas “de desrespeito à Bandeira Nacional e, portanto, proibidas”:

Art. 31. São consideradas manifestações de desrespeito à Bandeira Nacional, e, portanto, proibidas:

I - Apresentá-la em mau estado de conservação.

II - Mudar-lhe a forma, as cores, as proporções, o dístico ou acrescentar-lhe outras inscrições;

III - Usá-la como roupagem, reposteiro, pano de boca, guarnição de mesa, revestimento de tribuna, ou como cobertura de placas, retratos, painéis ou monumentos a inaugurar;

IV - Reproduzi-la em rótulos ou invólucros de produtos expostos à venda (Brasil, 1971).

Caso alguém desrespeitasse o texto da referida lei, a ação poderia ser considerada como uma contravenção penal, estando o infrator sujeito à pena de multa. Detalhe: a lei permanece vigente.



Em 1976, temos o registro de um caso emblemático de censura para a história das artes visuais brasileiras no período da ditadura civil-militar 1964-1985. O suposto crime foi cometido por um jovem artista mineiro com a criação de uma obra de arte que continha parte do símbolo nacional em sua composição (Figura 1). Segundo a Justiça Militar da época, o artista infringiu a lei e o ato foi caracterizado como um crime contra a pátria.

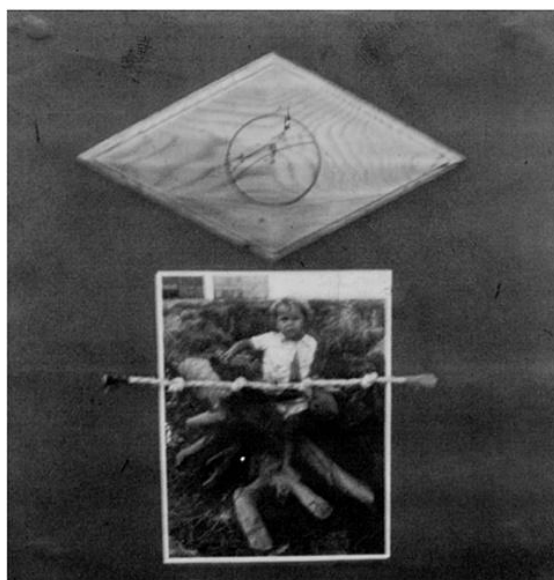


Figura 1: *Penhor de Igualdade*. Fonte: VOLPINI, 1976.

O artista Lincoln Volpini, na época aluno da Universidade Federal de Minas Gerais, inscreveu três trabalhos para avaliação e seleção do 4º Salão Global de Inverno de 1976. O evento ocorreria no Palácio das Artes em Belo Horizonte de 26 de junho até 18 de julho de 1976 e depois na Casa dos Contos em Ouro Preto de 20 a 28 de julho de 1976.



A obra intitulada *Penhor de Igualdade* trazia uma clara referência ao símbolo da bandeira nacional. No artigo “Relembrando o Caso Volpini”, publicado em 2018, Annateresa Fabris coletou o trecho do depoimento do promotor da Justiça Militar designado ao caso e, segundo o oficial, a obra de Volpini foi transformada em uma “tribuna para o incitamento à guerra revolucionária, à guerra psicológica adversa e ao terrorismo” e serviria para “captar a simpatia do desavisado para a ação de guerrilheiros através da expressão de uma criança esquelética, suja, amassada...” (Fabris, 2018). Para Annateresa Fabris o trabalho de Volpini expõe uma espécie de esvaziamento do símbolo da bandeira brasileira:

Além de não contar com as cores que a caracterizam – o verde do retângulo e do lema, o amarelo do losango, o azul do círculo e o branco da faixa e das 21 estrelas, que representavam, além dos estados da federação, o céu visto no Rio de Janeiro no dia da proclamação da República –, a bandeira, adotada em 19 de novembro de 1889, é despojada da inscrição “Ordem e Progresso”, perdendo, assim, seu caráter de insígnia de proteção de uma comunidade nacional. O esvaziamento simbólico da bandeira e do lema republicano, que apontava para a relação entre a existência de condições sociais básicas e o melhoramento do país em termos materiais, intelectuais e morais, é ratificado por outra afirmação do artista. A bandeira não era “símbolo da nação, mas puramente o símbolo de um Governo que obviamente não representa a população, pois nenhum Governo o faz” (Fabris, 2018).

Todo o alarde feito pelo acusador militar se deu em virtude da fotografia utilizada na colagem de Volpini conter uma pessoa segurando um cartaz com os dizeres “Viva a Guerrilha do Pará 73” no fundo da imagem, algo que só poderia ser visto e lido com a utilização de uma lupa.

