

Le rapt des drapeaux : art et mémoire anti-autoritaire 60 ans après un coup d'État au Brésil

Vinicius Oliveira Sanfelice

UNIFESP

Résumé

Cet article propose une réflexion sur la mémoire critique à partir d'œuvres d'art créées dans un contexte politique autoritaire. En analysant des œuvres « anti-autoritaires », cet article pose la question suivante : comment la réflexion de Paul Ricœur sur la mémoire aide-t-elle à réfléchir sur ces œuvres qui se réapproprient des symboles nationaux pour dénoncer la manipulation du passé ? La situation politique du Brésil combine abus de violence et oubli en raison de son passé dictatorial et d'une amnistie dépourvue de mémoire et de justice. Les œuvres d'art contribuent à établir une relation entre mémoire personnelle et mémoire collective : on peut souligner leur fonction critique de dénonciation et de témoignage. La dimension politique et festive des œuvres que nous analyserons met en lumière la manipulation de la mémoire au Brésil.

Mots-clés : mémoire, critique, œuvre d'art, drapeau, imagination

Abstract

This article proposes a reflection on critical memory based on works of art created in an authoritarian political context. By analyzing “antiauthoritarian” works of art, this article poses the following question: how does Paul Ricoeur’s reflection on the abuses of memory help us reflect on works of art that reappropriate national symbols to denounce the manipulation of the past? The political situation in Brazil combines abuses of violence and forgetting due to its dictatorial past and an amnesty devoid of memory or justice. Works of art help establish a relationship between personal memory and collective memory: we can emphasize their critical function of denunciation and testimony. The political and festive dimension of the works of art we will analyze highlights the manipulation of memory in Brazil.

Keywords: memory, critique, work of art, flag, imagination

Études Ricœuriennes / Ricœur Studies, Vol 16, No 1 (2025), pp. 100-116

ISSN 2156-7808 (online) DOI 10.5195/errs.2025.707

<http://ricoeur.pitt.edu>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 United States License.



Open
Library
Publishing

This journal is published by [Pitt Open Library Publishing](http://pittopenlibrarypublishing.psu.edu).

Le rapt des drapeaux : art et mémoire anti-autoritaire 60 ans après un coup d'État au Brésil

Vinicius Sanfelice

UNIFESP

Introduction

Nous proposons ici une brève réflexion sur la mémoire à partir d'un choix d'œuvres d'art créées dans un contexte autoritaire. Ces œuvres ont en commun de dénoncer la violence politique et de faire une référence critique aux drapeaux que l'extrême droite brésilienne brandit dans les rues ces dernières années. En les analysant, nous poserons, à partir de la lecture de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* de Paul Ricœur¹, la question suivante : en quoi sa réflexion sur la mémoire peut-elle contribuer à une compréhension critique des œuvres qui se réapproprient des symboles nationaux pour dénoncer la manipulation du passé ? Pour analyser cela, nous nous appuierons sur **l'examen** que fait Ricœur des phénomènes mobilisant la fonction ostensive de l'imagination, en ayant recours à des éléments visuels. Un élément clé qui traverse l'approche de ces phénomènes dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (désormais, *MHO*) est en effet la visibilité. Nous nous appuierons tout d'abord sur les phénomènes mentionnés qui peuvent être « vus » et « lus » simultanément grâce à l'acte de « mettre devant les yeux », comme les récits et les villes. Ricœur mentionne deux autres exemples : la proposition de « lire », une gravure de Dürer pour réhabiliter la mélancolie, et celle de la médaille qui « donne à raconter en donnant à voir² ».

L'approche que propose Ricœur de l'union entre lisibilité et visibilité repose sur sa conception de la poétique, d'inspiration notamment aristotélicienne. Cela est important dans le cadre de sa thèse selon laquelle la « mise en intrigue » du récit confère un ordre au discours historique, c'est-à-dire assume une fonction ordonnatrice et médiatrice. Cette fonction est essentielle pour comprendre comment se produisent les manipulations de la mémoire, en particulier sa distorsion à travers son idéologisation. Sans remettre en cause l'importance de cette conception de la poétique, nous examinerons la visibilité au-delà de cette notion narrative des phénomènes, dans laquelle toute visibilité serait rendue lisible. Nous tâcherons de comprendre la visibilité des drapeaux en nous basant sur les notions d'« inscription » et de « lieu de mémoire ». En concentrant notre analyse sur ces deux notions, il nous sera possible d'appréhender les drapeaux sans nous limiter à leurs effets rhétoriques³.

¹ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris : Seuil, 2000).

² Il s'agit de l'exemple du portrait du roi en tant que symbole du pouvoir politique. Voir : « La médaille est le procédé le plus remarquable de représentation iconique capable de simuler la visibilité et par surcroît la lisibilité, tant elle donne à raconter en donnant à voir ». Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 348. Et avant : « Cette définition de la rhétorique comme *tekhnē* du discours propre à persuader est à l'origine de tous les prestiges que l'imaginaire est susceptible de greffer sur la visibilité des figures du langage. » Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 343.

³ Dans l'analyse de la représentation historienne, Ricœur accorde un privilège à la fonction ordonnatrice du récit ; lorsqu'il aborde l'entrecroisement de la lisibilité et de la visibilité, il soutient que la mise en

Dans un premier temps, nous ferons une brève présentation de la situation politique au Brésil, marquée par un passé dictatorial et un présent caractérisé par la violence. Cette section permettra de comprendre comment le déficit du « travail de mémoire » a contribué à cette situation. Nous examinerons ensuite ce « travail » à partir de l'analyse ricœurienne des notions de deuil et de remémoration. Ici, nous nous intéresserons à l'instrumentalisation politique de l'oubli. Dans un troisième temps, nous interpréterons le drapeau national en tant que « lieu » de mémoire ; dans *MHO*, lorsque Ricœur aborde les « lieux de mémoire » d'après l'ouvrage de Pierre Nora, le drapeau est inclus parmi les « marques extérieures sur lesquelles les conduites sociales peuvent prendre appui pour leurs transactions quotidiennes⁴ ».

Nous mettrons ainsi en évidence le fait que la généalogie de l'abus lié au drapeau national est directement liée à la période de la dictature. Ainsi, nous analyserons des œuvres qui rendent visibles ces manipulations de la mémoire, tout en élargissant la notion même d'« œuvre ». À cet égard, l'ouvrage posthume de Ricœur, *L'imagination*⁵ (2024), nous offrira un soutien théorique précieux. Dans cette perspective, cet article a pour principal objectif de proposer une réflexion sur les créations artistiques dénonçant de telles manipulations.

