

Enfrentamentos à bandeira nacional a partir do cinema brasileiro contemporâneo

Confrontations with the national flag by the contemporary Brazilian cinema

Confrontaciones con la bandera nacional en el cine brasileño contemporáneo

Ana Caroline de ALMEIDA¹

Resumo

Durante a década de 2010, de todos os símbolos nacionais brasileiros - entre eles o hino e a camisa canarinho da seleção de futebol - foi possivelmente o da bandeira verde e amarela a que mais sofreu oscilações no que diz respeito à sua relação afetiva com a ideia de identidade nacional. As turbulências políticas que afetaram o país particularmente após as chamadas Jornadas de Junho de 2013 fizeram com que esse objeto fosse ressignificado, sendo gradativamente mais associado a forças conservadoras. Nesse período, o cinema brasileiro independente catalisou o desconforto do pensamento crítico com o uso e a apropriação desse símbolo que, tal como várias outras bandeiras e hinos, foram criados para forjar identidades nacionais durante a passagem de governos monárquicos para republicanos. A partir de quatro filmes – *Branco sai preto fica* (2014), de Adirley Queirós, *No coração do mundo* (2019), de Maurílio Martins e Gabriel Martins, *Divino amor* (2019), de Gabriel Mascaro e *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita – se pretende observar de que forma, quando colocada como uma imagem de fundo, quase imperceptível, porém sempre notada, a figuração da bandeira brasileira produz evidências contra si mesma, no sentido de surgir em cena como enfrentamento direto ao seu discurso oficial.

Palavras-chave: Bandeira brasileira; Cinema brasileiro; Evidências.

¹ Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco com pesquisa centrada nas produções simbólicas do cinema brasileiro contemporâneo no que diz respeito à experiência sensível dos centros urbanos. E-mail: caroline.almeida@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3191-6391>



Abstract

During the 2010s, of all the Brazilian national symbols - among them the national anthem and the canary shirt of the Brazilian national football team - the green and yellow flag was possibly the one that suffered the most oscillations in terms of its relationship with the idea of national identity. The political turmoil that affected the country particularly after the so-called Journeys of June in 2013 caused this object to be re-signified, and it gradually became more associated with conservative forces. During this period, Brazilian independent cinema catalyzed the discomfort of critical thinking with the use and appropriation of this symbol which, like many other flags and anthems, were created to forge national identities during the transition from monarchical to republican governments. Using four films- *Branco sai preto fica* (2014), de Adirley Queirós, *No coração do mundo* (2019), de Maurílio Martins e Gabriel Martins, *Divino amor* (2019), de Gabriel Mascaro e *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita - this article intends to observe how, when placed as a background image, almost imperceptible, but always noticed, the figuration of the Brazilian flag produces evidence against itself, in the sense of appearing on the scene as a direct confrontation with its official discourse.

Keywords: Brazilian flag; Brazilian cinema; Evidences.

Resumen

Durante la década de 2010, de todos los símbolos nacionales brasileños - entre ellos el himno y la camiseta canaria de la selección de fútbol - fue posiblemente el de la bandera verde y amarilla el que sufrió más oscilaciones en cuanto a su relación afectiva con la idea de identidad nacional. La convulsión política que afectó al país particularmente a partir de las llamadas Jornadas de junio de 2013 hizo que este objeto se resignificara, asociándose paulatinamente más a fuerzas conservadoras. Durante este período, el cine independiente brasileño catalizó el malestar del pensamiento crítico con el uso y la apropiación de este símbolo que, como muchas otras banderas e himnos, fueron creados para forjar identidades nacionales durante la transición de gobiernos monárquicos a republicanos. De cuatro películas – *Branco sai preto fica* (2014), de Adirley Queirós, *No coração do mundo* (2019), de Maurílio Martins e Gabriel Martins, *Divino amor* (2019), de Gabriel Mascaro e *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita - se pretende observar cómo, colocada como imagen de fondo, casi imperceptible, pero siempre visible, la figuración de la bandera brasileña produce evidencia contra sí misma, en el sentido de aparecer en escena como confrontación directa con su discurso oficial.

Palabras clave: Bandera brasileña; Cine brasileño; Evidencias.

Introdução

Em julho de 2016, quando o Brasil vivia o meio de um processo de golpe jurídico-político-midiático da então presidenta Dilma Rousseff, o deputado Luiz Carlos Hauly (PSDB-PR) propunha que a bandeira do Brasil fosse uma imagem obrigatória em “divulgação de atividades, bens ou serviços resultantes de projetos esportivos,



paraesportivos e culturais e de produções audiovisuais e artísticas financiados com recursos públicos”². Em julho de 2016, a bandeira nacional passava por mais um processo de instrumentalização, promovida por forças de poder alinhadas a partidos de direita. Nesse momento, ela se tornava uma representação ufanista, capturada por uma classe política que perpetrava o mesmo golpe. A notícia de que a bandeira nacional poderia se tornar um símbolo obrigatório em toda produção de cinema brasileiro feita com recursos públicos – o que consiste na quase totalidade das produções não-comerciais – foi então recebida pelo setor audiovisual como uma espécie de ironia.

Afirma-se ironia porque a produção de cinema no Brasil que depende de recursos públicos para acontecer, ou mesmo aquela que é feita à margem de qualquer edital público, tem uma extensa relação com a bandeira do Brasil não exatamente nos termos nacionalistas com o qual o deputado pretendia agir, mas sim em tensionamentos que colocam não apenas esse símbolo nacional em questão, como toda a história que ele representa. Este artigo pretende, a partir de alguns planos e composições específicas em quatro filmes brasileiros exibidos entre 2014 e 2019, apontar os tensionamentos históricos e o desconforto do pensamento crítico com o uso e a apropriação dessa bandeira que, tal como várias outras bandeiras e hinos nacionais, foi criada para forjar uma identidade nacional durante a passagem de um governo monárquico para um governo republicano. Os filmes são: *Branco sai preto fica* (2014), de Adirley Queirós, *No coração do mundo* (2019), de Maurílio Martins e Gabriel Martins, *Divino amor* (2019), de Gabriel Mascaro e *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita. Sendo os três primeiros concebidos como ficções e o último como documentário. Os títulos escolhidos formam um recorte representativo das dinâmicas de produção do cinema brasileiro nos anos 2010 e essas dinâmicas interferem diretamente na produção simbólica de nação e, portanto, interferem nos modos como a bandeira nacional passa a ser lida e usada. Destaco aqui dois aspectos que apontam para alterações significativas que essa produção contemporânea conseguiu imprimir no audiovisual do país. O primeiro diz respeito aos territórios onde os filmes são feitos, e o segundo se atém aos sujeitos de fala nesses filmes.

