

**PERFORMANCE, DISCURSO E ARTE INDÍGENA:
UÝRA SODOMA, A ÁRVORE QUE ANDA NO CIBERESPAÇO**

Léo Daniel da Conceição Silva (UNITINS)

leodanielsilva@gmail.com

Luama Socio (UNITINS)

luamasocio@gmail.com

RESUMO

Considerando o contexto da atualidade, em que predominam as trocas de informação e compartilhamento de problemas em escala mundializada, observamos que os povos originários, através da *internet*, colocam suas obras artísticas e mensagens em conexão com a condição humana universal em suas dimensões urbana e global. Nesse sentido, os artistas indígenas dialogam com estéticas nascidas nos grandes centros urbanos, apropriando-se de seus estilos e, ao mesmo tempo, comunicando sua visão de mundo específica. Nosso objetivo é apresentar análise e reflexão crítica sobre as dimensões formais e temáticas da arte performática do artista indígena Emerson Pontes Munduruku, que dá vida à *drag queen* Uýra Sodoma, A árvore que anda. Nossa pesquisa é de caráter bibliográfico e a análise é embasada pelos pensamentos teóricos críticos de Ailton Krenak (2019), Darcy Ribeiro (1995) e Viveiros de Castro (2002) quanto às questões dos povos originários; Pierre Lévy (1999) com relação às questões de comunicação e cibercultura; Roselee Goldberg (2006), Renato Cohen (2002) e Philip Auslander (2019), com relação ao conceito de performance associada a elementos do discurso e da questão da identidade. Para a análise das imagens utiliza-se a teoria poética de Bachelard, a noção de contexto de Bakhtin e os princípios do alfabetismo visual de Donis. A. Dondis (2003). O corpus do trabalho consiste num recorte da obra performática de Uýra Sodoma, personagem criada pelo indígena Emerson Pontes Munduruku.

Palavras-chave:

Performance. Povos indígenas. Uýra Sodoma.

ABSTRACT

Considering the current context, in which the exchange of information and sharing of problems occur at globalized scale, we observe that native peoples, through the internet, publish their artistic works and messages in connection with the universal human condition in its urban and global dimensions. In this sense, indigenous artists dialogue with aesthetics born in large urban centers, appropriating their styles and, at the same time, communicating their specific worldview, of interest to all humanity, as they approach themes such as preservation of nature and respect for the diversity of life. Our objective is to present an analysis and critical reflection on the formal and thematic dimensions of the performance art of the indigenous artist Emerson Pontes Munduruku, that gives life to the *drag queen* Uýra Sodoma, The tree that walks. Our research is bibliographic and the analysis is based on the critical theoretical thoughts of Ailton Krenak (2019), Darcy Ribeiro (1995) and Viveiros de Castro (2002) regarding the issues of native peoples; Pierre Lévy (1999) in relation to communication and cyberculture issues; Roselee Goldberg (2006), Renato Cohen (2002) and Philip Auslander (2019), regarding the

concept of performance associated with elements of discourse and the question of identity. For the analysis of the images, the poetic theory of Bachelard, the notion of context of Bakhtin and the principles of visual literacy of Donis A. Dondis (2003). The corpus of the work consists of a cut of the performance work of Uýra Sodoma, a character created by the indigenous Emerson Pontes Munduruku.

Keywords:

Performance. Indian people. Uýra Sodoma.

1. Introdução

Esse artigo foi produzido no contexto de estudos do grupo de pesquisa em Literatura, Arte e Mídia na linha de Estudos Interartes do curso de Letras da Universidade Estadual do Tocantins (UNITINS), *Campus Araguatins*, intitulado “Poéticas discursivas em textos de autores representativos dos povos originários brasileiros”.

O *corpus* desse trabalho consiste num recorte da obra performática “Mil (quase) Mortos: Boiúna”, de Uýra Sodoma, personagem *drag queen* criada pelo artista indígena Emerson Pontes Munduruku.

Na segunda parte do nosso trabalho, intitulada *Contexto histórico e político da situação indígena*, discorremos sobre como o processo de colonização afeta das mais diversas formas os povos indígenas através do genocídio e do etnocídio continuado desses povos.

Na terceira parte, *Ciberespaço*, tratamos da emergência dos novos espaços de comunicação cibernética⁵⁸ utilizados para a disseminação da diversidade discursiva na atualidade.

Na quarta parte, intitulada *Perspectivismo ameríndio*, abordamos a teoria do “perspectivismo”, ensinada pelo antropólogo Viveiros de Castro, que trata da concepção de mundo básica dos povos ameríndios caracterizada pela personalidade espiritual de todos os seres.

Na quinta parte, *Performance e Fotografia*, apresentamos o conceito de arte performática em proximidade com a documentação

⁵⁸ “A noção original de *cybernetics*, ‘cibernética’, foi uma elaboração teórica da relação entre informação, comunicação e controle em sistemas específicos. A palavra e a definição foram propostas pela primeira vez pelo matemático radicado norte-americano Norbert Wiener em seu livro *Cybernetics*, de 1948. A palavra ‘cibernética’ vem do grego *kybernos*, ‘controle’ [...]. Uma das noções fundamentais da cibernética é a ideia de retroalimentação ou, como é de uso mais comum, *feedback*. A noção de *feedback* refere-se ao fluxo contínuo de informações e respostas trocadas entre os elementos de um sistema na coordenação de suas ações.” (MARTINO, 2014, p. 21-2)

fotográfica resultando na fotoperformance presente no *ciberespaço* configurando o discurso de Emerson Pontes Munduruku.

