

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

DIEGO VICTOR REZENDE ROCHA

UBERLÂNDIA
2022

DIEGO VICTOR REZENDE ROCHA

**DOS FILHOS DESTE SOLO:
CONSTRUÇÕES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Artes Visuais do Instituto de Artes
da Universidade Federal de Uberlândia como
requisito parcial para obtenção dos graus em
Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais.

Orientador: Alexander Gaiotto Miyoshi

UBERLÂNDIA

2022

DIEGO VICTOR REZENDE ROCHA

**DOS FILHOS DESTE SOLO:
CONSTRUÇÕES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Artes Visuais do Instituto de Artes
da Universidade Federal de Uberlândia como
requisito parcial para obtenção dos graus em
Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais.

Orientador: Alexander Gaiotto Miyoshi

Uberlândia, __ de Agosto de 2022.

Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi, IARTE/UFU
Orientador

Profa. Dra. Tatiana Sampaio Ferraz, IARTE/UFU
Examinadora

Profa. Ma. Maria Carolina Rodrigues Boaventura, Doutoranda USP
Examinadora

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Helena e Sidney, pelo eterno apoio.

Agradeço aos professores e funcionários do curso de Artes Visuais pela competente formação profissional e humana que realizaram ao longo desses anos.

Agradeço aos grupos de estudos Uivo e O Espaço Delas, coordenados respectivamente pelas professoras Tamiris e Tatiana, por todas as trocas.

Agradeço ao meu orientador e as professoras membros da banca, Alex, Tatiana e Marol, pela atenção e dedicação em seus trabalhos.

Agradeço aos programas de auxílio estudantil da Universidade Federal de Uberlândia, que possibilitaram minha permanência no curso e na cidade.

Agradeço aos colegas da turma de 2017 pelas parcerias realizadas e pela caminhada trilhada em conjunto.

Em especial, agradeço à Jeffrey, Natália, Bianca, Millena, José, Eduarda S, Laura, Suzana, Eduarda C e Brunna, por todos os motivos citados anteriormente.

RESUMO

Em “Dos filhos deste solo: Construções”, a imagem da Bandeira Nacional é compreendida como ícone que pavimenta um campo de batalha ideológico: da monarquia ao Brasil República, os projetos a fim de consolidarem uma bandeira buscavam, esteticamente, instrumentalizar os ideais de nacionalismo, brasilidade e conduta como cidadão de cada época. Hoje, da alegoria à repulsa, o embate da imagem encontra-se efervescente: a apropriação partidária da extrema-direita limitou os sentidos e finalidades da Bandeira ao nível da propaganda conservadora. Em contrapartida, o processo de resignificação da imagem também pode ser questionado: é possível neutralizar um símbolo? A que suposta ordem unificada pré-bolsonarista procura-se retornar? Cabe a investigação artística, ativa em todos as fases desses embates, o trabalho corajoso de tesnsionar, ampliar, distorcer, queimar, colorir, destruir e/ou (re)construir a Bandeira Nacional e o que ela representa.

Palavras-chave: artes visuais; bandeira; nacionalismo.

ABSTRACT

In "Dos filhos deste solo: Construções", the image of the National Flag is seen as an icon that paves an ideological battlefield: from the monarchy to the Republic of Brazil, the projects in order to consolidate a flag sought, aesthetically, to instrumentalize the ideals of nationalism, Brazilianness and conduct the citizen of each era. Nowadays, from allegory to repulsion, the clash of the image finds itself effervescent: the partisan appropriation of the extreme right limited the meanings and purposes of the Flag to the level of conservative propaganda. On the other hand, the image resignification process can also be questioned: is it possible to neutralize a symbol? To what supposed pre-Bolsonaro unified order do we seek to return? It is up to artistic investigation, active in all phases of these clashes, the courageous work of tensioning, expanding, distorting, burning, coloring, destroying and/or (re)building the National Flag and what it represents.

Key words: visual arts; flag; nationalism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Bandeira nacional da República Federativa do Brasil (atual). Fonte: https://www.gov.br/planalto/pt-br/conheca-a-presidencia/acervo/simbolos-nacionais/bandeira/bandeiragrande.jpg/view	14
Figura 2 - Estandarte pessoal de Pedro I do Brasil, 1822. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%ADncipe_Real_do_Reino_Unido_de_Portugal,_Brasil_e_Algarves#/media/Ficheiro:Flag_of_the_Kingdom_of_Brazil_(18_september_-_1_december_1822).svg	15
Figura 3 - Bandeira do Império do Brasil, 1822. Fonte: https://media.gazetadopovo.com.br/2017/12/2ec20e2f29be5921933e65216e31110d-gpMedium.png	17
Figura 4 - Bandeira hasteada no Cruzador Alte. Barroso, 1889. Fonte: https://xadrezverbal.files.wordpress.com/2013/06/bandeira.jpg	18
Figura 5 - Bandeiras do Clube Republicano Lopes Trovão, 1889. Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Flag-lobes-trov%C3%A3o.svg	20
Figura 6 - Bandeira do estado do Piauí. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bandeira_do_Piau%C3%AD#/media/Ficheiro:Bandeira_d_o_Piau%C3%AD.svg	20
Figura 7 - Bandeira do estado de Goiás. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bandeira_de_Goi%C3%A1s#/media/Ficheiro:Flag_of_Goi%C3%A1s.svg	20
Figura 8 - Projeto de bandeira republicana criado por Júlio Ribeiro, 1888. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Projeto_J%C3%BAlio_Ribeiro_%281888%29.jpg	21
Figura 9 - Projeto de bandeira republicana criado por Raimundo Teixeira Mendes, Miguel Lemos, Manuel Pereira Reis e Décio Villares, 1889. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Evolu%C3%A7%C3%A3o_da_bandeira_do_Brasil#/media/Ficheiro:Flag_of_Brazil_(1889%E2%80%931960).svg	22
Figura 10 - Pedro Bruno. A Pátria, 1919. Óleo sobre tela, 190 x 278 cm. Fonte: https://museudarepublica.museus.gov.br/wp-content/uploads/2016/07/quadroAPatria.jpg	27
Figura 11 - Tarsila do Amaral. <i>Abaporu</i> . 1928. Óleo sobre tela, 85 x 72 cm. Fonte: https://cdn.culturagenial.com/imagens/abaporu-2-cke.jpg	29

Figura 12 - Ilustração de Tarsila do Amaral para a capa do livro Pau Brasil, de Oswald de Andrade, 1925. Fonte:

<https://letras2013.files.wordpress.com/2013/04/pau.jpg>.....29

Figura 13 - Jasper Johns. White Flag, 1955. Encáustica, óleo, papel de jornal, carvão sobre tela, 199 x 307 cm. Fonte:

<https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/487065/1005182/restricted>
.....31

Figura 14 - Jasper Johns. Three Flags, 1958. Encáustica sobre tela, 99.4 x 115.6 x 12.7 cm. Fonte: https://whitneymedia.org/assets/artwork/1060/80_32_cropped.jpeg32

Figura 15 - Antônio Henrique Amaral. Boa Vizinhaça / Good Neighborhood, 1968. Óleo sobre MDF, 45 x 70 cm. Fonte:

<http://www.antoniohenriqueamaral.com/pintura/yrh9v63423gr07rcq8miei2a87ot56> .32

Figura 16 - Antônio Henrique Amaral. Consensus, 1967. Xilogravura, 45.5 x 64 cm. Fonte:

<http://www.antoniohenriqueamaral.com/gravura/udo1es3r4lozty0j9n5jc8wvup4bzb>
.....33

Figura 17 - Abdias Nascimento. Okê Oxóssi, 1970. Acrílica sobre tela, 90 x 60 cm. Fonte:

<https://assets.masp.org.br/uploads/collection/sl3mBLxDKZPFrNVLeVZ9wHDM9mTsLbJe.jpg>.....34

Figura 18 - Mário Ishikawa. Sem título, 1970. Técnica mista sobre MDF, 130 x 85 cm. Fonte: Fonte: Digitalização do livro “Arte para quê?”, Aracy Amaral, 200335

Figura 19 - Iran do Espírito Santo. A noite, 1998/1999. Serigrafia, 45.2 x 64.4 cm.

Fonte: <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2016/11/1999.006.jpg>.....37

Figura 20 - Compilação do autor.38

Figura 21 - Bruno Baptistelli. Bandeira afro-brasileira (em diálogo com David Hammons), 2020. Bordado sobre tecido de algodão, 193 x 135 cm. Fonte:

[https://s2.glbimg.com/sh3PZfVcOkVH5s8wlw_ZuyJ6TI=/0x0:853x1280/984x0/smart/filters:strip_icc\(\)/i.s3.glbimg.com/v1/AUTH_da025474c0c44edd99332dddb09cabe8/internal_photos/bs/2022/R/p/NzBustSWK68z7JaX5fBw/bruno-batistelli-maps.jpeg](https://s2.glbimg.com/sh3PZfVcOkVH5s8wlw_ZuyJ6TI=/0x0:853x1280/984x0/smart/filters:strip_icc()/i.s3.glbimg.com/v1/AUTH_da025474c0c44edd99332dddb09cabe8/internal_photos/bs/2022/R/p/NzBustSWK68z7JaX5fBw/bruno-batistelli-maps.jpeg)40

Figura 22 - Leandro Vieira. Bandeira Brasileira, 2019. Técnica e dimensões não definidas. Fonte: <https://mam.rio/wp-content/uploads/2021/01/I%CC%81ndios->

negros-e-pobres-de-Leandro-Vieira-foto-Age%CC%82ncia-Enquadrar-768x483.jpg	41
Figura 23 - Luana Vitra. Escora para tetos prestes a desabar, 2019-2021. Cimento, lama, tecido americano cru e madeira, dimensões variáveis. Fonte: https://www.nonada.com.br/wp-content/uploads/2021/11/luana-vitra-escora-para-tetos-prestes-a-desabar.jpg	42
Figura 24 - Jefferson Medeiros. Obra embargada, 2022. Tijolos industriais, dimensões variáveis. Fonte: https://www.instagram.com/p/Ce6SFirlwxt/	43
Figura 25 - Acervo pessoal. 28/10/2018. 2018. Gouache sobre papel 10 x 15 cm. ...	46
Figura 26 - Acervo pessoal. Registro da exposição da obra Sob nova direção: esconderijo. 2019. Cinquenta e cinco bandeiras em terracota esmaltadas com respingos vermelhos, tapete de tecido poliéster e vassoura de palha, dimensões variáveis.	47
Figura 27 - Acervo pessoal. Detalhe de bandeira feita em terracota, 2019.....	47
Figura 28 - Acervo pessoal. Registros da performance “Sob nova direção: esconderijo”, 2019.....	47
Figura 29 - Acervo pessoal. Registros da exposição da obra “Sob nova direção: Brasil com Z”, 2019. Cinquenta bandeiras em terracota esmaltadas com respingos vermelhos, dimensões variáveis.	48
Figura 30 - Acervo pessoal. Registro da exposição da obra “Sob nova direção: Brasil com Z” (detalhes), 2019.	48
Figura 31 - Acervo pessoal. Screenshots do vídeo “pare”, 2019.....	49
Figura 32 - Acervo pessoal. Bandeira vermelha, 2019. Pintura digital, dimensões variáveis.	50
Figura 33 - Acervo pessoal. Sob nova direção: lote, 2019. Papelão, gesso, placas de poliestireno, têmpera vinílica, serragem e madeira, 70 x 50 cm.....	50
Figura 34 - Acervo pessoal. Sob nova direção: lote (detalhes), 2019.	51
Figura 35 - Acervo pessoal. Capturas de tela do vídeo “malware”. 2020.....	52
Figura 36 - Acervo Pessoal. Registros das peças que compõem Projeto para um lar. 2022. Tijolos de adobe (argila), dimensões variáveis.....	55
Figura 37 - Acervo pessoal. Projeto expográfico de Projeto para um lar. 2022.....	55
Figura 38 - Acervo pessoal. Digitalizações do livro A Bandeira Brasileira, de Antonio Calandriello, 1974, p. 18-19.	57

Figura 39 - Acervo pessoal. Digitalizações do livro A Bandeira Brasileira, de Antonio Calandriello, 1974, p. 20-21.	58
Figura 40 - Acervo pessoal. Registro da obra Brinquedoteca, 2022. Tatame de EVA, livro, 150 x 15 cm.	59
Figura 41 - Acervo pessoal. Registro da obra Traçado metódico de uma figura, 2022. Desenhos feitos com pedaço de tijolo queimado sobre parede, dimensões variáveis.....	60
Figura 42 - Acervo pessoal. Registro da obra Escambo-estorno, 2022. Tijolo de adobe (argila e esterco), tinta spray, dimensões variáveis.....	622
Figura 43 – Acervo pessoal. Captura de tela de pronunciamento por Jair Bolsonaro no <i>Twitter</i> , 2022.....	64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. PROJETOS - BREVE HISTÓRIA DA BANDEIRA NACIONAL	13
2. PAVIMENTOS - QUESTÕES POLÍTICAS E MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS	24
2.1 Momento republicano e Modernismo Brasileiro	26
2.2 Ditadura Militar e Contracultura no Brasil	30
2.3 Atual conjuntura política e arte contemporânea	36
3. EM OBRAS - CONSTRUÇÕES ARTÍSTICAS	45
3.1 Memorial	45
3.2 Construções	52
3.2.1 Construção 1: Projeto para um lar	53
3.2.2 Construção 2: Brinquedoteca	56
3.3.3 Construção 3: Traçado metódico de uma figura	59
3.3.4 Construção 4: Escambo-estorno	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
REFERÊNCIAS	67

INTRODUÇÃO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso tem como finalidade realizar um estudo teórico-prático a partir da imagem da Bandeira do Brasil enquanto construção estética e empreitada artística, atribuidora de diversas noções de nacionalismo ao longo do tempo. As discussões e controvérsias sobre esse símbolo nacional não são exclusivas da contemporaneidade, mas acabam por ganhar novas roupagens conforme aos acontecimentos sociopolíticos. Objetiva-se questionar a instrumentalidade do nacionalismo e da brasilidade a partir do símbolo da bandeira, dando ênfase às questões humanas e materiais que dão corpo à ideologia do patriotismo e da identidade de uma nação. Outro objetivo é apresentar uma síntese sobre os processos de produção das obras deste TCC, agrupadas na mostra Dos filhos deste solo: construções, bem como de trabalhos meus pregressos e alinhados ao tema. Também serão abordadas produções de outros artistas nessa temática, tendo como base teórico-metodológica os escritos de críticos e, em um caso, do próprio artista, acerca da relação arte-contexto.

Ter um símbolo como estampa territorial provoca a imposição de uma noção estética nacionalista que seja coerente com os conceitos morais almejados por uma nação (ou por quem a governa). Da monarquia à república, as implicações a partir da visualidade da bandeira movimentam debates e, conseqüentemente, o fazer artístico. Nesse sentido, entende-se a arte como constituinte intrínseca à vida política, de onde vem a necessidade de revisão, questionamento e transformação do contexto. Defende-se aqui a construção da imagem da bandeira como uma empreitada artística, assim como os desdobramentos artísticos após a sua consolidação, que deram continuidade às transformações formais e simbólicas sobre a imagem.