Sobre os territórios, um dado se manifesta fundamental. Os anos 2010 são um momento em que as políticas públicas de incentivo ao audiovisual conseguiram

² Texto presente na Lei nº 13.307, de 6 de julho de 2016. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/L13307.htm



descentralizar recursos que, durante quase toda a história do cinema no Brasil, estavam concentradas no Sudeste do país, mais especificamente no eixo Rio-São Paulo³. *Branco sai, preto fica* foi produzido em Ceilândia, cidade-satélite do Distrito Federal, *No coração do mundo* foi feito na cidade de Contagem, região metropolitana e periférica de Belo Horizonte, Minas Gerais. E tanto *Divino amor* quanto *Martírio* foram realizados a partir de produtoras sediadas em Pernambuco. Importante destacar o elemento geográfico desse recorte como uma forma de sublinhar que esse grupo de filmes produz imaginário sobre nacionalidade (ou mesmo contra a ideia de nacionalidade) a partir de um deslocamento do eixo geográfico que historicamente foi responsável por criar o projeto de nação.

Em retrospecto, é possível mencionar tanto os incentivos do Estado Novo de Getúlio Vargas a um cinema produzido no Rio de Janeiro, então capital federal, que invocasse a ideia de integração nacional; o período entre os anos 1930 e 1950 dos grandes estúdios (Cinédia e Atlântida, no Rio de Janeiro e Vera Cruz em São Paulo), quanto a todos os anos de Embrafilme (1969-1990) em que os subsídios para longas-metragens eram sempre concentrados no eixo Rio-São Paulo, sem mencionar a produção audiovisual da teledramaturgia brasileira, também historicamente centrada entre essas duas maiores capitais do país.

O segundo aspecto a se levar em conta na seleção dos filmes que se encontram neste artigo diz respeito aos sujeitos envolvidos tanto na realização das produções, quanto na relação que esses realizadores estabelecem com quem está sendo filmado. Resgato a ideia de “modelo sociológico” do cinema brasileiro, cunhada pelo crítico e professor de cinema Jean-Claude Bernardet (2003). Com essas palavras, Bernardet se referia a uma parte da produção do Cinema Novo feita por intelectuais de classe média, quase sempre vindos de ambientes universitários. Pessoas que, segundo ele, filmavam o “povo brasileiro” como uma ideia pré-concebida e esquemática, fundada a partir muito mais de livros que teorizavam sobre esse povo do que do contato direto e cotidiano com essas pessoas.

Os quatro filmes aqui selecionados se distanciam desse modelo por razões distintas: tanto *Branco sai, preto fica* quanto *No coração do mundo* são filmes “da

³ Em 2009, 99% dos recursos do Fundo Setorial Audiovisual (FSA) se concentravam em produtoras do eixo Rio-São Paulo. Em 2016, segundo relatório da Ancine, essa taxa baixou para 63%. Ainda que a maior parte do dinheiro permanecesse reservada aos estados do RJ e SP, houve uma significativa redistribuição nesse período. Fonte: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-destaca-descentraliza-o-do-fomento-ao-audiovisual-em-dois-importantes>



quebrada”, realizados por diretores que sempre viveram “na quebrada”. Adirley Queirós cresceu em Ceilândia e é amigo próximo de boa parte de seus personagens. Maurílio Martins e Gabriel Martins, que a despeito do sobrenome não possuem qualquer parentesco, são amigos que nasceram e viveram no território periférico onde o filme se passa. A relação entre esses diretores e o espaço fílmico é de pertencimento e cumplicidade. No caso de *Divino amor*, filme que lida diretamente com o avanço de um estado teocrático ligado a igrejas neopentecostais, o diretor declarou em entrevista ter vindo de um ambiente de classe média baixa em que a presença dessas igrejas e a influência dos pastores alteravam significativamente a dinâmica de afetos do bairro onde ele morava⁴. Finalmente, em *Martírio*, o filme que surge é o resultado de mais de três décadas de relacionamento direto entre o diretor principal, o indigenista Vincent Carelli, um homem branco de classe média intelectual, e várias aldeias indígenas do país a partir do projeto Vídeo nas Aldeias, que surgiu em 1986 e do qual Carelli é fundador.

Portanto, todos os filmes aqui analisados, a partir de algumas composições específicas, servem de exemplos sintomáticos das alterações substanciais que aconteceram no cinema brasileiro tanto no que diz respeito aos territórios que passaram a discursar cinematograficamente em torno da condição nacional, quanto a uma mudança nas relações entre os sujeitos que filmam e as histórias que são filmadas. Essas qualidades são importantes uma vez que estamos lidando com uma produção de imagens que entra, de modos distintos, em enfrentamento com o símbolo da bandeira nacional.

Produções oficiais de Brasil

Mas antes de chegar à análise dessas imagens contemporâneas, é preciso fazer um recuo para o momento da transição entre Monarquia e República e por que essa transição é tão importante para pensar quais são as sobrevivências simbólicas do desenho dessa bandeira. Segundo, é necessário pontuar que, na história do cinema

⁴ Em entrevista à revista Cinética, Mascaro declarou: “...venho de uma classe média baixa, minha mãe é professora de escola pública, cresci num bairro que teve a presença de uma igreja evangélica atuando numa esfera onde o Estado era claramente inexistente. Vi de perto esse templo se expandindo, amigos se convertendo, e o bairro se modificando culturalmente. É inegável a força, a eficiência, e o legado que uma igreja deixa no entorno, no aspecto comunitário.” Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/entrevista-gm-dv/>



brasileiro, os usos da bandeira oscilam entre as reproduções de discursos oficiais e o desejo antropofágico de devorar, reprocessar e expelir esses discursos.

