

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS – UFSCar
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS – CECH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM – PPGIS**

MARCOS PAULO SOUZA CORRÊA

“PINCÉIS COMO FLECHAS”: UÝRA EM RETOMADA TRANSMÍDIA

São Carlos

2024

MARCOS PAULO SOUZA CORRÊA

“PINCÉIS COMO FLECHAS”: UÝRA EM RETOMADA TRANSMÍDIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, da Universidade Federal São Carlos, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Imagem e Som.

Orientador: Prof. Dr. João Carlos Massarolo

São Carlos

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Marcos Paulo Souza Corrêa, realizada em 10/12/2024.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. João Carlos Massarolo (UFSCar)

Prof. Dr. Alessandra Mello Simões Paiva (UFSB)

Prof. Dr. Dario de Souza Mesquita Júnior (UFSCar)

Profa. Dra. Patricia Moran Fernandes (ECA-USP)

AGRADECIMENTOS

À minha avó, Antônia Ferreira, pelos ensinamentos e pela doçura (*In memoriam*).

Aos meus pais, Maria José de Souza Ferreira e Manoel Pinheiro Corrêa, pelo estímulo à realização de todos os sonhos que tive ao longo de minha vida.

Aos meus irmãos, Mônica, Michely, Makley, que sempre me acompanharam, encorajando-me a cada momento.

Aos meus sobrinhos, Mariana, Mikael, Matheus, Manuela e Eleonora Rodrigues Constante, que me fornecem alegria e ímpeto para continuar.

Ao meu marido, Cadu Siqueira, pelo amor, pela parceria e pela caminhada lado a lado, além do estímulo na jornada acadêmica.

Ao meu orientador, prof. dr. João Carlos Massarolo, pelas trocas e pelos ensinamentos, com quem sempre pude contar, mesmo desde antes do início no Mestrado.

Aos colegas do Grupo Geminis, Dario Mesquita, André Fischer, Claudia Erthal, Naiá Sadi Câmara e Alisson Vicente, pelas discussões e contribuições enriquecedoras.

Aos amigos, Amanda Aguiar, Mila Fraga, Taynah Meira, Viviane Rodrigues, Brunno Constante, Priscila Cobra, Omar Bergea, Vanessa Francisco, Vanessa Joda, Pedro Fernandez, Mary Suzianne, Coca Falcão e Felipe Herzog, pelo estímulo em todas as horas.

Às professoras Rosaly Brito, Waleiska Fernandes e Maura Bezerra, fundamentais em minha formação e responsáveis por mudanças em minha trajetória.

Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos.

Ailton Krenak (2019, p. 14)

RESUMO

A formação da população brasileira se deu atravessada por processos que envolvem uma série de apagamentos de formas de cultura, saberes, línguas e rituais. Especificamente em relação à presença indígena, ainda que ela tenha se transformado e se tornado urbana em sua maioria, existem pelo menos quatro categorias de povos indígenas na sociedade brasileira: os isolados, os que permanecem vivendo em comunidades, mas tiveram contato com a população não indígena há mais de 400 anos, os que tiveram contato mais recente, e a população indígena urbana, esta a maior de todas. Para os indígenas que vivem em áreas urbanas e são LGBTQIA+ há outra camada que deve ser levada em consideração no convívio social: somos o país que está no topo do *ranking* de violência para ativistas ambientais e para pessoas LGBTQIA+, com uma expectativa de vida de 35 anos para corpos transgênero. Nesse contexto, Uýra, artista visual indígena e transgênero, ocupa uma posição de artista-alvo. Tal corpo, ameaçado, utiliza da performance, associada a outras linguagens, para realizar práticas artísticas e educativas. Nesta pesquisa, traçamos o perfil da artista, investigamos quais linguagens são adotadas no âmbito da decolonialidade em diálogo com as noções de convergência de mídias e narrativa transmídia, de forma a compreendermos e lançarmos questionamentos sobre a temática da retomada.

Palavras-chave: indígena; decolonial; LGBTQIA+; performance.

ABSTRACT

The formation of the Brazilian population was crossed by processes that involve a series of erasures of forms of culture, knowledge, languages and rituals. Specifically in relation to the indigenous presence, even though it has transformed and become mostly urban, there are at least four categories of indigenous peoples in Brazilian society: The isolated, those who remain living in communities, but have had contact with the population non-indigenous for more than 400 years, those who had more recent contact, and the urban indigenous population, which is the largest of all. For indigenous people who live in urban areas and are LGBTQIA+ there is another layer that must be taken into consideration in social life: we are the country that is at the top of the ranking of violence for environmental activists and for LGBTQIA+ people, with a life expectancy of 35 years for transgender bodies. In this context, Uýra, an indigenous and transgender visual artist, occupies a position as a target artist. This threatened body uses performance, associated with other languages, to carry out artistic and educational practices. In this research, we outline the artist's profile, investigate which languages are adopted within the scope of decoloniality in dialogue with the notions of media convergence and transmedia narrative. In order to understand and raise questions about the theme of resumption.

Keywords: indigenous; decolonial; LGBTQIA+; performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Foto de Uýra em <i>Performance Ponto final. Ponto seguido</i> , apresentada na Áustria, Itália, Sérvia, em Portugal e em três estados brasileiros. Registro realizado em São Paulo - Junho de 2022.....	18
Figura 2 - Foto de Uýra - Fevereiro de 2017.....	20
Figura 3 - Foto de Uýra - Fevereiro de 2017.....	21
Figura 4 - Foto de Uýra - Fevereiro de 2017.....	21
Figura 5 - À esquerda, Uýra; à direita, aluno após visita à exposição de trabalhos de Uýra.....	23
Figura 6 - Formigas compondo o fenômeno espiral da morte	25
Figura 7 - Foto de Uýra na performance <i>Espiral da morte</i> - São Paulo.....	26
Figura 8 - Foto de Uýra na performance <i>Espiral da morte</i> - Rio de Janeiro.....	27
Figura 9 - Foto de Uýra na performance <i>Espiral da morte</i> - São Paulo.....	28
Figura 10 - Foto de Uýra sozinha na performance <i>Espiral da morte</i> - São Paulo.....	32
Figura 11 - Foto de Uýra com indígenas durante a performance <i>Espiral da Morte</i> - Rio de Janeiro.....	33
Figura 12 - Faixas abertas ao final da performance <i>Espiral da morte</i> - Rio de Janeiro	33
Figura 13 - Interação Uýra x público durante performance <i>Manaus, uma cidade na aldeia</i>	40
Figura 14 - Interação Uýra x público nas redes sociais, a partir do <i>post</i> com vídeo de <i>Manaus, uma cidade na aldeia</i>	41
Figura 15 - Trecho da <i>videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia</i>	44
Figura 16 - Trecho da <i>videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia</i>	45
Figura 17 - Trecho da <i>videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia</i>	46
Figura 18 - Trecho da <i>videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia</i>	47
Figura 19 - À esquerda, foto de aluno; à direita, de Uýra.....	49
Figura 20 - Trecho da <i>videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia</i>	53
Figura 21 - Trecho da <i>videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia</i>	55
Figura 22 - Ato 1 da <i>videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia</i>	56
Figura 23 - Ato 2 da <i>videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia</i>	57
Figura 24 - Ato 3 da <i>videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia</i>	58
Figura 25 - Ato 4 da <i>videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia</i>	59
Figura 26 - Ato 1 da <i>videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia</i>	60
Figura 27 - Ato 2 da <i>videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia</i>	61
Figura 28 - Ato 3 da <i>videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia</i>	62
Figura 29 - Ato 4 da <i>videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia</i>	63
Figura 30 - Trechos do filme <i>Uýra – A retomada da floresta. Performance Mil mortos</i>	71
Figura 31 - Trechos do filme <i>Uýra – A retomada da floresta. Performance Mil mortos</i>	71
Figura 32 - Trecho do filme <i>Uýra – A retomada da floresta. Performance Mil mortos</i>	73
Figura 33 - Trecho do filme <i>Uýra – A retomada da floresta. Performance Sangramazônia</i>	74
Figura 34 - Trecho do filme <i>Uýra – A retomada da floresta. Performance Espécies pioneiras</i>	76

Figura 35 - Trecho do filme <i>Uýra – A retomada da floresta</i>	77
Figura 36 - Trecho do filme <i>Uýra – A retomada da floresta. Performance Pulmão de aço</i>	78
Figura 37 - Trecho do filme <i>Uýra – A retomada da floresta. Performance Priscila, a Rainha da Amazônia</i>	79
Figura 38 - Trecho do filme <i>Uýra – A retomada da floresta. Performance Elementar água</i>	80
Figura 39 - Trecho do filme <i>Uýra – A retomada da floresta. Performance O nascimento de Uýra</i>	81
Figura 40 - Trechos do filme <i>Uýra – A retomada da floresta - Parte 1</i>	82
Figura 41 - Trechos do filme <i>Uýra – A retomada da floresta - Parte 2</i>	83
Figura 42 - Trechos do filme <i>Uýra – A retomada da floresta - Parte 3</i>	83
Figura 43 - Trechos do filme <i>Uýra – A retomada da floresta - Parte 4</i>	84
Figura 44 - Trechos do filme <i>Uýra – A retomada da floresta - Parte 5</i>	84
Figura 45 - Sequência da cena inicial do filme <i>Uýra – A retomada da floresta</i>	85
Figura 46 - Primeira exibição do filme <i>Uýra – A retomada da floresta</i>	93
Figura 47 - Ação educativa em Tumbira, Amazonas.....	94
Figura 48 - Conjunto de <i>posts</i> em rede social para divulgar evento de formação em ativismo climático em Tabatinga, Amazonas.....	95
Figura 49 - <i>Workshop</i> em Alter do Chão - Maio de 2022	97
Figura 50 - Série <i>Retomada</i>	98
Figura 51 - Reprodução de imagem do perfil do Instagram de Jean Petra	99
Figura 52 - Exemplo de conteúdo colaborativo no Instagram	114

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 PRESENÇA INDÍGENA NA SOCIEDADE BRASILEIRA	12
2.1 Mas o que é arte decolonial?.....	15
2.2 O nascimento de Uýra	18
2.3 Gênero e performance.....	23
2.4 Análise da performance <i>Espiral da morte</i>	25
3 CORPORALIDADE TRANSMÍDIA E A CONSTRUÇÃO DE MUNDOS.....	37
3.1 Análise da <i>videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia</i>	50
3.2 Análise do filme <i>Uýra – A retomada da floresta</i>	63
4 NAKOADA	87
3.1 “Pincéis como flechas” – <i>Uýra</i> em redes de articulação e ativismo transmídia.....	92
3.2 <i>Retomada</i> , um projeto transmídia	97
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	104
APÊNDICE A – ROTEIRO RETOMADA.....	110
APÊNDICE B – INFORMAÇÕES TÉCNICAS DO PROJETO RETOMADA.....	112

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho contempla, como recorte de pesquisa, duas performances e um longa-metragem, trabalhos realizados por Uýra, artista visual e educadora transgênero e indígena que utiliza do conhecimento científico do campo da Biologia para desenvolver projetos que tenham como linguagem a fotografia, o audiovisual e a performance. Seus trabalhos foram apresentados em eventos de relevância em diversas áreas, como a 26ª Conferência das Nações Unidas sobre Mudanças Climáticas, a 34ª Bienal de Artes de São Paulo e o Frameline Film Festival, um dos maiores festivais de cinema LGBTQIA+ do mundo.

Uýra, cujo nome é de origem tupi-guarani, de *uyrapuru*, que significa ave de canto alto e agudo, utiliza folhas e outras matérias orgânicas para construir os figurinos, a maquiagem e as máscaras que constituem a *persona* artística que traz consigo a cosmovisão indígena, o discurso científico e o discurso em defesa da população LGBTQIA+. Por meio de seus trabalhos, provoca reflexões sobre as violências praticadas contra populações historicamente marginalizadas e contra a natureza. Como artista que se autodenomina “a árvore que anda”, procura não apenas representar, mas também ser a própria natureza, evocando a si uma espiritualidade, que lhe atribui um lugar de entidade. Como entidade, Uýra se baseia no espectro de lenda para desenvolver ações e narrativas, embasada na espiritualidade das cosmovisões indígenas, isto é, a entidade Uýra carrega conhecimentos ancestrais de povos originários, como os mitos e as lendas de Matinta Perera ou Curupira, da tradição da cultura popular. Aqui entendemos lenda como:

- 1 Relato oral ou escrito de acontecimentos, reais ou fictícios, aos quais a imaginação popular acrescenta uma boa dose de novos elementos; tradição popular.
- 2 Narrativa fantasiosa ou credice do imaginário popular sobre seres encantados ou maravilhosos da natureza.
- 3 Mito popular de criação recente.
- 4 História fantástica ou mentirosa; fantasia, mentira (Michaelis, 2024).

Tal mito, história fantástica, de fantasia, origina a entidade Uýra, um ser híbrido: apresenta-se na forma humana, mas constitui-se também pela espiritualidade da ancestralidade e cosmovisão indígena.

Metodologicamente, consideramos três elementos centrais para as análises que realizamos: o discurso empregado pela artista, a gestualidade (corporalidade) e a estética. Tendo em vista esses elementos, analisamos quantas e quais são as linguagens utilizadas por Uýra, com o objetivo de investigar o potencial multiplataforma de suas obras. Assim, debruçamo-nos sobre os seguintes questionamentos: o que é retomada? Quantas e quais linguagens Uýra utiliza para concretizá-la? Quais são os elementos principais e adjacentes do processo de retomada? Para respondê-los, analisamos três de suas obras: as performances *Espiral da morte* e *Manaus, uma cidade na aldeia*, bem como o longa-metragem *Uýra – A retomada da floresta*.

Teoricamente, amparamo-nos nos conceitos de retomada, construção de mundos e narrativa transmídia (Jenkins, 2008), de prática transmídia (Dena, 2009) e de performance (Cohen, 2002; Fischer-Lichte, 2005; Labra, 2020; Leal, 2019; Leal; Rosa, 2020). Adotamos também a perspectiva de temporalidade espiralar (Martins, 2021), articulada a noções de gênero (Butler, 2018; Leal, 2019, 2021) e ao pensamento de autores indígenas, como Krenak (2019, 2020) e Kopenawa e Albert (2015).

Esta dissertação está organizada em três capítulos, além desta Introdução, das Considerações Finais e das Referências. No primeiro capítulo, inicialmente, contextualizamos Uýra como um corpo indígena presente na sociedade brasileira e no campo da arte decolonial, depois, traçamos o perfil da artista levando em conta os conceitos de gênero e performance para, posteriormente, analisarmos a performance *Espiral da morte*.

No segundo capítulo, apresentamos os conceitos de narrativa transmídia, prática transmídia, convergência midiática e construção de mundos associados à análise da performance *Manaus, uma cidade na aldeia*, com destaque à linguagem da performance predominante no longa-metragem *Uýra – A retomada da floresta*.

No terceiro capítulo, exploramos o conceito de retomada, elemento-chave para chegarmos à raiz do que convencionamos chamar de retomada transmídia. Associamos o filme analisado ao conceito de ativismo transmídia e às noções em torno das redes de articulação. Além disso, propomos um projeto transmídia desenvolvido com base na pesquisa apresentada e nas análises realizadas.

Tendo em vista a importância de estudos cujo foco sejam fenômenos que envolvam povos indígenas e considerando que o Brasil é o país em que mais se matam pessoas LGBTQIA+ no mundo (Lucca, 2023) e um dos países mais violentos para ativistas ambientais (Garcia, 2022), ter como foco de estudo o trabalho de uma artista como Uýra, adquire significativa relevância social, torna-se uma causa emergente e urgente.

2 PRESENÇA INDÍGENA NA SOCIEDADE BRASILEIRA

Em 1500, a população indígena brasileira era estimada, aproximadamente, entre 3 e 5 milhões de habitantes (Pagliaro; Azevedo; Santos, 2005). Em 2023, a população indígena do país conta com mais de 1 milhão e 600 mil pessoas (Gandra, 2023). Hoje os povos originários ocupam minoritariamente áreas isoladas de nosso território. Em mais de 500 anos de transformações, essa população tornou-se cada vez mais urbana, alcançando espaços como a educação, a política, além de setores artísticos, midiáticos e culturais, entre muitos outros. As pautas indígenas tornaram-se ainda mais presentes na sociedade a partir do projeto de lei do Marco Temporal¹, que vem promovendo discussões sobre a demarcação de terras indígenas nos noticiários cotidianos.

Krenak (2019, p. 8) faz uma importante reflexão a respeito da formação da população brasileira:

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história. Agora, no começo do século XXI, algumas colaborações entre pensadores com visões distintas originadas em diferentes culturas possibilitam uma crítica dessa ideia. Somos mesmo uma humanidade?

Tal humanidade, ainda segundo Krenak (2019), só modificou a atitude em relação ao modo de enxergar a população indígena quando se viu passando pelas mesmas questões. Se no passado os povos indígenas eram quase os únicos oprimidos, a evolução do capitalismo levou o homem branco (e/ou pobre e periférico) a subdivisões. Extratos sociais discrepantes surgiram, fazendo emergir divisões entre grupos de indivíduos que moravam em arranha-céus e outro grupo – a maioria –

¹ O projeto de lei restringiu a demarcação das terras indígenas aos territórios ocupados por esses povos somente a partir de 1988, ano da promulgação da Constituição Federal. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2023/06/01/projeto-do-marco-temporal-das-terras-indigenas-chega-ao-senado>. Acesso em: 14 jun. 2023.

composto por indivíduos que viviam em zonas de periferia, sem acesso a educação e sujeitos a condições restritas de transporte, cultura e lazer.

A evolução do capitalismo levou a uma humanidade que passou a desenvolver o convívio social em ambientes artificiais – como *shopping centers* –, os quais estimularam e proporcionaram formas de sociabilidade, tais como jogos de videogame e formas de interação com inteligência artificial, que afastaram cada vez mais os seres humanos do convívio ou contato com a natureza, por vezes até mesmo com outros seres humanos.

O capitalismo também modificou o homem e seu espaço urbano. Os grandes centros modernos, como Nova Iorque, Berlim ou São Paulo, acabaram por obedecer à mesma lógica: os aplicativos de transporte são os mesmos, as marcas de *fast-food* também, as lojas de roupa, calçados, cafés, livrarias e lojas têm as mesmas fachadas. Uma reprodução em escala global, como se independentemente de qual continente o indivíduo estiver, se for uma capital cosmopolita, ele estará “em casa”. As semelhanças não param por aí: os aplicativos de música e os cinemas são ocupados pelas mesmas músicas e pelos mesmos filmes. Um aldeamento globalizado extremamente articulado e arregimentado por cartões de crédito de bandeiras internacionais que só divergem nos limites de crédito dos usuários. De resto, são substrato de uma mesma forma de lazer, vestir, comer, até mesmo de manter relações via aplicativos de encontro.

Para Krenak, essa é uma maneira de ter a humanidade descolada do organismo que é a terra. Em caminho oposto a tais hábitos, existe uma humanidade que habita parte dos territórios da África, Ásia ou América Latina, que possui uma outra relação com a terra: uma organicidade e um vínculo que são inimigos letais do lucro e, portanto, ferem a lógica máxima da produtividade. Como as corporações internacionais lidam com essa população? Com máquinas e concreto: tratores, extratores de terra, hidrelétricas e asfalto. Nesse sentido, Krenak problematiza:

Recurso natural para quem? Desenvolvimento sustentável para quê? O que é preciso sustentar? A ideia de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. Oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo (Krenak, 2019, p. 11- 12).

Apesar da tentativa capitalista global de romper com a diversidade – inclusive de etnias –, os povos indígenas no Brasil resistiram – e ainda resistem – com suas mais de 300 etnias que falam mais de 200 línguas. O que se nota é a presença cada vez mais marcante de indígenas em ambientes antes dominados por pessoas brancas. Davi Kopenawa, por exemplo, destacou-se como escritor de livros e roteirista do longa-metragem *A última floresta*, dirigido por Luiz Bolognesi. Ailton Krenak, por sua vez, recebeu título de *honoris causa* pela Universidade Federal de Juiz de Fora e pela Universidade de Brasília, além de ser o primeiro indígena a ser eleito para Academia Brasileira de Letras. A esses exemplos, soma-se a criação do Ministério dos Povos Indígenas, em 2023, e o recorde de indígenas eleitos para cargos políticos nas eleições de 2022. Indígenas no mercado da moda, a exemplo dos estilistas Maurício Duarte e Dayana Molina, ou dos modelos Noah Alef e Emily Nunes, com presença também em festivais de música, como a *rapper* BrisafLOW, que participou do Lollapalooza 2023, e Katú Mirim, atração do Rock in Rio 2024. Destacam-se também os indígenas que angariam seguidores nas redes sociais: Maíra Gomez, conhecida no TikTok e no Instagram como Cunhã Poranga, com milhões de seguidores, cria conteúdos sobre as vivências em sua comunidade no Amazonas.

Em 2023, a 35ª Bienal de Artes de São Paulo apresentou obras de 121 artistas de diferentes origens, 80% dos trabalhos expostos eram de autores não brancos, enquanto o Museu de Arte de São Paulo exibiu a exposição *Histórias indígenas*, entre outras, nas quais os povos originários foram destaque. No mesmo ano, aconteceu a 1ª Bienal de Artes da Amazônia, em Belém do Pará, com 121 artistas de nove países em que a floresta amazônica está presente em seu território. Em 2024, na 60ª Bienal de Artes de Veneza, todas as obras do pavilhão brasileiro foram de artistas indígenas. Nesse cenário, despontam artistas indígenas como Daiara Tukano, Auá Mendes, Moara Tupinambá e Denilson Baniwa, entre outros. Para Baniwa, artista visual do Amazonas, o cenário de hoje é bastante distinto do passado, já que atualmente nos espaços dos museus há artistas indígenas como expositores, curadores e público:

Acho que o diferente agora é que tem esse tanto de artistas indígenas com um poder de aproximação e de voz bem marcante, que consegue conversar e dizer um ponto que não era visto antes, que é a partir dessas pessoas indígenas. [...] Mas quando esses artistas indígenas se propõem a circular de uma maneira que se utiliza de linguagens não indígenas também é uma estratégia de conversar por uma língua

que seja entendido por quem não faz parte dessa cultura (Baniwa, 2020).

O que Baniwa cita como um “poder de aproximação e de voz bem marcante” de determinados povos indígenas se constitui como um dos traços que caracteriza um momento de virada em relação à maior participação de indivíduos que antes estavam fora do circuito da arte contemporânea. Associado a esse pensamento, Jaider Esbell, escritor e produtor cultural indígena, pertencente ao povo Makuxi, de Roraima, vencedor do Prêmio Pipa 2016, convida a sociedade para uma reestruturação conceitual partindo do ponto de vista de que indígenas e “arte são de origem comum e indissociável” (Esbell, 2018). Para o autor, o sistema de arte europeu historicamente desconhece (e por isso não reconhece) que entre os povos indígenas existe um sistema de arte próprio, com sentidos e dimensões específicos, contudo, atualmente, há certa mudança:

A arte indígena contemporânea chega em ícones corporificados e depurados em uma trajetória de representação até um estado pleno de identidade cosmo-consciente. De Chico da Silva, artista mestiço, já temos mais energia que em Tarsila do Amaral. Nossa literatura já não é mais tão colonizada e hoje somos vistos como autores em salões nobres. Não é possível concluir este texto sem abordar Macunaíma e logo chamá-los para conhecer meu avô Makuniamî. Aqui temos outro paralelo multidimensional para todos que se aventurarem a abordar um assunto tão alheio como a arte indígena contemporânea. A consciência de um buscar além das referências habituais (Esbell, 2018).

Tal paralelo multidimensional no campo das artes ressoa no momento que vemos indígenas adentrando museus e galerias, sendo artistas, curadores, participando do que passou a se chamar de arte decolonial.

2.1 Mas o que é arte decolonial?

Para responder a tal questionamento é necessária uma breve contextualização: o termo decolonial foi criado e utilizado pela primeira vez pelo grupo de pesquisa Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (MCD), fundado no final dos anos de 1990 e formado por pesquisadores de pensamento crítico da América Latina. Paiva (2022, p. 27) esclarece que, para o MCD,

[...] a colonialidade é um sistema que sobreviveu ao colonialismo histórico, mantendo-se ainda na contemporaneidade como matriz das relações assimétricas de poder perpetuadas nos últimos séculos. Catherine Walsh (2009), pesquisadora vinculada ao MCD, explica que a supressão do 's' da palavra descolonialismo não significa a adoção de um anglicismo, mas a introdução de uma diferença ao 'des' castelhano. Assim a terminologia estaria mais adequada às diretrizes do grupo, que tem como proposta não apenas desarmar ou desfazer o colonial, mas compreendê-lo e combatê-lo como um fenômeno ainda atual.

Dessa forma, o grupo MCD estabeleceu, por definição, que o referido termo seria o mais pertinente a ser utilizado para se analisar a colonização como um evento que, obviamente, faz parte do passado, mas ainda está presente na sociedade, isto é, trata-se de “evento permanente” marcado pela dominação social, política, cultural, econômica, simbólica e epistêmica. É preciso explicitar ainda que, na gênese do pensamento decolonial, estão:

1) a problematização da manutenção das condições colonizadas da epistemologia; 2) a emancipação de todas as formas de opressão e dominação; 3) a articulação da cultura, da política e da economia de maneira a se construir um campo de conhecimento plural com base nas territorialidades, nas pessoas e suas subjetividades (Paiva, 2022, p. 73).