Na atual conjuntura, nos encontramos diante um dos maiores embates da imagem em questão desde o início de sua concepção criativa. As significâncias da representação da Bandeira Nacional foram reduzidas por um processo de apropriação e estratégia partidária da extrema-direita conservadora brasileira, que acabou transformando os sentidos atribuídos a ela, como se o seu uso fosse única e exclusivamente legítima apenas para um espectro político. Em contrapartida, inicia-se um processo de tentativa de ressignificação da imagem, provocada pelo sentimento de retorno à suposta ordem pré-bolsonarista, o que esbarra em encruzilhadas ideológicas e revela uma constante crise de identidade nacional. Aqui a investigação

artística busca dar espaço a colaborar ao debate, seja propondo alternativas, interferências, homenagens, críticas etc.

Pensando em hibridismos na pesquisa artística, a presente monografia transita entre duas principais vertentes metodológicas, a pesquisa sobre arte e em arte. Levando em consideração a Bandeira Nacional como objeto de estudo, busca-se promover a construção do conhecimento sobre este objeto com resgates à história da arte e por conceitos teóricos e históricos, ao passo que a pesquisa também opera como memorial descritivo com referências visuais, onde será explanado o processo de construção artística de trabalhos em diversas linguagens (escultura, objeto, instalação, colagem digital e audiovisual).

Para isso, a linha de raciocínio traçada durante o texto é organizada em três principais capítulos, sendo eles respectivamente: Projetos - Breve história da bandeira do Brasil, onde o objeto de estudo, além de apresentado, é contextualizado através de um recorte de projetos da concepção da Bandeira Nacional, com enfoque no apontamento das modificações formais e conceituais que o símbolo sofreu em decorrência das transformações políticas no país, da monarquia à república, fazendo perceber como os diferentes sistemas de governo e correntes de pensamento influenciaram diretamente na construção do imaginário estético nacional.

Em Pavimentos - Questões políticas e manifestações artísticas, é realizado um panorama com exemplos de trabalhos artísticos que exploraram a iconografia da bandeira e que deram continuidade às alterações no símbolo, através da análise de imagem de quatorze obras feitas do início do século XX até a contemporaneidade. É defendido que arte e contexto estão em via de mão-dupla, como uma relação mútua de influência e transformação: o contexto afeta a produção artística assim como a produção artística afeta o contexto. Para isso, três momentos/movimentos foram selecionados: a) Momento republicano e Modernismo Brasileiro; b) Ditadura Militar e Contracultura no Brasil; c) Atual conjuntura política e arte contemporânea. Todas as obras que compõem o segundo capítulo foram assimiladas durante os anos de graduação e formaram, ao longo do tempo, o escopo de referências artísticas para as produções citadas no terceiro capítulo.

Por fim, no terceiro capítulo intitulado Em obras - Construções artísticas, uma série de trabalhos realizados nos cinco anos de graduação a partir da exploração iconográfica da bandeira é apresentada por meio de memorial descritivo. As obras no memorial, de distintas linguagens da arte (escultura, objeto, audiovisual, colagem

digital etc.), também operam como autorreferências visuais e conceituais para as concepções dos trabalhos artísticos deste TCC. Dos filhos deste solo: construções dá continuidade à empreitada em levantar questionamentos acerca da apropriação do símbolo da bandeira, da problematização dos nacionalismos e da construção de identidades nacionais, ao passo que explora a questão da recorrência temática nas artes visuais.

Seguimos com a investigação a respeito das construções e desconstruções das éticas e estéticas nacionais.

1. PROJETOS - BREVE HISTÓRIA DA BANDEIRA NACIONAL

ban·dei·ra

(talvez do espanhol bandera)

nome feminino

1. Pedaco de tecido, geralmente rectangular, cuja cor ou combinação de cores ou de figuras serve de distintivo a país, região, entidade, organização, etc., ou simplesmente para comunicar ao longe sinais convencionais.

[...]

8. [Figurado] Partido, facção.

9. Distintivo; emblema.

(BANDEIRA, 2021)

Os símbolos nacionais estão presentes nas sociedades em prol de uma construção estética e conceitual do que entendemos como território demarcado, comunidade e nação. Para além de aspectos sócio-históricos e psicológicos, pertencer culturalmente a uma nação também significa estar envolto em imaginários artísticos carregados de cores e formas, brasões, lemas, hinos e suas significâncias, que materializam o propósito de estruturar e consolidar uma identidade comum, delimitada antes de tudo por fronteiras geográficas. Nesse sentido, as bandeiras nacionais existem também como estampas territoriais.

Assim como os estudos da história da arte analisam seus objetos de pesquisa considerando poética e contexto, as bandeiras nacionais também podem ser entendidas a partir de um reflexo do processo histórico. Ao longo da transformação política do Brasil, manifestações da arte acompanharam (e seguem acompanhando) a construção do que se entende como nacionalidade, ao passo que também contribuem diretamente com a instrumentalidade dos nacionalismos. Do período monárquico até o republicano, as mudanças na visualidade da bandeira brasileira aconteceram como uma grande empreitada artística. Diversos projetos buscavam construir uma representação do que seriam os ideais de brasilidade, de governo, sistema e crenças. Nesta monografia, entende-se a bandeira como um símbolo concreto, mas que, como um canal, manifesta diversas ideias abstratas ligadas a valores culturais e coletivos, para além do individual. Ao ser oficializada, determinadas leis passam a reger o seu funcionamento, posicionando-a no imaginário.

Em cerimônias de hasteamento público e de grande alcance, a exemplo de eventos esportivos, exalta-se não apenas uma imagem, mas também o patriotismo e o que ele significa. Ao mesmo tempo em que a Bandeira Nacional pode ser

canonizada, o fato de ela perdurar como um símbolo representativo popular também a torna passível de atos de repúdio e desprezo. Para contemplar um ataque moral com repercussão em grande escala, basta portar dois principais elementos: uma Bandeira Nacional (geralmente em tecido) e fogo. A queima, como ação extrema de destruição material, é também simbólica quando ataque cultural, sujeito a enfrentamento baseado nos códigos penais. No Brasil, o Artigo 32 da Lei no 5.700 de 1º de setembro de 1971¹ permite a incineração de bandeiras em mau estado de conservação, realizada por militares durante o Dia da Bandeira, em ato solene ao meio-dia (BRASIL, 2022). Indo na contramão da queima como protesto, o regulamento militar de incineração trata a bandeira com honra e gratidão, tomando-a quase como um ser vivo que doou-se à causa da nação. Nesse paradoxo, é possível identificar brechas à criação e à investigação artística. Assim como a imagem da bandeira foi modificada ao longo da história, seu uso por meio de derivados não-oficiais, críticos e às vezes artísticos, pode manifestar e denunciar aspectos sociais, políticos etc.

A bandeira tem uma utilização simbólica formal e grave ao nível do Estado e das relações internacionais, mas o seu valor efectivo deve-se também ao facto de se infiltrar nas consciências e na memória visual ao nível da vida quotidiana (Billig, 1995) e do nacionalismo informal (Eriksen, 1993). É por isso mesmo muito utilizada nas representações visuais, artísticas ou não, quase sempre sem chamar a atenção da crítica para o significado profundo dessa utilização. (TORRES, 2008, p.137-138)



Figura 1 - Bandeira nacional da República Federativa do Brasil (atual)

¹ Art. 32. As Bandeiras em mau estado de conservação devem ser entregues a qualquer Unidade Militar, para que sejam incineradas no Dia da Bandeira, segundo o cerimonial peculiar. (BRASIL, 1971, Art. 32)

A história da atual bandeira do Brasil (Figura 1) é longa e carregada de interferências baseadas nos ideais nacionalistas e progressistas desde o século XIX até o princípio do século XX. Criar e oficializar uma bandeira para um país significa dar início a um processo de construção e afirmação de um ideário de identidade nacional. Para os fins desta monografia, é fundamental perceber a trajetória da Bandeira Nacional brasileira enquanto uma empreitada artística que seguiu uma lógica baseada em projetos, desenhos, pinturas, parcerias, construção conceitual através de símbolos e estilizações específicas. Apesar do foco na análise formal, não é possível desvincular os acontecimentos contextuais das alterações nos esboços e versões finalizadas da bandeira. Foi evidentemente preciso realizar um recorte com uma seleção de projetos que ajuda a compreender, de maneira sintética, os caminhos percorridos até se chegar à atual bandeira da República Federativa do Brasil.

Os efeitos da colonização portuguesa também afetaram o que, até hoje, carregamos como identidade visual nacional e oficializada. Desde 1500, a tomada de novos territórios (entendidos até então como “América portuguesa”) fez com que fosse necessária a identificação estética e emblemática daquele espaço, realizada a partir da apropriação de símbolos, brasões e cores que faziam referência direta a Portugal. No entanto, foi apenas na segunda década do século XIX que um projeto de Bandeira Nacional seria oficializado. O estandarte de Pedro I do Brasil (Figura 2), datado em 1822, serviu de bandeira símbolo para o país na época, carregando elementos em alusão aos períodos iniciais da colonização.



Figura 2 - Estandarte pessoal de Pedro I do Brasil, 1822.

Ainda hoje a autoria do primeiro projeto da bandeira brasileira é debatida. Foram creditados Luiz Aleixo Boulanger (rei de armas da casa imperial), José

Bonifácio e Dom Pedro I. No entanto, o próprio D. Pedro teria afirmado que o artista francês Jean-Baptiste Debret é responsável pela criação do projeto de 1822 (COIMBRA, 1979).

A composição central é abraçada por uma forma verde de escudo. A cruz vermelha central faz alusão ao símbolo da Bandeira da Ordem de Cristo, grupo religioso e militar de Portugal originado no século XIV, o qual financiava as explorações marítimas. Outro símbolo marítimo que compõe a imagem do estandarte de Pedro I é a esfera armilar, representada pelo globo em amarelo na região central da composição, sobrepondo-se à Cruz Vermelha da Ordem de Cristo, como herança de um símbolo já presente em bandeiras e estandartes europeus. Em azul, o aro central composto por vinte estrelas brancas representa as províncias brasileiras, ideia importada da bandeira estadunidense. Ao redor do brasão, como paquife, dois ramos são representados em alusão aos principais produtos agrícolas de exportação do Brasil à época: na direita, um ramo de café, e na esquerda, tabaco. No Brasil Império, café e tabaco eram largamente cultivados e comercializados para exportação, com enfoque na região sudeste, o que acabou colaborando com um processo de acúmulo de capitais e urbanização de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro e, consequentemente, contribuindo com os fenômenos da estratificação social e do êxodo rural. Ao estarem presentes no projeto, os ramos passaram a ganhar um status simbólico importante, como frutos enriquecedores da terra (embora o café não seja nativo das Américas, mas sim da África). Na parte superior da bandeira está a coroa, até então, obviamente, símbolo da realeza. Raimundo Olavo Coimbra (1979, p. 288) diz que “a princípio a coroa era real, porque só mais tarde se resolveu dar ao país a denominação de Império”.

As alterações nos futuros projetos aconteciam justamente pelas modificações contextuais, em reflexo aos ideais e acontecimentos políticos, mas apesar disso, o projeto de 1822 afirmava o retângulo verde e o losango amarelo como cores predominantes, as quais foram estabelecidas e mantidas até hoje na Bandeira Nacional.

Para compor o pavilhão nacional, Debret se inspirou, evidentemente, em algumas bandeiras militares francesas do tempo da revolução e da época napoleônica, reproduzindo delas o motivo ornamental em estilo império, constituído por um losango inscrito num retângulo. Com efeito, em geral apresentavam este desenho as bandeiras

regimentais, adotadas depois da queda da Bastilha (COIMBRA, 1979, p. 280.)

Apesar de ocuparem os maiores espaços da composição, a origem das motivações para a escolha do verde e do amarelo são, de certo modo, inconsistentes. As interpretações majoritárias informam que o verde faz referência à riqueza da flora brasileira, enquanto o amarelo ao ouro, abundante no território até o final da colonização. Outras fontes apontam para a utilização do verde como herança dos símbolos da Casa de Bragança, dinastia portuguesa da qual Pedro I fazia parte, e do amarelo como alusão à cor-símbolo da Casa de Habsburgo, da Imperatriz Maria Leopoldina da Áustria, esposa de D. Pedro (SEYSSEL, 2006). A bandeira brasileira segue fazendo uso do verde e do amarelo como principais estruturas da imagem, ocupando, respectivamente, o retângulo e o losango.



Figura 3 - Bandeira do Império do Brasil, 1822.

O Sete de Setembro de 1822 não exigiu somente uma declaração gritada às margens do rio Ipiranga por D. Pedro I. A partir da denominação do território brasileiro como Império do Brasil e da oficialização do projeto de Debret como a Bandeira Imperial, a primeira atualização em sua imagem aconteceu e se deu na figura da coroa, que passou de Real para Imperial.

Não demorou muito para que, após a oficialização do projeto, diversos comentários críticos em relação à escolha das cores fossem feitos. Coimbra destaca as falas de Joaquim Norberto, até então Presidente do Instituto Histórico, como condizentes com a maioria das opiniões da época:

O quadrilátero romboidal [...] tem o seu quê de mau gosto” (p. 249). ‘Para as bandeiras, principalmente adotadas nos vasos de guerra, convém a maior simplicidade. Não deve passar o desenho das linhas perpendiculares ou horizontais representando as cores em largas faixas para serem distinguidas ao longe’ (ibidem). [...] As cores, especialmente o verde e o amarelo, são bonitas, ‘mas as disposições dessas cores que os pintores classificam de cruas e discordantes, mais se repelem pela junção brusca do que se harmonizam pela sua combinação branda [...]’. Daí uma originalidade desagradável pelo desenho que as limita’ (ibidem). ‘O efeito que produz esse azul sobre amarelo é péssimo e de mau gosto, e a bandeira sem vida parece dissolver-se nos ares’ (p. 265). O círculo azul das estrelas deveria ser destacado por frisos de um vermelho vivo, pois o azul sobre amarelo converte-se em verde. (COIMBRA, 1979, p. 289.)

Criticava-se principalmente a combinação verde-amarela como uma escolha de cores que se anulava visualmente, que se tornaria apagada e pouco visível a longas distâncias. Importante destacar que, na Idade Média, tais cores quando combinadas possuíam “conotação pejorativa, sendo como tal muito comum nas vestes dos bobos das cortes” (LUZ, 1999, p. 54). A utilização de ambas as cores permaneceram vigentes, estabelecida até hoje no imaginário estético nacional.



Figura 4 - Bandeira hasteada no Cruzador Alte. Barroso, 1889.

Em consequência aos últimos anos de Império e das diversas transformações governamentais, o debate sobre a criação de uma nova identidade nacional efervesceu novamente. Diante as tensões políticas na segunda metade do século XIX, o movimento republicano ganhou força, sendo apoiado pelo Exército. Silenciosamente, em quinze de novembro de 1889, o marechal Deodoro da Fonseca proclamou a República no primeiro grande golpe militar e civil do país. Foi preciso renovar o conceito ético e estético de brasilidade, a começar pela substituição dos

símbolos oficiais. Um dos primeiros casos dessa substituição está na bandeira hasteada no Cruzador Almirante Barroso, em 1889 (Figura 4), que comunicou a Proclamação da República enquanto navegava pela Índia. Desse modo, a bandeira do navio de guerra da Marinha recebeu uma estrela vermelha, símbolo já associado ao republicanismo internacional, ocupando a posição onde, anteriormente, estava representada a Coroa Imperial. De modo semelhante, o laço verde-amarelo foi substituído por um laço vermelho, em confluência com a cor da estrela. Apesar de ser uma mudança provisória, a substituição da Coroa Imperial pela estrela vermelha anuncia a importância simbólica da imagem. Porém não bastava apenas substituir um único elemento dentro de uma bandeira, que continuava herdando todos os outros de um passado Imperial. A intenção era promover uma reforma na bandeira do Brasil República (denominado no período da Proclamação como República dos Estados Unidos do Brasil). Apesar disso, como veremos, muitos elementos idealizados durante o Império do Brasil foram continuados na concepção dos projetos republicanos, indicando que, para o novo regime, acatar com os elementos da tradição ainda seria necessário para a consolidação de novos símbolos.