Indo aos documentos históricos em um primeiro momento, identificamos que na passagem dos estados monárquicos para os estados republicanos europeus, era fundamental que, para que se estabelecesse no imaginário das pessoas a presença de um poder sem corpo do rei, a figuração do estado deveria assumir formas desencarnadas e dessubstancializadas, sem, no entanto, abrir mão de uma representação visível e/ou audível. Com a Revolução Francesa e, portanto, o surgimento do Estado-nação moderno, os símbolos da bandeira tricolor, da Marselhesa e da figura heroica feminina da Liberdade como representação da República se constituem como uma primeira manifestação forte e discursivamente coesa dessas figurações desencarnadas. Mas ao contrário do que aconteceu na França, no Brasil, a situação colonial impunha algumas particularidades violentas.

A República se torna a forma de governo vigente no Brasil em 1889, mas ela nunca representou exatamente uma ruptura nem com o regime monárquico do Brasil Imperial, tampouco com a condição de território colonizado pré-independência. Os eventos históricos que levaram à própria independência do Brasil em 1822, quando o território deixa de ser oficialmente uma extensão da coroa portuguesa, são testemunhos de um projeto de continuidade desse empreendimento colonial. A permanência de Dom Pedro, primogênito de D. João VI, em território brasileiro e a subsequente declaração de independência do Brasil demonstra a permanência do corpo monárquico e, portanto, colonizador nesses territórios. Patricio Nolasco (1997) em seu trabalho sobre a criação do Estado-nação no Brasil é enfático na afirmação que o gesto da independência tinha motivações bem menos nacionalistas e muito mais inclinadas a conter, policiar e punir aquilo que, de fato, parecia ser o único elemento de coesão nacional: a exclusão social advinda de séculos de regime escravagista.

A independência e a unidade brasileiras sob a soberania de um imperador, filho do rei de Portugal, apareciam menos como o despertar de uma consciência nacional uniformemente compartilhada do que como um compromisso entre os desejos de autonomia e de estabilidade das províncias — mais exatamente daqueles que as dominam — temendo antes de tudo que a ordem seja perturbada (NOLASCO, 1997, p 110).

É nesse período de laços consanguíneos com a Colônia e pactos de contenção de danos que a primeira bandeira do Brasil é confeccionada. O responsável pelo desenho



é o artista Jean-Baptiste Debret, que entrega a Dom Pedro uma bandeira composta de um retângulo verde, no centro do qual figurava um losango amarelo (Fig. 1). O verde correspondia à cor da dinastia de Pedro, a família real dos Bragança, e o amarelo, à dinastia da qual era oriunda sua mulher, os Habsburgo. Sobre o losango amarelo se encontra um brasão azul com a esfera armilar sobre uma cruz vermelha da Ordem de Cristo, envolta por um anel azul carregado com 20 estrelas de prata. Em breves palavras, aquilo que a República depois ressignificaria com o slogan positivista “ordem e progresso”, forjando uma narrativa de riquezas naturais do verde das florestas amazônicas e do amarelo ouro do subsolo brasileiro, era tão-somente uma tentativa de dar uma discreta maquiagem a uma fundação fincada em códigos monárquicos.

Figura 1: Bandeira do Brasil Imperial



Fonte: Força Aérea Brasileira

Em outras palavras, a bandeira do Brasil foi forjada sob valores que falam muito mais da condição de um território colonizado, do que de valores revolucionários e contrários ao corpo material e simbólico da Colônia. A condição subdesenvolvida derivada desses pactos torna-se, então, um estado, e não apenas um estágio pelo qual o país atravessava. Importante frisar isso pelo paralelo com a própria história do cinema brasileiro. Para usar uma das mais famosas afirmações do crítico Paulo Emílio Salles Gomes: “Em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado” (GOMES, 1996, p. 85).

Pensando então a produção de cinema no Brasil, a presença da bandeira nacional atravessa nossa filmografia. Em alguns momentos, ela aparece na imagem para reafirmar um discurso oficial de nacionalismo, integralismo e uma política da



“ordem e progresso”, que joga sobre a ideia de subdesenvolvimento as falsas promessas desenvolvimentistas. Mas em vários outros, a bandeira surge em cena para que possa implodir todos esses valores com estratégias de sabotagem, deboche, iconoclastia e apropriações que estão cientes da condição de subdesenvolvimento.

Importante citar exemplos desses dois extremos. De um lado, temos em 1929 a estreia do filme *São Paulo, sinfonia da metrópole*, de Rodolfo Lustig, Adalberto Kemeny, que exhibe em seus últimos fotogramas uma cartela onde se lê “Mas farão, do seu trabalho fecundo, surgir um Brasil novo, maior e mais poderoso, sobre cuja imensa extensão territorial, altiva e gloriosa, tremulará a mais bella e mais forte das bandeiras!”. Logo depois surge uma sequência de fusões que começa com uma ampulheta, segue para um globo terrestre e termina com a bandeira do Brasil, criando aí uma narrativa que coloca o controle do tempo e do espaço condicionados a uma ideia de nação. No outro extremo da representação, temos a figura anárquica de *Macunaíma* que, no filme homônimo de Joaquim Pedro de Andrade de 1969, mastiga um pedaço de carne do Curupira para depois vomitá-la em uma poça de lama propositalmente escavada como o losango da bandeira nacional. Quem faz essa interpretação é Randal Johnson no livro *Macunaíma: do Modernismo na literatura ao Cinema Novo*.

Johnson (...) aponta para um outro detalhe nesta sequência, que merece ser discutido: segundo o autor, a imagem do pedaço de carne afogando na poça de lama, após ser vomitado pelo herói, forma, juntamente com o formato losangular da poça e com o enquadramento da câmera, a bandeira do Brasil. Assim, tal imagem remeteria a uma interpretação antropofágica, segundo a qual o Curupira (ou um pedaço seu), elemento lendário da cultura brasileira (e também um brasileiro) é devorado pelo seu país (representado na bandeira) (GUEDES, 2011, p. 114-115).

Distante tanto do ufanismo quanto da antropofagia, o cinema brasileiro dos anos 2010 faz da bandeira nacional um elemento figurativo que, muito a partir da ironia, catalisa as contradições que cercam a ideia do que é, finalmente, nacional quando se trata de Brasil, e de que forma a bandeira como símbolo da nação pode ser jogada para trás ou para frente da imagem. Os filmes aqui analisados foram todos exibidos depois das chamadas Jornadas de Junho de 2013, quando em uma série de manifestações nas ruas de todo o país, essa mesma bandeira foi cooptada por forças conservadoras da sociedade. Esse fato mobiliza outras possibilidades de leituras quanto às suas aparições em cada um dos filmes.