Considerando a pluralidade que reveste o termo, na obra *A virada decolonial na arte brasileira*, Paiva (2022) investiga a relação da decolonialidade com as artes visuais e estabelece um importante panorama que contextualiza o momento que estamos vivendo, com uma efervescente transformação no campo das artes, em que exposições, museus e bienais são marcados por presenças de artistas indígenas; período de um fenômeno “marcado pelo crescimento exponencial de poéticas que expressam questões como raça, etnia, classe, gênero e geopolítica articuladas de forma interseccional” (Paiva, 2022, p. 15). Refere-se a um momento de virada, em que diversos artistas desenvolvem trabalhos nos quais destacam suas memórias e dores, e em que observamos uma postura diversa também no âmbito acadêmico, com a presença de pesquisadores que desenvolvem projetos de pesquisa e de pensamento crítico contra o apagamento de grupos minorizados socialmente, exigindo reparação histórica.

Ainda segundo Paiva (2022), a virada decolonial pode ser atestada levando-se em conta o surgimento considerável de artistas LGBTQIA+, indígenas e afrodescendentes que desenvolvem trabalhos segundo temáticas decoloniais e também pelo significativo aumento de ações de representatividade lideradas por grupos historicamente minorizados, até há pouco tempo com presença mínima em espaços de arte e cultura. Dessa forma, novos debates e visões de mundo passam a sentar à mesa e narrativas são ampliadas, possibilitando, por exemplo, uma geografia ensinada considerando-se o caráter decolonial² e que observa os impactos do colonialismo em nossa sociedade, nas esferas política, cultural, econômica, educacional e artística.

Assim, temos explicitado o que é decolonialidade, voltemos à pergunta que abriu esta seção: o que é arte decolonial? A arte decolonial prima pela urgente necessidade de uma arte feita por pensamentos e experiências que analisem criticamente ou se contraponham aos ensinamentos coloniais, que abarque experiências e conhecimentos historicamente marginalizados, e que colabore com uma nova dimensão de saberes e práticas antes excluídas pela sociedade e pelas instituições.

Nesse contexto, nasce a artista visual Uýra, participante ativa do campo das artes, com trabalhos expostos em galerias e museus. Suas obras, performances, fotografias e instalações percorreram todas as regiões brasileiras, além de países da Europa e dos Estados Unidos. Seu filme *Uýra – A retomada da floresta* foi exibido em mais de 40 festivais e conquistou 15 prêmios em mais de dez países. Em 2023, Uýra venceu a mais importante premiação racial da América Latina, o Prêmio Sim à Igualdade Racial, promovido pelo Instituto Identidades do Brasil (ID_BR). Foi a primeira artista indígena e transgênero a ser laureada com o Prêmio Pipa, prestigiada premiação de Artes do Brasil. Assim, cruzou a fronteira da arte vista somente em ambientes indígenas: alcançou premiações, exposições e festivais de cinema.

Nascida em um contexto de profundas mudanças que tocam em questões de raça e gênero, Uýra configurou-se como artista que ocupa espaços no campo das artes como resultado da virada decolonial, gera debates em distintas mídias e alcança diferentes públicos em âmbito global (Figura 1).

² Disponível em: <https://www.nonada.com.br/web-stories/8-artistas-visuais-que-criam-mapas-decoloniais/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

Figura 1 - Foto de Uýra em *Performance Ponto final. Ponto seguido*, apresentada na Áustria, Itália, Sérvia, em Portugal e em três estados brasileiros. Registro realizado em São Paulo - Junho de 2022



Fonte: <https://emtempo.com.br/53256/sem-categoria/uyra-sodoma-estrela-na-13a-bienal-internacional-de-arquitetura-de-sp/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

O alcance do trabalho de Uýra reverbera, ainda, no campo da educação. Em 2024, os trabalhos da artista e de outros quatro indígenas foram incluídos em um livro didático destinado ao 6º ano do Ensino Fundamental, componente curricular – Arte, com distribuição gratuita em escolas públicas de todo o Brasil.³

2.2 O nascimento de Uýra

Uýra, natural do estado do Pará, nasceu como Emerson. Mudou-se para o Amazonas aos seis anos de idade. Mais tarde, graduou-se em Biologia, tornou-se mestre em Ecologia e atuou como professor e pesquisador. Neto de mulher indígena e avô garimpeiro, condensa no próprio sangue uma acirrada disputa político-ideológico-fundiária que assola o território amazônico há décadas: de um lado da

³ O livro está disponível no formato pdf no endereço <https://pnld.moderna.com.br/colecao/fundamental-2/artes/superacao-arte/>.

família, os indígenas que lutam pela demarcação de suas terras; do outro, os garimpeiros que cruzaram o país nos anos de 1970, estimulados pelo discurso militar e estatal dos tempos da ditadura militar que pregava: “Amazônia: uma terra sem homens para homens sem-terra”.

Em 2016, Emerson deu vida a Uýra, uma persona artística vestida de elementos da natureza, como galhos e folhas, para compor figurinos; flores formavam a maquiagem, e adornos tomavam o corpo de Uýra, que nasceu em meio à crise política brasileira, em que a primeira mulher eleita presidente da República – Dilma Rousseff – sofreu um processo de *impeachment*. Uýra também nasceu como manifestação de um corpo LGBTQIA+ que ansiava por mais direitos, estimulando e articulando debates sobre conservação ambiental e pautas de gênero.

Pouco a pouco Uýra foi ganhando mais espaço e levou Emerson à transição de gênero. O pesquisador transicionou, reconheceu-se como pessoa não binária e passou a participar ainda mais ativamente de manifestações e atividades que relacionavam corpo, preservação ambiental e performances. O processo aconteceu em poucos anos. Em 2016, Emerson Munduruku, como assinava na época, era arte-educador na Fundação Amazônia Sustentável. As primeiras matérias na mídia o anunciavam como “o biólogo que incorpora Uýra Sodoma, a drag queen da Amazônia” (Ito, 2018). Uýra surgiu após um episódio de violência, em que Emerson foi agredido por usar batom e maquiagem nos olhos. A partir de então, iniciou uma espécie de ritual artístico embasado no conhecimento científico da Biologia atravessado pela arte *drag*. Passou a utilizar folhas, sementes, galhos e flores em maquiagens e vestimentas, realizando foto-performances, como forma de denunciar crimes ambientais e violências contra um corpo LGBTQIA+ (Figuras 2, 3 e 4). Em 2018, Emerson Munduruku passou a assinar Emerson Pontes, abdicando do sobrenome indígena e se declarando em processo de retomada⁴. Em 2020, passou a assinar como Uýra Sodoma, deixando de lado o nome Emerson. Nesse período, não mais se reconhecia como *drag queen*, por entender ser essa uma definição americanizada⁵.

⁴ Muitos indígenas urbanos não conhecem a origem de suas comunidades em virtude do apagamento e, por vezes, da extinção ou do assassinato dos seus. Esse processo é entendido como retomada, do que tratamos em detalhes no terceiro capítulo desta dissertação.

⁵ Cf. texto intitulado *Uýra Sodoma: uma revolta organizada* (Hermoso, 2021), para mais detalhes sobre esse posicionamento de Uýra. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/uyra-sodoma-drag-amazonia-meio-ambiente>. Acesso em: 14 ago. 2024.

A partir de 2024, deixou de utilizar o sobrenome Sodoma e assumiu-se apenas como Uýra⁶.

Figura 2 - Foto de Uýra - Fevereiro de 2017



Fonte: <https://www.instagram.com/p/BQ53qsMgcIT/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

⁶ Anteriormente, a artista utilizava o nome Uýra Sodoma. Nas redes sociais, ainda emprega o sobrenome Sodoma, porém deixou de fazê-lo em trabalhos, por isso, neste estudo, utilizamos somente Uýra.

Figura 3 - Foto de Uýra - Fevereiro de 2017



Fonte: <https://www.instagram.com/p/BQ7Bk1qg3OB/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

Figura 4 - Foto de Uýra - Fevereiro de 2017



Fonte: <https://www.instagram.com/p/BQ7CdEaA9Ya/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

As fotos constantes nas figuras 2, 3 e 4 são as três primeiras publicadas no Instagram de Uýra (www.instagram/uyrasodoma.com). A semelhança das imagens se dá por todas serem constituídas por uma estética baseada na maquiagem do rosto exagerada, com folhas no entorno do pescoço, e dorso desnudo de roupas, coberto apenas por materiais orgânicos, folhas e sementes. Essa produção de novas imagens corporais, logo, produção de novos sentidos, constitui-se como resposta de um corpo que no passado sofreu violência por utilizar maquiagem. Quando indagada sobre sua forma de se apresentar ao mundo, Uýra responde:

Galhos, folhas e frutas como elementos de criação e estímulo ao desenvolvimento de histórias e narrativas. Também o estímulo das narrativas orais familiares como ferramenta e potência de fazer artístico dentro da arte e educação (Uýra, 2023).

Para a artista, além da estética, os elementos constituintes de sua vestimenta e caracterização defendem um imaginário que não é individual, pois fazem parte de um caráter coletivo, traço das populações originárias. Quanto ao fazer artístico da arte e educação, acaba por estimular outras vivências, como podemos observar na Figura 5, em que temos um exemplo de releitura de obras fotográficas por parte de alunos da Escola Estadual de ensino médio Doutor Bento Ferraz de Palestina, localizada em São Paulo (SP), após visita à exposição de trabalhos de Uýra, no âmbito da 34ª Bienal de Artes de São Paulo, em junho de 2022⁷.

⁷ Disponível em: <http://34.bienal.org.br/post/9180>. Acesso em: 14 ago. 2024.

Figura 5 - À esquerda, Uýra; à direita, aluno após visita à exposição de trabalhos de Uýra



Fonte:

https://www.instagram.com/p/CeWmi8ZpFKo/?igsh=MTFtaXBnb21vMDNwYg%3D%3D&img_index=3. Acesso em: 14 ago. 2024.

A maquiagem extravagante faz jus às primeiras definições dadas a Uýra, como uma “drag queen amazônica”. Ainda que hoje não mais se autointitule dessa maneira, a forma como ela se apresenta nos permite acrescentar outra camada à discussão: aquela sobre gênero.

2.3 Gênero e performance

Realizando análise dos trabalhos de uma artista visual indígena e transgênero, é natural abordarmos o conceito de gênero e levantarmos o seguinte questionamento: o gênero pode interferir nas práticas culturais, sociais e político-ideológicas? Para Butler (2018, p. 26-27), “o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas”, ou seja, é “impossível separar a noção de ‘gênero’ das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida” (Butler, 2018, p. 27). Em suma, gênero é uma prática social e está intrinsecamente relacionado à maneira como cada pessoa estabelece relação com os outros em sociedade. Para Butler (2018, p. 11), vivemos em uma sociedade demarcada pela “heterossexualidade compulsória”.

Todavia, em oposição à fixidez de identidade de gênero, há corpos que rompem com “as categorias de corpo, sexo, gênero e sexualidade, ocasionando sua ressignificação subversiva e sua proliferação além da estrutura binária” (Butler, 2018, p. 17).

Uýra, nesse sentido, constitui um corpo que rompe com as estruturas sociais e contrapõe-se à heterossexualidade compulsória. Esse corpo transiciona de gênero, encarna a personificação da floresta amazônica ao se intitular “a árvore que anda” e condensa o saber científico da Biologia para desenvolver trabalhos amparados na linguagem da fotografia, do audiovisual e da performance.

Para Leal⁸ e Rosa (2020, p. 21), “o percurso das transgeneridades em performance é o reposicionamento das lutas por reconhecimento e melhorias sociais [...] e nos seus direitos e modos de existir”. A performance surge, então, como campo de existência e resistência de corpos que ressignificam o gênero de forma subversiva e corroboram para uma sociedade que dê conta de distintas formas de existência em coletividade. De acordo com Cohen (2002, p. 30), a performance desenvolve-se em um campo “entre” linguagens e se caracteriza por uma forma híbrida, que nasce da interação das artes plásticas com as artes cênicas. Já segundo Fischer-Lichte (2005, p. 73-74), a performance acontece tendo como ponto de partida quatro pontos estruturais:

1 – Uma performance ocorre pela co-presença física de actores e espectadores, pelo seu encontro e interacção. 2 – O que nela acontece é transitório e efêmero. Apesar de tudo, o que quer que ocorra durante a sua realização, manifesta-se como *hic et nunc*, e é experienciado como presente de uma forma particularmente intensa. 3 – Uma performance não transmite significados predeterminados. Pelo contrário, é ela que suscita os significados que surgem durante a sua realização. 4 – As performances caracterizam-se pela qualidade de ‘acontecimento’. O modo específico de experiência que permitem é uma forma particular de experiência liminar.

Aqui destacamos aspectos importantes no que tange à natureza da performance: *interação* da performer com o público que assiste/ participa do processo; *efemeridade*, por se tratar de um evento, transitoriedade e capacidade de evento baseado no “aqui e agora”; um (ou mais) *significado(s)* que possa(m) vir a gerar no público durante seu acontecimento; e a *experiência* em si, que provoca uma mudança

⁸ A pesquisadora Dodi Leal foi uma das primeiras pessoas transgêneros no mundo a se tornar doutora efetivada no Ensino Superior público na área de Artes.

nos participantes e no espaço onde o evento chamado de performance ocorre. A partir desses quatro pontos-chave, desenvolvemos, a seguir, a análise da performance *Espiral da morte*.

2.4 Análise da performance *Espiral da morte*

A espiral da morte é o título do livro vencedor do Prêmio Jabuti 2017, escrito pelo jornalista Claudio Angelo. A obra envolve uma pesquisa de apuração extensa e detalhada sobre as consequências do aquecimento global e os impactos das ações humanas em relação à mudança climática. Documenta também um fenômeno biológico relativo às formigas, que ocorre quando elas entram em uma espécie de círculo, atraídas pelo odor liberado por outras formigas a partir de um feromônio que as guia e as conduz ao caminho que levaria ao alimento. Pode acontecer, porém, de determinado grupo de formigas se enganar e liberar o feromônio de forma equivocada, sem que haja alimento de fato. Cegas e guiadas pelo odor, as formigas seguem caminhando em círculos em busca do alimento inexistente. Sem se alimentar e andando insistentemente, são levadas à exaustão e morrem, por isso o fenômeno denomina-se espiral ou círculo da morte (Figura 6).

Figura 6 - Formigas compondo o fenômeno espiral da morte



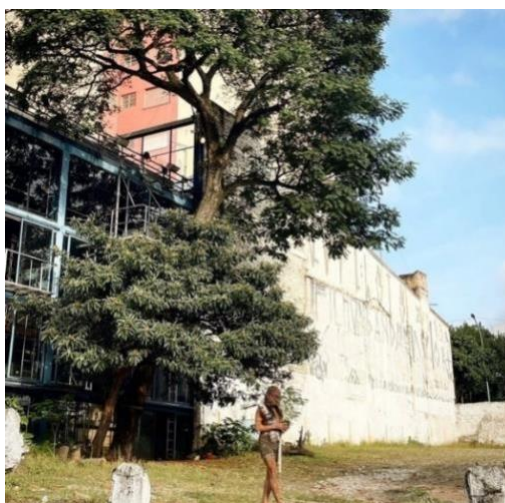
Fonte: <https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/terra-da-gente/noticia/2018/12/04/circulo-da-morte-o-engano-fatal-das-formigas.ghtml>. Acesso em: 14 ago. 2024

A performance que analisamos carrega no próprio título pelo menos três camadas de significado no que tange à questão da morte: há a morte física das formigas, relacionada ao fenômeno biológico; há a morte dos indígenas, em sentido figurado, marcada pela perda de elementos da cultura dos povos originários (línguas,

saberes relacionados à medicina ancestral, hábitos e ritos), experienciada por muitas comunidades, sobretudo as mais urbanas; e há, ainda, a morte física dos indígenas. Segundo pesquisa divulgada pela Fundação Fiocruz em parceria com a Universidade de Harvard (Pedrosa, 2023), a taxa de suicídio entre indígenas supera em quase três vezes a da população geral (Fortanetto, 2023). Os mais afetados são jovens solteiros com menos de 24 anos, dos estados do Amazonas e Mato Grosso do Sul, dois dos estados com as maiores populações indígenas do Brasil. Hoje o Amazonas é o estado com maior população de povos originários no país e conta com 490,9 mil indígenas; em segundo lugar está o estado da Bahia, com 229,1 mil, e em terceiro lugar, o Mato Grosso do Sul, com 116,3 mil (Brasil, 2023).

Nesse contexto, desenvolveu-se a performance que foi apresentada por Uýra em 11 de junho de 2022, na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT)⁹ (Figura 7), e reapresentada em 11 de dezembro de 2022, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)¹⁰ (Figura 8). A *performance* realizada na área externa do Teatro Oficina durante a MIT aconteceu em ambiente aberto, cercado por árvores e em chão de terra batida. A apresentação no Rio de Janeiro ocorreu em espaço fechado, dentro do museu.

Figura 7 - Foto de Uýra na performance *Espiral da morte* - São Paulo



Fonte: acervo pessoal.

⁹ Durante a MIT, a performance foi apresentada com o título *Cartas de amor: espiral da morte*, mas, neste estudo, adotamos o título *Espiral da morte* por ser a mesma denominação da performance apresentada no MAM-RJ.

¹⁰ Como atividade de abertura da exposição *Supernova Uýra*. Disponível em: <https://mam.rio/programacao/supernova-uyra/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

Figura 8 - Foto de Uýra na performance *Espiral da morte* - Rio de Janeiro



Fonte: <https://mam.rio/programacao/supernova-uyra/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

Como estratégia metodológica da performance, em nossa análise, consideramos três elementos¹¹: o discurso, a gestualidade e a estética empregada pela *performer*.

Em ambas as apresentações, Uýra formou uma espécie de mandala, um círculo com folhas colocadas no chão que imitam o formato criado a partir da movimentação das formigas no fenômeno espiral da morte. Na performance apresentada no Rio de Janeiro, Uýra está sem adornos na cabeça e com o rosto à mostra. Já na apresentação de São Paulo, a artista inicia com um cocar de penas marrons, azuis e vermelhas colocado nos ombros; uma máscara, que se assemelha a uma rede, cobre-lhe o rosto e a cabeça, deixando apenas os cabelos de fora, que se avolumam no peito desnudo (Figura 9); o corpo traz tatuagens nos braços e pernas. Nas costas, um círculo em tinta marrom, o mesmo formato desenhado pelas formigas quando na espiral da morte. A estética da artista juntamente com a postura adotada remetem à movimentação de um pássaro, talvez fazendo jus ao seu nome (Uýra abreviação de *uyrapuru*, o pássaro). Se estivesse na selva, Uýra estaria camuflada, por vestir-se/estar pintada exatamente com a cor da copa das árvores: marrom.

¹¹ Não foram encontrados registros audiovisuais da performance ocorrida no MAM, somente fotografias. Por esse motivo, nossa análise foca mais na apresentação realizada durante a MIT.

Figura 9 - Foto de Uýra na performance *Espiral da morte* - São Paulo



Fonte: acervo pessoal.

Ainda que com o rosto coberto e com as pinturas corporais, Uýra se apresenta perante o público vestindo apenas uma peça de roupa: um *short*. Os pés tocam o chão sem nenhuma proteção, e esse corpo, no ambiente da performance, avança no limiar da exposição:

Neste sentido, o corpo é a maior fronteira humana: está sempre exposto. Apesar de roupas, apesar de ideias, o corpo humano é feito de vulnerabilidade. Aliás, roupas e ideias tendem a dar uma impressão de segurança protetiva não à pele, mas à existência. Curiosamente corpo em forma de roupa e corpo em forma de ideia são as moedas sociais do próprio corpo. Estar em relação significa ter objetos de troca que se constituem como parcelas de mim: roupas e ideias que vestem o corpo têm valor de circulação e, na economia urbana, têm mais importância que o próprio corpo (Leal, 2019, p. 28).

Se vestimentas promovem certa segurança protetiva a um corpo desnudo, o corpo de Uýra revela-se vulnerável ao se apresentar ao público trajando apenas uma peça de roupa, desprovida do valor de circulação das vestimentas no contexto da sociedade urbana. Berghaus (2005), em sua reflexão sobre corpo como artefato cultural, dotado de características psicossociais impressas na performance, ajuda-nos a compreender a resistência:

Qualquer que seja a posição teórica, o corpo como um artefato cultural ou um objeto de narrativas psicossociais poderia ser mais bem demonstrado na performance. Aqui, a artista pode ‘representar’ a si mesma em uma posição de sujeito autodeterminada e revelar tanto o processo de inscrição quanto as formas de resistir a códigos sociais opressivos (Berghaus, 2005, p. 134, tradução nossa)¹².

Uýra opta por resistir aos códigos sociais que oprimem os corpos indígenas e transgêneros, uma vez que não se esconde, mas se revela, performando e promovendo a interação do seu corpo com o público que a assiste. Também a “representação” de si mesma acontece por meio do desenvolvimento da narrativa em que assume uma gestualidade, por vezes, animalesca.

Uma recorrência em relação à gestualidade da performance é que foi marcada por movimentos circulares. Uma movimentação inicialmente lenta: a artista entrou em cena¹³ andando com folhas nas mãos, formou o círculo no chão com as folhas. Em seguida, tirou-as da posição inicial e colocou-as umas sobre as outras. Depois, em uma atitude mais enérgica e com movimentos acelerados, esfregou-as no corpo e no rosto, cheirou-as e comeu-as, mastigando-as¹⁴. Durante essas ações, não encarou ao público, agiu como se estivesse sozinha. Seus gestos eram precisos, evidenciando a dramaturgia do corpo: “uma dramaturgia que se baseia na criação no corpo e através dele” (Ribeiro, 2010, p. 79). O corpo como o objeto/suporte para o desenvolvimento da narrativa trazia uma segurança e consciência do que estava acontecendo ao redor. Por vezes, os gestos acelerados deram espaço a pausas. O tempo da performance obedecia a uma temporalidade própria que variava, assemelhando-se a um ritual, ao que Martins (2021, p. 72) destaca como “performance ritual”, isto é, a ritualização do corpo como “local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbre da vocalidade”. Desse modo, Martins (2021, p. 72) compreende a performance ritual como um circuito de significâncias que associa tempo, ancestralidade e morte a

¹² No original: “whatever the theoretical position, the body as a cultural artefact or an object of psycho-social narratives could best be demonstrated in the medium performance. Here the artist could ‘represent’ herself in a self-determined subject position and reveal both the process of inscription and ways of resisting oppressive social codes. This way, performances were expected to stimulate a healing process in actor and audience alike”.

¹³ Aqui nos referimos especificamente à performance realizada na MIT, em São Paulo.

¹⁴ Vídeo de acervo pessoal. Disponível em: https://www.instagram.com/marrcorrea/p/CeuETW0PMJB/?img_index=5. Acesso em: 14 ago. 2024.

eventos baseados não em uma cronologia linear, uma vez que estão em constante transformação.

Essa transformação é realizada em um tempo espiralar, em uma temporalidade curvilínea como um rolo de pergaminho. O movimento pendular norteia a ideia de que passado, presente e futuro podem ser temporalidades que coabitam e interagem. A essa ideia cabem os pensamentos em torno das noções de morte defendidas tanto pela performance em análise, quanto pela cosmovisão indígena: a morte não como um fim, mas como uma etapa de transformação da vida, como recomeço, em um movimento espiralar, como as mandalas feitas com as folhas e como os gestos circulares repetitivos realizados pela performer perante o público.

Dessa forma, o discurso da cosmovisão indígena prevalece em toda a narrativa da performance: o corpo humano é citado como sendo natureza. Nesse ponto é importante ressaltar que não existe apenas uma cosmovisão. O mais acertado seria falarmos em cosmovisões indígenas, haja vista o grande número de povos originários e as distintas maneiras como percebem e se relacionam com o mundo. Um dos traços das cosmovisões é o de que o indígena não é parte da natureza, mas é a natureza em si. Entendemos o conceito com base em Krenak (2019, p. 25): “Tradição de diferentes povos que têm no sonho um caminho de aprendizado, de autoconhecimento sobre a vida, e a aplicação desse conhecimento na sua interação com o mundo e com as outras pessoas”.

Além disso, a noção de cosmovisões está relacionada à presença da espiritualidade: os cosmos como símbolo de fé, respeito e proteção. Nesse universo, surgem figuras encantadas, como Boto, Mãe da Mata. Essa certeza na espiritualidade presente – seja em sonhos, seja em ações do cotidiano – faz parte de uma mentalidade ancestral transmitida de geração em geração, por isso os povos originários valorizam tanto os anciãos; os mais velhos são símbolo de sabedoria. Dessa forma, entendendo as cosmovisões indígenas como um conjunto de valores e conhecimentos que se convertem em práticas que norteiam hábitos rotineiros de comunidades distintas, interferindo na maneira como esses indivíduos vivem e se relacionam com a natureza e com os outros seres, chegamos ao ponto do *significado* (Fischer-Lichte, 2005, p. 73-74), que a artista busca disseminar para o público:

É pelo cheiro que formigas se comunicam. É pela memória oral que indígenas se guiam. É essa intimidade coordenada e ancestral que permite a orientação, o movimento e a continuidade de ambos os grupos. Interrupções nesses ciclos geram desordem, solidão, desorientação e morte. Afastam indivíduos do coletivo. São formigas e indígenas espalhados, agora individualizados, perdidos do seu rastro coletivo. Não se caminha sem memória. Assim nasce o fenômeno biológico da Espiral da Morte. Assim nasce o fenômeno sociopolítico e cultural da Diáspora Indígena no Brasil. Sem saber para onde ir, após a separação forçada, se perdem, se esquecem, morrem – mas às vezes, retornam ao grupo, reafirmam-se parte da sua coletividade.¹⁵

Assim, o significado de tal performance busca estreitar semelhanças entre as formigas e os povos indígenas, associando as orientações coletivas perdidas dos insetos às separações forçadas que marcam determinados povos originários. Para a artista, pessoas indígenas alijadas de suas comunidades assemelham-se a formigas que cambaleiam em busca de alimentos e, desorientadas, muitas vezes, não resistem, perdem-se e morrem. Ainda segundo Uýra:

O percurso das folhas, em linhas curvas e redemoinhos, ecoa um percurso adotado pelas formigas e conhecido como '*espiral da morte*', em que os insetos encontram uma estratégia de sobrevivência a partir do reconhecimento entre pares. Essa imagem remete aos escapes realizados por pessoas e coletivos indígenas frente às armadilhas coloniais.¹⁶

A artista traz a realidade dos povos, estes que, em meio a processos como depressão e suicídio, lutam e desenvolvem estratégias de sobrevivência. Além da expressão armadilhas coloniais, que simboliza os traços da colonização em nossa sociedade, Uýra utiliza a expressão *coma colonial*¹⁷ para se referir a indígenas que ainda não iniciaram processo de retomada e busca por origem e identidade indígena. Se na apresentação durante a MIT, a artista esteve sozinha, no MAM, contou com a participação de indígenas da Aldeia Maracanã, território indígena situado na área urbana do Rio de Janeiro. Na performance apresentada em São Paulo, uma música

¹⁵ Texto extraído do Instagram de Uýra. 2 jun. 2023. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cs_9IOquGDB/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 5 jun. 2023.