Por conta desse detalhe fotográfico e da suposta revolução suscitada pelos dizeres microscópicos contidos em uma obra de



arte de 40x40cm, a banca julgadora do salão de arte e o artista foram levados a depor perante o tribunal militar. Em 2021, a historiadora da arte Juliana Proença de Oliveira analisa o referido caso e conclui que o regime militar endurece o aparato repressivo direcionado às artes visuais brasileiras após o ano de 1969, ano seguinte a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5):

O processo judicial contra Volpini e os demais é o único (que localizei na pesquisa) envolvendo obras de arte durante o período ditatorial. Não se trata, a propósito, de uma ação *sobre censura*; ao menos diretamente. A colagem do artista foi retirada de exibição e isto não foi alvo de discussão. O que os autos comprovam é que, *além da censura*, o autor do trabalho e os membros do júri que o premiou foram acusados criminalmente, amargando por mais de dois anos a possibilidade de condenação. Existe uma mudança de *abordagem* em relação aos incidentes até 1969, quando obras eram retiradas de exposição, mas sem punição (além desta) aos artistas. O caso de 1976 denota outro tipo de perseguição, de viés mais *pessoal*, voltada antes aos artistas do que às obras. E não é o único (Oliveira, 2021).

O artista Volpini foi condenado a um ano de prisão. A sentença foi cumprida em liberdade, pelo fato de ele ser réu primário, sob o enquadramento no decreto-lei nº. 898/69, conhecido como Lei de Segurança Nacional, nos artigos 45 (propaganda subversiva por meio de veículos de comunicação) e 47 (prática ou apologia de crime ou de seus autores).

IMPEDIMENTOS AO TRABALHO DE MEMÓRIA

Em 2007, a professora e crítica de arte Maria Angélica Melendi analisou casos de censura ocorridos durante a ditadura militar brasileira e, além de outras situações, explorou o que ocorreu em relação ao trabalho de Volpini em seu artigo “Entre censuras:



cenar da arte brasileira durante a ditadura”. Nesse texto, a autora trouxe um levantamento criterioso de obras e artistas e demonstrou algumas das estratégias usadas para tencionar, mesmo diante da repressão, as barreiras estéticas e intelectuais impostas via censura, via medo e violência por parte do Estado Brasileiro.

O resultado é um breve panorama dos eventos relacionados às artes visuais brasileiras de 1964 até final dos anos de 1970, que traz uma conclusão que nos parece mais um alerta: a censura está impregnada na vida dos brasileiros.

Em 31 de dezembro de 1978, todos os jornais anunciaram: “Regime do AI-5 acaba hoje à meia-noite. Os cidadãos recuperavam o direito ao *habeas corpus*, o Congresso e o Poder Judiciário voltavam a ser poderes independentes e estavam revogados o exílio e a pena de morte. Também a censura. Esta, porém, já havia impregnado na vida dos brasileiros (Melendi, 2017, p. 139).

Esta é uma afirmação que nos desafia a pensar o presente, ao escancarar como os conceitos de memória - em especial a memória coletiva - e de esquecimento podem estar diretamente ligados à produção artística de um determinado tempo. Além disso, ela nos propõe diversas questões diante da possibilidade de vivermos em uma realidade em que a censura permanece escamoteada: estaria a censura de alguma maneira presente, ainda hoje, nas artes visuais brasileiras? Porque, como veremos adiante, os efeitos perversos da ditadura civil-militar persistem mesmo que esse período seja considerado formalmente encerrado.

No Brasil, os casos de violência estatal não findaram, as histórias e as lutas das pessoas desaparecidas durante a ditadura militar de 1964 ainda são, estrategicamente, combatidas e aliadas de nossa história. Isso não é algo ao acaso. Coincidências ou



não, a realidade brasileira se mostra diferente daquelas vividas pelo nossos vizinhos latino-americanos Chile e Argentina. Os dois países passaram por períodos de ditadura militar e já possuem diversos centros de memória dedicados às histórias de traumas sociais. Tornamos a repetir: não lembrar e esquecer traumas são estratégias. Estratégias de memória e poder.

Não são poucos os autores que afirmam, categoricamente, que as memórias e esquecimentos dos traumas da Ditadura Civil-Militar de 1964-1985 ainda geram efeitos perversos nas dinâmicas sociais e políticas do Brasil. Escritores e pensadores como Maria Rita Kehl, Jaime Ginzburg, Vladimir Safatle, Edson Teles, Ricardo Lísias, Jeanne Marie Gagnebin, dentre outros, já se propuseram estudar os efeitos da ditadura no Brasil contemporâneo. Essas análises partem da atual realidade do país e estão conectadas às nossas origens históricas advindas de todo processo colonialista e escravagista, que tiveram a violência como instrumento de dominação e de manutenção de poder.