A batalha em torno da simbologia republicana deu-se também em relação à bandeira e ao hino. Não podia ser de outra maneira, de vez que são esses tradicionalmente os símbolos nacionais mais evidentes, de uso quase obrigatório. A luta pelo mito de origem, pela figura do herói, pela alegoria feminina, era parte importante na legitimação do novo regime e talvez mais reveladora por não se tratar de exigência legal. Mas era luta de resultado menos conclusivo, pois não decidia da representação simbólica oficial da República. Era batalha de contornos indefinidos, de frentes móveis, de duração imprecisa. Não foi assim com a bandeira e o hino. De adoção e uso obrigatórios, esses dois símbolos tinham de ser estabelecidos por legislação, com data certa. Era batalha decisiva. (CARVALHO, 1990, p. 109)

Prosseguimos em busca de outras representações simbólicas nacionais. Para além da titulação do território como “República dos Estados Unidos do Brasil”, a influência estadunidense também refletiu nas primeiras propostas de bandeiras republicanas. Durante 15 a 19 de novembro de 1889, José do Patrocínio (até então vereador do Rio de Janeiro) hasteou na Câmara Municipal a bandeira que seria reconhecida como Bandeira Provisória da República, a mesma que já era utilizada como representação simbólica do Clube Republicano Lopes Trovão. Inspirada na bandeira norte-americana, a Bandeira Provisória continha treze faixas horizontais e

vinte estrelas brancas posicionadas ao canto superior esquerdo, destacadas por um quadrilátero negro. Em alguns registros, uma alteração em relação a cor do quadrilátero pode ser encontrada, representado em tom azul. O mesmo acontece na disposição das estrelas que se difere entre os projetos. Para as faixas, se mantiveram as principais cores da bandeira Imperial, verde e amarelo, posicionadas de maneira alternada. A brevidade da oficialização deste projeto se deu por pressão em relação à referência estadunidense direta, refutada pelo marechal Deodoro da Fonseca. Seria preciso novamente reformular o desenho da bandeira republicana. Apesar de sua curta temporada, a primeira Bandeira Republicana serviu décadas depois como modelo para a criação das bandeiras dos estados de Goiás (Figura 6) e Piauí (Figura 7).



Figura 5 - Bandeiras do Clube Republicano Lopes Trovão, 1889.

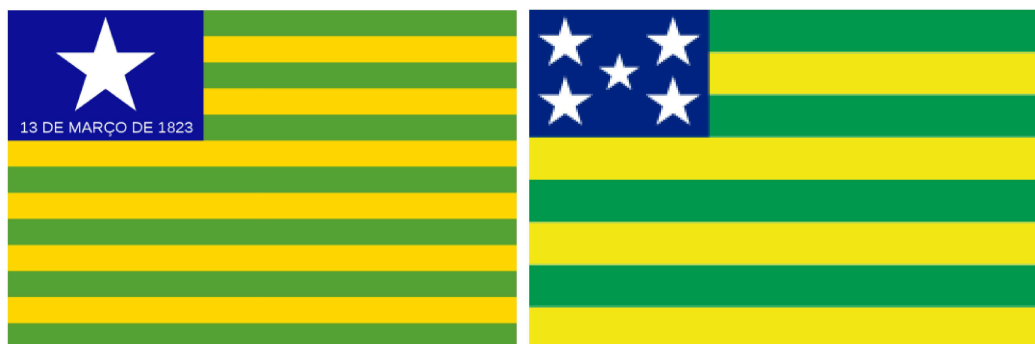


Figura 7 - Bandeira do estado do Piauí.

Figura 6 - Bandeira do estado de Goiás.

Um ano antes da bandeira do Clube Republicano Lopes Trovão ser oficializada por quatro dias, os projetos procuravam abolir qualquer resquício monárquico para uma nova bandeira, na tentativa da renovação completa de uma estética nacional. Nesse sentido, o verde e o amarelo precisavam ser suprimidos. Júlio Ribeiro, fundador e redator do jornal propagandista republicano “O Rebate”, propôs em 1888 (LUZ,

1990, p. 60) o desenho de uma bandeira composta por treze listras pretas e brancas, alternadas e um quadrilátero vermelho posicionado no canto superior esquerdo, com quatro estrelas amarelas de cinco pontas, uma circunferência em branco e a figuração do mapa do Brasil em azul. Segundo Luz (1990, p. 60), já no início do período republicano o projeto chegou a ser difundido na cidade de São Paulo, “sendo depois definitivamente adotado como bandeira estadual paulista”.

Em 16 de julho de 1888, Júlio Ribeiro, fundador do jornal ‘O Rebate’, que fazia campanha pela República, lançou nas páginas de seu periódico a proposta de criação da bandeira de São Paulo. Ela foi descrita assim: ‘(a bandeira) simboliza de modo perfeito a gênese do povo brasileiro, as três raças de que ela se compõe - branca, preta e vermelha. As quatro estrelas a rodear um globo, em que se vê o perfil geográfico do país, representam o Cruzeiro do Sul, a constelação indicadora da nossa latitude astral ... Assim, pois, erga-se firme, palpito glorioso o Alvo-Negro Pendão do Cruzeiro!!!’ (PORTAL DO GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2010)

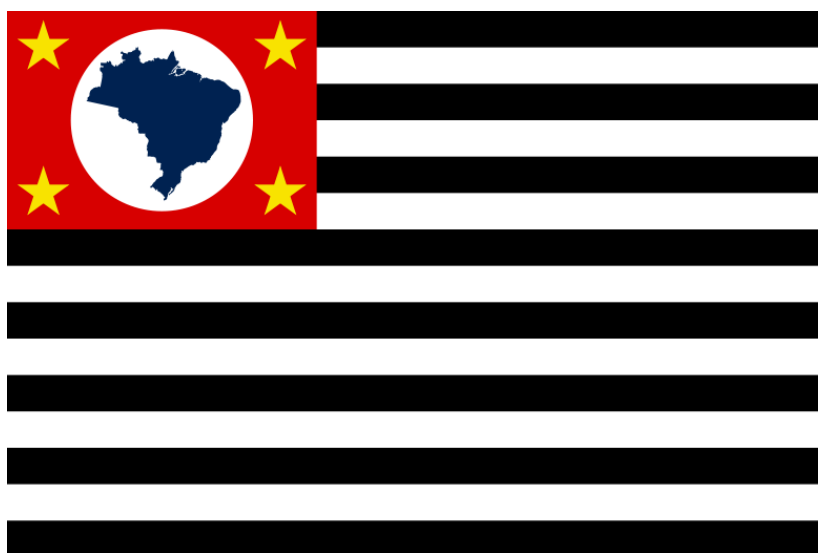


Figura 8 - Projeto de bandeira republicana criado por Júlio Ribeiro, 1888.

Contudo, parecia ousado demais promover uma quebra tão brusca. Tendo ciência da atual Bandeira Nacional (Figura 1), é possível perceber uma contradição na vontade republicana de propor uma nova visualidade simbólica para a nação, como foi com a recusa do projeto de Júlio Ribeiro (Figura 8). Para que um novo sistema de governo pudesse ser popularmente legitimado, as tensões imagéticas entre uma proposta alternativa de identidade nacional e a tradição imperial precisavam ser estrategicamente afrouxadas. Tal fenômeno pode explicar os ecos do projeto de

Debret (Figura 2) sobre o que se tornaria a estética emblemática republicana. Surge então o lábaro que ostentas estrelado.



Figura 9 - Projeto de bandeira republicana criado por Raimundo Teixeira Mendes, Miguel Lemos, Manuel Pereira Reis e Décio Villares, 1889.

O projeto que foi estabilizado como Bandeira Nacional e que segue vigente até hoje, sofrendo poucas alterações, foi concebido por Décio Villares, um dos mais importantes pintores brasileiros do período. Da bandeira imperial antecessora, sobreviveram o verde, o amarelo, o losango e as estrelas brancas de cinco pontas. Foram suprimidos os elementos tradicionalmente ligados à monarquia, representados pelo paquife dos ramos de café e tabaco, pelo escudo, pela coroa, esfera armilar e pela Cruz Vermelha da Ordem de Cristo. No local, ocupando o centro de toda a composição, uma esfera em azul concentra vinte e uma estrelas de cinco pontas, as quais representam os estados brasileiros e a constelação do Cruzeiro do Sul. Cruzando a esfera, uma faixa branca em arco decrescente estampa a legenda: Ordem e Progresso.

A referência agora é positivista. O positivismo é uma linha teórica da sociologia de origem, encabeçado pelo francês Auguste Comte, e serviu de base metodológica para a fundamentação do Brasil República. O positivismo considera o conhecimento como exclusivamente produzido pela ciência, sendo ela a única responsável por atribuir razão aos fenômenos. Assim, somente pela investigação científica seria possível responder a todas as questões humanas, sociais, políticas, econômicas etc., sem interferência de outras origens, como o mito, a cultura ou a religião. O estudo da

sociedade deveria ser rigorosamente pragmático e investigativo, assim como com os fenômenos e experimentos naturais e biológicos. No entanto, existem grandes problemáticas ao elevar a ciência como explicação para tudo, exemplo: se apontado que processos escravagistas aumentam a produtividade sem aumentar os custos, seriam considerados uma forma de relação contratual essencial para a formação da sociedade, por mais que tal relação seja descabida.

2. PAVIMENTOS - QUESTÕES POLÍTICAS E MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS

Apesar da consolidação do projeto de 1889, os artistas apresentados neste capítulo continuam com o processo de atualização da bandeira através da concepção de trabalhos condizentes com as circunstâncias sócio-históricas. As possíveis construções e reformas do símbolo da Bandeira Nacional não foram interrompidas, elas seguem vigentes. Através das diversas intervenções realizadas sobre a imagem da bandeira na história da arte, o processo de empreitada artística não só é continuado, como ampliado, da mesma forma que os objetivos dessas criações também ganham novos sentidos. A diferença pode ser encontrada na intencionalidade: enquanto os projetos oficiais procuram pavimentar os ideais de nacionalismo mediante propostas para uma estética nacional, os artistas que prosseguiram com as interferências sobre o símbolo parecem refutar a ideologia de uma identidade unificada para a nação, bem como se aproveitam para questionar aspectos pontuais da realidade do país.

Em ordem cronológica, podemos caracterizar três principais recortes contextuais: a) Momento republicano e Modernismo Brasileiro; b) Ditadura Militar e Contracultura no Brasil; c) Atual conjuntura política e Arte contemporânea. Por vezes serão realizadas algumas menções de referenciais internacionais por meio de obras e artistas que exerceram influência direta sobre a produção brasileira.

Os exemplos investigados também surgiram como referência pessoal, em consequência das pesquisas realizadas sobre o tema na graduação. De antemão, é importante citar o fator referencial como principal característica de meu processo criativo teórico-artístico. As obras aqui apresentadas foram disparadores criativos que colaboraram com o fomento e a recorrência da temática em diferentes períodos. Neste capítulo, procuro utilizar a leitura de imagem para explicar sobre as especificidades de cada obra, buscando compreender os temas, menções, críticas, escolhas de materiais e contextos. Para mais, a seleção dos trabalhos levou em consideração a presença dos elementos formais da Bandeira Nacional republicana em suas composições, no que se refere principalmente às cores, formas geométricas e ao lema, estando esses modificados ou não. De maneira geral, por se tratar de imagem (a bandeira, antes de tudo, é uma imagem), as obras selecionadas são, em sua maioria, pertencentes ao campo das linguagens bidimensionais das artes (como

pintura, colagem e desenho digital), mas não deixam de haver trabalhos das expressões tridimensionais (como objeto e instalação).

Importante relevar os artistas que exploram a bandeira em suas obras de maneira corajosa em suas manifestações. Ao intervirem em um símbolo reconhecível e constituído por uma bagagem histórica atrelada ao campo da legitimação governamental, os artistas tensionam a imagem e tendem a gerar curto-circuitos estéticos e sociais, capazes de afetarem diretamente a moral e os valores cívicos. Nesse sentido, o papel social do artista e da pesquisa em artes se intensificam. Trata-se de arte como preocupação político-social, que propõe rupturas e transgressões, que se presentifica mesmo em situações-limite e necessita ecoar na memória coletiva. Grande parte dos trabalhos a seguir surgiu de situações-limite, de instabilidades sociais provocadas por opressões sistemáticas que marcaram a história do Brasil, mas que não foram capazes de interromper uma expressão estética engajada e de teor crítico. Segundo Angela Davis, em “Mulheres, Cultura e Política” (2017), o trabalho artístico não age apenas como mero comentário a respeito do contexto, mas é capaz de transformar os próprios eventos por meio das provocações que ele realiza, impulsionando um fenômeno que a autora denomina de “consciência social”.

Como Marx e Engels observaram há muito tempo, a arte é uma forma de consciência social — uma forma peculiar de consciência social, que tem o potencial de despertar nas pessoas tocadas por ela um impulso para transformar criativamente as condições opressivas que as cercam. A arte pode funcionar como sensibilizadora e catalisadora, impelindo as pessoas a se envolverem em movimentos organizados que buscam provocar mudanças sociais radicais. A arte é especial por sua capacidade de influenciar tanto sentimentos como conhecimento. (DAVIS, 2017, p. 166).

Intervir em uma imagem cuja integridade é assegurada por lei e sob ameaça de punição e perseguição exige ousadia e exprime a urgência de se discutir sobre as questões acerca do que é compreendido como pátria. Os artistas que se apropriam do símbolo verde-amarelo denunciam, atualizam as questões de identidade nacional e incitam a discussão e a superação das problemáticas de seus contextos, ao passo que promovem uma intersecção entre arte, história, comunidade e política.

2.1 Momento republicano e Modernismo Brasileiro

Para além de todo o confronto físico, com o golpe militar que incitou a Proclamação da República em 1889, travava-se um outro tipo de batalha, de nível ideológico: o confronto simbólico. Como visto, era preciso que se estabelecessem novos símbolos nacionais, na expectativa de condizer com a construção de uma nova identidade pátria, baseada nos preceitos positivistas e que pudesse penetrar nas camadas mais profundas da memória coletiva. A nova identidade precisava ser social e culturalmente incutida no brasileiro, de modo que, como José Murilo de Carvalho intitula sua obra literária de 1990, o imaginário republicano contribuisse para “A Formação das Almas” do povo. Aliados à causa, foram convocados para a batalha uma série de artistas para que tal objetivo pudesse ser estabelecido, entre eles, Décio Villares, responsável pelo projeto da atual Bandeira Republicana. Também Pedro Bruno, artista carioca nascido em 1888, foi aluno da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e estava envolvido na empreitada em afirmar a estética da República.

A Escola Nacional de Belas Artes deu continuidade ao chamado ‘Projeto Civilizatório’ iniciado no período Imperial, no qual o ensino artístico se dava através da produção de obras de arte como instrumento do governo. No período imperial isso ocorreu com a ajuda de Vitor Meirelles e Pedro Américo. Na República, se dará com a colaboração de novos artistas tais como Décio Villares, Antônio Parreiras, Belmiro de Almeida, João Timóteo da Costa, Pedro Bruno e Nicolina Vaz de Assis. A intenção permanecia a mesma: a construção de um ideário de identidade nacional através da produção artística da Escola Nacional de Belas Artes, antiga Academia Imperial de Belas Artes. (PORTELLA, 2015)



Figura 10 - Pedro Bruno. *A Pátria*, 1919. Óleo sobre tela, 190 x 278 cm.