¹⁶ Texto extraído do site do MAM-RJ. Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/uyra-mam-rio/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

¹⁷ Discurso de abertura de *Supernova Uýra* no MAM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uN5FGuKfZR4&t=97s>. Acesso em: 14 ago. 2024

mecânica imitava sons de pássaros; já no Rio de Janeiro, a apresentação teve a sonoridade de maracas indígenas, proporcionando outra *experiência* ao público. Tal experiência se diferencia a partir do momento em que, na apresentação de São Paulo, Uýra está sozinha: vemos apenas um corpo indígena que performa e tem os olhos voltados para si (Figura 10).

Figura 10 - Foto de Uýra sozinha na performance *Espiral da morte* - São Paulo



Fonte: acervo pessoal.

Na apresentação realizada no Rio de Janeiro, em dezembro de 2022, a presença de outros corpos indígenas confere um caráter de coletividade, potencializado pela utilização de maracas, instrumentos musicais típicos das rodas de rituais originários (Figura 11).

considerar que ela só se realiza quando há interação do público com a *performer*. Nas duas apresentações, houve *interação* do público, que seguia minuciosamente as ações de Uýra a cada passo dado, a cada gesto realizado e cada folha levantada, o que nos leva à questão do *feedback* Uýra x público:

A questão do *feedback* entre os performers e o público levanta questões semelhantes às do conceito de presença. Costuma-se afirmar que a performance ao vivo de todos os tipos envolve um processo de comunicação no qual os performers influenciam o público e o público influencia os performers. Certamente, isso é diferente das apresentações gravadas, nas quais os artistas podem influenciar o público, mas não vice-versa (Auslander, 2000, p. 68, tradução nossa)¹⁹.

Levando em consideração as duas apresentações de *Espiral da Morte*, podemos afirmar que essas experiências podem ser percebidas distintamente. Em relação à apresentação ocorrida durante a MIT, em São Paulo, não houve registro audiovisual fornecido pela instituição²⁰; já em relação à apresentação ocorrida no MAM, no Rio de Janeiro, houve registro por parte da instituição²¹. Isso evidencia a singularidade de cada uma das apresentações da mesma performance. É possível afirmar que a *efemeridade* (Fischer-Lichte, 2005, p. 73-74) da apresentação não registrada é maior do que a efemeridade da apresentação registrada? Entendemos que sim. A performance realizada em São Paulo, para determinado público, conta apenas com a memória de quem esteve presente; já a performance realizada no Rio de Janeiro, em virtude de seu registro audiovisual, pode ser (re)vista e acessada inúmeras vezes, ou, ainda, pode ser vista por quem não esteve presencialmente durante apresentação.

Dessa forma, a performance pode instaurar narrativas e memórias de maneiras distintas, ainda que seja apresentado o mesmo conteúdo em situações distintas. Mesmo assim, o fato de a apresentação no Rio de Janeiro contar com outros

¹⁹ No original: "The issue of feedback between performers and audience raises similar questions as the concept of presence. It is often claimed that live performance of all kinds entails a process of communication in which the performers influence the audience and the audience influences the performers. Certainly, this is different from recorded performances in which the performers may influence the audience but not vice versa".

²⁰ Os registros fotográficos durante esse evento foram realizados pelo próprio pesquisador.

²¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=97&v=uN5FGuKfZR4&embeds_euri=https%3A%2F%2Fmam.rio%2F&source_ve_path=MzY4NDIsMzY4NDIsMjg2NjY&feature=emb_logo. Acesso em: 13 abr. 2023.

indígenas, formando uma espécie de ritual coletivo, ao invés de individual, como foi na MIT, em São Paulo, pode alterar a percepção da mensagem e do objetivo da performance? A nosso ver, não. A mensagem principal e o objetivo de Uýra com *Espiral da morte* visavam a decodificar a mensagem científica do fenômeno biológico da espiral da morte, assemelhando as formigas a populações indígenas. Para tanto, a artista utilizou dos elementos da gestualidade, do discurso e da estética. Com a performance, também trouxe a noção em torno das cosmovisões indígenas ao utilizar de elementos sonoros, como sons de pássaros (em São Paulo), ou sons das maracas indígenas (no Rio de Janeiro). Além de fazer reverberar uma noção de morte associada a um possível recomeço, mais um elemento pertencente às noções de cosmovisões dos povos originários: a morte não como fim.

Dodi Leal (2021) disserta que, com a pandemia de coronavírus, em 2020, tornou-se evidente o discurso sobre fins: “fim do mundo”, “fim da espécie humana”, “fim da humanidade”. O caos na área da saúde e o elevado número de mortes provocaram uma certa vendabilidade dessa narrativa trágica. A autora fala que esses fins significam novos começos: se a pandemia acirrou desigualdades, também foi capaz de instaurar uma possível derrocada de um modelo vigente “com a ruína do projeto colonial e moderno de teatro, de ser humano, de gênero e de mundo” (Leal, 2021, p.17). Ruína essa que dá vazão a um futuro sob a perspectiva de corpos não hegemônicos, uma necessidade urgente, como afirma Krenak (2019, p. 23):

Se durante um tempo éramos nós, os povos indígenas, que estávamos ameaçados de ruptura ou da extinção dos sentidos das nossas vidas, hoje estamos todos diante da iminência de a Terra não suportar a nossa demanda.

Se em um passado recente a ameaça dirigia-se aos indígenas, hoje toda a humanidade está ameaçada e o planeta inteiro está em perigo. Uýra utiliza do *discurso* para denunciar a crise climática global.

A nosso ver, o objetivo da performance *Espiral da morte* é atingido. Uýra, profissional com formação em Biologia transmite o discurso científico, codificando-o por meio da utilização da linguagem da performance. Como educadora, ultrapassa a esfera da sala de aula e ocupa espaços externos com sua arte para codificar saberes do campo científico por meio de um discurso também amparado nas cosmovisões

indígenas. A artista se vale da gestualidade (corpo e voz), da estética e do discurso (científico e das cosmovisões) para ritualizar a performance.

A narrativa criada em tal performance ratifica o que Fischer-Lichte (2005, p. 73-74) conceitua como pilares estruturais da performance: interação, efemeridade, significado e experiência. Tais elementos, associados às cosmovisões indígenas, ao discurso científico e à denúncia climática, constituem um panorama que não se encerra na performance presencial, mas reverbera para outras plataformas de mídia: alcança as linguagens do audiovisual e das redes sociais. Uýra atinge pessoas que não estavam presentes durante as apresentações das performances e cria um desdobramento de conteúdo. Esse desdobramento e estímulo à produção de conteúdos por parte do público concretiza a criação de um imaginário, de um universo próprio. Sobre essa temática debruçamo-nos no próximo capítulo.

3 CORPORALIDADE TRANSMÍDIA E A CONSTRUÇÃO DE MUNDOS

A história mais antiga registrada, a Epopeia de Gilgamesh, data de 669 a.C. Trata-se de uma série de poemas míticos sobre o rei que buscava imortalidade, na antiga Mesopotâmia. Considerado importante marco da literatura, é possível que tal Epopeia tenha influenciado outras obras, como a *Ilíada* e o *Antigo Testamento*. Esse registro, datado de época tão longínqua, exemplifica que o hábito de contar histórias é uma necessidade inerente ao ser humano. Os griôs e xamãs, por exemplo, reuniam as pessoas em volta de fogueiras para ouvir relatos, e as pinturas rupestres, com mais de 40 mil anos, são uma concretização do desejo humano de se comunicar, de alcançar o outro por meio da capacidade criativa da narrativa.

Dessa forma, entendemos que contar histórias não é uma prática moderna e constitui um dos traços mais característicos das populações indígenas: a oralidade. A palavra falada, registrada não em livros, mas em pessoas e rituais, serve a essas populações para repassar saberes, formas de cultura, histórias e conhecimentos ancestrais, tendo como elemento estrutural a memória e a imaginação para criar universos que entretenham, permitam fantasiar e criar desdobramentos de narrativas.

Um dos elementos presentes nos trabalhos de Uýra é a oralidade – a tradição originária – como traço marcante. É uma oralidade diferente, própria de uma época em que se dissemina não somente aos que estão ao alcance da presença física, mas também àqueles que estão nas redes sociais e em muitas outras mídias. Uýra é uma artista deste tempo e pode desenvolver trabalhos em distintas linguagens, com alcances variados, haja vista que apenas em sua conta no Instagram (<https://www.instagram.com/uyrasodoma>) reúne hoje 51 mil seguidores.

Considerando que Santaella (2005) categoriza os processos dos meios de comunicação em seis grandes eras civilizatórias, as eras da comunicação oral, da comunicação escrita, da comunicação impressa, da comunicação propiciada pelos meios de comunicação de massa, da comunicação midiática e da comunicação digital, podemos entender que Uýra insere-se em um período que concentra todas, já que embora sejam sequenciais, o surgimento de uma era não levou ao desaparecimento das anteriores; ao contrário, elas se sobrepõem e se misturam em uma malha cultural complexa e densa. Isso permite aos artistas deste tempo realizar performances em

museus, apresentar filmes em festivais de cinema e criar *fotoperformances* e *videoperformances* que podem ser compartilhadas nas redes sociais.

Trafegando por meios distintos, Uýra usa do corpo como um potencial multiplataforma que permite desenvolver narrativas em distintas mídias. Aqui chegamos a um ponto-chave de nossa pesquisa: o entendimento da corporalidade de Uýra em associação ao que Jenkins (2008) conceitua como narrativa transmídia (*transmedia storytelling*): um tipo de narrativa mais complexa do que as narrativas orais e que se dissemina por múltiplas plataformas de mídia, com participação ativa do público-consumidor. Essa narrativa está inserida em um contexto de convergência midiática (Jenkins, 2008, p. 41), no qual os meios de comunicação não são substituídos, mas passam por uma transformação a partir da introdução de novas tecnologias.

Scolari (2011, p. 133) afirma que existem várias modalidades de convergência em curso, entre as quais, destacam-se as convergências empresarial, profissional e comunicacional. Cada uma delas pressupõe processos singulares, como, por exemplo, a fusão de empresas e a união de redações digitais e analógicas ou até mesmo a aparição de perfis profissionais híbridos, como o perfil de um jornalista multimídia ou multiplataforma. O autor ressalta, ainda:

Nesse contexto, podemos falar também de uma *convergência semiótica* – onde as diferentes linguagens e sistemas de significação se cruzam e se contaminam entre si – e de uma *convergência narrativa* na qual os relatos saltam de um meio a outro. Para Jenkins, a *convergência cultural* inclui as narrativas transmidiáticas, mas também dá muita importância à produção de conteúdos por conta dos usuários. Como se pode observar, existem várias, demasiadas convergências (Scolari, 2011, p. 133-134).

No contexto das convergências, Jenkins (2008) analisa a narrativa transmídia em projetos ficcionais de franquias²², como *Matrix*, *Lost* ou *Star Wars*. Tais narrativas incentivam novos modos de participação e envolvem uma transformação na forma de produzir e consumir os meios de comunicação (Jenkins, 2008, p. 44). O engajamento das audiências estimula maior geração de conteúdos por parte dos usuários, tornando

²² O autor ressalta que desde os anos de 1970, o avanço tecnológico possibilitou o surgimento de um produto chamado franquias: tal produto não se limita a somente uma mídia; ao contrário, alcança distintos meios e produtos, como os filmes de *Star Wars*, por exemplo.

o fluxo de conteúdos entre mídias como filmes, séries, HQs e games, desdobramentos possíveis e recorrentes. Para Massarolo (2011, p. 61):

O mundo de histórias evocado pela narrativa transmídia desdobra-se em múltiplas camadas e fornece, em cada uma das mídias, experiências que expandem o universo pessoal das audiências ao mesmo tempo em que reforça a sua noção de pertencimento a um determinado universo narrativo.

Essa noção de pertencimento é um dos elementos constituintes das convergências de mídias. Outro elemento importante do contexto das convergências, denomina-se prática transmídia. Dena (2009, p. 322) entende uma obra transmídia como “uma tendência contínua” que “definitivamente envolve ultrapassar limites” (Dena, 2009, p. 316, tradução nossa). Para a autora, a prática transmídia representa uma implementação funcional do que é compreendido como diversidade, haja vista que não existe um meio único, mas maneiras distintas de produzir conteúdos e sentidos, permitindo até mesmo que diferentes meios de comunicação de naturezas distintas possam desenvolver trabalhos de pesquisa em conjunto, reunindo diferentes áreas. Dena (2009, p. 101, tradução nossa) entende que a

teoria da prática transmídia gira em torno de um único traço chave: o emprego de múltiplas mídias e ambientes distintos. Esse traço unificador pode ser implementado em muitas práticas criativas, indústrias, países e culturas. Pode ser reconhecido em uma única obra criativa ou a partir das relações entre as obras²³.

O pensamento de Dena nos permite associar a prática transmídia a distintas mídias que a obra *Manaus, uma cidade na aldeia*²⁴ alcança. Aqui retornamos à noção da corporalidade de Uýra relacionada à prática transmídia: a artista realizou a performance presencialmente, em abril de 2020, nas ruas de Manaus (Figura 13) . Em dezembro do mesmo ano, lançou o conteúdo como *videoperformance*²⁵, dias depois,

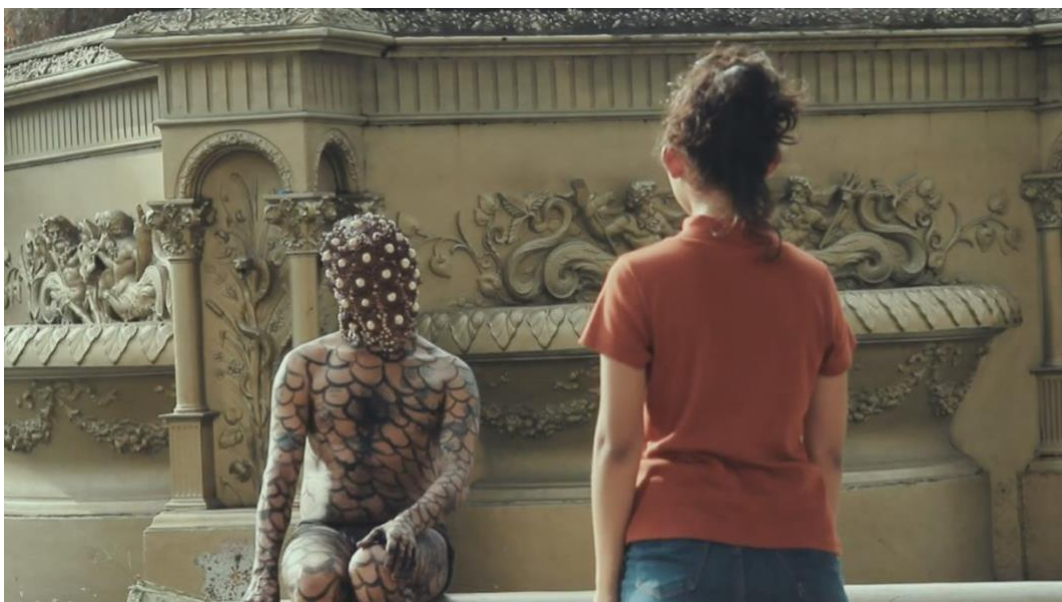
²³ No original: “The theory of transmedia practice pivots on a key single trait: the employment of multiple distinct media, and environments. This unifying trait is one that can be implemented in many creative practices, industries, countries and cultures. It can be recognized in a single creative work or from the relationships between works”.

²⁴ A *videoperformance* foi realizada por Uýra a convite da área de fotografia contemporânea do Instituto Moreira Salles (IMS) e disponibilizada no site do IMS em 12/12/2020. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/uyra-sodoma>. Acesso em: 12 set. 2021.

²⁵ Disponibilizada no site do Instituto Moreira Salles em 14/12/2020. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/uyra-sodoma/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

divulgou o conteúdo com desdobramentos nas redes sociais²⁶ (Figura 14). Assim, o mesmo corpo disseminou conteúdos utilizando da linguagem da performance, linguagem audiovisual e linguagem digital, alcançando públicos distintos por meio de conteúdos que se complementam.

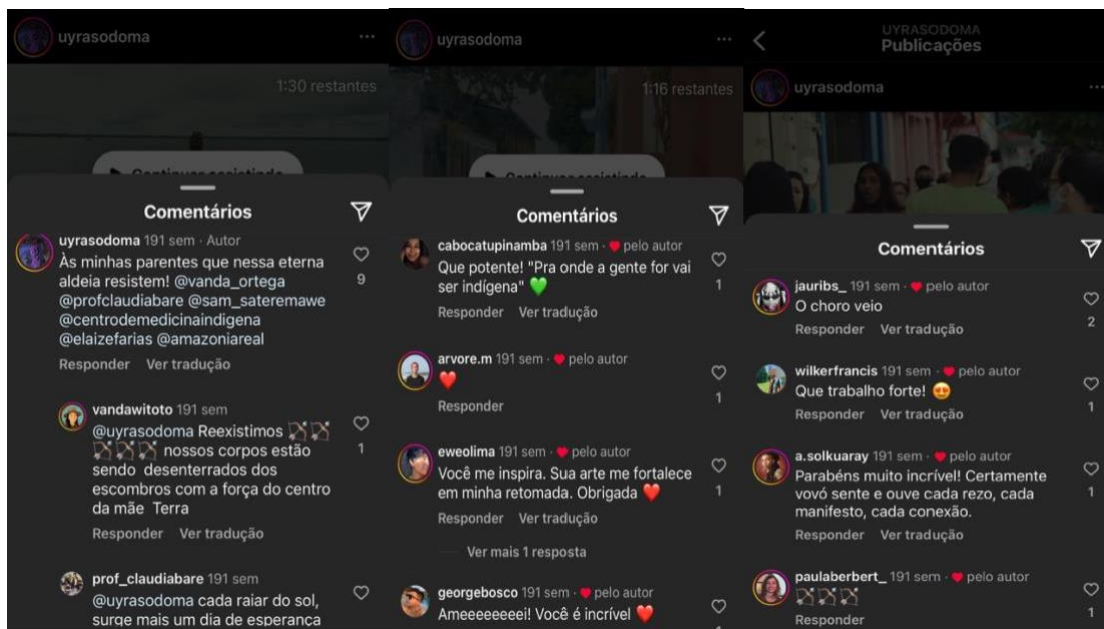
Figura 13 - Interação Uýra x público durante performance *Manaus, uma cidade na aldeia*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu4Oi0>. Acesso em: 20 set. 2022.

²⁶ Os vídeos foram compartilhados em três dias sequenciais: 22/12/2020, vídeo 1; 23/12/2020, vídeo 2; 24/12/2020, vídeo 3. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CJHR4mPDQGX/?igsh=MW1ua28ycTZ5bHhzZg==>. Acesso em: 14 ago. 2024.

Figura 14 - Interação Uýra x público nas redes sociais, a partir do *post* com vídeo de *Manaus, uma cidade na aldeia*



Fonte: <https://www.instagram.com/tv/CJHR4mPDQGX/?igsh=MW1ua28ycTZ5bHhzZg==>.
Acesso em: 14 ago. 2024.

Para Dena (2009), a prática transmídia não diz respeito a adaptações, como histórias de livros adaptadas para o cinema, ou vice-versa, em vez disso, configura-se pela forma multimodal e pela ampla variedade de teorias que incluem narrativas transmídia, narrativas cruzadas, narrativas distribuídas e ambientes narrativos em rede, entre outras. Dessa forma, observa, um projeto transmídia é caracterizado pela utilização de mídias que passam por uma negociação das distintas linguagens e práticas dos diferentes meios. É necessário, porém, que sejam entendidos os protocolos, discursos e processos específicos de cada meio.

A autora analisa o projeto *The Extended Theatre Experience* (2009) e afirma que a prática transmídia pode ser notada a partir do desenvolvimento de uma peça de teatro que incorporou novas tecnologias, promovendo duas experiências: uma, ao público que assistiu à performance ao vivo; outra, ao público que assistiu à peça posteriormente. O experimento foi realizado com uma equipe de gravação que acoplou câmeras aos artistas e músicos que estavam no palco durante a apresentação. Assim, apesar de a história narrada ser a mesma, diferentes *experiências* foram promovidas ao público. Podemos dizer que o mesmo acontece se analisarmos como a obra *Manaus, uma cidade na aldeia* foi desenvolvida e apresentada. O mesmo conteúdo alcançou três públicos: o público que assistiu à

performance ao vivo, o que assistiu à *videoperformance* e aquele que acessou o conteúdo lançado separadamente, em três vídeos, nas redes sociais.

Se a performance ao vivo permite *interação* do público com a *performer* e se constitui como um evento, uma *efeméride* (Fischer-Lichte, 2005), a *videoperformance* permite ao público assistir, pausar e rever o conteúdo quantas vezes desejar. Esse segundo público pode, ainda, receber o material editado com efeitos de pós-produção. Quanto ao público das redes sociais, ele pode assistir, pausar e rever o conteúdo quantas vezes desejar, além do que, dispõe de outra forma de *interação*, a virtual. Desse modo, performance e *videoperformance* disseminam o mesmo conteúdo em distintas linguagens, promovendo experiências únicas aos usuários.

Segundo Santaella (2005, p. 12), performance e *videoperformance* podem proporcionar inúmeras experiências sensório-perceptivas aos usuários. Podemos notar essas diferentes experiências ao analisarmos os elementos de narrativa presentes em *Manaus, uma cidade na aldeia*. Entre esses elementos, destacamos: *discurso* das cosmovisões indígenas e traços da linguagem oral praticada por Uýra em sua narração e em todo o texto da performance; linguagem da performance, desenvolvida nas ruas e posteriormente transformada em *videoperformance*; e linguagem digital, presente na *videoperformance*, que contou com recursos de edição e pós-produção. Destacamos aqui a linguagem da performance, entendendo ser essa a principal linguagem utilizada para atingir públicos distintos: aquele que presenciou a performance realizada nas ruas de Manaus e o espectador da *videoperformance*. Quanto à dimensão performática, Labra (2020, p. 122) observa:

[...] a performance afirma e expõe o real. Quebra com a noção de representação, e embaralha a camada de ficção que deveria definir, a priori, o que é arte e onde começa a vida. Apresentada em galerias de arte, museus, auditórios, terrenos baldios, ruínas ou em praça pública, ela existe como uma arte do 'entre', das margens e do centro ao mesmo tempo, incategorizável, sendo essencialmente efêmera e também mutante, polimorfa, interdisciplinar e política por princípio.

Compreende-se que a performance nasce em um campo de amplo domínio (ou entre limites) de práticas distintas; também pode ocupar museus e galerias de arte, ou ser apresentada nas ruas, sem aviso, surpreendendo o público, como foi o caso de *Manaus, uma cidade na aldeia*. A performance guarda, ainda, características de hibridismo de linguagens (Cohen, 2002, p. 30). Essa natureza híbrida da performance

possibilita que a produção de sentidos ao público seja ampliada a partir do momento que as diferentes “experiências sensório-perceptivas” (Santaella, 2005) da performance e *videoperformance* atinjam esse público: se, de um lado, um grupo de pessoas teve contato visual imediato e ao vivo com a artista Uýra e pôde interagir com sua performance, de outro, a *videoperformance* precisou contar com uma aliada, a câmera, que, conforme Santaella (2005, p. 54): “tornou-se uma parceira das performances de diversos artistas como meio de registro das ações ritualizadas e por vezes íntimas”. Nesse caso, a performance aconteceu pelas ruas de Manaus, não ocorreu em caráter íntimo; ao contrário, aconteceu à luz do dia no centro da cidade, à vista de todos que por ali passavam. Zumthor (2007, p. 50) denomina esse momento de *concretização*: “A performance é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de ‘concretização’. A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que enunciado é realmente recebido”.

Dessa forma, entendemos que *Manaus, uma cidade na aldeia* se desenvolve no terreno do “entre” campos, com fortes características de heterogeneidade de áreas e pode proporcionar a “concretização” a partir do momento que realiza a recepção. À luz dessas noções, verificamos que a performance de Uýra pelas ruas de Manaus provoca no espectador uma nova relação com aquele espaço e pode torná-lo um território de produção de novos sentidos, permitindo até mesmo que, no futuro, outras memórias sejam provocadas no público que por ali passou durante o evento, como podemos observar na Figura 15.