Na sexta parte apresentamos análise da performance de Emerson Pontes Munduruku através de sua personagem *drag queen* Uýra Sodoma, A árvore que anda, intitulada “Mil (quase) Mortos: Boiúna”, em que são destacados os significados dos elementos visuais em consonância com o discurso de defesa da natureza, diversidade da vida e dos direitos dos povos indígenas, presentes no discurso expresso em forma de arte performática no *ciberespaço*.

2. Contexto histórico e político da situação indígena

Ao entrarmos em contato com a história dos povos indígenas na formação do Brasil é possível perceber que, desde o ano de 1500, esses povos foram, e ainda estão sendo, afetados das mais diferentes formas pela invasão da cultura eurocêntrica que se caracteriza como um fenômeno de violência em processo contínuo prolongando-se através dos séculos. Segundo Ailton Krenak (1999),

Os fatos e a história recentes dos últimos 500 anos têm indicado que o tempo desse encontro entre as nossas culturas é um tempo que acontece e se repete todo dia. Não houve um encontro entre as culturas dos povos do Ocidente e a cultura do continente americano numa data e num tempo demarcado que pudéssemos chamar de 1500 ou de 1800. Estamos convivendo com esse contato desde sempre. Se pensarmos que há 500 anos algumas canoas aportaram aqui na nossa praia, chegando com os primeiros viajantes, com os primeiros colonizadores, esses mesmos viajantes, eles estão chegando hoje às cabeceiras dos altos rios lá na Amazônia. (KRENAK, 1999, [s.p.]

Darcy Ribeiro, em *O Povo Brasileiro* (1995) fala dos primeiros impactos sofridos pelos povos indígenas com a chegada dos colonizadores:

Esse conflito se dá em todos os níveis, predominantemente no biótico, como uma guerra bacteriológica travada pelas pestes que o branco trazia no corpo e eram mortais para as populações indígenas. No ecológico, pela disputa do território, de suas matas e riquezas para outros usos. No econômico e social, pela escravização do índio, pela mercantilização das relações de produção, que articulou os novos mundos ao velho mundo europeu como provedores de gêneros exóticos, cativos e ouros. (RIBEIRO, 1995, p. 27)

Os europeus, quando pisaram na terra que hoje é chamada de Brasil, trouxeram consigo não só as doenças, mas também uma nova forma de conceber o mundo, uma política despótica, a ideia de domínio e mercantilização da terra e do homem. Esses valores foram se acentuando como

ideologia política no decorrer do tempo histórico que se dá através de um processo de miscigenação e de aculturação dos povos originários, fazendo surgir “o povo brasileiro”, herdeiro da mentalidade hostil do europeu contra o indígena, conservadora da ideologia de destrutividade em relação aos povos nativos.

Darcy Ribeiro (1995) explica a formação do povo brasileiro através da mistura de indígenas, negros e europeus, apontando para o fato de que justamente essa própria característica de pretensa miscigenação conforma a interrogação sobre a determinação da identidade desse mesmo povo. A quem a população brasileira tem em vista o seu sentido de pertencer? Ocorre que, não existindo uma população “pura”, o brasilíndio ou mame-luco dos primeiros tempos da colonização, geralmente fruto do estupro, rejeitado simultaneamente pelo pai branco e pela mãe índia é o protótipo do povo brasileiro de hoje, qual seja, um povo definido pela via da negação de suas origens.

Assim, longe de caracterizar uma união amigável entre diferentes raças, a miscigenação com os povos da terra, à qual se juntou o negro escravizado é explicada por Darcy Ribeiro como um fenômeno superficial, de apagamento étnico forçado pela ideologia dominante, ocultando distinções reais sob uma aparente uniformidade de povo:

Índios e brasileiros se opõem como alternos étnicos em um conflito irreduzível, que jamais dá lugar a uma fusão. Onde quer que um grupo tribal tenha oportunidade de conservar a continuidade da própria tradição pelo convívio de pais e filhos, preserva-se a identificação étnica, qualquer que seja o grau de pressão assimiladora que experimente. Através desse convívio aculturativo, porém, os índios se tornam cada vez menos índios no plano cultural, acabando por ser quase idênticos aos brasileiros de sua região na língua que falam, nos modos de trabalhar, de divertir-se e até nas tradições que cultuam. Não obstante, permanecem identificando-se com sua etnia tribal e sendo assim identificados pelos representantes da sociedade nacional com quem mantêm contato. O passo que se dá nesse processo não é, pois, como se supôs, o trânsito da condição de índio a de brasileiro, mas da situação de índios específicos, investidos de seus atributos e vivendo segundo seus costumes, à condição de índios genéricos, cada vez mais aculturados, mas sempre índios em sua identificação étnica. (RIBEIRO, 1995, p. 114)

Principalmente ao longo do século XX, muitos povos indígenas, tendo suas terras invadidas e expropriadas, são obrigados a se mudar para as cidades. Se antes eles tinham um modo de vida tribal, agora, na cidade, passam a adotar forçosamente o modo de vida urbano tornando-se “índios genéricos”. Contudo, isso não os torna menos indígenas, pois o “ser índio” está além de uma característica física, pois o indígena é “um modo de ser

e não um modo de aparecer” como bem pontuou o antropólogo Viveiros de Castro (2006, p. 3). O indígena carrega consigo a identidade, a “vontade” de existir com seu modo de vida e tradição. Isso constitui, com o legado histórico, sua etnia, diferenciando-se, assim, do brasileiro.