Pedro Bruno em *A Pátria* (Figura 7) representa, de maneira alegórica, o nascimento da República, criando sua própria versão da construção da bandeira como símbolo que anunciava o início de uma nova identidade e de uma nova ideia de nacionalismo. Ao representar a imensa maioria dos personagens como crianças e mulheres jovens, o artista atribui ao advento da República os estereótipos de pureza, fecundidade e juventude, sugerindo novidade e renovação. O destaque à bandeira republicana de Décio Villares, produzida por mulheres atentas, cuidadosas como a própria bandeira/nação é com os filhos, como um manto protetor, dá à República um ar promissor. Pedro Bruno extraiu desse símbolo, juntamente com a ambientação criada por ele, toda a carga representativa do que poderia ser a República.

Ao todo, são dez personagens principais. Em contraste com as quatro crianças, destacadas pelas zonas de iluminação na tela, duas personagens idosas são representadas de modo que quase somem em meio às sombras: ao centro, atrás da criança, uma senhora cabisbaixa e, ao canto superior direito, um velho de olhar frio. O passado, assim como o casal idoso, será ultrapassado e superado.

Além das crianças e das figuras sobre as sombras, as outras quatro personagens são mulheres. Os quadros presentes no plano de fundo da tela estabelecem uma relação metalinguística de pintura sobre pintura: identificam-se três quadros, um deles de Tiradentes enforcado, um retrato de Marechal Deodoro da Fonseca e outro de Benjamin Constant (PORTELLA, 2020). Ainda existe uma

escultura da imagem religiosa de Nossa Senhora, logo abaixo do quadro de Tiradentes.

O ambiente em questão é um cômodo de uma casa burguesa. Nesse contexto doméstico, as mulheres são responsáveis por bordar os ícones da bandeira enquanto matéria e símbolo. Sobre o chão, próximo à criança que brinca com uma das estrelas, existe uma caixa de costuras. Mesmo sendo pintada vinte anos depois de a República ter sido instaurada, é como se Pedro Bruno estivesse registrando uma cena de seu nascimento. Ele testemunha e registra o parto do símbolo nacional. Segura nos braços da figura central, uma criança, a bandeira se confunde com ela. É como se o símbolo fosse personificado nessa criança, que providencialmente possui um halo e é a única personagem a nos olhar, convocando-nos e ao mesmo tempo assegurando nosso lugar na nova nação.

Curioso é o fato de que, apenas dois anos depois de A Pátria ser concluída por Pedro Bruno, estaria se iniciando a Semana da Arte Moderna, com o desejo de rompimento academicista a partir da retórica das vanguardas.

Tal necessidade de propor uma arte nacional própria, capaz de sustentar ideais de identidade foi estendida e influenciou a concepção do que seria o Modernismo como movimento artístico. Para além do que já compreendemos sobre a Arte Moderna, em especial da Semana de 1922, o centenário do evento (completado em fevereiro de 2022) coloca em foco as reflexões críticas acerca do período. Marcada pela proposta de renovação estética brasileira a fim da internacionalização de uma iconografia característica do país, os artistas envolvidos com o Modernismo se empenharam em constituir uma arte brasileira não só através da “captação do ambiente local” (CHIARELLI, 1995, p. 15), como também de elementos dos símbolos nacionais, em especial as cores da bandeira.



Figura 11 - Tarsila do Amaral. *Abaporu*. 1928. Óleo sobre tela, 85 x 72 cm.

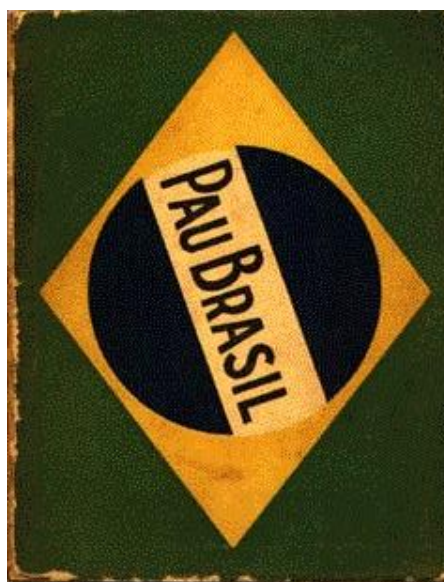


Figura 12 - Ilustração de Tarsila do Amaral para a capa do livro *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, 1925.

Especialmente nas obras de Tarsila, como em *Abaporu* (Figura 11), a paleta de cores predominante faz alusão à Bandeira Nacional. *Abaporu* é exclusivamente composto por tons de verde, amarelo e azul. Os pontos de iluminação criados pela artista deixam explícito a utilização de pigmento branco, outra cor constituinte da imagem da bandeira. Outra menção direta faz relação com o livro de poemas *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, ilustrado por Tarsila do Amaral. Para a capa (Figura 12), a imagem escolhida foi a representação fiel ao símbolo, com uma alteração ao lema: “Pau Brasil”, título do livro, substituindo “Ordem e Progresso”.

A contradição modernista se encontra ao afirmar uma renovação social e artística no Brasil que seria anti acadêmica e, ao mesmo tempo, se apropriar dos símbolos nacionais que impunham noções específicas sobre moral, ética e valores explicitamente tradicionais, clássicos, acadêmicos e puristas, sem que houvesse uma questão subversiva para esse uso. Seria possível então vanguarda e tradição andarem lado-a-lado?

Como pensar na produção de obras apenas preocupadas com as questões intrínsecas da pintura, por exemplo, se, pairando na mente dos modernistas, existia ainda a necessidade de captação e tematização da realidade física e humana do país? (CHIARELLI, 1995, p. 16)

Somada a essa contradição, outra questão paradoxal ao espírito transgressor do Modernismo, defendida por Chiarelli, compreende que a busca incessante pela produção, difusão e estabilização de uma arte estritamente brasileira acabou agindo como limitador para as possibilidades criativas que as vanguardas propunham e os modernistas afirmavam explorar. De todo modo, é importante reconhecer as contribuições artísticas e históricas movimentadas pelo Modernismo da Semana de 22, como o antropofagismo, o embate e a resistência contra o conservadorismo disseminado na época.

2.2 Ditadura Militar e Contracultura no Brasil

Com o golpe de 1964 e o início da Ditadura Militar no Brasil, os eventos até por volta de 1985 foram marcados por situações de repressão política, cultural e censura, às vezes brutal, em nome de um patriotismo alienado. Não seria diferente com as artes, alvo de perseguição do regime. Apesar dos apagamentos, o período ditatorial brasileiro também é marcado pela reação dos movimentos de resistência, incluindo parte da produção artística visual engajada, a qual se articula para reagir às conjunturas e as questionarem, em movimento de contracultura.

A contracultura aqui é considerada como conceito que, apesar de atrelado a contextos específicos, como o movimento hippie norte-americano, também pode ser entendido no sentido amplo de contestação da imposição de valores e morais à sociedade, sobretudo conservadores, característicos de situações-limite e tensões políticas. A contracultura busca encontrar novos valores que superem o status quo e

a repressão, a exemplo da Tropicália como principal movimento de contracultura brasileiro contemporâneo ao Regime Militar, com a proposta de promover uma ruptura cultural, estética e comportamental daquela entendida até então como nacionalista através da subversão dos símbolos nacionais, tendo como enfoque o campo da música popular brasileira. Assim, o contexto brasileiro de 1964 tinha sintonia com os acontecimentos globais de transformação política e contestação de regimes autoritários.



Figura 13 - Jasper Johns. *White Flag*, 1955. Encáustica, óleo, papel de jornal, carvão sobre tela, 199 x 307 cm.

A cor é um elemento essencial na concepção das bandeiras. Em *White Flag* (Figura 13), as cores que representam a nacionalidade estadunidense se ausentam, dando lugar ao branco. Pode-se dizer que no lugar da afirmação de uma estética tipicamente nacional, a imagem cede ao discurso pacifista da cor branca. Reconhecemos o símbolo pelos rastros das formas mantidos pelo artista. Nesse trabalho, a pintura de caráter bidimensional, lisa, definida e chapada dá lugar à matéria grossa, característica do derretimento da parafina. O nacionalismo historicamente imposto pelos EUA é questionado na subversão da cor da imagem, seus significados cromáticos são velados por massa que se solidifica e se torna impermeável.



Figura 14 - Jasper Johns. *Three Flags*, 1958. Encáustica sobre tela, 99.4 x 115.6 x 12.7 cm.

Em contrapartida, em *Three Flags* (Figura 14), o elemento formal muda de foco, sendo a própria bandeira o ícone manipulado visualmente. Pode-se observar três planos retangulares sobrepostos em camadas, onde um símbolo cobre o outro. Diferente de *White Flag*, aqui o artista não opta por velar o símbolo com parafina (apesar de também utilizar a encáustica como técnica), mas reforça o poder do ícone ao, repetidamente, inserir a imagem sobre ela mesma. Condizente às críticas aos símbolos de poder de sua época, marcadas pelo movimento Pop e de Contracultura, a obra evoca a egolatria dos EUA como epicentro do imperialismo.

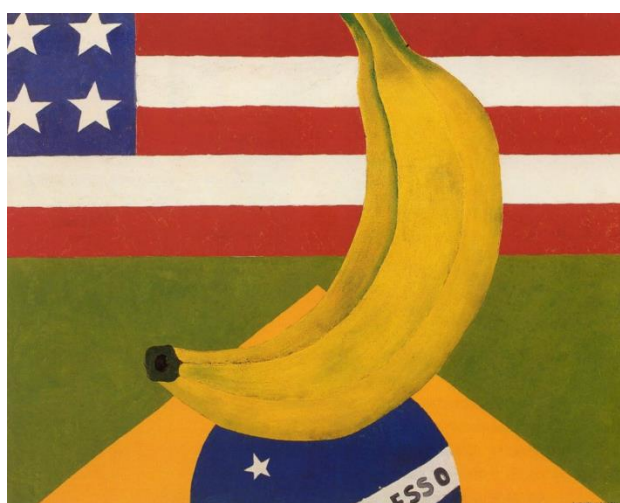


Figura 15 - Antônio Henrique Amaral. *Boa Vizinhança / Good Neighborhood*, 1968. Óleo sobre MDF, 45 x 70 cm.

Diante um período onde a liberdade de expressão era violentamente suprimida pelo regime, impactando com a censura sobre a produção artística, Antônio Henrique

Amaral enxergou nas brechas de seu exílio nos EUA a possibilidade de apontar em seus trabalhos as mazelas de seu tempo e de sua terra. Nesse sentido, suas obras traziam imagens inspiradas nos ícones que constituíam uma ideia estereotipada do latino-americano, em especial o brasileiro, a partir de uma visão imperialista. Em *Boa Vizinhança / Good Neighborhood*, o plano de fundo é dividido horizontalmente por duas bandeiras fragmentadas, no sentido em que é realizado um recorte sobre a imagem de cada uma delas. Na parte superior, a bandeira dos EUA e, na inferior, a do Brasil. Ao meio da composição, em primeiro plano, o símbolo de uma banana sobrepõe a composição das bandeiras. A fruta além de remeter ao clichê do país tropical, faz relação com o termo pejorativo “República das bananas”, utilizada “para designar principalmente países latinos que possuíam governos frágeis e economias dependentes da exportação de produtos agrícolas para os EUA (MOLITOR, 2021), ou ainda ao ditado “À preço de banana”, quando procura-se referir ao que é vendido e comprado barato, quase de graça.



Figura 16 - Antônio Henrique Amaral. Consensus, 1967. Xilogravura, 45.5 x 64 cm.

Pontualmente sobre a Ditadura, Amaral ainda produziu uma série de gravuras, pinturas e desenhos que incluíam a representação de partes mutiladas do corpo humano e de animais. *Consensus* é uma xilogravura feita em 1967, da qual apresenta em sua região central quatro desenhos principais, posicionados horizontalmente lado a lado: Um pé, uma boca e uma mão humanas e um pé de animal, mais especificamente um equino (cavalo, mula, jumento, burro etc.). Acima de cada desenho, uma balão de fala escrito, respectivamente: “Penso que...”; “Acho que...”; “Creio...”; “Eu decido...”;

“Creio...” e “Eu decido!”. Apoiando toda a composição, na parte inferior, a imagem da Bandeira Nacional (apesar de não ser o principal elemento constitutivo da obra) cria um assinalho para um contexto de violência e censura, ao passo que o artista também animaliza a figura de liderança.



Figura 17 - Abdias Nascimento. Okê Oxóssi, 1970. Acrílica sobre tela, 90 x 60 cm.

A geometrização das formas da bandeira, assim como suas cores originais, são aproveitadas por Abdias Nascimento em *Okê Oxóssi* (Figura 17). No entanto, os elementos são deslocados e criam um outro tipo de composição que não a original da Bandeira Nacional. Ela é recriada a partir da adição de dois principais elementos: a flecha vermelha, que cruza a tela na vertical, e o semicírculo em azul, posicionado na região inferior-central da composição. O formato da faixa que abriga o lema é aproveitado e, aqui, faz referência ao arco que compõe a flecha, apontada para cima.

Arco e flecha são elementos emblemáticos de Oxóssi, orixá que representa as florestas, a caça e o conhecimento, mencionado no título do trabalho. O lema “Ordem e Progresso” que acompanha a faixa branca na Bandeira Nacional é substituído pela expressão “Okê okê okê okê”, saudação que significa “Salve o Grande Caçador”. Ocorre um embate entre o positivismo científico e o mito afrobrasileiro. Abdias

Nascimento afirma um lugar de importância para as culturas e religiões de matriz africana como parte do país.

Nascimento também subverteu a posição de uma imagem que, por tradição e lei, deve ser apresentada na horizontal. Quando não é hasteada, a norma de utilização da Bandeira Nacional informa que deve se apresentá-la com o lado maior do retângulo posicionado horizontalmente, de modo que a estrela isolada acima da faixa fique apontada para cima. Assim, contesta-se também o controle sobre a imagem.



Figura 18 - Mário Ishikawa. Sem título, 1970. Técnica mista sobre MDF, 130 x 85 cm.

A imagem da figura 14 é uma reprodução escaneada do livro *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*, de Aracy Amaral (2003). Portanto, não é possível considerar a obra do ponto de vista cromático, uma vez que não foi possível encontrar uma reprodução colorida. A dificuldade em encontrar referências diretas à imagem da Bandeira Nacional pode ter relação com as consequências da Ditadura na produção artística da época. Qualquer tipo de manifestação contrária ao Regime Militar ou transgressora aos símbolos nacionais poderiam ser motivo suficiente para a perseguição, a tortura e o exílio. Para além da censura, a apreensão

e a destruição de trabalhos críticos, assim como a autocensura enquanto tática de sobrevivência, podem explicar a dificuldade de se encontrar registros dessa produção.

