



ARTISTAS TRANS AMAZONICAS: INFLUÊNCIAS, CONFLUÊNCIAS E TRANSFLUÊNCIAS NOS TRABALHOS DE UÝRA SODOMA E RAFAEL BQUEER

Elisangela Martins (elimacuxi)

Docente na UFRR, doutoranda em artes pela UERJ.

elimacuxi@msn.com / elisangela.martins@ufr.br

Em 1988 inaugurou-se, no Brasil, um novo momento histórico denominado Nova República. Marcado pela promulgação de uma Constituição democrática que estabelece o fim da tutela estatal sobre os sujeitos indígenas e instaura o reconhecimento dos direitos originários dos povos indígenas às terras que tradicionalmente ocupam. É de acordo com o que é previsto nessa nova Carta Magna que conquistas efetivas como a homologação de grandes terras indígenas como a Yanomami, em 1991 e a Raposa Serra do Sol em 2009 foram alcançadas. Além disso, como a Constituição Federal assegura às comunidades indígenas a utilização de suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem bem como atendimento de saúde voltado às especificidades de cada povo, desdobramentos importantes vêm sendo conquistados nas áreas de saúde e educação indígenas.

Todo esse contexto de vitórias políticas, entretanto, se dá sob intensos choques de interesses, um “encontrão de mundos” ou a colisão do “mundo aldeia” com o “mundo estado”. Esse choque se deu a partir da invasão europeia às terras do continente americano e segue sem trégua, imbricando aspectos econômicos, sociais e culturais. Na Amazônia, os antigos interesses do extrativismo vegetal e mineral se somaram aos do agronegócio de exportação desde o século XX e, com as bençãos de diversas ações estatais de colonização, esse casamento nefasto segue como um dos principais responsáveis pela continuidade das violências que marcam a história da chegada dos colonizadores europeus aos territórios brasileiros desde o século XVI.

É importante reconhecer que a luta pela retomada e manutenção das terras indígenas e pelos direitos à educação e saúde específicos e integrais tem sido estratégia fundante que sustenta a retomada das identidades nativas com vistas a enfrentar as



consequências de continuado e longo etnocídio no Brasil. O conceito de etnocídio aqui empregado é oriundo da antropologia praticada em meados do século XX e foi discutido pelo etnólogo francês Pierre Clastres na década de 1970 para dar conta de certa “vocaçãõ” do mundo ocidental para destruir diferenças étnicas tanto com a eliminação física imediata quanto com longa opressão cultural da diferença (CLASTRES, 2004).

Sobre a resistência a esse processo violento, Antonio Bispo dos Santos, pensador quilombola, propõe as ideias de “confluência” e “transfluência”. Analisando a constituição de territórios de resistência à colonização como mocambos, quilombos e malocas, Bispo afirma que os conhecimentos tradicionais podem se expressar tanto pela confluência — quando há interesse do “estar junto” com os colonizadores, somando elementos — quanto pela transfluência, que conflui para influir (SANTOS, 2015). Inicialmente pensando a transfluência como propriedade da colonização, Bispo reformulou sua ideia afirmando a possibilidade da transfluência também ocorrer num contexto contracolonial (MARTINS et al, 2019). Inspirada por essa ideia, a transfluência nesse trabalho estará se referindo à dinâmica de aparições, desapareções e reaparições de elementos ligados a diferentes formas de resistência contra as imposições coloniais e que é observada quando um conhecimento tradicional pretende ou tem poder para transformar os modos de relacionamento com o contexto colonizador.

A antropóloga argentina Laura Rita Segato propõe os termos “Mundo Aldeia” e “Mundo Estado” para se referir às duas matrizes de organização existentes antes das interações do processo colonizador. A autora pondera que se, por um lado, a matriz colonial (ou o Mundo Estado) produziu toda uma história da raça e do gênero para as sociedades contemporâneas, a matriz do mundo aldeia teria influenciado a contemporaneidade com o fortalecimento das ordens de status familiares e grupais na esfera pública, garantido a persistência de redes corporativas e de parentesco a gerir o que seria público. Referindo-se aos povos indígenas com os quais trabalha, a autora questiona se seria possível, na contemporaneidade, abdicar da presença do Estado após tantos anos de domínio colonial e republicano (SEGATO, 2012).