Essa distinção é perceptível principalmente através da linguagem. Os indígenas têm em comum um discurso de preservação à vida, em que tomam toda a relação com os seres vivos em uma harmonia, igualdade, isto é, os bichos e a mata estão em paralelo com o ser humano. Desse modo não há uma noção de superioridade e inferioridade entre os seres diversos. Por meio dessa perspectiva é que se defende um modo de vida ecológico e não destrutivo, diferentemente da noção dos não-indígenas, que está pautada principalmente em uma relação utilitarista e consumista da natureza.

3. *Ciberespaço*

Com o advento da *internet* foram surgindo novas configurações de organização para a comunicação e novas formas de elaboração discursiva caracterizadas pela “horizontalidade” do espaço comunicativo entre aqueles que, com acesso à *internet*, discutem e dialogam diretamente entre si, sem mediação de instâncias autorizadoras, sobre diferentes tipos de assuntos. Pierre Lévy denomina o ambiente da *internet* de “ciberespaço”, esse termo foi definido por ele como “espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores” (LÉVY, 1999, p. 92). Neste novo espaço, pessoas que antes podiam conversar simultaneamente apenas estando fisicamente presentes umas às outras, agora passam a habitar um espaço virtual em que juntas criam e registram diferentes discursos, independentemente de onde estejam seus corpos físicos. Trata-se de um novo conceito de espaço, que “é também constituído e povoado por seres estranhos, meio textos meios máquinas, meio atores, meio cenários: os programas” (LÉVY, 1999, p. 41).

Associado às especificidades desse *ciberespaço* surge então o conceito de *cibercultura*, definido por Pierre Lévy como “um conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do *ciberespaço*” (LÉVY, 1999, p. 17). Essa nova configuração de interação e construção cultural permite, potencialmente, o surgimento de alternativas ou novas possibilidades de solução para problemas sociais. Isso é teoricamente possível devido a um nível facilitado de articulação e comunicação rápida entre o pensamento individual e o plano coletivo por meio

da mediação do *ciberespaço*.

No contexto da *cibercultura*, as comunidades que tinham sua voz “calada”, isso é, pouco espaço ou nenhum, por entre os meios de comunicação convencional, obtiveram as ferramentas necessárias para, em nível planetário, comunicar seus valores e denunciar as mazelas vividas no mundo físico, como é o caso de Emerson Pontes Munduruku, que utiliza suas redes sociais como lugar de performance para fazer sua arte de denúncia da degradação da natureza e defesa das causas dos povos originários. Assim observa-se que é já notória a ampliação das vozes indígenas através da *internet*:

[...] na contemporaneidade, podemos observar quão poderosas são as ferramentas tecnológicas acessadas e utilizadas, poderosas pelo fato de permitirem a visibilidade para o “branco”, do indígena e de suas formas de manifestação, de autoafirmação ontológica, política, epistemológica, cultural etc., e de luta a partir desse simbolismo; poderosas, além disso, e principalmente, por possibilitarem a autoexpressão e, com isso, demarcar sua perspectiva de mundo, dialogar desde ela com outras perspectivas, resistir a partir dela em relação a outras perspectivas. [...] Desse modo, percebe-se, por parte dos povos indígenas, seus intelectuais e lideranças, uma apropriação de ferramentas antes de domínio quase que exclusivo do não-índio – escrita formal e publicação de livros, internet, rádio –, em uma reconfiguração dessas ferramentas em prol de seus próprios interesses. Vemos, assim, uma expressão político-artístico-literária no Movimento Indígena que abrange em sua causa desde o político-econômico ao estético-ontológico. A mídia não apenas se torna mais presente na divulgação da literatura indígena contemporânea no país, senão que também tem sido utilizada como ferramenta para reafirmar interesses, para gestar literatura, arte, política, economia e religião, divulgando-as para além da própria comunidade e grupo de origem. (DORRICO, 2017, p. 117-18)

A articulação do *ciberespaço* com o lugar concreto do corpo indígena tem em vista permitir alternativas para o enfrentamento de ilimitados problemas no nível físico e territorial, não deixando de habitar em um para habitar outro. Nesse sentido, Pierre Lévy ressalta que: “A perspectiva aqui traçada não incita de forma alguma a deixar o território para perder-se no ‘virtual’, nem a que um deles ‘imite’ o outro, mas antes a utilizar o virtual para habitar ainda melhor o território, para tornar-se seu cidadão por inteiro” (LÉVY, 1999, p. 196).