De maneira chapada, sem muita definição de detalhes, Ishikawa retrata no canto inferior esquerdo cinco homens vestidos de terno sobre um cenário comodo por quatro arcos arquitetônicos em volta perfeita com uma cruz sobre um círculo acima dos arcos. Ao centro da tela está presente o mastro de uma bandeira composta por um círculo e uma série de estrelas que vão descendo o plano da tela até o canto inferior direito, onde se encontram três imagens sobrepostas de pessoas correndo. Ao centro, a inscrição AI 5². Na parte superior do trabalho, existe um quadro branco onde pode-se identificar duas silhuetas de bustos com boinas estilo militar. No canto superior direito, duas figuras se sobrepõem. A primeira parece de um homem com a mão esquerda sobre o lado direito do peito. Atrás, em segundo plano, uma figura fardada, que se assemelha a de um militar, posicionando a mão sobre a cabeça em pose de continência. Mario Ishikawa foi objetivo e pontual na obra em questão, apresentando uma compilação de imagens e ícones explicitamente pertencentes ao contexto militar.

2.3 Atual conjuntura política e arte contemporânea

Ao mesmo tempo em que o país procurava se reestruturar pós-ditadura, do movimento Diretas Já até a elaboração da Constituição de 1988, a pós-modernidade em ascensão como um novo paradigma social passava a afetar também as estruturas culturais. O campo da produção artística internacional e nacional via-se inclinado principalmente para as tendências da arte conceitual, marcado pela diluição das fronteiras entre as técnicas e linguagens tradicionais, assim como as temáticas começavam a se esbarrar mais nas questões da relação entre arte e vida e de micropolíticas.

Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede,

² O Ato Institucional nº 5 (AI-5) foi um decreto implementado pelo governo militar durante a Ditadura no Brasil, responsável por intensificar as opressões físicas e morais praticadas durante o período, permitindo com que os militares pudessem perseguir, prender e torturar a partir de qualquer sinal de oposição do regime (SILVA, 2022).

espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados. (KRAUSS, 2008, p. 136).

A expansão dos conceitos tradicionalmente atribuídos a produção em artes visuais acabou por também expandir as temáticas e motivações possíveis para a criação. Desse modo, pode-se dizer que inicialmente a bandeira brasileira não sucedeu tantas produções artísticas quanto aos períodos onde as questões nacionais estavam se sobressaindo intensamente ao nível do cotidiano, no entanto, houve uma profusão de obras com esse símbolo ainda mais diversificadas formal e conceitualmente, até que o debate da imagem fosse novamente colocado no olho do furacão.

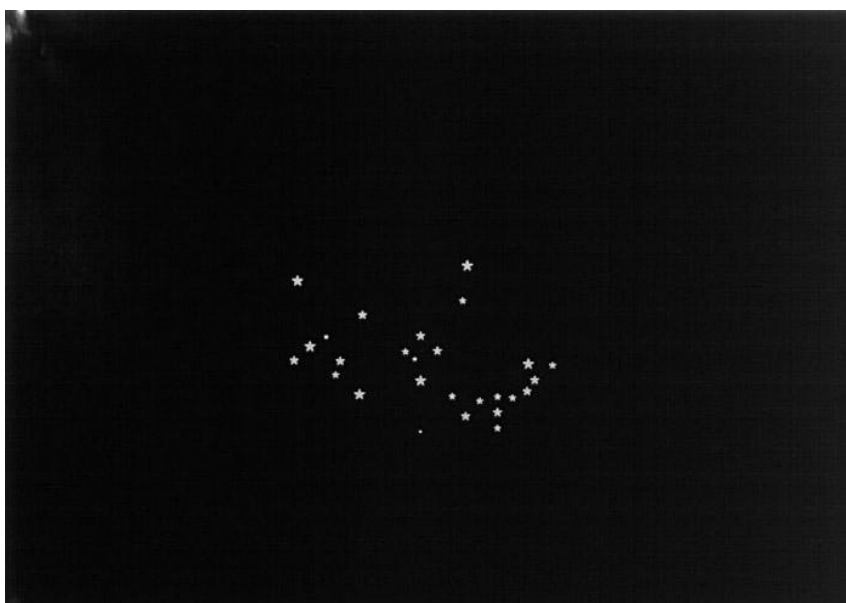


Figura 19 - Iran do Espírito Santo. A noite, 1998/1999. Serigrafia, 45.2 x 64.4 cm.

A imagem é composta por dois elementos básicos: a cor preta, que domina o plano metálico da serigrafia, e as estrelas contrastando no centro. Pela sua simplicidade, a imagem diz muito: *A noite* não se limita a um céu noturno, mas retrata o apagamento da luz e das cores emblemáticas da bandeira, se afastando de seus valores positivistas, progressistas, científicos e racionais, e se abrindo para a imensidão identitária da pátria Brasil. Somente a constelação denuncia sua existência enquanto bandeira, sendo que o céu do hemisfério sul substitui o nacionalismo individualista, ao diluir as suas fronteiras geográficas, abolindo as cores e formas emblemáticas de cada país. Resta então o mapa astral de 15 de novembro de 1889, data da proclamação da República. A Noite, de Iran do Espírito Santo, parece um

prelúdio às discussões contemporâneas sobre a atual crise do símbolo, onde a bandeira se torna campo para uma disputa de narrativas ideológicas.



Figura 20 - Compilação do autor.³

Desde junho de 2013, período reconhecido como Jornadas de Junho, marcado pelas manifestações populares e estudantis de diferentes âmbitos, a extrema-direita brasileira tem se apropriado de discursos e símbolos de maneira estratégica, a fim de promover sua ascensão no país. Após o golpe de Estado que interrompeu o mandato da ex-presidenta Dilma Rousseff, em 2016, e levou à eleição de Jair Bolsonaro como Presidente da República, em 2018, a Bandeira Nacional e suas cores passaram a ser adotadas como marcas de um espectro político. A elas, foram atribuídas sentidos até então não testemunhados, culminando em um dos maiores embates sobre a imagem em questão desde a sua criação.

A utilização de bandeiras nacionais em manifestações exprime patriotismo, que pode ser atrelado aos sentimentos de repulsa, indignação, reivindicação, homenagem, orgulho etc. Desde as manifestações públicas interessadas na derrubada do governo Dilma até o propagandismo bolsonarista, partidários da extrema-direita enxergaram na bandeira a potencialidade da representação: qual outro símbolo tão reconhecível e alegórico quanto ela poderia ser tão sintético e eficaz, quase o logotipo de uma política baseada no discurso do “Brasil, ame-o ou deixe-o”?

Para essa pesquisa, não cabe esmiuçar todo o processo de captação da imagem de maneira a detalhar os eventos. O fato é que, por imposição e repetição

³ Imagens extraídas dos sites Época Negócios, Jornal da Record – R7, Facebook e G1 – Globo.

cultural e simbólica, a bandeira passou a ser associada com a extrema-direita e seus preceitos, aos ideais de nacionalismo extremo, conservadorismo, autoritarismo, militarismo e anticomunismo, seja por seus apoiadores ou contrários. Desse modo, as significâncias da representação da Bandeira Nacional foram reduzidas. Reconhecer o símbolo, onde quer que estivesse, seria travar uma batalha entre extremos: do patriotismo exacerbado, ao repúdio sobre tudo o que a bandeira passou a representar. Verde-amarelo tornou-se uma combinação cromática partidária.

Na contramão da apropriação conservadora, inicia-se também um processo de tentativa de ressignificação e retomada dessa imagem, encabeçado por aqueles que veem na bandeira potencialidade simbólica apartidária. No entanto, tal processo de ressignificação, apesar de em primeira instância ser contrário ao movimento da barbárie, pode esbarrar em encruzilhadas ideológicas: é possível acreditar em um estado de neutralidade da imagem? Quais as novas significâncias que se almeja construir sobre o símbolo da bandeira?

Se a ideia de uma estética nacional é unificar conceitualmente e artisticamente uma nação, o símbolo tende a seguir escolhas e exclusões. Assim foi criada a Bandeira do Brasil, da Monarquia à República. A concepção e aprovação dos projetos de bandeiras nacionais eram realizadas por intermédio de quem assumia o governo. Portanto, os símbolos se estabelecem através de uma relação de poder, que impõem os ideais de nacionalismo e patriotismo, de comportamento e conduta. Nesse sentido, a bandeira pode ser compreendida como representação do domínio exercido pelo Estado.

A ressignificação e o retorno a uma suposta ordem pré-bolsonarista talvez não sejam suficientes para o confronto sobre a imagem. Seria preciso superar saudosismos em relação à Bandeira do Brasil tanto como imposição de respeito por meio da punição e da violência, como estética da alegoria e da falsa noção de orgulho, resgatada exclusivamente nos feriados nacionais, na Copa do Mundo, nos Jogos Olímpicos e assim por diante. Tanto a apropriação quanto a ressignificação promovem debates que abrem espaço para a investigação artística ponderar suas considerações, interferir sobre o contexto, demarcar o período e as incoerências, transformar a realidade etc.



Figura 21 - Bruno Baptistelli. *Bandeira afro-brasileira* (em diálogo com David Hammons), 2020. Bordado sobre tecido de algodão, 193 x 135 cm.

Uma das releituras recentes, a bandeira de Bruno Baptistelli renuncia às cores tradicionais. Losango, círculo, estrelas e faixas são mantidos, mas o lema “Ordem e Progresso” desaparece. O verde é substituído pela cor preta. O amarelo agora é vermelho vivo e saturado, quase alaranjado. O círculo deixa de ser azul celeste e dá espaço ao verde. Estrelas e faixa, que antes eram brancas, dão lugar ao preto, em confluência com o fundo retangular da bandeira. Em um ato de reapropriação histórica, a *Bandeira afro-brasileira* emprega no cerne do símbolo as cores do imaginário identitário de resistência, que são também as de diversas bandeiras de nações africanas. Assim como acontece em *Oké Oxóssi*, de Abdias do Nascimento (Figura 17), a verticalização da bandeira também se faz enquanto transgressão. Verticalizar a bandeira é um ato sutil de subversão de seu padrão expositivo oficial. É retórica em contramão à obediência e à rigidez.



Figura 22 - Leandro Vieira. Bandeira Brasileira, 2019. Técnica e dimensões não definidas.

A bandeira proposta pelo carnavalesco Leandro Vieira para o desfile da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, no Carnaval de 2019 no Rio de Janeiro, compartilha algumas características da bandeira de Bruno Baptistelli (Figura 21). *Bandeira Brasileira* também contesta o verde-amarelismo: rosa e verde são as cores da escola de samba representada. A bandeira como alegoria festiva, apropriada em contexto carnavalesco, é ressignificada por Vieira. Um novo lema, “Índios, negros e pobres”, ocupa o espaço de “Ordem e Progresso”. As alterações novamente renunciam à hegemonia ideológica eurocêntrica e colocam em questão a própria origem do samba como expressão musical de ancestralidade afro-descendente. Assim como a Bandeira Nacional, o samba e o carnaval são fenômenos responsáveis por internacionalizar os valores muitas vezes estereotipados do Brasil.



Figura 23 - Luana Vitra. Escora para tetos prestes a desabar, 2019-2021. Cimento, lama, tecido americano cru e madeira, dimensões variáveis.

À primeira vista, a composição formada pelos quatro pilares de madeira rústica causa certo estranhamento ao ocupar o prédio do Instituto Moreira Salles, o IMS, em São Paulo. O cenário é de reforma e assusta pela instabilidade do telhado. Transitar em torno à obra se torna quase um incômodo, pois naturalmente buscamos evitar qualquer tipo de movimento que possa romper o equilíbrio e provocar desmoronamentos. Ao inclinar e direcionar o olhar para cima, é possível perceber que a estrutura monumental sustenta um plano retangular, estampado por um losango e um círculo. No teto, prestes a desabar, o ícone da Bandeira Nacional é composto por um tecido revestido de lama e cimento cru. A instalação de Luana Vitra agrega ao prédio do IMS uma arquitetura de precariedade. A escora em madeira, como alternativa de sustentação e amparo de construções, substitui o mastro no papel de hastear a bandeira, enrijecida pelo cimento e a lama secos. São materiais comuns ao imaginário da construção civil e, juntos, constituem uma espécie de palafita nacional fragilizada.



Figura 24 - Jefferson Medeiros. Obra embargada, 2022. Tijolos industriais, dimensões variáveis.

Seguindo um raciocínio semelhante, *Obra embargada* constitui-se de tijolos industriais furados, conhecidos popularmente como baianos, empilhados de forma a criar uma composição prismática, semelhante a uma torre ou um poço. A alvenaria dispensa argamassa: a estrutura é auto sustentada apenas pelo empilhamento, tijolo por tijolo.

A obra não levanta um plano, como um muro ou mureta, por isso, a composição não é revestida e não possui acabamento. As peças de cerâmica estão nuas, e cada uma delas possui duas principais cicatrizes geométricas em suas laterais, uma em formato de losango e outra em círculo. O estado de conservação levanta dúvidas: apesar de não estarem em completa ruína, os tijolos apresentam rachaduras e pedaços quebrados, mantidos pelo artista na superfície que a composição ocupa, cacos formando um pequeno entulho ao redor da Obra embargada. A palavra embargo faz referência à paralisação completa dos trabalhos em uma construção ou reforma, que só pode ser concluída quando resolvidas as irregularidades de projeto ou obra, como problemas de segurança, falta de alvará etc. Desse modo, até que a situação seja regularizada, a construção pode até mesmo ser abandonada. Sobre a obra, o artista revela:

Obra Embargada é essa análise do que foi construído de forma abrupta, sem consentimento, através do genocídio, do estupro, da escravidão, da tortura. Ainda assim, essa construção seguiu e segue

negando a reparação ao terreno. Portanto, essa meia-água segue inacabada, exposta ao tempo. Se tornando cada vez mais visível a fragilidade dessas paredes sem embolso, esfarelado a cada chuva, que são na verdade lágrimas da memória de um passado em aberto. (MEDEIROS, 2022)

O texto do artista revela questões que compartilho. O encontro com o trabalho de Jefferson Medeiros aconteceu nas etapas finais do processo criativo de três obras da série “Construções”, apresentadas no próximo capítulo, com as quais obra embargada conversa diretamente. Mais do que coincidência, a correspondência de ideias entre os trabalhos evidencia o contexto influente sobre as temáticas de artistas contemporâneos, sobretudo no que diz respeito às problemáticas sociais, culturais e políticas brasileiras.

Muitas outras propostas de utilização de bandeiras nacionais foram feitas em diferentes períodos. As escolhas referenciais buscaram apresentar soluções diversificadas de utilização da bandeira, trabalhos com os quais me deparei na graduação. As obras em questão, assim como as leituras e o material de apoio à pesquisa, pavimentaram o solo que piso e habito, construindo-me artística e politicamente.

3. EM OBRAS - CONSTRUÇÕES ARTÍSTICAS

3.1 Memorial

A imagem da bandeira do Brasil permeia a maior parte dos trabalhos que venho produzindo nos últimos cinco anos, através de diversas linguagens e técnicas: pintura, escultura, cerâmica, vídeo-arte etc. Para além da recorrência do símbolo, utilizar as visualidades da Bandeira Nacional possibilita trabalhar com as características singulares e a “cultura dos materiais” (KRAUSS, 1998) sejam eles barro, papel, tinta, madeira, tecido, som, vídeo, vetor etc., e suas multiplicidades, trilhando um caminho teórico-poético a meu ver coerente e versátil.

