


Dando bandeira¹ relatos para comunidades imaginadas

*Dando bandeira
stories for imagined communities*

Caio Riscado

 0000-0001-9020-5189
caioriscado@gmail.com

Resumo

O artigo tem como objeto a análise da produção de bandeiras confeccionadas por artistas brasileiros. A partir da ideia de que bandeiras são objetos performativos e propositivos, que impulsionam a formalização de novos relatos e comunidades fora das lógicas de representatividade e pertencimento das macropolíticas, as obras *Bandeyra Nacional* (2015), de Frederico Costa, *Amarelo, sei lá... desespero* (2019), de Ítala Isis, e *América é Marica* (2019), de Francisco Mallmann, são utilizadas para a reflexão sobre as noções de inespecificidade na arte, desidentificação e grupalidade.

Palavras-chave

Brasil; Bandeira; Representatividade; Pertencimento; Inespecificidade.

Abstract

*This article has as its object of analysis a set of flags made by Brazilian artists. Starting from the idea that flags are performative and propositive objects able to propel the formalization of new stories and communities outside the logics of representativity and belonging of macropolitics, the pieces *Bandeyra Nacional* (2015), by Frederico Costa, *Amarelo, sei lá... desespero* (2019), by Ítala Isis, and *América é Marica* (2019), by Francisco Mallmann, are used to reflect about the notions of unspecificity in art, disidentification and groupality.*

Keywords

Brazil; Flag; Representativity; Belonging; Unspecificity.

¹ Apresentação de pesquisa de pós-doutorado sobre a produção de bandeiras confeccionadas por artistas brasileiros. O título do artigo faz referência a uma expressão popular brasileira. Por essa razão, e por não encontrar na língua inglesa expressão semelhante que faça uso do símbolo/objeto bandeira em sua construção frasal, optei por sua não tradução. Mais adiante, a escolha da expressão brasileira será justificada não só pelo imaginário que ela anima, mas, e sobretudo, por sua utilização como um dispositivo em linguagem que endereça a ação.

As funções de uma bandeira, de modo geral, se encontram dentro do espectro da representação. A bandeira de um país, por exemplo, além de representar simbolicamente seu território e nação, pode funcionar como artefato para a delimitação de suas fronteiras. Nesse sentido, marcar um território não deixa de ser também um modo de o representar. As bandeiras dos estados-nações funcionam como símbolos representativos no âmbito macropolítico e expressam valores e posições políticas que oscilam de acordo com a ideologia que rege os grupos que estão no poder e suas consequentes recepções.

As bandeiras podem ser consideradas elementos centrais para a difusão de ideias e posicionamentos, sempre relacionadas ao impacto cultural e de representatividade. A variação desse impacto pode ser explicada pelo fato de que as bandeiras são objetos concretos, mas que manifestam ideias abstratas. Ou seja, para que haja um símbolo representativo (a bandeira) é necessário que se estabeleça uma relação entre significante (seus elementos sensíveis) e significado (seu conteúdo).

Historicamente, as relações entre significantes e significados não se mostram estáveis. De forma resumida, essa indeterminação se explica pelos diferentes níveis de pertencimento e representatividade que, frequentemente, se modificam até dentro de uma mesma cultura. Isto é, ideais, valores e concepções políticas não são segmentos fixados. Mesmo que as características formais de uma bandeira permaneçam iguais, seu conteúdo pode ser alterado por uma série de razões políticas e culturais.

Dessa forma, a análise de uma bandeira precisa ser localizada, levando em conta aspectos históricos, políticos e territoriais, bem como suas relações diretas com a movência dos marcadores sociais (etnia, classe, religião, gênero, sexualidade, entre outros). A bandeira, assim como muitos outros elementos ou eventos representativos, precisa ser lida de maneira contextual: no aqui e agora das relações de uma temporalidade não linear. Uma temporalidade que não ignora a ideia do presente atravessado pelo passado e contaminado por apostas do porvir. Assim como as bandeiras, as ideias e noções de passado, presente e futuro são cambiantes. Seus significados mudam, estão em constante reconfiguração, como também são reorientados os símbolos que com eles interagem direta ou indiretamente.

A confecção de bandeiras por artistas não é atividade nova na história da arte brasileira. Para rememorar apenas um evento histórico, cito a exposição a céu aberto que ocorreu no bairro de Ipanema, na cidade do Rio de Janeiro, em 1968, e ficou conhecida como *Happening* Bandeiras na Praça General Osório. Nessa ocasião, e ao lado de artistas como Carlos Vergara, Ana Maria Maiolino e outros, Hélio Oiticica expôs pela primeira vez a bandeira com os versos “seja marginal/seja herói” acompanhados de um fac-símile da fotografia de Alcir Figueira da Silva, *anti-herói anônimo*,² que se suicidou após roubar um banco.