4. Perspectivismo ameríndio

Um aspecto distintivo das culturas indígenas, segundo o antropólogo Viveiros de Castro, é o “perspectivismo ameríndio” sobre o qual

fundamentam-se seus discursos e dá aos indígenas uma peculiaridade identificatória, pois é, também, por meio desse perspectívismo que esses povos se manifestam no mundo. Segundo esse ponto de vista, os seres são concebidos através da ideia de que existe “uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 241). Pode-se discernir esse ponto de vista no discurso da maioria dos povos indígenas, os quais percebem o mundo como uma unidade espiritual intrínseca de seres vivos, humanos, animais, vegetais, rios, objetos, etc., acrescentando-se a essa concepção uma noção de que todos os seres são pessoas. O mundo visível é composto por uma “diversidade de corpos” que se apresentam como vestes do espírito:

Em suma, os animais são gente, ou se veem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma “roupa”) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal. (CASTRO, 2002, p. 242-3)

O ponto fulcral da afirmação é, portanto, o “olhar” como ponto de partida para o entendimento de si e do outro, isso permite dizer que há uma incontável variedade de relações entre os seres, tornando complexa a concepção de existência pela ótica dos povos indígenas. Além disso, é perceptível que o perspectívismo aproxima o sujeito “humano” do sujeito “animal”, ambos pessoas, pois em suas particularidades se veem como pertencentes a uma relação, já que são semelhantes em espírito (intencionalidade), diferenciando-se apenas em corpos (vestes). Dessa forma, ficam em posições de iguais, diferentemente do pensamento dos não-indígenas que tomam o corpo do sujeito humano como superior ao dos animais, plantas ou rios, por ser dotado de “razão”.

A forma de “ver o outro” é, em particular, uma singularidade expressiva dos ameríndios, pois difere, contrariamente, à forma dos não-indígenas de perceberem o outro:

Os ocidentais nunca tiveram dúvidas de que os índios tinham um corpo (os animais também o têm). Os índios, por seu turno, nunca duvidaram de que os brancos tinham uma alma (os animais e os espíritos a têm também). Assim, o etnocentrismo dos ocidentais consistia em duvidar que os corpos outros tivessem uma alma como a sua; o dos índios consistia em duvidar de que almas outras pudessem ter um corpo idêntico ao seu. (TAYLOR; VIVEIROS DE CASTRO, 2019, p. 817)

Assim, enquanto os povos indígenas entendiam que os ocidentais

tinham alma, mas percebiam uma diferença entre seus corpos, e por isso acabavam por atribuir-lhes uma espiritualidade, os europeus, por sua vez, acreditavam que esses povos não a tivessem, enxergando-os como “animais” sem almas que precisavam ser catequizados. Dessa forma, a noção do “outro” a partir do perspectivismo se distingue da noção do “outro” para o pensamento “eurocêntrico” que se perpetua na maioria da população ocidental, pensamento voltado para o utilitarismo e consumismo acentuados pelo sistema capitalista de exploração da natureza e das pessoas.

O “perspectivismo ameríndio” configura, portanto, uma espécie de ponto de vista inverso ao ponto de vista eurocêntrico. É depreendido das narrativas míticas dos povos ameríndios, segundo o critério de que a natureza origina-se da cultura e não o contrário:

A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade. A grande divisão mítica mostra menos a cultura se distinguindo da natureza que a natureza se afastando da cultura: os mitos contam como os animais perderam os atributos herdados ou mantidos pelos humanos (Lévi-Strauss 1985: 14, 190; Brightman 1993: 40, 160). Os humanos são aqueles que continuaram iguais a si mesmos: os animais são ex-humanos, e não os humanos ex-animais. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 245)

Tal perspectivismo evidencia-se nos discursos dos povos indígenas das mais diversas formas. Um exemplo é a arte de Emerson Pontes Munduruku, que utiliza suas “montações” para transformar-se em Uýra Sodoma, uma *drag queen* que performa em espaços onde há degradação do meio ambiente, na tentativa de dar voz àquele espaço que entende como fazendo parte de si, uma “unidade de espírito”, remetendo ao perspectivismo explicado por Viveiros de Castro (2002).

Uýra Sodoma, a árvore que anda, transmite uma mensagem nuclear por meio de suas performances, qual seja, a do perspectivismo ameríndio, entendendo como vida ou espírito aquilo que abstratamente é chamado, pela linguagem eurocêntrica, de espaço, mas que é rio, floresta, céu, água, bicho, olho, barco, etc. Isto é, em tempos primórdios se ele (o espaço) pudesse falar como é recordado nas narrativas míticas, certamente pediria socorro. Um rio é percebido como uma entidade pessoal, uma entidade que abriga vida animal. A floresta degradada é também uma entidade pessoal, por isso Uýra utiliza sua performance como “voz”, pois sabe que essa característica deixou de existir nos seres objetificados com o passar do tempo, como contam as narrativas míticas.

5. Performance e fotografia

A *performance* ainda é, para muitos teóricos, de difícil definição. Para boa parte dos autores ela é considerada uma arte multidisciplinar ou híbrida. Um traço que a caracteriza é o seu aspecto de intervenção em um espaço específico através de uma ação específica, intencional e artística:

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la. (COHEN, 2002, p. 28)

Em contrapartida, Roselle Goldberg diz que “devido à sua natureza, a *performance* dificulta uma definição fácil ou exacta, que transcende a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas” (GOLDBERG, 2007, p. 10).