Esses fatos históricos brasileiros figuram, na prática cotidiana, como heranças materiais e concretas de nossa memória coletiva, além de influenciarem as dinâmicas dos poderes políticos e o direcionamento das ações de todo o aparato estatal. Tais fatos acabam, assim, moldando e tencionando o presente, organizando um tipo específico de futuro para a nação. Um futuro enviesado e que atenderá as demandas de “clientes” próprios.

Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses



mecanismos de manipulação da memória coletiva. O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento (Le Goff, 1990, p. 368).

Quando pesquisamos sobre a utilização do Estado como instrumento de produção da violência e/ou terrorismo na história recente do Brasil, especialmente sobre os processos gerados pela ditadura de 1964, dois nomes se destacam no cenário do debate público brasileiro, sendo eles: Vladimir Safatle e Maria Rita Kehl. Ambos os pesquisadores defendem que as memórias da ditadura militar ainda não foram devidamente elaboradas e reparadas socialmente.

Não há reação mais nefasta diante de um trauma social do que a política do silêncio e do esquecimento, que empurra para fora dos limites da simbolização as piores passagens da história de uma sociedade. Se o trauma, por sua própria definição de real não simbolizado, produz efeitos sintomáticos de repetição, as tentativas de esquecer os eventos traumáticos coletivos resultam em sintoma social. Quando uma sociedade não consegue elaborar os efeitos de um trauma e opta por tentar apagar a memória do evento traumático, esse simulacro de recalque coletivo tende a reproduzir repetições sinistras (Kehl, 2010, p.126).

Pela colocação de Maria Rita Kehl, podemos observar que todo trabalho de memória coletiva de uma determinada sociedade deve abranger tanto a lembrança dos fatos históricos, quanto a elaboração dos efeitos gerados pelos traumas sociais. Ou seja, é preciso lembrar do passado e entender aquilo que ainda permanece nas estruturas sociais como sintoma, comprometendo a elaboração e fruição do presente e a idealização de um futuro.



Diante dessa perspectiva, o jogo, entre o que ocorreu no passado, o que se desenvolve no presente e o que virá no futuro, desenhado nesse processo é fluido e não estanque, estabelecendo uma constante disputa.

No caso das memórias traumáticas da ditadura, a dúvida que se coloca é: que grupo de indivíduos seria materialmente capaz de trabalhar ou de fazer esquecer os traumas? A resposta é simples: o próprio Estado. Ele é o detentor do monopólio do uso da força e da violência, segundo a lei e, ao mesmo tempo, o instrumento capaz de desenvolver e universalizar políticas sociais e públicas.

Dessa maneira, podemos constatar que, quando o Estado Brasileiro se empenha em fazer esquecer ou quando trabalha memórias da ditadura ao ponto de estimular deturpação dos fatos históricos com o intuito de organizar a celebração de uma “revolução 64”, o que vemos é a naturalização da violência estatal como parte comum de nossas vidas. A violência, o grotesco e o horror são banalizados e assimilados como parte do cotidiano. Maria Rita Kehl traz uma questão estarrecedora sobre a violência policial no Brasil “pós-ditadura”:

O “esquecimento” da tortura produz, a meu ver, a naturalização da violência como grave sintoma social no Brasil. Soube, pelo professor Paulo Arantes, que a polícia brasileira é a única na América Latina que comete mais assassinatos e crimes de tortura na atualidade do que durante o período da ditadura militar. A impunidade não produz apenas a repetição da barbárie: tende a provocar uma sinistra escalada de práticas abusivas por parte dos poderes públicos, que deveriam proteger os cidadãos e garantir a paz (Kehl, 2010, p. 124).

Com a falta do tratamento e da reparação dos atos de violência e de terrorismo estatal, os poderes políticos gestores do



Estado Brasileiro estão autorizados tacitamente a dar continuidade a suas ações de destruição de tudo aquilo que gera conflito em relação às memórias coletivas. Como exemplo, podemos citar o já apontado aumento dos crimes policiais e o aumento da violência direcionada à população pobre, o encarceramento em massa da população negra, a diminuição dos direitos das mulheres, dos trabalhadores, da população indígena e da LGBTQIA+ etc.

