



Revista Historiar

ISSN: 2176-3267

Vol. 16 | Nº. 31 | Jul./Dez. de 2024

Ana Carolina Lima Santos

Universidade Federal de Ouro Preto / UFOP
outracarol@gmail.com

Sarah Elisa Carvalho Moreira

Universidade Federal de Ouro Preto / UFOP
sarahmoreira@outlook.com

A BRASILIDADE COMO FIGURA DA MEMÓRIA DA DITADURA CIVIL-MILITAR EM OBRAS DE ARTE CONTEMPORÂNEAS

RESUMO

Este artigo analisa cinco obras de arte contemporâneas que, ao materializarem memórias da ditadura civil-militar, evocam a noção de brasilidade. Observa-se como nelas símbolos nacionais são mobilizados de formas singulares para evidenciar a violência que era ocultada sob o patriotismo forjado pelo regime militar.

Palavras-chave: Arte; Memórias da ditadura; Identidade nacional.

ABSTRACT

This paper analyzes five contemporary works of art that, by materializing memories of the civil-military dictatorship, evoke the notion of Brazilianness. It is observed how national symbols are mobilized in unique ways to highlight the violence that was hidden under the patriotism forged by the military regime.

Keywords: Art; Memories of the dictatorship; National identity.

Introdução

Entre 1964 e 1985, durante a ditadura civil-militar brasileira, o campo das artes visuais foi impactado significativamente. O cerceamento da liberdade de expressão, levado à cabo pela instituição da censura e da perseguição daqueles que se posicionavam contra o regime militar, interrompeu a efervescência cultural vivida no início da década de 1960. Ainda que muitos artistas tenham continuado criando obras de resistência (como Antonio Manuel, Artur Barrio, Carlos Zilio, Cildo Meireles e Hélio Oiticica), nota-se um arrefecimento nas produções de cunho crítico e combativo, comprometidas pelos acontecimentos políticos do país (SOUZA, 2017; SANTOS, 2021). Com a transição para a democracia guiada por um projeto de amnésia, como esquecimento comandado abusivamente (GAGNEBIN, 2010), esse cenário demorou a ser revertido no que diz respeito à tematização da história ditatorial. Conforme Alice Costa Souza (2017, p. 35), “apenas no início do século XXI o Brasil começa a flertar com o discurso ético da ‘cultura da memória’”, empreendendo com mais fôlego trabalhos artísticos engajados com a rememoração da ditadura.

Andréas Knitz, Bianca Turner, Clara Ianni, Dora Longo Bahia, Fulvia Molina, Gilvan Barreto, Gustavo Germano, Horst Hoheisel, Jaime Lauriano, João Pina, Lais Myrrha, Leila Danziger, Mabe Bethônico, Marcelo Brodsky, Nair Benedicto, Rafael Pagatini, Rivane Neuenschwander, Rodrigo Yanes, Rosângela Rennó e Voluspa Jarpa são alguns dos artistas que, dos anos 2000 para cá, têm tomado as memórias ditatoriais como mote de suas obras, acolhendo e elaborando reminiscências sobre o passado autoritário. Diversas, essas produções têm pontos de contato. Certas preferências temáticas, por exemplo, são percebidas ao se constatar a recorrência de trabalhos que apostam na figuração das vítimas, na evocação direta da violência do período, na delação das ações-base do funcionamento do regime militar, na representação dos responsáveis pelos crimes perpetrados pelo Estado e na visibilização da resistência (SANTOS, 2021). Além disso, nota-se como dadas estratégias de significação são acionadas com frequência. A isso, anteriormente chamou-se de figuras ditatoriais, isto é, inscrições de sentido acerca da ditadura que se fundam a partir de determinados operadores (SANTOS, 2023).

No presente artigo, o foco recai sobre uma dessas figuras: a brasilidade, elaborada na exploração de aspectos tidos como nacionalistas. Para isso, o texto inicia com uma discussão acerca do sentimento de unidade nacional promovido pelo regime militar e da reconfiguração que nele se processa com a reabertura democrática. Adiante, examina cinco obras que trazem elementos do ideal de identidade da nação então delineado, materializado em mapas, bandeiras, hinos e heróis nacionais. São elas: *Terra Brasilis*, de Marcelo Brodsky; *Postcards from Brazil* e *Nossos bosques têm mais vida*, de Gilvan Barreto; *Retrato oficial*, de Rafael Pagatini, e *R.R. (90 milhões em ação)*, de Rivane Neuenschwander.