Desse mesmo período, são muitos os curtas e longas-metragens que se utilizam desse objeto da bandeira como figuração central ao empreendimento da narrativa, filmes de propostas e metragens distintas, tais como o longa da performance da opulência desenvolvimentista, *Brasil S/A* (2014), de Marcelo Pedroso, e o curta da performance do deboche, *Pietá* (2021), do coletivo Talavistas, além dos vários documentários que tentaram coletar, particularmente nos últimos anos, as performances esteticamente fascistas que surgiram no país. Mas o que interessa aqui é observar como a bandeira do Brasil pode sussurrar distúrbios quando ela se encontra não em primeiro plano, mas no fundo da cena, como uma aparição fantasmagórica que insiste em nos contar algumas histórias. Para isso, faço uma análise de composições que surgem em quatro filmes brasileiros autorais, produzidos fora do eixo Rio-São Paulo, por realizadores que mantêm vínculos estreitos e afetivos com esses territórios à margem dos centros de produção de imagem.

Produções fictícias de Brasil

Branco sai preto fica, filme de Adirley Queirós lançado em 2014, se coloca em um registro de ficção científica para tratar de uma região onde já se instala um *apartheid* institucionalizado pelo Estado e onde corpos negros, aqui representados por dois homens, terminam por ser mutilados para que seus direitos de circulação e ocupação da cidade sejam negados. Na cidade-satélite de Ceilândia, Distrito Federal, a população vive sob constante vigilância e toques de recolher. Marquim (Marquim do Tropa) e Shokito (Claudio Irinaeus), o primeiro paraplégico e o segundo com uma das pernas amputada, maquinam uma explosão sonora contra o Estado assassino que, anos antes, em um baile black, violentou seus corpos a partir de uma ação policial. Um terceiro personagem, Dimas (Dilmar Durães), é enviado de um futuro não menos trágico para o país, para tentar reverter a ordem-e-progresso da História.

Em determinado momento do filme, o personagem de Marquim visita uma gráfica clandestina nessa fictícia Ceilândia (porém nem tão fictícia assim) para encomendar passaportes falsos que o permitam entrar “na” Brasília. Em um plano muito rápido, que dura 5 segundos, vemos dois funcionários dessa gráfica e os equipamentos ao redor. Na parede suja de fundo, uma bandeira do Brasil impressa em papel e colada de cabeça pra baixo (Fig. 2). Esse é um filme cuja direção de arte é toda pensada dentro da economia dos elementos de cena. Economia que faz parte de uma



precariedade que é material⁵, mas que produz também um projeto estético em que um container se torna uma máquina do tempo e alguns remendos de ferro velho se transformam em uma bomba capaz de destruir uma cidade inteira.

Figura. 2: Branco sai, preto fica



Fonte: Still do filme *Branco sai, preto fica*

Dentro desse jogo de relações, essa discreta bandeira na parede, colocada de cabeça para baixo em uma oficina que produz documentos adulterados, é ela mesma a imagem da ilegitimidade, do falso. Simultaneamente, o fato de que ela é colocada invertida na parede nos permite fazer tanto uma análise mais imediata de que se trata de uma referência direta a um país que tombou e se encontra de cabeça para baixo, como a um gesto de deboche a uma produção fictícia de Brasil e, por tabela, uma chacota ao artigo 31 da Lei 5700, que tipifica casos de manifestações de desrespeito à bandeira nacional.

O filme que usa “a Brasília” como metonímia para o Brasil também usa a bandeira invertida na parede de uma gráfica copiadora como metonímia para um país não somente revirado, mas sobretudo falsificado, onde as bordas entre o original e a cópia, o real e o inventado, se tornam difusas. A pontuar que essa estrutura borrada é constituinte nuclear do roteiro do filme, cujas histórias de “viagens no tempo” são baseadas em eventos reais que aconteceram em um baile black de Ceilândia em 1986, quando a polícia entrou no salão de um espaço chamado Quarentão, interrompeu uma

⁵ O filme foi rodado com um orçamento de edital público para documentário, não para uma ficção científica, o que deu ao filme um total de R\$ 240 mil líquidos. Informação em "Por um cinema infiltrado: entrevista com Adirley Queirós e Maurílio Martins a propósito de Branco sai, preto fica", por Alfredo Suppia e Paula Gomes. Disponível em: http://doc.ubi.pt/18/entrevista_2.pdf



feira, e deu a ordem que dá título ao filme, “branco sai, preto fica”, como uma forma de separar os corpos que seriam violentados ou não.

Em uma chave de ironia semelhante, mas que desta vez sobrepõe na mesma imagem códigos nacionais distintos, temos um enquadramento que encerra um clipe de abertura do filme *No coração do mundo* (2019), de Maurílio Martins e Gabriel Martins. O longa traz a cidade de Contagem no centro de uma narrativa policial. Quando se fala aqui em policial, isso diz respeito de fato a um gênero cinematográfico que é incorporado por dois diretores para dar gramatura e densidade subjetiva a pessoas que costumam assumir papéis coadjuvantes e pouco desenvolvidos pelo próprio gênero. No centro da cena estão os corpos que, nesse tipo de filme, costumam ser postos à margem do enquadramento, pois são corpos fora da borda do sistema, da fonte de renda estável e do *status quo*. Corpos à margem da justiça e, no entanto, sempre vigiados pela Justiça.

A composição com a bandeira do Brasil surge no já citado clipe que o filme faz com a montagem de pessoas e situações ao som da música “Texas”, de MC Papo, que descreve esse território urbano das cidades próximas de Belo Horizonte como o Texas. Portanto, como um território em que imperam as leis de faroeste. Trata-se de um mosaico de imagens que serve para introduzir uma psicogeografia⁶ de onde o filme vai falar. As pessoas olham para a câmera (e para nós), e se introduzem como parte desse território enquanto vemos os créditos de abertura serem dispostos na tela. O último enquadramento dessa sequência-prefácio em forma de clipe musical é justamente a de uma criança com a roupa do Homem Aranha, tirando a máscara do herói enquanto no fundo da cena é possível ver a bandeira do Brasil (Fig. 3).

