

Artivismo fluvial amazónico.

Las performances de Uýra, árbol que camina

Graciela Esther Ferraris ¹

149

“... el arte se manifiesta hoy mediante breves movimientos. Estos buscan abrirse paso entre las infinitas imágenes que inundan el espacio de lo visible para detectar un rápido destello a contraluz o un signo que avanza a contramano. Estas jugadas menudas pero tajantes adquieren luminosidades propias en el ámbito del arte popular y, especialmente, el indígena”.

Ticio Escobar, *Aura latente*

“Nós indígenas sempre fizemos arte”.
Uýra Sodoma

Introducción

La propuesta de este artículo es acercar algunas producciones artísticas de Uýra Sodoma, que se dan cita en el territorio urbano y fluvial de Manaus, y el enfoque estará en las performances que la artista ha realizado en uno de sus *igarapés*. Esta modalidad –la performance–, expresión heredera de las vanguardias históricas, constituye una de las formas de lo que más tarde se conocería como *artivismo*. Para sus producciones de artista *drag*, “aunque no tan *queen*”, según sus propias palabras, Uýra reúne elementos de la

¹ Graciela E. Ferraris. Doctoranda en Letras por la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Magister en Culturas y Literaturas Comparadas y Profesora de Portugués por la Facultad de Lenguas, UNC. Docente en la Facultad de Lenguas, UNC. Investigadora en CIFAL-FL, UNC. Integrante de la Cátedra Libre de Cultura Brasileña, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

naturaleza con los que construye la materialidad de su montaje: hojas, ramas, flores, semillas, plantas, fibras, etc. Probablemente por esta identificación con la naturaleza, por su deambular performático y su nomadismo, Uýra gana el apodo de “árbol que camina”, en referencia a la *paxiúba* (*Socratea exorrhiza*) a quien denomina como su madrina. Esta palmera, natural de la cuenca amazónica y algunos países centroamericanos, crece en lugares inundables y se dice que tiene la capacidad de desplazarse dado que sus raíces

[...] não se fixam no terreno. Ela “lança” uma raiz, e, quando se fixa ao solo, outra raiz apodrece, e isso gera o deslocamento em direção a um solo mais nutritivo, à água, a sais minerais e ao sol. Ela chega a movimentar de dois a três centímetros por dia e até 20 metros por ano. O movimento da paxiubinha coloca em xeque aquilo que aprendemos sobre a natureza e sobre o seu comportamento estático. (ALVES, 2021, p. 3)

150

Por otra parte, pretendemos acercar algunas nociones sobre arte latinoamericano desde el pensamiento de Ticio Escobar, son conceptos vinculados con acceder a imágenes *otras* y sobre la relación arte y política, en diálogo con las performances de Uýra.

I. Artivismo y performance

A inicios del siglo XXI surge como nuevo lenguaje global el artivismo,² vocablo que define la unión de arte y activismo; heredero del arte urbano, del situacionismo y del *graffiti*, ha transvasado los medios tecnológicos para invadir los espacios urbanos (ALADRO-VICO; JIVKOVA-SEMOVA; BAILEY, 2018). En su investigación sobre artivismo, Mercedes Valdivieso (2014) estudió la apropiación del espacio público de Madrid cuando fue escenario de una serie de movilizaciones causadas por protestas y reivindicaciones en defensa de la salud pública española, entre 2012 y 2014. Para Valdivieso, dichas “prácticas, en la medida en que tienen un sesgo artístico, entran en la categoría de lo que denominamos artivismo” (2014, p.

² *Artivismo* es un neologismo, derivado de la combinación de las palabras "arte" y "activismo", con el significado de "arte con un contenido social explícito". Fue utilizado por primera vez en 1997, tras un encuentro entre el grupo de chicanos y chicanas Big Frente Zapatista y miembros del EZLN. Fuente: <https://es.wikipedia.org/wiki/Artivismo>. Asimismo, aunque cuenta con una entrada en Wikipedia, es un término no contemplado por la RAE.

1). Según ella, acciones como las del grupo Fluxus surgieron del deseo de “acabar con la mercantilización del objeto artístico y sacarlo de los espacios elitistas, museos y galerías” para llevarlo a la calle, “a unir el arte y la vida” (p. 7). Paradójicamente, los productos de tales prácticas suelen terminar en esos espacios no deseados y, en ocasiones, parecen demostrar que el carácter efímero de sus acciones o la dificultad para ser mercantilizadas no era algo imposible para el mercado del arte. Para esa desmaterialización del objeto artístico la autora recuerda que tanto la crítica como la historia del arte han acuñado los términos de *performance*, *happening*, *body art*, *land art*, *video art* o arte conceptual (VALDIVIESO, 2014, p. 7). Para este artículo nos interesa indagar algunos aspectos de la performance como práctica del activismo, y observar cómo modulan las prácticas de Uýra Sodoma en Manaus.