Duas estratégias metodológicas são, dessa maneira, utilizadas: a discussão teórico-conceitual sobre a noção de brasilidade (FICO, 1997; MAZZEI; SANTOS; DILÁSCIO, 2006; LESSA, 2008; BRIZUELA, 2012; CORDEIRO, 2015; SCHWARCZ; STARLING, 2018; CASTRO NETTO, 2023) e a análise descritiva de aspectos contextuais e formais (plásticos, icônicos e linguísticos) das imagens (JOLY, 1996), ambas entrelaçadas e sustentadas por um entendimento das obras de arte como agentes históricos que dão origem a formas, relações e cognições próprias (SANTIAGO JUNIOR, 2019). A partir daí, verifica-se como os símbolos brasileiros vão ser utilizados de maneira a demonstrar que o projeto ufanista dos militares era consequência de uma união compulsória e violenta, sob ele ocultada.

O nacionalismo militarizado durante a ditadura

Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling (2018) sinalizam que a identidade brasileira, como toda e qualquer identidade, não é estanque, mas se constrói a partir das demandas próprias a cada momento. Por isso, as autoras verificam que a brasilidade, gestada principalmente desde a Proclamação da República, é um sentimento de unidade nacional que tem assumido contornos variados ao longo da história. Durante a ditadura civil-militar, em um período em que a repressão implicou a desmobilização e a supressão do dissenso no espaço público, impondo o regime ditatorial como única via aceitável de interpretação da realidade do país; essa identidade foi impulsionada pela propaganda estatal. “As peças [da Assessoria Especial de Relações Públicas]

falavam em otimismo, orgulho e grandeza nacional; celebravam a diversidade e a integração racial brasileira; afirmavam a harmonia social.” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 453)

Havia, decerto, quem não se reconhecesse aí. Censurados, empurrados à clandestinidade, presos arbitrariamente, torturados, exilados ou assassinados pelo Estado, esses sujeitos foram colocados à margem, privados da cidadania brasileira. O famoso slogan do governo Médici, do início dos anos 1970, “Brasil: ame-o ou deixe-o”, resume de forma ímpar a brasilidade idealizada, de uma união que se assentava na adesão apaixonada ao projeto de nação do regime militar ou na saída forçada pela expatriação ou pela morte. Ser brasileiro significava apoiar e celebrar o poder vigente – ou, ao menos, consentir-lo, aceitá-lo e a ele se submeter (CORDEIRO, 2015) –, o que fazia seus detratores serem tomados como não patriotas e, portanto, indignos a compartilhar do senso de identificação nacionalista (MAZZEI; SANTOS; DILÁSCIO, 2006).

A truculência dessa alternativa não foi algo inédito. Schwarcz e Starling (2018) veem a violência como um dos poucos traços que podem ser apreendidos de modo constante na história brasileira. De acordo com Carlos Lessa (2008), a exclusão do povo também é marca contínua da trama nacional. E, para ele, é o militarismo que vai encarnar ao máximo essa conduta, antes mesmo da ditadura. “Do positivismo [os militares] inscrevem como lema ‘Ordem e Progresso’, reiteram o controle social e exaltam o futuro a ser construído” (LESSA, 2008, p. 252), ainda que (ou especialmente se) isso fosse estruturado a base de atrocidades contra aqueles entendidos como obstáculo. Assim, após a tomada do poder em 1964, eles empreenderam o reforço extremo de uma identidade que pudesse ser afiançada em prol dos dois valores inscritos na bandeira do país, reprimindo tudo que se desviasse desse caminho e acobertando a opressão que o fundava. Parte dos empenhos ditatoriais foi, diante disso, caracterizada pela cooptação de símbolos capazes de serem assimilados ao sentimento do nacional.

À bandeira, somaram-se outras representações oficiais. Os mapas ajudaram a empreender visualmente a demarcação dos limites geográficos da nação. Em 1966, Castelo Branco externava a preocupação do governo com o

apoderamento de localidades entendidas como vazias ao declarar que era preciso “integrar para não entregar”. Daí seriam gestadas ações de expansão do capitalismo que vislumbravam a região Norte como espaço a ser conquistado, incorporado; executadas sobretudo pela Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (Sudam). A Transamazônica, rodovia federal de oito mil quilômetros de comprimento inaugurada, ainda inacabada, durante o governo Médici, em 1972, foi o exemplo mais expressivo. Essas iniciativas resumiam o ideal do “Brasil grande”, que orientava a onda desenvolvimentista para a projeção do país como potência – dando força a uma antiga alegação, segundo a qual a vastidão territorial seria garantia do sucesso brasileiro, como detecta Carlos Fico (1997). Os mapas, de tal jeito, ilustravam a unidade e unificação pretendidas.

Eles permitiram também delinear a magnitude da natureza, que pelo menos desde o Império tinha sua importância na formação da imaginação geográfica da pátria (BRIZUELA, 2012). Da extensão do território derivava seu esplendor natural. Durante o regime, com a criação da Empresa Brasileira de Turismo (Embratur), o meio ambiente foi enaltecido como peculiaridade do país e se converteu definitivamente em atrativo turístico. Louise Prato Alfonso (2006) percebe como as campanhas produzidas pela empresa instiga, interna e externamente, uma visão sobre a nação pautada em seus encantos, em especial nas imagens ensolaradas da floresta amazônica, das Cataratas do Iguaçu, das montanhas à beira-mar do Rio de Janeiro e de praias de norte a sul. Elas contribuíram, em paralelo, na ressignificação das cores da bandeira: do verde que evoca a exuberância das matas, do azul que alude ao céu tropical ou aos rios e mares e do amarelo que traduz o ouro das riquezas naturais brasileiras.