Figura 15 - Trecho da *videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu4Oi0>. Acesso em: 20 set. 2022.

Na imagem, podemos notar que no exato momento que o ônibus passava, a mulher pôde ver Uýra sentada, concretizando a performance na praça pública, o que torna aquele ambiente um espaço possível para outras memórias atreladas à performance que ocorreu, modificando, ainda que por pouco tempo, a *experiência* no trajeto daquele ônibus da transeunte que tentava enxergar a performance e interagir com a artista. A performance, assim, modifica o espaço, chegando a criar outra *experiência* (Fischer-Lichte, 2005) para o público daquele lugar e estabelece uma nova dinâmica na relação entre público e espaço. Dena (2009) entende tais espaços como ambientes em que se desenvolvem narrativas, isto é, a performance amplifica a construção de sentidos da narrativa construída naquele espaço, gera outro significado àquele lugar e pode modificar a relação entre o público e o espaço em que ocorre a ação performática. Uýra, como *performer*, assume o papel de condutora da narrativa desenvolvida na performance, plenamente consciente dos objetivos de *interação* e com domínio do espaço que está ao seu redor (Ribeiro, 2010).

Em relação à *videoperformance*, o espectador vivencia outra experiência, na qual se articulam performance e audiovisual. Para melhor entendimento, recorreremos ao conceito de mídia-performance, formulado por Salis (2013), a fim de elucidar a relação entre as tecnologias digitais e a experiência da performance:

Ao mesmo tempo em que as representações do mundo digital se tornam materialmente mais diversas, abstratas e incorporais, puro processamento, as tecnologias da comunicação também multiplicam as imagens de corpos expressivos. [...] a sensibilidade e a expressividade do corpo ganham novas dimensões, a partir da multiplicação dos dispositivos de comunicação.

Podemos perceber a relação desses dispositivos com a nova dimensão corporal quando analisamos *Manaus uma cidade na aldeia*. Os efeitos são associados ao corpo da *performer*, formando uma linguagem construída a partir dos elementos digitais, ressignificando aquele corpo. A *videoperformance* inicia com uma cartela que apresenta o título do trabalho em uma tela com fundo preto. O primeiro áudio que escutamos é o som de uma motosserra. Uýra surge com o rosto coberto por uma espécie de máscara feita de sementes, enquanto ouvimos uma narração. Ela aparece de costas para a câmera, na margem de um rio, com lixo próximo aos pés (Figura 16).

Figura 16 - Trecho da *videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu4Oi0>. Acesso em: 20 set. 2022.

A artista caminha de costas em direção à câmera enquanto ouvimos sons de pássaros e o barulho da motosserra. O recurso de pós-produção utilizado simula uma imagem tremida que, aliada a um corte de edição abrupto, causa efeito fantasmagórico no movimento dos passos. Podemos perceber alteração do corpo com recurso digital. Na sequência, em corte seco, Uýra aparece de costas para câmera, agora em frente a um prédio de arquitetura colonial, típico da *Belle Époque*. Enquanto

ouvimos a narração em tom de crítica, ela caminha, afastando-se do prédio. Em seguida, pela primeira vez, aparece de frente para a câmera, movimentando-se com as mãos no chão, engatinhando. Sua *gestualidade* se assemelha a uma figura animalésca (Figura 17).

Figura 17 - Trecho da *videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu4Oi0>. Acesso: 20 set. 2022.

Mais uma vez, temos um efeito digital na edição, quando a artista se movimenta, sugerindo deslocamentos de um corpo não humano, digitalizado, até mesmo duplicado, que aparece à esquerda e à direita do quadro (Figura 18).

Figura 18 - Trecho da *videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu4Oi0>. Acesso: 20 set. 2022.

A utilização de tais recursos, conforme Salis (2013), aponta para uma tendência observada desde os anos de 1990, período caracterizado pelo desenvolvimento de novas tecnologias e pela incorporação de recursos de edição à *videoperformance*, aspectos que geraram mudanças profundas não só na relação entre audiovisual e performance, mas também na maneira como os espaços públicos passaram a ser ocupados. Segundo o autor:

Não apenas os ambientes artísticos tradicionais têm sido reconfigurados tecnologicamente, como todo o 'habitat' humano está sendo re-enquadrado pela nova mídia. Dos 'nano' dispositivos móveis de comunicação, como players e celulares, aos macro-ambientes urbanos, como prédios e cidades, é todo o espaço do agenciamento homem-máquina que se está redesenhando, como mídia-arquitetura e mídia-automação (Salis, 2013, p. 229).

A mídia-performance, assim, permite ser acessada em novos lugares, telas, ruas, projeções, ambientes interativos, com formas e composições distintas, ocasionando novas maneiras de interação entre público, performance e espaços urbanos. Podemos notar outra perspectiva no que tange aos espaços urbanos quando Dena (2009, p. 76, tradução nossa) identifica a importância dos espaços físicos para a produção de sentidos:

O mundo físico é uma fonte imbatível de informação, fornecendo-nos a cada momento um fluxo contínuo de novas imagens, sons e sentimentos que não podem ser totalmente simulados por computadores²⁷.

A autora observa que, quando um mundo ficcional é expresso por meio de mídias distintas, seus limites se expandem para além de um único meio. Aqui destacamos não o universo ficcional, mas o modo como o ato performático é expandido para outras mídias e plataformas; no nosso caso, como a performance reverbera para *videoperformance* e redes sociais. A nosso ver, essa expansão e capacidade de alcance multiplataforma relaciona-se ao pensamento de Jenkins (2008, p. 157) sobre a construção de mundos envolvendo narrativas transmídia:

Cada vez mais, as narrativas estão se tornando a arte da construção de universos, à medida que os artistas criam ambientes atraentes que não podem ser completamente explorados ou esgotados em uma única obra, ou mesmo em uma única mídia.

Dessa forma, podemos destacar que *Manaus, uma cidade na aldeia* disponibilizada nas plataformas Vimeo e Youtube, bem como nas redes sociais Instagram e Facebook, e no *site* do IMS, além de ter sido uma performance que ocorreu nas ruas de Manaus, confirma a tendência de uma obra se fazer presente em diversos ambientes de mídia, concretizando narrativas cujo ponto de partida é o corpo de Uýra. Essa corporalidade constrói mundos a partir do momento que utiliza diferentes linguagens, as quais, espalhadas em uma rede multiplataforma, podem provocar e alcançar diversos públicos e permitir, inclusive, modalidades de participação e interação distintas, sejam elas presenciais ou virtuais, e fazer parte de uma cultura que estimula a participação de usuários em uma cadeia de consumo:

A participação ativa do consumidor chamado a compartilhar do processo criativo dentro de um midiático que se retroalimenta constantemente, estabelecendo formas e práticas/estratégias de produção, de circulação e de consumo marcados tanto pela verticalidade (com modelos baseados na produção de conteúdos por meio dos grandes conglomerados) quanto pela horizontalidade (Lopes; Mungioli, 2011, p. 254).

²⁷ No original: “the physical world is an unbeatable source of information, supplying us at each moment with a continual stream of new images, sounds and feelings that cannot be fully simulated by computers”.

A participação do consumidor/co-criador dentro de um ecossistema midiático se configura como uma das características da narrativa transmídia, isso porque a narrativa transmídia (Jenkins, 2008) está amparada em três pilares: a convergência dos meios de comunicação, a cultura participativa e a inteligência coletiva. Tanto a cultura participativa quanto a inteligência coletiva estão relacionadas ao estímulo para que o público não seja apenas consumidor, mas também produza conteúdos e desdobramentos da obra. Jenkins conceitua essa tríade relacionando a narrativa transmídia a franquias ficcionais. Aqui empregamos o conceito associado à análise dos trabalhos de Uýra e a desdobramentos como, por exemplo, o exercício realizado em sala de aula por alunos da Escola Estadual de ensino médio Doutor Bento Ferraz de Palestina, localizada na cidade de São Paulo, como já mencionamos, que fizeram uma releitura de obras fotográficas de Uýra (Figura 19), após visitarem uma exposição da artista no âmbito da 34ª Bienal de Artes de São Paulo²⁸.

Figura 19 - À esquerda, foto de aluno; à direita, de Uýra



Fonte:

<https://www.instagram.com/p/CeWmi8ZpFKo/?igsh=MTFtaXBnb21vMDNwYg==>. Acesso em: 14 ago. 2024.

²⁸ Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/programacao/34a-bienal-de-sao-paulo-faz-escuro-mas-eu-canto-itinerancia/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

Assim, a cultura participativa leva o público consumidor a ser também produtor de conteúdo, participante ativo de um processo em que a construção adquire caráter coletivo. Considerando esse contexto, entendemos ser relevante destacar o pensamento de Long (2007, p. 48, tradução nossa)²⁹, segundo o qual:

Ao desenvolver uma narrativa que se destina a estender-se por múltiplas formas de mídia, o mundo deve ser considerado um personagem primário próprio, porque muitas narrativas transmídia não são a história de um personagem, mas a história de um mundo.

Em outros termos, muitas vezes os diversos componentes da narrativa transmídia acabam por tomar parte de um processo de construção de mundos próprios. No caso da obra *Manaus, uma cidade na aldeia*, ela alcança o caráter transmidiático, que reverbera em múltiplas linguagens (performance, audiovisual e digital) e mídias (audiovisual, redes sociais). Em outras palavras, amparada no contexto da convergência midiática e em um processo tecnológico que também é demarcado por uma transformação cultural e social de maior participação dos usuários e de maior fluxo de informações, reverbera em diferentes janelas de mídia.

Assim como no primeiro capítulo, analisamos a performance em evidência levando em conta o discurso, a gestualidade e a estética adotada pela artista. Passamos, a seguir, à análise da *videoperformance*³⁰.

3.1 Análise da *videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia*

Discurso

Já pelo título *Manaus, uma cidade na aldeia*, entendemos que, para Uýra, Manaus é uma cidade que foi desenvolvida em solo antes pertencente aos povos originários. Essa cidade, na segunda metade do século XIX, passou por um “surto modernizador proporcionado pela economia da extração da goma elástica” (Braga, 2016, p. 103), assim, em nome da civilização, a paisagem foi modificada, a

²⁹ No original: “When developing a narrative that’s meant to extend across multiple media forms, the world must be considered a primary character of its own, because many transmedia narratives aren’t the story of one character at all, but the story of a world”.

³⁰ Por não termos presenciado a *performance* ao vivo, não nos é possível analisar essa experiência.

urbanização foi acelerada e os igarapés foram aterrados, tudo com o intuito de transformar Manaus em Paris.

A *videoperformance*, propriamente dita, divide-se em quatro partes, denominadas de atos; em cada um deles são inseridas cartelas com textos. Antes de aparecer a primeira imagem, ainda em tela preta, há o barulho de uma motosserra, enquanto ouvimos a narração de Uýra no ato 1, intitulado “Pra memória guardar. Nasceu de costas”:

Foram muitos os presentes e palmatórias. Foram inúmeras noites de fome por causa de nossa língua. Reduziram os brotos para que se houvesse a fuga. Pedacos de nossos corpos-árvore, entregues como troféu (Uýra, 2020).

Levando em conta que a artista carrega herança e memória dos povos indígenas, destacamos passagens do discurso de Uýra logo no início do ato 1, como quando menciona “presentes e palmatórias”, aludindo à chegada dos europeus no Brasil e à troca de presentes entre nativos e colonizadores. A artista também afirma que “foram inúmeras noites de fome por causa de nossa língua”, evocando o processo de aculturação sofrido pelos povos originários. Quando se refere a “Pedacos de nossos corpos-árvore”, evidencia o pensamento ancorado nas cosmovisões indígenas, responsáveis pela concepção do corpo como floresta. No trecho “entregues como troféu”, alude às urnas funerárias indígenas que hoje fazem parte de museus, inclusive em Manaus. Em seguida, lança uma pergunta:

Bonito prédio, né? Uma beleza arquitetônica com as origens de Manaus. Daqui barões acendiam charutos com notas de 100 dólares, enquanto comandavam a construção de Manaus e o alargamento da Amazônia. Essa moderna. O neoclássico cobriu o natural. Uma *Belle Époque* que nada tem de bela (Uýra, 2020).

Por meio de um questionamento crítico e de um viés de pensamento decolonial, a artista defende os valores indígenas em detrimento da construção arquitetônica do Museu da Cidade, de inspiração europeia. Ela afirma que no prédio histórico são

exibidas como objetos “urnas funerárias de meus parentes³¹”, e continua: “onde piso estavam 256 vestígios arqueológicos. Pedacos nossos, indígenas”.

No ato 2, intitulado “Vovó presente. Cadê vovó? Estranha Vovó”, refere-se à mata/floresta como avó, ou seja, para a artista, sua ancestralidade a coloca em simbiose com a mata, a tal ponto, de ser a floresta não um lugar, um habitat, uma vez que estabelece com esse ambiente uma relação parental. No nosso entendimento, esse laço poderia se estender também à humanidade. Ora, se a “Vovó mata” é avó de toda humanidade, somos nós, seres humanos, irmãos de uma grande nação, que temos responsabilidade e necessitamos ter cuidados com a “mãe” terra. Nesse sentido, para Pagotto (2023, p. 362), esse

[...] elo afetivo de parentesco com a Floresta e, conseqüentemente com a terra, não apenas sugere certa afetuosidade e respeito pelos seus ancestrais, como também transcende fronteiras de raça, gênero e classe através de questões ecológicas, de sua descendência indígena e a ancestralidade dos povos originários, da decolonialidade como fator de resistência e das performances, fotografias e vídeos, como arte e, ao mesmo tempo, lugar de denúncia e militância política.

Assim, Uýra abarca, na performance, os campos de raça, gênero e classe, permeando o viés decolonial para expor uma realidade em torno da denúncia e da necessidade de preservação ambiental. Um alerta climático. Ainda nesse mesmo trecho transita pelas ruas, passando por vendedores de frutas, estudantes uniformizados e ambulantes com caixas de isopor (Figura 20), carregando nas mãos uma espécie de “jornal”. Esse jornal não tem texto, manchetes ou notícias da sociedade contemporânea, sequer é feito de papel; é formado de matéria orgânica, de folhas. Mais uma vez predomina o imaginário das cosmovisões, sendo ressaltados os valores dos povos originários.

³¹ Segundo o *Glossário de termos indígenas*, é comum indígenas de etnias diferentes tratarem uns aos outros pelo termo “parente”, ainda que não haja laço consanguíneo direto entre eles. Isso acontece como uma forma de reconhecimento. Disponível em: <https://agencia.fiocruz.br/glossario-de-terminos-indigenas>. Acesso em: 21 set. 2021.

Figura 20 - Trecho da *videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu4Oi0>. Acesso: 20 set. 2022.

Na performance que ocorreu nas ruas, algumas pessoas parecem não notar a presença da artista, outras a encaram como algo inusitado. Na *videoperformance*, ouvimos novamente o barulho de motosserra enquanto pássaros cantam, e a artista prossegue: “Tu é índio, né? Mas tu é índio de verdade? Mas tu é índio de verdade?”. Notamos, com a repetição da pergunta, uma maneira de Uýra evidenciar o que acontece com populações tradicionais que vivem nas cidades: a necessidade de comprovação daqueles que se declaram indígenas, por habitarem ambientes urbanos e distantes dos hábitos tradicionais dos que vivem em comunidades. Uýra também afirma que um vírus e o governo brasileiro enterraram muitos “parentes” como não indígenas. Aqui, percebemos a crítica a como os povos originários foram tratados durante a pandemia de covid-19 pelo Governo Federal da época. E vale ressaltar dois fatores: o Amazonas tem a maior população indígena do Brasil e Manaus foi a capital que vivenciou uma das mais graves crises sanitárias, com a morte de milhares de pessoas por falta de oxigênio.

No Ato 3, “O Globo se perdeu”, Uýra conta a história do homem primitivo e do homem moderno, destacando duas esculturas encomendadas pelo governo de 1964, durante o golpe militar no Brasil: uma do homem primitivo e a outra do homem moderno. Primeiramente, tais esculturas ocuparam a Praça da Saudade, em Manaus, depois, o Horto. Hoje, ocupam o Jardim do Paço Municipal. A representação do

homem primitivo traz as feições dos primeiros seres na escala da evolução. Ele olha para a segunda escultura: o homem moderno, que aponta para um globo, símbolo da conquista da Terra e do espaço. Em virtude de tantas mudanças de endereço das obras, o globo que fazia parte da escultura se perdeu. Uýra utiliza de metáfora para destacar que “o globo está se perdendo enquanto o moderno só aponta para um futuro que não existe”. Percebemos, nessa passagem, a crítica a um modelo de desenvolvimento da sociedade em desalinho com a ideologia indígena de preservação e respeito à natureza.

No ato 4, “Recomeçou a cheia. O rio volta a encher”, a artista salienta que, ao contrário do mundo moderno, o mundo ancestral e a Amazônia primitiva de raízes indígena e preta seguem se transformando. E diz ainda: “Não importa se comemos macarrão, usamos boné ou *wi-fi*. O que brota de território indígena, é broto indígena”. Novamente, manifesta-se a ideologia das cosmovisões indígenas, enquanto Uýra declara que, somente em Manaus, existem mais de 45 povos indígenas. Pela primeira vez na *videoperformance*, ela retira o acessório da cabeça e deixa o rosto à mostra (Figura 21). Então, encerra afirmando que “para onde a gente for, a gente vai ser indígena”. Ganha relevo, nesse caso, o interesse em disseminar a identidade indígena na sociedade contemporânea, identidade que ocupa aldeias isoladas ou centros urbanos. Notamos aqui o arco de transformação da narrativa desenvolvida, criada com o intuito de revelar ao público acontecimentos cotidianos de corpos indígenas que vivenciam situações de racismo, como ouvir “tu é índio de verdade?”. No contexto da decolonialidade, Uýra faz um convite à reflexão e levanta questionamentos em torno dos distintos povos originários que hoje fazem parte da sociedade brasileira.

Dessa forma, pode-se dizer que a *videoperformance* objetiva trazer novos olhares sobre o modo de vida indígena: uma atualização para a sociedade não indígena sobre quem são os povos originários, de que forma eles ocupam (e/ ou podem ocupar) espaços: dando aulas, sendo artistas ou vivendo em comunidades isoladas.

Figura 21 - Trecho da *videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu4Oi0>. Acesso em: 20 set. 2022.

Estética

Assim como na performance *Espiral da morte*, em *Manaus, uma cidade na aldeia*, Uýra veste apenas uma peça de roupa: uma espécie de roupa de banho na cor preta que cobre apenas a genitália, deixando dorso, braços e pernas à mostra. Os pés estão descalços e o corpo traz uma pintura na cor preta, que imita escamas e toma braços, pernas, peito e costas da artista. A cabeça, inteiramente coberta por uma espécie de máscara confeccionada de sementes, não permite que rosto, cabelos e orelhas sejam vistos: é uma cobertura total, como um capacete.

A *videoperformance* privilegia enquadramentos em *close* para que sejam vistos o detalhe do acessório de cabeça e a maneira como a artista se relaciona com o espaço urbano, repleto de concreto e de pessoas em trânsito. Seus movimentos são apresentados em alternância com cartelas pretas que trazem informações demarcando a divisão da obra em atos.

No ato 1 (Figura 22), Uýra começa de costas para a câmera e ficam em evidência o acessório de cabeça e a pintura da pele imitando escamas. Os pés descalços têm pinturas mais acentuadas na cor preta, assim como as mãos. A

videoperformance conta com recursos de pós-produção que alteram o tempo da caminhada da artista em direção à câmera e duplicam sua imagem na tela; há ruídos sonoros, como barulho de motosserra e canto de pássaros. A sensação é de caos: barulho demasiado. O urbano é o terreno do caos, traz a mensagem do que assistimos.

Figura 22 - Ato 1 da *videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu4Oi0>. Acesso em: 20 set. 2022.

No ato 2, além da repetição da cartela preta com dizeres, Uýra aparece com um jornal nas mãos. Não é um jornal convencional, mas um jornal feito de folhas. De tamanho considerável, como a folha de um jornal de papel, ocupa um espaço relativo no enquadramento escolhido para mostrar o objeto. O contraste do jornal orgânico, feito de folhas, com a imagem de Manaus poluída pelo escapamento dos motores dos veículos é uma crítica severa ao modelo de desenvolvimento atual e reforça que os valores da artista são pautados nos ensinamentos que vêm da natureza e nas cosmovisões indígenas. A imagem que vemos oscila entre a posição que mostra a artista sentada, como se estivesse lendo o jornal (Figura 23), e ela com o jornal nas mãos enquanto caminha.

Figura 23 - Ato 2 da *videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu4Oi0>. Acesso em: 20 set. 2022.

No ato 3, Uýra passa o tempo inteiro de costas: seu olhar cruza uma grade enquanto conta a história das estátuas que foram perdidas em Manaus, e faz uma alusão ao “globo que está se perdendo” (Figura 24). O contraste entre a estética da artista, com um objeto feito de sementes em sua cabeça, com a grade de ferro e as esculturas, é evidente. O enquadramento e os recursos de gravação utilizados mostram uma imagem em que Uýra parece espiar por entre as brechas da grade. Ela analisa as esculturas e conclui “O globo está perdendo”, enquanto vemos pessoas trafegando a passos apressados no centro de Manaus.

Figura 24 - Ato 3 da *videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu4Oi0>. Acesso em: 20 set. 2022.

No ato 4, vemos no enquadramento de um plano geral, o rio e os navios que ocupam aquele espaço. Pela primeira vez, Uýra tira o acessório da cabeça, então, vemos o cabelo longo da artista, que primeiramente está de perfil. Em seguida, ainda de costas, vira apenas a cabeça, e seu olhar encara a câmera uma única vez, enquanto a mensagem final reforça que onde quer que esteja, “vai ser indígena” (Figura 25).

Figura 25 - Ato 4 da *videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu4Oi0>. Acesso em: 20 set. 2022.

Gestualidade

O corpo de Uýra apresenta uma estética que reúne pinturas corporais imitando escamas de um animal, a cabeça carrega um acessório-máscara-capacete feito de sementes e os pés estão descalços. A figura que vemos não se apresenta na forma humana. Essa estética corrobora a gestualidade empregada durante toda a *videoperformance*.

No ato 1, os primeiros segundos mostram uma lenta movimentação da cabeça da artista, que está posicionada de costas para a câmera e de frente para o rio. A segunda imagem revela a *performer* caminhando de costas para a câmera, em frente a um prédio, em velocidade de imagem alterada. Em seguida, Uýra se movimenta de forma animalisca, rasteja enquanto desce a escadaria; ouvimos uma sonoridade próxima do rugido de um animal. Seu caminhar em velocidade alterada por recurso de edição oscila entre uma caminhada lenta, segura (em enquadramentos alternados entre planos médio e de detalhe) e *closes* que evidenciam a gestualidade não humana. Os pés descalços pisam no asfalto enquanto se sobrepõem a uma única

folha, que aparece solitária em meio a tanto concreto (Figura 26). Aqui evidenciamos o trecho:

Onde piso, estavam 256 vestígios arqueológicos: pedaços nossos, indígenas. 133 anos depois, a cidade descobriu o que cobriu. Gente originária, nossas culturas, e conhecimentos cobertos por pisos, telhados, reboco, concreto e escadas metálicas. Estruturas construídas que abandonam a memória da terra, e depois são também abandonadas (Uýra, 2020).

Figura 26 - Ato 1 da *videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu4Oi0>. Acesso em: 20 set. 2022.

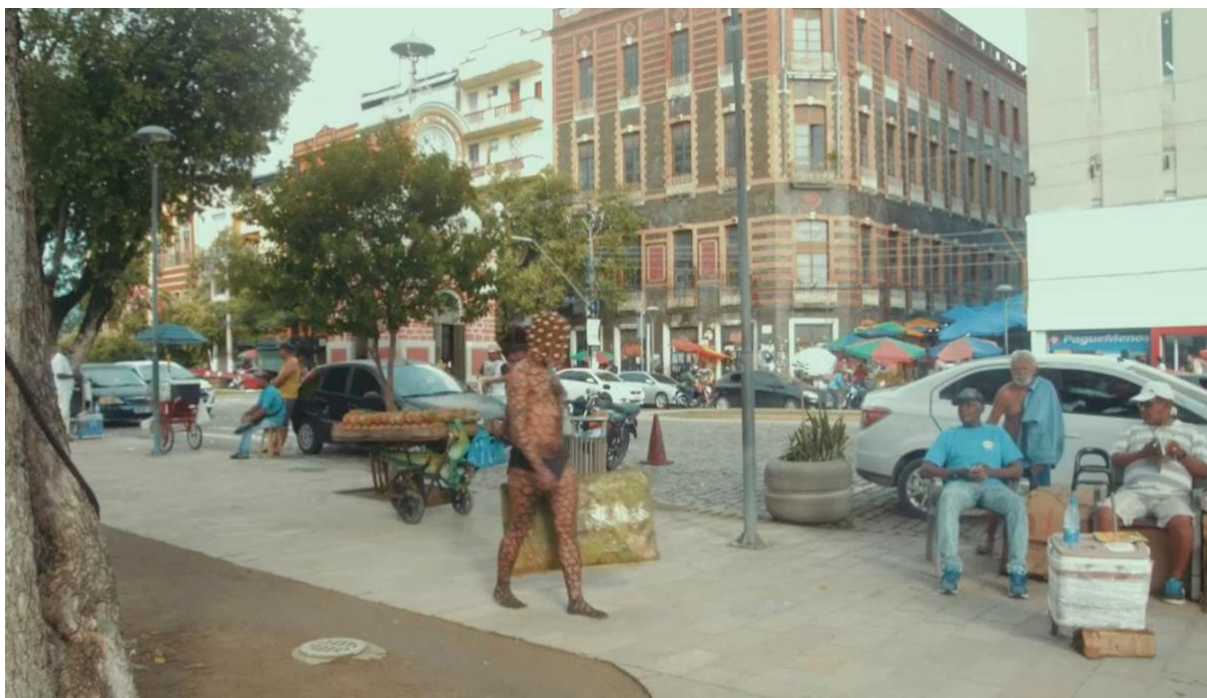
Aqui a artista faz referência ao processo de descoberta de urnas funerárias indígenas em Manaus, durante a realização de obras no Paço da Liberdade³², área onde foi gravada a *videoperformance* e local de um antigo cemitério indígena.