Dias depois do evento, os artistas voltaram a ocupar a praça, colocando à venda muitas bandeiras e gravuras exibidas na exposição. Alguns pesquisadores consideram essa ocupação um marco para o início da feira que, até hoje, aos domingos se instala na praça de Ipanema. A presença dos artistas na praça evidenciou uma nova forma de movimento auto-organizado e de saída dos espaços institucionais comuns na época. A arte encontrou as ruas e, num misto de ocupação, festa e protesto, desencadeou o formato, tanto híbrido quanto inespecífico, em que os limites da produção artística institucionalizada são borrados e se aproximam das expressões populares. Para as pesquisadoras Tania Rivera e Izabela Pucu (2015, p. 179), a diluição de fronteiras que marcou esse tipo de acontecimento evidencia o “desejo de disseminação da arte na vida e na sociedade que a produção artística brasileira assumiu a partir da segunda metade dos anos de 1960”.

² Em seu texto para a exposição *O Artista Brasileiro e Iconografia de Massa* (1968), realizada no MAM-Rio, com organização de Frederico Moraes e a Escola Superior de Desenho Industrial, Hélio Oiticica (2011) menciona Alcir Figueira da Silva como um anti-herói anônimo que “morre guardando no anonimato o silêncio terrível dos seus problemas, a sua experiência, seus recalques, sua frustração”. Oiticica diz ainda que queria por meio de imagens plásticas e verbais exprimir a tragédia do anonimato “ou melhor da incomunicabilidade daquele que, no fundo, quer comunicar-se (o caso que me levou à vivência foi o do marginal Alcir Figueira da Silva, que ao se sentir alcançado pela polícia depois de assaltar um banco, ao meio-dia, jogou fora o roubo e suicidou-se). Por que o suicídio? Que diabólica neurose (aliás tão shakespeariana) o teria levado a preferir a morte à prisão? Uma esperança perdida, o desespero dessa perda, mas qual perda? Uma ideia, sei lá se certa ou não, me veio: seria isto a busca da felicidade (aqui entendida como segurança, afeto, tudo o que envolveria a falta que ocasionou essa neurose)” (Oiticica, 2011).

A exposição na praça General Osório aconteceu pouco antes da Passeata dos Cem Mil que ocupou o Centro da cidade do Rio de Janeiro com um grande número de bandeiras e faixas com imagens e palavras de ordem contra o terrorismo de Estado. Uma famosa foto de Evandro Teixeira, então fotógrafo do *Jornal do Brasil*, registra uma das faixas utilizadas na manifestação, com os seguintes dizeres: “Abaixo a ditadura. Povo no poder”. Em reação à passeata, o general Costa e Silva decretou o Ato Institucional número 5, inserindo o país nos anos que ficaram conhecidos como os anos de chumbo.

A exposição teve expressiva repercussão não só na história da arte brasileira, e, recentemente, seu formato tem sido recuperado por diferentes instituições. Como ilustração disso, cito a exposição *Bandeiras na Praça Tiradentes*, realizada no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO), entre outubro e novembro de 2014, com curadoria de Izabela Pucu, que buscou retomar a força do evento de 1968 para traçar uma relação com os protestos de junho de 2013 e promover ligações entre arte, manifestações populares e políticas.

A partir de um amplo trabalho de pesquisa, alguns estandartes originais do evento de 1968 foram recuperados e expostos. A mostra também contou com a reprodução de obras a partir de registros da época, recuperação de documentos, realização de entrevistas gravadas que revelaram diferentes testemunhos sobre 1968, seus paralelos com 2013, e a participação de novos artistas, com novas obras, como, por exemplo, o Coletivo Norte Comum (com colaborações do Coletivo Gráfico) e a releitura feita por Gustavo Speridião da icônica bandeira de Oiticica, já citada.

Mais recentes ainda são as discussões acerca do nacionalismo, do sentimento de pertencimento à pátria e aos valores propagados pelos governos dos estados-nações com o avanço das proposições políticas de células da extrema-direita em caráter global. No Brasil, mais especificamente desde o impedimento da presidenta democraticamente eleita Dilma Rousseff e a ascensão do bolsonarismo, a bandeira do país e seus elementos sensíveis encontram-se em ampla disputa, mundialmente observada pela massiva produção de imagens em manifestações oficiais do governo e movimentos populares.

De certa forma, essa disputa é marcada pelo fato de o governo de Bolsonaro ter se apropriado e se identificado com o país, passando a promover uma única, logo excludente, noção de brasilidade. Não muito distante das políticas aplicadas

pelo governo de Trump, nos Estados Unidos, as ações bolsonaristas promovem, por meio da identificação pelo poder, a união forçada entre país e governo. A título de exemplo, destaco as manifestações de oposição, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, em que bandeiras dos dois países são queimadas por agentes sociais. Nesses eventos, geralmente, a recusa não está direcionada ao país em sua totalidade, mas expressa a posição contrária dos manifestantes que desaprovam as medidas adotadas por seus respectivos governos. Como já dito, os elementos sensíveis das bandeiras não foram alterados, mas as relações entre os seus significantes e significados sim.

No Brasil, ainda em razão das ações dos movimentos de extrema-direita, as cores verde e amarelo também ficaram associadas aos grupos que apoiam medidas e comportamentos antidemocráticos. Numa espécie de assalto ao simbólico, as cores da bandeira nacional foram ressignificadas e passaram a representar somente uma parcela da população. A imposição de assimilação entre governo e pátria desencadeou a produção de outras bandeiras nacionais como resposta. A apropriação e revisão da bandeira nacional por artistas também não é prática recente. Mas, nesse momento, além de disputar o imaginário nacional, os artistas parecem interessados em se posicionar de forma contrária às políticas adotadas pelo governo atual, que restringe aos seus apoiadores um ideal de brasilidade e o sentimento de pertencimento à pátria.