Os hinos, ensinados nas aulas de Educação Moral e Cívica e repetidos nas celebrações oficiais, igualmente funcionavam no reforço dos ideais nacionalistas, retomando pressupostos que perpassavam outros emblemas. Do Hino Nacional, por exemplo, o “brado retumbante” e “braço forte” reverberavam a ordem e o progresso estampados na bandeira, o “gigante” de “grandeza” era apreendido nos mapas e o “formoso céu” tanto quanto o “som do mar [...] iluminado ao sol” e os “lindos campos [...] [e] bosques [que] têm mais vida” davam conta da natureza tornada qualidade pátria. Outros trechos, contudo, foram

percebidos como inadequados e geraram pedidos de alteração entre deputados e senadores ligados ao regime militar. É o caso do verso “deitado eternamente em berço esplêndido”, rechaçado por manifestar um imobilismo, associado à preguiça que se pretendia afastar como característica do brasileiro (FICO, 1997).

Ademais, a ideia mesma de povo, fantasiada, se constituía como símbolo. David Antonio de Castro Netto (2023), estudando manuais produzidos pela Escola Superior de Guerra antes da ditadura, detecta que o “homem brasileiro”, ainda que admitido como plural, foi por eles sintetizado no pacifismo, avessa à subversão e à violência. Tais valores, presentificados a partir de uma longa duração que remontava à colonização, foram tidos como qualidades da brasilidade pela propaganda (não só política, mas comercial), principalmente na década de 1970. A análise de Alfonso (2006, p. 89) constata uma coisa similar nos materiais concebidos pela Embratur: “a imagem de um povo alegre e hospitaleiro marca diferencial dos brasileiros com relação aos ‘outros’” (ALFONSO, 2006, p. 89). A isso se alinhavam ainda as cenas do carnaval e de outras manifestações populares. Fico (1997) também aponta a reafirmação desses atributos como distintivos da identidade brasileira nos discursos presidenciais, em especial por Geisel, que falava de compatriotas tranquilos, compreensivos, generosos e ordeiros.

De modo semelhante, os generais-presidentes se valeram dessa concepção para si. Pelo menos três deles, Costa e Silva, Médici e Figueiredo, reivindicaram a aparência de um “homem simples, popular, de hábitos comezinho e que sofre, chora, se entristece diante das desgraças” (FICO, 1997, p. 60), em tese condensando as virtudes da população que comandavam. Tentavam, mesmo sem tanto sucesso, desfrutar do posto de heróis nacionais. A campanha em torno do último general a ocupar a presidência, mais personalista, reforçou essa noção. É notável que Figueiredo tenha sido o único dos cinco militares que tenha feito sua fotografia sorrindo e sem traje de gala, vestindo terno e gravata; em uma tentativa de explorar a visualidade de um governante moderno, amigável e pertencente ao povo (PAGATINI, 2017), o que se coligava à construção midiática de sua persona, de reconciliador (PÁDUA, 2012).

A despeito dessas investidas, havia uma contradição entre a imagem pública idealizada e a aparição efetiva dos generais, majoritariamente

oficialesca e sombria (FICO, 1997). Caso a parte ocorria com Médici no que diz respeito à sua vinculação com o futebol. Expondo-se como torcedor-comum, ele frequentava estádios e era recorrentemente ovacionado pela torcida. Nas partidas da Seleção Brasileira, inclusive durante o tricampeonato conquistado na Copa de 1970, se juntava a outros tantos que, com a mão no coração, cantavam o hino para empurrar o time rumo às vitórias, que na euforia nacionalista eram travestidas de êxito do próprio regime, reflexo do projeto de país por ele construído (FICO, 1997; CORDEIRO, 2015).

Assim, observando o contexto ditatorial, a brasilidade que se delineava diz respeito a um sentimento de unidade baseado na concordância com o regime autoritário, em especial naquilo que engajava de “ordem e progresso”, de integração (inclusive geográfica) e de glorificação da natureza esplendida e do povo pacífico – ao qual os generais-presidentes se alinhavam. A ditadura não inventou nada disso como símbolo da nação. O que o regime soube fazer foi canalizar elementos de um processo de identificação nacional de tradições remotas, que passou a encarnar de maneira ostensiva.

