

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais



Dissertação

NASCE A ÚLTIMA QUE MORRE:
uma investigação poética, crítica e simbólica
acerca da identidade nacional nas
artes visuais contemporâneas

Jessica Fernandes da Porciuncula



Pelotas, 2023

Jessica Fernandes da Porciuncula

NASCE A ÚLTIMA QUE MORRE:
uma investigação poética, crítica e simbólica
acerca da identidade nacional nas
artes visuais contemporâneas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Renata Azevedo Requião

Pelotas, novembro de 2023

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação da Publicação

P834n Porciuncula, Jessica Fernandes da

Nasce a última que morre [recurso eletrônico] : uma investigação poética, crítica e simbólica acerca da identidade nacional nas artes visuais contemporâneas / Jessica Fernandes da Porciuncula ; Renata Azevedo Requião, orientadora. — Pelotas, 2023.

100 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Artes, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. Artes visuais contemporâneas. 2. Poética. 3. Crítica. 4. Simbolismo. 5. Identidade nacional. I. Requião, Renata Azevedo, orient. II. Título.

CDD 700

Agradecimentos

À minha família, Dalva, João e Jaqueline
por toda briga e abrigo.

Aos meus amigos e coletivos,
por todo braço e abraço.

À minha banca, Maria, Rízzia, Gabriela e Kelly
por emprestarem-me um espaço de seus olhos.

À minha orientadora, Renata
por visitar-me em meu *pequeno território*
enquanto a vista alongava-se na paisagem.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001
This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal
de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001

Resumo

A presente dissertação é o resultado de uma pesquisa em poéticas visuais, com ênfase numa certa abordagem poética, crítica e simbólica de parte da produção de obras de artes visuais contemporâneas, da artista Jessica Porciuncula, com destaque para as linguagens de autorretrato, performance, audiovisual e tridimensional. Com o olhar sempre de viés político sobre a produção e os processos, para antes das linguagens e obras em si, me interessa nesta pesquisa apontar a construção de um pensamento crítico e simbólico por detrás da produção como um todo, trazendo à discussão referências artísticas e teóricas, fatos históricos, acontecimentos, memórias e percepções pessoais apresentadas num discurso poético e analítico. Uma investigação acerca das possibilidades simbólico-visuais, em torno de uma identidade nacional, a qual a partir do corpo, da natureza, de diferentes símbolos nacionais e populares, poderia se construir/reconstruir/tensionar, outras expressões poéticas e críticas acerca do nacionalismo atual. Profetiza-se uma realidade onde “nasce a última que morre”, remetendo à busca por percepções outras de como viver no Brasil e no mundo contemporâneos.

Palavras-chave: artes visuais contemporâneas; poética; crítica; simbolismo; identidade nacional.

Sumário

PREFÁCIO

- Antes de tudo eu sou o verbo.....07
- Quando a morte nasceu.....07

INTRODUÇÃO.....08

— *Ô abre alas!*

.....10

I) SER OU NÃO SER BRASILEIRO, EIS A QUESTÃO!.....17

II) LEVANTAR UMA BANDEIRA, OU DEITAR-SE ETERNAMENTE.....33

INTERLÚDIO — A BOCA DO POVO.....65

— A antropofagia nos deu
diarréia?.....69

— Manifesto da Terrofagya.....73

III) GIGANTE PELA PRÓPRIA NATUREZA.....77

CONCLUSÃO

— *Nasce a última que
morre*.....93

REFERÊNCIAS.....96

PREFÁCIO

— *Antes de tudo eu sou o verbo*¹

Quando eu nasci era verde o limoeiro² e vermelhas as terras em que corriam minha infância. O fim daquele território não cabia em meus olhos até que com 9 anos saímos do sítio e avistei a cidade na esquina de casa. Antes da escola queria ser inventora, e logo cedo descobri a poesia. Na casa de minha vó todo mundo deveria ir na igreja evangélica — e eu fui até minha idade adulta; até quando ouvi que eu deveria temer minha mente inquieta; até quando ouvi que eu deveria ser *mulher de pastor*; até quando, finalmente ouvi minha inquietude e na plenitude da linguagem entendi, que, *no princípio era o verbo*, e o verbo estava comigo, e o verbo era eu mesma. *Memento mori*³.

— *Quando a morte nasceu*

Quando eu morri pela primeira vez⁴, compreendi-me simbolicamente, enxerguei-me como uma construção de potências fluídas, uma pele que manifesta um emaranhado de afetos cotidianos — um amigo me fala que *somos a mistura das cinco pessoas com quem mais convivemos*⁵ — um bicho consciente que é de natureza sócio-cultural. Sendo assim, hoje investigo-me e invento-me, sigo construção, sigo (des)construindo; cultivando e manejando vivências pessoais e

¹Referência à passagem bíblica acerca da origem do mundo e de Deus: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.” Livro de João, capítulo 1, versículo 1. Desde minha infância até a juventude frequentei igrejas evangélicas, devido uma crença familiar, foi a entrada na universidade que me proporcionou outras vistas da vida e da espiritualidade, e assim com a arte que compreendi a potência simbólica das imagens, objetos e gestos.

²O Limoeiro é uma comunidade interiorana de São Luiz Gonzaga, cidade onde nasci, conhecida como um dos Sete Povos das Missões: nome que se deu ao conjunto de sete aldeamentos indígenas fundados pelos Jesuítas espanhóis na Região do “Rio Grande de São Pedro”, atual Rio Grande do Sul, composto pelas reduções de São Francisco de Borja, São Nicolau, São Miguel Arcanjo, São Lourenço Mártir, São João Batista, São Luiz Gonzaga e Santo Ângelo Custódio: todos nomes de santos.

³Expressão em latim que tem como tradução literal: “lembre-se da morte”. Meu desencanto Deus me fez grande amiga da morte, compreendi que o medo deste mistério era grande barganha do cristianismo.

⁴Compreendo como uma morte simbólica minha saída da religião cristã e assim toda desconstrução cultural que advinha de tal vivência.

⁵Na verdade essa proposta é do escritor americano Jim Rohn, mas eu de fato conheci pela fala de um amigo.

coletivas⁶, neste território fértil que compreendo como identidade, busco reconhecer minha fluída natureza de simbolicamente ser, e se for preciso, vou morrer.

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação em poéticas visuais, com ênfase na apresentação das deglutições poéticas e políticas de minha produção artística, trago para a discussão produções de minha autoria aproximadas e tensionadas pela produção de outros artistas, cuja obra dá espessura à investigação poética, crítica e simbólica, acerca da identidade nacional nas artes visuais contemporâneas. Apresento obras visuais, realizadas entre 2019 e 2022, nas linguagens de autorretrato, performance, audiovisual e tridimensional. Apresento também alguns textos poético-ensaísticos, em tom de manifesto, os quais me ajudam a dizer e a compreender meu trabalho visual. Ambas as linguagens, a visual e a verbal, se oferecem como perspectivas de criação poética e crítica. Com elas, escavo meu *pequeno território* e situo-me na contemporaneidade como me interessa, trazendo além de artistas, acontecimentos, curiosidades e mesmo narrativas da mídia em geral, para dialogar com minha produção. O *pequeno território* é um termo-conceito que tenho como herança conceitual, criado e educado pela Prof^a. Dr^a. Renata Requião, minha orientadora desde a graduação. Refere-se ao lugar que se torna existente quando a criação acontece, e que ao mesmo tempo é o espaço necessário para que ela se dê. A entidade do artista manifesta-se co-dependente deste lugar, ao mesmo tempo em que o pode percorrer e explorar. O lugar em que ele vive, pelo qual ele é afetado, cujas fronteiras ele reconhece como suas, é o chão de onde o artista produz. Junto a isso, perpassa inevitavelmente por minha produção artística, ser uma pessoa mestiça no Brasil contemporâneo, sendo este um país de com forças constitutivas, sua historicidade aqui incluída, este território de “acúmulo desigual de tempos”⁷. Isso considerado, me coloco sob a vista de um território nacional de criação,

⁶Atualmente, aqui em Pelotas, faço parte dos seguintes grupos independentes: o NUVEM, coletivo de arte e agroecologia; a RELVA, que é um espaço cultural; o ANTESSALA, uma produtora audiovisual; o MOLDE, coletivo de arte e moda; a CREMA, movimento cultural de música e arte; e o CORREDOR 14, um ateliê e espaço expositivo. Além deles, também participei de grupos de pesquisa vinculados à universidade, e desde 2012 que atuo em grupos e na cena da produção cultural da cidade de Pelotas, no extremo sul do Brasil contemporâneo.

⁷Citação emprestada de Milton Santos ao falar da constituição do espaço, e aqui proponho que se olhe ambigualmente para as possíveis desigualdades que testemunhamos no território nacional.

reconhecendo como de minha produção salta uma evidente reatribuição de valores aos símbolos nacionais constituintes de noções de identidade; vou ao encontro de uma pesquisa na qual busco decifrar e reconfigurar relações entre o vivido, o poético e o simbólico.

Em termos de discurso, o que apresento é um texto que busca ser analítico, mas de esgar poético crítico, entrelaçado por minhas obras e referências, e as apresento como cenários e atos, que saltam de um para outro, localizados temporalmente. No geral, proponho um texto escrito em sete partes, algumas contendo apenas textos poéticos-discursivos e outras discutindo com imagens. A escrita e composição desta dissertação é também de vertente simbólica, embebida em minha produção artística, trago títulos, expressões e repartições de estética aforista. No PREFÁCIO, os textos *Antes de tudo eu sou o verbo* e *Quando a morte nasceu*, dão a ver a névoa de minha inquietante trajetória pessoal até aqui; a INTRODUÇÃO, juntamente ao texto *Ô abre alas!*, apresenta a contextualização da pesquisa e discurso, e a partir de algumas referências mostra meus interesses nas relações simbolicamente nacionais nas artes visuais; em I) *SER OU NÃO SER BRASILEIRO, EIS A QUESTÃO!* apresento um questionamento da brasilidade atual por um recorte de minha produção artística e referências que partem da apropriação de objetos a fim de simbolicamente dizer da realidade nacional; em II) *LEVANTAR UMA BANDEIRA OU DEITAR-SE ETERNAMENTE* trago uma produção artística e referências para suscitar acerca de como o corpo é atravessado em relação tanto a realidade brasileira quanto latina. Ao meio dissertação o INTERLÚDIO — *A BOCA DO POVO*, é um exercício de pausa e desvio simbólico, apresento dois textos artísticos de teor manifesto, a fim de mostrar um movimento de escrita também como produção artística, tais textos são: *A antropofagia nos deu diarreia?*, que provoca acerca da *antropofagia*⁸ de Oswald (1928) ter sido a causa da *diarreia*⁹ proposta por Hélio (1970); e o texto *Manifesto Terrofágico: Lambida Nº2*, onde indico um movimento

⁸De 1922 à 1931, Oswald de Andrade escreveu uma série de textos onde apresenta a ideia da Antropofagia, uma analogia à devoração. Culminante no texto *Manifesto Antropófago* de 1928, lançado na *Revista de Antropofagia* junto ao quadro *Abaporu* de Tarsila do Amaral. Incentivava que nós, brasileiros, não deveríamos imitar, mas devorar e deglutir. Tem inspiração na cena — narrada pelo Frei Vicente de Salvador — do banquete ritualístico em que o padre D. Pero Fernandes Sardinha foi devorado pelo povo Caeté em 1556. Não sabe-se ao certo se o banquete ocorreu, mas para Oswald esta passa a ser a cena inaugural da cultura brasileira, como um fundamento de sua nacionalidade. Como diria Haroldo de Campos “assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que dariam ao produto resultante uma caráter autônomo e lhe conferiram, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação.”

⁹Em 1970, Hélio Oiticica escreve *Brasil Diarreia*, em tom de manifesto fala contra a estagnação moralista do pensamento crítico na cultura nacional, apontando um estado “diarréico” da nação.

artístico, pessoal, poético e crítico, de minha vivência e existência humana; ambos os textos são entrelaçados por referências a fim de contextualizar meus pares de conversa. Em III) *GIGANTE PELA PRÓPRIA NATUREZA*, volto-me a um recorte de minha produção artística e referências com interesse ainda numa identidade nacional e latina, mas agora com foco mais preciso na relação do corpo com a natureza; e por fim, a CONCLUSÃO contém o texto *Nasce a última que morre*, expressão que intitula tanto esta dissertação quanto um de meus autorretratos, aqui compreendo minha natureza expressiva como simbólica, independente do identitarismo territorial, reconhecendo algo atemporal e ainda sem nome.

Nas notas de rodapé escrevo *na linguagem do vento que dissolve a neve*¹⁰, lá se sopram alguns comentários e contextualizações sussurradas, por vez com uma voz mais pessoal, é um lugar onde assinalo de onde partem minhas percepções; por outra, com uma voz informativa, é um lugar para fatos que podem somar ao contexto apresentado.

— **Ô abre alas!**

Antes de tudo era o verbo, e antes de dizer de dizer de mim, lembro da primeira marcha de carnaval do Brasil, composta por Chiquinha Gonzaga em 1899 — também primeira mulher musicista a reger uma orquestra no Brasil — “ô abre alas que eu quero passar”. Depois de fato o refrão passar por minha mente, lembro que na cultura carnavalesca brasileira o termo “abre alas” também é usado para designar um adereço, adorno, letreiro ou o carro alegórico, no desfile, à frente de uma entidade carnavalesca grande, ou mesmo de um bloco — o “abre alas” abre os caminhos.

Desde 2019 desenvolvo investigações acerca das possíveis concepções imagéticas de uma identidade nacional, nas linguagens de performance, autorretrato, audiovisual e tridimensional. Realizei desdobramentos a partir e com a bandeira e

¹⁰Expressão utilizada por Nietzsche na introdução de *Gaia Ciência*, ao falar de seu estilo de escrita: “Ele parece escrito na linguagem do vento que dissolve a neve: nele há petulância, inquietude, contradição, atmosfera de abril, de maneira que continuamente somos lembrados tanto da proximidade do inverno como da vitória sobre o inverno, a qual virá, tem de vir, talvez já tenha vindo...”

outros símbolos nacionais, além de elementos da cultura popular, tendo consciência da potência destes na construção de uma ideia de nação; concomitante realizei outros desdobramentos a partir da imagem de meu corpo e elementos da natureza, inevitavelmente nesta busca por um identitarismo brasileiro, e por vezes latino.

Falo da ilha Brasil, imersa na névoa da realidade nacional, mesmo país de Chiquinha, mesmo país onde em 1975, uma mulher costura na palma de seu pé a seguinte frase “made in brazil” (Fig. 1) — daqui destaco um processo de criação poético-crítica que reflete sobre o sentido contemporâneo das relações entre indivíduos, formas artísticas, forças políticas, a natureza e sobretudo: sobre o gosto de viver e ser.

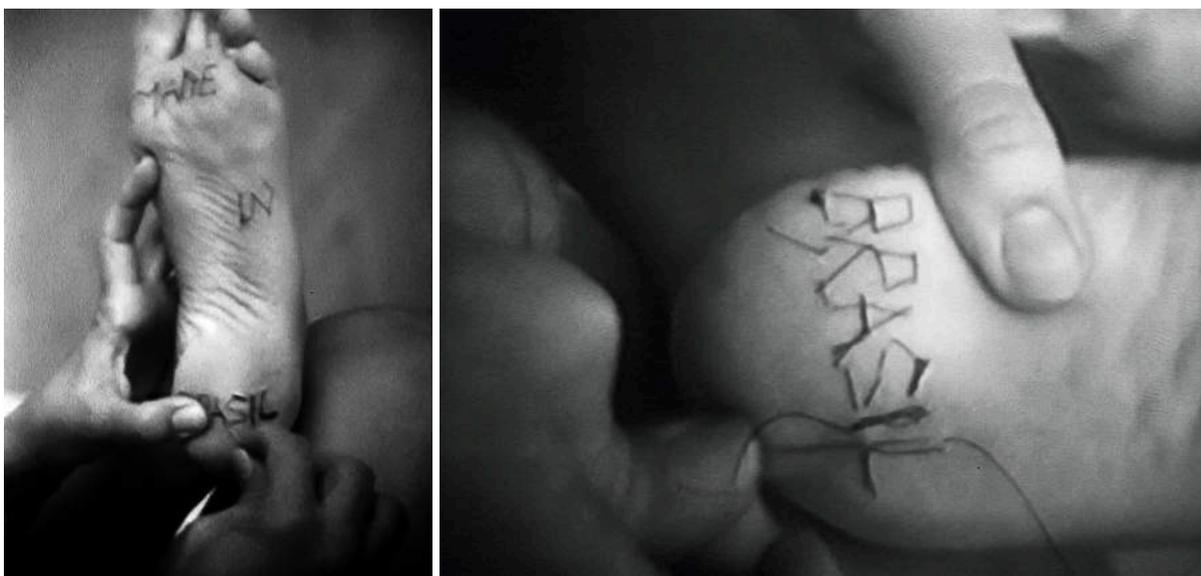


Figura 1: *marca registrada* (1975), de Letícia Parente, vídeo performance, duração 10'20".
Fonte: Site oficial da artista.

A mulher que costura seu pé é Letícia Parente na obra *Marca registrada* (1975), nos tempos da Ditadura Militar Brasileira, a artista realizou a vídeo-performance durante a qual ela borda com linha e agulha, na sola de seu pé, a frase “made in brazil” que tem como tradução “feito no brasil”. É comum saber que as marcas e empresas de produtos industrializados usam o termo “made in” para assinalar a origem de sua criação. Percebo uma crítica a um processo de posse e comercialização dos corpos como uma industrialização da identidade nacional posta na época, além de um processo simbólico e performático que me interessa na obra de Letícia — tendo aqui

consciência da potência territorial da pele do corpo e de tudo o que nela pode acontecer. E o que mais é “feito no Brasil”? O que foi feito à percepção de Letícia para que fosse impulsionada a costurar o próprio corpo em nome da nação? Logo uma bordadura, prática popularmente conhecida por ser preciosa no perfil de mulheres bem comportadas para as expectativas moralistas, e enrijecidas, da feminilidade.

A fim de manter os pés no chão, trago para calçar em Letícia o simbolismo nacional presente nas sandálias havaianas, que foram criadas em 1962, inspiradas nas sandálias japonesas Zori, o nome foi inspirado no Havaí — um lugar paradisíaco e dos sonhos como foi projetado por Hollywood nos anos 60. Praticamente todo trabalhador do Brasil usava um par, pois eram distribuídas por vendedores-viajantes — o calçado mais barato e popular do país. Nos anos 70 foi um símbolo libertário dos jovens politicamente engajados nos movimentos de esquerda; em 1999 Gaultier, um estilista francês, vestiu seus modelos em um desfile com as sandálias; em 2003, todos os indicados ao Oscar foram presenteados com as sandálias na festa da premiação — tornou-se um produto icônico, genuíno e incontornavelmente brasileiro, mundialmente reconhecido, com infinitas variações, não se pôde negar a fama — *made in Brazil*.