Ao final, percebemos que existe sim um trabalho de memória. No entanto, ao invés de a busca pela superação dos traumas ser o objetivo, são o esquecimento e o silenciamento da memória coletiva da ditadura militar brasileira que servem aos interesses de dominação por parte dos grupos e indivíduos que usufruem dos benefícios dessa mesma violência.

ARTE DE RETAGUARDA E AS LUTAS PELAS MEMÓRIAS COLETIVAS

O meio mais direto de enfrentar o “projeto nacional” de apagamento das memórias, de violência estatal e de censura escamoteada, apontada por Melendi, seria encontrar métodos criativos de agir e trabalhar a memória. E, mesmo com todo o empenho do Estado Brasileiro voltado para fazer esquecer os crimes cometidos na ditadura de 1964, podemos citar a criação de documentários, filmes e livros por meio dos quais as vítimas, familiares e grupos da sociedade civil tentaram elaborar os traumas do terrorismo de Estado.

Em primeiro lugar, é importante observar que as vítimas dos abusos da ditadura militar, no Brasil, nunca se recusaram a elaborar publicamente seu trauma. Nos últimos trinta anos, não faltaram iniciativas de debater o período de 1964-1979 nas universidades e em outros espaços públicos, assim como não faltaram textos



de reflexão, denúncia e/ou resgate de memória, de autoria de sobreviventes da luta armada, de parentes de desaparecidos e das próprias vítimas de abusos sofridos nos porões do regime. (...) Ou seja, os opositores da ditadura militar, vitimados ou não pela prática corrente da tortura, não deixaram de elaborar publicamente sua experiência, suas derrotas, seu sofrimento. Não deixaram de simbolizar, na medida do possível, o trauma provocado pelo encontro com a atroz crueldade de que um homem é capaz quando a própria força governante (no caso, também ela fora da lei) a autoriza a isso (Kehl, 2010, p.126).

Maria Rita Kehl nos chama atenção para um fato importante, os representantes do poder do Estado que participaram, ativa e passivamente, do regime ditatorial ainda estão vivos. Ou, se mortos, deixaram seus “herdeiros” capazes de barrar elaboração do trauma e carregar o laborioso trabalho de apagamento das memórias:

Mas se as vítimas dos torturadores, apesar da resistência geral, não se recusaram a elaborar publicamente sua experiência, de que lado está o apagamento da memória que produz a repetição sintomática da violência institucional brasileira? A resposta é imediata: do lado dos remanescentes do próprio regime militar, seja qual for a posição de poder que ainda ocupam. São estes os que se recusam a enfrentar o debate público – com a espantosa convivência da maioria silenciosa, a mesma que escolheu permanecer alheia aos abusos cometidos no país, sobretudo no período do pós-AI-5 (Kehl, 2010, p.128).

A hipótese de que existe uma certa censura permanente e invisível pairando sobre a produção das artes visuais no Brasil pode ser percebida em diversos trabalhos de Maria Angélica Melendi. Segundo a autora, a arte brasileira tem uma propensão para evitar assuntos que abordem as mazelas e as violências praticadas no decorrer da história do país.



A arte do Brasil, porém, tem uma longa tradição em matéria de se esquivar do confronto com o contexto histórico e político do país. No final do século XIX, o pintor de gênero Almeida Junior (1850-1899) representava caipiras em cenas arcádicas, para o consumo da oligarquia rural de São Paulo, entretanto, a República assassinava em Canudos um contingente de, aproximadamente, 25.000 camponeses. A arte brasileira do oitocentos omitiu Canudos. Da mesma maneira, omitiu o genocídio da Guerra da Tríplice Aliança. Da chamada Guerra do Paraguai restam poucas imagens de morte e sofrimento; no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, a grandeza do Brasil e do Exército brasileiro aparece espalhada e triunfante na pintura A Batalha do Avaí, de Pedro Américo, 1877, que exalta o poder do Império, mas sepulta no esquecimento os horrores de uma guerra vil (Melendi, 2017, p. 99).

Dessa forma, a produção artística também pode servir ao propósito do esquecimento e apagamento de traumas ao criar uma simbolização de um passado idílico, sem sofrimento e dar força às repetições sinistras dos sintomas sociais não elaborados sobre determinadas memórias coletivas. Em contraponto ao fazer artístico que apoia o esquecimento segundo Melendi, existiria uma espécie de *modus operandi* da arte brasileira mais engajada eticamente com os problemas sociais e o contexto histórico do país.