Fica evidente o jogo de justaposição na imagem. A figura do Homem Aranha funciona como um signo que invoca o poderio dos Estados Unidos e de sua indústria cultural, além de fábulas de heroísmo individualizadas. Mas nessa mesma figura subjaz também a narrativa de superação de um personagem tipicamente fracassado, no caso Peter Parker, que se transforma em um super-herói bem-humorado com senso de autodepreciação. Ao contrário do que acontece com a maioria dos super-heróis que ora já nascem milionários, ora são seres extraterrenos, as origens humildes de Peter Parker

⁶ O termo psicogeografia é aqui usado tal como definido por Guy Debord, em *O Guia Psicogeográfico de Paris: Discurso sobre as Paixões do Amor*, em que ele argumenta que as maneiras como os espaços de uma cidade são erguidos tornam-se sempre construções subjetivas de quem caminha por dentro delas. Debord cria mapas que desestruturam e fragmentam as cidades, negando qualquer possibilidade de imagem totalizante delas, posto que a relação psicológica com essas cidades nunca pode ser única.



o vinculam diretamente à classe trabalhadora. Trata-se de um herói “gente como a gente”.

A criança em cena aparece logo depois de uma outra imagem, em câmera lenta, de um grupo de outras crianças fazendo uma coreografia do “passinho” de funk. Quando a câmera então repousa sobre a pequena figura do Homem Aranha e esta se torna a última imagem do clipe antes que a história do filme comece a se desenrolar, é como se os diretores indicassem que ali há uma composição síntese desse “Texas” do qual o filme vai falar. Para viver no país que está demarcado pela bandeira verde e amarela que surge atrás da imagem, essa criança precisa todo dia ser um pouco Homem Aranha para sobreviver a partir de outros imaginários em que ela possa reivindicar heroísmo diante de um território árido. A bandeira do Brasil que aqui está pintada na parede de uma casa humilde, e é entrecortada por uma cerca de madeira, torna-se uma imagem propositalmente de fundo, como se fosse a reminiscência de um território que, no cotidiano, se projeta nesse *páthos* Texas de existir e sobreviver. Neste caso, a bandeira, tal como o Homem Aranha, é um código forasteiro, que vem de fora, mas é também cercado de contradições internas.

Figura. 3: No coração do mundo



Fonte: still do filme *No coração do mundo*

Ao contrário dos breves e pontuais momentos em que aparece nos dois filmes já citados, em *Divino Amor* (2019), de Gabriel Mascaro, a bandeira do Brasil reaparece algumas vezes em cantos das imagens como um signo muito bem estabelecido que



aponta para valores de retidão, moralidade, decência e, claro, ordem e progresso. Tal como *Branco sai preto fica*, há aqui um exercício de ficção especulativa sobre um Brasil do futuro, e o futuro no caso é projetado para o ano de 2027, em que se vive num estado teocrático onde o corpo das mulheres são super vigiados e controlados por tecnologias de rastreamento de fetos a serviço de políticas de natalidade. *Divino amor* lida diretamente com um *éthos* religioso em que os rituais – seja da chamada Igreja do Divino Amor ou mesmo os rituais do estado burocrático – exercem papel fundamental na constituição de um sujeito moral. É pelo ritual que podemos sentir, e não mais apenas entender, valores positivos ou negativos. O filme cria uma *mise en scène* rígida tanto dentro da igreja quanto no pátio do estado burocrático, condensado na espacialidade de um cartório, para dar peso a esses rituais.

Os momentos em que as bandeiras do Brasil aparecem nessa história também se inserem em rituais específicos. Quando vemos a protagonista Joana (Dira Paes), funcionária fiel desse estado teo-burocrático, receber as pessoas em seu guichê de atendimento, a bandeira nacional está presente nesse ambiente tanto como um adesivo colado numa mobília de fundo, quanto como uma miniatura que divide espaço com canetas e lápis em sua mesa de trabalho (Fig. 4). Ou seja, a bandeira aparece aqui dentro de um espaço de institucionalidade (o cartório), existindo, portanto, em seu habitat natural.

Figura. 4: Divino amor, o espaço burocrático



Fonte: still do filme *Divino amor*

Mas há um outro momento do filme, em que vemos um novo tipo de ritual acontecer, quando essa mesma bandeira adquire os contornos tragicamente mais próximos do comportamento de transe de uma extrema direita em plena escalada de poder. Na narrativa de *Divino Amor*, a festa do Carnaval foi substituída por uma



gigante *rave* gospel e, sobre o palco onde se lê “Deus me basta”, alguém segura e expõe animadamente essa bandeira. Em qualquer contexto de grandes shows e espetáculos, particularmente os internacionais, a presença da bandeira brasileira em meio à multidão chega a ser um elemento comum, como uma demarcação de identidade. Mas no contexto dessa cena no filme, ela não somente surge como a presença ativa do Estado em uma festa que, a rigor, deveria ser a manifestação anti-Estado (e neste caso se fala aqui do Carnaval enquanto festa de rua), como fundamentalmente se torna, pelo modo como essa bandeira dança pelas mãos de quem a segura, um símbolo corporalmente indissociável da coreografia do fanatismo religioso. A associação direta entre um display enorme no palco que exhibe 100% Jesus e a bandeira nacional que se move eufórica é tão burlesca quanto profética (Fig. 5).

Figura. 5: Divino amor, o espaço do transe



Fonte: still do filme *Divino amor*

Produzido e filmado nos anos que antecedem à eleição de um candidato de extrema-direita à presidência do Brasil, *Divino amor*, por uma coincidência trágica, mas também irônica, é lançado no mesmo ano em que o país passa a viver sob o slogan de “Brasil acima de tudo. Deus acima de todos”. Se no futuro de *Branco sai preto fica* o território já vive há alguns anos governado pela chamada “vanguarda cristã”, no futuro de *Divino amor*, a gênese dessa vanguarda cristã se manifesta diante de nossos olhos com a estridência visual de todos os códigos que se consolidaram no discurso imagético de uma extrema direita cristã.