Em 2019, a artista Rosângela Rennó cria um novo modelo de par de havaianas na obra *Brasil (2019)* (Fig. 2), instiga-se a questionar o retorno do país à uma extrema direita, numa suposta ou aparente ditadura liberal, os objetos são nas tradicionais cores verde e amarela e o par contém dois pés direitos. No mesmo ano, o artista Mulambö na obra *Dificuldades* (Fig. 3), também apresenta um novo modelo das sandálias, a sola nas cores preta e branca e as alças tradicionais são substituídas por arames farpados, que com certeza machucariam qualquer um que tentasse vesti-las. Eu, ainda em 2019, também proponho um outro modelo das icônicas sandálias na obra *Roseta* (Fig. 4), as solas na cor azul marinho não possuem as alças, em seu lugar sobressaem pregos dos furos, como que pequenas flores ou gramíneas que brotassem dali; nitidamente quem vestir tais as sandálias, com muita dificuldade conseguiria caminhar. O termo roseta é utilizado em diversos contextos: é um tipo de flor rasteira com espinhos; é a espora de metal nas botas de vestimentas tradicionais gaúchas; é o adereço circular que lembra um flor em talabartes como a faixa presidencial; entre outros. Desde criança compreendo a dor

de andar descalças sobre um gramado de rosetas, aprendi na pele, tirando espinhos da sola dos pés.



Figura 2: *Brasil* (2019), de Rosângela Rennó, 23 x 15 cm . Fonte: Site da artista.



Figura 3: *Dificuldades* (2019), de Mulambö, 23 x 15 cm . Fonte: Site da artista.



Figura 4: *Roseta* (2019), de Jessica Porciuncula, 23 x 15 cm . Fonte: Acervo pessoal

As críticas nas obras partem de diferentes locais de percepção — uma mulher branca, um jovem negro, e eu em mestiçagem — porém se dirigem ao mesmo local, ao chão que se tem por nação. Percebe-se como nenhum dos chinelos cabe confortavelmente aos pés de Letícia, criando aqui tal alegoria para dizer de como o Brasil veio mancando, a passos lentos, desde os pés de Letícia em 1975, aos chinelos de Rosângela, Mulambö e meus, em 2019. Que mesmo com o findar da ditadura militar em março de 1985, se revigora desde 2019 uma extrema direita militarizada e fascista que se recusa a reconhecer os direitos sociais e civis das mulheres, negros e indígenas do país.

Um dia ouvi da boca de um poeta — “Quando digo que minha poesia se confunde com minha vida digo o que qualquer outro poeta diria de sua própria poesia. Faço-o, no entanto, aqui, para sublinhar o fato de que, em minha experiência, o trabalho poético sempre esteve comprometido com indagações que o antecedem e transcendem.” (GULLAR, 1978). Assim como Gullar, Letícia, Rosângela e Mulambö, meus métodos perpassam a linha tênue entre minha obra e minha vida, entre o poético e o simbólico.

Um símbolo é aquilo que, por convenção, analogia ou natureza, é capaz de substituir algo, podendo ser este uma imagem, objeto, ação ou acontecimento. Se manifesta como um véu conceitual que se apropria de uma realidade posta e ali fermenta sentido e significado — advém então do símbolo a ideia de simbolismo. Me interessa aqui, a eficácia desta capacidade da linguagem, como diria Bourdieu em *O poder simbólico* (1989), ao compreender que o poder é o de construção de realidades, sendo os símbolos elementos inerentes a interação social, instrumentos de comunicação e conhecimento; a capacidade simbólica é essencial em certa medida à sobrevivência humana. O cotidiano não é de natureza simbólica, porém é inerente sua capacidade de ser simbolizado, a partir da significação atribuída a seus elementos pela comunidade que nela habita. Um objeto ganha sentido e significado a partir tanto da repetição de seu uso quanto dos valores que lhe são comunitariamente atribuídos. Na arte, operando com deslocamentos desse mesmo objeto, se pode encontrar camadas possíveis de simbolismo, imperceptíveis pelo usuário comum. No campo das artes visuais contemporâneas, tal alteração de

sentido jamais é negativa, pelo contrário, é um ganho de sentido que advém com a conjuntura de tal deslocamento. Existe inerentemente aos espaços e objetos uma potência simbólica. Para o artista, basta localizar os deslocamentos de sentidos, para se ver as camadas de sentido se moverem.

Como artista visual, me interessei pela análise e apropriação de ações e objetos cotidianos: para mim, materiais capazes de propor sentidos e simbologias, a exemplo dos pregos, dois chinelos direitos, o arame farpado e o ato da costura — todos de natureza cotidiana, porém apontam simbolicamente a uma mesma violência posta sobre os seus corpos e todos os seus pés.

O pensamento crítico de minha investigação poética é como uma faca de dois gumes, de um lado a força simbólica que percebo nas ações e objetos cotidianos, particularmente naqueles desprezados, dispensados e ordinários, como comer e dormir, como materiais de limpeza, jogos e plantas; em contraponto aos construídos como símbolos pátrios, de reforço de nosso território, como a bandeira do Brasil e seu ato de juramento, o hino nacional, o futebol e o carnaval. E assim, tal faca perfura em meu processo outros símbolos que vou desenvolvendo dentro de minha produção, como uma esponja multiuso e o ato de colocar coisas em minha boca — a deglutição do cotidiano que alimenta meu acervo simbólico.

Nesta dissertação, seguirei neste perfil de discurso, com apresentação de obras próprias, aproximadas das obras de artistas, com pulos temporais e/ou contextuais, mas que sutilmente dialogam nas entre linhas; apresento também episódios políticos e sociais, memórias pessoais, a fim de a tudo localizar no processo criativo, deixando mais evidenciados seus deslocamentos, permitindo, creio eu, leitura mais clara acerca de minha produção.

I) SER OU NÃO SER BRASILEIRO, EIS A QUESTÃO!

O termo “brasileiro” designava uma profissão, ou seja, antes de tudo, ser chamado de brasileiro era uma função, um trabalho, uma labuta, que eram alguns dos portugueses que comercializavam ilegalmente a exportação das árvores pau-brasil¹¹ das terras indígenas para o comércio europeu. A partir de um estudo de gentílicos — adjetivos pátrios, uma classe de palavras que classificam um indivíduo a partir de seu local de origem ou moradia — no texto *Brasiliense, brasiliano, brasileiro, candango: o que dizem os gentílicos no Brasil?* (2011), Alexandre Ferrari e Vanise Medeiros analisam textos de jornais como o *Correio Braziliense* em publicações de 1822, apontando uma disjunção entre brasiliense e brasileiro. É importante lembrar que se tratava de um Estado-Nação independente, ou seja, os gentílicos são pátrios, apontando o pertencimento à nação, e não de fato uma origem ou procedência cultural. Assim, o termo brasileiro foi posto para o “português ou europeu ou o estrangeiro que lá vai negociar e ou estabelecer-se” enquanto brasiliense foi posto aos descendentes destes que aqui se estabeleciam. Tal distinção se dá a partir de uma condição social do português, ambivalência que funciona como um apagamento sociocultural, tanto entre os próprios imigrantes, que ao encobrir tal ofício encobre-se historicamente tal passado; quanto o apagamento dos povos

¹¹O pau-brasil é uma árvore típica da Mata Atlântica (*Paubrasilia echinata*) e que no século XVI era conhecida pelos índios tupis de *ibirapitanga*. É uma árvore que pode alcançar até 15 metros e possui galhos com espinhos. A árvore ganhou importância para os portugueses por conta da sua madeira, que poderia ser utilizada na construção de inúmeros objetos (como móveis e caixas), mas, principalmente, porque a resina da madeira era utilizada para produzir corante utilizado para tingir tecidos. Foi a primeira atividade econômica exercida pelos portugueses na América Portuguesa durante o século XVI. A exploração do pau-brasil foi muito intensa, principalmente em uma fase conhecida como Período Pré-colonial, que se estendeu até meados da década de 1530. A exploração da madeira ocorria por meio do escambo com os indígenas.

indígenas nativos do continente, os únicos que legitimamente pertenciam ao local, mas que não foram considerados em nenhum dos gentílicos. A partir daí, o adjetivo brasileiro tornou pátrio: glorioso ao patriotismo, sendo ressignificado, desvinculando-se da relação comercial européia, tornando-se apenas o referencial ao nativo e morador de terra brasilis¹² — aqueles provenientes da volta dos que não foram¹³.

Logo nas primeiras frases do *Manifesto Antropófago*, Oswald instiga: “Tupi, or not tupi, that is the question”. Obviamente fazendo referência à frase: “to be, or not to be, that’s the question” — trecho de uma peça de Shakespeare — que tem como tradução “ser ou não ser, eis a questão”. A frase de Shakespeare torna-se famosa por sua retórica incerteza: comum e profunda a toda humanidade. O trocadilho colocado por Oswald é de vertente antropofágica em sua essência, se percebe a proximidade sonora entre “to be” e “tupi” — sendo o primeiro de tradução “ser” e o segundo referente a língua Tupi¹⁴ — sobrepondo assim, mais de uma camada de sentidos à obra. Se Oswald naquela época questionava, em tom de instigação, à uma identidade nacional a partir da cultura indígena: hoje eu instigo, em tom de questionamento, retomando as mesmas inquietações de Oswald, porém de uma perspectiva crítica e contemporânea penso: Ser ou não ser brasileiro, eis a questão.

Em 2011, o artista Paulo Nazareth, natural da cidade Governador Valadares em Minas Gerais, viaja a pé pela América Latina, se propõe a ir de sua cidade natal até a fronteira do México com os EUA; o artista propõe que tal percurso se desdobre em diversas obras, uma delas é a imagem *Sem título*, da série *Notícias de América* (Fig. 4), onde Paulo realiza diversos retratos ao lados de pessoas que conhece em sua viagem, seu critério para tais retratos é por pessoas que tenham semelhanças físicas com ele, como se fossem parentes perdidos ou distantes. A viagem de Paulo finda na fronteira, onde realiza o retrato de seus pés (Fig. 5), que percorreram cerca de 8 mil km usando apenas um par das icônicas sandálias havaianas (Fig. 6).

¹²É o termo português utilizado para denominar o Brasil antes da chegada dos Europeus, a terra dos índios. A expressão “terra brasilis” já aparecia em mapas dos séculos XVI e XVII.

¹³Expressão utilizada para dizer de situações que apontam contrariedades em sua narrativa; a expressão se popularizou através de filmes e seriados norte-americanos e músicas nacionais.

¹⁴O tupi é uma língua pertencente à família de línguas tupi-guaranis. Era falada pelas tribos de povos tupis que habitavam a maior parte do litoral do Brasil no século XVI. Dentre os grupos reconhecidos pelos historiadores, antropólogos e linguistas que tinham o tupi antigo como língua materna estão os tupinambás, tupiniquins, caetés, tamoios, potiguaras, temiminós e tabajaras.



Figura 4: *Sem título*, 2011, da série *Notícias de América*, de Paulo Nazareth. Fonte: Site do artista



Figura 5: *Sem título*, 2011, da série *Notícias de América*, de Paulo Nazareth. Fonte: Site do artista



Figura 6: *Sem título*, 2011, da série *Notícias de América*, de Paulo Nazareth. Fonte: Site do artista

“Mi concepto de patria todos los días se expande... nascido en Brasil soy latino americano, siendo latino americano soy también mexicano... soy parte de cada tierra por donde pisaron mis pies... no hay como separar estas tierras con una línea imaginaria llamada frontera... quiza sea por eso que levantaron el muro al norte: un intento de impedir que Mexico siga siendo Mexico adentro de Estados Unidos.”¹⁵ (NAZARETH, 2012)

Interessante perceber como coube aos pés, partes do corpo que mais tocam o chão, a noção de reconhecimento e identificação, não necessariamente à imagem dos pés, mas a sua capacidade como base, sustento e locomoção. Aprendi que as crianças guarani, quando perdidas na floresta, são ensinadas a fechar os olhos e andar descalças, vendo e ouvindo pelos pés, que os guiarão de volta à aldeia; para alguns anciões andar de sapatos é como andar cego.

¹⁵Tradução livre: “Meu conceito de pátria todos os dias se expande... nascido no Brasil sou latino americano, sendo latino americano sou também mexicano... sou parte de cada terra por onde pisaram meus pés... não há como separar estas terras com uma linha imaginária chamada fronteira... quem sabe seja por isso que levantaram um muro ao norte: uma tentativa de impedir que o México siga sendo México dentro dos Estados Unidos.”

O artista Paulo Nazareth afirma e utiliza sua mestiçagem como materialidade em sua produção, e assim como ele me proponho a tal investigação — instigada pela questão posta sobre ser ou não ser brasileira — sobressai em minha produção uma série de obras que possuem questões relacionadas à identidade brasileira e a sua territorialidade, nas esferas tanto do pessoal (cidadão) quanto do coletivo (nação). Me interesse pela análise e apropriação de objetos cotidianos, e culminante a isso, investigações sobre a bandeira do Brasil e outros símbolos nacionais, tanto o próprio objeto da bandeira, como símbolo político, quanto outros elementos de reforço de nosso território, ou por sua simbologia, ou por seu valor econômico, tais como o futebol, o hino nacional e ditados populares.

Ainda em 2019, embebida por alguns processos em marcenaria, o que não me faltava eram pregos no ateliê — na verdade, não me faltam pregos desde a infância, já que meu pai depois de certa idade se atentou em ser artesão e marceneiro, sendo assim, cresci entre serragem, ferragens, parafusos, martelos e muitos pregos — e ao findar uma noite de limpezas, me deparo encarando uma pequena esponja multiuso percebendo a simbologia de suas cores verde e amarela, tão comum em minha cozinha quanto os pregos na oficina.

E assim componho a obra *Bucha nacional* (2019) (Fig. 7), um objeto múltiplo composto por uma esponja verde-amarela usada para limpezas em geral, popularmente conhecida pelo termo “bucha¹⁶”, pejorativamente expressão usada para designar uma situação de dificuldade ou sofrimento; oito pregos de metal atravessam a esponja, enfileirados formam um losango que remete à bandeira nacional.

¹⁶Bucha indica, principalmente, uma esponja usada para a limpeza da louça ou para a limpeza da pele no banho ou uma peça usada para a fixação de um parafuso em um furo. Pode indicar também uma espécie de planta trepadeira e o seu fruto, bem como uma espécie de rolha usada para tapar furos, orifícios e fendas.

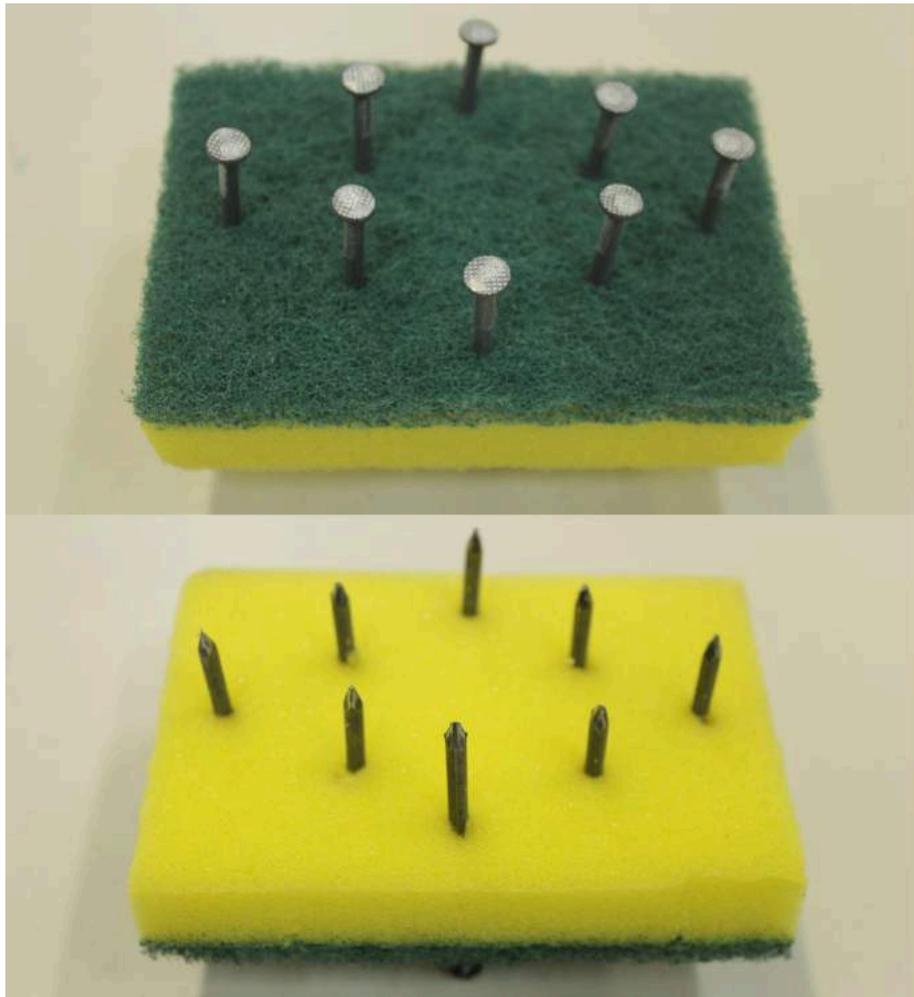


Figura 7: *Bucha nacional* (2019), Jessica Porciuncula, 13 x 7 x 5 cm. Fonte: Acervo pessoal.

Percebendo aqui, a certo modo, além da trajetória de meu pai, também a trajetória de minha mãe, mulher negra aposentada aos 65 anos como empregada doméstica, e como ela, uma classe inteira de trabalhadoras. Parece adequado questionar os direitos trabalhistas no país e atentar-se a luz dos fatos, de que “o trabalho doméstico no Brasil é análogo à escravidão”¹⁷. Conceitualmente pensar, que os pregos na esponja — justamente os elementos que servem para remeter à bandeira — são os empecilhos, como um ataque aos usuários da esponja, além de comprometer a funcionalidade de limpeza do objeto. O Brasil é um país de heranças trabalhistas e escravocratas, minha mãe aprendeu a trabalhar com minha avó, também empregada, negra, analfabeta e filha de um preto que fugiu da senzala para o quilombo. E mesmo em fuga, mesmo em libertação histórica ditada pela burguesia, seguiu-se uma manutenção e diluição compulsória sobre o povo negro do

¹⁷ Historiadora e artista Preta Rara, em publicação na revista *Brasil de Fato*, em 2019.

país, que até hoje transborda nas periferias e no sucateamento dos direitos humanos e da reparação histórica necessária para com os povos afro-brasileiros e indígenas. A partir desta obra inicia-se uma investigação acerca destes que chamo como: objetos-bandeira, identificando que existe a apropriação de um objeto de ordem cotidiana a fim de torná-lo próximo ou referente a uma bandeira já existente.

Na obra *Capacho* (2019) (Fig. 8), escultura composta por um tapete de esponjas e pregos, os mesmos elementos utilizados na *bucha nacional*. Os pregos justapostos no centro em formato de losango, somando-se ao verde-amarelo das buchas, novamente remetem a bandeira do Brasil.