No ato 2, Uýra aparece sentada, lendo um jornal constituído de folhas. A postura é firme e o rosto se movimenta como que fazendo uma leitura, com um olhar

³² De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o Estado do Amazonas tem grande incidência de sítios arqueológicos que remontam a aproximadamente 8 mil anos. Entre 3 mil e 2 mil anos atrás, surgiram extensos sítios denominados de “terra preta de índio”, onde foram encontrados itens cerâmicos que expressam a complexidade das sociedades que se desenvolveram na região. Em Manaus, no Museu da Cidade, os visitantes podem observar os vários fragmentos arqueológicos e as urnas funerárias encontrados nas escavações no Paço da Liberdade e no entorno. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/527/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

que acompanha o que está absorvendo / lendo no jornal-folha que traz nas mãos. Por vezes, aparece caminhando – sem ser notada pelo público de uma praça (Figura 27). Na sequência, volta a ler, mas dessa vez em uma rua com muito tráfego de ônibus, a fumaça dos veículos toma a tela.

Figura 27 - Ato 2 da *videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu4Oi0>. Acesso em: 20 set. 2022.

No ato 3, a artista está de costas e olha por entre uma grade (Figura 28) enquanto novamente critica o modelo de desenvolvimento e ocupação de Manaus. Vemos pessoas andando no centro da cidade com máscaras de proteção contra o coronavírus. Enquanto Uýra caminha lentamente, os passos dos transeuntes são apressados, típicos das pessoas nos centros urbanos cotidianamente.

Figura 28 - Ato 3 da *videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu4Oi0>. Acesso em: 20 set. 2022.

No ato 4, o enquadramento aberto revela o rio (Figura 29). Uýra está novamente de costas. Primeiro, lê o jornal-folha, depois retira o acessório da cabeça, revelando os longos cabelos. Ela encara a câmera com olhar fixo. Na última imagem que vemos, está novamente com o acessório que cobre a cabeça, enquanto são apresentados os créditos da equipe que compôs a obra.

Figura 29 - Ato 4 da *videoperformance Manaus, uma cidade na aldeia*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu4Oi0>. Acesso em: 20 set. 2022.

3.2 Análise do filme *Uýra – A retomada da floresta*

Lançado em 2022, *Uýra – A retomada da floresta*, dirigido por Juliana Curi, foi eleito o melhor longa-metragem documental no Frameline Film Festival, um dos mais importantes festivais de cinema LGBTQIA+ do mundo. Apesar de ter sido categorizado como documentário, o filme é um híbrido entre documentário e ficção, com elementos deliberadamente da ficcionalidade e performances ao longo de toda a narrativa. O enredo revela a jornada de Uýra como educadora pelo universo da arte, educação, ativismo ambiental e luta por direitos LGBTQIA+. Por meio de oficinas, a artista reúne jovens indígenas e ribeirinhos de comunidades amazônicas, além da juventude urbana da cidade de Manaus.

Na análise que a seguir apresentamos de *Uýra – A retomada da floresta*, destacamos: a narrativa, as temporalidades empregadas, os elementos imagéticos e sonoros, a montagem do filme, e por fim, análise da última sequência, por entendermos ser o trecho que condensa os elementos de maior transformação na narrativa.

Em relação à narrativa, notamos quatro discursos distintos associados à linguagem da performance, presentes em todo o filme: discurso científico da Biologia, discurso em defesa da população LGBTQIA+ da periferia, discurso de preservação ambiental associado às cosmovisões indígenas e discurso em defesa da educação, diretamente associado ao trabalho de Uýra, não somente como artista visual, mas também como educadora e a partir das oficinas de formação apresentadas no filme.

Notamos o discurso científico quando Uýra comenta sobre sua formação em Biologia, aos 27 minutos, e apresenta o espaço em que acontece a gravação como uma floresta primária, com árvores de 60 metros de altura, existentes ali há mais de 800 mil anos. Esse discurso também ocorre aos 41 minutos, quando espécies de plantas ganham a tela, apresentadas pelos nomes científicos, em uma espécie de ficha técnica. Sobre o discurso em defesa da população LGBTQIA+ da periferia, aos 34 minutos de duração do filme, a artista fala sobre os quilombos e as aldeias como tecnologias de sobrevivência; se no passado esses lugares criavam barreiras como forma de resistência a determinados povos, hoje a periferia segue com a tecnologia da coletividade como estratégia de sobrevivência para sua manutenção e proteção. Ela compara a população LGBTQIA+ a árvores que resistem mesmo em meio à poluição e urbanidade, permanecendo, assim, vivas. Aqui Uýra faz alusão à tecnologia da periferia associada diretamente à tecnologia de sobrevivência da floresta, e ainda associa a resistência *drag* à causa ambiental:

No país hoje existem movimentos pioneiros que vivem outras performatividades de drag, outros jeitos de ser drag, que não são os jeitos tradicionais: um grupo que decide questionar não apenas gênero, mas também questões sociais e ambientais. Somos atravessadas por sermos indígenas, LGBTs, somos negras também, e periféricas (Uýra, 2022).

No trecho do filme, a artista destaca performances que carregam elementos da arte *drag* e artistas que se montam em defesa da causa ambiental. Assim, tais corpos condensam, além da luta em defesa do próprio corpo, a defesa da causa ambiental. Uýra também narra o processo pessoal de apagamento de sua identidade indígena, descoberta quando já adulta, com pouco mais de 20 anos de idade, e relata o sofrimento que essa revelação tardia trouxe.

Ainda na cena de abertura do filme, quando está se banhando em um rio, afirma: “Vivemos um momento de mudança necessária, profunda e inimaginável”. Mais ao final da mesma cena, o discurso é de que “o impossível está por vir e o inimaginável nos é devido”. A quem “é devido” aqui evoca os povos indígenas, e o discurso reforça a ideia de que é necessário reformular as práticas sociais vivenciadas na atualidade para dar mais espaço aos ensinamentos dos povos originários. Uýra mergulha no rio para dar início à narrativa. Na cena seguinte, ganha a tela a primeira performance, intitulada *O nascimento de Uýra*, analisada em detalhes mais adiante. Inicialmente, apresentamos a estrutura narrativa do filme.

O longa-metragem estrutura-se em três capítulos, demarcados pelas seguintes cartelas: 1 – “Uma terra pelada”, 2 – “Reconhecem-se espécies pioneiras” e 3 – “Para uma sucessão ecológica”. O título do primeiro capítulo faz alusão a Serra Pelada, localizada no município de Curionópolis, no Estado do Pará, área que entre as décadas de 1980 e 1990 tornou-se o maior garimpo a céu aberto do mundo, com grande circulação de pessoas. A cartela com os dizeres “Uma terra pelada” ganha a tela aos 7 minutos de duração do filme e recupera o passado da região Amazônica, cuja ocupação, nos anos de 1970, foi estimulada pelo discurso militar, com o *slogan* “Amazônia: uma terra sem homens, para homens sem-terra”.

Já o título do segundo capítulo, é apresentado em forma de cartela aos 29 minutos e associa a resistência LGBTQIA+ à resistência da floresta, demarcando o tempo presente de uma sociedade que luta por garantia de direitos.

O título do terceiro capítulo aparece em forma de cartela aos 50 minutos, destacando a juventude da Amazônia, que se manifesta sobre seu próprio território, visando articular a relação entre um passado colonialista e um futuro pautado em mudanças: um anseio para que as próximas gerações sejam demarcadas por um contexto de viés decolonial.

Essa divisão em três momentos e três temporalidades – começo-meio-fim/passado-presente-futuro – dialoga com o conceito de temporalidade espiralar de Martins (2021). Para a autora, a temporalidade espiralar relaciona o tempo a movimentos pendulares de ida e volta, uma temporalidade curvilínea. Assim, a linearidade e a cronologia são combatidas por uma ideia de que passado, presente e futuro podem ser temporalidades que coexistem, uma vez que não são baseadas em uma cronologia linear.

O filme evoca a temporalidade do passado em vários momentos. Aos 21 minutos, quando Uýra visita a comunidade Kambeba, na Aldeia Três Unidos, no Amazonas, e discursa sobre a entidade “mãe da mata”. O passado também faz parte da narrativa quando a artista evoca sua ancestralidade e dialoga com sua bisavó (já falecida). Essa interação acontece aos 6, 16 e 47 minutos de duração do filme. Importante ressaltar que o “chamado” da bisavó a Uýra ocorre na língua *ze’eng eté*, dialeto do tronco tupi-guarani que, no filme, representa, simbolicamente, as falas da ancestral de Uýra, interpretadas pela atriz indígena Zahy Tentehar. Além disso, no final da narrativa, aos 56 minutos, a artista responde ao chamado da bisavó e afirma “Tô pronta. Agora eu sou planta-gente”.

Essa relação de Uýra com a espiritualidade, evidenciada nos diálogos com a bisavó já falecida, também carrega os traços das cosmovisões indígenas, amparadas na espiritualidade presente na sua história desde a infância. A artista afirma que “sente”³³ a entidade Uýra desde muito cedo, mas que ela só se manifestou em 2016. O discurso das cosmovisões é um discurso que se faz presente ao longo de todo o filme.

A temporalidade do presente é marcada pelo momento em que Uýra se apresenta, aos 7 minutos, quando conta sua história, relata sua formação em Biologia e destaca o lugar onde vive, narra a ocupação Nossa Senhora de Fátima, na periferia de Manaus, lugar que existe há mais de 20 anos e reúne mais de 15 mil habitantes.

Já a temporalidade do futuro ganha destaque em dois momentos da narrativa: primeiro, aos 42 minutos, quando Uýra se reúne com dois grupos de adolescentes para uma oficina. Durante a atividade, destaca que o traço estrutural da reunião é a pintura, prática característica de culturas africanas e indígenas cujos objetivos eram variados, de celebrar a preparar para eventos de embate e guerra. Corroborando sua ancestralidade, Uýra usa a expressão “pincéis como flechas”, ou seja, os pincéis são utilizados como elementos para atingir o “inimigo” e/ou mirar o alvo alcançado. Tal qual indígenas em uma guerra utilizavam flechas para se defender e atacar, a artista usa o pincel como ferramenta para alcançar seu objetivo, associando-o, ainda, à pintura: “as tintas como elementos sagrados que utilizam” em conjunto com a flecha para alcançar outra forma de estar no mundo. Aqui Uýra trata sobre aparência e diz

³³ *Palestra Galhos e Glitter*. Ocupação Sente a Cena – Gira de Biotecnologias da Cena no Sesc Pompeia. 22 jul. 2023. São Paulo.

que a oficina *Morfose* se constitui como uma certa busca por autoconhecimento e por isso é uma criação intuitiva. Tal qual as práticas ritualísticas dos quilombos e das comunidades indígenas. Uýra convida os jovens a uma troca em caráter coletivo. Ao final, após experienciar a pintura e carregar traços da ancestralidade na estética e no comportamento dos participantes, levanta os questionamentos dos processos de busca por identidade. Então, segue com os jovens para um ponto turístico de Manaus, a Praça da Saudade, destacando o lugar como símbolo de questionamento do passado para se chegar ao futuro. Esse questionamento baseia-se na ressignificação do espaço: a juventude ali reunida questiona de quem é a estátua³⁴ que ocupa o alto da Praça, em detrimento das urnas funerárias indígenas cobertas pelo concreto que hoje faz de Manaus um centro urbano. Os depoimentos dos jovens reunidos evidenciam uma crítica já feita por Uýra na performance *Manaus, uma cidade na aldeia*, em relação ao que Uýra destaca, em uma de suas falas no filme *Uýra – A retomada da floresta*:

Nós somos natureza e hoje nós estamos nesse lugar juntas, conectadas como as plantas, crescendo, se desenvolvendo, se reproduzindo rápido. Criando solos férteis para que outras venham, contem suas histórias e contem também as nossas histórias.

O segundo momento que remete ao futuro acontece no trecho final do filme, aos 51 minutos, quando a artista realiza uma ação formativa e educativa com crianças ribeirinhas, dialogando sobre a oportunidade de a juventude da Amazônia falar sobre seu próprio território. Aqui ressaltamos também o discurso em torno da educação: o filme provoca a juventude a refletir e dialogar sobre o próprio território, convidando-a a ações de preservação ambiental, valorização das tradições de povos originários, como as práticas em torno da oralidade, do contar histórias.

Ainda que essa proposição de Uýra alcance o tempo do futuro, podemos afirmar que as três temporalidades, passado, presente e futuro, se apresentam de forma alinear e, assim, coexistem em uma temporalidade espiralar (Martins, 2021) durante a narrativa.

³⁴ A referida estátua foi erigida no século XIX, em homenagem a Tenreiro Aranha, primeiro governador do estado do Amazonas.

No que tange à construção imagética, o filme prioriza planos abertos para mostrar a natureza: sejam as áreas degradadas da Amazônia, sejam os igarapés poluídos ou, ainda, a floresta e os rios imponentes dos quais a protagonista surge. Os planos abertos também são empregados para revelar o tamanho (pequeno) do ser humano em comparação à natureza. Em diversos momentos, Uýra aparece na floresta, tomada pelo verde da mata, como um ponto pequeno na tela. Os planos de detalhe são empregados em momentos específicos para promover maior dramaticidade e/ou para apresentar performances em destaque, sobretudo as que evidenciam o rosto maquiado da artista.

A maior parte do filme recorre a sonoridades documentais captadas da natureza: sons de pássaros, da chuva ou do vento na floresta. Somente na parte final do filme, há um contraponto: para destacar a sonoridade urbana, ganham destaque na narrativa buzinas de carros, sons de música alta e ruídos tipicamente urbanos, sobretudo aos 40, 46 e 51 minutos, com a utilização de trilhas sonoras de artistas como Dona Onete e Linn da Quebrada, que se intercalam com momentos de solidão e calma, em que Uýra aparece sozinha na floresta, aos 48 minutos, e na sequência que vai de 54 a 56 minutos, perto do encerramento do filme.

A montagem dessa produção obedece a dois momentos distintos. Se na primeira metade a narrativa ambienta-se na floresta e tem ritmo mais lento, com apresentação das personagens, a partir dos 42 minutos, em ambiente urbano, os cortes mais abruptos de edição constroem outro ritmo. Toda essa sequência e as cenas finais são permeadas por uma montagem que reforça a dramaticidade do discurso empregado: há revolta nos textos da juventude que questiona, busca transformar, ressignificar Manaus como território. Os elementos da montagem acompanham a intensidade do discurso. A presença de cores mais quentes também confere maior dramaticidade a esse trecho da narrativa, que carrega um desenho de som mais ruidoso, gerando incômodo e desconforto que não observamos nas sequências anteriores. Durante as performances, porém, a montagem obedece a um caráter de certa forma onírico, mais próximo ao terreno da fantasia. Em entrevista ao *Cine Set*, a diretora Juliana Curi afirma que possuía dois objetivos centrais com o filme: denunciar que o Brasil está no topo do *ranking* de países com mais mortes de ambientalistas e pessoas LGBTQIA+ e levar para a tela “as encantarias” em que o trabalho de Uýra está ambientado:

Desta forma, turvamos esta linha entre documentário e ficção para que o público pudesse entender racionalmente, mas, também sentir, imergir neste universo. O silêncio, as escolhas musicais, as coreografias, as cores transportam para este mundo sensorial (Cine Set, 2023).

Esse mundo sensorial é apresentado ao público conduzido por Uýra: a narradora que apresenta sua própria história e nos guia pela jornada. Segundo Xavier (2007, p. 16), “o narrador é essa figura mediadora que resulta da metamorfose do autor, ou da sua invenção, como diriam alguns, ou da linguagem de seu trabalho, como diriam outros”. No filme em destaque, Uýra algumas vezes interage com outras pessoas – entrevistando jovens ou respondendo ao chamado de sua bisavó, com quem dialoga durante o filme. Em outros momentos, dissemina valores e ideais indígenas com a linguagem da performance, linguagem essa que utilizamos como elemento de destaque na análise que a seguir empreendemos, antecedida de uma breve contextualização.

A partir do final do século XIX, com o advento da modernidade, as novas tecnologias e a industrialização das grandes cidades provocaram grandes impactos em diversas áreas da sociedade, possibilitando o nascimento do homem moderno. Berghaus (2005, p. 11) destaca que, nesse período, surgiram experimentos artísticos baseados no experimentalismo que, ao mesmo tempo, revelaram a experiência da modernidade, marcada pela individualidade, mobilidade e intensa subjetividade (Berghaus, 2005, p. 56).

A acelerada e crescente sociedade pós-moderna, demarcada pelo avanço da globalização em caráter mundial e pela forte presença dos meios de comunicação e das tecnologias, foi permeada pela efemeridade. Mais especificamente, a partir dos anos de 1970, a experimentação de linguagens atingiu as práticas e artes do corpo:

No início do século XX, os artistas começaram a se interessar seriamente pelo corpo performático, independentemente de sua narrativa ou estrutura teatral. Voz, gesto e movimento passaram a ser usados não apenas como meios de transmitir enredos, conflitos dramáticos e conceitos intelectuais, mas também como elementos

cênicos com uma qualidade visceral por si só (Berghaus, 2005, p. 132, tradução nossa)³⁵.

Assim, o corpo, aliado a outros elementos, como luzes e efeitos de áudio, a partir daquele momento, passa a ganhar mais atenção. Nesse contexto, caracterizado pelo experimentalismo e pela diversidade de linguagens, surge a performance, fundamentada nos pilares da copresença (e interação), da efemeridade, da não transmissão de significados predeterminados, e, por fim, da qualidade de “acontecimento” (Fischer-Lichte, 2005, p. 73).

A partir desses quatro pilares, já apresentados anteriormente durante análises das performances *Espiral da morte* e *Manaus, uma cidade na aldeia*, destacamos as performances que se fazem presentes em *Uýra – A retomada da floresta*. Um total de sete performances constituem a narrativa do filme. São elas: *Mil mortos*, *Sangramazônia*, *Espécies pioneiras*, *Pulmão de aço*, *Priscila, a Rainha da Amazônia*, *Elementar água*, e *O nascimento de Uýra*. Dessa forma, percebemos que a linguagem da performance permeia toda a história e distribui-se ao longo do filme, aparecendo aos 6, 11, 20, 24, 29, 40 e 51 minutos. As performances também promovem a *interação*, dão conta do caráter de *efemeridade*, constroem *significados* em temas diversos e promovem *experiência*, como no caso de *Mil Mortos*, performance exibida aos 11 minutos e realizada no Igarapé do Mindú, em Manaus. Para realizá-la, Uýra ocupou um antigo igarapé, hoje tomado pelo lixo, chamando atenção do público que por ali passava para os mais de mil igarapés “quase mortos” em virtude da intensa poluição em Manaus (Figuras 30 e 31).

³⁵ No original: “In the early twentieth century, artists began to take a serious interest in the performing body irrespective of its narrative or theatrical framework. Voice, gesture and movement came to be used not only as means of conveying story lines, dramatic conflicts and intellectual concepts, but also as scenic elements with a visceral quality in their own right”.

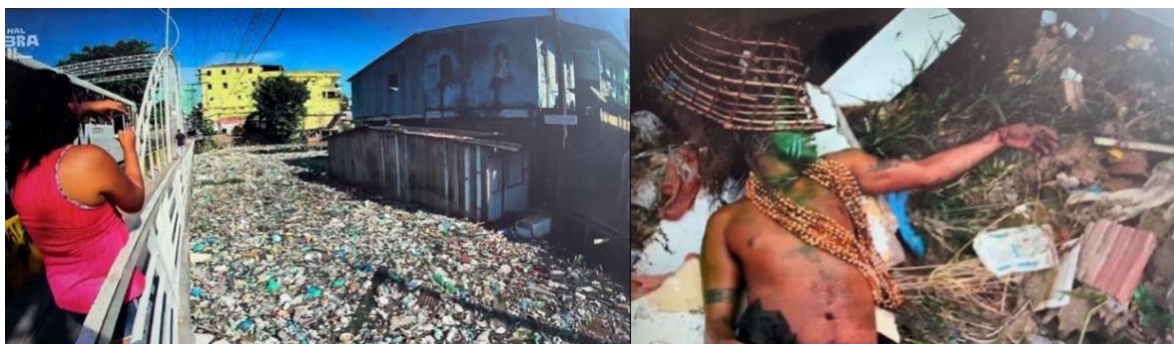
Figura 30 - Trechos do filme *Uýra – A retomada da floresta. Performance Mil mortos*



Fonte:

<https://assista.itauculturalplay.com.br/ItemDetail/6483245fe7edbb204c764cef/667f30d5bb3e47c541c87f28>. Acesso em: 10 out. 2023.

Figura 31 - Trechos do filme *Uýra – A retomada da floresta. Performance Mil mortos*



Fonte:

<https://assista.itauculturalplay.com.br/ItemDetail/6483245fe7edbb204c764cef/667f30d5bb3e47c541c87f28>. Acesso em: 10 out. 2023.

Nas figuras apresentadas, percebemos: a *interação* de Uýra com o público, que assiste à performance e tira fotos; a *efemeridade*, porque a performance acontece de forma repentina, diante do público, sem aviso; o objetivo de chamar atenção do público para a causa ambiental, sendo esse o *significado* desejado, além de promover a *experiência* a partir da vivência do público com a performance que ali acontece e com o *discurso* enunciado pela artista, que reforça a necessidade de preservação ambiental (igarapés); o *significado*, que é reforçado no texto narrado por Uýra durante a performance:

No Igarapé do Mindú já se tomou água.
No Igarapé do Mindú já se fez comida!
Onde tá essa água pura?

É preciso acreditar e se co-responsabilizar.
Essa água é nossa.
São mais de mil igarapés em Manaus exatamente desse jeito,
quase mortos.
Quase mortos! (Uýra, 2022)

Se a imagem da artista rastejando em meio a um igarapé tomado por sacos plásticos poderia deixar alguma dúvida em relação ao objetivo dessa performance, o texto por ela narrado não deixa: o desejo é chamar a atenção para a responsabilidade também dos moradores para a poluição do lugar e para a conseqüente morte do igarapé. Aqui o discurso mais acentuado é em torno da necessidade de preservação, amparado nas cosmovisões indígenas.

A estética de Uýra envolve uma maquiagem verde no rosto coberto por um paneiro³⁶. O dorso desnudo, coberto apenas por sementes (Figura 32), contrasta com as pernas cobertas por uma cauda feita de folhas que imita a anatomia de uma grande cobra. A gestualidade também se assemelha a uma cobra pelo movimento de rastejar que, por vezes, ocorre rapidamente. Mas o movimento se diferencia daquele de uma cobra quando a artista ergue o peito em uma postura mais ativa, para chamar a atenção do público, ao narrar o texto sobre a poluição do espaço em que a performance acontece.

³⁶ Espécie de cesta vazada feita de palha, muito comum na região amazônica, utilizada para transportar alimentos, como frutas e legumes.

Figura 32 - Trecho do filme *Uýra – A retomada da floresta. Performance Mil mortos*



Fonte: https://drive.google.com/drive/folders/1s3lmJDtn61y9L-h91Uw_1Y9Qr76GRdCb.
Acesso em: 10 out. 2023.

Na performance *Sangramazônia*, Uýra começa deitada em um chão lamacento que remete ao cenário de tragédias ambientais, como de Brumadinho (MG). Em primeiro plano, vemos apenas um par de um tênis enlameado. O pé somente de um lado provoca uma sensação de tragédia, ou de fuga: algo que foi interrompido repentinamente, um pé que foi perdido. Na sequência, vemos a artista deitada e, ao fundo, uma máquina escavadeira. A câmera se aproxima com um movimento em balanço, causando estranhamento. Não é um movimento de câmera preciso, o que gera incômodo. Somente quando a artista se movimenta vemos seu rosto pintado: olhos e nariz estão inteiramente pintados na cor vermelha e as sobrancelhas estão desenhadas. Na região da boca e das bochechas, há uma espécie de mordaca em preto e branco, feita com pintura de traços indígenas. Uýra está pintada para a guerra (Figura 33).

Figura 33 - Trecho do filme *Uýra – A retomada da floresta. Performance Sangramazônia*



Fonte: https://drive.google.com/drive/folders/1s3lmJDtn61y9L-h91Uw_1Y9Qr76GRdCb.
Acesso em: 10 out. 2023.

Se sua apresentação estética traz força e segurança, sua gestualidade traz movimentos como os de um animal abatido, que aparenta estar sem energia. Ainda no chão, enquanto se movimenta vagorosamente, como se estivesse ferida, traz a informação de que o Brasil é o país em que mais se matam ambientalistas e pessoas trans no mundo. Em seguida, cita que seu trabalho é um manifesto político de denúncia e guerra. Nesse momento, sua gestualidade imita um animal que, acuado, tenta cavar com as mãos, em movimentos acelerados, o chão de terra enlameado, na tentativa de sobreviver e se defender. Uýra range os dentes e, em seguida, cessa. Para de cavar e deixa as mãos sobre a terra. Abaixa a cabeça.