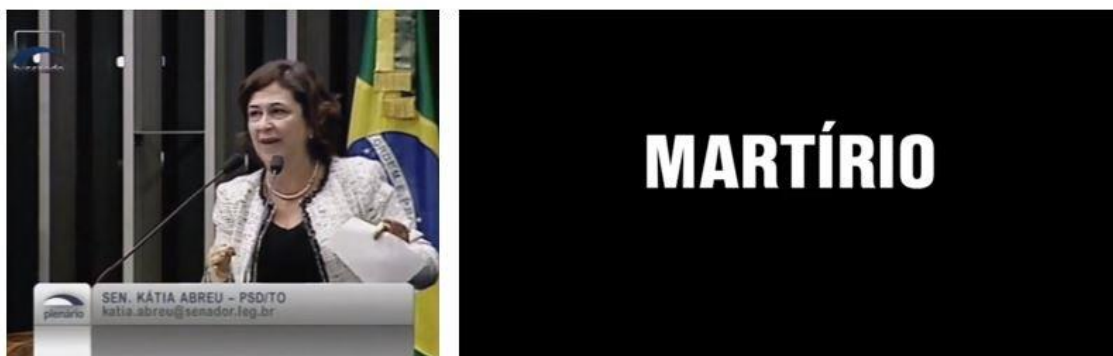
Então é preciso voltar no tempo para ver como o cinema, para além da ironia e do deboche, pode interromper esse discurso. Em 2016, o diretor Vincent Carelli, ao lado de Ernesto de Carvalho e Tita, lançaram o documentário *Martírio*. Nas imagens-prefácio do filme, vemos primeiro rituais de reza guarani-kaiowá, filmados por Carelli



em 1988, seguidos por tomadas de campos de soja que parecem sair de publicidades do agronegócio. Por fim, surge a composição fixa da TV Senado com uma fala da senadora Kátia Abreu, um dos nomes mais fortes e atuantes na chamada bancada ruralista do Brasil. Ao contrário do que acontece nos filmes anteriormente citados, o aparecimento da bandeira em cena não surge em uma composição previamente e calculadamente pensada. Por se tratar de uma imagem de arquivo, tirada de uma emissora mantida pelo Estado brasileiro, ela tem o status de um enquadramento oficial. O ângulo escolhido para filmar senadoras e senadores no plenário do senado federal tem sempre em quadro a presença da bandeira brasileira de fundo. Kátia Abreu e a bandeira, nesse caso, se tornam um corpo só quando ambas são cortadas pela montagem do filme para que o título dessa história, “Martírio”, se apresente (Fig. 6). André Brasil, no catálogo do festival ForumDoc 2016, escreve:

Não sem espanto, vemos então o discurso da senadora Kátia Abreu, bandeira do Brasil ao fundo, a nos indagar quando terão paz os fazendeiros. Diante dessa cínica retórica ruralista, *Martírio* responde com um corte, digamos, godardiano: sem mais, a cartela com o título do filme vem interromper o discurso, como a interpelá-lo. A elipse que o corte abriga dá o tom da pedagogia do filme: quando o direito à propriedade se impõe ao direito à vida, a paz de uns estará inelutavelmente ligada ao martírio de outros. Ou, na conhecida fórmula benjaminiana, não há imagem do progresso que não seja, ao mesmo tempo, imagem da barbárie (BRASIL, 2016, p. 146-147).

Figura 6: Martírio



Fonte: still do filme Martírio

A bandeira do Brasil, que surge voluntariamente e, neste último caso, involuntariamente, no fundo dessas imagens é sempre a aparição de um gesto cinematográfico que reposiciona criticamente a presença desse objeto na grande narrativa de identidade nacional. O que vemos nesses filmes são, respectivamente, a bandeira como o falso, a bandeira em território estrangeiro a ela, a bandeira como



elemento de um transe delirante coreográfico e político e, enfim, a bandeira como código da violência fundiária, sofrendo aquilo que André Brasil chama de “corte pedagógico”, um corte que não apenas recusa os discursos oficiais, mas diretamente os enfrenta. Talvez, como sugere um texto curatorial recente feito por Amaranta César e Ana Rosa sobre alguns filmes selecionados pelo festival CachoeiraDoc, não se trata de “filmes nacionais”, mas de filmes contra o projeto de nação que se instituiu pelo Estado (CACHOEIRADOC, 2021).

Desvio das evidências

No ensaio chamado “Retomar a bandeira do brasil (ou: nossa bandeira sempre foi vermelha)”, Fábio Rodrigues (2020) resgata a presença de rastros da bandeira nacional tanto em filmes brasileiros quanto em trabalhos de artistas visuais que, assim como cartunistas e produtores de memes, passaram a intervir na bandeira brasileira tentando, de alguma forma, recodificá-la a partir do humor, da raiva e de jogos de inversão simbólica. Em um gesto curatorial e propositalmente anti-ufanista (o seu “brasil” não tem maiúscula porque não é um nome próprio), ele monta uma constelação de bandeiras brasileiras produzidas com o intuito de dar o vermelho-sangue do trauma colonial a esse objeto. Sua intenção é produzir uma “desmontagem para o símbolo nacional – desmontagem que acontece pela retomada e desvio desse arquivo” (RODRIGUES, 2020, s/p.). O autor pensa a bandeira não apenas como um símbolo nacional, um enunciado de uma comunidade, mas sobretudo como um arquivo, o que faz sentido se formos para uma definição de arquivo bastante corrente nos estudos historiográficos contemporâneos. O arquivo, para a historiadora Arlette Farge, seria, então, um

Conjunto de documentos, quaisquer que sejam suas formas ou seu suporte material, cujo crescimento se deu de maneira orgânica, automática, no exercício das atividades de uma pessoa física ou jurídica, privada ou pública, e cuja conservação respeita esse crescimento sem jamais desmembrá-lo (FARGE, 2009, p. 10).

