

BANDEIRAS NO TEMPO

"O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido"

W. Benjamin

TANIA RIVERA

EDUARDO COELHO



Era um dia quente e ensolarado de fevereiro de 1968. Algumas semanas mais tarde, a ditadura militar completaria quatro anos e a morte do estudante Edson Luís Lima Souto em conflito com a Polícia Militar, em frente ao restaurante universitário Calabouço, no Rio de Janeiro, deflagraria uma série de protestos populares duramente reprimidos pelo regime. Em junho, a Passeata dos Cem Mil, realizada no centro da cidade, traria em meio à imensa massa humana faixas de tecido com palavras de ordem como *Abaixo a Ditadura – O Povo no Poder*, como mostra uma famosa foto de Evandro Teixeira publicada no *Jornal do Brasil*. Em reação às manifestações populares, o General Costa e Silva decretaria em dezembro o Ato Constitucional n. 5, que mergulharia o país nos chamados Anos de Chumbo.

A uma semana do carnaval, no dia 18 de fevereiro, as pessoas presentes na praça General Osório, em Ipanema, zona sul do Rio de Janeiro, dificilmente poderiam prever as proporções que o terrorismo de estado tomaria a partir de então no país. Elas participavam do *happening Bandeiras na Praça General Osório*, realizado por um grupo de artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo: Nelson Leirner, Flávio Mota, Carlos Scliar, Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Glauco Rodrigues, Anna Maria Maiolino, Petrina Checcacci e Cláudio Tozzi, entre outros. Fotos do mesmo Evandro Teixeira para o *Jornal* ➡➡

Projeto bandeira para o povo, ANTONIO DIAS, 1972/2014



Vista geral da exposição *Bandeiras na Praça Tiradentes*

do Brasil mostram várias das bandeiras feitas pelos artistas para a ocasião, penduradas em varais ou em árvores. Estava lá a famosa *Seja Marginal/Seja Herói* de Hélio Oiticica, com o perfil em *silk screen* do corpo do bandido Cara de Cavalo, assim como *Alta Tensão* de Anna Maria Maiolino, com uma caveira branca no centro de uma espécie de alvo para exercícios de tiro. O estandarte amarelo de Samuel Szpiegel trazia a satírica inscrição *Para Governador Geral Vote em Tomé de Souza*, sob o perfil da figura histórica do século 16. Estava presente a Banda de Ipanema, além de integrantes da Escola de Samba da Mangueira, da qual Hélio Oiticica era passista. Alguns dias depois, os artistas voltaram a ocupar a praça, pondo à venda bandeiras e gravuras e lançando o germe da feira que até hoje ocupa o local aos domingos.

Bandeiras na Praça General Osório transcorreu sem qualquer intervenção policial ou repressão do estado. Talvez a presença do samba e a proximidade do carnaval tenham circunscrito a ação na categoria cultural da festa popular, impedindo que sua potência de manifestação política fosse notada pela malha invisível da repressão. Acontecimentos como esse, na fronteira entre festa e manifestação, arte institucionalizada e expressão popular, habitualmente não chegam a ter lugar na historiografia oficial. Eles não deixam, contudo, de ter uma incidência política em sentido ampliado,

ao mesmo tempo em que dão testemunho do desejo de disseminação da arte na vida e na sociedade que a produção artística brasileira assumiu a partir da segunda metade dos anos 1960.

Como no evento de 1968, a arte com alguma frequência aproxima-se do carnaval e da potência de outras manifestações populares espontâneas, produzindo brechas no tempo/espaço cotidianos e dissolvendo suas fronteiras institucionais em prol de sua afirmação como ação ético-política na cultura.

Trazer à memória esse acontecimento foi o objetivo da curadora e pesquisadora Izabela Pucu ao conceber a exposição *Bandeiras na Praça Tiradentes*, em 2014 no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO), no centro do Rio de Janeiro. A ideia de retomar esse *happening*, pouco conhecido e estudado até agora, se intensificou com as manifestações de rua ocorridas em 2013. Pucu, que é atualmente diretora do CMAHO, buscou reativar no esteio dos protestos recentes a força do evento de 1968, recolocando em pauta as ligações entre arte e manifestações políticas. Em um amplo trabalho de pesquisa, foram recuperadas informações e fotografias do evento de 1968 e localizados sete dos estandartes originais. Outras nove bandeiras foram refeitas a partir das imagens e documentos de época.