Com a redemocratização, porém, isso foi questionado. Em 1985, em artigo para a imprensa, a cientista política Lúcia Hipólito (apud CORDEIRO, 2015) alega que o patriotismo construído no período ditatorial se configurava para além da exaltação da nação, como enaltecimento das Forças Armadas. De acordo com Janaina Martins Cordeiro (2015), o aspecto militarizado do sentimento nacionalista passou a ser negado a partir daí. Para isso foi preciso esquecer não os símbolos da pátria, mas o engajamento que eles mobilizaram previamente. A aproximação do povo marcou, nesse sentido, a ressignificação que então seria reivindicada.

É em um texto do jornalista Ricardo Kotscho (apud FICO, 1997, p. 58) que isso aparece sintetizado de forma exemplar: “o brasileiro voltou a sorrir pelas ruas, a se vestir de verde e amarelo com orgulho, a cantar o Hino Nacional como se fosse um samba-exaltação de Ari Barroso”. A alegria da brasilidade, como principal atributo aí expresso, assume novos contornos, que pretendem se distanciar da evocação pouco palpável do povo, sempre posto de longe; reelaborado agora como verdadeiro ator político. A Campanha das Diretas assume importância nesse gesto de retomada, uma vez que nela “os diversos

símbolos nacionais foram como que empossados pelo povo”, em especial a bandeira e o Hino Nacional, “cultuados mais intensamente, com mais intimidade pela população”, como defende um editorial publicado à época (apud FICO, 1997, p. 61).

A brasilidade mobilizada na crítica à ditadura

Ao olhar para obras de arte que, a partir dos anos 2000, tematizaram as memórias ditatoriais, é possível notar o recurso aos símbolos nacionais. Em *Terra Brasilis*, de 2017, o argentino Marcelo Brodsky utiliza o mapa do Brasil, símbolo nacional de unidade e unificação, como principal matéria-prima da produção (Figura 1). Três versões diferentes da representação visual do território brasileiro aparecem no trabalho ligadas pelo título disposto em letras amarelas garrafais acima delas. A primeira, à esquerda, é o mapa homônimo cartografado por Pedro Reinel e Lopo Homem em 1519. Ele traz desenhos e pinturas do período colonial que, segundo André Reyes Novaes (2012), se notabilizam pelo contraste entre o litoral, ocupado com insígnias e topónimos europeus, e o interior, desconhecido, salvo por ilustrações genéricas da flora, fauna e população nativa. Desde o original, já havia uma cisão sinalizada por essa diferença. A intervenção de Brodsky adiciona a ela outra camada, mais enfática, a partir da apropriação de pinturas de dois artistas que retrataram o Brasil Colônia, Jean Baptiste-Debret e Johann Moritz Rugendas. Nelas, o que se dá a ver são as torturas praticadas contra negros escravizados durante a colonização. Com isso, parece lembrar como a unificação do país foi abalizada violentamente.

Figura 1 – *Terra Brasilis*, de Marcelo Brodsky, 2017.



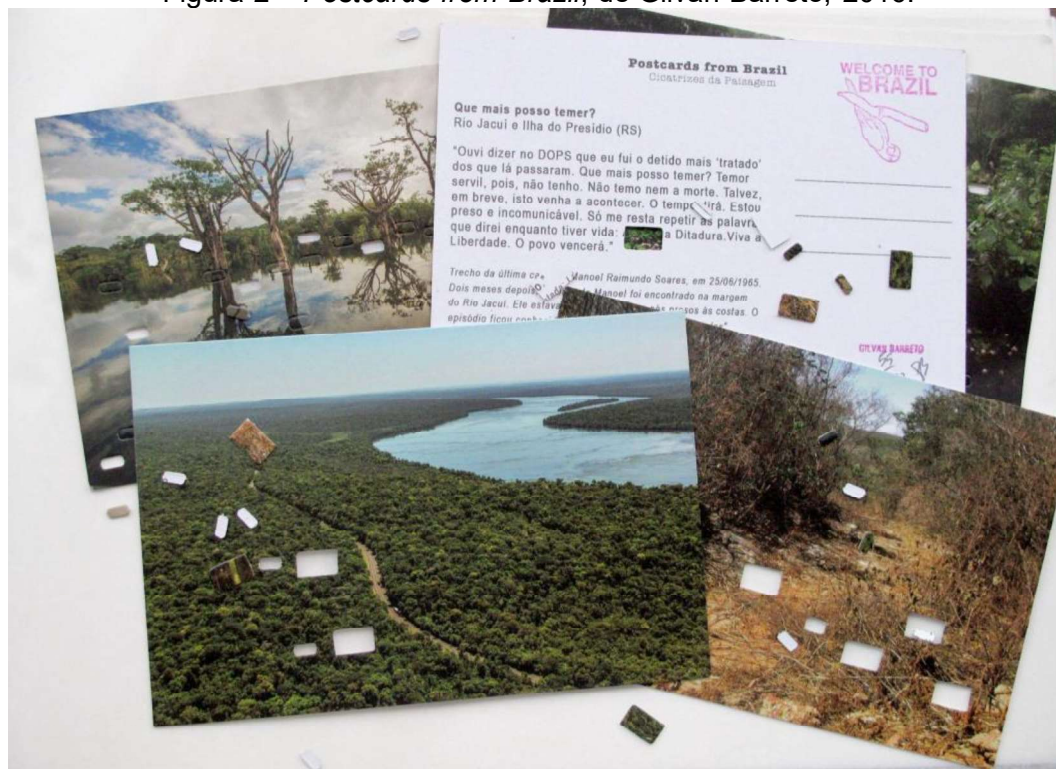
Fonte: <http://artememoria.org/article/exhibit-memory>. Acesso em: 19 nov. 2024.