Na sequência, são exibidas fotos que mostram como a população indígena foi tratada ao longo da história no Brasil: ocupação de territórios indígenas pelas hidroelétricas e pela mineração, enfrentamentos à polícia em Brasília, desmatamento ilegal, queimadas. Ao final, Uýra se ergue pela primeira vez e ouvimos um canto em língua indígena. O texto da *performer* muda de tom para informar que quando tudo está exterminado ou queimado, no subsolo, as plantas se juntam aos fungos e se comunicam, se espalham, se fortalecem, e fazem brotar a vida novamente. A artista encara a câmera, movimenta os braços como se alçasse voo e finaliza a ação, posicionando a mão direita sobre a mão esquerda e, então, leva ambas as mãos à

testa. O que se vê na palma da mão aberta de Uýra é uma pintura em formato de olho. A criatura abatida e rastejante do começo da performance agora possui força e se transformou em outra criatura, tal como a natureza se transforma em meio ao caos.

Nessa performance, notamos o emprego de um discurso baseado nos três pilares principais dos trabalhos de Uýra: discurso das cosmovisões indígenas, discurso da linguagem científica da Biologia e discurso em defesa da população LGBTQIA+. O discurso das cosmovisões indígenas é reforçado na apresentação estética e na exibição de fotos que mostram a história das populações indígenas no Brasil. O discurso da Biologia é utilizado para comparar os seres humanos a ambientes de floresta, que, em meio ao caos e extermínio, podem se fortalecer e se conectar; aqui também notamos uma relação direta com as cosmovisões indígenas. O discurso em defesa da população LGBTQIA+, por sua vez, é reforçado quando a artista cita que o Brasil está no topo do *ranking* de mortes de pessoas desse grupo. A mistura desses três universos constitui o conteúdo que a artista ritualiza na performance apresentada.

Aos 39 minutos de duração do filme acontece a performance *Espécies pioneiras*, única não interpretada por Uýra, mas por um coletivo artístico de Manaus chamado Tupiniqueens³⁷. Oito jovens aparecem pintados como resultado da oficina *Morfose*, conduzida por Uýra e realizada em caráter coletivo, tal qual as atividades que aconteciam em quilombos ou aldeias. Os jovens trazem elementos orgânicos em seus corpos, folhas na cabeça, sementes no pescoço, máscaras pintadas e lentes de contato coloridas (Figura 34). Ouve-se o barulho de sons da floresta, e os jovens se posicionam, primeiro, encarando a câmera, depois, como Uýra na performance anterior, mexem na terra, parecendo cavá-la. Uma das jovens pega a terra e passa em frente ao rosto, em uma simbiose expressiva corpo-terra-natureza. A partir desse momento, há uma transformação, e os sorrisos se abrem. Os jovens voltam a encarar a câmera com um semblante de leveza. Enquanto a maioria está sorrindo, um deles mantém os olhos fechados e os movimentos lentos como em uma dança, em uma simbiose com a mata. Outro, parado na floresta e com o corpo tomado pelo verde das folhas, camufla-se. Todos são mostrados em enquadramento em plano detalhe, que

³⁷ Coletivo formado por jovens indígenas, negros e LGBTQIA+ de Manaus que lutam em defesa da visibilidade de seus artistas e fortalecimento das identidades. Cf. <https://pt.scribd.com/document/426815894/Tupiniqueens-Rainhas-de-Um-Beiradao-Urbano-1>

valoriza as pinturas e máscaras, com destaque para os elementos orgânicos que constituem a estética construída. O discurso em evidência é o de que o corpo humano é natureza. O gesto de trazer a terra à frente do rosto elucida uma gestualidade que faz reverberar o que Uýra chama de “planta-gente”. Corpo feito de carne, mas também de terra e de floresta.

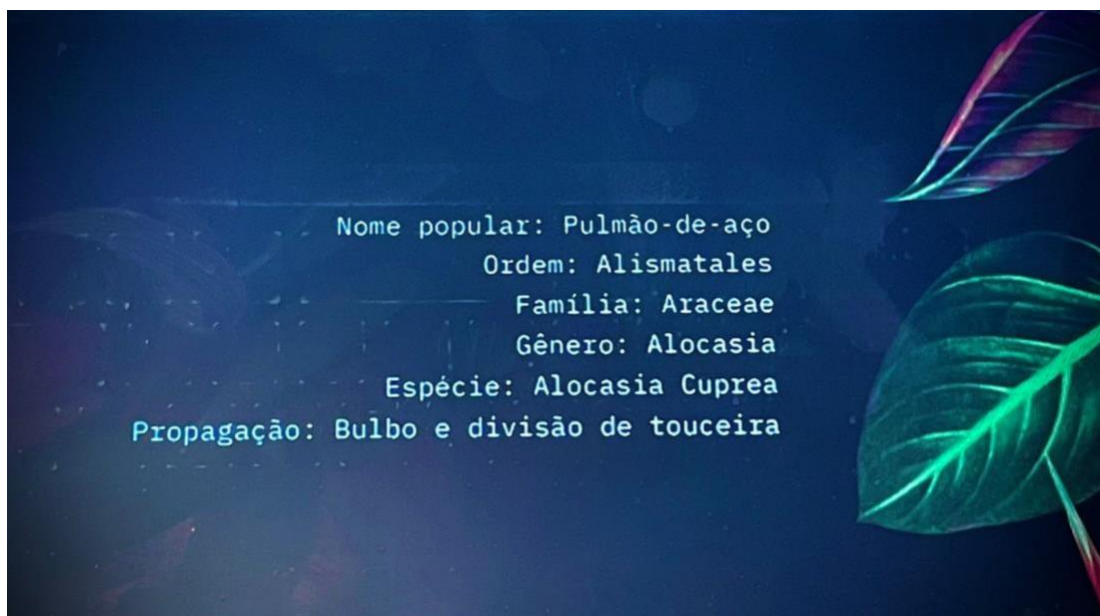
Figura 34 - Trecho do filme *Uýra – A retomada da floresta. Performance Espécies pioneiras*



Fonte: https://drive.google.com/drive/folders/1s3lmJDtn61y9L-h91Uw_1Y9Qr76GRdCb.
Acesso em: 10 out. 2023.

Na sequência, aos 41 minutos do filme, é apresentado o trecho que traz com mais clareza o discurso científico da Biologia: uma espécie de ficha técnica com informações sobre determinadas espécies de plantas (Figura 35). A planta conhecida como “pulmão-de-aço” é exibida em destaque e a informação é a de que a espécie floresce em lugares “inóspitos e violentados. Resiste a terrenos contaminados por metais pesados. Quanto mais podre, mais verde. Mais forte” (Uýra, 2022).

Figura 35 - Trecho do filme *Uýra – A retomada da floresta*



Fonte:

<https://assista.itauculturalplay.com.br/ItemDetail/6483245fe7edbb204c764cef/667f30d5bb3e47c541c87f28>. Acesso em: 4 abr. 2024.

O nome *Pulmão-de-aço* é o título da performance exibida na sequência. Nela, ao som da música *Espécies pioneiras*, composta por Nascuy Linares, Jam da Silva e Josyara (2022) para o filme, *Uýra* apresenta uma estética imponente. A performance é ambientada em um terreno baldio, com mato que toma parte de um chão acimentado antigo. As paredes revelam janelas sem vidro e uma arquitetura em estilo barroco, em estado de má conservação. Os olhos de *Uýra* estão cobertos por uma grande folha que ultrapassa a altura da cabeça, a boca e o nariz estão pintados de branco, o peito e os braços estão inteiramente pintados de verde. As mãos apontam para o céu, a boca está aberta e o peito carrega uma espécie de colar de palha (Figura 36). A artista está em uma estrutura que a deixa muito alta, com aparência de um ser mítico. Ela veste uma saia em tom bege, justa ao corpo e que toma o chão como se o corpo-saia se misturasse ao terreno abandonado. O que vemos não é um corpo humano. A câmera, posicionada em *contra-plongée*, traz *Uýra* com aspecto de ser agigantado, superior e poderoso. Talvez por ter sido exibida após um conteúdo que associa a planta “pulmão-de-aço” a espécies que precisam ser resistentes, como a população LGBTQIA+, nessa performance, não há texto: apenas a gestualidade de *Uýra* ganha a tela; com a boca aberta, a artista parece buscar respiração e sobrevivência no terreno baldio e abandonado onde acontece a ação. Com sua gestualidade,

representa a resistência da espécie que fica mais forte ao florescer em terrenos contaminados.

Figura 36 - Trecho do filme *Uýra – A retomada da floresta. Performance Pulmão de aço*



Fonte: https://drive.google.com/drive/folders/1s3lmJDtn61y9L-h91Uw_1Y9Qr76GRdCb. Acesso em: 10 out. 2023.

Priscila, a Rainha da Amazônia é a performance que marca o ponto de virada na história apresentada no filme. Com uma referência à estética do filme *Priscilla, a Rainha do Deserto*, a performance começa com um plano detalhe de um tecido rosa fino e transparente que tremula no céu nublado e se constitui como um estandarte. Em seguida, em plano detalhe, vemos mãos, peito e braços desnudos de um corpo pintado com desenhos indígenas. Uýra está sentada em uma espécie de trono prateado. Ela segura um cajado de madeira e, ao fundo, o verde da mata contrasta com sua maquiagem nas cores rosa, verde, amarelo e azul, pintadas em uma base branca no rosto da artista. Os cílios são grandes e verdes. A pintura na boca traz um contorno azul que a deixa com lábios pequenos e delicados. Os olhos carregam lentes azuis exploradas em *close*. O rosto mostra-se pintado em simetria como o desenho nas asas de uma borboleta. O pescoço é ornado por uma capa feita de folhas que lhe confere uma postura de divindade. Na cabeça, um turbante prateado combina com o “trono”, posicionado sobre um barco que navega pela Amazônia, fazendo balançar os tecidos finos que formam a composição estandarte-trono-Uýra-barco-floresta (Figura 37).

O discurso traz a ancestralidade dos que vieram antes; Uýra ergue os braços enquanto fecha os olhos para atender ao chamado de sua bisavó: “Bisa, fala comigo. Eu tô pronta”, ela diz. Aqui o ponto de virada acontece a partir do momento em que a artista se revela pronta para atender ao chamado de sua bisavó, sua ancestralidade. A espiritualidade em evidência reforça o traço das cosmovisões indígenas e, ao ouvirmos a frase de Uýra aceitando o convite de sua ancestral, vemos um plano aberto do barco navegando em meio ao rio e à floresta. A performance encerra para dar início à próxima jornada de Uýra.

Figura 37 - Trecho do filme *Uýra – A retomada da floresta*. Performance Priscila, a Rainha da Amazônia



Fonte: https://drive.google.com/drive/folders/1s3lmJDtn61y9L-h91Uw_1Y9Qr76GRdCb. Acesso em: 10 out. 2023.

A próxima cena é a performance *Elementar água*, que inicia com Uýra emergindo de um rio com água sem movimento e com um horizonte cujo aspecto é de calma. Se na primeira cena do filme Uýra mergulha nua, sem nenhum elemento ou adorno no corpo, agora ela emerge com folhas na cabeça e com o rosto pintado (Figura 38); no peito, colares com sementes. Ela sai do rio de braços abertos, ouvimos sua voz em *off*: “Agora eu sou planta-gente”. De olhos fechados, transporta-se do rio para um fundo de floresta. O movimento de câmera nos permite vê-la deslizando por entre as folhas, ainda de olhos fechados. Em uma composição de distintos verdes, o desenho do seu rosto apresenta um ser da floresta, que faz parte daquele ambiente. Ao final, abre os olhos e, em *close*, as lentes azuis ganham a tela, acompanhadas da

sonoridade de um piano que finaliza a narrativa. A dramaticidade do *close* encerra o filme e chama a atenção para a próxima informação: vemos na tela os dizeres “Por todas as florestas que nos trouxeram até aqui. E às muitas que virão”.

Figura 38 - Trecho do filme *Uýra – A retomada da floresta*. Performance *Elementar água*



Fonte: https://drive.google.com/drive/folders/1s3lmJDtn61y9L-h91Uw_1Y9Qr76GRdCb.
Acesso em: 10 out. 2023.

A performance *O nascimento de Uýra* abre o filme e também ganha a tela após os créditos finais. A primeira parte é exibida aos 6 minutos de duração do filme, com uma estética ambientada em uma gruta/caverna com paredes de pedras. Um lugar escuro, com luz direcionada a Uýra, algo que se assemelha a uma apresentação teatral. Há ruídos de raios, trovões e chuva, intercalados a momentos de silêncio. O corpo de Uýra está pintado na cor amarela. No pescoço, um colar-folha faz saltar aos olhos a cor verde. Na cabeça, um turbante com tecido que aparenta estampa do continente africano faz a base para um acessório também de folhas: uma espécie de turbante-arbusto se movimenta conforme os passos e gestos da *performer* (Figura 39). O discurso é apresentado, inicialmente, não por Uýra, mas pela voz que ouvimos de sua bisavó, na língua *ze'eng eté*, dialeto do tronco tupi-guarani. A ancestral faz um chamado para que Uýra a escute porque ela “deseja contar uma história sobre pessoas e plantas”. A gestualidade de Uýra começa com movimentos animais:

primeiro agachada, em seguida, ela se levanta lentamente ao ouvir o chamado de sua bisavó.

Na segunda parte da performance, apresentada aos 59 minutos de duração do filme, após a transformação em “planta-gente”, a artista representa o que é ser a natureza: olhos fechados, boca aberta e braços levantados revelam uma postura corporal de quem está conectada ao ambiente à sua volta. O plano em detalhe revela um rosto com olhos que são feitos de ninho e que tapam sua visão. O marrom toma a região dos olhos, que não podem ser abertos. Uýra dança livremente na floresta: movimenta braços, pernas e corpo, em sintonia com o ritmo da música que ouvimos. Em simbiose com a floresta, retira as plantas que estão em sua cabeça e as mastiga. Dança com as folhas que lhe vestiam o pescoço-colar, segurando agora as folhas com ambas as mãos, enquanto o corpo se movimenta, bailando. Em seguida, deixa a caverna rastejando, toma a postura humana e fica de pé por um momento, mas na sequência, encerrando a performance, ajoelha-se e novamente toma o chão. Sua postura é ereta.

Figura 39 - Trecho do filme *Uýra – A retomada da floresta. Performance O nascimento de Uýra*



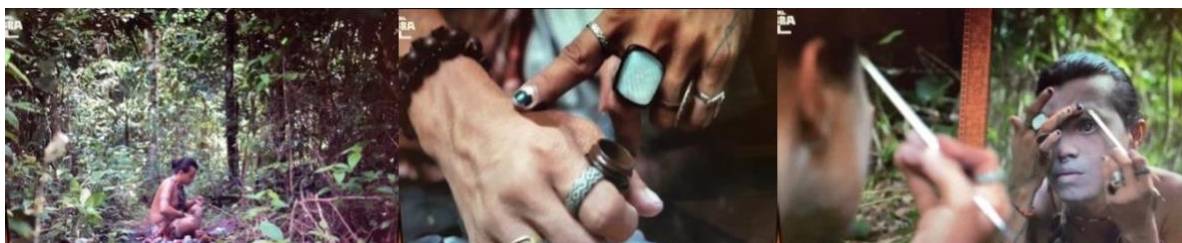
Fonte: https://drive.google.com/drive/folders/1s3lmJDtn61y9L-h91Uw_1Y9Qr76GRdCb. Acesso em: 10 out. 2023.

Após a análise das performances que constituem a narrativa do longa-metragem, desenvolvemos a análise fílmica da sequência final dessa produção, entre

o minuto 48 ao minuto 56. Para tanto, examinamos os *frames* destacados a seguir. Selecionamos essa sequência por abarcar a resolução da história e condensar os discursos de preservação ambiental, defesa da população LGBTQIA+ da periferia, discurso em torno da educação, além de destacar as três temporalidades que permeiam a narrativa: passado, presente e futuro. Vale ressaltar que essa sequência final, assim como o restante do filme, é narrada por Uýra. É ela quem conduz a narrativa e dialoga com outras personagens, como os jovens e as crianças das comunidades. Observamos que a sequência em questão está organizada em 5 partes, conforme expomos a seguir:

Parte 1: do minuto 48 ao minuto 49: Uýra aparece em diferentes enquadramentos, entre planos abertos e fechados. Está sozinha na mata, pinta o rosto em frente a um espelho e faz discurso em defesa da preservação ambiental. É um dos momentos em que a narrativa apresenta Uýra no silêncio e contemplação da mata, da floresta amazônica (Figura 40).

Figura 40 - Trechos do filme *Uýra – A retomada da floresta* - Parte 1

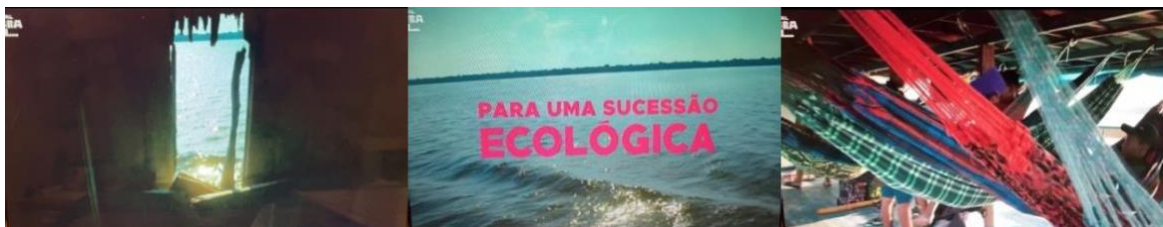


Fonte:

<https://assista.itauculturalplay.com.br/ItemDetail/6483245fe7edbb204c764cef/667f30d5bb3e47c541c87f28>. Acesso em: 4 abr. 2024.

Parte 2: do minuto 49 ao minuto 50. Começa com a imagem de um barco atravessando um rio. Vemos o letreiro “Para uma sucessão ecológica” e ouvimos a seguinte narração de Uýra: “Educação atravessa, ela transforma, ela forma, ela garante qualidade de vida, ela aumenta o mundo, ela te leva a esse mundo com mais propriedade”. O discurso em torno da educação e da transformação é seguido de imagens de crianças e adolescentes ribeirinhos que viajam em um barco com redes enquanto cantam. Destacamos Uýra como educadora em sua jornada pelos rios e comunidades da Amazônia, despertando em crianças e jovens reflexões sobre o território em que vivem, o território amazônico (Figura 41).

Figura 41 - Trechos do filme *Uýra – A retomada da floresta* - Parte 2

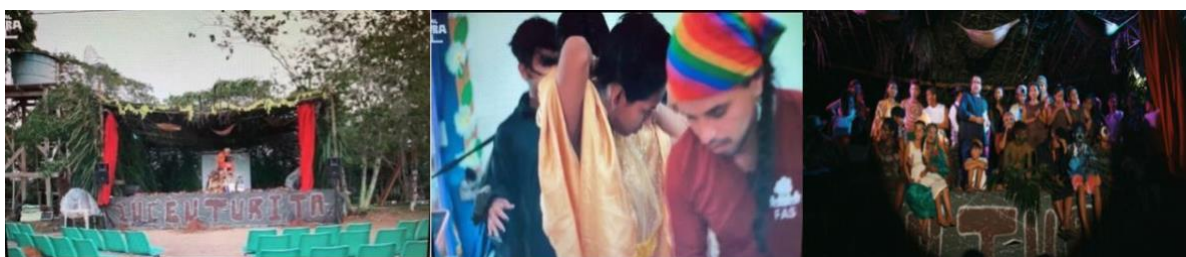


Fonte:

<https://assista.itauculturalplay.com.br/ItemDetail/6483245fe7edbb204c764cef/667f30d5bb3e47c541c87f28>. Acesso em: 4 abr. 2024.

Parte 3: do minuto 51 ao minuto 53. Continuando a jornada como educadora, Uýra realiza ação formativa com a juventude ribeirinha, faz pinturas corporais e faciais e organiza uma peça teatral enquanto ouvimos o discurso de uma moradora, que destaca a realidade do jovem ribeirinho da Amazônia. A artista fala sobre desafios para a juventude amazônica, sobre a falta de acesso e sobre o trabalho como arte-educadora. Ao final, jovens realizam uma apresentação teatral sobre o imaginário amazônico (Figura 42).

Figura 42 - Trechos do filme *Uýra – A retomada da floresta* - Parte 3



Fonte:

<https://assista.itauculturalplay.com.br/ItemDetail/6483245fe7edbb204c764cef/667f30d5bb3e47c541c87f28>. Acesso em: 4 abr. 2024.

Parte 4: do minuto 54 ao minuto 55. Enquanto vemos apenas a floresta, Uýra conta que há muitos anos, sua bisavó foi morar na cidade. Ela costumava fazer um círculo no chão do quintal e desaparecia por dias na mata. Os vizinhos achavam estranho, mas esse era um hábito costumeiro de sua ancestral. A seguir, a sequência final mostra Uýra em cima de um barco, falando sobre as vozes ancestrais dos que vieram antes dela. Ao abrir os braços e fechar os olhos, responde “Bisa, fala comigo, eu tô pronta”, atendendo ao chamado que a bisavó fez durante a narrativa do filme,

assim, reforça, mais uma vez, o discurso da espiritualidade diretamente atrelado aos pilares de cosmovisões indígenas (Figura 43).

Figura 43 - Trechos do filme *Uýra – A retomada da floresta* - Parte 4



Fonte:

<https://assista.itauculturalplay.com.br/ItemDetail/6483245fe7edbb204c764cef/667f30d5bb3e47c541c87f28>. Acesso em: 4 abr. 2024.

Parte 5: aos 56 minutos de duração do filme, Uýra emerge de um rio (Figura 44). Se a primeira cena do filme mostra Uýra mergulhando sem roupa (Figura 45), nessa última cena, ela emerge e traz no corpo adornos de folhas, ao passo que a ouvimos dizer “Agora eu sou planta-gente”. Vale destacar que, durante toda a narrativa, a artista ouviu o chamado de sua bisavó (aos 6, 16 e 47 minutos de duração do filme). Uýra responde a esse chamado na última cena, que é seguida por uma cartela final com a seguinte mensagem: “Por todas as florestas que nos trouxeram até aqui e às muitas que virão” Aqui vale o efeito comparativo, a seguir.

Figura 44 - Trechos do filme *Uýra – A retomada da floresta* - Parte 5



Fonte:

<https://assista.itauculturalplay.com.br/ItemDetail/6483245fe7edbb204c764cef/667f30d5bb3e47c541c87f28>. Acesso em: 4 abr. 2024.

Figura 45 - Sequência da cena inicial do filme *Uýra – A retomada da floresta*



Fonte:

<https://assista.itauculturalplay.com.br/ItemDetail/6483245fe7edbb204c764cef/667f30d5bb3e47c541c87f28>. Acesso em: 4 abr. 2024.

O filme *Uýra – A retomada da floresta* é constituído por uma narrativa complexa, marcada por discursos distintos e temporalidades diversas, e protagonizado por uma artista visual indígena e transgênero que desenvolve trabalhos amparados pelo conhecimento científico da Biologia e disseminados pelas linguagens da performance e do audiovisual. Tal narrativa precisa ser entendida em seu contexto de aprofundamento histórico para que seja possível assimilarmos a quantidade de informações e suas camadas de significados.

Nossa investigação permite observar quatro diferentes tipos de discurso como constituintes da narrativa: o discurso científico da Biologia, o discurso em defesa da população LGBTQIA+ da periferia, o discurso da cosmovisão indígena e preservação ambiental e o discurso em favor da educação, somados à linguagem da performance. Além disso, três temporalidades coabitam na história contada; já os elementos imagéticos, sonoros e de montagem produzem uma dicotomia entre os ambientes urbanos e os ambientes de natureza. Tal dicotomia permeia a narrativa e deixa clara a mensagem de que práticas da sociedade contemporânea estão dissociadas de valores ancestrais dos povos originários. Assim como em todo o discurso enunciado durante o filme, as performances ratificam a ideia de que os seres humanos são “corresponsáveis” pela poluição de rios e florestas, e cabe a eles mudar seu comportamento para que, assim, possa haver um futuro possível.

Quanto à jornada de Uýra, percebemos que, no início da narrativa, a performer mergulha sem roupa em um rio, enquanto narra sobre um futuro inimaginável. Em um segundo momento, percorre três grupos distintos de comunidades com jovens e crianças, promovendo debates e atividades formativas. No encerramento, emerge – dessa vez, vestida de folhas – e narra sobre as vozes de seus ancestrais, que a acompanham e constituem uma parte do seu fazer artístico. Ocorre uma

transformação, e a personagem, que iniciou como humana, torna-se “planta-gente”, encerrando a narrativa de outra forma. Portanto, podemos afirmar que durante a narrativa houve uma transformação: ao ouvir os ensinamentos de sua bisavó e partilhar sua história com o público, Uýra deixa de ser humana e se torna natureza, ratificando a autointitulação “a árvore que anda”.

No próximo capítulo, passamos a abordar os sentidos que envolvem o termo *nakoada*, central em nosso trabalho.

4 NAKOADA

O título deste capítulo, *Nakoada*, relaciona-se a um conceito dos Baniwa, povo indígena que vive na fronteira do Amazonas, com a Colômbia e a Venezuela. Na língua desse povo, esse termo pode ser traduzido como retomada, significando também retribuição ou vingança (Melito, 2022). Neste estudo, vamos nos ater ao sentido de retomada, que tem relação a um dos principais motivos que nos levou ao desenvolvimento desta pesquisa.