Tais ideias me parecem ainda mais promissoras quando postas em diálogo com os significativos juízos do francês Jacques Rancière sobre a “estética” e a “partilha do sensível”. Rancière explica que, para muito além de uma teoria limitada às artes e seus



efeitos na sensibilidade, a estética é “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento” (2009, p. 13). A estética é, portanto, o grande campo onde se assenta uma “partilha do sensível”, definida pelo autor como “sistema de evidências sensíveis” capazes de revelar ao mesmo tempo, tanto o que é comum quanto o que, no interior desse comum, recorta e define “lugares e partes respectivas” (2009, p. 15). É na teia composta por tais linhas de pensamento que fundamento as reflexões do presente trabalho.

O que venho abordar a seguir surge como desdobramento do que tenho vivenciado ao pesquisar as relações entre questões LGBTQIAP+ e a produção artística na Amazônia. Na contemporaneidade, o termo Amazônia remete a muitos, distintos e até contraditórios significados, emaranhando noções que podem partir de um ponto de vista fisiográfico, geomorfológico, biogeográfico, sociológico, cultural, político, histórico etc.

Ao contrário dos mitos que a caracterizam como um vazio demográfico e uma região intocada do globo, a Amazônia conta com intensas circulações humanas muito antes do contato com o colonizador e, na contemporaneidade, a transnacionalidade é uma marca da região. Assim, ao tratar de Amazônia, lidamos com a complexidade de uma noção em que se sobrepõem e convivem, de modo interdependente e inseparável, inúmeros territórios físicos, culturais e/ou afetivos, sendo lugar onde se interseccionam e convivem diversos mundos. O apoio teórico aqui citado orienta a abordagem das fontes na intenção de não se perder de vista que, para os sujeitos envolvidos na história que relato, a despeito das diferentes relações de colonização e domínio empreendidas sobre a região, no mais das vezes a Amazônia é o centro, o palco em que se atua, o lugar de invenção de si, dos outros e do mundo em que, simbólica e fisicamente, se vive e se luta por continuar a viver. As ideias e questões que se levantam nesse trabalho, assim como as influências, confluências e transfluências das artistas trans amazônicas observadas, são certamente atravessadas por essa infinidade de nuances.

Mundo aldeia, mundo estado e mundo das artes: trânsitos do artista amazônico



Mesmo que em sua origem a historiografia brasileira quisesse apontar para uma confluência “das três raças” na constituição do país, argumentos que apontam como as práticas políticas desenvolvidas no mundo colonizado também receberam influências dos povos originários, a exemplo do que fazem Rita Segato e Jaider Esbell, não são comuns desde o início da escrita de nossa história. Versões históricas que pendam menos para o Mundo Estado e considerem de fato as contribuições dos povos afropindorâmicos para a produção do mundo em que se vive hoje são frutos recentes, produzidos tanto pela aproximação da história com a antropologia quanto pela presença de historiadores indígenas.

Sobre tal processo, vale a reflexão de Jacques Rancière, que analisa criticamente o que chama de “promoção estética e científica dos anônimos” (2009, p. 45), bandeira que marca a historiografia surgida a partir dos anos de 1960. Além de se constituir como reação ou incorporação tardia de uma mudança estética no campo do científico-político, a virada que deixou de lado os grandes feitos e personagens para focar nas massas seria, na concepção do filósofo, não apenas um avanço no campo das ciências humanas e da história, mas também mais um “deslocamento” para fantasmagorizar ou fetichizar a ideia primitiva de “verdade” (2009, p. 51).

A crítica de Rancière contribui com mais uma camada para a compreensão das mudanças recentes nas formas de se abordar a história do Brasil. Para tanto, é relevante considerar que é o contexto da já citada aproximação da história com a antropologia e sobretudo da presença de historiadores indígenas que permite a revisão de diversas proposições acerca de nosso passado comum, levando a mudanças que alteraram significativamente algumas interpretações vigentes sobre a formação do Brasil e, também, da Amazônia.