As outras versões, mais recentes, apresentam as rotas rodoviárias expandidas nas décadas de 1940 e 1970. Nesses anos, configurou-se outro momento histórico importante para a concepção de união nacional: a integração do norte do país. Notadamente, foi durante o regime militar, com a criação da Transamazônica, que efetivamente se idealizou a incorporação das regiões setentrionais do Brasil, fazendo valer sua vastidão territorial em prol do lema do “Brasil grande”. Integrar, então, implicava permitir a expansão capitalista, desenvolvimentista. Por isso mesmo, ao valer-se desses mapas, Brodsky neles finca com tachinhas tarjetas com nome e informações de empresas alinhadas à ditadura, que apoiaram e se beneficiaram desse movimento. Assim, fixa-as como cúmplices e até mesmo agentes da agressão que novamente esteve na base do gesto unificante, já que delataram seus funcionários envolvidos com a resistência e custearam centros particulares de detenção (FABRIS, 2018).

Com o fluxo criado pelos três mapas, o artista remonta a estrutura de coerção pela qual o país foi constituído, da época colonial escravocrata às brutalidades do período ditatorial, destacando continuidades. Faz ressoar, dessa maneira, a análise de Schwarcz e Starling (2018, p. 14), para a qual “como se fosse um verdadeiro nó nacional, a violência está encravada na mais remota história do Brasil. Fruto da nossa herança escravocrata [...], sua história continua

a se escrever no presente”. Ou seja, o ufanismo é visado criticamente por Brodsky na medida em que expõem aquilo que o regime com ele ocultava, seu horror.

Figura 2 – *Postcards from Brazil*, de Gilvan Barreto, 2016.



Fonte: <https://extrato.art/gilvanbarreto/postcards-brazil>. Acesso em: 19 nov. 2024.

Na obra *Postcards from Brazil*, de 2016, Gilvan Barreto se apropria de outros símbolos da identidade nacional: a natureza (Figura 2). O artista faz cartões-postais com fotografias de localidades brasileiras propagandeadas pela ditadura via Embratur, ao qual impõe recortes retangulares com estilete. Cada retângulo corresponde a uma morte ocorrida no lugar retratado durante o regime militar, a partir do que é oficialmente reconhecido pela Comissão Nacional da Verdade (CNV). As paisagens retalhadas apontam uma desintegração. A imponência do meio ambiente brasileiro se perde pelos pedaços ausentes, que enfatizam as faltas e perdas que se perpetuam naqueles espaços devido às atrocidades ditatoriais. Como dizem Ana Carolina Lima Santos e Isabela Vilela (2022), ocorre nos postais uma transmutação do significado daquelas áreas e, mais que isso, da nação enquanto unidade. Isso porque, ao estiletear as imagens, Barreto cria fissuras na ideia do Brasil majestoso, exuberante, que se revela esfacelado.

No verso dos cartões-postais, enxertos do relatório da CNV evidenciam a opressão que motiva o esfacelamento. Em vários, ela é destacada justamente na relação com a natureza. “O Parque abriga as Cataratas do Iguaçu, uma das Novas Sete Maravilhas da Natureza. Em seu interior, aconteceu [...] a execução de seis militantes ligados à Vanguarda Popular Revolucionária – VPR”, narra-se em um deles. Outro conta que “numa área com resquícios de mata atlântica, na Granja São Bento, aconteceu uma das mais cruéis chacinas da ditadura”. Em outro aponta-se que “o corpo de Onofre [Pinto] foi jogado nas águas do rio São Francisco Falso”. Há ainda um em que, na menção à Casa da Morte, é destacado o fato de ela estar “situada em meio à mata abundante, lagos e cachoeiras da região serrana fluminense [...] Alguns dos corpos podem ter sido ocultados nas matas da região ou no próprio quintal arborizado da casa”. Outro revela que “muitos deles [dos guerrilheiros] foram decapitados e tiveram seus corpos lançados em rios da região [do Araguaia]”. Assim, na relação verbo-visual, o artista permite entrever, a exemplo do que também faz Brodsky, a agressividade ditatorial que é escondida sob uma visão de nação, dessa vez pelo arrebatamento das suas belezas naturais.

Figura 3 – *Nossos bosques têm mais vida*, de Gilvan Barreto, 2016.