151

En su libro *A arte da performance*, publicado originalmente hacia fines de los '70 y actualizado en nuevas ediciones (2006; 2000; 1987), la docente, curadora e investigadora Rose Lee Goldberg presenta un panorama histórico de la performance y sus particularidades. Afirma que durante esa década se comenzó a aceptar la performance como medio de expresión artística independiente, hecho que tuvo lugar en el clímax del arte conceptual, con énfasis en las ideas más que en el producto, y en un arte no considerado mercadería, ni comprable ni vendible. Y la performance traducía estos postulados.

Goldberg refiere al posicionamiento radicalizado entre los artistas de performance que encontraban así un medio de expresar sus ideas, ya que “as demonstrações ao vivo sempre foram usadas como uma arma contra os convencionalismos da arte estabelecida” (GOLDBERG, 2006, p. VII). Esto provocó que esta forma de activismo operase como catalizadora en la historia del arte del siglo XX, dado que cada vez que determinada escuela artística parecía haber arribado a una meseta, “os artistas se voltavam para a *performance* como um meio de demolir categorias e apontar para novas direções” (2006, p. VII). Un rasgo propio de esta expresión artística es que, desde siempre, ha sido un medio de dirigirse a un gran público de forma

directa, como también impactar a espectadores y *sacudir* ciertas estructuras ligadas a una concepción del arte y de la cultura.

Por outro lado, o interesse do público [...] particularmente na década de 1980, provém de um aparente desejo desse público de ter acesso ao mundo da arte, de tornar-se espectador de seus rituais e de sua comunidade distinta, de deixar-se surpreender pelas apresentações inusitadas, sempre transgressoras, que caracterizam as criações desses artistas. (p. VIII)

En su caracterización sobre esta forma de activismo, Goldberg agrega las diversas particularidades de presentación: grupal o individual; con el apoyo técnico de iluminación, música, elementos visuales creados por quien performa o en colaboración de otros artistas; llevada a cabo en lugares tan diferentes como “uma galeria de arte, um museu, um ‘espaço alternativo’, um teatro, um bar, um café ou uma esquina” (p. VIII). En el caso de Uýra, sus performances tienen lugar en diferentes espacios de la ciudad de Manaus y en los últimos años se han expandido hacia otros puntos de Brasil y del exterior.

152

Hoje, a Uýra é um dos meus principais canais de comunicação. Eu me transformo e vou à rua, a diversos locais, tentando comunicar sobre o direito à vida e suas violações, que são coisas que me interessam a partir da ótica da diversidade de formas. (UÝRA *apud* RAHE, 2021)

Con su cuerpo como soporte y una diversidad de formas y materias vinculadas a un entorno natural, Uýra se hermana al árbol *paxiúba* por un nomadismo que explica: “A Uýra, ela parte de uma necessidade de movimento quando todo o resto diz pra nós pararmos, para nós ficarmos imobilizados” (UÝRA, 2022a).³ Ese movimiento es diálogo donde confluyen las aguas de los *igarapés*, aunque sufrientes en la paradoja de ser vida y a la vez muerte —como en las performances de la serie *Mil quase mortos*, que presentamos aquí.

Eu cresci dentro de cenários que são cenários de uma realidade de periferia, de uma realidade de racismo contra mim e a minha família por sermos pessoas indígenas, é

³ Canal Instituto Cultural Vale (3 de mayo de 2022) *Arte Indígena Contemporânea - Ep. 3: Uýra Sodoma* [Archivo de video] YouTube. La cita comienza en 2’07”. Se indica (2022a) para diferenciar la referencia correspondiente a la publicación digital Dasartes, señalada como referencia (2022b).

uma realidade de olhar as vizinhanças e ver violências contra as mulheres, de eu ser uma pessoa LGBT, ser uma pessoa trans não binária e já sofrer preconceito desde pequena, mas a Uýra então é uma resposta a essas coisas todas, ela não é uma resposta à violência direto, porque eu não cresci somente no meio da violência, cresci em meio de muitas coisas bonitas, muita coisa potente. (UÝRA, 2022a)⁴