Um desses casos de resposta é a *Bandeyra Nacional* realizada pelo artista e arquiteto Frederico Costa. Em sua criação, Costa substitui as cores verde e amarelo da bandeira nacional por rosa e azul e a faixa “ordem e progresso” por um arco-íris. Em matéria para o jornal *Folha de S. Paulo*, do dia 16 de maio de 2020, Costa comenta: “gosto de dizer que ela [a bandeira] é de um país imaginário, cujo território é o corpo de quem a escolhe”.³ Além de destacar a imaginação como elemento fundamental para a invenção de outras comunidades e a ação corporificada de escolha do próprio cidadão, o artista insere no projeto nacional cores e símbolos amplamente associados aos movimentos LGBTQIA+.

³ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, matéria de Clara Balbi, em 16 de maio de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/05/entenda-como-a-bandeira-do-brasil-virou-simbolo-dos-apoiadores-de-bolsonaro.shtml>. Acesso em 14 jun. 2020.

O rosa, o azul e o arco-íris⁴ são exemplos simbólicos dos gêneros e sexualidades desviantes que, constantemente, precisam fazer o cruel exercício de construir e administrar suas localidades de proteção e pertencimento. Por gêneros e sexualidades desviantes, compreendo as identidades, sociabilidades e práticas que não correspondem à heteronormatividade, ordem sexual do presente, fundada no modelo heterossexual, familiar e reprodutivo. Como ordem, a heteronormatividade “se impõe por meio de violências simbólicas e físicas dirigidas principalmente a quem rompe normas de gênero” (Miskolci, 2012, p. 26).

Em diálogo com esse rompimento, o trabalho de Costa tem como lema “a diferença no topo do mundo, acima de ninguém”. Uma clara alusão ao *slogan* de campanha do governo de Jair Bolsonaro: “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos” que, além de fundir-se com a nação, promove como orientação central a figura religiosa de Deus no ambiente em que as práticas deveriam, por constituição, ser laicas.

⁴ A bandeira do arco-íris foi criada, em 1978, pelo *designer* e ativista Gilbert Baker. Inicialmente com oito cores (rosa, vermelho, laranja, amarelo, verde, turquesa, anil e violeta), ela foi feita para o Dia de Liberdade Gay de San Francisco, na Califórnia, Estados Unidos, com o objetivo de unificar a luta pela diversidade e pelos direitos dos homossexuais em um só símbolo. Atualmente, a versão mais conhecida da bandeira tem seis cores. Independente do número de listras e cores, o símbolo criado por Baker ganhou relevância mundial e passou a representar a comunidade LGBTQIA+ em diversas manifestações. Em 2015, o Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMa, adquiriu a bandeira de Baker para a sua coleção de obras, classificando a peça como um marco histórico do *design*. Nessa ocasião, em entrevista ao Museu, Baker declarou: “Decidi que tínhamos de ter uma bandeira, que uma bandeira nos encaixasse em um símbolo, o de que somos pessoas, uma tribo [...] e as bandeiras são sobre proclamar poder, então é muito apropriado”. No mesmo ano, a Suprema Corte dos Estados Unidos aprovou o casamento entre pessoas do mesmo sexo e, em comemoração pela vitória da comunidade, a Casa Branca foi iluminada pelas cores da bandeira de Baker. Em 2017, pouco antes de falecer, Baker criou sua versão “final” da bandeira, com nove cores, em resposta à eleição de Donald Trump. Por conta do protagonismo homossexual masculino, ou seja, *gay*, nas agendas de militância pela diversidade de gênero e sexualidade, muitas outras bandeiras já foram criadas a partir da obra de Baker com o objetivo de trazer mais visibilidade para corpos, gêneros e práticas marginalizados dentro da própria comunidade LGBTQIA+. Como exemplo, podemos citar as bandeiras que representam: transgêneros, intersexos, gêneros neutros e outras. Para saber mais sobre a história de Gilbert Baker e suas criações, ver <https://www.hypeness.com.br/2019/07/como-e-porque-nasceu-a-bandeira-arco-iris-do-movimento-lgbtq-e-o-que-harvey-milk-tem-a-ver-com-isso/> e <https://g1.globo.com/mundo/noticia/a-historia-por-tras-da-bandeira-arco-iris-simbolo-do-orgulho-lgbt-gh.html>. Acesso em 19 jun. 2020.



Figura 1
Frederico Costa,
Bandeyra Nacional,
2015, divulgação

A *Bandeyra Nacional* de Costa foi criada em 2015 e, a partir de 2016, começou a ser comercializada pelo artista em parceria com lojas e marcas independentes de bairros das grandes cidades do Brasil. Como já mencionado, a repulsa aos valores que, atualmente, são associados às cores verde e amarelo ampliou o impacto de identificação do público com a obra de Costa, transformando-a em um objeto de desejo relacional também para as pessoas que não se identificam como LGBTQIA+. A circulação não guetizada da *Bandeyra*, além de evidenciar o desgaste do símbolo nacional durante o governo de Bolsonaro, expressa que as questões relacionadas às diferenças extrapolam o campo dos gêneros e sexualidades dissidentes e constroem pontes de diálogo com outros setores da sociedade que também se sentem ameaçados pelas declarações, posturas e atitudes do atual presidente.