Tais pontos me inspiram a pensar a interação das duas matrizes epistêmicas — indígena e colonizadora, também no campo das artes. De partida já é preciso ponderar e reconhecer que os próprios termos “indígena” e “arte” são oriundos do mundo estado, carregando em si, por isso, grande potencial colonizador. Também é necessário assinalar o reconhecimento de que as histórias da arte e da formação artística no Brasil se dão no interior de uma visão eurocentrada. Assim, o que aqui denomino de Mundo das Artes — as escolas de arte, os museus, galerias e o mercado de arte contemporânea - também é



formado por e formador de uma visão colonizada, que separa o fazer artístico das demais atividades da vida, especializando-o e tornando-o uma profissão.

Um dos elementos resultantes dessa perspectiva sobre as artes é o histórico desprezo ou rebaixamento das concepções estéticas e artísticas dos povos afroindorâmicos ao nível do simples artesanato e sua exclusão de espaços institucionalizados da arte, ou do mundo das artes. Tal condição excludente, no entanto, parece vir sofrendo golpes constantes. Um exemplo significativo estava disponível na plataforma Youtube, no vídeo-performance *Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*¹, de Denilson Baniwa, onde o artista proclamava: “Roubo, roubo, roubo [...] Os índios não pertencem só ao passado [...] Estamos livres [...] Apesar do roubo, da violência e da história da arte. Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros!” (BANIWA, 2018). Há mudanças observadas em termos do reconhecimento da arte produzida por indígenas na contemporaneidade e tais alterações não podem ser dissociadas da emergência do movimento indígena que, no Brasil, permitiu a organização de novos agrupamentos que criam nichos no mercado das artes exigindo para si um tratamento para além do naif ou do exótico. Denunciando o permanente vilipêndio de seus produtos culturais e seu histórico apagamento e reafirmando sua presença contemporânea, artistas indígenas vêm ocupando cada vez mais espaço nos campos da literatura, da fotografia, da produção audiovisual, da música e das artes visuais.

Um importante texto do artista macuxi Jaider Esbell (2018) me auxilia a fim de pensar os encontros e choques entre mundo aldeia e mundo estado no que se refere ao campo das artes. Esbell aponta esse foi um encontro complexo desde o início da colonização, quando indígenas foram postos “para cantar na catequese [e] ilustrar documentos de pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento” sem que sobre eles se falasse como “artistas”. Considerando que a arte indígena contemporânea tem propósitos que vão além do domínio de estruturas “econômicas, icônicas e midiáticas”, significando um “caso específico de empoderamento no campo cosmológico de pensar a humanidade e o meio ambiente”, o autor reflete que

Quando a arte indígena encontra o sistema de arte global, a assinatura do artista ou do coletivo de artistas é requerida. É requerido algo

¹ Atualmente o vídeo com a performance está indisponível no canal do artista, mas se pode encontrar o texto transcrito em matéria publicada no site da Revista Select, postada em 2021.



emoldurável para o que nunca caberá em molduras. Esse atributo de valor influencia e faz toda a diferença no contexto contemporâneo (ESBELL, 2018).

Jaider reconhece que os sentidos originais da arte entre muitos povos indígenas sofreram “severas influências da colonização” e problematiza que é necessário

pensar o conceito de arte indígena contemporâneo como algo estendido para todas as realidades que temos hoje no Brasil. Como pensar esse conceito sem compreender e aceitar que ainda hoje nas florestas remotas da Amazônia brasileira há “tribos selvagens” sem qualquer contato com essa ideia de mundo? Que, entre elas, a arte tem seu sentido próprio? (*idem*, 2018)

Tais ideias vão ao encontro das noções de influência, confluência e transfluência propostas por Antonio Bispo (2015). Para Esbell “a arte indígena encosta na arte geral enquanto sistemas próprios, mas elas não se fundem nem se confundem totalmente, *a priori*” (ESBELL, 2018).

Levando tais questões em consideração, para o recorte proposto nesse trabalho, me deterei em dois casos presentes no campo das artes visuais: os trabalhos de Rafael BQueer e Uýra Sodoma. Suas obras vão da produção cenográfica à foto-performance, aplicando conceitos e materiais caros à cultura amazônica e implodindo noções tradicionais de gênero. Observa-se que essas artistas se inseriram no mundo das artes tendo como diferencial primeiro a sua origem no mundo aldeia e é interessante, a partir de suas obras, pensar sobre as formas aparentes dessa relação, ressaltando ideias, confluências e transfluências que emergem nas produções de imagens e discursos dessas artistas de origem amazônica que têm logrado grande inserção no mercado de arte contemporâneo.