Brésil : déficit du travail de mémoire

La situation politique du Brésil allie abus de violence et oubli en raison de son passé dictatorial et de son présent honteux. Le coup d'État du 31 mars 1964 a instauré une dictature qui dura plus de 20 ans (1964-1985). La « loi d'amnistie », promulguée par le dictateur João Batista Figueiredo le 28 août 1979, a assuré que les tortionnaires ne soient pas tenus responsables de leurs crimes, s'inscrivant ainsi dans le cadre d'une politique de « réconciliation nationale » qui n'oblige pas l'État à rechercher les restes mortels des victimes. Cette politique entrave la possibilité de clarifier le passé en refusant d'assurer justice et/ou mémoire aux victimes de la violence d'État⁶. Les politiciens actuels manipulent les souvenirs de la dictature et reproduisent le résultat d'une amnistie dépourvue de justice et de mémoire, réitérant cette violence. Dans cette situation, il semble juste de parler d'abus de la mémoire empêchée et de la mémoire manipulée.

Au Brésil, les travaux de mémoire non réalisés affectent le souvenir des morts dont les corps n'ont jamais été retrouvés : ce sont des deuils et funérailles empêchés. Comme l'affirme Jeanne Marie Gagnébin :

Ce passé qui persiste à perdurer de manière non réconciliée dans le présent, qui demeure comme douleur et tourment, ce passé ne passe pas. [...] Le silence sur les morts et les

intrigue du récit fournit de l'ordre au discours historique. Voir : Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 341. Il affirme que dans le rapport fiction/représentation, la « mise en image » vient ajouter la question de la visibilité à la recherche d'une lisibilité propre à la narrativité. Ricœur relie en fait l'acte de construire à la mise en intrigue du récit. Voir : Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 187.

⁴ Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 526.

⁵ Paul Ricœur, *L'imagination. Cours à l'Université de Chicago* (1975), édité par George H. Taylor, Robert D. Sweeney, Jean-Luc Amalric et Patrick F. Crosby, traduit par Jean-Luc Amalric (Paris : Éditions du Seuil, 2024).

⁶ Voir Jeanne Marie Gagnébin, « "Enterrer les morts" La tâche de l'historien selon Paul Ricœur et Walter Benjamin » in *Paul Ricœur : Penser la mémoire* (2013) : 151-152.

torturés du passé, de la dictature, habitue au silence sur les morts et les torturés d'aujourd'hui⁷.

Ricœur souligne que l'absence de sépulture (de l'acte de « mise en tombeau ») affecte la possibilité de prolonger le travail de remémoration et de deuil au niveau de l'histoire. En outre, les diverses manipulations de la mémoire compliquent la réalisation de ces travaux.

La notion de « travail », liée aux textes freudiens sur la remémoration et le deuil, joue un rôle important dans l'analyse de Ricœur sur la mémoire empêchée. Il s'agit du « travail de remémoration » par lequel le souvenir est libéré de la répétition et du « travail de deuil » qui permet à l'analysant de se libérer face à la perte d'un objet d'affection. Cette notion joue un rôle tout aussi important dans sa suggestion de transposer cette analyse du plan personnel au plan collectif. Ricœur emprunte à Freud l'image de l'« arène » en tant que domaine intermédiaire entre la pathologie et la vie réelle et suggère que l'espace public de la discussion pourrait être l'équivalent de l'« arène » au plan collectif⁸. Il affirme que « [...] c'est au plan de la mémoire collective, plus encore peut-être qu'à celui de la mémoire individuelle, que le recouplement entre travail de deuil et travail de souvenir prend tout son sens⁹ ». La transposition de la sphère privée à la sphère publique des traumatismes collectifs serait quelque chose de vérifiable dans l'histoire de la violence des peuples.

« Travaux » de mémoire : deuil et remémoration

Ricœur met en avant la nécessité du « travail de remémoration » pour atteindre une mémoire critique. Dans le contexte d'abus où ce travail est demandé, nous proposons d'appeler cette mémoire « anti-autoritaire » et pour atteindre celle-ci cela implique de surmonter une situation de déficit critique. Ricœur aborde également, à travers la relation entre « travail de remémoration » et « travail de deuil », la double expérience de souffrir et d'être responsable des troubles de la mémoire. Cette expérience de subir, mais aussi d'être responsable de ces troubles est important pour la fonction

⁷ Jeanne Marie Gagnebin, « O preço de uma reconciliação extorquida » in *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*, Edson Teles et Vladimir Safatle éd. (São Paulo : Boitempo, 2010), 185. Et concernant l'importance du thème par Ricœur : « Ce geste n'est pas ponctuel ; il ne se limite pas au moment de l'ensevelissement ; la sépulture demeure, parce que demeure le geste d'ensevelir ; son trajet est celui même du deuil qui transforme en présence intérieure l'absence physique de l'objet perdu. La sépulture comme heu matériel devient ainsi la marque durable du deuil, l'aide-mémoire du geste de sépulture », Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 476. Voir aussi : « L'opération historique tout entière peut alors être tenue pour un acte de sépulture. Non point un lieu, un cimetière, simple dépôt d'ossements, mais un acte renouvelé de mise au tombeau. Cette sépulture scripturaire prolonge au plan de l'histoire le travail de mémoire et le travail de deuil. Le travail de deuil sépare définitivement le passé du présent et fait place au futur », *ibid.*, 649.

⁸ En analysant la « mémoire empêchée » (niveau pathologique thérapeutique) dans la section sur les abus de la mémoire, Ricœur affirme que Freud aurait déjà transposé les catégories pathologiques qu'il a proposées, ce qui autoriserait à considérer la transposition du plan de la mémoire personnelle à celui de la mémoire collective. Selon Ricœur, l'œuvre initiale de J. Habermas dans les sciences sociales critiques constitue l'exemple d'une interprétation de la psychanalyse, reformulée en termes de désymbolisation et de resymbolisation, qui faciliteraient cette transposition. L'*« espace public de discussion »* lié à la distorsion de la communication est mis en avant.