Afora essa esterilização da lógica estrutural da escultura (...) os relevos de Tatlin representam o que ele próprio denominava uma 'cultura dos materiais', querendo dizer que a forma dada a qualquer parte da obra corresponderia às exigências reais, estruturais, depositadas naquela parte. (KRAUSS, 1998, p. 69-70)

Na graduação em Artes Visuais da UFU, uma das discussões mais frequentes nas aulas, principalmente de ateliê, foi a importância de identificar, explorar e investir em uma identidade artística, que funcione até mesmo como um mecanismo metodológico e prático para organizar melhor os processos criativos. Diante de tantas possibilidades, percebi que focar em um elemento visual e um tema específico e pensar em desdobramentos a eles poderia me ajudar a encontrar tal identidade. Foi apenas no segundo semestre de 2018, marcando o final de meu segundo ano de graduação, que uma situação me abalou, definindo qual seria o elemento explorado. A eleição de Jair Bolsonaro à presidência do Brasil fez desmoronar muitas das esperanças de estudantes, pesquisadores e profissionais da cultura e da educação, que se viram ameaçados. Isso movimentou intensamente o debate político e o cotidiano. Como agir? O trabalho em gouache *28/10/2018* surgiu ao início dessas reflexões, carregando no título a data fatídica, como anúncio de tempos instáveis.



Figura 25 - Acervo pessoal. 28/10/2018. 2018. Gouache sobre papel 10 x 15 cm.

O ano de 2019 foi turbulento, mas também estimulante, uma vez que viver em um ambiente político marcado pela tentativa de desmonte cultural (como a extinção do Ministério da Cultura⁴) demandou reflexão e organização, com o objetivo de resistir e buscar ações eficazes. Nessa etapa, as temáticas artísticas, tanto de colegas como as minhas, se voltaram às medidas disparatadas do governo, que não seria possível ignorar diante do papel social que artistas e professores representam.

Foi o momento de pensar em como poderia aproveitar as aulas de Ateliê de Cerâmica e Instalação para configurar meus trabalhos, eleger o que seria anunciado e denunciado, quais intenções, símbolos, cores, formas e referências utilizar. Com orientação dos professores Fábio Purper, na cerâmica, e Tatiana Ferraz, na instalação, dei início à construção de *Sob nova direção: esconderijo* (Figura 26), em 2019, principal obra como consequência das pesquisas feitas até então. Composta por cinquenta e cinco bandeiras do Brasil, de 15 por 10 centímetros cada, feitas de cerâmica e esmaltadas de vermelho, com um tapete verde e uma vassoura de palha, participou da exposição coletiva “Ocupação MUnA: ensaios espaciais” no Museu Universitário de Arte de Uberlândia (MUnA). Durante uma performance realizada na abertura da exposição, com o mesmo título da instalação, cinco bandeiras foram

⁴ Em 1 de janeiro de 2019, primeiro dia de mandato de Jair Bolsonaro, foram realizadas diversas reformas administrativas, uma delas destinada à oficialização da extinção do Ministério da Cultura (MinC), pela medida provisória nº 870, publicada no Diário Oficial da União.

arremessadas por mim de diferentes ângulos e lugares do museu em direção ao tapete da instalação e, em seguida, varridos para debaixo dele (Figura 28).



Figura 26 - Acervo pessoal. Registro da exposição da obra Sob nova direção: esconderijo. 2019. Cinquenta e cinco bandeiras em terracota esmaltadas com respingos vermelhos, tapete de tecido poliéster e vassoura de palha, dimensões variáveis.



Figura 27 - Acervo pessoal. Detalhe de bandeira feita em terracota, 2019.



Figura 28 - Acervo pessoal. Registros da performance “Sob nova direção: esconderijo”, 2019.

Como desdobramento de *Sob nova direção: esconderijo*, as cinquenta peças restantes da performance ganharam uma nova configuração para a exposição “sobrevivências”, realizada em setembro de 2019 no Teatro Municipal de Uberlândia, com curadoria de Bárbara Ferreira, Maria Carolina Rodrigues Boaventura, Tamiris Vaz e GrupoTipia, compondo a instalação intitulada *Sob nova direção: Brasil com Z*. As bandeiras são organizadas sobre o chão de maneira que inscrevem a palavra BRAZIL. O público se depara com o nome internacionalizado do país gradativamente, uma vez que até chegar na obra é preciso percorrer um extenso caminho em curva e subida, revestido por carpete vermelho, característico da arquitetura do Teatro Municipal. Ao final do percurso, a mesma cor vermelha que já vinha aparecendo no caminho é mimetizada nas bandeiras através das manchas em esmalte cerâmico.



Figura 29 - Acervo pessoal. Registros da exposição da obra “Sob nova direção: Brasil com Z”, 2019. Cinquenta bandeiras em terracota esmaltadas com respingos vermelhos, dimensões variáveis.



Figura 30 - Acervo pessoal. Registro da exposição da obra “Sob nova direção: Brasil com Z” (detalhes), 2019.

O audiovisual *pare*, de 2019, foi um dos primeiros experimentos com a linguagem. Através de um único frame contendo vinte e sete segundos, um corpo imerso, obscuro e oculto encontra-se diante de um outro plano de vídeo, como em uma espécie de tela ou projeção. O plano ao fundo mostra a imagem da Bandeira Nacional em baixa qualidade, ruidosa, assim como o áudio da obra: o sinal está fraco, é possível escutar apenas o ruído da frequência. Destoando do cenário preto e branco, salta sobre a tela de fundo uma placa de trânsito inscrita “pare”. A figura vira-se em direção a câmera e o vídeo termina completamente escurecido.

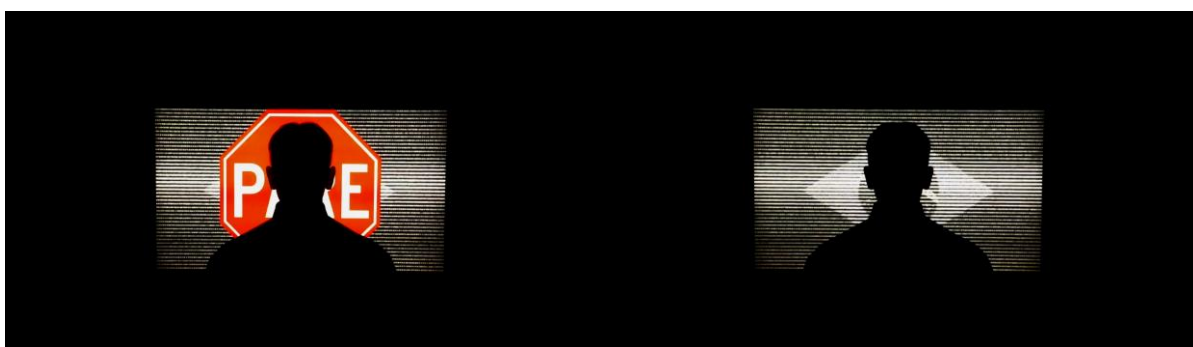


Figura 31 - Acervo pessoal. Screenshots do vídeo “pare”, 2019.

Em *Bandeira vermelha* (Figura 30), de 2019, as variações tonais revelam as formas geométricas da Bandeira Nacional. O intuito foi criar uma leve ilusão de ótica por meio da saturação do vermelho vibrante em todo o espaço retangular. A pintura digital, feita pelo *software* de edição de imagens *Adobe Photoshop*, possibilita uma gama variada de interpretação do vermelho, podendo fazer também o espectador recorrer à psicologia das cores. Trata-se de um gesto virtual-pictórico simples: lata de tinta sobre *JPEG*⁵.

⁵ Joint Photographics Experts Group (JPEG) é um método de compressão de imagens virtuais, popularizado como um formato de arquivo digital.

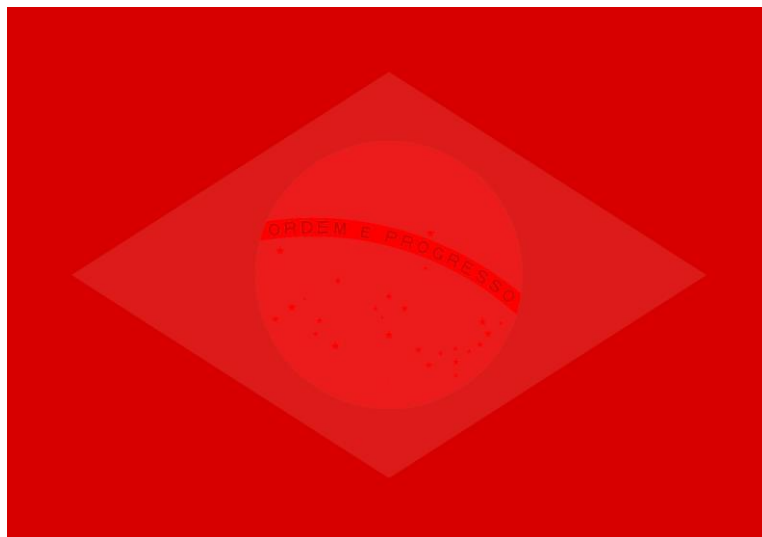


Figura 32 - Acervo pessoal. Bandeira vermelha, 2019. Pintura digital, dimensões variáveis.

Motivado inicialmente pela exploração de diferentes técnicas na disciplina de Pintura, *Sob nova direção: Lote* (Figura 33 e 34), surge de problemáticas do espaço, de territórios, fronteiras, muros sociais e imperialismo. Consiste em um objeto construído de maneira semelhante a uma maquete topográfica ou arquitetônica, mas que ignora escalas e cálculos de proporção, dando corpo às formas geométricas da Bandeira Nacional através de relevos que se sobrepõem uns aos outros. A paisagem se caracteriza como um jardim, tendo seu perímetro contornado por miniaturas de cercas brancas de madeira.



Figura 33 - Acervo pessoal. Sob nova direção: lote, 2019. Papelão, gesso, placas de poliestireno, têmpera vinílica, serragem e madeira, 70 x 50 cm.

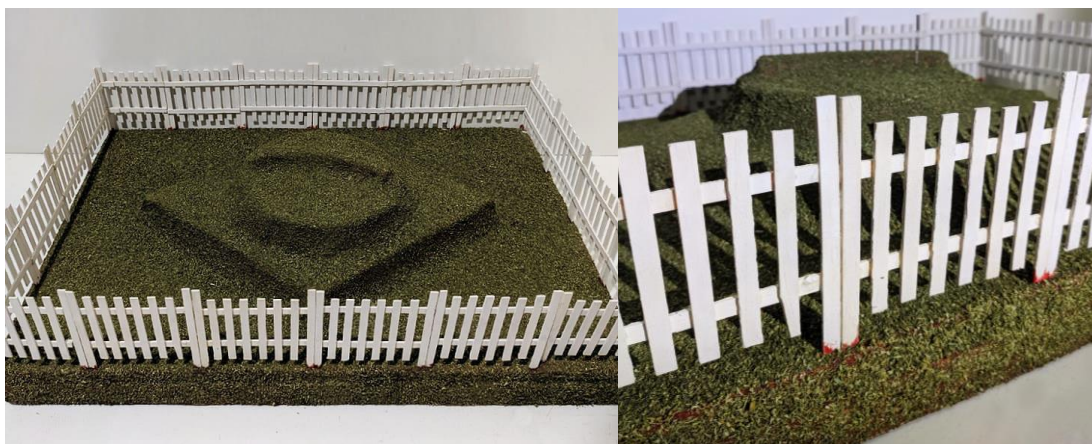


Figura 34 - Acervo pessoal. Sob nova direção: lote (detalhes), 2019.

Na obra *malware*⁶, de 2020, feita em parceria com Jeffrey Cândido e premiada no Festival EntreArtes Digital,⁷ a bandeira está ausente, mas acaba por se dissolver no discurso. Configura-se na linguagem do audiovisual, carregando no título, nas visualidades, nas escritas e na sonoridade elementos relacionados ao conceito-motor de vírus em duas principais perspectivas: o digital e o biológico, isto é, o coronavírus SARS-CoV-2, o qual desestabilizou nossas existências, cotidianos e relações, ao passo que também transformou as dinâmicas organizacionais de eventos e exposições de arte. O audiovisual foi criado no software *Sony VEGAS Pro* e *Audacity*, compondo-se de uma sequência de imagens em animação com base em uma simulação da “tela azul da morte”, específica do sistema operacional Windows 7 ou XP, que identifica um estado de travamento do computador, compromete a sua inicialização e, muitas vezes, é motivada pela infecção de um vírus (ou *malware*). No lugar dos códigos e orientações originais do sistema operacional citado (que recomendam processos de restauração ou verificação de componentes do aparelho), as mensagens em *malware* que ilustram o impedimento de inicialização do sistema apresentam uma espécie de diagnóstico, um laudo de descrição de exames comportamentais de uma personagem identificada somente como “paciente”. A voz, performada para soar impessoal e robótica, é a representação da autoridade analítica capaz de identificar comportamentos e falhas no sistema e reportá-los. Com efeitos que remetem às interferências de chamadas telefônicas, a voz evoca também a

⁶ Disponível em: <https://vimeo.com/540868807>

⁷ Evento cultural de extensão promovido remotamente pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (IARTE/UFU) em 2020. Disponível em: <https://eventos.ufu.br/entreartes>

imagem do médico que diagnostica os pacientes e os orienta. A cena final da obra apresenta um código QR que direciona para o “Painel Coronavírus” (<https://covid.saude.gov.br/>), plataforma governamental que concentra dados sobre os casos do novo coronavírus no Brasil. O audiovisual foi criado em agosto de 2020, mês em que o país registrou cem mil mortes, cem mil pessoas tratadas como dados.

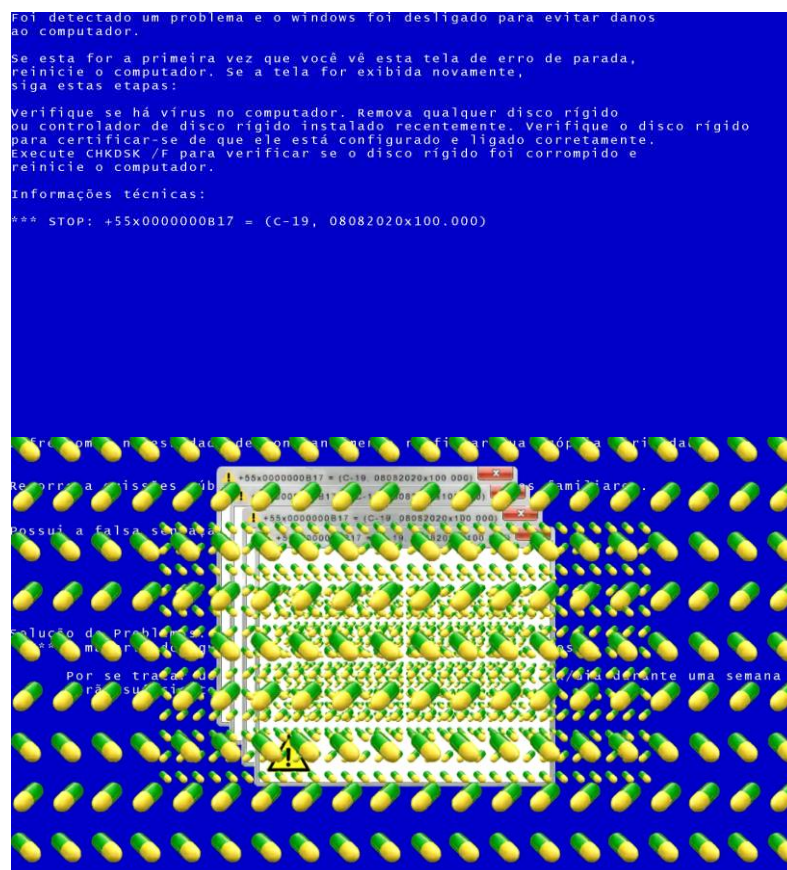


Figura 35 - Acervo pessoal. Capturas de tela do vídeo “malware”. 2020.