Esta dissertação nasceu do desejo de investigar as linguagens que envolvem os trabalhos da artista visual Uýra e concretiza meu retorno à vida acadêmica³⁸, após um hiato de mais de 10 anos. É resultado de uma construção não só acadêmica, mas também profissional de minha atuação no campo audiovisual brasileiro; tendo uma trajetória no audiovisual, decidi navegar pelos rios sinuosos da imagem e do som.

Ainda que a minha graduação tenha sido em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, na Universidade Federal do Pará, desde os primeiros semestres atuei como produtor audiovisual. Apenas esbocei me tornar jornalista no primeiro estágio no SBT Pará. Mas após poucos meses e a convite da professora do laboratório de telejornalismo, Waleiska Fernandes, passei a atuar como produtor em uma empresa que realizava as propagandas de audiovisual para o Governo do Estado do Pará.

Na época, em 2006, meu papel era de pré-produtor. Tinha a missão de encontrar personagens da vida real (que falassem bem e fossem carismáticos para os padrões televisivos). Viajando sozinho, passei por mais de 100 dos 144 municípios do Pará, buscando histórias interessantes para os temas de saúde, cultura, educação, segurança. Circulava sempre à frente de uma equipe de gravação que, vez ou outra, encontrava por um ou dois dias. No geral o meu trabalho era solitário. Sozinho, saía em busca dos personagens para diversos conteúdos. Esse trabalho foi um dos mais marcantes da minha carreira. Talvez por ser o primeiro a ter a oportunidade de viajar (por cidades, histórias de desconhecidos, emoções boas ou ruins).

³⁸ Nos parágrafos seguintes, tomo a liberdade de assumir a 1ª pessoa do singular para contar o meu percurso profissional e acadêmico, pois entendo ser essa uma forma mais significativa de narrar minha trajetória. Após, retomo a 1ª pessoa do plural, adotada ao longo deste trabalho.

Cresci em uma família pobre da periferia de Belém do Pará, o quarto filho, o mais novo, o filho homossexual e o único que teve acesso à Universidade. Durante a infância e adolescência não viajei para além dos balneários a 30 quilômetros da periferia de Belém. Foi no meu primeiro emprego que conheci o mundo, ali no Pará, mas conheci o mundo pela possibilidade de vislumbrar alcançar outros territórios. Minhas duas irmãs mais velhas e meu irmão seguiram o fluxo – muito comum – das periferias: concluir os estudos até o ensino médio para encarar o mercado de trabalho. Com pai e mãe analfabetos funcionais, nascidos no interior do Pará, vi meu pai chorar pela primeira vez no dia do resultado do vestibular. Minha aprovação foi comemorada com lágrimas, que se repetiram anos depois quando decidi morar em São Paulo.

Como a maioria dos profissionais do audiovisual do Brasil, nutria um desejo de vivenciar o mercado de trabalho sudestino e por isso, em 2010, mudei para a maior capital da América Latina. Passei a desenvolver documentários, videoclipes, programas de televisão e filmes em âmbito nacional e internacional para emissoras de televisão e produtoras. Nesse tempo, migrei da produção para a direção audiovisual, desenvolvi filmes autorais, assinando roteiro e direção, participei de festivais e obtive algumas premiações. Encontrei no audiovisual terreno seguro para desenvolver trabalhos e me realizar profissionalmente.

Após 15 anos trabalhando com audiovisual, senti necessidade de navegar por outras linguagens e ter outras referências. Passou pela minha cabeça o desejo de retornar à Universidade. Mas também surgiram alguns questionamentos: o que estudar? No que depositar esforço e atenção como pesquisa acadêmica?

Trabalho para o Grupo Globo de televisão há 9 anos. O óbvio seria me debruçar sobre o tema das novelas e/ou conteúdos do *streaming*, com o Globoplay, que comemora 10 anos e se consolida como uma das maiores plataformas de conteúdos originais brasileiros. Mas minha retomada foi para mais longe, me conectou a um desejo/aposta por estudar o novo, o desconhecido, o que não estava no meu radar de proximidade.

Ao ver os primeiros trabalhos de Uýra e ao perceber neles a relação entre performance e audiovisual ambientada nos recortes de gênero, raça e classe com origem indígena e no território amazônico, senti uma proximidade que me remeteram ao Marcos de 2006; àquela curiosidade pelo outro que constituiu a trajetória do meu desenvolvimento profissional: curiosidade pela história do outro que me tornou um

contador de histórias. Como diretor, meu maior objetivo é ouvir, conhecer determinados universos e decodificar esse universo-outro primeiro para mim, e depois para o mundo. E a linguagem que tenho utilizado para isso é o audiovisual.

O terreno do “entre” sempre me instigou. Meu trabalho de conclusão de curso da graduação teve como tema “A convergência de mídias: um estudo de caso do Portal Terra”. Nele analisei os conteúdos audiovisuais que faziam parte do *site* e a relação entre as linguagens do digital e do audiovisual. Estudar narrativa transmídia me mantém no mesmo universo. É fato que as mídias e nossa maneira de lidar com elas hoje são muito diferentes do que eram em 2009, quando me graduei em Jornalismo. A evolução tecnológica dos *smartphones* alavancou a presença das redes sociais na sociedade, o que possibilitou, inclusive, que plataformas como Facebook, Instagram, X (antigo Twitter) e TikTok se transformassem em ambientes de divulgação de conteúdos para artistas. Assim, neste trabalho, assumi o desafio de decodificar o universo-outro de Uýra e desenvolver esta pesquisa em torno das linguagens utilizadas pela artista para a realização de uma retomada transmídia.

Ainda na introdução deste trabalho, levantamos alguns questionamentos, que foram parcialmente respondidos nos capítulos 1 e 2. Contudo, se faz necessário voltarmos a eles: o que é retomada? Quantas e quais linguagens Uýra utiliza para concretizá-la? Quais são os elementos principais e adjacentes do processo de retomada? Ao analisarmos as performances *Espiral da morte* e *Manaus, uma cidade na aldeia*, bem como o longa-metragem *Uýra – A retomada da floresta*, notamos que esses trabalhos são constituídos, essencialmente, por um caráter multilinguagem. Tanto as performances quanto o longa-metragem têm estruturas baseadas nas linguagens da performance, linguagens das eras da oralidade, era digital e era audiovisual, as quais representam os pilares estruturais dos trabalhos analisados. Em relação aos discursos que permeiam tais linguagens, destacamos: o discurso das cosmovisões indígenas, o discurso científico da Biologia, o discurso em defesa da população LGBTQIA+ e o discurso de caráter educacional, com viés de formação. Considerando tais elementos, destacamos o tema da retomada, a partir do olhar das populações originárias.

O termo retomada, segundo o *Dicionário Online de Português* [entre 2009 e 2024], é definido como “Reconquista ou recuperação; ação ou efeito de retomar, de voltar a possuir”, já no idioma indígena *baniwa*, a palavra pode ser traduzida como

“retribuição, vingança, estratégia de reaver o que foi roubado” (Melito, 2022), como pontuamos anteriormente.

Para as populações indígenas, considerando a diversidade de povos, o termo tem uma conotação ampla. Segundo o antropólogo Tárison Nawa (2023), trata-se de um termo cunhado pelo professor e antropólogo Tônico Benites Guarani Kaiowá, primeiro, para demarcar um processo identitário como uma retomada territorial para uma comunidade indígena no Mato Grosso do Sul. Depois, o termo foi ampliado e passou a significar retomada da identidade de indivíduos de sua cultura, hábitos, rituais, língua e espiritualidade, no que se refere aos povos originários. Muitos indivíduos, principalmente em contexto urbano, ao se reconhecerem indígenas, declaram estar em retomada.

No Brasil, esse processo pode ter levado a um aumento de quase 90% de pessoas autodeclaradas como indígenas: o Censo de 2010 contabilizou uma população indígena de 890 mil indivíduos, o de 2022, uma de mais de 1 milhão e 600 mil (Mendes, 2023). É possível que esse aumento considerável se deva à mudança na maneira como a identificação ocorria. Em 2010, a pergunta durante o Censo foi: “Qual é sua cor?”, ao que alguns indígenas responderam: “Parda”. Já em 2022, a pergunta foi: “Você se considera indígena?”. Naturalmente, se a pessoa se autodeclarava indígena, respondeu afirmativamente. Mas é possível também que o Brasil esteja passando por um processo de maior reconhecimento identitário, em que mais pessoas estejam em busca dessa identidade, da origem de seu povo, comunidade, estejam em processo de *retomada*.

Nessa direção, Sonia Guajajara (2023), Ministra dos Povos Indígenas, fala sobre a presença indígena na sociedade brasileira em 4 níveis: os povos isolados, os que vivem aldeados, mas que têm mais de 400 anos de contato com não indígenas, os indígenas com recente contato (entre 30 e 100 anos) e os indígenas em contexto urbano. Em relação a estes últimos, existem algumas categorias: desde os que conhecem sua comunidade³⁹ de origem até os que não possuem tal informação.

No que tange ao campo das artes, o artista visual Denilson Baniwa levou o termo *nakoada* como conceito de curadoria para uma exposição realizada em 2022 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Seu objetivo foi celebrar, de forma

³⁹ Nesse caso, empregamos o termo comunidade no lugar do que geralmente se emprega etnia ou povo.

crítica, o centenário da Semana de Arte Moderna. A exposição *Nakoada: estratégias para a arte moderna* baseou-se nessa espécie de ética e estratégia de sobrevivência do povo Baniwa para “elaborar novas possibilidades de permanência no mundo” (Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro, 2022). Baniwa, no *site* da referida exposição, afirma: “Nakoada é um gesto de retorno. Seria o momento em que as pessoas que foram alvos de ações externas entendem o poder opressor do outro e agora procuram uma possibilidade de retornar à sua própria autonomia” (Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro, 2022).

Nesse sentido, essa exposição mergulha na compreensão de determinados aspectos de outras culturas para garantir a própria cultura e sobrevivência. Baniwa ultrapassa a esfera indígena e utiliza o termo *nakoada*/retomada na relação entre culturas indígenas e não indígenas. A exposição reuniu obras de artistas indígenas e não indígenas a partir de um conceito em que o acervo (obras modernas ou indígenas) estava dentro de um ser: uma serpente, por ser a cobra um animal-elemento que representa movimentos de passagem de tempo e transformação no âmbito das cosmovisões indígenas.

Assim, quando se trata de populações indígenas na sociedade contemporânea, retomada se configura como um conceito-chave, envolve as esferas política e cultural, assim como o universo de indígenas urbanos ou que vivem isolados. Tal conceito, inclusive, constitui uma mentalidade que aparece com frequência em debates e eventos de povos indígenas e, não à toa, é uma temática recorrente nos trabalhos de Uýra: um elemento central nos discursos empregados em projetos ambientados em múltiplas linguagens e plataformas de mídia.

Mas como acontece a retomada transmídia? No que tange às linguagens, Uýra se utiliza da performance, *videoperformance*, audiovisual, fotografia e mídias digitais para estabelecer narrativas que não se limitam a uma obra, mas se difundem e alcançam a participação do público, seja pelos comentários nas redes sociais, seja pela reprodução de suas *fotoperformances* em salas de aula. Se Jenkins (2008) conceitua a narrativa transmídia e Dena (2009) refere-se a prática transmídia e ativismo transmídia, Uýra utiliza de sua corporalidade para produzir conteúdos contextualizados no tempo das convergências de mídias, empregando os códigos e a natureza de cada uma delas a seu favor. As performances *Espiral da morte* e *Manaus, uma cidade na aldeia* exemplificam o caráter transmídia das obras da artista, mas é o

longa-metragem *Uýra – A retomada da floresta*, de fato, a obra que mais reverbera o conceito de retomada transmídia.

3.1 “Pincéis como flechas” – *Uýra* em redes de articulação e ativismo transmídia

O filme *Uýra – A retomada da floresta* foi captado em janeiro de 2020. Durante 22 dias, as gravações aconteceram entre Manaus e comunidades ribeirinhas banhadas pelo rio Negro, no Amazonas. O filme foi contemplado pelo edital *Climate Story Unit, do Doc Society*, que permitiu, além da finalização, distribuição de impacto na Amazônia. Essa ampla distribuição acabou por tornar a produção uma ferramenta educacional, pois alcançou jovens indígenas e ribeirinhos em campanhas de conscientização, formação e luta por justiça climática. A exibição do filme a essas comunidades também se configurou como uma forma de democratizar o acesso ao cinema a jovens ribeirinhos. Outra prática a destacar foram as oficinas de maquiagem oferecidas pela própria artista, como a oficina *Morfose*, retratada no filme, e a oficina *Audiovisual como Ferramenta de Ativismo Ambiental e Comunicação*, ministrada por ativistas parceiras da equipe do filme.

A estreia mundial ocorreu no Frameline Film Festival, em São Francisco, Califórnia, em 2022. A partir daí, recebeu várias premiações: Melhor Documentário, no NewFilmmakers LA Film Festival; Grand Jury Award, no Newfest’s 34th Annual New York LGBTQ+ Film Festival; Special Programming Award for Freedom, no Prêmio do Júri na London Film Week; Melhor Documentário de Longa-metragem, no One World Media Awards de 2023, no Reino Unido; Melhor Filme Indígena, no BendFilm Festival de 2022. Além da participação em festivais, foi exibido em cidades amazônicas, como Manaus, Tumbira e Tabatinga, e em Alter do Chão, no Pará. A estreia nacional aconteceu em outubro de 2022, na Comunidade Nossa Senhora de Fátima, na periferia de Manaus, onde *Uýra* mora e onde foi rodado parte do filme. Em cadeiras de plástico e diante de uma tela pequena e improvisada, a comunidade se reuniu para a exibição (Figura 46).

Figura 46 - Primeira exibição do filme *Uýra – A retomada da floresta*



Fonte: https://www.instagram.com/p/CkHCndgvOgn/?img_index=3 em.
Acesso em: 14 ago. 2024.

O filme também foi utilizado em um projeto de formação para jovens líderes climáticos amazônicos promovido, em 2022, pela equipe de educação ambiental da Fundação Amazônia Sustentável, em Tumbira, no Amazonas (Figura 47). A exibição do filme foi acompanhada de atividades cujo objetivo era incentivar jovens amazônidas a atuarem como porta-vozes em debates sobre a crise climática, com desdobramento na arte-educação e na luta por justiça climática. Vale ressaltar que nessas cidades as salas de cinema são escassas e a participação nas exibições e debates é principalmente de jovens.

Figura 47 - Ação educativa em Tumbira, Amazonas



Fonte:

https://www.instagram.com/p/CkLXFcMrThv/?utm_source=ig_web_copy_link&img_index=7.
Acesso em: 14 ago. 2024.

Em maio de 2022, aconteceu a oficina *Morfose*, visando ao despertar artístico da juventude em torno dos temas da ecologia e da consciência LGBTQIA+. Em julho desse mesmo ano, em associação com o projeto CLIMAS (Capacitação de meninas e mulheres como divulgadoras da percepção de mudanças climáticas em territórios indígenas no Alto Solimões), foi realizada uma formação em ativismo climático em Tabatinga, no Amazonas (Figura 48).

Figura 48 - Conjunto de posts em rede social para divulgar evento de formação em ativismo climático em Tabatinga, Amazonas



Fonte:

https://www.instagram.com/p/Cfg1MpYLLAC/?utm_source=ig_web_copy_link&img_index=1.
Acesso: 20 fev. 2024.

Podemos notar que o filme *Uýra – A retomada da floresta* configurou-se como uma obra que, além de repercutir no cenário de salas e festivais de cinema, teve reflexos em instituições, como a Fundação Amazônia Sustentável, que visa ao crescimento econômico, educacional, cultural, turístico e de infraestrutura física e tecnológica de pelo menos 140 ribeirinhos da região, e a CLIMAS, cujo objetivo é verificar a percepção das comunidades indígenas sobre as mudanças climáticas. Assim, *Uýra* consegue fazer com que o filme e outras atividades componham uma rede em torno de debates sobre a urgência climática e ambiental, junto a pelo menos dois grupos da Amazônia – juventude e população indígena –, promovendo campanhas de impacto⁴⁰. Neste ponto, retomamos o pensamento de Dena (2009), para categorizar o filme em destaque como constituinte de um ativismo transmídia, ou seja, uma obra que se utiliza das possibilidades de criar uma narrativa transmidiática que possa estimular as pessoas a agir na direção de uma mudança social. Nessa direção, Srivastava entende que o ativismo transmídia proporciona

[...] uma oportunidade real e distinta para os ativistas aumentarem a conscientização e influenciarem a ação através da distribuição de conteúdos

⁴⁰ Disponível em: <https://doc-uyra.com/Impact-Distribution>. Acesso em: 20 fev. 2024.

através de uma abordagem multiplataforma, particularmente na qual as pessoas participam na criação de meios de comunicação (Srivastava, 2009, tradução nossa)⁴¹.

Ao provocar debates em torno da questão climática e promover oficinas com prática de pinturas corporais embasadas na arte *drag*, o filme constitui um ativismo transmídia que se configura como uma rede de articulação, por alcançar duas das maiores instituições de ativismo climático da Amazônia: FAS e CLIMAS. O público, conectado por uma causa, é instigado a fazer parte de diálogos e se engaja ao compromisso climático, seja por meio de debates, seja por meio de oficinas educacionais que visam ao desenvolvimento de uma maior consciência ambiental. Estratégias coletivas como essa fazem o filme não se encerrar apenas na obra, levando-o a alcançar outras camadas e desdobramentos. Nesse sentido, entendemos que a noção de construção de mundos (Jenkins, 2008) ratifica que a narrativa criada associa-se diretamente a esse conceito, isto é, o filme não termina na exibição do ambiente dos festivais e/ou salas de cinema; reverbera em ações práticas com a reunião do público interessado em produzir conteúdos e interagir, pautado pelas causas que os unem: as questões ambientais e a luta em defesa dos corpos LGBTQIA+ na sociedade (Figura 49).

⁴¹ No original “There is a real and distinct opportunity for activists to raise awareness and influence action by distributing content through a multiplatform approach, particularly in which people participate in media creation”.

Figura 49 - *Workshop* em Alter do Chão - Maio de 2022



Fonte: https://www.instagram.com/p/CeO0xHDL2d_/?img_index=9. Acesso em: 14 ago. 2024.

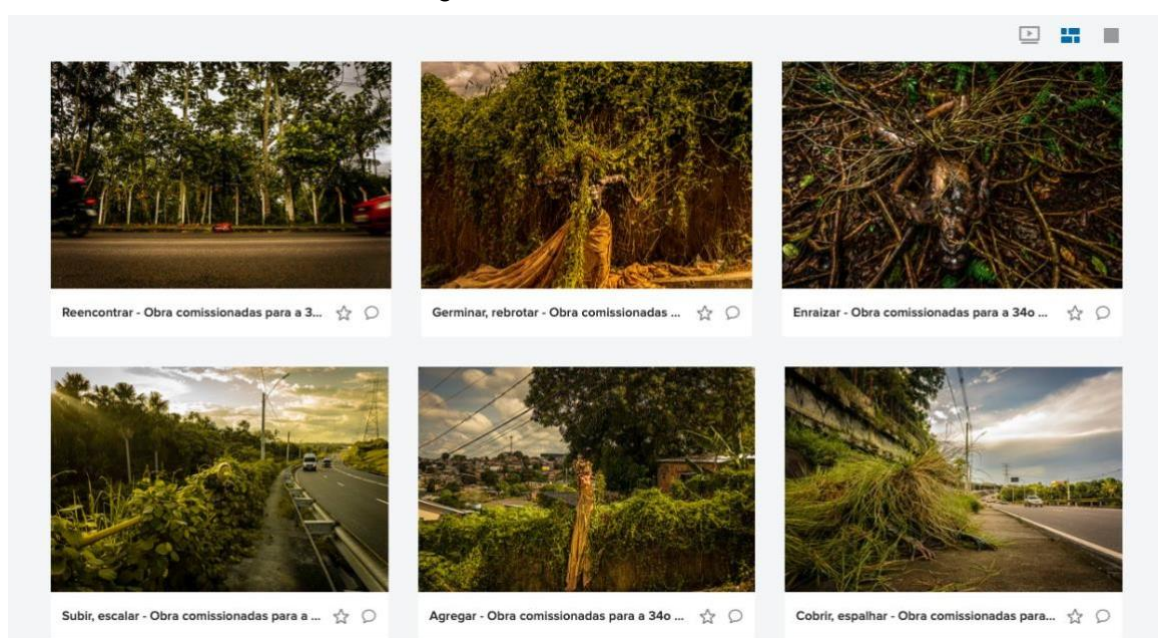
Na imagem, Uýra está acompanhada de jovens que participaram da oficina *Morfose*, assim como no filme. Essa atividade aconteceu após exibição do filme, seguida de debate, com o objetivo de produzir conteúdos a partir das discussões geradas no filme *Uýra – A retomada da floresta*. Dessa forma, a obra não se encerra enquanto conteúdo audiovisual cinematográfico; reverbera a outras linguagens e públicos, concretizando-se na construção de mundos (Jenkins, 2008), e é tangenciada pelo ativismo transmídia (Dena, 2009). Esses dois conceitos, associados à ideia de retomada/*nakoada*, formulam a ideia de Uýra como figura central de uma retomada transmídia, valendo-se de múltiplas e distintas plataformas de mídia e ações que concretizam uma rede de articulação em prol de dois pilares: a defesa da floresta amazônica e a defesa das populações indígenas e LGBTQIA+ que nela vivem.

3.2 Retomada, um projeto transmídia

O projeto transmídia *Retomada* surgiu, inicialmente, com a ideia de ser desenvolvido em formato de curta-metragem, como uma extensão prática de nossa pesquisa, em torno do caráter transmídia dos trabalhos de Uýra (Figura 50). A partir das análises realizadas, ampliamos a ideia, de maneira a desenvolvermos um projeto

que tivesse desdobramentos narrativos e alcançasse a participação do público na produção de conteúdos, consolidando-se como um projeto transmídia. O projeto nasceu inspirado em uma série de fotos de Uýra apresentadas na 34ª Bienal de Artes de São Paulo. Na série, o ser híbrido humano-floresta aparece em diversas situações urbanas: em estradas asfaltadas, encostas e casas com aspecto de abandono, sempre com a floresta tomando os ambientes, como que demarcando presença, retomando o espaço.

Figura 50 - Série *Retomada*



Fonte: Belém (2021).

Nosso projeto se constitui de um curta-metragem e de uma série de *posts* no Instagram, reunindo as linguagens da fotografia, audiovisual e animação, além da digital, de modo a possibilitar a participação do público por meio de estímulo à colaboração em *posts*. A seguir, elencamos os objetivos, a linguagem, a estética e os resultados esperados relativos ao projeto.

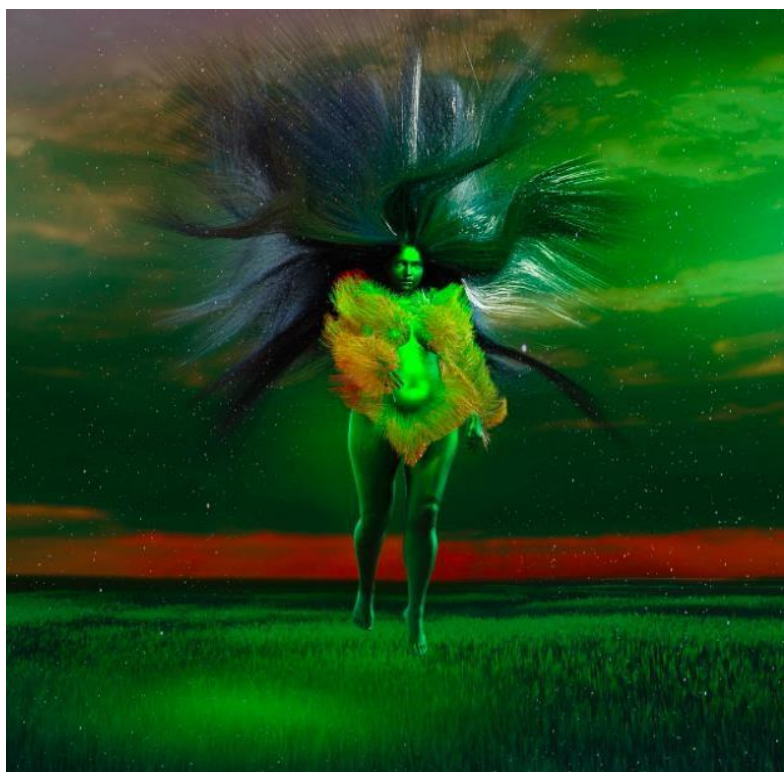
Objetivos: os objetivos que buscamos atingir por meio do projeto são os seguintes: construir uma obra de caráter transmídia que conte com a participação do público na produção de conteúdos; alcançar o público para debater e refletir a partir dos conteúdos divulgados; denunciar a grave crise climática que vivemos atualmente;

jogar luz sobre a temática da diversidade indígena na sociedade atual, por isso divulgaremos cinco perfis de mulheres indígenas de diferentes áreas da sociedade.

Linguagem: o projeto utilizará das linguagens da fotografia, do audiovisual e da animação, além da digital. As fotografias⁴² trarão desde o caráter de denúncia contra crimes ambientais, a partir do desenvolvimento de conteúdos tendo como base perfis como o da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB), até a potencialidade de perfis de mulheres indígenas que terão destaque no projeto⁴³.

Estética: esse aspecto estará articulado à temática futurista. Convidaremos o ilustrador e artista visual Jean Petra (<https://www.instagram.com/jeanpetra/>), morador do bairro de Icoaraci, Belém do Pará, para criar as imagens de Uýra em animação, levando-se em conta que o trabalho desse artista dialoga com a linguagem que queremos adotar no projeto, como ilustra a referência a seguir (Figura 51).