⁹ Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 96.

critique de la mémoire exercée¹⁰. Son analyse montre comment nous avons appris à exercer la mémoire à travers des objets d'affection et à ressentir leurs blessures. Ricœur affirme, concernant les blessures de l'amour-propre national, que se soumettre à l'épreuve de réalité est fondamental pour ces travaux. Cela offre une première brèche pour aborder les symboles nationaux et faire la transition de l'aspect pathologique vers l'aspect pratique de la mémoire¹¹.

L'analyse de Ricœur de l'idéologie au niveau du discours justificatif du pouvoir montre comment la manipulation de la mémoire devient possible. Ce processus, affirme-t-il, repose sur les ressources de la configuration narrative : « La ressource du récit devient ainsi le piège, lorsque des puissances supérieures prennent la direction de cette mise en intrigue et imposent un récit canonique par voie d'intimidation ou de séduction, de peur ou de flatterie¹² ». Ainsi, le récit imposé nourrit aussi bien le discours de l'Histoire officielle que celui des mémoires et des oubliés imposés. La fonction médiatrice du récit permettrait également de transformer les abus de mémoire en abus d'oubli. En ce qui concerne l'oubli actif, Ricœur évoque de manière plus approfondie une « complicité secrète¹³ » et même une « obscure volonté¹⁴ ». Il nous renvoie donc à notre responsabilité face à l'oubli. Cette forme ambiguë, à la fois active et passive, inclut des omissions et des stratégies de fuite ainsi qu'un déficit du travail de mémoire. Dans le récent contexte brésilien, nous observons également une instrumentalisation de l'oubli qui se manifeste sous la forme d'une politique d'anti-mémoire. Cet « oubli-manipulation », suivant ici les idéaux types d'oubli proposés par Johann Michel, imposerait une fable de réconciliation qui varie en fonction de ceux qui détiennent le pouvoir¹⁵.

Si les politiciens avaient autrefois tendance à commander l'oubli du passé en invoquant l'intention de réconciliation, ils sont désormais plus enclins à le dissimuler sous le prétexte de se concentrer sur l'avenir. Pour autant, de nombreux Brésiliens revendentiquent encore ce passé dictatorial en le présentant comme une période de paix sociale, ce qui est peut-être la stratégie de l'extrême droite brésilienne dans sa manipulation des drapeaux. C'est un discours qui se rapprocherait du « péril » de l'histoire officielle et que nous observerons dans les drapeaux

¹⁰ Voir : « [...] la notion de travail – travail de remémoration, travail de deuil – occupe une position stratégique dans la réflexion sur les défaillances de la mémoire. Cette notion suppose que les troubles en question ne sont pas seulement subis, mais que nous en sommes responsables, comme en témoignent les conseils thérapeutiques qui accompagnent la perlaboration. En un sens, les abus de mémoire peuvent apparaître comme des détournements pervers de ce travail où le deuil est joint à la remémoration », *ibid.*, 97. Voir aussi : « La perlaboration en quoi consiste le travail de remémoration ne va pas sans le travail de deuil par lequel nous nous détachons des objets perdus de l'amour et de la haine. Cette intégration de la perte à l'épreuve de la remémoration est d'une signification considérable pour toutes les transpositions métaphoriques des enseignements de la psychanalyse hors de sa sphère d'opération », *ibid.*, 577.

¹¹ *Ibid.*, 96-97.

¹² *Ibid.*, 580.

¹³ Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 580.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Voir : « [...] il s'agit bel et bien d'une entreprise active et volontaire, parfois concertée, d'oubli directement imputable aux acteurs publics chargés d'élaborer et de transmettre la mémoire publique officielle. Au vu des exemples précédents, on peut comprendre qu'il est parfois difficile de désinfiltrer dans la réalité ce qui relève de telle ou telle forme d'oubli. C'est la raison pour laquelle, comme on l'a souligné, les trois catégories d'oubli susnommées se présentent davantage comme des idéaux types au sens wébérien du terme. Pour un même événement oublié dans la configuration officielle d'une mémoire publique, les trois procédés d'oubli peuvent intervenir à des degrés divers », Johann Michel, « Peut-on parler d'une politique de l'oubli ? », *Atelier international des usages publics du passé*, 2011.

nationaux transformés. Nous pouvons dire que dénoncer l'idéologie derrière ces drapeaux serait un pas important pour reconstruire l'espace public de discussion au Brésil¹⁶.

Le drapeau national : « lieu » de mémoire

Nous avons fait le choix d'orienter l'analyse des drapeaux sur la notion d'« inscription » et de « lieu de mémoire » afin d'aller au-delà d'une poétique qui identifie la visibilité et les « pouvoirs de l'image » aux pouvoirs du récit. Selon Ricœur, les « inscriptions » sont comme des « marques extérieures adoptées comme appuis et relais pour le travail de mémoire¹⁷ ». Il affirme également que les « lieux de mémoire “demeurent” comme des inscriptions » et offrent un appui à la mémoire dans la lutte contre l'oubli¹⁸. Dans *MHO*, la notion de « lieu » est intégrée à l'analyse de l'espace ainsi qu'à la réflexion sur la transition de la mémoire corporelle à celle des lieux. Pour évoquer ces lieux, Ricœur souligne l'importance de l'espace vécu en le distinguant de l'espace géométrique. Le premier implique « le corps, l'espace, et l'horizon du monde », et se produirait avant l'apparition des « lieux de mémoire » en tant que référence historique.

Nous analyserons les drapeaux transformés à partir de la thèse de Ricœur sur l'extension de la notion de « lieu de mémoire » ; à ce stade, notre analyse pourrait en effet aborder les « figures festives de la mémoire » à l'occasion des corps libres et des rituels qui constituent le carnaval brésilien. Explorer la notion d'« expérience vivante » permettrait de rendre compte des occasions festives qui deviennent des occasions de lutte ; cela impliquerait cependant de s'attarder sur sa propre phénoménologie, ce que nous ne ferons pas ici. Nous nous limiterons à esquisser l'importance des « figures » de la liberté dans le cadre du carnaval. En tant qu'espace construit, la *Sapucaí* serait une condition de possibilité de la fête carnavalesque. Il ne s'agit donc pas d'un « lieu » d'habitation ; elle se prête à l'analogie avec des espaces éphémères, et il n'est pas facile de penser la lisibilité de la *Sapucaí*. La folie du carnaval est plutôt une suspension de l'espace habité qu'une reconfiguration de la ville¹⁹. L'extension de la notion de « lieu de mémoire » nous rappelle ici qu'il

¹⁶ Voir : « Détachée de ce contexte symbolique originaire [de la *praxis*], la dénonciation de l'idéologie se réduit à un pamphlet contre la propagande. Cette entreprise purificatrice n'est pas vaincible, elle peut avoir sa nécessité circonstancielle si elle est menée dans la perspective de la reconstruction d'un espace public de discussion et non dans celle d'une lutte sans merci qui n'aurait pour horizon que la guerre civile. Si cette analyse est plausible, voire correcte, on aperçoit aisément sur quels ressorts jouent les diverses entreprises de manipulation de la mémoire », Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 103.