Rafael BQueer se apresenta como “artista visual multimídia, BICHA, PRETA E NÃO BINÁRIA”, assim mesmo, em caixa alta, no seu perfil de Instagram. Ela nasceu na capital do estado do Pará, em 1992, ingressou na graduação em artes visuais pela Universidade Federal do Pará e fez intercâmbio interno, indo para o Rio de Janeiro, onde teve experiências como monitora de museu e cenógrafa, conquistando alguma visibilidade para seu trabalho artístico antes de voltar a Belém para terminar o curso.



Uýra Sodoma, por sua vez, dá conta em sua *bio* no Instagram de que ela é “a árvore que anda, artista indígena contemporânea”. Nascida em 1991 na cidade de Santarém, no interior do Pará, migrou com a família para a periferia de Manaus onde passou a viver desde os seis anos de idade. Na Universidade Federal do Amazonas, se graduou e fez mestrado no campo da biologia. Uýra situa o início de suas aparições artísticas na cidade de Manaus no contexto das manifestações no ano de 2016 do movimento Ocupa MinC, como ficaram conhecidas as ocupações e protestos contra a extinção do Ministério da Cultura.

Em 2023 é comum que revistas especializadas e artigos pela web tratem, tanto de Uýra Sodoma quanto de Rafael BQueer como *drags*, aproximando-as do que seria o nicho de uma cultura LGTQIAP+ e das performances de transformação corporal e dança que marcam a cultura *ballroom* surgida a partir da primeira década do século XXI nos Estados Unidos e popularizada mundialmente com o sucesso do programa RuPaul’s Drag Race. É fato que a prática das *drag queens* pelo mundo tensionam as questões de gênero, provocam os hábitos culturais que conformam o vestuário e propõem uma maior liberdade dos corpos para se expressar e transitar entre diferentes personas e configurações, ampliando as possibilidades performáticas dos sujeitos. Por outro lado, a arte drag tem sido objeto de questionamento por parte de segmentos da comunidade trans, suscitando uma série de argumentos abordando pontos sensíveis. Um deles diz respeito à limitação das encarnações de drag queens, o que pode contribuir para a perpetuação prejudicial de estereótipos. Isso aconteceria porque as representações *drag* frequentemente tangenciam um conjunto restrito de expressões de gênero, tanto pela inclusão de piadas relacionadas à orientação sexual e identidade de gênero quanto pela visibilidade de um feminino muitas vezes exagerado e grotesco.

É também importante considerar a perspectiva que coloca o *drag* como uma arte que típica dos processos de apropriação cultural. Essa visão se baseia no fato de que elementos das identidades de gênero que são fundantes das vivências trans acabam incorporados para fins de entretenimento por e para indivíduos cisgênero. Essa argumentação ganha força quando se observa que, formada sobretudo por homens cis gay, a *arte drag* promoveu a exclusão de artistas trans que, no final do século XX, se apresentavam como transformistas em casas noturnas brasileiras, por exemplo. Uma tal



história justificaria os argumentos que apontam a baixa representatividade trans no *drag* e impõe o reconhecimento de que sua chegada ao Brasil implicou na perpetuação das desigualdades entre gays cis e pessoas trans.