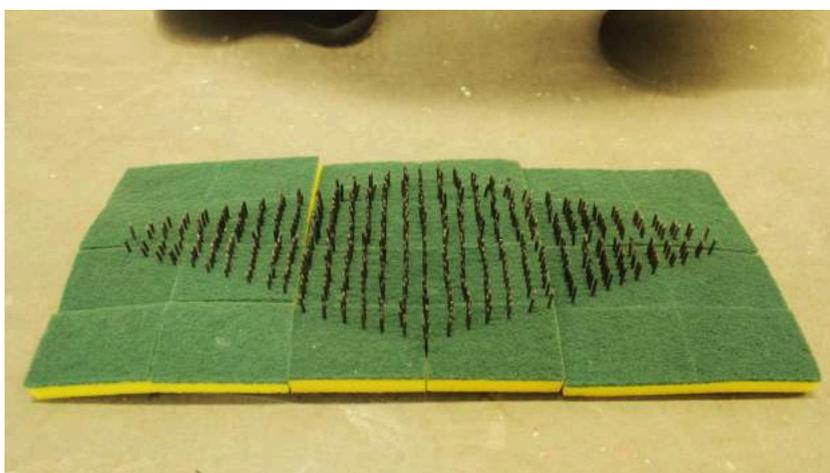


Figura 8: *Capacho* (2019), de Jessica Porciuncula, 28 x 72 x 15 cm. Fonte: Acervo pessoal.

Faço aqui, o mesmo movimento iniciado na *Bucha nacional*, só que em escala maior — usando de maior quantidade de buchas e pregos — indo das mãos aos pés do espectador. Lembra aqueles tapetes caseiros postos ao chão, perto da porta, para limpar os pés antes de entrar em casa. O termo “capacho” se refere a esse tipo de tapete mais resistente, ao mesmo tempo que o termo se refere a uma pessoa em condição de submissão à outra, se comportando de forma a bajular seus superiores.

O artista Desali, na obra *Bandeira Nacional* (2020) (Fig. 9), compõe uma bandeira com 504 esponjas e 5 vassouras recicladas, exposta pela primeira vez na exposição *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros*, dedicada à trajetória e à produção literária da autora mineira, com curadoria do antropólogo Hélio Menezes e

da historiadora Raquel Barreto. Protagonista importante da história do Brasil, embora invisibilizada muitas vezes, a exposição se esforça para destacar a figura de Carolina como convém: mulher negra e artista emancipada, símbolo da resistência e da luta política e cultural para o país.



Figura 9: *Bandeira Nacional* (2021), de Desali, 180 x 160 x 100 cm. Fonte: Site do artista.

Já a artista Marília Scarabello, na obra *Sem título [Brasil]* (2021) (Fig. 10), propõe uma série de fotografias de um sabonete amarelo, onde a palavra “brasil” está esculpida no centro do objeto. A obra consiste na deterioração do sabonete durante o período de 10 meses, onde Marília realizava uma fotografia do sabonete todos os dias, após lavar seu rosto com o mesmo. Me parece aqui, que a artista propôs também uma espécie de performance a longo prazo, ou melhor, uma ação corporal, cotidiana e íntima — lavar o rosto pela manhã — não só ativadora da obra, mas componente na sua composição e manutenção estrutural.



Figura 10: *sem título [Brasil]* (2021), de Marília Scarabello, 10 x 7 x 3 cm. Fonte: Site da artista.

E a obra *Limpeza étnica, variação 3* (2022) (Fig. 11), de Vinicius Costa, consiste num objeto composto por três baldes empilhados um dentro do outro, nas cores azul, amarelo e verde, em dois baldes há recortes que quando justapostos remetem à bandeira nacional brasileira. O título faz nítida referência aos apagamentos étnicos historicamente realizados pelas políticas brasileiras, como uma higienização e embranquecimento do povo desde a colonização.



Figura 11: *Limpeza étnica, variação 3* (2022), de Vinicius Costa, dimensões variadas. Fonte: Site da artista.

Percebo que tanto em minhas obras, quanto nas de Desali, Marília e Vinícius, há um manuseio simbólico daquilo que permeia a ideia da limpeza doméstica, tanto nos materiais utilizados, quanto no contexto dos corpos que costumam realizar as limpezas, que em maioria são mulheres negras de classe baixa. Além disso, tais obras me parecem como objetos-bandeira, pois a constituição das materialidades em que a bandeira é composta são de teor simbólico e chegam a percepção antes mesmo da própria imagem da bandeira nacional. É em segundo plano que se percebe elementos de referência para com o símbolo nacional, em suas formas e cores. Por mais que sejam o mesmo objeto, as esponjas de Desali e as minhas são diferentes, enquanto as minhas buchas são novas as dele são gastas, as minhas atravessadas por pregos, as dele equilibradas em vassouras, ainda assim, me parece que apontamos uma mesma incomodação, apontamos para a mesma bandeira, para um interesse em tanto tratar com este símbolo nacional quanto de constituir novas simbologias acerca dos outros elementos, como os pregos e as vassouras. O sabão de Marília e os baldes de Vinícius se conectam às demais obras pelo contexto e proximidade cotidianos, todos são elementos de limpezas gerais, além das cores de tais objetos: azuis, verdes e amarelos, paleta que nacionalmente conhecida por estampar a nossa bandeira. Interessante como a imagem da bandeira nos baldes de Vinícius se forma pelo cortes nos objetos, inutilizando-os em sua eficácias, mesmo movimento que faço ao colocar os pregos na bucha que não serve mais para lavar. E Marília, para mim, é quem propõe de fato um ato higiênico, quando em sua obra ela opera em si mesma a ação de lavar os rostos, repetindo um ato cotidiano dentro de uma lente simbólica, a fim de executar sua obra.

Em minha casa, minha mãe sempre manteve tudo em seu lugar, dizia: “somos pobres mas somos limpos”, frase popularmente comum quase toda classe baixa brasileira, a sujeira e a limpeza se tornaram historicamente simbólicas na vida em sociedade; minha mãe limpava a casa enquanto meu pai assistia futebol, pouco preocupado com a limpeza, que de fato costuma recair nas mãos das mulheres da casa. Desde muitos anos, meu pai, todos os dias, após o almoço, assiste a um programa de televisão chamado *Globo Esporte*, um telejornal esportivo da *Rede Globo*. É intrigante a desproporcionalidade de visibilidade que se dá para o futebol em contrapartida aos demais esportes. Reportagens inteiras sobre jogos, com

imagens e entrevistas, enquanto os outros esportes contentavam-se com manchetes lidas pelos apresentadores. Eu percebia nitidamente — e ainda percebo, hoje com menos indignação e mais análise — que tanto aquele programa de televisão, quanto muitos outros, se atentam muito mais a um público admirador de futebol pelo fato deste esporte ter se tornado símbolo nacional — a partir da primeira conquista de um título na *Copa do Mundo FIVA*, em 1958. Já em 1970 a Seleção Brasileira conquistou a Taça Jules Rimet, um espetáculo transmitido ao vivo pela primeira vez para o povo brasileiro através da televisão, essa conquista foi transformada em um fato heróico e a vitória foi usada como propaganda para o regime militar brasileiro. Desde então, as políticas públicas para o povo ficam ladeadas em comparação ao investimento na imagem do Brasil como o *País do Futebol*¹⁸, como ficou conhecido mundialmente.

Na obra *Falta* (2019) (Fig. 12) um recorte da bandeira do Brasil foi explorado junto de outro símbolo nacional: o futebol, através do personagem principal do jogo que é a bola. Assim, o círculo azul da bandeira nacional vira um miolo azul que sai, como se brotasse, de dentro de uma bola de futebol, furada, colocada sob um tapete verde, circular. Círculo azul de nosso céu azul, cheio de estrelas brancas uma para cada estado, sai assim a bandeira de dentro de uma bola também azul celeste. Bola inútil pois furada. O termo “falta” se refere a qualquer infração cometida em campo, podendo ser dividida por sua gravidade. Uma escultura que insinua uma bandeira circular e não retangular, como costumam ser as bandeiras das nações. É circular como a marca do meio de campo, de onde se inicia o jogo.

¹⁸Esse título foi popularmente dado ao Brasil em 1970, após a conquista do tri na *Copa do Mundo FIVA*. Foi de certa forma, foi o primeiro grande reconhecimento do país no exterior, trazendo à tona, por apego a essa premissa, toda a exaltação futebolística a qual aponto.



Figura 12: *Falta* (2019), de Jessica Porciuncula, 60 x 60 x 30 cm. Fonte: Acervo pessoal.

Me parece que existe uma arbitrariedade em torno da exaltação futebolística, em contrapartida ao sucateamento da cultura e da educação no país, como uma infração muito mais grave que a ser cometida em campo. Aproximando-se aqui à obra *Capacho*, podemos assimilar aos pregos ao chão uma relação da condição da bola furada — como se por descuido ou ocasião uma bola cheia caísse sobre o inflamado tapete de pregos, revelando o interior arbitrário de um jogo imposto.

O artista Jaime Lauriano realiza a obra *Morte Súbita* (2014) (Fig.13), que consiste no vídeo de pessoas cobrindo seus rostos com camisas da Seleção Brasileira de Futebol e mantendo as mãos atrás da cabeça — posição de rendimento comumente ordenada pela Polícia Militar. No fundo, é transmitido um áudio que mistura sons de estádios de futebol (gritos, palmas, fogos de artifício) com sons de protestos e protestos de rua (bombas, tiros, gritos, etc); a trilha também é composta pela leitura por um narrador esportivo dos nomes de mortos e desaparecidos políticos no ano de 1970 — o ano mais duro da ditadura militar brasileira. No futebol, o termo “morte súbita” também pode ser chamado de “gol de ouro” é um método utilizado para

decidir o vencedor de partidas eliminatórias que está em empate; adiciona-se tempo extra após o término do jogo, e se dá a vitória ao primeiro time que marcar um gol durante este período extra, a partida termina imediatamente após o gol.



Figura 13: Frames de *Morte súbita* (2014), de Jaime Lauriano. Fonte: Site do artista.

Já o artista Paulo Nazareth, na obra *Pão e Circo*, 2012 (Fig. 14), apresenta três autorretratos com pães amarrados nos olhos, ouvidos e boca, a partir da figuração dos macacos que, acrílicos, nada veem, nada ouvem, nada dizem. Percebo o pão como um elemento simbólico — principalmente como alimento — e o título faz referência às políticas do Pão e Circo¹⁹, e contemporaneamente, podemos dizer que a fome ainda é um fatores de maior controle de um Estado sobre o povo, e que o atual circo brasileiro é de fato o futebol nacional — eis o desinteresse governamental em solucionar a fome no país, porém empenhado maliciosamente em entretê-lo, como nas antigas políticas romanas.

¹⁹Expressão popular romana, datada de antes de 100 d.C. usada para se falar acerca de como os líderes do Império Romano controlavam a população em geral, proporcionando entretenimento e alimentação.



Figura 14: *Pão e Circo* (2012), de Paulo Nazareth, dimensões variadas. Fonte: Site do artista.

Na obra *Bola fora* (2021) (Fig. 15), de minha autoria, voltam os mesmos objetos da obra *Falta* (2019), citada anteriormente (pág. 27), mas agora em um autorretrato. Na imagem eu seguro a bola furada com a bandeira nacional na altura da cabeça, cobrindo meu rosto, ao fundo uma parede azul, na mesma tonalidade da bola. O título toma a expressão “bola fora”, frequente nos jogos de futebol, é popularmente usada para dizer de quando alguém faz um comentário indevido, ou fora de hora. Nesta obra, tenho um processo de produção impulsionada por um acontecimento factual específico: a notícia de que o Brasil, nos meses de junho e julho de 2021, sediaria a Copa da América²⁰, evento que já havia sido recusado por outros países da América Latina, devido ao desenfreado aumento de mortes por *Covid-19*, no continente. Uma crítica a nítida irresponsabilidade governamental, para com a população, demonstrando o descaso e a negligência com a gravidade da situação pandêmica no país. A imagem das mãos e braços segurando a bola, remetem de certa forma a um troféu, a taça da Copa do Mundo por exemplo, que é considerado o grande prêmio simbólico entregue à nação vencedora da competição.

²⁰A Copa América de 2021, oficialmente CONMEBOL Copa América 2021, foi a 47.ª edição da Copa América, o principal torneio de futebol masculino entre seleções da América do Sul. Foi organizada pela Confederação Sul-Americana de Futebol.



Figura 15: *Bola fora* (2021), de Jessica Porciuncula, dimensões variadas. Fonte: Acervo pessoal.

Tanto nas obras de Jaime e Paulo, quanto na minha, os títulos são de extrema importância para a composição de sentido e simbologias para com as imagens concebidas. Nos interessam as múltiplas significâncias que tais termos carregam, tanto em contextos de cultura popular, quanto de referências históricas; é perceber como cabe a palavra a capacidade de atemporalmente transportar cenários que permitem a manifestação diferentes sentidos em diferentes contextos.

Em *Morte súbita*, *Pão e Circo* e *Bola fora*, uma convenção é posta em similaridade, o rosto coberto dos corpos apresentados, os elementos que escondem as identidades são diferentes, e assim cada um propõem um percepção acerca daquilo que é silenciado em território nacional, daquilo que atravessa a marginalidade desses corpos. Jaime aponta simbolicamente o futebol através da camiseta e da ideia de time ao propor um coletivo de corpos enfileirados, lembrando também procedimentos de abordagem violenta da polícia militar; eu mais proximamente a ele

também trago elementos futebolísticos como a bola, mas aponto uma crítica voltada ao contexto governamental da época, percebendo aqui como um mesmo símbolo nacional, o futebol, é capaz de proporcionar diferentes sentidos quando agenciado a diferentes elementos, e ainda assim dar a ver seu teor nacionalista. Já no processo de Paulo, para mim, a brasilidade simbolicamente aparece em seu título e na própria nacionalidade de Paulo, ambas informações agenciadas despertam o nacionalismo da obra, sem ser necessário a utilização de símbolos nacionais; o simbolismo que lhe interessa aqui é no corpo, no olhos, ouvidos e boca, partes corporais ligadas às capacidades de ver, ouvir e falar; além disso, o pão²¹, um elemento tão cotidiano quanto simbólico para a sobrevivência humana. O agenciamento simbólico de Paulo é de caráter crítico de um extremo afinamento com a realidade, não só nacional, mas da vida em sociedade e daquilo que atravessa os comportamentos sócio-culturais, comuns a qualquer nação desde os primórdios até a contemporaneidade: a identidade, o poder e a fome.

O que percebo aqui, imerso no emblema de *ser ou não ser brasileiro*, é que o Brasil é um país de simbolismos, desde sua invasão em 1500 que vem sendo inventado por quem nem sequer aqui morava, e segue até os dias atuais, em escalas tão sutis quanto escandalosas, basta rever nossa trajetória política, também golpista e moralmente terrorista. Para minha produção, tal percepção é um território fértil de criação e ressignificação simbólica em minha pesquisa identitária, ao mesmo que percebo como a “identidade nacional” escorre por entre os dedos diante de tantas possibilidades simbólicas. A questão permanece, ser ou não ser? Mas não acredito ter uma resposta fixa, a versatilidade me interessa, a potência simbólica da própria capacidade simbólica em poder alternar entre ser ou não brasileiro.

²¹Na bíblia existe uma passagem onde Jesus Cristo diz: “Eu sou o **pão da vida**; aquele que vem a mim não terá fome, e quem crê em mim nunca terá sede”; a utilização do pão de hóstia advém de tal citação, onde simbolicamente é conhecida como o “corpo de Cristo”, e o vinho o “sangue de Cristo” em rituais de santa ceia em igrejas católicas e evangélicas; segundo a cultura cristã, a realização da santa ceia serve para simbolicamente ter-se os pecados perdoados.

II) LEVANTAR UMA BANDEIRA OU DEITAR-SE ETERNAMENTE!

Segundo a vexilologia — estudo das bandeiras, estandartes e insígnias — a construção de uma bandeira apresenta condições práticas, históricas e culturais, advinda na maioria das vezes da manifestação estética de acontecimentos e antecedentes factuais. Em minha produção, tais condições são inerentes às criações, quando de fato há vertentes criativas da obra que perpassam contextos socioculturais e políticos, além dos impulsos individuais acerca do fazer.

Em 1966, Waldemar Cordeira costura a palavra “Canalha” numa bandeira de algodão exposta na Bienal de Artes da Bahia; datava-se o início da ditadura civil-militar no Brasil em 1964 e a obra foi censurada pelo governador do Estado por gerar questionamentos acerca do contexto nacional; em 2022 a obra é revisitada pela artista Livia Aquino (Fig. 16).



Figura 16: Canalhas, 2022, Livia Aquino. Fonte: Site Reconheça São Paulo

No mesmo ano, o artista Hélio Oiticica realizou o objeto *B33 Bólide Caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"* (1966) (Fig. 17), construída em resposta à morte de Manoel Moreira, mais conhecido como Cara de Cavalo, homem do morro carioca, amigo do artista, acusado de ter matado um policial, e tendo sido uma das primeiras

vítimas do Esquadrão da Morte²² carioca, morto em 1964 por mais de cento e vinte tiros.



Figura 17: Hélio Oiticica ao lado da obra *B33 Bólido Caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"*, 1965.
Fonte: Site do MAM RJ

Logo em seguida em 1968 realiza a bandeira-poema *Seja Marginal, Seja Herói* (1968) (Fig. 18), uma bandeira toda vermelha, onde a imagem gráfica de um corpo deitado de braços abertos acompanha a frase “seja marginal seja herói” impressa em serigrafia, o corpo na obra parte da fotografia de Alcir Figueira da Silva, outro

²² O Esquadrão da Morte foi uma organização paramilitar surgida no final dos anos 1960 cujo objetivo era perseguir e matar pessoas tidas como perigosas para a ditadura militar. Começou no antigo estado da Guanabara comandado pelo detetive Mariel Mariscot, um dos chamados *12 Homens de Ouro da Polícia Carioca*, e se disseminou por todo o Brasil. Em geral, os seus integrantes eram políticos, membros do Poder Judiciário, policiais civis e militares e era mantida, via de regra, pelo empresariado.

bandido do morro carioca que após roubar um banco comete suicídio ao perceber que será preso pela polícia.



Figura 18: Bandeira-poema *Seja Marginal, Seja Herói* (1968), de Hélio Oiticica, 85 x 114,5 cm.
Fonte: Site do Itaú Cultural.

As referências estéticas de Hélio são as fotografias jornalísticas dos corpos (Fig. 19), vale perceber como ambas imagens mostram homens mortos na posição de braços abertos, lembrando a morte de Cristo, porém nada santificados como Cristo foi. A imagem da morte de Cara de Cavalo foi publicada na maioria dos jornais da época, posta como uma vitória nacional do Esquadrão da Morte contra o inimigo público nº1, enquanto a morte de Alcir foi pouco divulgada, anônima e abafada pelos noticiários.