¹⁷ *Ibid.*, 183. Voir la page suivante : « De la mémoire partagée on passe par degrés à la mémoire collective et à ses commémorations attachées à des lieux consacrés par la tradition : c'est à l'occasion de ces expériences vives qu'avait été introduite une première fois la notion de lieu de mémoire antérieure aux expressions et aux fixations qui ont fait la fortune ultérieure de cette expression », *ibid.*, 184. Voir aussi cette note de bas de page : « Si l'imagination, note E. Casey, nous projette *au-delà* de nous tandis que la mémoire nous reconduit à *l'arrière* de nous, la place nous supporte et nous environne, demeurant *sous* et *autour* de nous », *ibid.*, 184.

¹⁸ *Ibid.*, 49.

¹⁹ La *Sapucaí* serait-elle mieux interprétée si nous la considérions avant tout comme une œuvre d'architecture, ce qu'elle est en réalité ? La majorité des textes sur l'union entre visibilité et lisibilité à partir de l'espace vécu se concentre sur la notion de récit selon Ricœur. Le cœur de cette notion est la triple mimèsis (préfiguration, configuration, refiguration), qu'il applique, par analogie avec le récit, à

s'agit moins de topographies que d'une occasion de subvertir les conduites sociales qui régissent nos comportements quotidiens. Les drapeaux seront considérés comme des appuis pour la mémoire également dans ce sens.

Le drapeau en tant qu'emblème national est aussi un exemple d'objet symbolique de notre mémoire. Selon Ricœur, les « lieux de mémoire » ont un sens symbolique, un sens matériel ainsi qu'un sens fonctionnel. Le sens symbolique, affirme-t-il, « [...] est œuvre d'imagination et assure la cristallisation des souvenirs et leur transmission²⁰ ». Nous considérerons le drapeau national de cette manière, c'est-à-dire comme œuvre d'imagination, voire comme symbole susceptible d'être utilisé pour la manipulation et également d'être réapproprié pour dénoncer les abus que nous verrons maintenant.

Le gouvernement de l'ancien président brésilien d'extrême droite Jair Bolsonaro et ses partisans ont utilisé ces symboles nationaux pour évoquer un patriotisme militariste. Cela inclut des éloges à certains tortionnaires notoires de la dictature. Ces partisans, après des années à réclamer une « intervention militaire », ont envahi les sièges des trois pouvoirs en janvier 2023 et certains ont déjà été jugés pour tentative de coup d'État. Actuellement, l'ancien président demande l'amnistie pour ces envahisseurs. Dans l'autre camp politique, la devise est « Pas d'amnistie ». Pour les deux camps, la notion d'amnistie renvoie avant tout à celle qui fut accordée aux tortionnaires du régime militaire. Il faut aussi mentionner que l'actuel président Lula da Silva, qui a manqué d'être dépossédé du pouvoir par cette tentative de coup d'État, a interdit en mars dernier les événements officiels en mémoire des victimes de la dictature²¹.

l'interprétation des œuvres d'architecture dans « Architecture et narrativité » (2016). Ces textes, en général, réfléchissent sur une construction de l'espace et du récit qui aboutirait à une intelligibilité « croisée ». La notion d'intelligibilité du récit soutient cette réflexion. Rita Messori, par exemple, développe cette intelligibilité en articulant l'essai avec les parties de *MHO* qui abordent l'espace habité. Voir « En ce qui concerne la pratique architectonique, la réévaluation de l'acte de la lecture comporte une réévaluation de l'acte d'habiter, dans le sens actif de la transformation. À ce point on peut entrevoir un nouveau rapport entre l'espace géométrique et l'espace habité, mis en relation grâce aux histoires personnelles inscrites dans l'édifice comme lieu de la mémoire. Encore une fois la rupture des deux modèles fermés de l'espace géométrique et de l'espace vécu passe à travers la mise en relation entre l'espace et le temps », Rita Messori, « Memoria e inscripción: temporalidad y espacialidad de la arquitectura según Paul Ricœur », *Arquitectonics* (2006) : 58.

²⁰ Voir la citation intégrale : « [...] la structure complexe des lieux de mémoire qui cumulent les trois sens du mot : matériel, symbolique et fonctionnel. Le premier ancre les lieux de mémoire dans des réalités qu'on dirait toutes données et maniables – le second est œuvre d'imagination, il assure la cristallisation des souvenirs et leur transmission – le troisième ramène au rituel, que pourtant l'histoire tend à destituer, comme on voit avec les événements fondateurs ou les événements spectacles, et avec les lieux refuges et autres sanctuaires », Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 528.

²¹ Dans ce sens, ce que Janaína de Almeida Teles, historienne spécialiste du thème et elle-même victime de la dictature, affirme à propos de cette interdiction est fondamental : « Concilier ou ne rien faire, ou faire semblant que rien ne se passe, comme le gouvernement et Lula le proposent, n'est pas la meilleure voie. [...] Le passé traumatisque revient, comme un symptôme. C'est ce qui est en train de se passer » Voir Fabio Victor, « Ustra, herói de Bolsonaro, foi declarado torturador em ação histórica exposta em livro », *Folha de São Paulo*, 30 mars 2024. La Commission spéciale des morts et des disparus politiques a été recréée le 4 juillet 2024 après avoir été dissoute sous le gouvernement Bolsonaro. Le président Lula a annulé la décision de 2022 qui dissolvait la commission, permettant

Si l'éloge de la dictature par l'extrême droite est manifeste, les gouvernements du Parti des travailleurs (PT) ont également montré leurs limites en matière de droit à la mémoire. Dans leurs relations avec les militaires, les administrations de gauche ont généralement adopté une attitude d'omission, voire parfois de lâcheté politique, en évitant soigneusement toute confrontation avec le passé dictatorial. Leur recherche constante de conciliation s'est parfois transformée en une forme de défense institutionnelle de l'oubli, contrastant avec les démarches plus déterminées d'autres pays sud-américains, comme l'Argentine ou le Chili. Ainsi, bien que différente dans sa nature de l'apologie pratiquée par l'extrême droite, cette non-confrontation contribue-t-elle aussi, par ses effets, à l'effacement mémoriel des crimes d'État²².