Desde então, a *Bandeyra Nacional* já foi capa de uma publicação realizada pela Cactus Edições⁵ e teve sua imagem apropriada, tanto por marcas quanto por artistas autônomos, para a criação de camisetas. A criatividade do público na exposição doméstica de seus exemplares da obra de Costa também merece consideração. Nas redes sociais, é possível conferir diversos registros da *Bandeyra* sendo exibida em diferentes espaços das casas e através de suportes variados: molduras, alfinetes, fitas adesivas, imãs etc. Fotografias compostas por pessoas enroladas, abraçadas ou hasteando a *Bandeyra* em manifestações de rua ou em casa também são frequentes. A presença marcante dela em eventos de caráter público/popular ou íntimo/privado sublinha a necessidade de fabricação de outros símbolos e visualidades para grupalidades desobedientes e em constante estado de formação.

Outro exemplo é o trabalho da artista pesquisadora, bordadeira e *performer* Ítala Isis. Ao refazer a bandeira nacional brasileira, a artista borda a seguinte frase: “verde é esperança, né? Amarelo, sei lá, desespero. Azul eu não sei”. A sentença faz referência à resposta da senhora Benedita da Conceição, aposentada de 69 anos, quando perguntada pelo jornal *O Povo* (Fortaleza, CE) sobre o significado das cores que integram a bandeira do Brasil.⁶ A partir disso, a artista cria a sua versão da bandeira toda em tons de amarelo, enfatizando o significado atribuído à cor na resposta da senhora. Dessa maneira, o desespero ganha todas as dimensões sensíveis e materiais da bandeira, formulando o relato de uma comunidade que não se pode mais esperançosa e que se perdeu no azul de um céu que, a todo momento, parece desabar sobre suas cabeças. O Brasil-desespero

⁵ Em 2017, na cidade de Porto Alegre, críticas de organizações religiosas, manifestantes e agentes políticos ligados ao Movimento Brasil Livre (MBL) conseguiram censurar a exposição *Queer Museu – Cartografias da diferença na arte brasileira*, cancelando sua temporada de exibição um mês antes do programado. As manifestações acusaram a exposição de apologia à pedofilia e zoofilia. O caso teve expressiva repercussão midiática e popular, motivando a realização de uma série de iniciativas e atividades a favor da exposição. Uma delas foi a convocatória da Cactus Edições para o lançamento de uma publicação em resposta à censura no meio artístico brasileiro. Dessa maneira, foi lançada a publicação independente *Margem*, que conta com trabalhos de 35 artistas e a *Bandeyra Nacional*, de Frederico Costa, como imagem de capa.

⁶ A resposta de Benedita da Conceição foi divulgada na coluna “O Povo Fala”, do jornal *O Povo*, de Fortaleza, CE. De acordo com minha pesquisa, essa coluna não integra o conteúdo que o jornal disponibiliza *online* em seu *site* oficial.

de Benedita, representado por Isis, indica a presença de muitos países e diferentes fronteiras da representatividade e do pertencimento dentro de um mesmo projeto de nação.

A bandeira de Isis faz parte de uma série de ações criada pela *performer*, em 2019, denominada *Amarelo, sei lá...desespero*. De acordo com as informações de seu *site*,⁷ as questões que tangenciam a série giram em torno do desejo de subverter o sentido da bandeira nacional brasileira pela ativação de relações entre imagem e palavra e o uso da artesanania como camuflagem em caminhadas pelo espaço público. Numa de suas saídas, Isis caminha pelas ruas com uma máscara verde, amarela e azul bordada com os mesmos dizeres da resposta de Benedita e que revela somente os seus olhos e nariz para os passantes. Ela compõe imagens para registros fotográficos de seu encontro com escritos diversos da paisagem urbana.



Figura 2
Ítala Isis,
Amarelo, sei lá...desespero,
2019, divulgação

⁷ Para acessar outras imagens e informações sobre ações da série comentada, ver <https://italaisis.wixsite.com/italaisis>. Acesso em 5 dez. 2020.

Esses registros exibem a presença mascarada de Isis ao lado de fachadas de lojas, lambe-lambes, intervenções e pinturas urbanas. O desespero de Benedita, “estampado” no rosto da artista, produz atrito quando enquadrado, por exemplo, junto de um *banner* das Lojas Americanas. Ao inscrever a sentença da aposentada na paisagem urbana, a *performer* tensiona a escrita do texto político em vigor que exclui sujeitos como a senhora Benedita das principais pautas de seu projeto para a nação. A caminhada de Ítala Isis carrega o desamparo do Brasil de Benedita no rosto porque “tá na cara” que o sonho do progresso, mencionado na bandeira nacional, não é um direito de todas e todos.