Fonte: <https://www.spotart.com.br/artista/gilvanbarreto>. Acesso em: 19 nov. 2024.

Na série *Nossos bosques têm mais vida*, de 2016, Barreto se apoia no uso de mais símbolos da brasilidade (Figura 3). A produção é composta por quatro placas de acrílico nas quais o artista faz uso das cores nacionais, azul, amarelo e verde; às quais soma o preto. Nelas, expressões de cunho militar e nacionalista aparecem inscritas, ressignificadas. Ao “céu de brigadeiros”, gíria da Aeronáutica para indicar um céu limpo, em alusão à patente militar que costuma pilotar quando não há perigos; o artista acrescenta um “chovia gente”, em aparente contradição climática que se resolve ao se perceber que se trata de

uma referência a outra prática da Força Aérea Brasileira durante a ditadura: os voos da morte, nos quais pessoas eram jogadas de aviões para forçar seu desaparecimento. Os trechos do Hino à Bandeira do Brasil, “O afeto que se encerra em nosso peito juvenil”; do Hino do Exército, “Em nosso valor se encerra toda a esperança”, e do Hino Nacional, “Nossos bosques têm mais vida”, por sua vez, têm seus sentidos originais subvertidos pelo recorte estratégicos que, descontextualizados, ganham novos significados que se reportam à coerção, pela presença do verbo “encerrar”, aludindo à morte, e pela incoerência com a menção à “vida”.

Assim, outra vez apropriando-se de símbolos nacionais, mais precisamente das cores das bandeiras e dos hinos, Barreto denuncia as brutalidades cometidas pelo regime militar. Como observa Márcio Seligmann-Silva (2022, on-line): “ele ironiza o patriotismo com sua hipocrisia que é marca da ditadura assim como de governos ostensivamente necropolíticos”.

Figura 4 – *Retrato oficial*, de Rafael Pagatini, 2017.



Fonte: <https://rafaelpagatini.com/retrato-oficial>. Acesso em: 19 nov. 2024.

Em *Retrato oficial*, de 2017, Rafael Pagatini parte das fotografias oficiais dos generais-presidentes, reenquadradas para deixar visível apenas busto e boca (Figura 4). Com isso, nota-se que nenhum deles usa farda. Nas imagens presentes na galeria de presidentes do Palácio do Planalto, todos os

governantes anteriores com patente militar a ostentam em seus retratos. A ausência do uniforme parece indicar o desejo de afastar suas personas das conotações repressivas então associadas à ditadura (PAGATINI, 2017), camuflando relações de poder do Estado e assim se travestindo de civilidade. O que se vê, afinal, são homens bem-vestidos, um deles a sorrir; demonstrando seus méritos para se assumirem como representantes do povo, quiçá heróis.

Contudo, na obra, isso não se dá sem subversão, pela escolha do modo de apresentação das fotos, impressas em pregos de aço. O material cortante, por si só, faz lembrar o horror que é dissimulado nas imagens a que dá suporte. Além disso, nas palavras do artista, “o contraste entre as bocas e os pregos busca criar relações entre a suposta oficialidade do regime que indica relações com o silêncio e o silenciar do estado de exceção e o prego [...], que incita relações com a violência” (PAGATINI, 2017b, on-line). Igualmente, a atrocidade ditatorial é evocada na feitura mesma da obra, posto que, para dar materialidade ao trabalho, Pagatini precisou fincar os pregos no espaço expositivo com nove mil marteladas, em uma ação ríspida (PAGATINI, 2017a). Com essas intervenções, o artista possibilita um novo olhar sobre as fotos oficiais, ressignificadas como rastro da opressão do regime militar. O sorriso de Figueiredo, portanto, deixa de soar amigável e se torna soturno.

Figura 5 – *R.R. (90 milhões em ação)*, de Rivane Neuenschwander, 2023.



Fonte: <https://fdag.com.br/exposicoes/o-fardo-a-farda-a-fresta/>. Acesso em: 19 nov. 2024.

Na peça *R.R. (90 milhões em ação)*, de 2023, Rivane Neuenschwander explora o povo como símbolo da brasilidade, associado a outro elemento do

imaginário nacional: o futebol. Dispondo vinte e quatro pinturas em preto e branco feitas a partir de fotografias de torcedores que assistiam a partidas da Seleção do Brasil na Copa de 1970, a artista destaca, quase sempre em planos aproximados, a alegria que marcava boa parte do público, evidenciando sorrisos e bocas a gritar e cantar. A apreensão que tomava conta de alguns sujeitos, com lábios cerrados, feições preocupadas e poses retraídas, minoritária, não parece dizer tanto respeito a um pessimismo com os jogos, mas a ansiedade que também impulsionava a euforia nacionalista no esporte. O título da produção, com excerto dos famosos versos da marchinha que se tornou hino semioficial da Seleção (“Noventa milhões em ação; pra frente, Brasil, do meu coração”), confirma o sentido de êxtase coletivo.