La généalogie de l'abus autour du drapeau national est directement liée à la dictature. Ici, sur la première image, nous voyons le dictateur E. Médici agitant le drapeau national lors de la victoire de la Coupe du Monde de 1970 par l'équipe du Brésil. Cette image relie le drapeau et le maillot de l'équipe nationale à la genèse du geste autoritaire de l'extrême droite dans le passé et dans le présent²³.



Fig. 1 Le dictateur E.G. Médici célèbre la coupe de 1970.

Chauí, Brasil. *Mito fundador e sociedade autoritária*, 33. Reproduction : Patrícia Corrêa, « Patrie, nostalgie et les anti-drapeaux d'Antonio Dias et Raul Mourão » (2022).

ainsi la poursuite de ses activités avec de nouveaux membres. La commission cherche à élucider les violations des droits de l'homme, à retrouver les restes mortels des disparus et à offrir une réparation financière aux victimes, sans entraîner de responsabilisation pénale des personnes impliquées.

²² Voir Angélica Santa Cruz, « À corda e a caçamba. » *Piauí*, vol. 224, 2025.

²³ Source de la photo : Chauí, 2000, p. 33. Extrait de l'article de Patrícia Corrêa « Pátria, nostalgia e as anti-bandeiras de Antonio Dias e Raul Mourão » (2022). Corrêa présente une généalogie à partir de cette image. Marilena Chauí, avant l'émergence de Bolsonaro en tant que leader populiste, a parlé de la notion de « verdeamarelimo », deux couleurs du drapeau, comme idéologie. Voir « Même si depuis 1958, nous savions que le "vert, jaune, bleu !" sont les couleurs du Brésil », ceux qui ont participé à la première fête [la célébration de la victoire de la Coupe du Monde de football en 1958] portaient les couleurs nationales, mais pas le drapeau national. La fête était populaire. Le drapeau brésilien, lui, a fait sa première apparition hégémonique lors des festivités de 1970, lorsque la victoire [Coupe du monde de 1970] a été associée à l'action de l'État et s'est transformée en fête civique ». Voir Marilena Chauí, *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária* (São Paulo : Fundação Perseu Abramo, 2001), 20.



Fig. 2 Action des putschistes à Brasilia.

Photo : Ton Molina/AFP. Reproduction : journal Folha de Pernambuco.



Fig. 3 Invasion du Congrès national le 8 janvier.

Photo : AFP. Reproduction : Revue Carta Capital.

Cette instrumentalisation des symboles nationaux s'inscrit dans une rhétorique de l'extrême droite qui s'approprie les couleurs nationales, où le maillot vert et jaune de l'équipe nationale devient un contre-symbole opposé à tout élément associé à la couleur rouge, systématiquement assimilée au communisme. Ce phénomène dépasse ainsi la simple utilisation de la popularité du football à des fins populistes : il témoigne d'une reconfiguration des symboles nationaux dans un contexte de polarisation idéologique accrue²⁴.

Ci-dessous, sur les images deux et trois, nous voyons des scènes de l'action des putschistes à Brasilia et de l'invasion du Congrès national le 8 janvier²⁵.

²⁴ Voir Ricardo Chapola, « Boato sobre camisa vermelha da seleção recebe críticas de aliados de Lula e Bolsonaro », *Revista Veja*, 4 mai 2025.

²⁵ Dans le texte « Le drapeau du Brésil que les patriotes ont détruit », A. Antenore rapporte que la peinture hyperréaliste *Drapeau du Brésil* par Jorge Eduardo fait partie des œuvres endommagées par

La manipulation politique des drapeaux repris par l'extrême droite est encore plus évidente dans l'image suivante. Ici, nous voyons un drapeau national transformé, avec au centre l'image d'un bébé et les slogans « Brésil sans avortements » et « Brésil sans drogues »²⁶.



Marcelo Rebelo de Souza assiste à cérémonie do bicentenário da independência do Brasil ao lado de Jair Bolsonaro EPA/JOEDSON ALVES

Fig. 4 Dans la légende de la photo, il est écrit « Marcelo Rebelo de Souza assiste à la cérémonie du bicentenaire de l'indépendance du Brésil aux côtés de Jair Bolsonaro ».

Photo : EPA/Joedson Alves.

Drapeaux d'un autre Brésil

Il importe désormais de comprendre les stratégies artistiques qui viseraient à dénoncer les manipulations alimentant ces actes de violence. La dimension politique des œuvres que nous analyserons maintenant rend visibles ces manipulations de la mémoire et porte la proposition d'un autre Brésil. Concernant l'œuvre *Bandeira Brasileira*, en plaçant « indiens, noirs et pauvres » au centre du drapeau, Leandro Vieira récupère l'échange qu'a fait Abdias Nascimento de la devise positiviste « Ordre et Progrès » dans son tableau *Okê Oxóssi*.

les assaillants du Palais présidentiel lors de la tentative de coup d'État de 2023. Voici la réaction du fils du peintre : « Pourquoi ces gars ont-ils attaqué une reproduction extrêmement fidèle du drapeau brésilien ? Ne se considèrent-ils pas comme des patriotes ? Ne portent-ils pas du vert et jaune de la tête aux pieds ? [...] Pourquoi ont-ils alors attaqué un symbole qu'ils idolâtrent ? » (s.p.).

²⁶ Détail étonnant : une loi datant de l'époque de la dictature régit encore à ce jour l'utilisation des symboles nationaux. Celle-ci considère le changement de forme, de couleurs, de proportions, de devise ou l'ajout de toute autre inscription comme un manque de respect envers le drapeau national et, par conséquent, l'interdit. Voir BRASIL. Lei n. 5.700 de 1971. Diário Oficial da União. Brasília, DF. 01 set. 1971 (Art. 31). Je dois cette information sur la loi du drapeau à A. Aued (2016).



Fig. 5 Défilé de l'école de samba Estação Primeira de Mangueira à Rio de Janeiro lors du Carnaval 2019.