Se o sonho do progresso está reservado somente para um segmento privilegiado da população brasileira, da mesma maneira, mas acertando justamente os que não têm privilégio algum, é que se estabelece a violência da ordem. Enquanto políticos de todos os escalões, assessores e funcionários fantasmas fazem a festa com o dinheiro público e são absolvidos de seus crimes, a população periférica, pobre e preta segue sendo o principal alvo da tirania do Estado, sofrendo com invasões, perseguições, assassinatos e encarceramento em massa. Pela apropriação que Ítala Isis faz da interpretação da senhora Benedita, pode-se localizar o abismo social instalado entre uma palavra e outra do lema da bandeira brasileira: ordem – para criminalizar, marcar a margem e impedir sua mobilidade; progresso – para os que já podem progredir.

A partir dos trabalhos de Costa e Isis, as duas comunidades, brevemente localizadas, expressam a ineficácia de pautas identitárias totalizantes que visam restringir vivências e subjetividades a determinadas características suas. A criação de outras bandeiras nacionais revela uma fratura na propriedade de comunicação desse elemento simbólico e promove um desvio, ou fuga, da perspectiva que limita a expressão, por exemplo, da brasilidade. Além de expandir a propriedade do elemento bandeira, essas obras passeiam por diversas áreas da produção artística (visual, poética, performativa etc.) não cabendo defini-las como pertencentes somente a um ou outro campo. Tanto a socialização das bandeiras quanto os seus diferentes modos de fazer sinalizam a criação/imaginação de comunidades a partir da inespecificidade.

Segundo Garramuño (2014), essa saída do que é próprio, do que seria propriedade de cada elemento, área ou campo, aposta no inespecífico para pensar a elaboração de uma linguagem do comum que proporcione modos

diversos de pertencimento. Com base em Certeau (1994), é possível pensar o sentido do comum como dado humano da invenção cotidiana, como dado que promove e recria incessantemente as interações entre as diferenças que o definem. Na esteira do pensamento do intelectual francês, a professora e pesquisadora brasileira Maria Luiza Sússekind (2014) vai adiante e propõe o comum como, necessariamente, uma comunidade de diferentes. Assim sendo, o país dos muitos gêneros e sexualidades, da *Bandeyra Nacional* de Costa, e a nação amarelada de tanto sofrimento, verbalizada por Benedita e exibida no trabalho de Isis, também não seriam representações das interações que não cessam de (re)criar um sentimento de pertencimento ao Brasil?

Na invenção do comum a provocação dessas artistas e obras por modos diversos de pertencimento quer se afastar da especificidade de uma arte em particular e, pontualmente, de uma ideia de arte como específica. À medida que os símbolos se ampliam, também não se expandem as conexões sensíveis e subjetividades que podem ser articuladas em relação de criação e imaginação com eles? A coexistência entre materiais, modos de fazer, poéticas e sensações de pertencimento revelam que o comum é uma possibilidade de composição estruturada por combinações de elementos múltiplos. Portanto, se admitimos a multiplicidade do comum, conseqüentemente, podemos admitir que não há uma só maneira de pertencer e se referir a ele? Não seria por meio da inespecificidade que poderíamos potencializar “outros modos de organizar nossos relatos, e, por que não?, também nossas comunidades” (Garramuño, 2014, p. 29)?

Um dado que merece destaque diz respeito ao fato de que as manifestações inespecíficas, por diferentes meios, materiais e campos, não recusam ou apagam a singularidade daquelas que, provisoriamente, representam pela formalização de um relato/obra qualquer. A multiplicidade dos caminhos e modos não ignora a necessidade de nomeação de determinadas vivências e expressões. Mas essas marcações de singularidades agem por meio da desidentificação, ou seja, por meio do mapeamento das ideologias dominantes para traçar uma linha de ação por dentro delas. As singularidades são destacadas como interfaces de identificações móveis que buscam desestabilizar os planos de homogeneização social.

De acordo com Muñoz (1999), os processos de desidentificação seriam práticas orientadas por outras frequências, uma espécie de terceira via, que

localizam a norma, mas com ela não se identificam por completo. A consciência da norma não implica aceitação direta, mas reconhecimento dos atores que estão em jogo. Numa espécie de malandragem em operação na linguagem, se reconhece a norma para poder gozar dela (e com ela). Se não há possibilidade de viver no fora da linguagem, os processos de desidentificação tornam evidentes os movimentos dentro das estruturas normativas (e suas ficções) que se pretendem inabaláveis. São práticas que buscam inserir contradições nos modelos dominantes e, no recorte temático desse artigo, por exemplo, expor a complexidade de temas como representatividade e pertencimento, como veremos na bandeira a seguir.