Nesse tipo de proposta curatorial a arte cumpre, sem dúvida, o papel cultural e histórico

que os museus vieram lhe assegurar: trata-se de recuperar um acontecimento artístico (e as obras que dele fizeram parte) e, com ele, de retratar um determinado momento histórico. Nessa vertente, a exposição obedece exatamente à lógica da tarefa de memória como mostração do arquivo histórico. Mas se trata, também, e mais fundamentalmente, de atualizar o passado no presente, transformando a ambos. Os protestos de 2013 foram o fundo no qual a centelha do acontecimento de 1968 pôde rebrilhar, confirmando o célebre trecho de Walter Benjamin: "O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido". O passado só se fixa como tal em um momento presente: aquele no qual esse passado vibra e pode ser reconhecido. O presente não cessa de reverberar eventos passados, dando-nos a chance de atualizá-los e, em um verdadeiro trabalho de memória, fazer com que se tornem História.

Somos sujeitos temporais graças ao trabalho de memória que em nós se realiza, articulando presente e passado em um constante rearranjo. O passado, sempre plural e fugidio, perpassa veloz, segundo Benjamin. E às vezes o presente o repercute, em eco. Devemos inferir, portanto, que o presente nunca está sozinho, nunca se dá a ver como tal, em sua imediaticidade – nele permanecem sombras e cores do que já se passou. O passado, por sua vez, continua a pulsar, pois não basta que uma vez ele tenha ocorrido – é necessário que ele se dê novamente mais tarde, *après coup*, retroativamente. De acordo com a teoria freudiana do trauma, são necessários ao menos dois momentos distantes no tempo para fixar a efetividade de um acontecimento. Em sua primeira incidência, a experiência fica encapsulada, como não vivida, à espera. Ela pulsa, clama por se repetir, e ressoa mais tarde, em um segundo momento. Esse instante poderá enganchar-se ao primeiro evento, esquecido, marcando tal experiência como efetiva. Esse dispositivo temporal do trauma – o da repetição em busca da própria experiência – é o motor escondido de todo trabalho de memória.

Não bastam os fatos: devemos nos apropriar ativamente de nosso próprio passado. Por isso um evento atual pode fornecer a centelha para que (re)conheçamos – em nós – um passado

necessário, indispensável ao presente. "Existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa", como dizia Benjamin. Eventos pretéritos pulsam ainda, misturados ao cotidiano, quase imperceptíveis; eles estão à espera do gesto de memória que fará deles, História. "Alguém na terra está à nossa espera", arremata belamente o filósofo. Cabe a cada um optar por atender ou não a tal chamado, prestando-se ou não a tal encontro.

A proposta da mostra *Bandeiras na Praça Tiradentes* foi a de promover e disseminar tal encontro. Nesse sentido foram incorporados elementos e referências trazidas pelo Coletivo Norte Comum, grupo que atua nos limites entre arte, produção cultural e ativismo político, durante a residência artística *Remixofagia*, que durou três meses. Os membros desse coletivo foram interlocutores da equipe do CMAHO (Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica) durante o processo de pesquisa e curadoria da exposição.

Talvez se possa afirmar que a arte está sempre comprometida com uma tarefa histórica, mesmo quando ela não se propõe explicitamente a recuperar eventos passados. Criando brechas no espaço/tempo do dia a dia, toda imagem ou proposição artística refere-se a outras imagens, fatos e palavras atuais e passados, incitando a um rearranjo dos mesmos em um presente muito complexo. Nesse sentido, a arte é trabalho de memória, na acepção forte que vimos com Benjamin e Freud: não se trata de conhecer o passado tal como ele de fato aconteceu, mas sim de se apropriar de uma reminiscência e dela, com ela, fazer arte – brecha na qual se entrecruzam tempos e espaços, convidando-nos a uma experiência por vir.