Photo Alexandre Brum/Agência Enquadrar. Reproduction : MAM-Rio. Source de la photo : [lien](#).



Fig. 6 Okê Oxóssi (1970) de Abdias do Nascimento. Acrylique sur toile, 90 x 60 cm.

Photo : MASP. Source de la photo : [lien](#).

Cela étant dit, bien qu'il ait été exposé au musée, le drapeau de Vieira ne sera pas considéré comme une œuvre d'art. La première fonction de ce drapeau était d'être porté par les carnavaliers de l'école de samba Mangueira dont les couleurs sont le vert, le blanc et le rose. La critique d'art Daniela Name souligne la différence entre le drapeau porté dans le défilé et ce même drapeau maintenant suspendu dans le musée.

[...] la nuit du défilé, écrit-elle, [le drapeau est entré] dans la Sapucaí étendu à l'horizontale et porté par le peuple. L'image qui m'est venue pendant le Carnaval était celle d'un linceul, celle d'un corps porté. Une fois suspendu, le drapeau a pris un aspect drapé, une mise en

scène qui n'a pas fait partie de son exposition originale. En quelque sorte, il a été vidé [de son sens]²⁷.

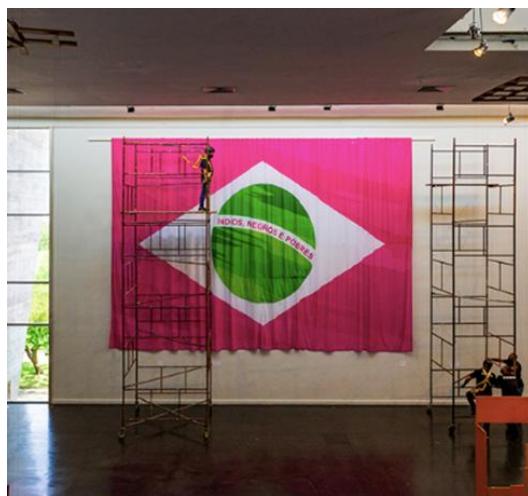


Fig. 7 Bandeira Brasileira [Drapeau brésilien], de Leandro Vieira.

Photo : Fabio Souza. Reproduction : journal O Globo. Source de la photo : [lien](#).

À partir de cette perspective d'un linceul porté au milieu d'une fête populaire, nous pouvons affirmer que le drapeau de Vieira élargit le sens symbolique de l'échange de la devise du drapeau. Et par-dessus tout, il élargit le sens matériel et le sens fonctionnel de la nouvelle devise. Celui-ci modifie l'espace partagé autour de soi, c'est-à-dire la fête : et il nous renvoie à cet événement spectacle déjà transfiguré. L'œuvre de Vieira puise une partie de sa puissance dans la connexion qu'elle établit entre un drapeau et un lieu de mémoire collective.

²⁷ Voir Thallys Braga, « A antinovidade », *Piauí*, vol. 209, février 2024. Leandro Vieira a défendu la puissance de transformation du carnaval. Il a affirmé : « L'idée que le carnaval est simplement une fête populaire aurait déjà dû être dépassée. C'est une tentative très intelligente de réduire la pensée culturelle des couches sociales les plus pauvres et noires de la ville. Le carnaval est une manifestation politique qui flirte avec le désir de bien vivre ». Vieira a également caractérisé le défilé du samba-enredo *História para ninar gente grande* (2019) comme sa véritable manière de penser le carnaval : « plus pour la lutte et moins pour la fête ». Ce défilé montre le lien entre la dictature militaire et le conservatisme actuel de la société brésilienne. Voir « La journaliste Hildegard Angel, sœur de l'étudiant Stuart Angel Jones, tué par le régime militaire, a défilé sur un char devant la photo d'une affiche portant la phrase "Dictature meurtrière". La dernière section du défilé portait des drapeaux avec les visages de Marielle Franco, de l'écrivaine Carolina Maria de Jesus... Enfin, des habitants du Morro da Mangueira et des artistes suivaient en portant un drapeau du Brésil réinventé... » (s.p.).



Fig. 8 Bandeira Nacional [Drapeau national], 2021. Installation avec 504 éponges données par Terracycle, collées sur de la mousse appuyée sur des supports de nettoyage, 200 x 180 cm.

Photo : Desali/Divulgação.

L'œuvre *Bandeira Nacional* de Desali est un exemple de drapeau qui soulève la question des inégalités sociales au Brésil en montrant des espaces de travail et de lutte. Elle est faite d'éponges et de balais : les éponges présentent picturalement le drapeau national et les balais le soutiennent. Il a exposé ces outils de travail lors d'une exposition consacrée à l'écrivaine noire Carolina Maria de Jesus (*Um Brasil para os brasileiros [Un Brésil pour les Brésiliens]* – IMS/SP). Ce drapeau interroge ainsi le rôle autorisé à certaines brésiliennes : le travail domestique étant généralement effectué par des femmes noires. Ici, la femme noire est la mère de l'artiste, mère-fille et femme de ménage. Et l'artiste, lui, est le fils non reconnu d'un père blanc²⁸. Les éponges, en plus de la présentation picturale du drapeau, montrent une vie privée à travers les objets domestiques, ces déchets sont ici recyclés dans l'œuvre.

Un dernier point concerne l'affection : le pouvoir affectif et le pouvoir politique se confondent dans les drapeaux nationaux. Un politicien médiocre est capable de saisir ce qu'il y a d'instinctif dans notre relation avec le drapeau. Il est un lieu privilégié de lutte de l'imaginaire, il y a donc un travail et une responsabilité à le reconnaître comme nôtre. Pour réfléchir sur la double tâche qui concerne l'aspect affectif et politique du drapeau national, la publication de *L'imagination* (2024) offre des perspectives privilégiées à partir de l'imagination productrice.

²⁸ Ces informations personnelles ont été extraites de la vidéo que l'artiste a enregistrée pour présenter l'œuvre et qui est disponible sur le site dédié à l'exposition réalisée par l'Institut Moreira Salles. Voir [ici](#).

Nous soulignons, dans un premier temps, le commentaire de Ricœur sur les paysages de Constable et du « plaisir contrasté » de retourner à quelque chose que nous aimons.