O *performer*, dramaturgo e poeta Francisco Mallmann reconhece em seu trabalho não só a existência, mas a imposição de uma noção fixa de América. A América, “sujeito” feminino, é constantemente representada por sua minoria dominante: branca, produtora de masculinidade tóxica e heterossexual. Sem ignorar esse fato, Mallmann reconhece a América dos suspeitos “homens de bem” defensores da família, mas reorganiza seus símbolos para rever seu projeto “ao pé da letra”. Se somos todas americanas, o relato formal de Mallmann expõe o

Figura 3
Francisco Mallmann,
América é Marica, 2019
Foto: Luciano Faccini



fato de que dentro da América também estão as maricas. A bandeira, construída a partir de um anagrama, desestabiliza a ficção dominante de América e amplia o potencial imaginativo de sua comunidade. A desobediência de Mallmann encontra eco nas palavras de Preciado (2020, p. 145):

Como o gênero, a nação não existe fora das práticas coletivas que a imaginam e constroem. A batalha, portanto, começa com a desidentificação, com a desobediência, e não com a identidade. Riscando o mapa, apagando o nome para propor outros mapas, outros nomes que evidenciem sua condição de ficção pactuada. Ficções que nos permitam fabricar a liberdade.

A América que é também marica é fabricante da sensação de pertencimento e a devolve para uma multidão (Preciado, 2011) de corpos. Essa sensação está mais próxima da ideia de um devir-marica, ou seja, de um processo permanentemente aberto e voltado para a experimentação, do que da demarcação de uma identidade sólida, fechada e que não permite variações. Não há que verificar o potencial marica da América imaginada por Mallmann, pois sua bandeira vermelha desqualifica, aliás, os modos de legitimação dominante e suas convenções normativas. A partir de um novo arranjo formal, a ação do artista corporifica, em dimensão continental, as inúmeras movências de sujeitos apontados, marcados e classificados como abjetos.

olha a bunda dela / olha o pau dela / olha ela olha ela / olha o buraco dela / olha o buraco dela / olha pra ela / essa marica toda / torta índia bruta / olha ela marica bruta / índia ela / olha ela mestiça / mística / olha os olhos dela / a cor dela a pele dela (Mallmann, 2020, p. 48).

Embasado pela leitura de Judith Butler, entendo que a abjeção se relaciona com todo tipo de corpo cuja vida não é considerada uma vida e cuja materialidade é tida como não importante. Na relação com os marcadores de gênero e sexualidade, por exemplo, a abjeção recai sobre corpos e identidades que fogem da norma, desviam do (hetero)padrão e por isso, mas não só, são perseguidos e têm suas vidas diminuídas e desqualificadas enquanto vidas possíveis de ser vividas. São zonas de sujeitos constituídos a partir da rejeição, exclusão e, por fim, abjeção. São identidades ameaçadas, expostas a todo tipo de violência moral,

física e subjetiva. São corpos sem importância para as políticas dominantes, o limbo da ininteligibilidade social. Nas palavras de Butler (2013, p. 155),

O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito.

A bandeira de Mallmann dá corpo a uma multidão de corpos abjetos que estão no mundo e seguem sem representação – mesmo que estratégica e provisória. O artista escreve: “TU / TU ME DEVES / TU ME DEVES UMA HISTÓRIA / TU ME DEVES UMA HISTÓRIA, AMÉRICA” (Mallmann, 2020, p. 52). Nesse sentido, é que também proponho a leitura de bandeiras e faixas como objetos propositivos que criam campo e corpo ao resgatar performatividades ameaçadas. Assim como em diversas performances, a imaginação e a formalização de novos relatos e histórias destacam que “o tipo de conhecimento de que precisamos no presente momento se faz nos corpos, com corpos, como criação de corpos” (Fabião, 2009, p. 7).

Em consonância com o pensamento de Fabião, o projeto artístico de Mallmann não se limita à confecção e exposição da bandeira. Logo, não se resume à exploração de um único campo e suas materialidades tidas como próprias. Outras textualidades compõem a obra em desenvolvimento e contribuem para a criação continuada de conhecimentos corporificados e saberes encarnados. Inicialmente explorado em forma de dramaturgia, com apresentações públicas em que o *performer*, nu e de costas para a audiência, exibia a bandeira e fazia a leitura de um texto, o projeto América já se desdobrou em uma publicação no formato de poesia (Mallmann, 2020), fotografias e ações variadas entre os campos da performance e das artes visuais.

Assim como mencionado por Garramuño, o projeto América segue em busca da reorganização de relatos que acompanhem a multiplicidade das apostas artísticas que não se querem específicas. Apropriando-se de meios e materiais da dramaturgia, da performance, da poesia, da fotografia e das artes visuais, o projeto de Mallmann explora esses campos, mas não faz parte, especificamente, de nenhum deles. Como a própria concepção de América que não deveria ser

tratada subjetiva e politicamente como algo estável, pois sua captura cairia no erro de generalizar inúmeros modos de ser e estar, a produção artística de Mallmann acessa a mobilidade formal e discursiva para ativar modos diversos de pertencimento.