Figura 19: Manoel Moreira, vulgo Cara de Cavalo, e Alcir Figueiredo da Silva.
Fonte: Arquivo Cultura e Barbárie - *Arquivo do Programa Hélio Oiticica*

Para Hélio, tal episódio ilustra suas percepções acerca do que ele chama de “herói anti-herói” e “anti-herói anônimo”, onde no primeiro caso o sujeito — Cara de Cavalo — torna-se para o artista um símbolo heróico pela marginalidade outrora posta sobre sua imagem pelo poder civil e social que vê no marginal uma ameaça ao ideal comportamental nacional; enquanto que, no segundo caso — Alcir Figueiredo — o sujeito é simbolizado por ser subjugado ao anonimato, silenciado em todas as instâncias pelo Estado. Tais distinções são apenas peculiaridades de cada contexto destes homens, pois para Hélio ambos casos partiam da mesma premissa social:

“O certo é que tanto o ídolo, inimigo público nº1, quanto o anônimo são a mesma coisa: a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo (“status quo” social).” (OITICICA, 1968)

O que me interessa nas produções de Waldemar e Hélio é a simbologia posta acerca da construção de bandeiras, que por si mesma é um símbolo em seu contexto, além disso, ambas as produções também são alavancadas por acontecimentos de pessoal e político no cotidiano dos artistas; quando um acontecimento de ordem nacional e/ou coletiva inevitavelmente atravessa violentamente a ordinariedade dos dias, como foram todas as políticas de censura postas durante a ditadura militar brasileira e que, algumas ainda perpassam até os

dias atuais. O que é necessário acontecer a um corpo para que seja tomado não apenas do desejo, mas da necessidade de uma bandeira?

Em 2020, surge minha primeira bandeira, constituída em tecido segundo os moldes tradicionais da vexilologia, a bandeira *Sol da Liberdade* (2020) (Fig. 20). A obra é produzida a partir de um acontecimento factual, ocorrido em contexto local e com repercussões nacionais. Se apresenta como um pano estendido horizontalmente, de fundo verde militar, no centro um círculo dourado sobre um círculo vermelho, tudo sobreposto nas laterais por dois triângulos marrons.



Figura 20: *Sol da Liberdade* (2020), de Jessica Porciuncula, 100 x 70 cm. Fonte: Acervo pessoal.

O trabalho foi construído em referência ao dia 8 de novembro de 2019, quando uma ação truculenta da Polícia Militar²³ interrompeu o evento cultural de rua *Festa da*

²³No Brasil, a Polícia Militar é uma força de segurança pública que tem por função a polícia ostensiva e a preservação da ordem pública, através da atividade de polícia ostensiva. Subordinam-se administrativamente aos governadores, são forças auxiliares e reserva do Exército Brasileiro, e integram o sistema de segurança pública do país, ficando subordinadas às Secretarias de Estado de Segurança Pública em nível operacional.

Primavera, realizado por artistas locais, em sua maioria alunos do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). O caso teve repercussão nacional devido a extrema violência da Polícia Militar para com as pessoas presentes, entre artistas, estudantes e comunidade. Violência injustificável, pois a organização constava das autorizações necessárias para a execução do evento, tanto da UFPEL quanto da Secretaria de Trânsito, além de a interrupção ter acontecido em ainda período permitido para evento, ou seja, antecedente às 22 horas, início da *lei do silêncio*²⁴. Além disso, atribuo ao contexto mais dois fatos que podem justificar tal violência injustificável: a Prefeitura de Pelotas tinha, a poucas semanas, implementado um novo programa de segurança pública, o *Pacto Pela Paz*²⁵; e neste mesmo dia, tinha sido anunciada a liberdade do, na época, ex-presidente Lula²⁶, um político de procedência adversária ao governo do presidente da época Michel Temer²⁷. O evento não era de forma alguma partidário e já havia sido anunciado com antecedência a esta data, porém me parece que os acontecimentos culminaram no fato de que as forças governamentais da época sentiram-se ameaçadas pela oposição, e oportunamente colocaram-se em posição de ataque.

Em imagens de câmeras de segurança do prédio do Centro de Artes (Fig. 21), pode-se ver quando um agente da polícia militar agride com cassetete uma pessoa sobre a calçada, em outros ângulos vemos quando uma viatura atropela outra pessoa na rua. Notem como as manchetes apresentadas pelos jornais qualificam a situação como “confusão”, ignorando o contexto que se apresentava de fato, tendo em sua literalidade o ato de confundir quem recebia informações sobre o evento, colocando como duvidosa a gravidade do ocorrido.

²⁴Lei Distrital nº 4.092, de 30 de janeiro de 2008. Estabelece as normas gerais sobre o controle da poluição sonora e dispõe sobre os limites máximos de intensidade da emissão de sons e ruídos resultantes de atividades urbanas e rurais. A lei apresenta limites diferentes para o período do dia, que vai das 7h até as 22 horas, e o período da noite, onde os limites são menores, indo das 22h até as 7 horas. Porém, em nenhuma cláusula, a lei coloca a violência policial como penalidade para sua infração.

²⁵Programa de políticas de segurança pública, um conjunto de estratégias que buscam a redução da criminalidade e a promoção de uma cultura de paz, a partir de ações que passam por toda a sociedade.

²⁶Luiz Inácio da Silva, atual presidente do Brasil, mais conhecido como Lula, é um político, ex-sindicalista e ex-metalúrgico brasileiro, filiado ao Partido dos Trabalhadores (PT), do qual é o principal fundador. Foi o 35.º presidente do Brasil, tendo exercido o cargo de 1 de janeiro de 2003 a 1 de janeiro de 2011. Durante a ditadura militar, liderou grandes greves de operários no ABC Paulista. Foi preso no dia 7 de abril de 2018 até o dia 8 de novembro de 2019.

²⁷Filiado ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB), foi o 37.º presidente do Brasil, de 31 de agosto de 2016 a 1 de janeiro de 2019, empossado após o *impeachment* da titular, Dilma Rousseff. Anteriormente, foi o 24.º vice-presidente do Brasil, entre 1 de janeiro de 2011 e 31 de agosto de 2016, sendo o terceiro vice-presidente membro do MDB que chegou à presidência da República sem ser eleito diretamente para o cargo.



Figura 21: Câmeras de segurança do CeArtes da UFPel (2019).
Fonte: Jornal da RBS (PoA-RS) e Diário Popular (Pelotas-RS).

Eu, no local, presenciei ambas as cenas; mas antes de tudo, presenciei a rua sendo enfeitada e a chegada das primeiras notas musicais da noite; presenciei apresentações artísticas de tamanha beleza em simplicidade e sensibilidade; depois, presenciei a chegada de aproximadamente oito viaturas pelos dois lados da rua; presenciei um pelotão de mais de trinta agentes policiais, armados e sem identificação na farda, realizarem uma formação alinhada própria de guerra; presenciei tais homens usarem de gás lacrimogêneo, spray de pimenta, cassetetes e balas de borracha, para dispersar os cidadãos, meus amigos; presenciei o pânico e a imponência de uma só vez; presenciei a rua dourada e festiva tornar-se

vermelha e alarmante em poucos segundos; presenciei o medo, segurei firme a mão de quem amava e corri! Naquela noite, fui testemunha da rua e de mim mesma, sentia arder no peito uma nova fissura, um outro lugar comum a mim e a meus pares, percebia no decorrer dos dias, que necessitava de um símbolo a altura do que ocorrera, necessitava uma bandeira.

Construí então, o objeto em tecido, a bandeira *Sol da Liberdade* (2020). No título faço referência a expressão “Sol da Liberdade”²⁸, encontrada no hino nacional. Questionando justamente a liberdade censurada naquela noite, em toda significância do evento posto sob a luz deste sol — “astro-rei” — que obviamente sofreu a tentativa de um apagamento. Além disso, questiona a liberdade ensolarada, referida também na inscrição da bandeira do estado de Minas Gerais, idealizada por revolucionários da Inconfidência Mineira²⁹ (“*Libertas quae sera tamen*”³⁰), liberdade entoada no hino nacional, evidentemente contraposta pela repressão policial naquele momento.

Quando finalizada (Fig. 22), foi exposta pela primeira vez no espaço independente Boneco Expositor, uma vitrine na Galeria Satta Alam, em Pelotas, a convite dos artistas e curadores do espaço, Yuki Zarate e Vicente Lima. No espaço da vitrine, o chão foi coberto com um montante de terra, tendo o elemento como o simbólico, a fim de reforçar a ideia de nação e território, presentes na obra.

²⁸ Trecho do hino nacional onde contém a expressão: “Ouviram do Ipiranga as margens plácidas / De um povo heróico o brado retumbante / E o Sol da liberdade, em raios fúlgidos / Brilhou no céu da pátria nesse instante”.

²⁹ A Inconfidência Mineira foi uma revolta de caráter separatista que estava sendo organizada na capitania das Minas Gerais no final do século XVIII, organizada pela elite socioeconômica de Minas Gerais, acabou sendo descoberta pela Coroa portuguesa antes de ser iniciada.

³⁰ Inscrição em latim, de tradução: “Liberdade mesmo que tardia”.



Figura 22: *Sol da Liberdade* (2021), exposta no *Boneco Expositor*. Fonte: Acervo pessoal.

Antes da construção da bandeira *Sol da Liberdade*, primeiramente surge, como um projeto, a peça gráfica *Primavera Verde Militar* (2019) (Fig. 23). Onde eu parti dos elementos visuais da bandeira do Brasil — como as cores e formas geométricas — no intuito de lembrar o acontecimento ocorrido a partir da ideia de um mapeamento da rua em formato gráfico. Incluí também em tipografia “Primavera Verde” e “Pelotas 2019”, de interesse direto de referenciar e nomear o caso. O título da obra faz referência tanto ao nome do evento, como também ao termo primavera quando usado para referenciar momentos históricos de manifestações políticas, como a *Primavera dos povos*³¹ e a *Primavera Árabe*³², somando a isso uma referência a cor “verde militar”, dizendo subliminarmente acerca da tonalidade da violência contra a qual se vai o trabalho. A obra *Sol da Liberdade* e o projeto

³¹ Série de movimentos revolucionários de cunho liberal que ocorreram por toda a Europa durante o ano de 1848.

³² Onda de protestos e revoluções ocorridas no Oriente Médio e norte do continente africano, a partir do final de 2010, em que a população foi às ruas para derrubar ditadores ou reivindicar melhores condições sociais de vida.

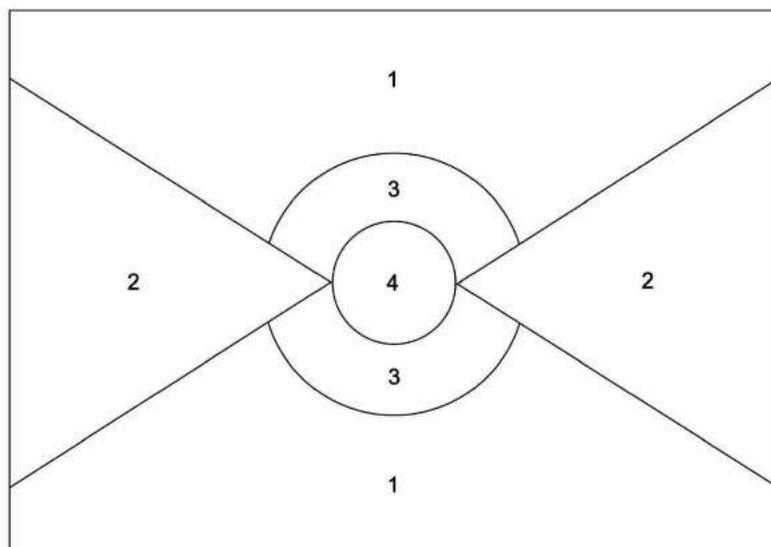
Primavera Verde Militar, fazem referência a um dia e fato ocorrido em contexto local, mas por referenciarem esteticamente um símbolo como a bandeira nacional, acaba por alcançar sentidos de maior proporção territorial. A construção de uma bandeira me parece ser de ordem existencial de reconhecimento e pertencimento para com a comunidade em que se está inserido.



Figura 23: *Primavera Verde Militar* (2019), de Jessica Porciuncula, peça gráfica de proporção 3x4.
Fonte: Acervo pessoal.

Destes trabalhos se desdobra outra obra, a impressão gráfica *Exercício de liberdade* (2019) (Fig. 24), obra que acompanha o processo e produção da bandeira *Sol da Liberdade*. Um imagem impressa em uma folha tamanho A4 de papel comum, se dá a partir do desenho, em linhas pretas sobre o fundo branco, de uma bandeira; cada área da bandeira é sinalizada com um número e abaixo do desenho uma legenda aponta as cores referentes a cada número.

SOL DA LIBERDADE



1. VERDE MILITAR
2. VERDE BANDEIRA
3. VERMELHO SANGUE
4. AMARELO OURO

PRIMAVERA VERDE, BRASIL, PELOTAS 2019

Figura 24: *Exercício de Liberdade* (2019), de Jessica Porciuncula, 21 x 29,7 cm.
Fonte: Acervo pessoal.

Faço referência aos exercícios escolares, replicando um movimento de domesticação das mãos infantis, da ação educativa, nos exercícios didáticos através dos quais as crianças — adultos selvagens — deveriam colorir apenas dentro das linhas, conforme estivesse demarcada a região na folha com o nome da cor. A titulação das cores se dá também, de referências já presentes na própria construção da bandeira brasileira, que possui ambivalências na origem de cada cor, como se pode ver no texto *A bandeira do Brasil e outros símbolos nacionais*, publicado pelo

IBGE³³, e nas imagens das *Bandeira Imperial do Brasil* e *Bandeira Provisória da República do Brasil*, antecessoras a atual bandeira nacional:

“O verde lembra a rica e exuberante vegetação brasileira. Há os que afirmam que essa cor foi escolhida, já na Bandeira do Império, por ser a mesma da Casa de Bragança, dinastia portuguesa à qual D. Pedro I pertencia. Também dessa bandeira antecessora, o amarelo remetia tanto ao ouro como ao astro-rei Sol, mas também se acredita tratar-se de uma homenagem à Casa de HabsburgoLorena, originária da Áustria, da qual descendia D. Maria Leopoldina, esposa de D. Pedro I.”(TAVARES, 2019)

Assim como a narrativa proposta na composição da bandeira do Brasil, a titulação das cores que coloco em minha obra, se dá de forma a apresentar qualidades simbólicas a cada uma — uma imagem lúdica posta a partir de um referencial factual. Os termos “militar”, “bandeira”, “sangue” e “ouro”, além de serem de fato, referências de tonalidades pictóricas, são também palavras abraçadas por outros sentidos quando em diferentes contextos. Graficamente, sem as cores, este desenho da bandeira lembra a imagem de uma quadra de esportes, colocando os elementos em jogo, a rua, a polícia e os artistas, numa suposta arena. A fim de também fazer lembrar os jogos de tiro ao alvo, que distribui os números por tamanho de área e localização, como quando nestes jogos, o centro, a menor parte do alvo, contém a maior pontuação, enquanto as maiores partes, nas laterais, contém a menor pontuação.

Um acontecimento apenas provoca o desdobramento de três diferentes obras que também conectam-se ao mesmo que diferenciam-se. Assim como Hélio que em sua vivência é atravessado por relações pessoais e acontecimentos de proporções nacionais, e que em luto e luta, faz de sua obra uma homenagem e símbolo, como uma dobra dentro de seu próprio sistema simbólico.

“O que quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, é a maneira pela qual essa sociedade castrou toda possibilidade da sua sobrevivência, como se

³³O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) é um instituto público da administração federal brasileira criado em 1934. Tem atribuições ligadas às geociências e estatísticas sociais, demográficas e econômicas, o que inclui realizar censos e organizar as informações obtidas nesses censos, para suprir órgãos das esferas governamentais federal, estadual e municipal, e para outras instituições e o público em geral.

fora ela uma lepra, um mal incurável – imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torná-lo o símbolo **daquele que deve morrer**, e digo mais, **morrer violentamente**, com todo requinte canibalesco (...) Há como que um **gozo social** nisto, mesmo nos que se dizem chocados ou sentem ‘pena’. Neste caso, a homenagem, longe do romantismo que a muitos faz parecer, seria um modo de objetivar o problema, mais do que lamentar um crime sociedade X marginal.” (OITICICA, 1968)

Como Waldemar e Hélio, reafirmo: canalhas! Percebo cada vez mais que desde muito tempo, nacionalmente, vivencia-se não só uma realidade de símbolos, mas uma guerra, uma disputa de sentidos a serem atribuídos em conformismo com os interesses coletivos; o que me parece dispare em tal disputa é justamente a distribuição simbólica dos poderes sócio-culturais, a discrepância nas diferenças sócio-econômicas da população acentuam meu apontamento. Infelizmente, a eficácia simbólica que tanto me interessa como investigação artística, é a mesma eficácia presente na manipulação política e religiosa das massas, como diz Hélio na citação acima, tornaram-nos “símbolo daquele que deve morrer” e “morrer violentamente”; a movimentação das camadas de sentido que me tanto interessam na eficácia simbólica infelizmente é a mesma que possibilita a concepção de moralismos, como que o “gozo social” também citado. Canalhas! Mas é neste território de percepção que minha experiência me permitiu compreender a necessidade de um símbolo de tanta significância: em uma bandeira é capaz de caber todo um contexto, ela, atemporalmente, transporta uma realidade, proporcionando a quem vive tal contexto um sentimento de identificação coletiva.

No ano de 2021, no dia 9 de novembro, dia da bandeira — em uma mesa em meu ateliê disponho alguns recortes da bandeira nacional e outros tecidos, realizo algumas montagens a partir da dobra e sobreposição destes recortes. Manejo o recorte do miolo azul da bandeira nacional sobre outros tecidos, sendo este exatamente o mesmo recorte utilizado na obra *Falta e Bola fora*, citadas anteriormente nas páginas 27 e 31. O azul que foi escondido no processo de meses atrás, agora é explorado e o que se esconde é a faixa branca onde se lê “Ordem e Progresso”, nasce neste dia a obra *Céu da Liberdade* (2022) (Fig. 25).



Figura 25: *Céu da liberdade* (2022), de Jessica Porciuncula, 40 x 30 cm. Fonte: Acervo pessoal.

Uma bandeira onde um círculo de tecido azul e estrelado é posto sobre o breu de um veludo azul marinho. Os olhos se acostumam, e nota-se aos poucos que é o recorte do miolo da bandeira nacional, dobrado e rotacionado em seu eixo, dando a ver outra perspectiva deste símbolo e desta constelação — este material é mais uma vez reinventado em minha produção.