Considerando todos esses questionamentos, vale ressaltar que embora o termo *drag* garanta certa legibilidade às práticas de montagem no campo das artes e nos mundões além-amazônicos, não é capaz de conter a totalidade de sua produção. No que diz respeito à limitação das encarnações drag e do reforço dos estereótipos de gênero que pode ser promovido por essas manifestações artísticas, vale considerar as condições de trabalho das artistas que investem em montagem na Amazônia. Entrevistada pelo pesquisador Juliano Bentes (2020), Sarita de Gzuis afirma que em Belém, cidade onde atua, ainda se vive um “contexto de violência” em que não é seguro “sair montado na rua” além disso, no caso da Amazônia, a montagem acontece enfrentando um desafio extra: “O clima que é quente, úmido, que fica suado, que agonia, que é caótico”. A violência e o clima, aliados ao fato de que as maquiagens, perucas e tecidos são produzidos em grandes centros e chegam com preços impeditivos no norte do Brasil gerariam uma dificuldade incontornável, segundo a artista, para “reproduzir uma imagem, um comportamento hegemônico, de referência internacional, do mundo pop que seja”. Com isso, torna-se necessário buscar soluções criativas levando em consideração a identidade cultural que é, a um tempo, como segue afirmando Sarita de Gzuis, “latino-americana, latino-caribenha, afro-indígena”. Os resultados dessa especificidade de fazer montagem na Amazônia gera uma arte que amplia as possibilidades do próprio *drag*: “a gente sempre vai ser demônia, porque vai craquelar a maquiagem, porque a peruca vai colar no pescoço” (DE GZUIS, Sarita apud BENTES, 2020, p. 150-151).

A fala de Sarita é elucidativa de como as dificuldades materiais influenciam e distanciam a produção drag na região de uma “referência internacional do mundo pop” e de como isso também impulsiona a criatividade para permitir que características de uma cultura local emergem na constituição dessas expressões artísticas, dando-lhes especificidade. Voltando à Uýra Sodoma e Rafael BQueer, é relevante que ambas as artistas já se apresentem, cotidianamente, afirmando uma identidade ‘não-cis’ que questiona e diverge do gênero que lhes foi atribuído ao nascer. Minha proposta é que o crescimento no território das urbes amazônicas — seja Belém ou Manaus — traz para



essas sujeitas vivências muito específicas que são mobilizadas tanto na produção de novas imagens corporais — pela especificidade de sua montagem que transborda para muito além do *drag* — quanto na constituição de cenários que questionam as condições em que se insere a sociedade amazônica contemporânea.

Rafael BQueer afirma que começou a se montar em Belém, no ano de 2014 “sem a intenção de ser drag”. Para ela, as artistas que fazem montagem na Amazônia “olham e bebem de tudo: nos quadrinhos, no cinema, na cultura paraense” (BQUEER, Rafael apud TESSITORE e CARRASCO, s. d.). É exatamente de 2014 o início do trabalho “Alice e o chá através do espelho”, em que Rafael BQueer opera a articulação de referências para abordar com destaque as tensões raciais e de gênero. Utilizando um figurino que se inspira na clássica imagem da Alice de Lewis Carroll para reverenciar a participação de Jorge Lafond como Alice no desfile carnavalesco da Beija Flor de Nilópolis (“Alice no Brasil das Maravilhas”, de 1991), a artista acaba por propor questões relativas à presença de seu próprio “corpo preto, afeminado” e “da Amazônia”. Na comunidade Santa Marta, a figura de Alice aparece junto a pixações questionando a Copa do Mundo no Rio de Janeiro. Levada para Belém, a Alice de BQueer aparece no lixão do Aurá, gerou imagens onde a limpeza do figurino contrasta com o ambiente, seja enquanto Rafael caminha por sobre o mar de lixo, quando se senta num sofá abandonado para tomar chá ou ainda quando, de pé em frente a esse mesmo sofá, segura placidamente a xícara e olha para o lado oposto à paisagem, permitindo que o azul e o branco de seu vestido dialoguem com as cores do céu coalhado por urubus. É a partir desse trabalho que Rafael BQueer ingressa com obras artísticas e é reconhecido como artista por instituições como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu do Rio e o Instituto Moreira Sales, por exemplo.