3.2 Construções

A proposta para as peças desenvolvidas durante o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) seguem fazendo menção ao imaginário do símbolo nacional, dessa vez, a partir da escultura com barro, da apropriação de objetos lúdicos e de uma brochura publicada em 1974. Construções é uma série composta, a princípio, por quatro obras, com abertura para a inclusão de futuros trabalhos semelhantes. Em conversa com este TCC, o TCC da colega de graduação Bianca Lana compartilha do mesmo título, mas com o enfoque nas identidades personificadas. Cito aqui o trabalho de Bianca Lana, Dos filhos deste solo: identidades, a fim de registrar a realização de uma

exposição final conjunta, planejada para acontecer em Agosto de 2022, sobre o título-fusão das duas pesquisas: Dos filhos deste solo: identidades e construções. A proposta sinaliza para a ação colaborativa entre os discentes, que, juntos, ampliam as ressonâncias dos trabalhos e se fortalecem mutuamente.

3.2.1 Construção 1: Projeto para um lar

Para o trabalho que encabeça a série *Construções*, é explorado o imaginário da construção civil e do mercado imobiliário tendo como base o tijolo, sobretudo o tijolo de adobe, na qualidade de material com um duplo potencial de estrutura e revestimento.

As intersecções entre a Bandeira Nacional e a estética da construção se iniciaram em 2019, com a obra *Sob nova direção: esconderijo*. As possibilidades de fundir as discussões acerca do símbolo da bandeira com a cultura e as propriedades dos materiais são inúmeras, capazes de serem questionadas, subvertidas, reconfiguradas ou mimetizadas pela temática de interesse. Por vezes os materiais podem ser o pontapé inicial para um processo de criação artística, tamanha a densidade de seu potencial conceitual. Tanto em *Sob nova direção: esconderijo* quanto em *Construção 1 - Projeto para um lar* a concepção dos trabalhos surge do estudo do barro. O primeiro considerou o espaço a ser ocupado a partir de dois elementos: o chão e o rodapé. Ali, o barro compôs uma série de azulejos de rodapé, como material de acabamento, mas desnudo, sem revestimento polido ou acobertado: barro aparente. O entendimento daquelas peças em possibilidades de expansão no campo tridimensional levaram o tijolo à condição de peça básica.

A instalação *Construção 1 - Projeto para uma lar* é composta por quatorze tijolos de adobe feitos em argila, modelados inicialmente por uma forma construída para o projeto, tendo cada peça 20 x 10 x 5cm. Cada tijolo foi feito manualmente, sem adição de misturas com químicos ou sólidos, apenas argila e água. Todas as peças possuem o formato tradicional de paralelepípedo e, por não sofrerem o processo de cozedura (queima da peça de argila a fim de se transformar em cerâmica), são consideradas adobes. Eles secam geralmente ao ar livre, sob o sol, e assim tornam-se rígidos o suficiente para as construções. Após o processo de secagem, cada peça diminui de tamanho devido à evaporação da água presente na argila. Assim, possuem agora aproximadamente 16 x 8 x 4 cada um.

A utilização dos adobes está historicamente relacionada com as construções de arquitetura vernacular, caracterizada por materiais e técnicas tradicionais da região onde são construídas, de baixo custo e que prezam por processos naturais e ecológicos, uma vez que os tijolos não precisam passar pela queima. Depende da disponibilidade de elementos como, além da argila, palha, madeira e esterco, que são empregados como aglutinadores (VERDE, 2013).

As aulas de Fundamentos Tridimensionais, de Cerâmica e os Ateliê de Cerâmica incitaram minhas primeiras experimentações criativas com o barro, suas propriedades específicas e possibilidades poéticas. Depois dos banhos de lama na infância, o reencontro com a argila e a oportunidade de fundir-me a ela foram dadas nas disciplinas da Profa. Dra. Maria Regina Rodrigues e do Prof. Dr. Fábio Purper Machado. Expandiram-se assim as noções do barro como matéria para modelagem, como elemento cultural, mito ancestral e nativo, como teoria da origem do ser humano, como corpo ecológico. Sua noção também é simbólica e contrastante à medida que representa um elemento muitas vezes associado ao atraso, culturalmente entendido como sujeira, doença ou obstáculo, quase escatológico.

Tudo isso constitui a cultura do material e dá abertura para a criação artística. No caso da pesquisa para este TCC, proponho associar a materialidade da arte incorporada ao barro com os símbolos nacionais enquanto contribuintes para a instrumentalidade de ideias de nacionalismo e de brasilidade, de identidade coletiva e patriotismo.

Ao atolar as formas geométricas da bandeira na lama, questiona-se a construção de sua imagem e a sua referência europeia; o genocídio dos povos nativos e explorados; as dívidas históricas, sociais, ecológicas e morais decorrentes da exploração do território e a tentativa de unificação da pátria através de uma identidade nacional específica. Esses foram alguns dos pontos propositalmente questionados na concepção do trabalho, que constituem temáticas do incômodo.

Em cada tijolo, no lugar onde geralmente é gravada em baixo relevo a logomarca de fabricação, encontram-se as formas geométricas básicas da bandeira separadas umas das outras (losango, círculo e faixa), assim como as combinações possíveis entre as formas. Ao empilhá-los, cria-se uma sequência narrativa entre as peças, uma relação genealógica.



Figura 36 - Acervo Pessoal. Registros das peças que compõem Projeto para um lar. 2022. Tijolos de adobe (argila), dimensões variáveis.



Figura 37 - Acervo pessoal. Projeto expográfico de Projeto para um lar. 2022.

Existem duas peças únicas e sete pares: um tijolo liso, um formando a bandeira do Brasil completa, dois de losango, dois de círculo, dois de faixa, dois de losango e faixa, dois de círculo e faixa, dois de losango e círculo (Figura 36).

Os visitantes em interação com a obra são postos diante à discussão de construção e desconstrução da identidade brasileira e da nacionalidade, convidados a perceber as relações entre as formas da Bandeira Nacional gravadas em baixo relevo nos tijolos e as propriedades do barro como principal material da obra. Os tijolos são organizados e empilhados de forma que não se sabe exatamente se tal disposição

é um projeto de muro ou mureta inacabado, interrompido ou destruído, se é sobra ou princípio de uma construção.

O tijolo de adobe é cru e revela, sem filtros, as propriedades reais do barro. Apesar de serem feitos a partir de um molde, cada peça se comporta de uma maneira em relação à modelagem e à secagem. Existem rachaduras, pedras aparentes, buracos, arranhados, irregularidades, distorções, interferências. Na lógica da produção fabril e em massa, essas seriam peças defeituosas, fora de linha. Em Construção 1 - Projeto para um lar, a origem do ser humano se condensa em tijolo e vira estrutura, sustento e revestimento. Demarca linearmente um espaço: pode ser muro, pode ser ruína, pode ser escombros.

3.2.2 Construção 2: Brinquedoteca

Em *Brinquedoteca*, o conceito de construção é ampliado para além do imaginário imobiliário.

Parte de nossa relação com a Bandeira do Brasil é construída por intermédio de um contexto de educação formal: a escola. Da educação infantil ao ensino superior, a imagem da bandeira se mantém presente ainda na contemporaneidade: seja no conteúdo disciplinar, hasteada em mastro, em evento solene, acompanhada do hino, em eventos comemorativos e esportivos, feriados nacionais etc. Os espaços formais de ensino-aprendizagem exercem, historicamente, um papel de contextualização dos símbolos nacionais, e são grandes responsáveis pela instauração deles ao imaginário coletivo. No entanto, esse tipo de relação geralmente é unilateral: compreende-se que se deve respeitar a imagem da bandeira, e assim deve ser. Qualquer manifestação de ordem que não a do respeito como passividade é reprimida. O respeito aos símbolos nacionais é imposto, estética que não deve ser questionada ou debatida. Esses são ecos de um período da educação brasileira marcado por disciplinas como Educação Moral e Cívica, implementada por lei em todos os anos escolares de todas as escolas públicas brasileiras nos períodos de Regime Militar (1964-1985). Condizente com o período, o conteúdo atribuído a essas aulas procuravam estimular em crianças e adolescentes o patriotismo como sentimento brando, o culto à moral e ética, baseados nos preceitos de imposição, censura e punição, característicos da Ditadura. Ao decorrer das pesquisas e do levantamento bibliográfico para o TCC, foi preciso buscar referencial físico na biblioteca da Universidade. No primeiro momento, a busca se

concentrou no levantamento dos livros que traziam "bandeira do Brasil" ou "bandeira nacional" nos títulos. Para além das obras referenciadas ao decorrer desta monografia, como Milton Luz com *A História dos Símbolos Nacionais*, de 1999, e Raimundo Olavo Coimbra com *A Bandeira do Brasil*, de 1979, um livro chamou a atenção.

A Bandeira do Brasil, de Antônio Calandriello, é uma espécie de cartilha. Tem como subtítulo "Educação e Civismo - Antologia, Legislação, Cerimonial". O livro estava, em 1979, na sua décima segunda edição. Sem especificação de editora ou dados catalográficos mais detalhados, a cartilha reúne em 63 páginas legislações, condutas de comportamento, imagens e decretos acerca exclusivamente da Bandeira Nacional. A intenção do livro não parece ser a explicação da história da bandeira e a sua trajetória, mas sim de como deve ser tratada e qual é o comportamento correto diante dela. Feito durante o Regime Militar, o livro de Calandriello é condizente a ele: a cartilha reúne instruções e informações no imperativo, obrigatórias à época.

O livro é potência enquanto contradição. Alterar a imagem da bandeira por fins artísticos é tentador diante tanta rigidez vestida de ensino-aprendizagem. O caráter didático do livro pode também levar à interpretação dele como um manual de possíveis intervenções.

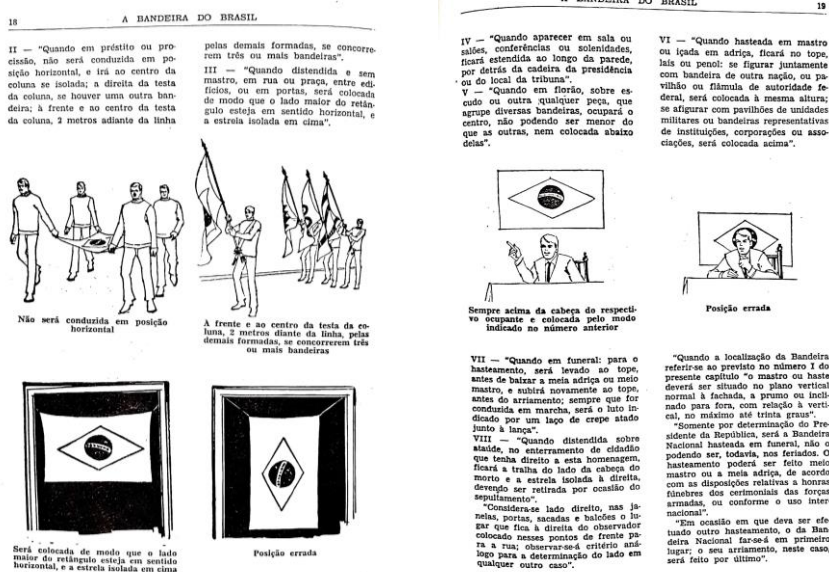


Figura 38 - Acervo pessoal. Digitalizações do livro *A Bandeira Brasileira*, de Antonio Calandriello, 1974, p. 18-19.

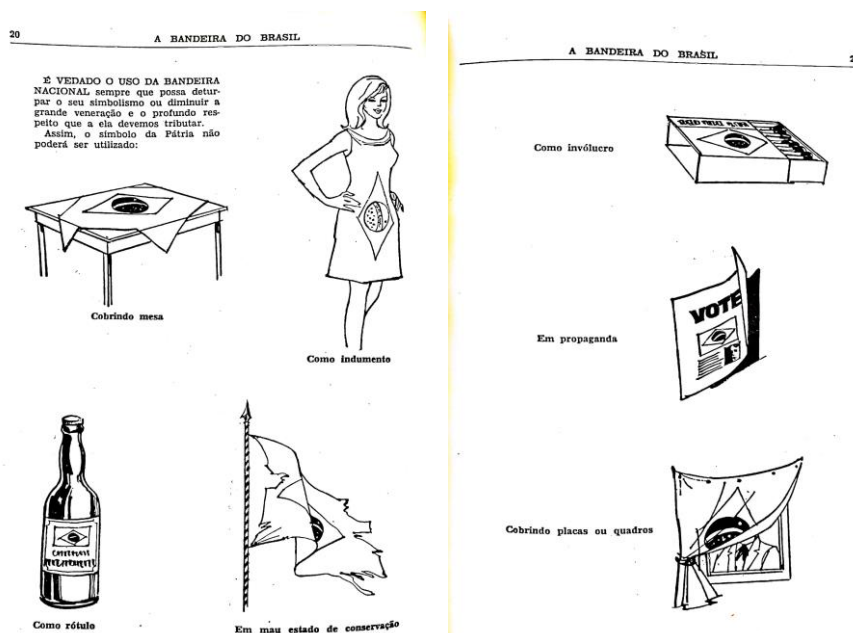


Figura 39 - Acervo pessoal. Digitalizações do livro *A Bandeira Brasileira*, de Antonio Calandriello, 1974, p. 20-21.

Brinquedoteca (Figura 40) se apropria de um tatame colorido em EVA, comumente utilizado na educação infantil para delimitar espaços de brincadeira e leitura, como zonas de estímulo à criatividade. Dentro do espaço emborrachado é possível criar narrativas alternativas da realidade, por mais bárbara que ela seja. Brincar enquanto ato sutil de resistência e oposição. Composto por nove placas de EVA, o espaço de 150 x 150cm delimitado no chão é multicolorido, e possui formas recortadas das duas principais geometrias da bandeira: losango e círculo. Cada placa possui esses dois recortes, que são trocados de maneira que as cores se misturem, ou seja, é possível destacar os recortes e encaixá-los em outras placas de EVA, formando uma espécie de jogo didático de formas. Ao centro, no único tatame sem recortes e de cor marrom, encontra-se o livro de Antônio Calandriello, com dois marcadores de página verde e amarelo destacando as páginas 19 e 20.



Figura 40 - Acervo pessoal. Registro da obra Brinquedoteca, 2022. Tatame de EVA, livro, 150 x 15 cm.

Mesmo diante das proibições destacadas no livro, Brinquedoteca é pensada para ser uma obra interativa, posicionando o público como participante e ativador do trabalho, convidado a construir sua própria bandeira através das cores e encaixes ali disponíveis. O trabalho provoca a desobediência infantil, inofensiva. Por mais que o livro procure enrijecer o comportamento e as noções de moralidade e patriotismo diante dos símbolos nacionais, todo o entorno da obra o contraria, que por sua vez altera de forma lúdica a iconografia da Bandeira Nacional.

3.3.3 Construção 3: Traçado metódico de uma figura

A instauração cultural da bandeira como imagem oficial e governamental faz com que reconheçamos um conjunto de cores e geometrias como constituintes desse símbolo que representa a pátria. Ao fragmentar os elementos que constituem a bandeira, é possível percebê-la como uma espécie de pictograma: temos uma série de ícones que permitem a visualização de dados específicos, criando uma escrita primitiva da imagem.

Como e por quê pensar em uma pictografia da bandeira? Como a repetição desses símbolos é capaz de criar um sistema próprio de expressão e linguagem?