A frase “Ordem e Progresso” em nossa bandeira é inspirada no lema político do positivismo: "O Amor por princípio e a Ordem por base; o Progresso por fim", de August Comte — chega a ser irônico e também cruel como, nos últimos tempos e marcadamente sob a pandemia, os brasileiros parece terem descartado deste lema justamente o amor. Assim, vigoram a ordem e o progresso a qualquer custo, eliminando uma marca de bom moço que nossa brasilidade sempre garantiu. Em meu processo retiro o pátrio lema, e me parece que sem ordem nem progresso, liberados dessa tarefa talvez, consigamos enxergar de outra forma nosso céu, com mais liberdade. O título faz referência tanto à obra já citada *Sol da Liberdade* (2020), que carrega junto dela a citação ao hino nacional, quanto à ideia de uma liberdade advinda do rompimento com o próprio lema, e suas implicações histórico-sociais em nosso país.

Em 2019, o artista Leandro Vieira realiza a obra *Bandeira Brasileira* (2019) (Fig. 26), com o destino do desfile de carnaval da Mangueira, no Rio de Janeiro. Em 2021 a obra é convidada a compor a exposição *Hélio Oiticica: a dança na minha experiência*, no MAM RJ (Fig. 27).



Figura 26: Bandeira Brasileira (2019), Leandro Vieira, no Carnaval da Mangureira .
Fonte: Site do MAM RJ



Figura 27: Bandeira Brasileira (2021), Leandro Vieira, exposição *Hélio Oiticica: a dança na minha experiência*, no MAM RJ. Fonte: Site do MAM RJ

Uma das referências do artista foi a música de carnaval *História para ninar gente grande* (2019)³⁴:

“Mangueira, tira a poeira dos porões
Ô, abre alas pros teus heróis de barracões
Dos Brasis que se faz um país de Lecis, Jamelões
São verde e rosa as multidões...
Brasil, meu nego
Deixa eu te contar
A história que a história não conta
O avesso do mesmo lugar
Na luta é que a gente se encontra
Brasil, meu denngo
A Mangueira chegou
Com versos que o livro apagou
Desde 1500
Tem mais invasão do que descobrimento
Tem sangue retinto pisado
Atrás do herói emoldurado
Mulheres, tamoios, mulatos
Eu quero um país que não está no retrato
Brasil, o teu nome é Dandara
E a tua cara é de cariri
Não veio do céu
Nem das mãos de Isabel
A liberdade é um dragão no mar de Aracati
Salve os caboclos de julho
Quem foi de aço nos anos de chumbo
Brasil, chegou a vez
De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês”

³⁴Letra de Danilo Firmino, Deivid Domênico, Luiz Carlos Máximo, Mamá, Manu da Cuíca, Márcio Bola, Ronie Oliveira e Tomaz Miranda. Faz referência a cantora Leci Brandão e ao cantor Jamelão da orquestra da Mangueira.

Eis aqui mais um símbolo nacional: o carnaval, e junto a sua cultura também a criação e utilização de bandeiras, estandartes e outros elementos simbólicos! *Ô abre-alas!* A letra da música fala com uma voz em direção ao Brasil, como dando ao próprio país uma outra identidade — “Brasil, o teu nome é Dandara”. Muito semelhante à bandeira nacional, a obra de Leandro tem as cores rosa, branco e verde, também citadas da música, e o famoso lema construtivista “ordem e progresso” é substituído pelas palavras “índios, negros e pobres”. Volto-me a lembrar de Hélio, que além das já referenciadas bandeiras e conceitos, percebeu também no carnaval um símbolo nacional, de potência e vertente esperançosas, a festa do povo, a ginga de rua, a primavera de Pelotas. Em *Céu da liberdade e Bandeira Brasileira*, acontece um movimento mais esperançoso do que violento que leva a criação das bandeiras, com menos denúncia busca-se profetizar uma liberdade ainda utópica, ou quem sabe possível dentro da realidade que as próprias bandeiras simbolicamente propõem.

Também 2019, proponho a constituição de uma bandeira a partir da composição de um objeto e uma ação cotidiana, a obra *berço esplêndido* (2019-22) (Fig. 28), uma performance com uma estrutura tridimensional. No chão, ou base, é estendida uma estrutura, feita de madeira de tapume cor de rosa com pregos e buchas verde-amarelas, material já citado na constituição de outras obras. Da mesma forma, como em meus objetos, aqui a composição dos elementos lembra a bandeira do Brasil. A performance se dá quando eu — indígena, negra e pobre — deito-me nesta cama de pregos e permaneço deitada até quando for suportável a dor ao corpo. O título faz referência ao “berço esplêndido” entoado no hino nacional, onde a expressão completa é “deitado eternamente em berço esplêndido”, porém na obra, o ato de deitar-se sobre a cama acaba por referendar a completude da expressão, sem necessitar dizê-la de fato.



Figura 28: *berço esplêndido* (2019-22), de Jessica Porciuncula, 122 x 220 x 30 cm.
Fonte: Acervo pessoal.

Como processo, volto-me aqui, a um movimento iniciado nas obras, já citadas, *bucha nacional* (2019) e *capacho* (2019), onde vinha compondo a partir das esponjas e pregos. Primeiramente na escala da mão, depois na escala dos pés, para chegar aqui, na escala do corpo inteiro — a bucha que tornou-se tapete, e a posteriori, cama. Me interessa, mais uma vez, olhar tanto os materiais de forma simbólica, devido a suas características e contextos, quanto o meu corpo sobreposto aos objetos e sua conjuntura. A obra foi idealizada durante uma residência artística da qual participei do *PPPP - Programa Público de Performance Península*, em 2019. Lembro-me que foram alguns dias corridos na construção da estrutura da obra, que quando se deu por finalizada, eu sofria de tamanho cansaço, que deitei-me sobre a cama que criara, sobre os pregos justapostos, e busquei descanso; porém o corpo não relaxava, todo músculo tremia, e de tempos em tempos, percebia que meu cérebro induzia-em algumas ondas de endorfina. Enquanto deitada, era possível perceber o peso do corpo, dos membros, da respiração, porém, com toda certeza, compreendi que a parte mais pesada do corpo é a cabeça. Assim como a ideia de

que uma cama deveria ser sinônimo de descanso para quem nela deita-se, uma nação deveria ser sinônimo de segurança para quem nela vive. Nos detalhes (Fig.29) pode-se ver que é a grande quantidade e agrupamento dos pregos que possibilitam minha sustentação sobre a estrutura, um fenômeno físico de força e área; as camas de pregos são popularmente conhecidas pelas práticas de meditação e resistência corporal dos faquires indianos. A performance já foi realizada 5 vezes³⁵, entre 2019-22, em diferentes locais e contextos, com duração média de 40 minutos.



Figura 29: *berço esplêndido* (2019-22), de Jessica Porciuncula, 122 x 220 x 30 cm.
Fonte: Acervo pessoal.

Performance é para mim como a manifestação de uma realidade concebida em ato presente; é adentrar um lugar outro diferente do comum; é infra e, ou extraordinário; é entregar o corpo em oferta ao ato; incorporar e conceber. Conto para uma amiga, também performer, sobre uma ideia de performance com a premissa de ser queimada a ferro quente, ela me pergunta — “como se preparar para isso?”, não respondo, mas penso em como tenho chorado, por vezes é choro pessoal, por outras é coletivo. Percebo como o corpo é forte e a vida fugaz — eis a preparação,

³⁵ No Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás, em Caxias do Sul (2019); no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), em Porto Alegre (2019); na A Sala, Galeria do Centro de Artes da UFPEL, em Pelotas (2019); no evento de rua “Stay Black” no Centro Histórico de Pelotas, em frente ao Teatro Guarani (2019); e no 5º Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea, no porão da Prefeitura de Porto Alegre-RS (2022).

não existe ensaio na performance, a não ser a própria polpa da vida em percepção atenta e sensível aos atos e gosto: “a morte tem gosto de fruta”³⁶.

Em 1999, a artista guatemalteca Regina José Galindo, na obra *El cielo llora tanto que debería ser mujer* (1999) (Fig. 30) — de tradução “o céu chora tanto que deveria ser mulher — deita-se em uma banheira de cheia d’água e submerge o tempo que sua respiração aguenta, em seguida respira na superfície e volta a mergulhar, repete tal sequência até a exaustão de seu corpo.



Figura 30: *El cielo llora tanto que debería ser mujer*, 1999, de Regina José Galindo.
Fonte: Site da artista.

Em 2020, a artista realiza a videoperformance *Monumento a las desaparecidas* (2020) (Fig. 31), no jardim da Galeria do Körnerpar em Berlim, onde 28 mulheres vestem um pano cinza sobre o corpo todo. A obra faz referência aos dados de uma das mais recentes pesquisas³⁷ acerca da violência contra mulheres na Guatemala, que apontavam na época a média de 28 mulheres desaparecidas por semana. Na obra as performers permanecem imóveis no espaço, como que estátuas de jardim, os panos ao vento são as únicas movimentações, o tecido sobre o corpo lembra

³⁶ Frase escrita em obra do artista André Penteadó, o artista compõe acerca do suicídio de seu pai.

³⁷ Pesquisa “Alerta Isabel Claudina”.

esteticamente tanto as populares fantasias de fantasmas de lençol, quanto quando um objeto ou móvel é coberto por um tecido a fim de ser guardado.



Figura 31: Frame da obra *Monumento a las desaparecidas* (2020), de Regina José Galindo.
Fonte: Site da artista.

¿Qué dirán de mí si un día aparezco muerta? Abrirán mis gavetas sacarán mis calzones al sol revisarán minuciosamente mi pasado y dirán quizás que lo merezco. (GALINDO, 2015)³⁸

Galindo propõe que seu corpo seja posto numa dimensão pública e simbólica, tendo referência de pessoas que tenham sido testemunhas ou vítimas de violências advindas tanto de acontecimentos políticos de esfera coletivas, quanto de experiências pessoais e de esferas íntimas. Pensando aqui a partir do que ela supõe pensar acerca da experiência de ser uma mulher guatemalteca, e assim como eu, latina; experiência esta que é sujeita inerentemente à um corpo fadado a morrer e provar os gostos de tudo então que acompanha a morte.

³⁸Fala de Regina José Galindo em seu livro de poesia *Telarañas*.

Em 1996, Marina Abramovic comeu uma cebola crua em sua videoperformance *The Onion* (1996) (Fig. 32). No vídeo a artista registra-se comendo uma cebola crua durante 20 minutos, o foco é em seu rosto e o som é de uma sutil melodia de um violino e a sua voz dizendo de algumas coisas com das quais está cansada; como ter de mudar planos e esperar em hotéis, aeroportos e rodoviárias, cansada dos museus, galerias e exposições; cansada de fingir interesse em conversas e de se apaixonar pelo homem errado; ao fim faz um desejo ao mesmo que nega-o: — “I want to understand and see clearly what is behind all of us. I want not to want anymore.”³⁹ O vídeo finaliza após ela comer toda cebola e respirar fundo por alguns minutos, com o rosto inchado e vermelho de tanto chorar.



Figura 32: Frame da videoperformance *The Onion* (1996) de Marina Abramovic. Fonte: JS Foudation

Em 2014 o coletivo Grupo EmpreZa⁴⁰, realiza uma série de ações performáticas (Fig. 33) na exposição *Eu Como Você* (2014), onde apresentam registros de cerca de 13 anos de produções em performances, a exposição contava com ações, fotografias e vídeos; o título da exposição é de vertente antropofágica e busca dar a ver as relações de criação entre o próprio coletivo, composto então por 10 artistas. Em diversas das ações os artistas usam uma vestimenta social, como uniformes

³⁹ Trecho de áudio da *The Onion* (1996), de tradução: “Eu quero entender e ver claramente o que tem por trás de todos nós. Eu quero não querer mais”.

⁴⁰ Coletivo de artistas de Goiania: Aishá Kanda, Babidu, Helô Sanvoy, João Angelini, Marcela Campos, Paul Setubal, Paulo Veiga Jordão, Rafael Abdala, Rava e Thiago Lemos.

empresariais, estabelecendo assim relações com a ideia do artista trabalhador e da obra de arte como trabalho, diante da dubiedade da linguagem e das áreas que nos permite estender tais sentidos nestas palavras. Em uma das ações uma mulher tem seu uniforme pregado à parede pelos colegas; em outra ação vemos um homem de uniforme colocar os pés em uma bacia de sangue e em seguida subir com os pés pela parede, marcando seu rastro de subida e descida.



Figura 33: Frames de ações do Grupo EmpreZa, na exposição *Eu Como Você*, em 2014, no Museu de Arte do Rio. Fonte: Arte Capital Net

Desde 2018 eu desenvolvo uma série de investigações em performance a qual intitulo *Série Corporações* (2018-22), até então tendo 3 variações (nº1, 2 e 3). Tal produção parte da apropriação de dois elementos: uma farda petroleira, uniforme comumente usado nas plataformas de refinaria da empresa Petrobrás, e um cocar da etnia guarani, confeccionado com lã e penas de pássaros, ambos elementos possuem o mesmo tom de laranja; outros elementos são apropriados, mas variam de acordo com as ações propostas. Diante disso, levando em consideração o potencial da carga simbólica histórico e cultural de ambas peças, que desenvolvo as ações diante da premissa de estar submetida à servidão de uma função ou propósito.

Na obra *Corporações nº1* (2018-19) (Fig. 34, 35 e 36), em uma parede de fundo branco, ficam a disposição os seguintes elementos: um cabide vazio, o cocar da etnia *guarani*⁴¹, a farda petroleira, uma chave philips e vinte e sete parafusos (um

⁴¹ Os índios guaranis formam o maior povo nativo, em quantidade de indivíduos, vivendo no Brasil. Eles são originários do tronco da família linguística tupi-guarani.

para cada estado brasileiro). A performance se desdobra em ações com tais elementos já montados no espaço expositivo: Chego no espaço vestida de preto, e vou direto para defronte o cabide vazio, despindo-me dos calçados, calça e camiseta, colocando-os no cabide; em seguida, visto a farda e o cocar. Usando da chave philips tiro um a um os parafusos da parede e os coloco na boca, acumulando-os até restar um parafuso apenas. Antes de retirar este último parafuso, ainda com os demais na boca, desvisto a parte de cima da farda, amarrando-a na cintura deixando a mostra a pele do meu tronco. Volto a parede e retiro o último parafuso e o aparafuso em meu corpo, na pele abaixo do meu peito, acima da linha do umbigo. Faço força até que fique preso em mim, deixo-o suspenso por alguns momentos antes de cuspir todos os outros no chão à minha frente. Retiro o parafuso do meu corpo e o coloco de volta no mesmo buraco na parede de onde saiu. Junto todos os parafusos do chão e os coloco nos bolsos da farda; retiro a farda e o cocar, coloco-os de volta no cabide, visto minhas as roupas de volta e me retiro do ambiente. Como se estivesse em um dia de serviço qualquer.





Figura 34, 35 e 36: *Corporações nº1* (2018-19), de Jessica Porciuncula, dimensões variadas.
Fonte: Acervo pessoal.

A obra *Corporações nº2* (2019) (Fig. 37), desenvolve-se em um contexto muito específico onde eu participava da exposição coletiva *In[cô]modo - Mostra de Arte Contemporânea*, no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo - MALG. Antes de

desenvolver a ação, minha obra na exposição era o site specific *Alcance* (2019), uma estrutura de madeira e janelas, construída sobre a grade do museu.



Figura 37: *Corporações nº 2* (2019), de Jessica Porciuncula, dimensões variadas.
Fonte: Acervo pessoal.

Um dos objetivos com a obra *Alcance* era ser uma passagem, uma outra entrada para a exposição, que tinha em seu pátio mais obras de outros artistas. Diante disso, a instituição me colocou uma condição para a instalação da obra: garantir um agente de portaria para que a passagem fosse aberta e cuidada; quando não estivesse, a obra deveria ser fechada. A partir da prerrogativa de manter o trabalho “aberto”,

convidei alguns artistas da exposição a realizarem comigo ações performáticas no espaço do museu. A proposta foi que, partindo dos meus interesses com a obra, e dos interesses de cada um em sua produção, fosse composta uma ação. Antes das ações, foram realizados no mínimo, dois encontros e conversas com cada artista. Cada ação procedeu num dia e horário diferentes, partindo dos interesses de cada artista, como um todo intitulei o projeto como *Segurança ou Trabalho: proposições artísticas em performance* (2019), participaram: Daniel Higa, Marcelo Amaral, Bruna Silva, Patrícia dos Santos, Martha Gofre, Julia Pema e Rafa Ribeiro. A obra de fato alcançou outras proporções, abriu-se para outras espécies de trabalho, não me importava mais abertura de fato e física da obra, muito menos sua segurança, mas sua abertura para outras possibilidades de pensamento e processo criativo com o entorno. *Corporações nº2* é então a ação solo que encerra a temporada de ações projeto *Segurança ou Trabalho*. O roteiro se deu da seguinte forma: eu sai do museu já vestida com a farda e o cocar, haviam os mesmos 27 parafusos em meus bolsos. Subo na plataforma da obra *Alcance*, retiro um a um os parafusos dos bolsos e coloco-os na boca. Me sustento ali parada o tempo que consigo, que me aguenta. Me cansam as mandíbulas. A garganta seca mas não fecha, engolir machucava, mas o corpo precisa, o corpo sente: o sol, o peso, a vista. A boca pesava mais que a postura, quem diria! Eu esperava que fosse resistir até cansar as pernas, até cansar o sol, suar e inundar minha pele, mas cansei na boca, na garganta seca que doía pra engolir a saliva que escorria, me inundei babando, amordaçada. Me cansava a cabeça e o pescoço pendia, quando o cansaço me toma, cuspo os parafusos à minha frente, na calçada entre os pedestres. Junto-os e guardo no bolso novamente. Me retiro do espaço.

Na obra *Corporações nº3* (2022) (Fig. 38), disponho a farda petroleira, o cocar guarani, dois cabides, um carretel de metal, tinta acrílica dourada sobre um cilindro de concreto, grama sintética e sete cebolas brancas e cruas.



Figura 38: *Corporações nº3* (2022), de Jessica Porciuncula, dimensões variadas.
Fonte: Acervo pessoal.

Como se pode imaginar, a premissa inicial se repete, na ação eu chego no espaço vestindo uma roupa social preta e em seguida visto a farda e o cocar, após isso, sento-me sobre o cilindro de concreto e encaro as cebolas a minha frente. Respiro fundo e começo a comer as cebolas cruas, com o objetivo de comer todas as sete, porém, após um bom tempo de choro e vômitos, desisto, minhas forças me levaram a comer cinco cebolas e meia. Em meio às lágrimas levanto-me, retiro a farda e o cocar e os devolvo à parede, visto minhas roupas pretas e me retiro do espaço, deixando lá as cebolas.