Para abordar essa forma de pensar e de fazer arte, a autora cunhou um termo “arte de retaguarda”, tratado no livro *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*, que traz uma seleção da produção teórica da autora dos anos de 1990 até 2017. Em um primeiro momento, Melendi nos explica o porquê da escolha da palavra “retaguarda”:

Os exércitos, no passado, avançavam divididos em distintas guardas. A retaguarda era aquela que seguia as outras. Ao longo



do tempo, a retaguarda, passou a proteger as outras guardas na retirada; a destruir as forças inimigas que ficavam de pé após o avanço do exército, ou a proteger as linhas de abastecimento. Por extensão, a palavra retaguarda foi usada para designar aquilo que se situa atrás de alguma coisa. O uso desse termo me permite abordar, com ironia, a arte de vanguarda, que outrora ambicionava abrir futuros a partir de um presente em mutação (Melendi, 2017, p. 97).

A autora elenca os procedimentos e processos utilizados no desenvolvimento de trabalhos artísticos que abordam o passado e as memórias coletivas sem se desviar dos traumas sociais.

As ações (a arte) de retaguarda permitiriam desandar os passos da vanguarda e encontrar caminhos não percorridos, que desaguiariam em um presente inesperado. Não sendo um revival, à maneira da Irmandade Pré-rafaelita, nem uma releitura irônica, como no Pós-modernismo, a arte de retaguarda se voltaria ao passado para encontrar nele o que ficou para trás, o que foi apagado, rasurado ou omitido e trazê-lo à luz. No caso brasileiro podemos enumerar: a crueldade da colonização, a infâmia da escravidão, a multidão de revoltas silenciadas, as ditaduras, os genocídios (Melendi, 2017, p. 98).

O conceito de arte de retaguarda de Maria Angélica Melendi abarca possíveis respostas da arte contemporânea brasileira às memórias da violência e às estratégias de apagamento e esquecimento difundidas pelo Estado Brasileiro. A arte de retaguarda teria como seu objeto de estudo e de pesquisa as ações e omissões relacionadas aos traumas sociais. Dessa maneira, as memórias coletivas apagadas ou esquecidas teriam como ser simbolizadas e trabalhadas. Consequentemente, esses trabalhos seriam capazes de enfrentar, com vistas à superação, as repetições



dos sintomas sociais gerados pelos esquecimentos das violências de nosso passado, algo que Maria Rita Kehl nos alertou.

Desde as Jornadas de Junho de 2013¹, passando pelo golpe de 2016, que resultou no impeachment de Dilma Rousseff e na eleição de Jair Bolsonaro para o cargo de Presidente da República, nota-se que as disputas pelas memórias da Ditadura Civil-Militar de 1964-1985 se tornaram explícitas, a ponto de alguns representantes do Estado Brasileiro tratarem o golpe militar de 1964 como “Revolução de 64”². Essa força de negação do passado traumático encontrada no aparato estatal brasileiro vai sendo utilizada como uma estratégia de apagamento das memórias coletivas de nosso país.

AS BANDEIRAS PÓS-GOLPE DE 2016

Diferentemente do ocorrido no caso Volpini, vimos no período pós-golpe de 2016 uma multiplicação significativa de obras de artes que usam o símbolo da bandeira do Brasil. Ela é utilizada como parte da construção de uma experiência estética que tenta questionar e confrontar a situação econômica, social e política do país.

Foi no ano de 2016 que a artista Marília Scarabello iniciou um perfil na rede social Instagram chamado *Coleção Bandeira* (@colecao_bandeira) que, até outubro de 2022, contava com mais de 1600 trabalhos que manipulam a forma e conteúdo do símbolo nacional. A seleção de Scarabello não fica restrita às artes visuais e abrange manifestações populares, propagandas, dentre outras mídias.

Em 2020, a artista mineira Marta Neves criou uma bandeira em clima de festa e carnaval, forrada de lantejoulas e miçangas,



mas sem o lema positivista de “ordem e progresso”, conforme ilustrado na Figura 2.



Figura 2: *Cenas para uma vida melhor*. Fonte: NEVES, 2020. Acervo da artista.

A palavra “FUDEU” foi escrita em caixa alta e nos remete ao falar alto, ao gritar, como ocorre na gramática da internet. Com a utilização do linguajar chulo em substituição da mensagem positivista, que pressupõe um futuro próspero, o avanço da sociedade e das instituições, e a defesa da ordem, o eco do grito de Marta Neves direciona nossa atenção para o que não está mais ali. Não temos ordem, nem progresso. Chamar a atenção para as palavras é parte essencial do trabalho dessa artista que fixou uma palavra meio de nossa bandeira que poderia ter sido dita e/ou escrita por qualquer pessoa em uma conversa na mesa de um bar, no meio da rua ou em qualquer situação corriqueira da vida. O referido trabalho faz parte da série “cenas para uma vida melhor” e expressa a angústia, mesmo que em forma de uma farra carnavalesca gritada. Ele nos leva a sair de um luto paralisante para confrontar as desordens da realidade brasileira. O símbolo do Brasil feito por Neves em 2020, no primeiro ano da pandemia do COVID 19,



traz um “fudeu” que não poderia ter sido dito por qualquer pessoa, mas sim por aqueles que vivenciaram as danosas consequências econômicas e sociais da doença.