Tal apropriação engaja o historiador em seu desejo, conformando aquilo que a psicanálise chama "fantasia". A fantasia edita os eventos temporalmente, tomando-os em uma narrativa própria. Nela, "o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une", como diz Freud. No infinito trabalho de narração da memória, o fio condutor é dado pelo desejo, esse errático e mais ou menos obscuro índice do sujeito. A apropriação dos fatos implica sempre, portanto, torções mais ou menos sutis e transformações singulares, ao sabor de movimentos do desejo. ➡➡



EDUARDO COELHO

Em seu trabalho de memória, a arte explícita e explora tais torções, convidando-nos a comparecer como sujeitos desejantes capazes de realizar uma retomada desejante e transformadora de nosso presente.

O Projeto bandeira para o povo foi concebido por Antonio Dias em 1972 para o Museu da Solidariedade, em Santiago do Chile, em resposta ao pedido de Mário Pedrosa, que reunia doações de artistas e curadores de todo o mundo em apoio ao governo popular de Salvador Allende. Tratava-se de uma bandeira vermelha de cinco por oito metros, a ser alçada fora do museu, no jardim. Para o ato *Una bandera, un memorial*, marcando como um exercício de memória os quarenta anos do Golpe de Estado no Chile, em 2013, o artista extraiu de um pedaço correspondente a um sexto da área do estandarte. Réplicas foram hasteadas no Museu e em dezoito lugares do mundo ligados à memória do Golpe. Atualizando essa retomada histórica no contexto brasileiro dos cinquenta anos do golpe militar, um exemplar da bandeira cortada está presente na exposição *Bandeiras na Praça Tiradentes*.

O artista Gustavo Speridião, que é da geração seguinte àquela dos participantes da mostra de 1968, foi convidado a idealizar uma bandeira para a mostra a partir do trabalho *Seja marginal, seja herói* de Hélio Oiticica. A serigrafia de 1968 traz sobre essa inscrição a imagem do corpo de Alcir Figueira da Silva, reproduzindo a fotografia que já havia aparecido no *B44 Bólido Caixa n. 21*, de 1966-67. Silva estava sendo alcançado pela polícia após ter roubado um banco, e preferiu suicidar-se a se entregar.

Antes da figura de Alcir, o artista já havia utilizado em um *Bólido* uma fotografia do corpo do bandido Cara de Cavalo, que havia se tornado muito conhecido como símbolo “daquele que deve morrer” e “morrer violentamente” – o que envolveria, como denuncia Oiticica em um texto de 1968, um “gozo social”. Alcir Silva, por sua vez, seria

um anti-herói anônimo, condenado à incomunicabilidade. Ambos representariam a “denúncia de que há algo podre, não neles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos”. Em texto de 1966 no qual explicitava sua “posição ética”, Oiticica já defendia “todas as revoltas individuais contra valores e padrões estabelecidos, estagnados, que pregam o ‘bem-estar’, a ‘vida em família’, mas que só funcionam para uma pequena minoria”. Seu programa poético não se furtaria à intenção de dar “mão forte” a tais manifestações.

Retomando a posição ética de Oiticica, a serigrafia de Speridião apropria-se da imagem do corpo de braços abertos do bandido, acrescentando um policial armado de cada lado, como a arrastá-lo pelo chão, em uma clara alusão aos protestos de 2013 (dos quais o artista participou ativamente, diga-se de passagem). Em uma tirada humorística, o slogan *Seja Marginal/Seja Herói* é substituído por uma citação do artista Carlos Zílio: *O único que se libertou com a revolução industrial foi o cavalo*. A heroica posição do marginal sacrificado de Oiticica torna-se aqui uma violenta sujeição, mas a paródia dá o troco ao destilar seu humor nas falas dos policiais, que acusam o “elemento” de ter roubado uma imagem do grande Hélio e uma frase de Carlos Zílio.

Nessa transformação da bandeira de Hélio Oiticica, Speridião atualiza e sublinha a violência ao mesmo tempo em que a subverte, utilizando-se do humor como tática de resistência e endereçamento ao público. Além disso, as falas atribuídas aos policiais, ao mesmo tempo em que explicitam a estratégia apropriativa, colocam incontestavelmente o artista no lugar do próprio marginal/herói. Trata-se de nada menos do que incorporar e assumir, em ato, uma posição político-artística no mundo em que vivemos. ■