Tal reconhecimento certamente impulsionou a produção diversificada da artista, que inclui objetos artísticos, tecelagem, instalações, quadros, audiovisuais, fotografias e performances. Requisitada, em 2023 Rafael BQueer não deixou de se dedicar ao trabalho coletivo com as Themônias e à cena da montagem drag na qual começou suas atividades em Belém. Baseada em sua experiência, a artista ressalta a migração como uma estratégia: “Como o Sudeste é um espaço de poder dentro do país, então a gente hackeia o Sudeste para poder falar no nosso próprio território. É uma forma de existir” (BQUEER, apud TESSITORE e CARRASCO, s/d). Para ela, o coletivismo, com a possibilidade de falar



de outras artistas é uma forma de seguir ampliando o entendimento de uma Amazônia que “também é preta e periférica” onde, apesar de não se “ter a visibilidade de uma drag que performa em grandes boates de São Paulo”, existe a compreensão do trabalho para além do show, como “construção de um movimento político”. Tal condição é importante para quem cresce

num meio social que desacredita a possibilidade de [...] ser artista, a sociedade diz que você vai morrer de fome, a universidade não aceita as suas referências de arte e quando você entra no mercado, constituído pelos museus e pelas galerias, você encontra um contexto de falência pública, cada vez mais refém do dinheiro privado. Nesse contexto, o que a gente precisa ter mesmo são estratégias de hackeamento. Com o meu trabalho sozinha, eu não vou destruir as instituições ou transformar a história da arte. Mas, a partir de um incentivo meu, talvez outras pessoas possam se reconhecer (*idem*, s/d.).

Visibilidade, identidade, compreensão da complexidade amazônica e uma postura coletivista são elementos presentes também nos trabalhos e preocupações artísticas de Uýra Sodoma. Apresentada como “uma drag queen indígena em defesa da Amazônia” pela brigada Mídia Ninja, em entrevista dada ao coletivo jornalístico (a produção é do Mídia Ninja Ambiental), ela afirma que seu trabalho tem como intenção mediar, “como uma ponte, os saberes científicos e também os saberes tradicionais e os saberes da rua” (2020). A artista trabalha com jovens ribeirinhos de comunidades tradicionais do entorno de Manaus e propõe discussões elaboradas, como as que abordam a concepção da maquiagem como rito com profundas tradições indígenas, a integração estética e política com os elementos da floresta e a retomada — acompanhada da denúncia do apagamento — das identidades indígenas, como se pode ver em partes do documentário *Uýra, a retomada da floresta*, dirigido por Juliana Curi e que traz trechos de oficinas ministradas por Uýra em comunidades do interior do Amazonas.

A potência visual do trabalho de Uýra abre espaço para essas e muitas outras discussões, como os impactos ambientais provocados pelo avanço capitalista, pelo lixo e pelas condições precárias de existência impostas à parte das populações moradoras das periferias das cidades amazônicas e tem arrebatado o mercado de arte contemporânea. Em 2021, na 34ª Bienal de Arte de São Paulo, apresentou obras de quatro diferentes ensaios fotográficos em que a tônica era a abordagem do ambiente amazônico que, forçando a convivência entre o urbano e a floresta, gera beleza, caos, apagamento e



emergência de diferentes formas de vida. Em 2022, a artista recebeu o Prêmio Pipa de Arte Contemporânea.

Direcionando sua pesquisa para o que denomina de “ressurgências”, ela afirma a intenção de abordar “o retorno da vida em locais onde há abandono e morte” (PIPA, 2022). Tal intenção é clara na Exposição individual da artista, intitulada *Aqui Estamos*, com curadoria de Beatriz Lemos no MAM Rio, com destaque para a performance “Espirais da morte”, ali realizada no dia 11 de dezembro de 2022. Nessa performance, apresentada por Uýra em diversas cidades brasileiras, a artista se movimenta lentamente enquanto deita folhas que formam o caminho que compõe uma grande espiral no chão. Com a pele pintada, usando acessórios plumários ou de sementes que podem ou não cobrir seu rosto, a artista vai contando que as formigas seguem umas às outras guiando-se pelos feromônios daquelas que iam à sua frente. Em determinado momento ela revela que, às vezes, uma formiga perde o rastro da que a antecedia e acaba por guiar as numa trajetória que, além de interromper o caminho para o formigueiro, aparta as formigas que vieram depois daquelas que lhes antecederam, perdidas, as formigas ingressam numa espiral que pode levá-las à morte. Segue ela relatando que, entretanto, “por algum motivo que a biologia não sabe explicar, algumas formigas conseguem fugir das espirais da morte e refazem um caminho irmão...”.