O artista mineiro Desali, conterrâneo de Marta Neves, criou em 2021 uma bandeira de esponjas para lavar louça usadas, que eram sustentadas por uma base feita por cinco rodos de limpeza pesada, conforme pode ser visto na Figura 3. Essa bandeira não foi feita para balançar ao vento. Os materiais usados na criação dessa nova bandeira nacional eram ferramentas de limpeza doméstica e carregavam as cores verde e amarela em sua forma convencional. Desali ou *@desali_xo*, nome por ele utilizado em suas redes sociais, insere a sujeira e a precariedade inerentes a um objeto usado e que, no caso de sua *Bandeira Nacional*, expõe as marcas de um trabalho de limpeza e o resíduo de um produto que até hoje é considerado como um material não-reciclável, visto seu alto custo de reciclagem. Segundo Raimundo O. Coimbra, a atual bandeira brasileira apresenta o verde e o amarelo que, além de carregar todos seus significados históricos, apontam para a riqueza viva e mineral do país. A de Desali vai num sentido oposto, o verde e o amarelo são resíduos de atividades laborais descartáveis. O mesmo verde e amarelo usado nas manifestações favoráveis ao retorno da ditadura de 1964 ou ao AI-5 que ocorreram no período pós-golpe de 2016. Quantas e quais pessoas saberiam dizer quanto esforço ou quantos dias de uso seriam necessários para que as esponjas ficassem com aquele aspecto? A ausência do lema “Ordem e Progresso” não pode passar despercebida.





Figura 3: *Bandeira Nacional*. Fonte: DESALI, 2021. Acervo do artista.

Os trabalhos de Élle de Bernardini dialogam com elementos e questões de suas vivências como mulher trans no Brasil. A bandeira nacional criada pela artista durante os anos de 2021 e 2022 foi feita totalmente de lâminas de barbear descartáveis, como se observa na Figura 4. Dentro do contexto social das travestis brasileiras, as

lâminas de navalha figuram como símbolos de defesa e resistência contra a constante violência que seus corpos são submetidos no território brasileiro.



Figura 4: *Operação Tarântula*. Fonte: BERNARDINI, 2021-2022 (acervo da artista).

Desde 2019, a transfobia é caracterizada como crime em nosso país, mas apesar desse avanço legislativo, o Brasil ainda figura como um dos países que mais matam pessoas trans e travestis em todo o mundo, conforme relatório de 2021 da Transgender Europe (TGEU)³. A bandeira de Élle é violenta e seu título, *Operação tarântula*⁴, faz alusão direta à ação da polícia de São Paulo nos anos 1980, cujo objetivo era “caçar” travestis sob o pretexto de que estavam combatendo a Aids. A artista nos guia num território imerso na violência social e institucional que a bandeira tenta simbolizar. Mais uma vez, não temos “Ordem e Progresso”,



temos cortes de lâminas afiadas. É um Brasil dentre os muitos outros “Brasis”, cujas histórias e narrativas são estrategicamente apagadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em agosto de 2022, o Museu de Arte de São Paulo - MASP inaugurou a mostra *Histórias Brasileiras*, que possui um núcleo curatorial de autoria de Lília M. Schwarcz e Tomás Toledo chamado *Bandeiras e Mapas*. Como podemos perceber no texto de apresentação, disponível no site da instituição, a ideia central da exposição é elaborar fatos e eventos históricos esquecidos. Assim, vai ao encontro das questões levantadas neste artigo.

Além disso, há hoje uma intensa revisão das histórias do Brasil – expressa em livros, exposições, conferências, filmes e documentários. Quais são os temas, as narrativas, os eventos, e as personagens a serem celebrados, estudados e questionados neste longo e conflituoso processo? Quais têm sido esquecidos de maneira proposital? Quais são os temas, as narrativas, os eventos, e as personagens a serem celebrados, estudados e questionados neste longo e conflituoso processo? Quais têm sido esquecidos de maneira proposital? (MASP, 2022).