Le choc que nous ressentons, écrit-il, n'est pas inquiétant, mais réconfortant, car il fait partie de notre identité. [...] Nous avons par ailleurs une sorte d'identité fictive qui ne s'épuise pas dans nos rôles sociaux et nous voulons préserver cette réserve d'être, documentée par des œuvres qui nous sont devenues familières sans appartenir pour autant à notre vie quotidienne²⁹.

Dans *L'imagination*, Ricœur aborde les innovations qui caractérisent la « référence productrice » de la fiction. Il établit une analogie entre la référence picturale, visuelle, de la peinture, et la fiction, qui aurait « un effet sur la réalité et élargirait notre vision des choses³⁰ ».

Il y a en ce sens un parallèle à explorer entre les peintures et les drapeaux : c'est l'idée selon laquelle la peinture, en tant qu'œuvre, peut servir « de paradigme pour penser toutes sortes de transfigurations de la réalité au moyen de dispositifs iconographiques³¹ ». Pour considérer à cette même lumière les drapeaux transformés en « œuvres », il faut relever un aspect pertinent de l'analogie entre la référence picturale et la fiction. Ricœur présente la notion d'« œuvre » comme condition pour comprendre comment la fiction fonctionne, et pour comprendre l'innovation qui se produit à travers une *techné* appliquée à une matière. Il défend la notion d'« œuvre » contre une tendance qui la nie en supposant qu'elle ne devrait pas avoir de « structure » durable, permettant ainsi l'émergence de la notion d'« anti-œuvre ». Ce diagnostic vient de Ricœur lui-même.

Les œuvres d'art que nous analysons brièvement ne se résument pas à critiquer la situation politique actuelle. Ces drapeaux contribuent à établir une relation productive entre la mémoire personnelle et la mémoire collective. Dans le premier, il y a un travail de deuil partagé de la mémoire collective au milieu d'une fête populaire. Dans le dernier, il y a la transfiguration de la vie privée de l'artiste, qui donne forme à une mémoire personnelle par le moyen du drapeau national réapproprié.

Il est tout à fait possible de formuler une objection quant aux capacités critiques des œuvres que nous avons analysées. La dynamique entre la déconstruction artistique du drapeau et sa capacité à réinvestir la critique politique présenterait une dimension paradoxale. Plus le drapeau national est modifié, plus il reflète la tension entre l'amour-propre national et les identités politiques en lutte³². Comment rendre cette tension productrice ? Cette question dépasse déjà la simple stratégie artistique, même lorsque les œuvres d'art sont aussi insoumises que possible. Ce décalage entre la déconstruction et la critique distingue les deux œuvres : si toutes deux construisent une relation productrice avec le drapeau national, l'œuvre de Vieira parvient à transformer son environnement en étant portée par le peuple en fête. Dans ce sens, certaines

²⁹ Paul Ricœur, *L'imagination* (Paris : Seuil, 2024), 379.

³⁰ *Ibid.*, 322.

³¹ *Ibid.*, 349.

³² Je tiens à exprimer ma gratitude aux professeurs Jean-Luc Amalric et Cristina Henriques da Costa pour avoir soulevé cette question, lors de l'atelier d'été du fonds Ricœur à Dublin (2024) et attiré mon attention sur la nécessité de clarifier cette dimension paradoxale.

œuvres partagent des affinités avec l'action directe de réappropriation du drapeau national, comme les drapeaux récemment brandis lors de la *Gay Pride* au Brésil.

Conclusion

L'analyse de Ricœur sur les abus de la mémoire dans *MHO* nous aide ainsi à réfléchir sur des œuvres qui dénoncent la manipulation de symboles nationaux à partir de leur fonction de transfiguration. Ces œuvres rendent visibles, donnent à voir, les violences des drapeaux brandis par l'extrême droite. J'ai souligné leur fonction critique de dénonciation et de témoignage afin de réfléchir sur les visions du drapeau en tant que symbole national.

Ce sont des œuvres qui transforment notre manière de regarder en révélant des aspects d'une réalité violente : elles s'opposent à la sédimentation des visions courantes du drapeau et, à cet égard, les renouvellement. Il s'agirait de cas d'augmentation de la réalité qui peuvent élargir notre vision du monde et « créer de nouvelles façons de voir les choses. » C'est dans ce sens que Ricœur affirmait que « les images créées par l'habileté de l'artiste ne sont pas moins que réelles, mais plus que réelles, car elles augmentent la réalité³³ ».

L'analyse proposée par Ricœur de la notion d'« œuvre » inclut la question de l'action sociale, ce que nous considérons comme un développement important. Sans ignorer son traitement dialectique de l'imaginaire social, il revient à cet imaginaire par son pôle le plus créatif, à savoir : l'utopie. Ricœur nous met en effet en garde contre le risque que l'approche de l'irréel ne se transforme en apologie de l'évasion, tout en proposant l'idée d'un parallèle entre l'appel au désordre dans l'art et les utopies qui ébranlent les conventions sociales dans l'imaginaire social :

Ainsi sommes-nous confrontés à un plaidoyer en faveur du chaos ou du déchaînement des forces chaotiques. À mon sens, on pourrait établir ici un parallèle avec la réflexion que je mène par ailleurs sur l'idéologie et l'utopie. En effet, certaines utopies bouleversent les conventions de la morale ou de notre vie sociale. Dans ce contexte, la notion d'*anti-œuvre* prend la forme d'un anti-pouvoir ou d'une objection à la bureaucratie et à la technocratie³⁴.

À nos yeux, cette affirmation peut être également lue comme un éloge de la création à partir d'œuvres qui contestent le pouvoir établi (il évoque, dans la même page, « le jeu de la négation susceptible de participer à une refonte de la réalité³⁵ »).

³³ Ricœur, *L'imagination*, 349.

³⁴ Ricœur, *L'imagination*, 391.

³⁵ Voir : « Je reviens à la réalité lorsque je quitte le musée. Peut-être n'ai-je affaire à une fiction véritable que lorsque le référent lui-même n'est rien. Ce n'est pas seulement le type de présence qui est affecté par l'absence, mais le fait même est que, dans ce cas, il n'y a pas de référence qui puisse être désignée. [...] lorsque j'ai affaire à une fiction, j'ai un véritable irréel, c'est-à-dire un authentique irréel. Je suis attiré au-delà du tableau, non pas vers un ailleurs, mais vers un absolument *nulle part*. » Ricœur, *L'imagination*, 299. Voir aussi : « L'imagination n'aurait pas seulement ici une fonction d'évasion, mais aussi une fonction de réorientation. Il en est de même de l'utopie, car l'utopie a le pouvoir de réorienter l'action de manière nouvelle ; il ne s'agit pas seulement d'une sorte d'évasion. Le *nulle part* est un point de départ vers une nouvelle position dans la réalité. » Ricœur, *L'imagination*, 300.