Quando observada no contexto de sua pesquisa e dos seus interesses em pensar “as múltiplas experiências de pessoas indígenas em diáspora” (SUPERNOVA UÝRA, 2023), essa imagem evocada por Uýra funciona como uma metáfora para os processos - vivenciados também por ela - das ressurgências de identidades indígenas. O hiato que a biologia não explica sobre as formigas que fogem à espiral da morte é apresentado como um paralelo às “coisas que o espírito diz quando as pessoas ainda não sabem ouvir ou entender”, quando, contra muitas possibilidades, essas pessoas atendem “a um chamado ancestral”².

É evocando imagens poderosas como essas, capazes de provocar tanto aos que vivem na Amazônia quanto àqueles que só a conhecem por imagens do alto, que o trabalho de Uýra, feito a partir daquele território, “olha para os lados” e faz ver, literal e

² As falas da artista durante a performance foram retiradas de notas pessoais da autora tomadas em duas diferentes apresentações: no MAN RJ em 11/12/2022 e no SESC Ipiranga, SP, em 19/04/2023.



metaforicamente, a beleza e o caos daquilo que antes parecia encoberto pela colonização, pelo cimento e pelo asfalto.

Com base em tais observações é que se pleiteia que as aparições de Uhura, “uma panterona afrofuturista e intergaláctica do Pará” (CARGO COLLECTIVE, s. d.) encarnada por Rafael BQueer ou da “árvore que anda” a partir do corpo “*two spirits*” de Emerson Pontes como Uýra Sodoma (GREGORY, 2022), embora muitas vezes sejam definidas como “drag queens amazônicas”, ensejam manifestações artísticas contemporâneas que transbordam a ideia original da drag queen, num processo de reinvenção que tensiona a questão de gênero para muito além do binarismo que aparta feminino e masculino. Ao acentuar como diferentes especificidades amazônicas impactam suas produções, estas artistas visibilizam violências raciais e de gênero perpetradas pelos diferentes processos de colonização, destacam formas de resistência pela apropriação dos conhecimentos colonizadores e ainda questionam a própria noção de humanidade que nos aparta do mundo, ao denunciar as perversas e persistentes violências impostas a animais, vegetais e minerais na região amazônica.

Minha aposta é que a inserção no mundão das artes, apropriando-se de linguagens e tendências contemporâneas como a performance e o audiovisual sem deixar de abraçar as especificidades que lhes marcam por crescer imersas no caldeirão de um cotidiano influenciado por fortes tradições indígenas e ribeirinhas, é o que adiciona à suas obras elementos poderosos de originalidade. Crescidas em urbes amazônicas, Uýra e Rafael BQueer participam de determinada partilha do sensível num meio em que, seja pela culinária, pelo uso da plumária e dos corantes naturais como urucum e jenipapo para adorno pessoal, pelo emprego das ervas, óleos e chás naturais como medicação para diversos males, se mantêm práticas cotidianas consideradas cada vez mais “exóticas” nos grandes centros urbanos do restante do país e do mundo. Apesar disso, há muito que une essas artistas a outras sensibilidades, dado que suas carnes também foram cozidas e acoçadas com os temperos do machismo, do racismo e de tantas noções discriminatórias inseridas pela colonização, resultando em apagamentos e violências que seguem sendo empreendidas por agentes com grande poder econômico e político na região.

Examinada de perto, a produção criativa dessas sujeitas carrega as ambivalências e contradições de seus territórios, a violência colonizadora que instiga o desejo de ser



moderno e integrado ao mundo e a força resistente das práticas tradicionais. Assim, a adesão a elementos típicos de uma cultura urbana, como é o caso da montagem em drag, convive com vestígios de persistências culturais mais antigas, como os ritos indígenas, as toadas de boi, o carimbó ou as festas de forró, permitindo a aparição da matriz indígena naquilo que, também nas artes, “se junta, mas não se mistura”.

Como dizia Jaider Esbell, a arte indígena chega a nós, no contexto da colonização, “em ícones corporificados e depurados” que podem se apresentar tanto em “uma trajetória de representação” quanto “estados plenos de identidade cosmo-consciente” (ESBELL, 2018). Como artistas, Uýra e Rafael BQueer também seguem com um pé na aldeia e outro na cidade, mantendo uma vivência comunitária com seus grupos de origem sem deixar de se inserir no contexto cada vez mais individualista e competitivo que, no “sistema global de arte” absorve os artistas garantindo-lhes destaque, premiações, exposições individuais etc.