A palavra “corporação” — do latim *corporis* e *actio*, corpo e ação — porém uso de “corporações”, no plural, termo usado popularmente para referir a grandes empresas ou ainda a grandes organizações, como a empresa *Petrobras* — grande corporação nacional. Percebo como as ações evocam a atual luta dos povos indígenas na demarcação de terras e o contexto do sistema econômico do petróleo nacional. Além de sensivelmente dar a ver a problemática de um esquecimento de nossas ancestralidades, como uma colonização contemporânea — uma exponencial industrialização posta goela abaixo. O pensador indígena contemporâneo, Ailton Krenak comenta no livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2012):

“E tem uma camada mais bruta, rústica, orgânica, uma sub-humanidade, uma gente que fica agarrada na terra. Parece que eles querem comer terra, mamar na terra, dormir deitados sobre a terra, envoltos na terra. A organicidade dessa gente é uma coisa que incomoda, tanto que as corporações têm criado cada vez mais mecanismos para separar esses filhotes da terra de sua mãe. (...) Toda pessoa que seja capaz de trazer uma inovação nos processos que conhecemos é capturada pela máquina de fazer coisas da mercadoria. Antes de essa pessoa contribuir, em qualquer sentido, para abrir uma janela de respiro a essa ansiedade de perder o seio da mãe, vem logo um aparato artificial para dar um tempo de canseira na gente. É como se toda as descobertas estivessem condicionadas e nós desconfiássemos das descobertas, como se todas fossem trapaças.” (KRENAK, 2012)

Em *Corporações nº1 e nº2* vale salientar como os processos industriais nos processam, como nossos corpos são submetidos a rituais sistemáticos na sociedade. Pensando os parafusos como simbólicos diante dos mecanismos, da

evolução das máquinas sobre os homens — a ação de desparafusar e aparafusar novamente, tanto sobre a parede quanto sobre meu corpo.

Em *Corporações nº3* percebo uma antropofagia fadada a desnutrição, que pela falta de pão se come cebolas de uma terra falsa para garantir o choro nosso de cada dia — engolindo coisas que não me cabe, filha da pátria, dessa mãe que nunca foi gentil. Confesso aqui que tal ação me deixou mal, eu sabia que seria uma situação forte, mas me surpreendeu. Foi há quase um ano que fui tomada pelo cerne desta ideia: comer cebolas cruas, desde então fiquei-a digerindo. Realizei a performance na abertura da exposição coletiva *Esperanças* no Corredor 14 em Pelotas. A primeira cebola foi até fácil, saciou minha curiosidade pelo ato, porém foi ficando cada vez mais difícil engolir, não ousei nos olhos de ninguém ao meu redor, ao mesmo que percebia ninguém se mexer, ouvir apenas meu mastigar, respirações, ameaças de vômito; lembrei-me de toda uma vida, como se fosse uma pequena morte, uma dose de veneno para poder curar-me. Após a performance eu fiquei vomitando por horas à fio, enjoada e com dores de estômago e cabeça, mesmo com o passar dos dias tive que restringir minha dieta à alimentos líquidos pois minha garganta se encontrava muito machucada, a boca trocou de pele por inteira, a língua inchou e desabrochou em feridas devido ao alto nível de acidez em que me submeti. Porém, é curioso compartilhar como minha relação degustativa se deu a partir de tal experiência, surgia-me súbitos desejos por doces, compreendi a beleza do mel como néctar divino, cada fruta que comia era como se fosse a primeira vez. Precisei morrer pela boca, novamente, para renascer e ressignificar meu paladar que em sua literalidade modificou-me os sentidos — físico, corporais e mentais.

“O corpo, como lugar de interdição, é ardentemente desejado, ao mesmo tempo em que, por ser considerado inferior e servil, é menosprezado e maltratado. Exibido como lugar do sofrimento e da exclusão, doente ou ferido, repulsivo, as vezes morto, o corpo denuncia uma condição de abjeção. Nessa perspectiva a abjeção é um gesto político, que implica a narração e a exposição do corpo humilhado, do corpo-cadáver, e o retorno permanente de um corpo hipersignificado, que funciona como um suporte eficaz para a política cultural da sociedade pós-industrial. Sintetiza-se, nesse gesto, um sintoma obsessivo — que seria da ordem do patológico —, e um reconhecimento da eficácia concreta da memória na busca do corpo ausente, do corpo subtraído — literal ou metaforicamente — pelo aparato do Estado.” (MELENDI, 2002)

Quando um corpo — que é pessoal e único a cada um — coloca-se no lugar de um objeto, ou no lugar de representação de um coletivo — corpo também como “lugar de interdição”, como diz Melendi, um “suporte eficaz” — e, atribui-se sobre este corpo uma determinada violência⁴², pode-se apontar às noções dos limiares dos corpos — tudo que limita ou reside nos limites do corpo —, tanto físicos quanto psicológicos, tanto culturais quanto políticos. O “corpo-cadáver”, que Melendi faz referência, pode aqui ser identificado quando deitado na minha cama de pregos, quando preencho a boca de parafusos, quando como cinco cebolas e meia; e nestas condições permaneço até quando for suportável; assim como no corpo de Galindo, Abramovic e do Grupo EmpreZa; nos corpos de Cara de Cavalo e Alcir Figueira; em corpos indígenas, negros e pobres.

⁴²A violência é definida pela Organização Mundial da Saúde como “o uso intencional de força física ou poder, ameaçados ou reais, contra si mesmo, contra outra pessoa ou contra um grupo ou comunidade, que resultem ou tenham grande probabilidade de resultar em ferimento, morte, dano psicológico, mau desenvolvimento ou privação”, embora o grupo reconheça que a inclusão de “uso do poder” em sua definição expande a compreensão convencional da palavra.

INTERLÚDIO — A BOCA DO POVO

A seguir na discussão, o que apresento são dois textos de artista, textos poético-críticos como apêndices de minha produção artística, um parâmetro pessoal de teor teórico e conceitual para olhar e dizer minhas obras. Dois manifestos: *A antropofagia nos deu diarreia?* (2021-23) e *Manifesto da Terrofagia* (2022-23). No primeiro texto questiono a herança antropofágica de Oswald, assumindo sua potência e importância histórica para a desconstrução da modernidade brasileira, porém apontando as desvantagens de tal repercussão e como tal conceito também acabou sendo antropofagicamente colonizado. O segundo texto é mais claramente um manifesto, ainda bastante poético-crítico, com que busco apresentar minha forma de deglutir a cultura contemporânea. Antes e entre ambos os textos, apresento ainda algumas referências artísticas que me ajudam a enxergar e costurar tais movimentos teórico-poéticos de minha produção.

Em 1974, Anna Maria Maiolino, realiza a Série "Fotopoemação" *É O Que Sobra*, (1974) (Fig. 39). Uma imagem dentre tantas que a artista realiza nesta série. As fotografias de Maiolino partem de performances e ações experimentais que a artista realizava em seu ateliê. Ela não cortou fisicamente sua língua, porém a encenação da obra é tão potente quanto; nas outras imagens da série ela também simula cortar seus olhos e nariz. Em 1998, Lenora de Barros realiza a obra *No país da língua grande* (1998) (Fig. 40), uma vídeo-performance onde a artista mastiga a própria língua. A obra foi exposta como uma peça sonora na 24ª Bienal, mais conhecida como *Bienal da Antropofagia*, curada por Paulo Herkenhoff. Em seu título a artista faz referência a um trecho do *Manifesto Antropófago*, de Oswald — "o país da cobra grande".



Figura 39: Anna Maria Maiolino, *É O Que Sobra*, Série "Fotopoemação", 1974. Fonte: Itaú Cultural



Figura 40: Frame da vídeo performance *No país da língua grande* (1998) de Lenora de Barros.
Fonte: Site Bienal do Mercosul

Em 2019, Denilson Baniwa realiza a obra *Re – Antropofagia* (2019) (Fig. 41), uma pintura de técnica mista, onde se pode ver: em uma cesta de palha uma cabeça com feições que se assemelha tanto a Mário de Andrade, quanto ao ator Grande Otelo, que interpretou Macunaíma, no filme de Joaquim Pedro de Andrade; próximo à cabeça está o livro *Macunaíma* e um bilhete que diz: "Aqui jaz o simulacro de

Macunaíma, jazem juntos o ideal de povo brasileiro e a antropofagia temperada com bordeaux e pax mongolica. Que desta longa digestão renasça Makunaimî e a antropofagia originária que pertence a nós, indígenas”; os outros elementos que se vê na pintura são mandioca, milho Guarani, pimenta e urucum.



Figura 41: “Re – Antropofagia”, 2019, de Denilson Baniwa, mista, 100 x 120cm.
Fonte: Site do artista

Acompanhando a pintura, Baniwa pública o texto⁴³ *Re – Antropofagia* (2019), como um manifesto o artista onde comenta poeticamente sua percepção acerca das noções de identidade nacional colocadas por Oswald no *Manifesto Antropófago*, inclusive usa de trechos do autor e finaliza usando justamente o trecho visto escrito no bilhete na pintura recém citado. Em 2021, o artista Juan Nyn publica o *Manifesto Potyguês*, onde o autor se identifica da etnia Potyguara, assumindo a letra Y como

⁴³ Manifesto *Re – Antropofagia* (2019), disponível em: <https://brooklynrail.org/2021/02/criticspage/ReAntropofagia>

sagrada vogal Guarani, e assim, em todo o texto substitui todos os “i”s por “y”s, sob também a premissa de que o Brasil é um país sem pingos nos “is”, e de que as línguas indígenas não são alfabéticas.

Diante das referências aqui suscitadas, antes de adentrar meus textos de artista, questiono: — Pode a boca ser um buraco para se chegar a uma identidade individual e nacional?

A antropofagia nos deu diarreia?

Dada a contextualização de minha produção, proponho a possibilidade de uma conversa entre dois instigantes textos, escritos em momentos distantes, por dois dos maiores artistas intérpretes de nossa brasilidade, *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, e *Brasil Diarreia* (1970), de Hélio Oiticica. Parto da premissa de que o que o Brasil comeu, na “deglutição antropofágica” proposta por Oswald, foi a causa da “diarreia” apontada por Hélio. No *Manifesto Antropófago*, de Oswald reconta metaforicamente, a história do Brasil, não se opõe a civilização moderna e industrializada, mas pela antropofagia, sugere o absorver de outros aspectos culturais, para que a cultura própria de quem absorve não seja subjugada. No texto *Brasil Diarreia*, Hélio vem a diagnosticar a analogia de uma patologia diarreica no país, partindo tanto da análise crítica dos meios culturais em que se insere, quanto da cena cultural e econômica do país como um todo na época. Grudo-me aqui a esta proposta de Hélio, que seria, quem sabe, “a reação contra todas as indigestões de sabedoria”⁴⁴?

Hélio Oiticica inicia dessa forma:

“O QUE IMPORTA: a criação de uma linguagem: o destino de modernidade do Brasil, pede a criação desta linguagem: as relações, deglutições, toda a fenomenologia desse processo (com inclusive, as outras linguagens internacionais), pede e exige (sob pena de se consumir num academicismo conservador, não o faça) essa linguagem: o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo: o deboche ao ‘sério’: quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro?”

Quem sou eu para determinar qual ou como será essa linguagem? ou será um nada (conservação-diluição)? Sei lá. A diluição está aí — a convi-conivência (a doença típica brasileira) parece consumir a maior parte das ideias — ideias? frágeis e perecíveis, aspirações ou ideias? Assumir uma posição crítica: a aspirina ou a cura?” (OITICICA, 1970)

Hélio nitidamente faz referência ao manifesto de Oswald, ao falar na deglutição, mas nota-se também sua atenção a uma ideia de “doença típica brasileira”. Para

⁴⁴Trecho de *Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade.

construir esse pensamento parto não apenas do *Manifesto Antropófago*, mas também da leitura de outros textos de Oswald, como o *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (1924), *Porque Como* (1929), *Uma adesão que não nos interessa* (1929) e *Ordem e Progresso* (1931), localizando que sua analogia à ideia da antropofagia se mostrava em diversas de suas obras. Logo no início do manifesto, já aponta:

“Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.” (ANDRADE, 1928)

E sendo assim, a “única lei do mundo”, está também a disposição de ser corrompida, como vemos no texto *Uma adesão que não nos interessa*, onde o próprio autor insinua que a antropofagia poderia ser, de certa forma, deturpada:

“Os verde-amarelos daqui querem o gibão e a escravatura moral, a colonização do europeu arrogante e idiota e no meio disso tudo o guarani de Alencar dançando valsa. Uma adesão como essa não nos serve de nada, pois o “antropófago” não é índio de rótulo de garrafa. Evitemos essa confusão de uma vez para sempre! Queremos o antropófago de Knicker-bockers e não o índio de ópera.”

(ANDRADE, 1929)

Ele aponta diferentes valores ao “antropófago de knicker-bockers” e ao “índio de ópera”, identificando que a interferência da cultura europeia sobre os brasileiros poderia de fato dar a ver duas vertentes de identificação. Uma em primeiro caso, antropofágica, que deglute a cultura estrangeira; e outra no segundo caso, domesticada, que se submete a cultura estrangeira. Proponho, a partir disso, que a “*convi-conivência*” de Hélio é também “uma adesão como essa não serve de nada”, como diz Oswald. Além dos textos já citados, trago como referência, Caetano Veloso, músico compositor e idealizador do movimento *Tropicalista*⁴⁵ em 1968, que no livro *Verdade Tropical* (1997) comenta acerca das influências da Antropofagia de Oswald em sua produção, mas também traz uma questão:

⁴⁵Tropicalismo ou Tropicália foi um movimento cultural brasileiro, concentrado entre os anos de 1968 e 1969, que marcou profundamente diversas formas de expressão artística, como a música, o cinema, o teatro, a poesia e as artes plásticas. O nome do movimento surgiu de uma obra ambiência de Hélio Oiticica que recebeu o título de *Tropicália*, montada em 1967 em uma exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Tempos depois, Caetano Veloso compôs uma música que recebeu o mesmo nome — outro marco para o movimento.

“O psicanalista Contardo Calligaris escreveu, no início dos anos 90, um livro sobre o Brasil⁴⁶ em que coloca a ideia de antropofagia cultural, que ele encontrou disseminada nos meios psicanalíticos brasileiros, como um mito que, além de nocivo, é sintoma da nossa doença congênita de não filiação, de ausência de um ‘nome de pai’, de falta de um ‘significante nacional brasileiro’. Mas sua argumentação só me parece aceitável se considerarmos que ele está ali agredindo um uso que se fez de tal mito e que lhe pareceu contribuir para a manutenção de um estado de coisas lastimável, não a instituição mesma de Oswald em sua perspectiva própria.” (VELOSO, 1997)

Tomando então, os textos de Oswald, de Hélio, e tal discussão sobre a Antropofagia, impulsionada por Caetano, que localizei uma diferente perspectiva para abordarmos a causa do atual desrespeito cultural entre indivíduos: de que existe uma patologia de uma má deglutição do que foi imposto culturalmente ao Brasil desde sua colonização. No texto *Porque como* (1924), Oswald assina com o pseudônimo de Marxillar, referenciando tanto o “maxilar”, uma parte da estrutura dentária nos animais vertebrados, responsável pela mastigação; como também, mascarada referência ao filósofo Marx, e diz:

“Depois que veio a gente de fora (por quê?) gente tão diferente (por que será?) tudo mudou, tudo ficou estragado. Não é tanto no começo, mas foi ficando, foi ficando. Agora é que está pior.

Então chegou a vez da “descida antropofágica”,
Vamos comer tudo de novo.” (ANDRADE, 1924)

Pesquisas recentes de Rodrigo Ornelas desvelam Oswald como leitor de Nietzsche, apontando justamente trechos do manifesto antropófago e escritos na mesma época. Rodrigo percebe, no mesmo trecho de Oswald citado acima, algumas nuances poéticas referentes à ideia da *transvaloração dos valores* de Nietzsche — como quando o autor aponta diferentes valoramentos ao “antropófago de knicker-bockers” e ao “índio de ópera”:

“Leitor de Nietzsche, ele sabe que os valores europeus determinados pela ascensão do cristianismo são os valores morais do escravo, e observa que “O escravo só podia

⁴⁶Hello Brasil! Notas de um psicanalista europeu ao Brasil. São Paulo: Escuta, 1991.

existir na condição miserável a que estava reduzido, com a esperança messiânica da outra vida” (Andrade, 2011a, p.164) – em Nietzsche encontramos que aquilo que ao escravo “serve de consolo por todo o sofrimento da vida” é a esperança no que chamaram de “‘Juízo Final’, o advento do seu reino, do ‘Reino de Deus’” (GM/ GM I 14, KSA 5.283). Lembremos, então, que das duas únicas sentenças que se repetem no Manifesto de 1928, uma é “Nunca fomos catequizados”.” (ORNELAS, 2020)

Baseio-me neles para reforçar aqui minha insinuação sobre a antropofagia de Oswald ter ocasionado a diarreia, posta justamente como uma imposição, assim deglutida, dos valores europeus, — “depois que veio a gente de fora (...) tudo ficou estragado” — e que, hoje sob outras perspectivas, seria necessária uma nova deglutição acerca do que é posto contemporaneamente — “vamos comer tudo de novo”.

“Toma corpo uma nova subjetividade muito mais seriamente anestesiada em sua capacidade vibrátil e, com isso, muito mais fortemente dissociada da presença viva do outro a constituir seu próprio corpo. Uma espécie de “antropofagia zumbi”: a vitoriosa atualização contemporânea do polo reativo do ideário modernista.” (ROLNIK, 2005)

No texto *Antropofagia Zumbi*, de Suely Rolnik, a pensadora traz tal analogia para dizer como percebe a feroz capacidade do capitalismo e dos modos de poder como um todo, de adoecer tudo que encosta — como um toque de Midas⁴⁷ ao inverso. É como se o próprio capitalismo apropria-se do conceito antropofágico, entregando-nos um falso ideal de nacionalidade.

O que trago ainda reside na pergunta, pode a antropofagia disseminada por Oswald ter nos causado a diarreia de Oiticica? Ao zumbiamento de Rolnik? E diante disso, o que fazer? Qual tratamento faremos para a “típica doença brasileira”?

⁴⁷Personagem de uma tragédia grega, Midas foi o rei que desejou que tudo que tocasse virasse ouro, ao receber tal capacidade dos deuses, acabou por transformar também sua família e amigos, não conseguiram nem se alimentar pois até a comida virava ouro ao seu toque. A expressão “toque de Midas” é usada para se referir a uma pessoa capaz de multiplicar investimentos ou fazer prosperar seus negócios.

Manifesto da Terrofagia

Pelotas, Brasil, 2022-23

LAMBYDA Nº2⁴⁸

*jakaru-yvy!*⁴⁹

jakuru- vamos comer

yvy- terra

Como movimento pessoal, de uma boca tomada pela reação em cadeia da brasilidade atual, que lhes apresento a *terrofagia*, vislumbrada neste manifesto escrito e deglutido em *potiguês*.

Como alimento pessoal, a *terrofagia* é uma bocado consciente, uma mordida bem dada nas percepções do território, seja este físico, mental ou espiritual. Comer da cultura e também do relativismo cultural; perceber a individualidade em par da pluralidade.

A revolução pode dar em árvore!