Les « drapeaux d'un autre Brésil » possèdent une dimension utopique orientée vers la transformation sociale, conformément à la conception ricœurienne selon laquelle l'utopie permet de rompre avec l'idéologie dominante. Une articulation plus explicite entre les œuvres favorisant une mémoire antiautoritaire se manifeste notamment dans l'art indigène contemporain brésilien (AIC). Ces créations ne se limitent pas à documenter les violences historiques, mais proposent des visions alternatives d'organisation sociale défiant les structures héritées de l'autoritarisme. En mobilisant des symboles et des récits échappant à la logique coloniale, ces expressions artistiques exploitent le pouvoir de « raconter autrement » pour esquisser des transformations sociales concrètes et préfigurer un avenir où les relations de pouvoir seraient profondément reconfigurées³⁶.

On peut alors, pour conclure, poser la question suivante : l'éloge de la création à travers des œuvres qui contestent le pouvoir établi peut-il suffire à nous convaincre que le jeu en vaut la chandelle ? Le pari de ce travail critique et créatif de l'imagination est en tout cas de donner une visibilité artistique au travail de mémoire. Imagination et mémoire sont ainsi simultanément à l'œuvre dans les créations qui manifestent leur insoumission au pouvoir établi comme dans les drapeaux non officiels.

Affiliation et financement

Vinicius Oliveira Sanfelice mène des recherches postdoctorales à l'UNIFESP et a été chercheur invité à l'EHESS. Ce travail de recherche a été financé par la Fondation de soutien à la recherche de l'État de São Paulo grâce à une bourse postdoctorale (numéro de processus 2022/02447-1) et à une bourse de stage de recherche à l'étranger (numéro de processus 2023/14985-0).

Remerciements

Je tiens à remercier le Fonds Ricœur, la Society for Ricœur Studies et la DCU/Institute of Education de m'avoir offert l'opportunité de présenter une version abrégée de cet article lors de l'Atelier d'été du Fonds Ricœur à Dublin (2024). J'exprime également ma gratitude aux deux évaluateurs anonymes pour leurs commentaires nombreux et pertinents, qui ont considérablement enrichi cet article.

Bibliographie

- Alessandro Aued, « Arte de retaguarda : lutas pela memória e os usos da bandeira do Brasil na arte contemporânea brasileira no pós-golpe de 2016 », *Revista-Valise*, vol. 12, n° 20 (2022).
- Armando Antenore, « A bandeira do Brasil que os patriotas destruíram », *Piauí*, vol. 199 (2023).
<https://piaui.folha.uol.com.br/bandeira-do-brasil-que-os-patriotas-destruiram/>
- Tatiane de Assis, « A ascensão da arte indígena », *Piauí*, vol. 199 (2023).
<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/ascenso-arte-indigena/>

³⁶ C'est particulièrement le cas de Jaider Esbell (1979-2021), artiste macuxi qui a présenté des œuvres au contenu critique et utopique lors de la 34e Biennale de São Paulo, proposant à travers son art une vision décoloniale et une réappropriation des récits indigènes face aux structures dominantes. Voir : Assis, Tatiane de. « A ascensão da arte indígena. » *Piauí* 199, avril 2023.

Thallys Braga, « A antinovidade », *Piauí*, vol. 209, 2024. <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/leandro-vieira-carnaval/>

Ricardo Chapola, « Boato sobre camisa vermelha da seleção recebe críticas de aliados de Lula e Bolsonaro », *Revista Veja*, 4 mai 2025. <https://veja.abril.com.br/politica/boato-sobre-camisa-vermelha-da-selecao-recebe-criticas-de-aliados-de-lula-e-bolsonaro/>

Marilena Chauí, *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária* (São Paulo : Fundação Perseu Abramo, 2001).

Patrícia Corrêa, « Pátria, nostalgia e as anti-bandeiras de Antonio Dias e Raul Mourão », in *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios*, éd. Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle (São Paulo : Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022) 591-602.

Jeanne Marie Gagnebin. « O preço de uma reconciliação extorquida », in *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*, éd. Edson Teles et Vladimir Safatle (São Paulo : Boitempo, 2010), 177-186.

Jeanne Marie Gagnebin, « "Enterrer les morts" La tâche de l'historien selon Paul Ricœur et Walter Benjamin », in *Paul Ricœur : Penser la mémoire*, éd. François Dosse et Catherine Goldenstein (Paris : Seuil, 2013), 149-164.

—, « Les empêchements de la mémoire », *Études Ricœuriennes/Ricœur Studies*, vol. 10, n° 1 (2019), 43-57.

Rita Messori, « Memoria e inscripción: temporalidad y espacialidad de la arquitectura según Paul Ricoeur », *Arquitectonics*, vol. 13 (2006), 35-62.

Johann Michel, « Peut-on parler d'une politique de l'oubli ? », Atelier international des usages publics du passé, 2011. <http://usagespublicsdupasse.ehess.fr/peut-on-parler-dune-politique-de-loubli/>

Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris : Seuil, 2000).

—, « Architecture et Narrativité », *Études Ricœuriennes/Ricœur Studies*, vol. 7, n° 2 (2016), 20-30.

—, *Lectures on imagination*, George H. Taylor, Robert D. Sweeney, éd. Jean-Luc Amalric et Patrick F. Crosby (Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 2024).

—, *L'imagination*, cours à l'université de Chicago (1975), éd. George H. Taylor, Robert D. Sweeney, Jean-Luc Amalric et Patrick F. Crosby, trad. Jean-Luc Amalric (Paris : Seuil, 2024).

Angélica Santa Cruz, « À corda e a cacamba », *Piauí*, vol. 224 (2025).
<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-corda-e-a-cacamba/>

Fabio Victor, « Ustra, herói de Bolsonaro, foi declarado torturador em ação histórica exposta em livro », *Folha de São Paulo*, 30 mars 2024. <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2024/03/ustra-heroi-de-bolsonaro-foi-declarado-torturador-em-acao-historica-exposta-em-livro.shtml>