Assim como sugerido por Preciado na citação já compartilhada, o artista risca o mapa, ou melhor, faz ver o sangue que continua a escorrer dessa batalha que atravessa os tempos. Sua desobediência formalizada em vermelho localiza essa mancha, desafiando discursos assépticos que, além de camuflar a sujeira do passado, pretendem calar as vozes do presente. Acontece que as veias da América não param de pulsar. Afinal, sua ferida aberta é um dado incontornável. Suas mãos estão sujas, América. E não há como fugir de seu sangue indígena, preto, travesti, trans, sapatão, bicha. Não há como fugir de seu sangue maldito. Nas palavras de Mallmann (2020, p. 19, tradução minha),

no quiero y no seré lo que / ustedes quieren que yo seya / soy una mancha
/ una mancha sangrienta y enorme / una mancha que se esparce por tu
camino / esta sangre va a ser imposible de limpiar / esta sangre está en su
historia em su arte en sus manos / mi sangre es tuya / américa.⁸

O título deste artigo é embasado pela ação que, via a criação e sociabilização de outros símbolos e relatos, objetiva multiplicar vivências por meio de agendas interseccionais e inclusivas. A escolha de “dar bandeira” faz referência a expressão popular brasileira que resulta na explanação do que deveria permanecer não dito, oculto, para ativar, justamente, o seu contrário. Mediante a revelação e exposição de outros relatos, relatos múltiplos e não dominantes, pretendo com este estudo imaginar/dar comunidades para os sem comunidades. Em outras palavras, a ampliação dos relatos, a multiplicação de símbolos e sensibilidades, devolve para uma multidão o que dela continua sendo roubado: a sensação de pertencimento, a escrita sobre o território e a inscrição do corpo no território.

⁸ Não quero e não serei o que / vocês querem que eu seja / sou uma mancha / uma mancha sangrenta e enorme / uma mancha que se espalha por seu caminho / esse sangue será impossível de limpar / esse sangue está em sua história em sua arte em suas mãos / meu sangue é seu / américa.

Em todas as territorialidades, os corpos e as bandeiras que deveriam ser exaltados e hasteados são muitos. Infelizmente, essa pluralidade não pode ser amplamente apreciada em solo brasileiro, pois os espaços de circulação e mastros continuam reservados somente para uma pequena parcela da população e seus respectivos símbolos e valores dominantes. Com a exposição e análise desses trabalhos em arte, busco também criar/dar espaços conceituais, de prática e troca artística, em que outros corpos, saberes, fazeres, símbolos e relatos possam ser elevados. A pesquisa acadêmica se mostra como terreno propício para o desenvolvimento de estudos como este: que não se restringem a determinada área do conhecimento e que se estruturam a partir de reflexões formuladas pelo intercâmbio entre diferentes meios, materiais e linguagens.

Como sinalizado no início, a criação de bandeiras por artistas de diferentes áreas não é uma atividade recente na história da arte brasileira. A posterior exibição dessas obras em feiras e eventos artísticos também não. Assim sendo, o diferencial desta análise está relacionado à abordagem que faço das bandeiras não apenas como elementos visuais voltados para um evento expositivo. Sem desqualificar os impactos culturais e sociais da exposição de arte que, como sabido, são muitos e imprevisíveis, quero destacar o potencial performativo dessas bandeiras que também criam/fabricam corpo em suas ações, circulações e ativações inespecíficas.

As bandeiras criadas por Costa, Isis e Mallmann não estão somente nos museus, galerias ou outros espaços artísticos. Elas estão nas ruas e nas casas, nos ambientes públicos e privados, nas manifestações populares e em reunião de amigos, borrando fronteiras e, de certa forma, complicando as categorizações tradicionais do trabalho de arte. Ainda sobre esse aspecto e para trazer mais complexidade ao debate, faço a escolha de alguns trabalhos realizados por artistas que também se autodenominam *performers* e costumam apresentar suas bandeiras em ações nomeadas como performance.

Partindo do pressuposto de que definir o que viria a ser performance já é, por si só, uma falsa questão, as bandeiras e ações apresentadas visam contribuir com reflexões para esse campo em constante estado de transformação e inventividade. Pela inespecificidade (Garramuño, 2014), pela captura do que seria extrínseco a certo tipo de campo, busco traçar o cenário conceitual deste estudo, radicalmente interessado pelos elementos e gestos impróprios do(a)

outro(a) que não se limitam a medidas reguladoras do sensível. Pelos processos de desidentificação (Muñoz, 1999), que reconhecem a existência da norma, mas destacam suas fraturas por meio de operações de linguagem que evidenciam a falácia de políticas identitárias globalizantes, os trabalhos comentados neste artigo privilegiam a formalização de relatos e a criação de comunidades que se dão a partir do impacto gerado pela incidência dos marcadores sociais. Assim, as noções de representatividade e pertencimento são tomadas a partir da perspectiva dos saberes subalternos, cruzando conceitos das teorias *queers* e vertentes dos movimentos transfeministas.

O uso dessas referências objetiva deslocar a análise das identidades dos sujeitos como instâncias fixas para focar seu interesse na investigação dos discursos e manobras políticas que constituem algumas existências como menos legítimas, patologizando comportamentos e criminalizando corpos, desejos e práticas. As bandeiras apresentadas não criam novas categorias ou projetos de gueto que possam cair no erro de reproduzir o sistema que quer manter “cada um no seu quadrado”. Por oposição, essas obras agitam saídas múltiplas que são operadas pela lógica da diferença numa multidão de corpos. Ou seja, são obras que propõem o reconhecimento da multiplicidade do(a) outro(a) como ação fundamental para a transformação social.