Esse ponto esclarecido por Roselle Goldberg (2007) é importante na abordagem do processo de criação de Emerson Pontes Munduruku no desenvolvimento da figura de Uýra Sodoma, A árvore que anda. Essa própria figura não se apresenta como uma mera personagem, mas como uma entidade *drag*, exercendo a liberdade de não se definir, não se limitar, estando assim mais ligada ao processo de constituição desse conceito do que à pretensão de preencher sua definição final. De acordo com Regina Melim:

Para Stiles, performances podem ser desde simples gestos apresentados por um único artista ou eventos complexos através de experiências coletivas. Podem envolver grandes espaços geográficos, assim como diferentes comunidades, transmitidas via satélite e vistas por milhares de pessoas, ou se resumir a pequenos espaços íntimos. Performances podem ocorrer sem audiência e sem documentação alguma, ou podem ser registradas através de fotografias, vídeos e filmes, entre outros. E esses meios acrescentados às ações se tornam a base de uma forma híbrida de performance. (MELIM, 2008, p. 38)

Levando isso em consideração, não há porque a documentação fotográfica não ser considerada também uma performance quando se coloca no lugar da intervenção artística, significando a própria fotografia como ato performático. Essa inclusão da fotografia como potencial ato performático é apresentada nos seguintes termos por Philip Auslander:

Neste sentido, não é a presença inicial de um espectador que faz de um evento um trabalho de performance, mas o ato performativo de documentá-lo como tal. Minha sugestão é que a arte da performance é constituída, então, pela performatividade de sua documentação. (AUSLANDER; BARBOSA; VINHOSA, 2019, p. 346-7)

Isso se dá por uma questão ideológica : “a ideia de uma fotografia documental capaz de nos fazer acessar a realidade da performance deriva de uma ideologia geral da fotografia” (AUSLANDER; BARBOSA; VINHOSA, 2019, p. 338). Essa ideologia seria a representação detalhada da realidade. Dessa forma, a fotografia como representação da realidade acaba por substituir a própria *performance*.

Essa significação da fotografia como *performance* em si é de extrema importância no contexto das mudanças culturais ocorridas a partir da emergência do *ciberspaço* à medida que observa-se que a interação comunicativa, agora quase que inteiramente representacional através dos textos e imagens veiculados pelas telas é, ela mesma, de natureza performática, configurando a documentação fotográfica como técnica essencial de quaisquer produções artísticas (e também não-artísticas) da atualidade.

Acrescenta-se a isso o fato de que “o propósito de grande parte das documentações é tornar o trabalho do artista disponível para um público bem maior e não o de registrar a performance como um ‘ato de interação’ entre público e artista em uma situação específica” (AUSLANDER; BARBOSA; VINHOSA, 2019, p. 345).

No entanto, não perdendo de vista um aspecto central da intenção da *performance* a saber, o “choque” no espectador ou plateia, Cohen explica:

A apresentação de uma performance muitas vezes causa choque na plateia (acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro). A performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. A performance não é, na sua essência, uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha a ser estética (muito embora, como já levantamos, se utilize de recursos cada vez mais elaborados para conseguir aumentar a “significação” da mensagem). (COHEN, 2002, p. 46)

Esse nível de intencionalidade é facilmente constatado nas performances de Emerson Pontes Munduruku, que tem em vista a transformação da realidade dos povos indígenas através da transformação do olhar do outro sobre esses povos indígenas. Uýra Sodoma, a árvore que anda, aparece em locais que para muitos é espaço de esquecimento e que passa a ter vida com aquele corpo que “denuncia” esse apagamento por meio do aparecimento da arte. Em complementaridade, a performance física se prolonga e se estende pelo *ciberspaço* através das fotografias dessas mesmas performances disseminadas pelas plataformas cibernéticas das redes sociais do artista.

6. *Uýra Sodoma, a árvore que anda*

O artista indígena Emerson Pontes Munduruku é biólogo, educador e artista performático, nasceu e cresceu em um vilarejo chamado Mujuí dos Campos no estado do Pará, próximo à cidade de Santarém. Seu trabalho surge das periferias dos centros urbanos e das florestas, dos locais de abandono e degradação, da “natureza” que não é vista, negligenciada e constantemente degradada. Ele dá vida à personagem *drag* Uýra Sodoma, a árvore que anda, uma “entidade híbrida” que ocupa tantos lugares e que faz desses, seu palco, sua vida.

Em uma entrevista para o dossiê “Urgências do Agora” da revista 4 PAREDE, o artista diz: “Minha arte visual nasce do mato e da periferia, de ser mato (indígena) e do estudo dos hábitos e habitats das coisas vivas – tudo isso se nutrindo e crescendo dentro de mim, a ponto de expressar-se: Uýra” (ELILSON, 2021, [s.p.]). Dessa forma é possível dizer que a construção de Uýra Sodoma é composta por toda a história de Emerson Pontes Munduruku, suas indignações e perspectivas, sua ancestralidade e seu conhecimento.

O artista utiliza-se de “montações” para construir a imagem de Uýra Sodoma, processo muitas vezes denominado como composição de *drag queen*⁵⁹, porém a sua transformação vai além disso, pois ele não utiliza materiais comuns, de maquiagem e vestimenta, para se transformar em *drag*. Emerson habita o espaço integralmente, visa perceber o que aquele espaço quer dizer e apropria-se dos materiais incomuns no processo de montagem, dessa forma dando vida a Uýra. Os elementos utilizados são retirados do “mato”, são plantas, terra, capim, flores, tinturas de frutos, raízes, cachos, ossos, entre outros. É importante ressaltar que esse exercício já se configura como o início de sua performance, num movimento de integração, em processo, com o espaço em que percebe vida e se faz vida.