Figura 51 - Reprodução de imagem do perfil do Instagram de Jean Petra



Fonte: https://www.instagram.com/p/CNA1sK2HgQq/?img_index=1. Acesso em: 15 ago. 2024.

⁴² Contaremos com páginas de visibilidade indígena para cessão de fotos, como <https://www.instagram.com/midiaindigenaoficial/>, ou seja, solicitaremos autorização para uso gratuito das imagens para fins de divulgação.

⁴³ Disponível em: <https://www.instagram.com/apiboficial/>. Acesso em: 15 ago. 2024.

Resultados esperados: nossa expectativa é de que haja participação na obra, em caráter de colaboração dos usuários do Instagram, uma vez que esse projeto visa a evidenciar todo o potencial de reverberação de uma produção audiovisual em distintas linguagens e mídias, no contexto das convergências e da narrativa transmídia. Dessa forma, com o projeto transmídia *Retomada*, mais pessoas poderão acessar diferentes artistas e personalidades indígenas e conhecer as diferenças entre formas e meios de cultura das mais de 300 comunidades indígenas existentes hoje no Brasil.

Na seção de Apêndices, após as Considerações finais apresentadas na sequência, explicitamos o roteiro desenvolvido para o curta-metragem de animação, as estratégias de participação do público e os cronogramas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao questionarmos o que é retomada e de que forma a artista visual Uýra concretiza o processo denominado retomada transmídia, associamos as linguagens da performance e do audiovisual ao contexto da decolonialidade e das convergências de mídias. Nossa pesquisa torna evidente que trabalhos artísticos como as performances *Espiral da morte*, *Manaus, uma cidade na aldeia* e o filme *Uýra – A retomada da floresta* se constituem como obras embasadas nos pilares das cosmovisões indígenas e em defesa da preservação ambiental e da população indígena e LGBTQIA+.

Tal amplitude dos discursos dessas obras reverbera em um enorme potencial para a construção de mundos e para o ativismo transmídia, alcançando o viés educacional por meio de atividades como campanhas de conscientização e formações com o viés da justiça climática. Sendo o ativismo transmídia realizado em sua maioria por um público jovem, ressignifica e questiona conceitos em torno do gênero e problematiza questões herdadas da colonização. Por essa razão, contribuem para discussões que levem a uma emancipação de formas de opressão e também à construção de um novo paradigma no campo das artes. Esse novo panorama, pode reverberar nas áreas da política, economia, cultura e epistemologia em nossa sociedade.

Se a expressão “pincéis como flechas”, que nomeia este trabalho a partir da fala de Uýra no longa-metragem *Uýra – A retomada da floresta*, se refere a uma certa decodificação dos pincéis de maquiagem utilizados como ferramenta educacional, observamos que na sociedade atual, no embate entre não indígenas e indígenas, não são as flechas os utensílios mais eficazes, mas os pincéis. Da pintura, saem os conteúdos, a estética e as narrativas que visam a – da ótica do pensamento decolonial – derrubar modelos e formas de pensamento vigentes e causar profundas transformações.

Notamos, por meio da pesquisa realizada, que Uýra potencializa uma corporalidade transmídia a partir do momento que difunde, por diferentes mídias, os conteúdos criados, alcançando ainda a participação dos usuários não só como público (audiência), mas também como produtores de conteúdo no contexto de participação coletiva e convergência das mídias. Percebemos, ainda, que ao promover debates e

formações em esfera educacional, o debate decolonial pode desenvolver importantes ferramentas que se constituem como políticas públicas que impactem o caráter inovador da indústria criativa a partir do “desenvolvimento baseado efetivamente na inclusão social e na igualdade de acesso” (Paiva, 2022, p. 66-67).

Dessa maneira, a virada decolonial, como tratamos aqui, pauta-se em uma urgência baseada em um novo modo de acesso ao campo das artes. Há também o princípio de novas mentalidades e mudanças de paradigma. Vivemos um momento no qual as origens de objetos de povos originários começam a ser descobertos e repatriados. O que dizer do episódio do Manto Tupinambá do século XVI que “pertencia” ao Museu Nacional da Dinamarca e foi doado para o Museu Nacional do Rio em julho deste ano? Estaríamos vivendo a era da repatriação de bens que foram levados do Brasil para toda a Europa durante o período da colonização? Tal situação se relaciona ao questionamento da *designer* Auá Mendes (https://www.instagram.com/aua__art) do povo Mura: “Quais povos têm direito à memória?”⁴⁴. Historicamente não foram os povos indígenas, nem a população afro ou ribeirinha. A memória foi privilégio daqueles que escreviam os livros didáticos, dos que apareciam como os guerreiros, bravos e fortes que saíam em um mundo desconhecido “levando civilização”. Considerados como heróis e chegando a terras como salvadores, mas, na verdade, dizimando populações inteiras ou impondo que mereciam ser catequizadas e vestidas.

A nosso ver, as linguagens analisadas e presentes nesta pesquisa se configuram como dispositivos de luta, demarcação de territórios e identidades para maior legitimação de formas de saber e pela garantia do direito à vida de corpos que historicamente estiveram alijados de qualquer possibilidade de direitos. Mas muito ainda há que se discutir sobre a presença indígena no universo das artes. A ilustradora e educadora Moara Tupinambá (2024) afirma que é necessário deixar de romantizar o ser indígena no sistema da arte contemporânea. A artista denuncia que muitos curadores assumem uma postura que leva em conta que quanto mais “cara de índio” o artista indígena tiver, melhor. Esse pensamento entra na contramão do pensamento decolonial. Se existem situações de avanço na esfera da presença indígena nas artes

⁴⁴ *Palestra Galhos e Glitter*. Ocupação Sente a Cena – Gira de Biotecnologias da Cena no Sesc Pompeia. 22 jul. 2023. São Paulo.

e Uýra é uma artista que alcançou espaço por meio de visibilidade e premiações, sabemos que esta é uma exceção, e não uma regra para os povos originários.

REFERÊNCIAS

A RETOMADA da floresta. Direção: Juliana Curi. Distribuição: Olhar Distribuição. jul. 2022. (72 min).

AUSLANDER, P. Liveness, mediatization, and intermedial performance. **Degrés: Revue de Synthèse à Orientation Sémiologique** [Belgium], nº 101, Spring 2000.

BANIWA, D. **Nakoada: estratégias para a arte moderna**. Curadoria: Denilson Baniwa e Beatriz Lemos. 9 jul.-18 dez. 2022. Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro. Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/nakoada-estrategias-para-a-arte-moderna-museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro-mam-rio/>. Acesso em: 15 ago. 2024.

BANIWA, D. A arte não se desliga da vida. Entrevistadora: Jamyle Rkain. **Arte! Brasileiros**. 31 mar. 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/a-arte-nao-se-desliga-da-vida-baniwa/>. Acesso em: 19 jan. 24.

BELÉM, M. **Série Retomada**. 2021. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/albums/72157719829196161/>. Acesso em: 15 ago. 2024.

BERGHAUS, G. **Avant-garde performance: live events and electronic technologies**. London: Palgrave Macmillan, 2005.

BRAGA, B. M. Acidade, os índios e a Belle Époque: Manaus no final do Século XIX (Amazonas – Brasil). **Rev. Hist. UEG**, v. 5, n. 1, p. 103-123, jan./jul. 2016. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/4863/3425>. Acesso em: 15 ago. 2024.

BRASIL. Fundação Nacional dos Povos Indígenas. Dados do Censo 2022 revelam que o Brasil tem 1,7 milhão de indígenas. 7 ago. 2023. Disponível em: [https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/dados-do-censo-2022-revelam-que-o-brasil-tem-1-7-milhao-de-indigenas#:~:text=Somados%2C%20Amazonas%20e%20Bahia%20concentram,\(97%2C3%20mil\)](https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/dados-do-censo-2022-revelam-que-o-brasil-tem-1-7-milhao-de-indigenas#:~:text=Somados%2C%20Amazonas%20e%20Bahia%20concentram,(97%2C3%20mil).). Acesso em: 14 ago. 2024.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

COHEN, R. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DENA, C. **Transmedia practice: theorising the practice of expressing a fictional world across distinct media and environments**. 2009. PhD Thesis, School of Letters, Art and Media, University of Sydney, Sydney, 2009. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/256600225_Transmedia_Practice_Theorising_the_Practice_of_Expressing_a_Fictional_World_across_Distinct_Media_and_Environments/link/5

87aedf208ae4445c0630c74/download?_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6InB1Ym xpY2F0aW9uIiwicGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIn19. Acesso em: 22 jun. 2023.

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. [entre 2009 e 2024]. Disponível em: [https://www.dicio.com.br/retomada/#:~:text=Significado%20de%20Retomada,\(origem%20da%20palavra%20retomada\).em](https://www.dicio.com.br/retomada/#:~:text=Significado%20de%20Retomada,(origem%20da%20palavra%20retomada).em). Acesso em: 15 ago. 2024.

ENTREVISTA CINE SET. Juliana Cury, diretora de “Uýra – A retomada da floresta”. Entrevistada: Juliana Cury. Entrevistador: Cine Set. [S. l.]. 3 jun. 2023. Disponível em: <https://www.cineset.com.br/entrevista-juliana-curi-uyra-a-retomada-da-floresta/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

ESBELL, J. **Arte indígena contemporânea e o grande mundo**. 2018. Disponível em <https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/> Acesso em: 22 jun. 2023.

ESPÉCIES PIONEIRAS. Compositoras: N. Linares, J. da Silva e Josyara. Intérpretes: Nascuy Linares, Jam da Silva e Josyara. [S. l.]: Original Motion Picture Soundtrack, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U-Z-K8Q7SGc>. Acesso em: 23 jul. 2023.

FISCHER-LICHTE, E. A cultura como performance: desenvolver um conceito. **Sinais de cena**, Porto, 4, p 73-80, dez. 2005. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12426>. Acesso em: 25 set. 2022.

FORTANETTO. R. Taxa de suicídio entre indígenas supera em quase três vezes a da população geral. **Pesquisa Fapesp**, ed. 333, 25 out. 2023. Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/taxa-de-suicidio-entre-indigenas-supera-em-quase-tres-vezes-a-da-populacao-geral/#:~:text=Seguindo%20uma%20tend%C3%Aancia%20oposta%20%C3%A0,16%25%20da%20popula%C3%A7%C3%A3o%20ind%C3%ADgena.)). Acesso em: 14 ago. 2024.

GANDRA, A. Censo registra 1.652.876 pessoas indígenas no Brasil. **Agência Brasil**. 3 abr. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-04/censo-registra-1652876-pessoas-indigenas-no-brasil>. Acesso em: 14 jun. 2023

GARCIA, R. Brasil foi o país que mais matou ativistas ambientais e líderes comunitários em dez anos. Caderno Meio Ambiente. **O Globo**. 28 set. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/meio-ambiente/noticia/2022/09/brasil-foi-o-pais-que-mais-matou-ativistas-ambientais-e-lideres-comunitarios-em-dez-anos.ghtml> Acesso em: 5 jun. 2023.

GUAJAJARA, S. Programa Roda Viva. **Sonia Guajajara comenta retomada identitária dos indígenas**. 20 mar. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=38ICSmOGkPI>. Acesso em: 14 ago. 2024.

HERMOSO, S. Uýra Sodoma: uma revolta organizada. **Elástica**. 13 abr. 2021. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/uyra-sodoma-drag-amazonia-meio-ambiente>. Acesso em: 14 ago. 2024.

ITO, C. Força da natureza. **Trip**, n. 274. 11 jun. 2018. Disponível: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/uyra-sodoma-criada-por-emerson-munduruku-e-ma-drag-queen-que-se-monta-com-elementos-da-natureza>. Acesso em: 14 ago. 2024.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. Tradução: Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2008.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, A. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LABRA, D. Performance arte, arquivos rebeldes e fósseis críticos. **Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília**. Brasília, v. 9, n. 18. p. 121-132, ago./dez. 2020.

LEAL, D. Fabulações travestis sobre o fim. **Conceição/Conception**, v. 10, n. 00, p. e021002, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8664035>. Acesso em: 20 mar. 2024.

LEAL, D. **Teatra da oprimida: últimas fronteiras cênicas da pré-transição de gênero**. Porto Seguro: UFSB, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/42631133/Teatra_da_Oprimida_%C3%BAltimas_frenteiras_c%C3%AAnicas_da_pr%C3%A9_transi%C3%A7%C3%A3o_de_g%C3%AAnero. Acesso em: 12 out. 2023.

LEAL, D.; ROSA, A. Transgeneridades em performance: desobediências de gênero e anticolonialidades das artes cênicas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 10, n. 3, p. 1-29, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/97755>. Acesso em: 12 out. 2023.

LENDA. *In*: DICIONÁRIO Michaelis – Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/lenda/>. Acesso em: 15 ago. 2024.

LONG, G. A. **Transmedia storytelling: business, aesthetics and production at the Jim Henson Company**. Master of Science in Comparative Media Studies at the Massachusetts Institute of Technology, 2007.

LOPES, M. I. V. de; MUNGIOLI, M. C. P. Ficção televisiva transmidiática: temáticas sociais em redes sociais e comunidades virtuais. *In*: LOPES, M. I. V. de. (org.) **Ficção**

televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais. Porto Alegre: Sulina, 2011.

LUCCA, B. Brasil é o país que mais mata transexuais e travestis pelo 14º ano seguido. Caderno Cotidiano. **Folha de S.Paulo**. 26 jan. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2023/01/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-transexuais-e-travestis-pelo-14o-ano-seguido.shtml>. Acesso em: 5 jun. 2023.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar:** poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MASSAROLO, J. C. **Narrativa transmídia:** a arte de construir mundos. 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/21596874/Narrativa_transm%C3%ADdia_a_arte_de_construir_mundos. Acesso em: 15 jun. 2023.

MELITO, L. Baniwa em retomada. **Celeste**. 28 jul. 2022. Disponível em: <https://select.art.br/baniwa-em-retomada/>. Acesso em: 15 ago. 2024.

MENDES, C. IBGE explica crescimento da população indígena. 10 out. 2023. <https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/2023/10/10/ibge-explica-crescimento-da-populacao-indigena#:~:text=De%20acordo%20com%20dados%20do,atr%C3%A1s%2C%20no%20censo%20de%202010>. Acesso em: 10 ago. 2024.

MUSEU DE ARTE MODERNA – RIO DE JANEIRO. Nakoada: estratégias para a arte moderna. 9 jul.-18. dez. 2022. Curadoria: Denilson Baniwa e Beatriz Lemos. Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/nakoada-estrategias-para-a-arte-moderna-museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro-mam-rio/>. Acesso em: 15 ago. 2024.

NAWA, T. **RER – Reconhecer e Reparar #11:** Retomada. 24 ago. 2023. Disponível em: <https://futura.frm.org.br/conteudo/midias-educativas/podcast/retomada>. Acesso em: 10 ago. 2024.

PAGLIARO, H.; AZEVEDO, M. M.; SANTOS, R. V. (org.). **Demografia dos povos indígenas no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/qdgt/pdf/pagliariar-9788575412541.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2023.

PAGOTTO, G. Confluências entre arte e natureza na contemporaneidade em corpos latino-americanos [como entidades] nas artes visuais: Ana Mendieta, Panema e Uýra Sodoma. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 28, n. 1, p. 339-367, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/7577>. Acesso em: 15 ago. 2024.

PAIVA, A. S. **A virada decolonial na arte brasileira**. Bauru: Mireveja, 2022.

PEDROSA, J. Estudo aponta aumento de suicídio entre jovens indígenas no AM e no MS. 25 set. 2023. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/estudo-aponta-aumento-de-suicidio-entre-jovens-indigenas-no-am-e-no-ms>. Acesso em: 14 ago. 2024.

RIBEIRO, W. O ator cocriador e o processo de criação laboratorial no cinema brasileiro contemporâneo. **Manuscrita**: Revista de Crítica Genética, n. 19, p. 66-96, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/177672>. Acesso em: 9 jun. 2022.

SALIS, F. A. Mídia-Performance. In: Maciel, K.; Flores, L. (org.). **Instruções para filmes**. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013. v. 1.

SANTAELLA, L. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SCOLARI, C. A. A construção de mundos possíveis se tornou um processo coletivo. Entrevistadora: Maria Cristina Munglioli. **Revista Matrizes**, v. 4, n. 2, p. 127-136, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38296>. Acesso em: 9 jun. 2022.

SRIVASTAVA, L. **Transmedia activism**: telling your story across media platforms to create effective social change. National Alliance for Media Arts and Culture. 4 March 2019. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20130515174049/http://www.namac.org/node/6925>. Acesso em: 9 jun. 2022.

TUPINAMBÁ, M. **A romantização do ser indígena no sistema da arte contemporânea**. 18 ago. 2024. Instagram: @moaratupinamba. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C-0U7M7PqHh/?igsh=bTRuMGVja3pjdWY1>. Acesso em: 19 ago. 2024.

UÝRA. Instagram: @uyrasodoma. Disponível em: <https://www.instagram.com/uyrasodoma/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

UÝRA. **Exposição Supernova Uýra**. Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro (MAM). 2023. Disponível em: <https://mam.rio/programacao/supernova-uyra/exposicao>. Acesso em: 14 ago. 2024

UÝRA. **Palestra Galhos e Glitter**. Ocupação Sente a Cena – Gira de Biotecnologias da Cena no Sesc Pompeia. 22 jul. 2023. São Paulo.

UÝRA. **Manaus, uma cidade na aldeia**. 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/uyra-sodoma/>. Acesso em: 12 set. 2021

WALSH, C. **Interculturalidade crítica e Pedagogia decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver**. 2009. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/484685590/document-onl-walsh-catherine-interculturalidade-critica-e-pedagogia-decolonial-pdf>. Acesso em: 19 mar. 2020.

XAVIER, I. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

APÊNDICE A – ROTEIRO RETOMADA

CENA 1

Filme começa com imagens estáticas: fotos de ambientes urbanos sendo tomados por árvores: casas, carros e asfalto se transformam em objetos-árvore.

Ouvimos barulho de câmera fotográfica sendo disparada.

CENA 2

Uma das imagens estáticas mostra uma folha parada. Segundos depois, a imagem mostra uma das folhas se mexendo... algo começa a se movimentar do meio da mata: vemos um braço coberto por folhas e um corpo ganha vida. Uma mistura corpo-árvore ganha forma e vemos um ser híbrido humano-floresta. Big close no rosto de Uýra.

ENTRA CARTELA: RETOMADA

CENA 3

Uýra atravessa a ponte da Ilha do Outeiro, sentido Icoaraci, na periferia de Belém do Pará. Em cima de um veículo-árvore, vemos seu rosto em meio a folhas/asas.

CENA 4

Em uma imagem aérea, vemos que por onde Uýra passa, o concreto da ponte é tomado por folhas e flores. O ambiente urbano torna-se floresta. Tudo o que vemos é o verde da mata. Nas bordas, um rio cerca a floresta.

CENA 5

Vemos Uýra, em *close*, andando em nossa direção no meio da feira da 8 de maio, uma feira popular de periferia: as barracas dos vendedores de frutas e roupas são tomadas por folhas, flores e mata que brota rapidamente. Uýra sorri, serena, com os olhos semicerrados.

CENA 6

Em uma imagem aérea, vemos Uýra andar pela feira-livre e o ambiente se transformar em floresta. As pessoas são tomadas pela mata. Mas não se assustam, são envolvidas por uma simbiose corpo humano-natureza.

CENA 7

Caminhando na direção da câmera, vemos Uýra se agigantar. Toma proporções grandiosas. Se aproxima da tela com olhos fixos e poderosos. Fecha os olhos. Ouvimos sons muito altos de pássaros e insetos. Corpo-árvore ganha todo o espaço que vemos.

FIM

CRÉDITOS FINAIS

APÊNDICE B – INFORMAÇÕES TÉCNICAS DO PROJETO RETOMADA

Distribuição: o ambiente digital, mais especificamente a rede social Instagram é a plataforma de distribuição do conteúdo do projeto. Inicialmente será criada uma conta no Instagram com o título *Retomada*, e a postagem dos conteúdos obedecerá a um cronograma.

Cronograma: na semana 1, divulgaremos os mais recentes crimes ambientais e contra a população indígena. Na semana 2, divulgaremos fotos de perfis de importantes personalidades indígenas, como detalhamos a seguir. Na semana 3, postaremos fotos retiradas de *frames* da animação que será desenvolvida no curta-metragem, explicando parte do processo de desenvolvimento do projeto e do conceito de retomada. Na semana 4, divulgaremos os conteúdos em formato de animação. Serão vídeos curtos, de até 60 segundos cada⁴⁵, que serão postados no *feed* do perfil do Instagram. Todo o projeto terá a duração de sete meses. Pensamos o cronograma como segue: mês 1: reuniões de criação com o *designer* e artista visual para definir o planejamento do projeto; mês 2: pesquisa de imagens e temas relevantes para os *posts* do Instagram; mês 3: criação de imagens de Uýra em animação, desenvolvimento de *storyboard*; meses 4 e 5: desenvolvimento da animação a partir do *storyboard* aprovado e desenvolvimento de peças para as redes sociais; mês 6: *posts* nas redes sociais e estímulo à produção de conteúdos por parte dos usuários; mês 7: coleta de dados e medição da participação do público.

Estabelecemos o cronograma de atividades detalhadas relacionadas aos *posts* no Instagram, as quais serão organizadas em 4 atos: ato 1 – o passado; ato 2 – o presente; ato 3 – o futuro; ato 4 – a retomada. Os conteúdos serão organizados a partir de *posts* diários, uma foto postada por dia, durante 5 dias, nas 3 primeiras semanas, e 7 *posts* diários, um vídeo a cada dia, na última semana. Dividiremos a programação de atividades da seguinte maneira:

- Semana 1 – Dia 1: *post* genérico para atrair a audiência; apenas o título *Retomada*. Dia 2: *post* com imagens de destruição ambiental: queimadas. Dia 3: *post* com imagens de destruição ambiental: desmoronamentos. Dia 4: *post* com imagens

⁴⁵ No Instagram, os stories duram até 60 segundos, não ficam salvos no perfil dos usuários e somem em 24h. No nosso caso, faremos *posts* no *feed*, por isso os vídeos serão fixos.

de destruição ambiental: mineração. Dia 5: *post* com fotos de indígenas em confrontos.

- Semana 2 – Dia 1: *post* com perfil da ilustradora e educadora indígena Moara Brasil⁴⁶. Dia 2: *post* com perfil da cantora e compositora Kaê Guajajara⁴⁷. Dia 3: *post* com perfil da estilista Day Molina⁴⁸. Dia 4: *post* com perfil da atriz Zahy Tentehar⁴⁹. Dia 5: *post* com perfil da educadora e *performer* Gabriela Luz⁵⁰.

- Semana 3 – Cada dia da semana faremos um *post* (foto) com um *frame* das cenas 1, 2, 3, 4, 5 do roteiro de curta-metragem que desenvolvemos. Como legenda, usaremos a seguinte estratégia: Dia 1: legenda “Re”. Dia 2: legenda “to”. Dia 3: legenda “ma”. Dia 4: legenda “da”. Dia 5: legenda explica o conceito do projeto.

- Semana 4 – Nessa semana, faremos a divulgação e chamaremos o público a participar. Faremos *posts* diários no Instagram que permitam a adição de fotos. Desde abril de 2024, o Instagram oferece a função carrossel colaborativo, pela qual qualquer perfil pode convidar outros perfis a serem colaboradores, acrescentando fotos que estejam relacionadas ao tema. Muitos perfis do Instagram têm usado a ferramenta para levantar temas como beleza e autoestima, estimulando debates e participação do público. No nosso caso, vamos estimular as pessoas a postarem fotos de lugares que a natureza está tomando (retomando) o espaço.

Estratégias de participação/audiência:

Na semana 1, adotaremos a estratégia de apresentar a realidade de violência contra populações indígenas. Na semana 2, buscaremos atrair o público a partir do momento que fizermos *posts* dos perfis de mulheres indígenas de diferentes áreas da sociedade, gerando engajamento nas redes sociais. Os perfis foram escolhidos por revelarem distintas profissões e mulheres indígenas que conversam com o público mais jovem. Juntas, as redes sociais das mulheres selecionadas somam quase 350 mil usuários do Instagram. Além disso, faremos a divulgação da página do projeto em redes de visibilidade da população indígena⁵¹. Na semana 3, pautaremos nossa estratégia na criação de um mistério em torno da obra que estamos desenvolvendo,

⁴⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/moaratupinamba/>. Acesso em: 15 ago. 2024.

⁴⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/kaekaekae/>. Acesso em: 15 ago. 2024.

⁴⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/molina.ela/>. Acesso em: 15 ago. 2024.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/zahytentehar/>. Acesso em: 15 ago. 2024.

⁵⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/elaluzgabriela/>. Acesso em: 15 ago. 2024.

⁵¹ Perfis como <https://www.instagram.com/visibilidadeindigena/> e <https://www.instagram.com/indigenaslgbtq/>

mas já anunciaremos que haverá espaço para criação em caráter coletivo. Na semana 4, a estratégia será realizar *posts* colaborativos, permitindo que o público contribua com conteúdos, a partir da ferramenta do Instagram. Acreditamos que essa ferramenta, recente, seja atrativa para que as pessoas colaborem com a produção de conteúdos a partir dos materiais que divulgaremos (Figura 52).

Figura 52 - Exemplo de conteúdo colaborativo no Instagram



Fonte: <https://www.instagram.com/p/C-lfOcMxlzr/?igsh=bGUzYzg2Y3Y1cTY4>. Acesso em: 15 ago. 2024.