A partir do retângulo, do losango, do círculo, das estrelas e da faixa, é possível criar uma espécie de hieróglifo do imaginário nacional. Pensando na historicidade do pictograma, os hieróglifos como sinais codificados e decodificados de uma civilização antiga surgem como referência poética e conceitual. A inscrição dessas figuras, feitas geralmente em paredes quando associadas à tradição egípcia, era capaz de criar um sistema próprio de linguagem complexa: ali eram retratados desde acontecimentos contextuais, cotidiano, rituais sagrados, narrativas reais e fictícias, ideias abstratas etc.



Figura 41 - Acervo pessoal. Registro da obra *Traçado metódico de uma figura*, 2022. Desenhos feitos com pedaço de tijolo queimado sobre parede, dimensões variáveis.

Assim, me aproprio da potencialidade da grafia através do símbolo como constituinte de *Traçado metódico de uma figura* (Figura 41), ao passo que também me interessa desestruturar a organização formal do hieróglifo, sobrepondo a ele as visualidades do grafismo infantil e do enclausuramento por um gesto simples: os grafismos representam diretamente os símbolos que compõem a imagem da bandeira, e são reconhecíveis enquanto tal, mas não estão estruturados de maneira linear ou narrativa no sentido em que os hieróglifos se propunham. Aqui, apesar da mensagem direta, a repetição da forma leva à exaustão, onde surge a alusão ao rabisco. O sinuoso desenhar sobre parede pode fazer menção a imaginários contrastantes: o da escrita infantil enquanto garatuja desordenada e ordenada, geralmente livre e como etapa de um processo de aprendizado e reprodução da imagem; e o da grafia do encarceramento, no anseio à liberdade.

Utilizando o tijolo queimado como material, uma série de desenhos de aproximadamente 4-5cm é feita próxima ao encontro entre duas paredes do espaço expositivo, ocupando uma área de aproximadamente 60x40cm. Para tal, a fim de se distanciar de um estado do grafismo formalmente ordenado, os desenhos serão feitos com a mão esquerda, contrária à predominante em meu desenvolvimento cognitivo e minha alfabetização.

O suporte é condizente com a propriedade das três menções gráficas (hieróglifo, grafismo infantil e do encarceramento): vê-se na parede a potencialidade da recepção gráfica, da quebra de neutralidade, da interferência em um espaço revestido e plano, da incorporação de um código em uma superfície estática e rígida. De modo a revelar as entranhas desse suporte, a escolha do tijolo queimado como material para realizar os desenhos procura dar corpo, cor e textura ao impulso da grafia, utilizando do mesmo material que constitui as paredes para gravar a composição do símbolo nacional de maneira fragmentada, em repetição e distorção. O trabalho propõe sutileza, ao mesmo tempo que não abdica de uma força gráfica.

3.3.4 Construção 4: Escambo-estorno

Ao decorrer da escrita da pesquisa, do processo de criação das obras e da reflexão sobre elas, outras ideias apareceram, em momentos distintos, algumas guardadas para aprimoramento, necessitando de experimentação. Duas delas surgiram pouco antes da montagem da exposição: *Traçado metódico de uma figura*, que se concretizou na montagem, e *Escambo-estorno*, a partir de quatro tijolos de adobe feitos para o TCC e que quase foram descartados.

O trabalho é um braço de *Construção 1 - Projeto para um lar*. A semelhança do paralelepípedo de barro com uma barra de ouro motivou a obra. Apesar do ouro ser extraído frequentemente do barro, ele se sobressai comercialmente por sua raridade. O ouro se torna símbolo da capital. O amarelo da bandeira, interpretado majoritariamente como riquezas da nação, na realidade foi tomado por exploração, é amarelo de escambo.

Nesse sentido, os tijolos ganham dupla personalidade: podem assumir sua forma como barro e podem mimetizar uma barra de ouro, ainda que (e principalmente por ser) toscamente falsificada. O formato é semelhante, e ambos exprimem valores contrastantes em relação à propriedade, posse, pertencimento e valor. De novo, são

retomadas questões como dívida histórica, exploração, colonização e instrumentalidade da estética nacional.

Escambo-estorno é um díptico, onde cada par representa uma palavra dessa relação. No primeiro temos escambo: sobre uma barra de ouro com as formas da bandeira em alto relevo está empilhado um tijolo com as mesmas formas, mas em baixo relevo, com dimensões um pouco menores.



Figura 42 - Acervo pessoal. Registro da obra *Escambo-estorno*, 2022. Tijolo de adobe (argila e esterco), tinta spray, dimensões variáveis.

Do outro lado, em estorno, a barra de ouro é menor e em baixo relevo, e está empilhada sobre um tijolo de barro com as formas da bandeira em alto relevo.

Com a metáfora dessa relação comercial, o jogo de relevos faz menção às explorações em território nacional desde o início da colonização portuguesa, responsável também por firmar a noção de estética nacional verde-amarela que temos até hoje. Mas existe em estorno o sobressair da terra, um otimismo em relação à consciência de classe, em valorização ao território de origem, pela reconquista e reforma dessa terra.

Vale ressaltar os materiais envolvidos na produção dos paralelepípedos para *Escambo-estorno*. Não se usa ouro de verdade na obra, barro é camuflado por tinta dourada, o valor é simbólico. No entanto, nesse caso, a argila foi misturada com esterco bovino como estratégia para maior rendimento e consistência do material, como tradicionalmente as construções vernaculares o empregam. A utilização desse material implica em novos atributos conceituais à obra, das fezes oriundas da commodity (o gado, o leite e a carne) à fertilidade do solo, da questão ambiental à comercial. A ideia de preciosidade se funde com a do excremento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No tempo que rege a data limite estabelecida para o TCC finalizar formalmente, estamos em um momento de intensa movimentação política no Brasil. Em consequência, a produção em artes se vê atravessada e toma parte das temáticas em destaque.

O ano de 2022, época de intensa movimentação político-artística, é marcado por datas-redondas, como o centenário da Semana da Arte Moderna de 1922, colocando novamente em questão a construção e desconstrução da ideia de nacionalidade. Para além da celebração, datas como essas fazem com que alguns pontos sejam retomados e exercitemos a reflexão. Assim como durante o ápice do modernismo a pauta nacional identitária foi ponto de partida para a criação artística e para o debate político, hoje, 100 anos depois, nos encontramos mais uma vez envolvidos na problemática da construção do nacionalismo identitário, em especial sobre a imagem da bandeira como estética do impasse.

O contexto de desmonte movimenta a produção artística, engajada em explorar a imagem da bandeira, tal como acontecia nos anos em que vivemos sob o Regime Militar. A urgência de superação das mazelas do Poder Executivo no âmbito federal, sob comando da extrema-direita, faz com que, cada vez mais, os artistas se insiram no debate da imagem, ocupem espaços nas mídias jornalísticas e demarquem os tempos atuais na história do país.

Reapropriada por artistas ao longo das décadas, desde a ilustração de Tarsila do Amaral para o livro “Pau-Brasil” (1925), de Oswald de Andrade, a bandeira está no centro de uma disputa de narrativas ideológicas, hoje ainda mais acirrada pela proximidade das celebrações do bicentenário da Independência, em setembro, e das eleições, em outubro. E, seja para afirmar questões de identidade, seja como forma de crítica social, ela segue presente na produção contemporânea. (GOBBI, 2022).

É preciso contestar também as incoerências e a propagação de *fake news* a respeito da utilização do símbolo, das quais procuram incitar a perseguição daqueles que interferem na imagem, a fins artísticos ou não, como no caso de uma recente postagem nas redes sociais do Presidente em repúdio a um ato de queima da bandeira em protesto associado à manifestantes de esquerda, mas que, na realidade, correspondem a imagens de um ato da própria direita (REDAÇÃO, 2022).



Figura 43 – Acervo pessoal. Captura de tela de pronunciamento por Jair Bolsonaro no *Twitter*, 2022.

É preciso questionar o ufanismo, assim como é preciso questionar tanto a repulsa à bandeira quanto a ideia de se reconquistá-la para as esquerdas. O que é ser brasileiro? O quão tendencioso é apostar na construção de uma identidade nacional? Existe uma estética nacional neutra? As respostas mais objetivas tendem a ser insuficientes, tamanhas a complexidade e a diversidade estética do país. A instrumentalidade do patriotismo verde-amarelo por si só é insuficiente, assim como o desejo da consolidação de uma ideia única de arte nacional.

As interferências sobre a imagem da bandeira permitem múltiplos caminhos e não delimitam novos nacionalismos, mas se fazem relevantes ao contestarem a imposição dos mesmos através de denúncias, anúncios, reivindicações militantes, artistas etc. Propor alternativas ideológicas de nacionalismos, nesse sentido, seria vestir com novas roupagens as mesmas relações de poder. Por isso, na própria perspectiva da ressignificação da imagem também existe um entroncamento: por mais que as intenções sejam de restauração de uma dignidade perdida, contra a monopolização exacerbada de tudo e todos, é preciso questionar as bandeiras enquanto representação de domínio, exercido pelo Estado sobre a população. O símbolo em questão é responsável por determinar condutas e formas de

comportamento, ele simboliza culturalmente o respeito que só pode ser conquistado por meio da imposição, da violência e da punição.

Por consequência, o estudo sobre a Bandeira Nacional nos revela como agentes ativos na manutenção e construção desses ideais de identidade, o que faz questionar meu próprio papel não só como artista, mas como cidadão e corpo político que, por vezes, precisa ser chacoalhado e constrangido, para então tomar consciência e agir. Materializa-se a arte como tática de ação organizada.

De fato, a produção artística contemporânea tem se inclinado cada vez mais a questionar a ideologia do nacionalismo e do patriotismo, voltando-se para as questões sobre pátria, Brasil e América Latina, símbolos nacionais, mapas, cartografia, decolonialidade etc., assim como os trabalhos que intervêm diretamente sobre a imagem da bandeira, que podem ser entendidos como estratégia mercadológica. O contexto exige a difusão da pauta e do debate. O próximo Sete de Setembro marca duzentos anos da Independência do Brasil, data que permite uma reflexão a longo prazo, mas que parece incitar as temáticas das produções artísticas em um futuro próximo. Fiquemos à espreita. Em ano de bicentenário da Independência e eleições presidenciais, período onde os embates em torno à bandeira estapulam o campo das artes, é importante não perder o viés político e social. Apesar das abstrações patrióticas, sobressaem as pessoas, a terra e as identidades, que nos fazem plurais. É preciso organização para que não sejamos novamente representados por aqueles que afirmam e reduzem o Brasil a um grupo exclusivamente conservador.

Incômodos, embates e incoerências são motores criativos em meu processo, mas não são limitadores. Para o futuro dos trabalhos apresentados ao decorrer desta monografia, irão ecoar os desdobramentos possíveis e ainda não imagináveis. As pesquisas teórico-práticas realizadas até aqui são como amostras experimentais diante dos disparadores criativos que surgiram nos processos. Além da presente temática, existem vários outros pontos de interesses incitados pelas experiências que tive ao decorrer da graduação. Sou um artista-pesquisador-professor ainda em obras - se é que essa construção tem fim -, e sigo motivado pelas vontades em explorar as linguagens do tridimensional, a performance como superação da representação, o espaço urbano como espaço democrático e de incitação artística, a docência enquanto alteridade e assim por diante. Do confronto de crenças ao sentimento de pertencimento, ao se permitir vivenciar a graduação, passei a acreditar no pensamento crítico, na artistagem, na concretização de utopias, passei a acreditar no

barro, no papel, na tinta, no tecido, no papelão, na linha, na cola, no plástico, no aço, na pedra, no descarte, na palavra, na geometria, no símbolo, na rachadura e na dobra. Passei a acreditar na cultura dos materiais e na subversão dos objetos. Passei a acreditar na arte do Brasil, no Brasil e sobre o Brasil. Passei a acreditar na arte de rua e na rua como arte. Passei a acreditar na arte engajada e corajosa. Passei a acreditar na arte como troca, como cotidiana, como reconhecível e popular. Passei a acreditar na arte da surpresa, da ambiguidade, da ironia, do fascínio e do deboche. Passei a acreditar mais na arte que berra sobre algo do que na arte que quer falar sobre algo. Passei a acreditar na arte como vontade, e por ela sigo impulsionado.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2021. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/bandeira>>. Acesso em: 11 fev. 2022.

BANDEIRA de São Paulo. Portal do Governo do Estado de São Paulo, São Paulo - SP, 2010. Disponível em: https://web.archive.org/web/20150924094249/http://www.saopaulo.sp.gov.br/conhec_sp/historia_bandeira. Acesso em: 20 jul. de 2022.

BRASIL. Lei nº 5.700, de 1971. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5700.htm. Acesso em: 06 jun. de 2022.

CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CHIARELLI, Tadeu. *Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional*. Porto Arte - Porto Alegre, v.6,n.10 nov. 1995.

COIMBRA, Raimundo Olavo. *A bandeira do Brasil: raízes histórico-culturais*. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: IBGE, 1979.

DAVIS, Angela. *Mulheres, Cultura e Política*; Tradução Heci Regina Candiani. – 1 ed. – São Paulo: Boitempo, 2017.

GOBBI, Nelson. *Nos 200 anos da Independência, bandeira do Brasil ganha novas formas e cores em releituras artísticas*. O Globo – Cultura – Artes visuais, Rio de Janeiro, 11 de Jun. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/noticia/2022/06/nos-200-anos-da-independencia-bandeira-do-brasil-ganha-novas-formas-e-cores-em-releituras-artisticas.ghtml>. Acesso em: 8 Ago. 2022.

JEFFERSON MEDEIROS. *Obra embargada - 2022*. Rio de Janeiro. 17 Jun. 2022. Instagram: @jefferson_medeiros. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Ce6SFirlwxt/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 29 jul. 2022.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A escultura em campo ampliado*. Arte & Ensaios 17. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XV, número 17, 2008.

LUZ, Milton. *A história dos símbolos nacionais: a bandeira, o brasão, o selo, o*

hino. Brasília: Senado Federal, Secretaria Especial de Editoração e Publicações, 1999.

MOLITOR, Felipe. *Antonio Henrique Amaral, além das bananas*. SP-Arte, São Paulo, 27 Jan. 2021. Editorial. Disponível em: <https://www.sparte.com/editorial/antonio-henrique-amaral-alem-das-bananas/>. Acesso em: 09 Ago. 2022.

PORTELLA, Isabel Sanson. *A Pátria*. Museu da República, Rio de Janeiro, Out. de 2015. Disponível em: <https://museudarepublica.museus.gov.br/a-patria/>. Acesso em: 4 ago. 2022.

REDAÇÃO, Da. *O truque de Bolsonaro ao dizer que 'outro lado' queima bandeira do Brasil*. Veja, [s.l.], 15 de Jul. 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/columa/maquiavel/o-truque-de-bolsonaro-ao-dizer-que-outro-lado-queima-bandeira-do-brasil/>. Acesso em: 8 de Ago. 2022.

SILVA, Daniel Neves. *O que foi o AI-5?* Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/historia/o-que-foi-ai-5.htm>. Acesso em 9 Ago. de 2022.

TORRES, Eduardo Cintra. *Bandeira e multidão, dois símbolos nacionais*. In: Observatorio (OBS*) Journal, n.o 4, 2008. Disponível em: <http://obs.obercom.pt/index.php/obs/article/view/168/137>. Acesso em: 11 fev. 2022.

VERDE, Redação Pensamento. *As vantagens e desvantagens do tijolo de adobe*. Pensamento Verde. [s.l.], 22 Nov. 2013. Disponível em: <https://www.pensamentoverde.com.br/arquitetura-verde/vantagens-desvantagens-tijolo-adobe/>. Acesso em: 9 Ago. 2022.