Abordo a imagem da multidão para distanciar o debate da ideia de massa. A massa é um “compacto homogêneo, uma indiferenciação de seus componentes numa direção única, submetidos a um líder” (Pelbart, 2008, p. 36). Já a multidão se agencia pela heterogeneidade, uma inteligência coletiva de multiplicidades subjetivas. Para retomar a ideia do comum como uma comunidade de diferentes, já mencionada, identifico na multidão a possibilidade do encontro com essa dinâmica de variação entre as desidentificações e as singularidades destacadas.

A formalização de relatos não dominantes que podem vir a criar campo para o desenvolvimento de comunidades imaginadas aposta na visibilidade de outras grupalidades como polos de manutenção de energia resistente. A imaginação como ação política não se separa do corpo social que é conscientemente cambiante, revisitado e recriado. As comunidades imaginadas também imaginam corpos e, conseqüentemente, dão movência a corporeidades interessadas em “viver o corpo como uma realidade só parcialmente conhecida, ainda não estabilizada e mapeada” (Quilici, 2004, p.200).

Além dos trabalhos de Frederico Costa, Ítala Isis e Francisco Mallmann, outras criações de artistas brasileiros confirmam a atualidade do debate e a criação/produção de bandeiras como uma operação recorrente no estado da arte contemporânea, independentemente dos meios e materiais acessados em suas formalizações e ativações. Para citar alguns nomes, escolho como critério listar trabalhos realizados a partir dos anos 2000. Essa lista objetiva também sinalizar que o exercício de criar e performar com bandeiras permeia diferentes técnicas, escolas, formações e gerações de artistas.

Dito isso, destaco as seguintes obras: *Bandeira negra* (2007), de Emmanuel Nassar; *Ação carioca #2: bandeira* (2008), de Eleonora Fabião; *Como fracassar em 10 metros* (2015-2017), de Victor de La Rocque; *Bandalha* (2017), de André Parente; *Transição é sempre* (2018), de Miro Spinelli e Francisco Mallmann; *Andar de cima* (2018), de Renata Lucas; *Profecias* (2018-2019), de Randolpho Lamounier; *Bando recíproco* (2019), de Elilson; “índios, negros e pobres”, bandeira criada pelo carnavalesco Leandro Vieira para o desfile da Mangueira no carnaval de 2019; *liquidación hasta fin de existencias* (2019), de Nathan Braga; *The new brazilian flag* (2019), de Raul Mourão; *Bandeira mulamba* (2019), de Mulambo; *Bandeira nacional atualizada* (2019), de Luana Vitra; *Vai passar* (2019), de Marcos Chaves; *Sem senhor* (2019), de Ventura Profana; *Bandeira afro-brasileira* (2020), de Bruno Bapstittelli; *Brasil n.1* (2020), de Clébson Francisco; *A queda do céu* (2020), de Susana Amaral; “respeita as travesti” (2020), de Vulcanica Pokaropa; e *Falsinha* (2020), de Juan Casemiro.

Em seu livro mais recente, *Aos outros só atiro o meu corpo*, a poeta e artista visual Maria Isabel Iorio (2019, p. 42) afirma: “não é sempre que o corpo quer ser um corpo. E às vezes não é preguiça – mas uma coragem instantânea”. Iorio menciona a coragem de desafiar a compreensão encaixotada de corpo, aquela que o resume a partir de visões médicas, biologizantes e psis. Para ser corpo de outras formas, que não as impostas pelo dominante, é necessário a imaginação e a colaboração de outros corpos. Comunidades também podem significar o compartilhamento da coragem.

Hastear bandeiras para alcançar o vento pela imaginação como ação política. As comunidades imaginadas também merecem o céu.

Caio Riscado é doutor em artes cênicas pelo PPGAC da Unirio, pós doutorando no PPGAC da UFRJ, professor substituto do curso de Direção Teatral, da Escola de Comunicação (ECO) da UFRJ, diretor teatral, artista pesquisador e performer.

Referências

- BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, n. 8, 2009.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- IORIO, Maria Isabel. *Aos outros só atiro o meu corpo*. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2019.
- MALLMANN, Francisco. *América*. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2020.
- MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Ufop, 2012. (Série Cadernos da Diversidade 6).
- MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- OITICICA, Hélio. [1968]. O herói anti-herói e o anti-herói anônimo. *Sopro*, n. 45, 2011. Disponível em: culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioitica.html. Acesso em 10 maio 2020.
- PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (org.). *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- PRECIADO, Paul B. Multidões Queer: notas para uma política dos anormais. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, 2011.
- QUILICI, Cassiano. *Atonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Fapesp; Anna Blume, 2004.
- RIVERA, Tania; PUCU, Izabela. Arte, memória, sujeito: bandeiras na Praça General Osório 1968 / bandeiras na Praça Tiradentes 2014. *Lua Nova*, São Paulo, 96, p. 177-190, 2015.
- SÜSSEKIND, Maria Luiza. As (im)possibilidades de uma base comum nacional. *e-Curriculum*, São Paulo, v.12, n. 3, p. 1512-1529, 2014.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

RISCADO, Caio. Dando bandeira, relatos para comunidades imaginadas. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 193-211, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.11>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>