Analisamos aqui uma performance de Uýra Sodoma que aconteceu fisicamente na cidade de Manaus, em 2019, intitulada “Mil (quase)

⁵⁹ “há de se desassociar o pensamento de que a drag queen é uma identidade de gênero, uma forma artística relacionada com a questão sexual do indivíduo. Por mais que a drag queen se apresente, na maioria das situações, em ambientes de cultura gay, a forma artística em si não se correlaciona diretamente com o conceito de identidade de gênero ou orientação sexual. [...] Em virtude das várias transformações obrigatórias em perpetuar sua existência, a drag queen se tornou um artista camaleônico capaz de uma abrupta modificação de estilos, linguagens e conteúdo. Seja na esfera espetacular como política, o artista está presente e atuante, lutando para despertar uma sociedade adormecida e se adaptando às demandas do mundo volátil contemporâneo.” (AMANAJÁS, 2014, p. 2 e 21)

Mortos: Boiúna” e constitui-se de atuações por entre os igarapés degradados da cidade. Denuncia-se a quantidade de igarapés esquecidos, poluídos e negligenciados tanto pelos poderes públicos quanto pela população, que geram a destruição dos mananciais que passam pela cidade.

A *performance* está presentes no *ciberespaço* e pode ser acessada através do endereço do artista na plataforma Flickr⁶⁰.

6.1. Mil (quase) mortos: Boiúna

Fotografada por Mateus Belém, essa performance de Uýra Sodoma ocorreu em um trecho do Igarapé do Mindu, na zona leste de Manaus-AM, no ano de 2019. Apresenta-se a seguir uma das fotos que compõe a sequência original de seis fotografias:

Figura 1: Série Mil (quase) mortos (2019). Fotografia de Mateus Belém



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/49195842156/in/album-72157712136464781/>.

Nas imagens da série de fotografias aparece a figura de Uýra Sodoma centralizada, como na reprodução acima, envolta por uma enorme quantidade de lixo que está sobre o igarapé do Mindu. Nessa performance não há uma linearidade interpretativa, isto é, as fotografias podem ser vistas de forma independente de uma sequência definida.

O primeiro aspecto a ser notado é a associação da personagem Uýra Sodoma com a Boiúna⁶¹, figura recorrente em várias histórias oriundas das

⁶⁰ <https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/49195343348/in/album-72157712136464781/>.

⁶¹ “Boiúna, mboi-una, (cobra preta), de mboia-açu (cobra-grande), é o mito mais poderoso e complexo das águas amazônicas. Cobra-grande, a princípio, tem a forma de uma sucuri ou uma jiboia comum. Com o tempo, adquire grande volume e abandona a floresta e vai para o rio. Os sulcos que deixam sua passagem transforma-se em igarapés. [...] Há ocasião em que nenhum pescador se atreve a sair para o rio à noite, pois duas vezes seguidas foi avistada a Cobra-grande. Pelos olhos que alumiam como tochas. Os pescadores foram perseguidos até a praia, somente escapando porque o corpo muito grande encalhou na areia

mitologias ameríndias. Em algumas fotografias dessa performance é possível perceber que a figura apresenta uma cauda de coloração esverdeada feita a partir de folhas, seu rosto é coberto por uma rede de pesca, à guisa de máscara, como se demonstrasse ser capturada.

O uso da máscara pelos povos ameríndios é apontado por Viveiros de Castro como tendo a função de “esconder o corpo da pessoa humana que veste a máscara emprestando sua intencionalidade ao corpo do espírito, quanto para figurar o caráter amorfo desse corpo estranho do outro, isto é, sua aparência ao mesmo tempo indefinida, não humana quanto antropomorfa” (VIVEIROS DE CASTRO, 2019, p. 805). Portanto, aqui já evidencia-se a consonância da montagem com o perspectivismo ameríndio à medida que o adorno representa a tentativa de trazer à vida um ser espiritual que, não obstante sua aparência não-humana (performatizada), é uma pessoa, tanto quanto o artista e seus espectadores, transmitindo uma mensagem de afirmação e presença da vida em sua forma espiritual. Aqui o sujeito se transborda para além da espécie humana. A máscara, como um utensílio presente em dois mundos o visível e o invisível, atua como uma roupagem outra de uma pessoa semelhante do ponto de vista espiritual. Dessa forma, quando Emerson Munduruku monta-se com os elementos da natureza, dando vida a Uýra Sodoma, tem em vista dar uma voz a pessoas outras, tais como, nesse caso específico, a Boiúna.

Assim, a figura da Boiúna seria a personificação do próprio igarapé que se transmuta a fim de ser visto pela população, esta que naturalizou o lixo como aspecto comum daquele espaço. O que Uýra faz é impactar o público com sua performance, pois, em suma, é esse o trabalho da arte performática, aqui, com o objetivo de trazer à tona o debate da degradação dos igarapés.