Por cima dessas imagens, Neuenschwander dispõe círculos coloridos típicos da vinheta do *Canal 100*, cinejornal afinado com os interesses do regime ditatorial que costumava veicular matérias que abalizavam seu discurso otimista, inclusive na associação com o futebol, no qual a vitória da Seleção Brasileira era também entendida como resultado do desenvolvimento da nação em outros âmbitos (MAIA, 2009). Desse modo, a artista sinaliza os torcedores como partícipes da ideologia do país do futebol, que serviu aos militares.

Esse é o único dos trabalhos analisados que não torna a violência patente. Isso não significa que ela não esteja ali. Como afirma Tiago Mesquita (2023, p. 2) ao apreciar a exposição de Neuenschwander da qual essa obra faz parte: “o horror acontece em meio à mais absoluta normalidade, podendo, inclusive, se confundir com ela”. Na banalidade de um jogo de futebol, o nacionalismo se embaralha com o apoio à ditadura e, por tabela, com as brutalidades por ele perpetradas.

Considerações finais

Ao examinar cinco produções que materializam memórias da ditadura civil-militar a partir da evocação da noção de brasilidade, é possível constatar que, para além do recurso aos símbolos nacionais, elas têm em comum o fato de desvelarem algo que é acobertado sob eles: a coerção. Remetem, em tal acepção, às múltiplas atrocidades do regime militar,

sinalizando-as como sustentadoras da pátria que se almejava então. Para elas, precisamente, dão visibilidade. Nas torturas e no colaboracionismo registrados nos mapas do trabalho de Marcelo Brodsky (Figura 1), nas faltas e perdas estileteadas das imagens das belezas naturais ou na ironia dos hinos fragmentados nas obras de Gilvan Barreto (Figuras 2 e 3), no elemento cortante, fruto de uma operação agressiva, adicionado às fotos oficiais dos generais-presidentes na criação de Rafael Pagatini (Figura 4), e na euforia com o futebol marcada pelo alinhamento com as ações do regime militar na peça de Neuenschwander (Figura 5), as brutalidades se revelam.

A figura da identidade nacional, por isso, inscreve um sentido violento, marca da ditadura que não pode ser esquecida jamais. A necessidade dessa memória do horror é uma urgência que se impõe à arte, mas que não se restringe a ela. É justamente porque há uma continuidade em relação ao passado que essa demanda continua a perpassar produções contemporâneas. Jeanne Marie Gagnebin (2010, p. 186) é enfática ao dizer que “parece haver uma correspondência secreta entre os lugares vazios, os buracos da memória, esses brancos impostos do não dito do passado, e os lugares sem lei do presente, espaços de exclusão e de exceção, mas situados dentro do recinto social legítimo”, ao que poderiam complementar Schwarcz e Starling (2018, p. 508): “se a tortura, desde os anos 1980, não é mais uma política de Estado, ela continua disseminada nas práticas privadas ou mesmo acobertada nas delegacias e nas investidas policiais em bairros da periferia”.

Por isso, se no ambiente democrático as agressões consumadas e afiançadas pelo Estado e por outros indivíduos e instituições são iterações, efeitos sintomáticos do imemoriável (KEHL, 2010), a herança autoritária só conseguirá ser interrompida se existir uma elaboração adequada das memórias ditatoriais, na qual o exercício artístico assume um importante papel (SOUZA, 2017; SANTOS, 2023). Ao questionar a brasilidade tal qual constituída no período ditatorial, Brodsky, Barreto, Pagatini e Neuenschwander fazem justamente isso, pois problematizam o projeto patriótico do regime militar em seu legado atroz e faz mirar o presente de ressignificações dos símbolos nacionais, ocorrido desde a reabertura democrática, como parcial. Conforme sinalizado, é somente na asserção do povo como ator político e também como agente de uma

rememoração precisa que a identidade nacional é passível de ser pacificada. A isso a arte o instiga, em reivindicação. Não à toa é aos cidadãos que a obra mais recente, de Neuenschwander (Figura 5), recorre explicitamente.

Referências

ALFONSO, Louise Prato. **Embratur**: formadora de imagens da nação brasileira. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/364870>. Acesso em: 6 jun. 2024.

BRIZUELA, Natália. **Fotografia e império**: paisagens para um Brasil moderno. São Paulo: Companhia das Letras/Instituto Moreira Salles, 2012.

CASTRO NETTO, David Antonio. Nação, nacionalismo e cultura: uma análise da propaganda brasileira durante a ditadura militar. In: SILVA, Jailson Pereira (org.). **Histórias anunciadas**: publicidade e ditadura no Brasil dos anos 1970. Fortaleza: Editora Imprensa Universitária da UFC, 2023.

CORDEIRO, Janaina Martins. **A ditadura em tempos de milagre**: comemorações, orgulho e consentimento. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2015.