É destacando a existência de um contexto complexo, repleto de beleza e caos, de destruição e reexistência, “de início, meio e início” (SANTOS, 2015), que emergem os trabalhos dessas duas jovens artistas trans e amazônicas. Constituindo um discurso e uma prática criativa que têm provocado com sucesso os diferentes agentes do mundo das artes, suas obras são atos de confluência cultural que realizam diálogos para implodir noções bastante caras à colonialidade. Contracoloniais, os trabalhos de Uýra Sodoma e Rafael BQueer seguem transfluindo, levantando questões que complexificam as possibilidades de leitura da Amazônia e dialogando por dentro com aquilo que Esbell considerava um “empoderamento no campo cosmológico para pensar a humanidade e o meio ambiente” (2018): a arte indígena contemporânea.

REFERÊNCIAS:



BANIWA, Denilson. Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo (2018). Texto citado em DA REDAÇÃO, Agenda do Fim do Mundo. SELECT, Postado em 01/09/2021. Disponível em: < <https://select.art.br/agenda-do-fim-do-mundo-1-a-8-9/> >

BENTES, Juliano. Ekoaverá: um estudo sobre a territorialidade nos processos identitários das drags-demônias. Salvador: Devires, 2020.

BORA, Leonardo. Reflexões de Alice: direitos humanos, carnaval e diversidade. REVISTA Z CULTURAL, Ano 12, número 1. Disponível em < <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/category/publicacoes/ano-xii/01-ano-xii/> >

BRIGADA AMAZÔNIA. Uýra Sodoma, uma drag queen indígena em defesa da Amazônia. 2020. Disponível em <<https://brigada.midianinja.org/uyra-sodoma-uma-drag-queen-indigena-em-defesa-da-amazonia/>>

CLASTRES, Pierre. Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac & Naify. 2004.

ESBELL, Jaider. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. SELECT, Ano 7, edição 39. P 98-103. Jun/Jul/Ago 2018. Disponível em: <<https://select.art.br/edicao/select-no-39/>>

GREGORY, Madeleine. Redefinindo o gênero na Amazônia. ATMOS EARTH. 27 de junho de 2022. Disponível em: < <https://atmos.earth/brazil-pride-activist-uyra-sodoma-deforestation/> >

MARTINS, Greice; et al. Das confluências, cosmologias e contra-colonizações: uma conversa com Nego Bispo. Revista Entrerios. V. 2, n 1. Teresina: 2019.

MÍDIA NINJA. Uýra Sodoma, uma drag queen indígena em defesa da Amazônia. YOUTUBE. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3AnIteg88-Y>.

PRÊMIO PIPA. Pipa 2022. UÝRA. YouTube, 15 de junho de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wm-Mu5Ps8Pw>

RAFAEL BQUEER. Profile. In: <https://www.instagram.com/rafaelbqueer/?hl=pt>

RAFAEL BQUEER. Cargocollective. About Rafael BQueer. Sem data. Disponível em <<https://cargocollective.com/rafaelbqueer/Uhura-Bqueer>>

SANTOS, Antônio Bispo. Colonização, Quilombo: modos e significados. Brasília: INCTI; UnB; INCT; CNPq; MCTI, 2015.



SEGATO, Laura Rita. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. e-Cadernos CES [online], n.18, 2012. Disponível em <https://journals.openedition.org/eces/1533>. Acessado em 08/10/2020.

SUPERNOVA, UÝRA. MAM - Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro. 2023. Disponível em: <https://mam.rio/programacao/supernova-uyra/>

TESSITORE, Marina; CARRASCO, Marcell. Themônias, de Rafael BQueer. ZUM, Revista de Fotografia. 21 de janeiro de 2022. Artigo disponível em: <<https://revistazum.com.br/rafael-bqueer/>>

UYRA SODOMA. Profile. In: <https://www.instagram.com/uyrasodoma/>

UÝRA: A RETOMADA DA FLORESTA. Direção: Juliana Curi. 72 min. Distribuição: Olhar Distribuição. Julho de 2023.