Nas figuras é possível perceber uma paleta de cores em que estão presentes marrom-avermelhado, preto, cinza e branco em primeiro plano e, em segundo plano se destacam o azul e o verde. Em primeiro lugar, destaca-se das demais a cor marrom, presente na própria Boiúna, realçada tanto por uma questão de posição da própria figura quanto em contraste em relação às outras cores. Marrom é a cor da terra⁶², o artista utiliza este

[...]. Eduardo Galvão confirma ter a Cobra-grande se tornado navio encantado. Misabel Pedrosa diz que a Cobra-grande mora debaixo do cemitério do Pascoal, na ilha de Marajó.” (CÂMARA CASCUDO, 1954, p. 173 e 290)

⁶² Identificada com a mãe, a terra é um símbolo de fecundidade e regeneração. Dá a luz a todos os seres, alimenta-os, depois recebe novamente deles o germe fecundo (Esquifios,

elemento para pintar todo o corpo a fim de transformar-se em Boiúna, a figura nasce, portanto, da intenção de representar a mãe-natureza ou a *Grande Mãe* na forma dessa cobra-grande da mitologia ameríndia associada à terra e, conseqüentemente à mãe. A partir disso, é possível dizer que Boiúna surge representando a vida em meio à morte, pois o lixo caracteriza a destruição, em específico a do igarapé, com isso a figura de Boiúna em sua simbologia de *Grande Mãe* emerge das águas buscando trazer de volta a vida do igarapé.

A outra cor que está em primeiro plano e que ganha destaque é o preto⁶³, que se apresenta na fotografia na forma de contorno, simbolizando assim uma força contrária à vida, presente em toda a composição da imagem, que destaca espaço degradado, destruído. Dessa forma, é possível dizer que essa cor representa tanto a morte daquele espaço (igarapé) quanto a possibilidade do surgimento de vida.

As outras duas cores que também estão em primeiro plano é o branco⁶⁴ e o cinzento⁶⁵, elas se mesclam e destacam-se de fotografia para fotografia. Ambas as cores são facilmente visualizadas nas fotoperformances. Suas simbologias (ver nota de rodapé), acabam por contrapor-se e complementar-se à morte representada pela cor preta. O branco surge

Coéforas, 127-128) Seguindo a teogonia de Hesíodo (v, 126. s) a terra (Gaia) pariu até o céu (Urano), que deveria cobri-la em seguida para fazer nascerem todos os deuses. Estes imitaram esta primeira hierogonia, depois os homens, animais; revelando-se a terra como origem de toda a vida, foi-lhe conferido o nome de *Grande Mãe*. (CHEVALIER, 1982, p. 878-9)

⁶³ [...] o preto representando as forças noturnas, negativas e involutivas... Na África negra, a cor é um símbolo igualmente religioso carregado de sentido e de poder, para eles o preto, cor da noite, é a cor também das provas, do sofrimento, do mistério. Pode ser o abrigo do adversário que espreita. Não somente podendo simbolizar algo ruim, pois como C. G Jung sublinhou o preto é o lugar das germinações, é a cor das origens, do começo, das impregnações, das ocultações, na sua fase germinativa, anterior à exploração luminosa do nascimento. (CHEVALIER, 1982, p. 275 e 277)

⁶⁴ O branco representa as forças diurnas, positivas e evolutivas. Na África negra, o branco é a cor dos mortos, sua significação ritual vai mais longe ainda: cor dos mortos, serve para afastar a morte. Atribui-se ao branco um poder curativo imenso. Frequentemente nos ritos de iniciação, o branco é a cor da primeira fase, a da luta contra a morte. (CHEVALIER, 1982, p. 275 e 277)

⁶⁵ A cor cinzenta ou gris, compostas em partes iguais, de preto e de branco, designaria, na simbologia cristã, e segundo F. Portal (Pors, 305) a ressurreição dos mortos. Entre nós, o gris-cinza é a cor de luto aliviado. Na genética das cores, o cinzento é percebido em primeiro lugar. É ele que fica para o homem no centro da sua esfera de cores. (CHEVALIER, 1982, p. 248-249)

como uma resposta de esperança, uma possível mudança que também pode ser representada pela chuva, já que o céu se apresenta nublado.

O branco e o cinzento são cores que buscam representar uma divindade, isso se dá pela posição que se encontram, estão elevados, presentes no céu. É possível perceber na imagem acima a posição da Uýra Sodoma centralizada na parte inferior, com a cabeça levemente inclinada olhando para o alto em uma intenção de fazer comunicação com a divindade, ou até mesmo sentindo uma possível resposta de mudança simbolizada na iminência da chuva, ou seja, da confirmação a esse pedido e manifestação.

Além disso, há um encontro simbólico entre três elementos essenciais da performance que são o céu⁶⁶, a Boiúna e o igarapé. É possível dizer que a Boiúna, por estar entre céu e terra, faz uma mediação entre a morte e a vida, a morte representada pelos entulhos, o lixo do igarapé, realçados pela cor preta, e a vida destacada pelo céu, pela cor branca e cinzenta, pela possível chuva como sinal de esperança.

Ainda nessa fotografia é perceptível mais um elemento essencial na composição da fotoperformance, qual seja, a ponte⁶⁷. Pela sua posição, entre o céu e o igarapé, simboliza a passagem, que pode ser entendida aqui como a clareza e a lucidez que a Uýra Sodoma tenta transmitir a essas pessoas que se encontram atravessando a ponte e parecem impactadas pelo que presenciam, o ato performático. Observar esta arte, enquanto atravessam a ponte é passar pelo processo de entendimento transformador que parte da consideração de uma natureza morta vista até então como “normal”, para uma lucidez que enxerga o absurdo dessa morte.