No presente artigo, tentamos confrontar o uso do símbolo nacional como justificativa para um caso de censura, no período ditatorial de 1964, com a produção artística do pós-golpe de 2016. Entendemos que a profusa utilização do símbolo nacional nos últimos anos está diretamente relacionada às lutas pelas memórias coletivas. E o fato dessa repetição de assunto ocorrer em escala nacional traz fundamento para estabelecermos conexões e distinções entre pautas e temas abordados em cada trabalho, com a produção artística de um determinado tempo.



Em 2023, completaremos uma década das Jornadas de Junho de 2013 e sete anos do golpe institucional de 2016 e, por esses motivos, faz-se necessário pensar e trabalhar os traumas vivenciados na história recente de nosso país. Os processos e materiais utilizados pelas pessoas que trabalham com arte, as obras de arte em si, o contexto no qual aqueles trabalhos foram produzidos, tudo isso precisa ser avaliado.

Em nosso entendimento, o intuito da utilização da bandeira nacional vem como resposta da seguinte questão: Quantas pessoas conhecem esse símbolo? Conscientemente ou não, a ideia de criar uma memória social por meio de um símbolo de unidade nacional faz com que essas obras de arte possam ser capazes de incorporar as contradições e problemas sociais de todo um país.

Melendi consideraria essa ação coletiva como arte de retaguarda? É uma possibilidade. As bandeiras nacionais espalhadas pelas exposições, galerias e museus se assemelham às bandeiras fincadas no chão para demonstrar o pertencimento das pessoas àqueles locais. A ocupação real e física daqueles territórios. Um modo de dizer: chegamos até aqui, vamos estudar a situação desses espaços e precisaremos abordar diversos assuntos coletivamente. O que é mais provável de Melendi concordar é o fato de que temos o dever coletivo de abordar os traumas sociais brasileiros, independentemente da forma utilizada para isso.



Notas

¹ As Jornadas de junho de 2013, também referenciadas como Levante popular de 2013, Insurreição de 2013, ou Protestos no Brasil em 2013, foram uma série de mobilizações de massa ocorridas em diversas cidades do Brasil no ano de 2013 que, a princípio, foram motivadas pelo aumento da tarifa de transporte público na cidade de São Paulo/SP e, depois, se alastraram por todo o território nacional, aderindo a diversas e diferentes frentes de luta (Costa, 2020).

² O TRF-5 (Tribunal Regional Federal da 5ª Região) decidiu nesta 4ª feira (17.mar.2021) que o Exército poderá realizar comemorações alusivas ao golpe militar de 1964, no dia 31 de março (Poder360, 2021).

³ De outubro de 2020 até setembro de 2021 foram registrados 375 assassinatos no mundo. O referido relatório aponta que o Brasil foi responsável por 125 mortes desse montante global. No ano de 2020, a Associação Nacional de Travestis e Transexuais reportou 175 transfeminicídios e mapeou 80 mortes no primeiro semestre de 2021 (Pinheiro, 2022).

⁴ Operação Policial executada na cidade de São Paulo, que teve início em 27 de fevereiro de 1987 e foi oficialmente suspensa no dia 10 de março do mesmo ano após grupos de defesa dos direitos LGBTI começarem a pressionar a Secretaria de Segurança Pública de São Paulo. Estima-se que nos poucos dias em vigência, a operação chegou a prender mais de 300 travestis (Cavalcanti; Barbosa; Bicalho, 2018).



Referências

AXT, Gunter. *Histórias de vida*: volume 01. Centro de Memória do Ministério Público Militar. Brasília, 2016. Disponível em: <http://www.mpm.mp.br/portal/wp-content/uploads/2016/04/historias-de-vida_mpm_v.1.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2022.

BRASIL. Lei nº. 5.700 de 1971. Diário Oficial da União. Brasília, DF. 01 set. 1971.

BERNARDINI, Élle de: *Operação Tarântula*, 2021-2022, 65x90cmm.

CAVALCANTI, Céu; BARBOSA, Roberta Brasilino; BICALHO, Pedro Paulo Gastalho. *Os tentáculos da tarântula: Abjeção e necropolítica em operações policiais a travestis no Brasil pós-redemocratização*. Psicologia: Ciência e Profissão, v. 38, p. 175-191, 2018. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/pcp/a/MLLBpknvMfqdR66rvVGF3WD/?lang=pt#ModalArticles>>. Acesso em: 16 dez. 2022.

COIMBRA, Raimundo Olavo. *A bandeira do Brasil: raízes histórico-culturais*. 3. ed. ver, atual. e aum. Rio de Janeiro: IBGE, 2000.