Uýra recuerda cuando, debido a abundantes lluvias las casas se inundaban, llenándose de agua sucia, con cierto riesgo de contaminación, donde circulaba basura junto a pequeños animalitos, bichitos y sapos con los que jugaba; ya entonces sentía que el problema no eran las lluvias sino las acciones humanas que habían impermeabilizado los suelos con sus construcciones urbanas. Uýra entiende que esos seres de la naturaleza “vinham com essa água podre [...] essa desgraça, esse precário que dele emerge vida, isso é a história da Uýra” (UÝRA, 2022a).⁵

II. Ticio Escobar y arte indígena

En el capítulo IV de su libro *Aura latente* (2021a), Ticio Escobar habla de un *aura diferente* en relación con la eficacia de las imágenes en ciertas culturas indígenas, y aunque su estudio se basa principalmente en las producciones de los pueblos Guaraní e Ishir, es posible expandir dichas consideraciones a otras comunidades originarias. El autor presenta “figuras, casos y situaciones particulares que pueden ser vinculadas con actuales discusiones relativas al poder de la imagen” (ESCOBAR, 2021a, p. 202); esto lo realiza con el condicionamiento que significa “confrontar mundos diferentes de sentido”. Según sus palabras, esa imagen cuya eficacia le interesa no se relaciona con el acúmulo visual que suscita el mercado global, sino por el contrario, refiere a “operaciones, sean o no artísticas, que apuntan, aun vagamente, en la dirección del sentido [...] lo hacen, en general, de manera refulgente: su eficacia es respaldada por el resplandor, efímero, de potencias que trastornan la cotidianidad y sugieren dimensiones paralelas” (p. 202).

⁴ La cita comienza en 2’17’’.

⁵ La cita comienza en 3’47’’.

Ticio Escobar propone la necesidad de identificar aquellas imágenes *otras* que conviven con las que invaden la escena contemporánea. “Identificar imágenes diferentes: poéticas, estéticas, críticas, políticas. Imágenes, sean o no artísticas, atentas a la realidad de los hechos o perturbadas por los retumbos lejanos del sentido o las regiones nocturnas que acechan más allá del alcance del lenguaje” (p. 199). Su objetivo es presentar otras perspectivas facilitadas por culturas que sean radicalmente diferentes. En su caso refiere a producciones de pueblos indígenas del Paraguay, que están “ubicados al margen del pensamiento eurooccidental” (p. 200) y son

Pueblos acosados por el saqueo de sus territorios ancestrales y el asedio de los modelos culturales hegemónicos: grupos de hombres y mujeres que, en el límite de la sobrevivencia étnica, siguen iluminando sus mundos menguados, inmensos, con los relámpagos de imágenes capaces de hacer vislumbrar rumbos posibles de sentido. (p. 200)

154

Es factible relacionar esa luminosidad a la que refiere Escobar, con la concepción de arte de Uýra cuando comenta las formas de producir arte de los artistas indígenas: “as nossas artes, elas por serem construídas com a natureza primeiro elas respeitam essa natureza, é uma das coisas mais importantes, elas são feitas quando ela lhe dá licença” (UÝRA, 2022a)⁶. La artista explica que “é na conversa, no diálogo, é na licença” que hace su arte, y lo ejemplifica: “Não é o rio pintado, é um rio que se conversa com ele e aí se pinta, para que ele converse com outras gentes [...] para que esse rio também fale com outros mundos” (UÝRA, 2022a)⁷.

En el texto introductorio a *Contestaciones*, reunión de ensayos de Ticio Escobar publicados a lo largo de casi cuarenta años, Rocco Carbone destaca el trabajo del autor respecto de su estudio del arte indígena y antes, la percepción del sujeto indígena que Escobar promueve, dado que invita a reconocerlo

⁶ Canal Instituto Cultural Vale (3 de mayo de 2022) *Arte Indígena Contemporânea - Ep. 3: Uýra Sodoma* [Archivo de video] YouTube. La cita comienza en 25’03”.