7. Considerações finais

A posição que se encontra Uýra Sodoma nas fotoperformances

⁶⁶ O céu é um símbolo quase universal pelo qual exprime a crença em um Ser divino celeste, criador do universo e responsável pela fecundidade da terra (Graças às chuvas que ela despeja). O céu é uma manifestação direta da transcendência, do poder, da perenidade, da sacralidade: aquilo que nenhum vivente da terra é capaz de alcançar. O simples fato de ser elevado, de encontrar-se em cima, equivale a ser poderoso (no sentido religioso da palavra) e a ser, como tal, saturado de sacralidade. (CHEVALIER, 1982, p. 227 e 228)

⁶⁷ O simbolismo da ponte, como aquilo que permite passar de uma margem a outra, é um dos mais difundidos universalmente. Essa passagem é a passagem da terra ao céu, do estado humano aos estados supra-humanos, da contingência a imortalidade, do mundo sensível ao mundo supra-sensível... (CHEVALIER, 1982, p. 729-30)

ganha destaque, o centro⁶⁸. É possível perceber essa posição em todas as fotografias, isso porque o artista busca voltar o olhar do público para si, o público mencionado refere-se tanto aos que estão presentes naquele espaço, as pessoas que transitam, quanto aos que observam a performance através das fotografias, no *ciberespaço*. A posição dessa figura é simbolicamente a força organizadora de uma intenção visando estimular uma ação de conscientização transformadora real de recuperação do espaço degradado. O fundo fotográfico, a imensa quantidade de lixo, mostra a relação do homem com a natureza, ressalta o pensamento eurocêntrico em contraste ao *perspectivismo ameríndio*, o espaço degradado que os não-indígenas criam para si e para seus iguais.

Dessa forma, a performance de Uýra Sodoma traz à tona a necessidade de olhar e discutir a preservação da natureza, a relação homem e espaço e a manifestação artística como discurso político dos povos indígenas. O trabalho de Emerson Pontes Munduruku é antes de tudo um trabalho político, sua atuação tanto no espaço físico como no *ciberespaço* permite a discussão com vistas à resolução de problemas que não estão contidos somente numa aldeia indígena, mas em todo o mundo. O artista, portanto, propicia à sociedade não-indígena, perceber a natureza como parte constituinte da preservação da vida, fazendo um trabalho de conscientização que ainda parece estar distante de ser concluído.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMANAJÁS, Igor. Drag Queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. *Revista Belas Artes*, v. 16, p. 1-23, São Paulo, 2014.

BARBOSA, I. DE O.; VINHOSA, L.; AUSLANDER, P. A performatividade na documentação de performances, de Philip Auslander. *Revista Poiesis*, v. 20, n. 33, p. 337-52, 8 jun. 2019.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1954.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*.

⁶⁸ O Centro é antes de mais nada o princípio, o Real absoluto, o centro dos centros não pode ser senão Deus. O centro também é símbolo da lei organizadora. A esse respeito, falaremos de poder central. É o poder organizador do Estado; num sentido superior, organiza o universo, a evolução biológica, a ascensão espiritual. (CHEVALIER, 1982, p. 219-20)

Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Edusp, 2002.

DONDIS, Donis A.; CAMARGO, Jefferson Luiz. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins fontes, 2003.

DORRICO, Julie. A literatura indígena brasileira e as novas tecnologias da Memória: da tradição oral à escrita formal e à utilização de mídias digitais. *Littera: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, 8 (14), 2917. Disponível em: <https://periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/8119>. Acesso em: 21 jun. 2022.

ELILSON. Despertar-nos às florestas que dormem embaixo das ruas. 4 PAREDE, [S.l.], 16 fev. 2021. #16 URGÊNCIAS DO AGORA. Disponível em: <https://4parede.com/16-urgencias-do-agora-despertar-nos-as-florestas-que-dormem-embaixo-das-ruas/>. Acesso em: 21 set. 2022.

GOLDBERG, R. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Orfeu Negro, 2007.

KRENAK, Ailton. *O eterno retorno do encontro*. Povos indígenas no Brasil. Publicada anteriormente em: Novaes, Adauto (Org.), *A Outra Margem do Ocidente*, Minc-Funarte/Companhia Das Letras, 1999. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/O_eterno_retorno_do_encontro.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

MARTINO, Luís Mauro Sá. *Teoria das mídias digitais: linguagens, ambientes, redes*. Petrópolis: Rio de Janeiro, 2014

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. São Paulo: Schwarcz-Companhia das Letras, 2008.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SODOMA, Uýra. *Série Mil (quase) Mortos*: Boiúna. 2019. Manaus-AM. Flickr. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/albums/72157712136464781>. Acesso em: 03 out. 2022.

TAYLOR, A. C.; CASTRO, E. V. de. Um corpo feito de olhares (Amazônia). *Revista de Antropologia*, v. 62, n. 3, p. 769-818, [S.l.], 2019. DOI: 10.11606/2179-0892.ra.2019.165236. Disponível em: <https://www>.

revistas.usp.br/ra/article/view/165236. Acesso em: 9 set. 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem, e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac & Naify: Perspectiva, 2002. 414p.