FABRIS, Mariarosaria. Retratos revelados, passado resgatado. In: ARAUJO, Denize; BARROS, Ana Taís Martins; CONTRERA, Malena; ROCHA, Rose de Melo (org.). **Imag(em)inário**: imagens e imaginário na Comunicação. Porto Alegre: Editora Imaginalis, 2018. p. 291-336.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 1996.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

LESSA, Carlos. Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 22, n. 62, p. 237–256, 2008. Disponível em: <https://www.periodicos.usp.br/eav/article/view/10331>. Acesso em: 6 jun. 2024.

MAIA, Paulo Roberto de Azevedo. Política e futebol no cinema através das lentes do cinejornal Canal 100. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.5, n.7, p. 41-55, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/4953>. Acesso em: 12 jun. 2024.

MAZZEI, Victor Reis; SANTOS; Alessandra Santarosa dos; DILÁSCIO, Julia Soresini Ramalho. A identidade e alteridade nos slogans durante a ditadura militar brasileira. **Comunicação – Reflexões, Experiências, Ensino**, Curitiba, v.12, n.12, p.9-18, 2º semestre. 2016. Disponível em: <https://faesadigital.com/portfolio/a-identidade-e-a-alteridade-nos-slogans-durante-a-ditadura-militar-brasileira/>. Acesso em: 6 jun. 2024

MESQUITA, Tiago. **Passado hoje**. 2023. Disponível em: <https://fdag.com.br/exposicoes/o-fardo-a-farda-a-fresta/>. Acesso em: 12 jun. 2024.

NOVAES, André Reyes. A Terra Brasilis como Terra Incógnita. **Revista Carbono**, Rio de Janeiro, n. 1, 2012. Disponível em: <https://revistacarbono.com/artigos/01a-terra-brasilis-como-terra-incognita/>. Acesso em: 12 jun. 2024.

PÁDUA, Gesner Duarte. A “metamorfose” do militar: a construção positiva da imagem do presidente João Figueiredo nas revistas *Veja* e *Manchete*. **XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, Ouro Preto, v. 1, n. 1, p. 1-15. 28 - 30 de jul. 2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/PAPERS/REGIONAIS/SUDESTE2012/resumos/R33-2092-1.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2024.

PAGATINI, Rafael. Retrato oficial: manipulação e materialidade da imagem fotográfica. **Revista Farol**, [S. l.], v. 13, n. 18, p. 73–80, 2017a. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/18672>. Acesso em: 12 jun. 2024.

PAGATINI, Rafael. **Retrato oficial**. 2017b. Disponível em: <https://rafaelpagatini.com/retrato-oficial>. Acesso em: 12 jun. 2024.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. **Anais do Museu Paulista**, v. 27, p. 1-51, 2019. Disponível em: <https://scielo.br/j/anaismp/a/gXrx9PJsXNWwpQthp5HNckn>. Acesso em: 19 nov. 2024.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANTOS, Ana Carolina Lima. Figuras da memória ditatorial: borrões e apagamentos para (des)lembrar o passado. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 25, n. 47, p. 264-278, jul.-jan. 2023. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/73179>. Acesso em: 3 jun. 2024.

SANTOS, Ana Carolina Lima; VILELA, Isabela de Souza. Da beleza ao horror, da ditadura à resistência: a resignificação de paisagens em *Postcards from Brazil*. **Revista Palíndromo**, Florianópolis, v. 14, n. 33, p. 1-27, mai. 2022. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/2101>. Acesso em: 12 jun. 2024.

SANTOS, Ana Carolina Lima. O que resta da ditadura nas artes visuais: usos das memórias ditatoriais entre 2000 e 2019. **XXX Encontro Anual da Compós**, São Paulo, v.1, n.1, p.1-24, 27-30 de jul. 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/o-que-resta-da-ditadura-nas-artes-visuais-usos-das-memorias-ditatoriais-entre-20?lang=pt-br>. Acesso em 3 jun. 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Precisamos mostrar o terror que foi a ditadura”. Entrevista realizada por Gabriel Pochapski. **História da Ditadura**, 2022. Disponível em: <https://www.historiadaditadura.com.br/post/precisamosmostraroterrorquefoiaditaduraentrevistacommarcioseligmann-silva>. Acesso em: 12 jun. 2024.

SOUZA, Alice Costa. Cedo ou tarde, a arte não anistia. **Lindonéia**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 33-47, set. 2017. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/545113719/Lindoneia-4>. Acesso em: 3 jun. 2024.

Ana Carolina Lima Santos

Professora do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais, mestra em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia e graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal de Sergipe.

Lattes:

<http://lattes.cnpq.br/5418515946711403>.

Sarah Elisa Carvalho Moreira

Graduanda em Jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto e bolsista do Programa de Iniciação Científica da Universidade Federal de Ouro Preto (PIP/UFOP).

Lattes:

<http://lattes.cnpq.br/3918523116585632>.