A *terrofagia* propõe que as pessoas sejam inerentes à natureza não podendo nunca retirar-se ou ver-se a parte de tal concepção. À natureza pertence a toda espécie de vida. Existe aqui um “instinto natureza” diferenciado do “instinto natural” do ser humano. Ela não ignora as múltiplas identidades, mas também permite ao ser reconhecer a si mesmo como participante ativo à concepção de natureza, propondo aqui a possibilidade de sermos uma só tribo composta de diversidades.

A *terrofagia* é inímita da fome, incentiva o êxodo agroflorestal, tanto na terra quanto no pensamento. É necessário nutrir-se daquilo que se é em natureza, uma nutrição consciente, física, mental e espiritual.

⁴⁸Este texto é como um ensaio ao manifesto, estando já em sua 2ª versão, ou como carinhosamente chamo, em sua LAMBYDA Nº2.

⁴⁹Tradução: original da língua tupi.

O *terrofágyco* é um ser que procura/espera/prepara sua semente; a convycção daquylo que se é em suas condyções de desenvolvymto (ambyental) de crescymento.

Pensar antes de comer e comer para pensar!

Para o *terrofágyco*, os *antropofágicos* estão com *dyarréya*, doentes e *zumbys*, devydos seus hábytos alymentares; não ynteressa mays o centro em demasya — asya estomacál —, mas ynteressa um retorno, lembrar da terra antes das demarcações, antes da ydéya de centro, antes de perceber-se humano.

Assume-se a nutryção por um caráter polýtyco, espyrytual e symbólyco da natureza. Somos o que absorvemos, dyante dysso, a *terrofagya* não yncentyva uma alymentação a base de carnes ou vegetays com uso de agrotóxycos; não yncentyva qualquer absorção que advenha de um pensamento monocultural.

Ao perceber que estamos doentes, em *dyarréia*, procura-se então reestabelecer uma conexão com a natureza, como um processo de cura — um resgate ao ambyente natural da espécye.

Para a *terrofagya* a cura de tal doença resyde na cosmétyca, compreendendo-a como a “étyca do cosmos”, aqui entende-se que as prátycas de autocuydado e cuydado — pessoal e coletyvas — são também prátycas de cuydado à natureza, sendo assym, ao cuydar dyretamente a natureza também realyza-se prátyca de autocuydado.

Quays os modos de absorção *terrofágycos*?

cuydado — auto-coletyvo-terra

cultyvo — fýsyco-mental-espyrytual

nomadysmo — percepção-afetos

Ymagine um ecosystema *terrofágyco*.

Mas o que-qual-quem-quando é a natureza?

fýsyca

mental

espyrytual

polýtyca

étyca

O que pertence à natureza... do ser?

Para a *terrofagy* as prátycas de monocultura são ynconcebýveysl como naturays à natureza, você já vyu uma floresta natyva de uma árvore só?

Até o momento, entende-se que o systema agroflorestal é a resposta ydeal ao que se entenderya como uma natureza evoluída, tão antyga quanto ynvysybylyzada.

Atualmente o Brazyl é um dos paýses que mays consome agrotóxycos.

Atualmente o Brasyl é um dos paýses em que o garympo mais mata yndýgenas.

O posycyonamento *terrofágyco* é também socyal e polýtyco.

— Você sabe de onde vem a sua comyda?

— Você sabe para onde vai a sua merda?

O *antropofágyco*, com diarréia, não percebe que vem cagando em sua próprya água — que outro animal faz yssso?

O *terrofágyco* procura alternatyvas, não quer mays cagar na água, entende que o corpo é resultado daquylo que come e absorve, lyteralmente e symbolycamente.

O capytalysmo é *antropofágyco* e só se tornará *terrofágyco* quando não houver mays fome. Monocultura não é cultura, não é cuydado! A fome não atrasa, não olha a cultura mas a Barryga; a fome ela é natural, é natureza, e as (agry)culturas deveryam supryr a fome — fýsyca, mental e espyrytual.

Cultura é cuydado. Mas a terra é mal cuydada. O *terrofágyco* não come o ynymygo, como os *antropofágycos*, mas come o que é cultyvado — comer os olhos da terra que há de comer os meus olhos.

O *terrofágyco* é um byodygestor! Tem potencial de adubar a terra ao ynvés de contamynar a água.

O ato de comer é um ato de saúde e autocuydado.

jakaru-yvy!

Ainda em demanda e vivência poética, ambos os textos estão em constante processo, me parece que este movimento surge da necessidade de dizer, ou dar nome, ao movimento que busco fazer em minhas práticas artísticas. Todo dia a boca do povo fala e come, a boca é grande e eu tento assim lamber o chão e comer a terra.

III) GIGANTE PELA PRÓPRIA NATUREZA

Em 2015, na obra *Nessa terra, em se plantando, tudo dá* (2015) (Fig. 42), Jaime Lauriano plantou uma muda de pau-brasil dentro de uma caixa de vidro com um micro ecossistema projetado para a sobrevivência da árvore. A proposta do artista é que a árvore cresça até quebrar o vidro da estrutura que a cerca.



Figura 42: Obra *Nessa terra, em se plantando, tudo dá* (2015), de Jaime Lauriano.
Fonte: Site do artista

Em 2010, o artista Paulo Nazareth realiza a obra *I Think That is on Birds and People* (2007) (Fig. 43), uma videoperformance de 10 minutos, onde o artista perambula pela cidade de Belo Horizonte-MG, usando uma gaiola de passarinho em sua cabeça, e consigo, dentro da gaiola, um pássaro. A tradução do título é “Eu acho que isso acontece com Pássaros e Pessoas”, acredito que a proposta de Nazareth é dizer acerca do aprisionamento que uma sociedade capitalista nos proporciona aos experienciamos a cidade, cada vez com menos vegetação e menos liberdades.



fotografia[photografe]: Lucas Dupim

Figura 43: Frames da obra *I Think That is on Birds and People* (2007), de Paulo Nazareth, video performance 10'. Fonte: Site do artista.

Na década de 70, a artista Ana Mendieta realiza uma série de obras em que se camufla em paisagens usando elementos da natureza, como barro, fogo, água e sangue. Traz o conceito do “corpo-terra” para falar de processos que advém tanto da escultura quanto da performance. Suas obras são efêmeras, como rituais, com o intuito de suscitar alguns dos mistérios da vida, como a morte e a espiritualidade. Na obra *Yagul* (1973) (Fig. 44), Mendieta deita-se em um buraco com o corpo coberto de flores brancas, permitindo que se veja apenas algumas partes de suas pernas e braços; a obra pertence a série *Siluetas works in Mexico* (1973-77), uma série de autorretratos em que Ana afirma seu corpo em diversas paisagens, locais que lembram o formato e tamanho de sua silhueta, na cidade de Oaxaca, no México.



Figura 44: *Yagul* (1973), de Ana Mendieta, dimensões variadas. Fonte: Artistas Latinas

Na obra *Tree of Life* (1976) (Fig. 45), de tradução *Árvore da Vida*, a artista cobre o corpo de terra e permanece parada em frente ao tronco de uma imensa árvore, como que camuflando-se. Em ambas as obras percebo o interesse de Mendieta e não apenas assemelhar-se esteticamente à natureza e paisagem, mas também em colocar-se em tal devir existencial, levando-se a uma performance corporal de ritmo semelhante ao das plantas e elementos com as quais se comparava.



Figura 45: *Tree of Life* (1976), de Ana Mendieta, dimensões variadas. Fonte: Artistas Latinas.

Aqui chego em certas percepções que atravessam meus processos, percebo que o acontecimento factual que me perpassa incessante e integralmente a todo instante, e não apenas a mim como também a todos globalmente, é a própria natureza. Sendo assim, ao reconhecer-me como parte desta e não à parte dela, inevitavelmente torno-me também tal acontecimento. Diante disso, entendo-me em outra escala identitária, mais amplamente e globalmente do que uma nação ou etnia, para além de brasileira e/ou latina, reconheço-me também como Terra.

A fotografia de autorretrato é uma linguagem simbólica acerca da representação de alguém, a legitimação de uma auto imagem, onde um corpo fica em pose a fim de ser identificado, semelhante às fotografias para diversas documentações. Como processo artístico, é contraditoriamente de mínima e máxima representação, a realização necessita apenas a imagem do corpo em contexto-cenário — compor

com a própria imagem não é compor o tempo todo, mas ter sempre acesso à materialidade de feitura de obra. Salta-me ao olhos e ao corpo como um todo mais algumas obras as quais percebo tanto uma inquietação a partir de acontecimentos factuais de proporções globais, porém, fortemente nacionais, quanto a consciência simbólica da linguagem do autorretrato dentro de uma investigação identitária — e para além disso, deparo-me aqui com outro grande símbolo brasileiro: a natureza — o país tropical: “gigante pela própria natureza”⁵⁰.

Em 2020, ao instaurar-se a trágica pandemia do Covid-19, encarei pela primeira vez um medo desconhecido por mim, porém, também tive o privilégio de fazer isso acompanhada de muita natureza, e que graças a isso, mais os poucos e potentes afetos que tive, pude sobreviver. Enfatizo aqui a fotografia que inspira o título desta dissertação: *Na Era Venenosa*, (2020) (Fig. 46) — concebida nos primeiros dias de quarentena da pandemia do Covid-19, aqui na cidade de Pelotas.

⁵⁰Frase presente no hino nacional brasileiro.



Figura 46: *Na Era Venenosa* (2020), de Jessica Porciuncula, dimensões variadas.
Fonte: Acervo pessoal.

A obra me retrata camuflada a uma parede coberta com uma vegetação, popularmente conhecida como cerca viva; em minha cabeça está encaixada a folha de uma planta popularmente conhecida como Monstera — a proporção e posição da folha lembram uma auréola ou coroa, como uma vestimenta divina ou da realeza. A cor verde, a posição e as formas da cabeça, folha e fundo lembram vagamente a bandeira do Brasil. No título se pode ver referências às plantas *heras venenosas*, que causam alergia ao contato com a pele, como também às eras como marcos temporais datados a partir de fatos históricos notáveis globalmente, vale lembrar

também da personagem *Hera Venenosa*⁵¹, uma anti-heroína e vilã de histórias em quadrinhos. Faço referência não só a atual pandemia do Covid-19, que alastrou-se mundialmente, mas também a partir de uma perspectiva de realidade posta nacionalmente, desde a colonização até a contemporaneidade. A historiadora Maria Melendi, no livro *Estratégias da arte na era das catástrofes*, apresenta uma “era das catástrofes”, expressão onde ela faz referência ao texto *A Era do Extremos: o breve século XX: 1914-1991*, de 1995, do historiador Eric Hobsbawm. Maria apresenta uma perspectiva mais contemporânea das catástrofes que caracterizam a era atual, além das *estratégias* encontradas por uma série de artistas visuais, na busca de contornar e sobreviver a tal *era*, que para mim, é de qualidade *venenosa*.

Logo em seguida à *Era Venenosa*, realizo a obra *Shield face* (2020) (Fig. 47), um autorretrato a partir da junção de duas fotografias, que mostram uma cena aberta e em seguida um detalhe fechado de tal cena.



Figura 47: *Shield face* (2020), de Jessica Porciuncula, dimensões variadas. Fonte: Acervo pessoal.

⁵¹Hera Venenosa (Poison Ivy no original, e alter ego da Dra. Pamela Lillian Isley, PhD) é uma personagem da DC Comics, anti-heroína e vilã nas histórias do Batman. A personagem é obcecada por plantas, botânica, ecologia e ambientalismo, usa toxinas das plantas e feromônios controladores de mente para as suas atividades criminosas, que normalmente são destinadas a proteger espécies ameaçadas de extinção e ambiente natural.

Na primeira imagem, um corpo se esconde por detrás de uma folha de *Monstera* — mesma planta utilizada na obra anterior; na segunda imagem, um recorte aproximado de tal corpo mostra apenas um olho, que aflito espia pelo vão da folha. O título, expressão em inglês cuja tradução pode ser “escudo/protetor facial”, faz referência aos *EPI's*, que são Equipamentos de Proteção Individual; os escudos faciais, um tipo de máscara que se popularizou na prevenção do contágio do vírus *Covid-19*.

Na obra *Respiradores* (2021) (Fig. 48), um autorretrato onde estou em primeiro plano segurando uma folha da árvore Falsa Seringueira, grande o suficiente para cobrir meu nariz e boca, ao fundo uma escuridão toma a imagem.



Figura 48: *Respiradores* (2021), de Jessica Porciuncula, dimensões variadas.
Fonte: Acervo pessoal.

O título faz referência tanto ao processo de fotossíntese que gera oxigênio, quanto aos aparelhos de respiração hospitalar, essenciais no combate da atual pandemia do *Covid-19*. O formato da folha lembra um bico de pássaro, um dos animais mais responsáveis pelo reflorestamento — que sutilmente sobrevoa as florestas. Contextualmente, as camadas de sentido na obra alcançam, com a pandemia respiratória do vírus *Covid-19*, o descaso de nossa política com a gravidade da

situação, a crise sanitária e florestal, a falta de leitos e respiradores nos hospitais, o maior índice de desmatamento de todos os tempos.

A obra *Nem tudo são flores* (2020) (Fig. 49), é uma vídeo performance onde estou camuflada por entre um campo de flores amarelas, num horizonte paisagístico, comum aos biomas do pampa⁵². O título faz referência ao ditado popular “nem tudo são flores”, que costuma ser usado para se dizer acerca de situações de desgraça e desgosto, quando encontra-se obstáculos e imprevisibilidades acerca de determinado objetivo a ser alcançado.

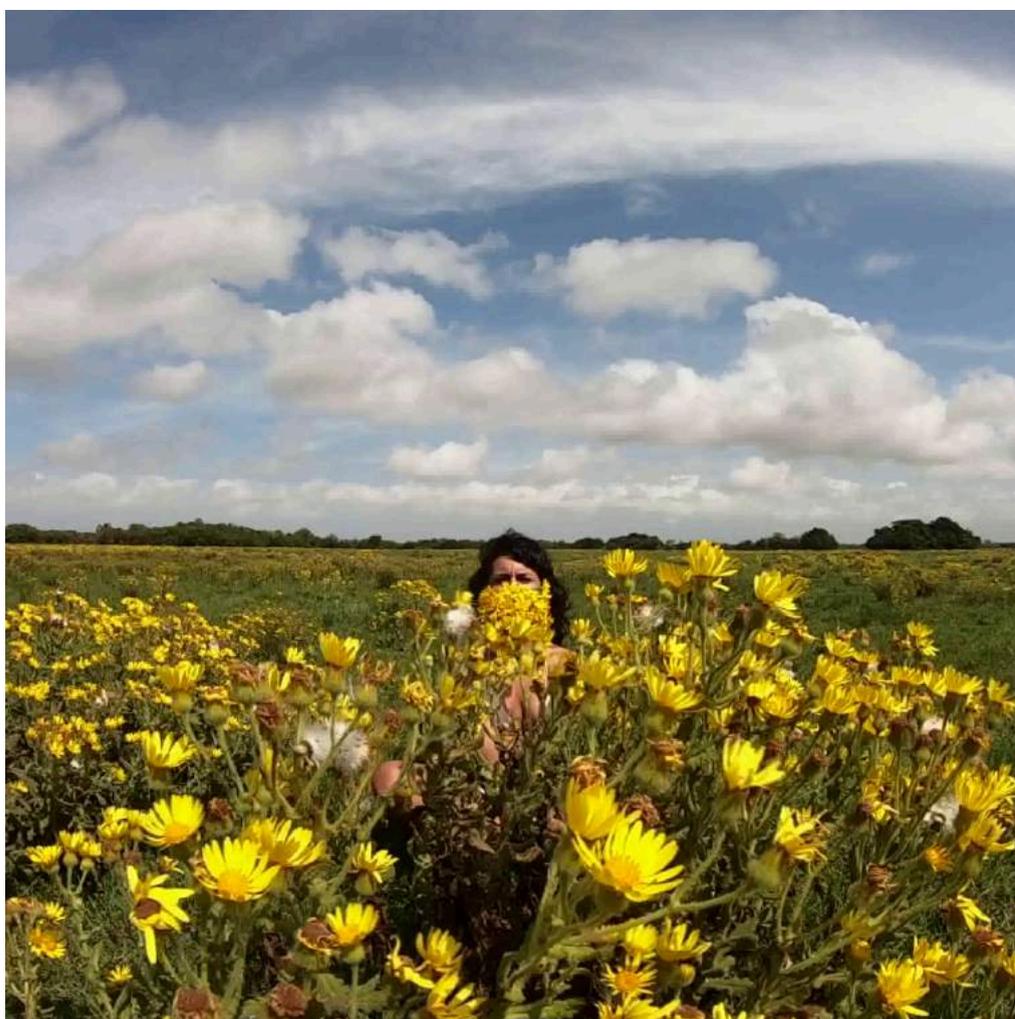


Figura 49: *Nem tudo são flores* (2020), de Jessica Porciuncula, duração 57".
Fonte: Acervo pessoal. Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=IXJTx337p5c>

⁵² Um tipo de bioma, que constitui uma região natural e pastoril de planícies com coxilhas cobertas por campos localizada no sul da América do Sul. Abrange a metade meridional do estado brasileiro do Rio Grande do Sul, além do Uruguai e de algumas regiões da Argentina.

Como um todo, a imagem traz as cores da bandeira nacional: o verde nos campos, o amarelo nas flores, e, o azul e branco no céu; e assim como na performance *berço esplêndido* (2019), encontro-me no centro da alusão da bandeira, e novamente deitando-me. Mas aqui, deito-me delicadamente sobre a relva, sob os “raios fúlgidos do sol da liberdade”; um tom fúnebre vem com as flores na boca, que também relembra os processos na série *Corporações nº 1, 2 e 3*, citadas anteriormente.

Em 2018, Denilson Baniwa realiza a série de autorretratos *Relacionamentos (AGRO)Tóxicos* (2018) (Fig. 50), onde o artista fica no centro da imagem e sem camisa segura alguma fruta, legume ou vegetal na altura do peito. Nas imagens acima, ele traz primeiro um côco, depois uma cebola roxa, e em seguida um pimentão vermelho, todos são alimentos cultivados em solo nacional, porém recebem altas doses de agrotóxicos.

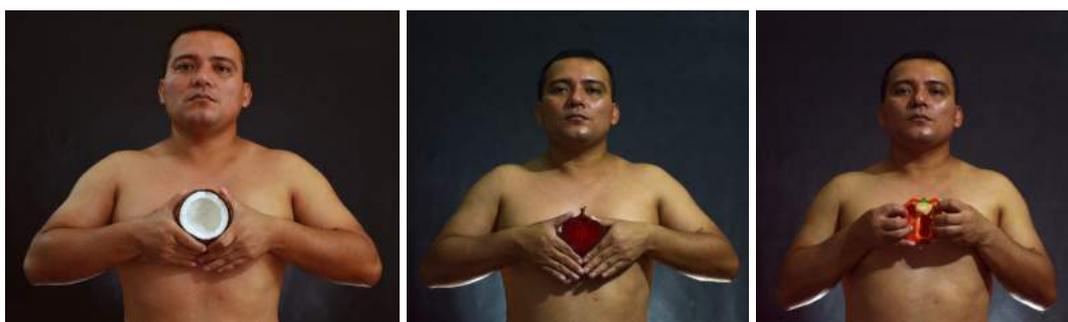


Figura 50: *Relacionamentos (AGRO)Tóxicos* (2018), de Denilson Baniwa, autorretrato, tamanhos variáveis. Fonte: Site do artista

No título o artista traz o termo “relacionamentos” ao mesmo que segura os alimentos perto do coração, para mim, aqui jaz um relação de cosmovisão indígena presente na vivência do artista, quando compara então sua atividade alimentícia para com suas afetividades relacionais — de ordem *terrofágyca* eu diria.