Portanto, o que constitui um arquivo é essencialmente sua capacidade de conservar um certo grupo de imagens sociais (sejam eles objetos, textos, vídeos...) para referência futura. No entanto, Farge acrescenta mais adiante: “o arquivo supõe o arquivista” (FARGE, 2009, p.11), ou seja, esses documentos são colecionáveis. Quando



busca a introdução do conceito arquivístico na era moderna, Michel de Certeau frisa essa qualidade do colecionável à definição dos arquivos:

As origens de nossos Arquivos modernos já implicam, com efeito, na combinação de um grupo (os “eruditos”), de lugares (as “bibliotecas”) e de práticas (de cópia, de impressão, de comunicação, de classificação, etc.). É, em pontilhados, a indicação de um complexo técnico, inaugurado no Ocidente com as “coleções”, reunidas na Itália e, depois, na França, a partir do século XVI, e financiadas pelos grandes Mecenas para se apropriarem da história (os Médicis, os duques de Milão, Carlos de Orleães e Luís XII, etc.). Nelas se conjugam a criação de um novo trabalho (“coleccionar”), a satisfação de novas necessidades (a justificação de grupos familiares e políticos recentes, graças à instauração de tradições, de cartas e de “direitos de propriedade” específicos), e a produção de novos objetos (os documentos que se isolam, conservam e recopiam) cujo sentido, de agora em diante, é definido pela sua relação com o todo (a coleção). Uma ciência que nasce (“a erudição” do século XVII) recebe com estes “estabelecimentos de fontes” – instituições técnicas – sua base e suas regras (CERTEAU, 1982, p. 74).

A criação dos arquivos modernos inaugura um “novo trabalho” que é o de colecionar esses documentos, e essa ação em si está diretamente ligada a grupos de poder que definem o que se configura ou não como arquivo. Sendo assim, é possível poeticamente inferir que o cinema brasileiro contemporâneo, especialmente aquele feito em enfrentamento aos discursos oficiais de Brasil, reivindica esse lugar de colecionador do objeto-arquivo bandeira para que se possa reenquadrá-la dentro da História. Do mesmo modo, é possível objetivamente inferir que este artigo pretende começar uma coleção desses arquivos em uma constelação de evidências postas pelos filmes. O gesto de pensar a desmontagem dessa bandeira simultaneamente como uma retomada e um desvio do arquivo me leva a considerar que esses filmes, ao produzirem significados para a bandeira nacional, também nos forçam a rever a categoria das evidências, já que estas são entendidas como formas de dar visibilidade aos arquivos.

No cinema, a ideia de *evidência*, tal como a de *arquivo*, é mais comumente associada ao campo dos estudos de documentários. Mas entende-se aqui que, uma vez juntos, os filmes de ficção que, ao lado de *Martírio*, entram nessa conversa, terminam por fazer desse objeto-arquivo bandeira a evidência documental de um mal-estar e um desconforto com esse objeto justamente quando ele passa a ser novamente capturado por forças conservadoras, que se manifestam mais ativamente após as Jornadas de Junho, em 2013.

Significativamente, um dos aspectos marcantes das Jornadas de Junho foi a intensa utilização dos símbolos e cores nacionais durante as



manifestações, o que acabou por erigi-los à condição de únicos ícones legítimos, logo, passíveis de se fazerem presentes naqueles contextos. A execução do hino, a ostentação pública da bandeira nacional e de camisas com as cores verde-amarelo expressavam, ali, “una especie de intención abarcadora y totalizadora del movimiento” (Guedes: 2013, p.99), que se caracterizava por uma notável diversidade interna, posto que contara com a adesão de múltiplos segmentos sociais e de manifestantes das mais distintas procedências (GUEDES; SILVA, 2019, p. 10).

Após as Jornadas de Junho, o “sequestro do verde e amarelo”, como definem Guedes de Silva (2019), se intensifica. Os movimentos de direita no Brasil passam a utilizar o slogan “a nossa bandeira jamais será vermelha”, referência direta à cor do Partido dos Trabalhadores, que estava então no poder até o ano de 2016, quando acontece o golpe político-jurídico-midiático que tira Dilma Rousseff da presidência. A produção cinematográfica não-comercial pós-2013 é direta ou indiretamente influenciada por essa atmosfera de tensionamento simbólico. Portanto, quando as bandeiras brasileiras aparecem no fundo de cena dentro de tal contexto, elas deixam de ser apenas parte de um cenário para se tornarem uma força energética para onde o olhar imediatamente se direciona, uma evidência fora da institucionalidade do discurso oficial, “fora dos limites da justiça”⁷, para usar uma expressão de Denise Ferreira da Silva (2019) quando ela se endereça a essa Justiça como um corpo de códigos fundado em uma epistemologia colonial. Trata-se, portanto, de uma Justiça que responde a princípios ideologicamente hegemônicos do que deve, para preservação do *status quo*, ser “justo”.

A ideia de evidência é, também para Silva (2020), uma chave fundamental para pensar práticas artísticas como o próprio cinema. Ao refletir sobre como o campo das imagens, em todos os seus suportes, faz uso do termo *evidência* para justificar a “recitação” exaustiva das reincidentes violências contra populações não-brancas, particularmente contra populações negras, ela se pergunta o que pode a arte fazer para não compactuar com essa prática. Há uma reflexão em seu trabalho, tanto crítico como

⁷ Os “limites da justiça”, para Denise Ferreira da Silva, residem dentro do território do pensamento moderno que estaria fincado no tripé da determinabilidade, sequencialidade e separabilidade. Ou seja, uma justiça ancorada em um modo de pensar que exige dar forma às coisas (determinabilidade), dar linearidade ao tempo (sequencialidade) e criar separações e hierarquizações entre as coisas, entre o que é humano, quase-humano ou não humano (separabilidade). “Conhecer nos limites da justiça (...) exige abandonar familiares confortos intelectuais como, por exemplo, os métodos (cálculo/medida, classificação e interpretação) que caracterizam o conhecimento moderno desde os primeiros enunciados sobre o como (o instrumentalismo de Bacon) e o porquê (o formalismo Cartesiano) do conhecimento com certeza” (SILVA, 2019, p. 52).



criativo, uma vez que ela também é realizadora de filmes, sobre o esgotamento das evidências tal como elas são produzidas – e por quem elas são produzidas.

O que mais se pode fazer, dizer, lembrar, contar, escrever, criar, depois que tudo foi feito e dito? Quantas vezes mais deve o trabalho crítico e criativo recitar os episódios de violência colonial e racial? Quantas vezes deve-se exigir o reconhecimento de que ocorreu uma injustiça? De que outra maneira se pode articular um grito por justiça? Quantos corpos mortos teremos que acumular até que haja bastante evidência? (SILVA, 2020, trecho de fala na live do Latitude Festival).