COSTA, Marcos Rogério Martins. *Das Jornadas de Julho de 2013 aos Protestos de Março de 2015*: representando as práticas de mobilização popular do período de redemocratização brasileiro (1984-2015). In: Marcelo Cândido da Silva; Alexis Wilkin; Serge Jaumain; Néri de Barros Almeida; Frédéric Louault. (Org.). *Crises. Uma perspectiva multidisciplinar*. 1ed. São Paulo: Intermeios, 2020, v. 1, p. 81-92. Disponível em: <<https://www.sinteseeventos.com/site/iassc/GT1/GT1-13-Marcos.pdf>>. Acesso em: 16 dez. 200

DE SOUZA, Rogério Ferreira de. *Memória, justiça e poder: desafios contemporâneos*. Uma introdução, *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 121|2020, publicado 15 abr. 2020. Disponível em: <<http://>



journals.openedition.org/rccs/10314>. Acesso em: 09 mar. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as Imagens tomam posição – O olho da história*; 1. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DUARTE, Luisa. *Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente / organização Luisa Duarte*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

DESALI: *Bandeira Nacional*, 2021, dimensões variadas.

FABRIS, Annateresa. *Relembrando o caso Volpini*. Jornal Arte & Crítica - Abca nº 47 - ano xvi – set. 2018. issn 2525-2992. [S.l.]. Disponível em: <<http://abca.art.br/httpdocs/relembrando-o-caso-volpini-annateresa-fabris>> Acesso em: 10 mar. 2022.

GIANVECCHIO, Adriana. *Presença na ausência: Amnésias políticas e resistências poéticas na memória da Ditadura Civil-Militar Brasileira (1964-1981)*. Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2015.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Boitempo, 2020.

KEHL, Maria Rita. *O bovarismo brasileiro: ensaios*. São Paulo: Boitempo, 2018.

KEHL, Maria Rita. “*Tortura e sintoma social*”. In: TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção*. São Paulo: Boitempo, 2010.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.



MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

NEVES, Marta: *Cenas para uma vida melhor*, 2020, 27 x 38,5cm.

OLIVEIRA, J. P. de. *Interrupções e retomadas: projetos artísticos irrealizados da ditadura no Brasil (1960–2010)*. Dissertação apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2021.

PINHEIRO, Ester. *Há 13 anos no topo da lista, Brasil....Brasil de Fato*. São Paulo (SP). 23 jan. 2022. Direitos Humanos. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2022/01/23/ha-13-anos-no-topo-da-lista-brasil-continua-sendo-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-no-mundo>>. Acesso em: 16 dez. 2022.

PINTO, Antônio Costa. *O passado que não passa*. A sombra das ditaduras na Europa do Sul e América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

PODER360. *Governo Bolsonaro ganha na Justiça direito de celebrar Golpe Militar de 64*. 18 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.poder360.com.br/brasil/governo-bolsonaro-ganha-na-justica-direito-de-celebrar-golpe-militar-de-64/>>. Acesso em: 16 dez. 2022.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Melissa E. O. *Arquivo Selvagem – Arte e Violência na América Latina*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. 2019

TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção*. São Paulo: Boitempo, 2010.



SAFATLE, Vladimir Pinheiro. *A dinâmica do levante popular: uma revolução molecular assombra a América Latina*. [S.l: s.n.], 2021. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/a-dinamica-do-levante-popular/?doing_wp_cron=1635971582.1235790252685546875000> Acesso em: 20 fev. 2022.

SAFATLE, Vladimir Pinheiro. *Para além da necropolítica: considerações sobre a gênese e os efeitos do Estado suicidário*. [S.l: s.n.], 2020. Disponível em:<<https://aterraeredonda.com.br/para-alem-da-necropolitica/>>. Acesso em: 23 fev. 2022.

VOLPINI, Lincoln: *Penhor de Igualdade*, 1976, colagem, dimensões: 40x40cm. Disponível em: <https://sheilaleirnerblog.files.wordpress.com/2019/04/lincoln-volpini_p.b.jpg>. Acesso em: 16 dez. 2022._

Alessandro Aued nasceu em 1988 em Alta Floresta, Mato Grosso. Wild_Wild_West_(PT-BR). Vive e trabalha em Belo Horizonte, Minas Gerais. Mestrando_em_4RT3S-V1SU41S_no_PPGAV_UFMG_2022. Acordou em 2016 com um golpe. Os dados são armazenados indeterminadamente para melhorar sua experiência de navegação. Ao clicar nos links a seguir, você concorda em participar: <http://www.youtube.com.br/alessandroaued> ou <https://www.instagram.com/alessandroaued>.