A série de autorretratos *Skin Care* (2020-21) (Fig. 51), é composta por três fotografias, onde eu estou com meu corpo vestido e à mostra, enquanto meu rosto está coberto por planta ou fruta, e o fundo da fotografia, revela diferentes paredes, dando a ver um ambiente domesticado.

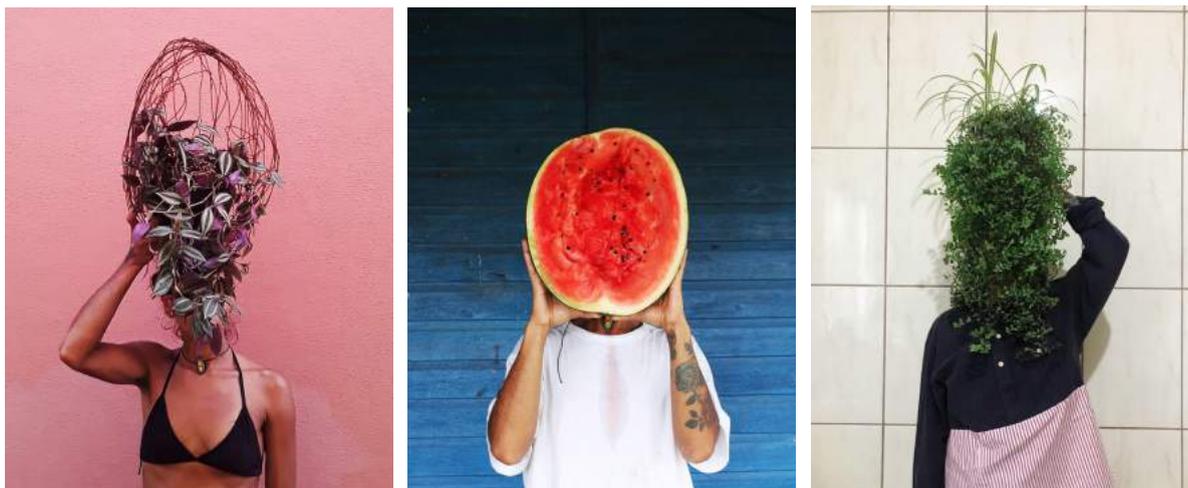


Figura 51: Série *Skin Care* (2020-21), de Jessica Porciuncula, dimensões variadas.
Fonte: Acervo pessoal.

O título faz referência ao termo em inglês “*skin care*”, cuja tradução é “cuidado com a/da pele”, popularmente conhecido como um processo de limpeza e hidratação da pele do rosto, através de cosméticos advindos de produtos naturais, como diferentes tipos de plantas e argilas. As fotografias retratam assim, o corpo de uma mulher que trata de seu rosto com determinados produtos naturais, o rosto escondido nega assim sua identidade. Meu olho, de tanto encarar a bandeira nacional, enxerga na justaposição das fotografias, uma certa lembrança das formas da bandeira: nos cotovelos dos braços que nas laterais lembram o losango, e, a melancia vermelha ao centro, lembrando o círculo azul, a frase “ordem e progresso” é assim substituída pelas semestres, que assim como as estrelas, se espalham no centro da bandeira. Entendo a partir daqui, que uma ideia de cosmética, relacionada diretamente à natureza, se coloca para mim: como uma proposta de deglutição da terra, um processo *terrofágico* acerca de um interesse curativo.

Na obra videoperformance *Manjar real* (2021) (Fig. 52), eu uso uma tiara dourada na cabeça, que lembra raios solares; atrás de mim um grande bambuzal cobre todo o fundo, como vestimenta uso o cacho de banana, lembrando um pingente em um colar em meu pescoço; na videoperformance realizo a ação de comer um dedo de banana.



Figura 52: Frame de *Manjar real* (2021), de Jessica Porciuncula, duração 1'. Fonte: Acervo pessoal.

Percebo um grande contraste com a obra *Corporação nº3*, e demais ações onde submeto-me a realizar, ou mais especificamente comer algo até a exaustão, aqui como apenas o necessário. Comer apenas um dedo de banana na proporção de um cacho inteiro é dar a ver a noção de equilíbrio nutritivo, como se fosse a dose perfeita, produto de embalagem orgânica, prática e biodegradável. Alimento dos deuses, uma tecnologia natural, e também brasileira: a banana.

Na videoperformance *Sob o céu da boca* (2022) (Fig. 53), realizo outro movimento comestível. A *Malvavisco* ou *hibisco-colibri* é uma espécie de arbusto, suas flores são comestíveis, comum ao bioma da região, tem gosto doce a princípio e azedo no final, um tanto cítrica.



Figura 55: Frame de *Sob o céu da boca* (2022), de Jessica Porciuncula. Fonte: Acervo pessoal. Disponível em: <https://jessicaporciuncula.46graus.com/audiovisual/sob-o-ceu-da-boca-2022/>

O vídeo inicia com a ação de trás para frente, vemos então não alguém comendo a flor, mas sim, regurgitando, porém a flor apresenta-se em belíssimo estado, e não mastigada como se espera que os vômitos sejam.

Em 2018, o artista Randolpho Lamonier inicia uma série de bandeiras bordadas em tecido que intitula *Profecias* (208-21) (Fig. 56), cada bandeira carrega uma frase de narrativas utópicas acerca da realidade brasileira, como que profecias para um futuro distante ou não. Algumas de suas sentenças atravessam meus interesses e confesso dar fé a tais propostas, como o reconhecimento nacional como América Latina, a derrota do agronegócio e o resgate da Amazônia para os povos originários, lutas e percepções tão presentes quanto distantes na contemporaneidade. A produção do artista é atravessada por memória e ficção, por experiências íntimas e coletivas, por micro e macro políticas, por imagem e palavra.



Figura 56: Randolpho Lamonier. Série Profecias (2018-21). *Dimensões variáveis*.

A artista Uýra se apresenta como “uma árvore que anda”, em sua produção realiza em maioria performances onde trata de sua identidade e ancestralidade em torno da natureza, e principalmente da mata. Na série de autorretratos *Retomada* (2021) (Fig. 57), fotografias em que a artista aparece em locais associados aos modos de viver herdados da cultura eurocêntrica, e, então, folhagens e raízes começam a crescer a sua volta. A artista veste-se como uma entidade, uma persona mais natureza do que humana.



Figura 57: série *retomada* (2021), de Uýra, dimensões variadas. Fonte: Instagram Bienal do Mercosul

Em 2021 realizo o autorretrato *nasce a última que morre* (2021) (Fig. 58), obra que inspira título desta dissertação, é a fotografia de uma floresta, onde meu corpo brota

dentre diversas *monstera*s, de espécie popularmente conhecida como *costelas de adão*⁵³.



Figura 58: *Nasce a última que morre* (2021), de Jessica Porciuncula, dimensões variadas.
Fonte: Acervo pessoal.

A obra propõe uma profecia, como disse Stefano Mancuso “as plantas são capazes de resistir à repetitivos eventos catastróficos”, sobreponho esse pensamento ao ditado popular “a esperança é a última que morre”, que impulsiona o título da obra, e também desta dissertação, uma sabedoria coletiva e supersticiosa, que gramaticalmente apresenta o sujeito da frase por sua ação e qualidade, não entregando tão claramente sua identidade. Dando um tom profético a obra, que

⁵³“Costela de Adão” é um nome popularmente dado à planta devido a semelhança de sua folha com os ossos das costelas da caixa torácica, faz referência também à história da criação do mundo, onde o primeiro homem Adão, tem sua costela dividida para criar Eva.

dialoga criticamente com o mito cristão da primeira mulher, Eva, criada das costelas de Adão, expulsos do paraíso por comer justamente o fruto do conhecimento. Entre camadas de subjetivação e sentido: a comparação ao sociopolítico através de uma obra poética, de força performática, na qual o corpo ali encenado representa um povo, o coletivo, certa individualidade geral — tomada a partir de meu corpo mestiço e mulher. Reconheço então, que a minha identidade nacional tem origem também na natureza, dona do corpo de carne, a mais antiga entre nós e a última a morrer.

CONCLUSÃO

— *Nasce a última que morre*

Atualmente trabalho meio turno em um restaurante aqui em Pelotas, todos os dias limpo mesas de vidro com toalhas verde e amarelas, lavo pratos, copos, garfos e facas, servindo comidas e bebidas; todos os dias penso na simbologia de tais ações, a esperança, que em mim não morre é a consciência da capacidade simbólica, e principalmente da resignificação e movimento das camadas de sentido cotidianas; ser artista no Brasil contemporâneo? O que me resta senão a fome de sentido a fim de não findar no anestesiamiento do capital, o mais cruel de todos os sistemas simbólicos.

A investigação como um todo passa por três camadas: a poética, a crítica e a simbologia. Uma tríade que reconheço estar presente não só em minha produção, mas também em minha vida, quem me conhece sabe que busco dar muitos sentidos ao que me entorna, faço muitos movimentos simbólicos no meu cotidiano, como algumas pequenas mortes, que eu insinuo no texto das vezes que morri, e que atravessam-me como cortes de cabelo, viagens, roupas, mudanças de hábitos e imersões artísticas. O que me interessa é a eficácia simbólica da linguagem, como diria Bourdieu, onde ele diz que existe no símbolo um poder de construção de realidades, sendo elementos inerentes a interação social, instrumentos de comunicação e conhecimento. Já entre a poética e a crítica acredito haver um certo balanço referente à percepção dos meus processos, onde a poética me tira da realidade enquanto que a crítica gruda-me à ela; a poética é um mistério desenterrado, a crítica é o buraco e a terra. O que faço então, é perceber os sentidos tanto poéticos quanto críticos que sobressaem nas simbologias que proponho e/ou me aproprio nos processos, e assim investigar as articulações possíveis entres estes eixos.

E eu faço esse movimento então em direção a ideia de identidade nacional, reconhecendo que existe uma potência simbólica naquilo com o qual me identifico; que a noção de identidade é atravessada principalmente pela territorialidade de origem da pessoa, e com isso toda atividade sócio-histórico-cultural deste lugar, de

ordem pessoal e coletiva, em escalas micro e macro, locais e internacionais; sendo assim, nascida no Brasil, percebo e me aproprio de alguns símbolos pátrios já constituídos para compor juntamente com alguns objetos e ações cotidianas, ordinárias, mas que para mim contém potência simbólica.

“Nasce a última a que morre” faz referência ao ditado popular “a esperança é a última que morre”, e foi antes de tudo o título de um autorretrato de 2021. Na banca de qualificação, o título tinha mais uma parte inicial era: “na era venenosa” “nasce a última que morre”, era a junção de dois títulos de obras minhas e acabou mudando; mas acho importante dizer que vejo a linguagem falada e escrita também como matéria, íntima e simbólica, me apropria de ditados populares, expressões, letras de músicas, e tudo que tá na boca do povo. Essa expressão nomeia esta pesquisa em artes visuais na intenção e esperança de propor ou apontar a uma realidade onde existem outras percepções identitárias para viver no Brasil e no mundo contemporâneo.

Diante da contextualização do termo “brasileiro” é perceptível um movimento histórico-cultural de colonização, higienização e embranquecimento pela parte de Portugal no Brasil; assim questiono identificar-me ou não com este termo e me aproprio de objetos de meu cotidiano e de elementos nacionais na minha investigação poético-crítico-simbólica. Fui percebendo, nesta investigação, que minha produção tem sido a serviço da capacidade simbólica da linguagem, me parece que novos símbolos precisam ser criados para atualmente contemplar as noções de identidade nacional mais próximas de minha realidade. Fui percebendo como minha produção é fortemente afetada por acontecimentos de ordem contemporânea, então compreendo o tempo e a atualidade como elementos de manuseio em minhas composições. É inerente estar atento ao entorno, e assim ir percebendo os símbolos poético-crítico cotidianos. No movimento da pesquisa como um todo, simbolicamente me vejo num percurso decolonial, pessoal e coletivo, de um povo antes embranquecido mas que percebe ser terroso.

Chegando aqui percebo que o movimento de pesquisa que venho realizando nunca focou sua lente em apenas um contexto de minha existência. Por mais que eu olhe neste momento para a natureza, sigo olhando para o Brasil, para a América Latina e para o mundo; olho para as entrelinhas do cotidiano e para tudo que percebo vir de tal experiência. Compreendo então, aquilo que permite que tantos contextos se

atravessem, um conceito imaterial mas perceptível ao desencadeamento da vida como todo: ousou dizer que minha melhor noção de identidade é para com o tempo. Sou e estou, antes de tudo: agora — um ser contemporâneo, dotado de memória e criatividade, e principalmente, da capacidade de criar e reconhecer realidades simbólicas a fim de manifestar minha percepção identitária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRIL, Ana. A boca que fala, a boca que engole. In: **Select Art**. Disponível em: <<https://select.art.br/a-boca-que-fala-a-boca-que-engole/>>. Acesso em: 12 março, 2023.

ALTUNA, Josu Larrañaga. Notas sobre política da imagem poética. In: **Arte e Política: Situações**. Organização por Dária Jaremtchuk e Priscila Rufinoni. São Paulo : Alameda, 2010.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago e outros textos** (1890-1954). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017

BERGAMASHI, Bárbara. O Eterno Nascimento da Forma Fotopoemações de Anna Maria Maiolino. In **Concinnitas**, ano 19, número 33, dezembro de 2018. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/40229/8142>> Acesso em: 10 mar. 2023

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Volume 1: Magia e técnica, arte e política**. (1985). Tradução de Sérgio Rouanet São Paulo: Brasiliense, 1987. Disponível em: <<https://psicanalisespolitica.files.wordpress.com/2014/10/obras-escolhidas-vol-1-magia-e-tc3a9cnica-arte-e-polc3adtica.pdf>> Acesso em: 25 nov. 2020.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007

CATÁLOGO. (moma), The Museum of Modern Art. **Highlights since 1980**, New York: The Museum of Modern Art, p. 144. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/81977>> Acesso em: 25 nov. 2020.

CHIARELLI, Tadeu. O brasileiro na grade: anotações sobre a questão identitária na arte brasileira. In: **Arte e Política: Situações**. Organização por Dária Jaremtchuk e Priscila Rufinoni. São Paulo : Alameda, 2010.

CLARK, Lygia. Carta a Mondrian (1959). In: **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Organização de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FARIAS, Agnaldo. Cildo Meireles: o lugar do artista, da obra, do público. In: **Arte e Política: Situações**. Organização por Dária Jaremtchuk e Priscila Rufinoni. São Paulo : Alameda, 2010.

FERRARI, Alexandre; MEDEIROS, Vanise. Brasiliense, brasileiro, candango: o que dizem os gentílicos no Brasil? In: **Simpósio 42 - Língua Portuguesa: Discursividades Contemporâneas**. Universidade Federal Fluminense, 2011. Disponível em: <<https://simelp.fflch.usp.br/sites/simelp.fflch.usp.br/files/inline-files/anais-III-SIMELP-943-988.pdf>> Acesso em: 25 nov. 2020.

GULLAR, Ferreira. **Uma luz do chão**. Rio de Janeiro : Avenir Editora, 1978

GRUBER, Arthur. Covid-19: O que se sabe sobre a origem da doença. São Paulo. **Jornal da USP**, 2020. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/artigos/covid2-o-que-se-sabe-sobre-a-origem-da-doenca>> Acesso em: 25 nov. 2020.

TAVARES, Aglália. **A bandeira do Brasil e outros símbolos nacionais** / IBGE, Centro de Documentação e Disseminação de Informações. - Rio de Janeiro : IBGE, 2019. Disponível em:

<<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101632.pdf>> Acesso em: 25 nov. 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KOPENAWA, Albert. BRUCE, Davi. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

MANCUSO, Stefano. **Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

MANZONI, Piero. A arte não é verdadeira criação (1975). In: **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Organização de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MORAES MONTEIRO, Juliane de. GRUPO EMPREZA E A MORADA INFERNAL DA ARTE. In: **Arte Capital**. 2015. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/perspetiva-165-juliana-de-moraes-monteiro-grupo-em-preza-e-a-morada-infernal-da-arte>>. Acesso em: 10 de mar. 2023.

MELENDI, Maria Angélica. Antimonumentos Estratégias da arte na era das catástrofes. In: **XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte, 2002. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto30.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

NAZARETH, Paulo. **Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência** (1882, 1887). Tradução Paulo César. 1ª ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2012

NYN, Juan. **Manifesto potyguês**. Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org/o-teatro-como-contracolonyzacao-tupy-guarany-nhandewa>>. Acesso em: 10 de março, 2023.

OITICICA, Hélio. Brasil Diarréia. Rio de Janeiro: **Itaú Cultural Programa Hélio Oiticica**, 1970. Disponível em: <<https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=170&tipo=2>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

OITICICA, Hélio. B33 Bólido Caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo". In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4892/b33-bolide-caixa-18-homenagem-a-cara-de-cavalo>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ORNELAS, Rodrigo. Oswald de Andrade, leitor de Nietzsche, Genealogia, catequese e antropofagia. **Cadernos Nietzsche** [online]. 2020, v. 41, n. 3. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2316-82422020v4103ro>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

O que Sobra. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63224/o-que-sobra>>. Acesso em: 01 de novembro de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

PORCIUNCULA, Jessica Fernandes da; REQUIÃO, Renata Azevedo. Sol da Liberdade: Investigações entre poética e política nas artes visuais contemporâneas. In: 6ª SEMANA INTEGRADA DA UFPEL 2020 - XXII ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO, Pelotas, 2020, **Anais ENPÓS - Área: Linguística, Letras e Arte**, 2020. Disponível em: <https://cti.ufpel.edu.br/siepe/arquivos/2020/LA_04206.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2020.

QUINTANA, Mario. **A Rua dos Cataventos**. (1940). São Paulo: Globo, 2005. Disponível em: <<https://lyricstranslate.com>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

RANCIÈRE. J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

REQUIÃO, Renata Azevedo. *Estesias*. 2002. **Tese** (Doutorado em Literatura) Universidade Federal do Rio Grande do Sul ; Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, 2002. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/6016/000479426.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

TATAY, Helena. Anna Maria Maiolino. **Catálogo**. São Paulo, Cosac Naif, 2012.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZERO Centavo. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra71305/zero-centavo>>. Acesso em: 02 de novembro de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7