Das perguntas que Ferreira da Silva (2020) faz se desdobra uma outra que interessa a este artigo: o que mais se pode fazer, dizer, lembrar, contar, escrever, criar para que a evidência “por justiça” se transforme em uma evidência sobre “os limites da justiça”? Uma vez que entendemos que a bandeira do Brasil, assim como os demais símbolos nacionais (além da bandeira, há o hino, o brasão e o selo nacional), possui uma essência compactuada com a institucionalidade da Justiça, será possível desviar sua significação de integração nacional e a tomar como o “falso” (*Branco sai preto fica*), o “estrangeiro” (*No coração do mundo*), o “delirante” (*Divino amor*), o “violento” (*Martírio*) e assim produzir outra natureza de evidência implicada nessa bandeira?

Existem várias tensões, afetos e desafetos com a bandeira brasileira, pensando particularmente o contexto pós-2013. Simultaneamente, entende-se que o símbolo em si já nasce carregado de códigos coloniais, mas, ao longo do tempo, vai sendo ressignificado ao sabor dos desejos projetados sobre ele. Colecionar essas bandeiras da forma como elas aparecem no cinema brasileiro dos anos 2010, independente de sua estrutura narrativa, é uma maneira de produzir evidências contra os “limites da justiça”.

Voltando ao texto de Rodrigues (2020), sobre o fato de que “nossa bandeira sempre foi vermelha”, importante notar que ele menciona *República*, um filme de 2020 feito durante a pandemia de Covid-19. Nele, a diretora e atriz Grace Passô faz uma personagem que acorda no meio da noite para descobrir que o Brasil, de fato, nunca existiu. Era um pesadelo. Depois desse momento de revelação, em um ponto de virada inesperado de um filme que surge dentro do filme, um xamã aparece para contar a essa mulher que se o Brasil dela acabou, o Brasil a que esse xamã pertence nunca existiu. O Brasil seria então uma ficção para os poucos que podem usufruir dele. Porque para a população negra e indígena brasileira, o Brasil sempre foi e ainda é o apocalipse, muito antes da existência de qualquer pandemia. Enquanto cotidianamente o



apocalipse acontece, a bandeira brasileira, que passou a ser disposta nas varandas de edifícios do país como um código de alinhamento ao pensamento político da direita, se torna um símbolo ambíguo. Ela se torna ora catalisadora de todos os problemas produzidos pela transição pacífica e conveniente entre a Monarquia Colonial e a República Colonial, ora colocada em disputa por forças que reivindicam a manutenção de uma unidade nacional (mas não necessariamente nacionalista), sem vincular a mesma bandeira a um projeto específico de poder. Ainda que as marcas desse poder estejam para sempre arquivadas em suas cores.

Considerações finais

A revisão sobre as diversas cargas simbólicas que se imprimem no uso da bandeira brasileira ao longo de sua história é sempre um exercício que requer atenção simultânea aos rastros da História, aos contextos de cada momento e, no caso de sua representação nas artes, às especificidades da linguagem onde essa bandeira aparece. No cinema, é fundamental destacar a composição da imagem, ou seja, a como as figuras são dispostas em cena de modo a criar significados ou atmosferas, assim como perceber de que maneira essa composição funciona dentro da lógica do filme como um todo.

Neste artigo, essa atenção foi dada a um grupo de quatro longas-metragens que chegaram ao público depois das Jornadas de Junho, em 2013 e, portanto, tiveram uma recepção atravessada pelo contexto de um país que gradualmente “sequestrava” a bandeira nacional como símbolo de valores conservadores, tal como já havia acontecido em momentos anteriores da história, a citar o golpe civil-militar no Brasil em 1964. O fato de que todos esses filmes foram feitos distantes dos centros de produção da imagem e, por tabela, longe dos centros de produção de imaginário de Brasil, e que seus realizadores mantêm vínculos mais estreitos e afetivos com os objetos de suas investigações fictícias ou documentais, termina por revelar uma posicionalidade anticolonial, que tensiona e questiona os códigos de nacionalidade e, sobretudo, de nacionalismo.

A hipótese é de que, ao revelar a bandeira brasileira no fundo ou em algum detalhe de suas composições, esse cinema contemporâneo passou a criar uma coleção de contra-evidências da nação enquanto um projeto consolidado de coesão identitária. Os filmes produzem uma “retomada e desvio” (RODRIGUES, 2020) da bandeira, a projetando no futuro como um arquivo complexo, difícil de ser reduzido a uma



transparência totalizante, tal como é totalizante, por exemplo, a ideia de uma integração nacional projetada sobre alguns símbolos. Friso a complexidade da bandeira enquanto arquivo por entender também que, ao manter essa bandeira visível e demarcada no espaço da composição fílmica, esses filmes terminam por se inserir dentro das ambiguidades e contradições de se reconhecerem como parte dessa identidade, mesmo que ela possa ser em vários momentos falsa, estrangeira, delirante ou violenta.

Referências

- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRASIL, André. **Retomada: teses sobre o conceito de história**. In: Catálogo do Forum.doc. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016.
- CACHOEIRADOC. **Desaguar em cinema: retomar territórios invadidos**. Disponível em: <https://www.10olhares.com/olhar-1-cachoeira-doc>. Acesso em 10 de fevereiro de 2022.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- FARGE, Arlette. **O Sabor do Arquivo**. São Paulo: EDUSP, 2009.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema, trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GUEDES, Simoni Lahud; SILVA, Edison Márcio de Almeida da. **O segundo sequestro do verde e amarelo: futebol, política e símbolos nacionais**. Cuadernos de Aletheia, Buenos Aires, n. 3, p. 73-89, 2019. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9691/pr.9691.pdf. Acesso em 10 de fevereiro de 2022.
- GUEDES, Wallace Andrioli. **Brasil Canibal: Antropofagia e tropicalismo no Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011.
- NOLASCO, Patricio. **L'état de l'Etat-nation: Une approche de la question brésilienne**. Paris: Karthala, 1997, p. 107-123.
- RODRIGUES, Fábio. **Retomar a bandeira do brasil** (ou: nossa bandeira sempre foi vermelha). Disponível em: <https://www.poeticasdaexperiencia.org/2020/07/retomar-a-bandeira-do-brasil-ou-nossa-bandeira-sempre-foi-vermelha/>. Acesso em 10 de fevereiro de 2022.
- SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.
- SILVA, Denise Ferreira da. **Trecho de fala na live do Latitude Festival**, 6 de jun. de 2020. Disponível em: https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=1381084875613111. Acesso em 14 de fevereiro de 2022.



Este é um ARTIGO publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.