⁷ La cita comienza en 25’20”.

como elaborador de formas simbólicas e imaginativas que expresan otra visión del mundo (apoyada en una identidad social), que al mismo tiempo tiene validez universal. A esta concepción *escobariana* responde de algún modo la fundación del Museo del Barro, cuyo resorte íntimo se corresponde con el reconocimiento de una diferencia –“vivir y pensar, creer y crear de manera propia”– que sintetiza la idea de *Tekoporã*, el bien común, que tiene una finalidad más abarcativa: la del bienestar general de la comunidad. (ROCCO CARBONE *apud* ESCOBAR, 2021b, p. 21)

III. Emerson Pontes - Uýra Sodoma

155

El artista paraense Emerson Pontes da Silva, del pueblo Munduruku, encarna a Uýra Sodoma, una *drag queen* que nació en Manaus en un momento complicado para Brasil, en medio de una crisis política que llevó a la destitución de la presidenta Dilma Rousseff por parte del Congreso Nacional. Para un diario digital de Ecuador, Emerson/Uýra explicó las circunstancias en que surgió su *alter ego*: “Brasil estaba viviendo un golpe, había expresiones artísticas de protesta en todo Manaus y yo me preguntaba cómo agregar otras perspectivas a mi trabajo. Era decisivo que Uýra existiese” (EL TELÉGRAFO, 2018).

Con formación en biología y posgrado en ecología Emerson pensaba trabajar en la conservación del ambiente desde una perspectiva científica, pero debido a esa época de cambios advirtió que era necesario considerar un sesgo social. Entonces, Uýra todavía no existía, Emerson estudiaba reptiles y anfibios prácticamente en espacios de ciencia: “Pasé seis años de mi vida trabajando con sapos y lagartos [...] y un día me golpean saliendo de un bar por llevar labial y delineador en los ojos. Allí sentí en la piel la violencia, entendí que existía. Comencé a acercarme a mujeres, a travestis, a entender más sobre racismo, sobre LGTBfobia” (EL TELÉGRAFO, 2018). Desde ese lugar inicia su militancia por la vida de la floresta, de los ríos e *igarapés*, de vegetales, animales, humanos, en fin, de todo ser vivo en su integridad, complejidad y diversidad. En entrevista realizada junto al río Negro, explica

Uýra não é nem um livro de histórias [...] Uýra é tipo um ancião, uma velha que conta histórias. Então essas

histórias das plantas, essas histórias dos bichos, essas histórias dos processos, dessas outras entidades, o rio, a água, a terra, são histórias que eu gosto muito de contar em meu trabalho, e nossas tradições indígenas, considerar a história dessa natureza é parte de tudo que se entende enquanto cultura indígena; aqui ó, a gente está ao lado de uma entidade afetada, uma entidade ancestral afetada pelas ações que a gente vem tomando, então tentar viver de outra forma, a gente consegue a partir do momento que a gente começa a ouvir essas outras formas. E o que eu gosto de contar em meu trabalho são essas outras formas, cada presença tem uma maquiagem, uma completa presença diferente, e conta uma historinha diferente, se a gente escutar. (UÝRA, 2022a)⁸

156

La entidad ancestral afectada a que alude Uýra es el río, que por su parte afecta a su entorno ribereño, humano y no humano, floresta y ciudad, constituyendo un eje vital, el río como “un camino dentro de la ciudad”, a la vez que “todos nuestros asentamientos humanos [...] siempre fueron atraídos por los ríos” (KRENAK, 2024, p. 12). Ailton Krenak les dedica el primer capítulo de *Futuro ancestral*, titulado “Saludo a los ríos”⁹, y los piensa como “seres que siempre habitaron los mundos en diferentes formas” (p. 11). Sin embargo, a pesar de la cercanía con el agua que podemos experimentar, es poco lo aprendido de esos seres fluviales por no haber sabido escuchar lo que nos comunicaban. Krenak interpreta que cuando las aguas bajan entre las piedras formando una cascada, el susurro de su corriente se transforma en una música, y es el momento cuando agua y piedra nos permiten conjugar el nosotros: nosotros-río, nosotros-montaña, nosotros-tierra. A su vez, nos posibilitan salir de nuestro antropomorfismo, de nuestros cuerpos y experimentar otras formas de existir, ya que como agua es posible “vivir esa increíble potencia del agua para tomar distintos rumbos” (p. 15).

El agua, en cuencas constituidas por numerosos *igarapés*, atraviesa la ciudad de Manaus en toda su extensión; esos pequeños ríos o canales operan como drenajes naturales del área urbana. *Igarapé*, en lengua tupí, significa “camino de la canoa”, un curso de agua pequeño, estrecho, que

⁸ Canal Instituto Cultural Vale (3 de mayo de 2022) *Arte Indígena Contemporânea - Ep. 3: Uýra Sodoma* [Archivo de video] YouTube. La cita comienza en 7'09”.

⁹ “Saudações aos rios” en el original. Para este artículo se ha consultado la versión en español.

nace en la floresta y desagua en un río mayor. El lugar elegido por Uýra para performar la serie *Mil [quase] mortos* fue

[...] o Igarapé do Mindu, situado sob a Ponte de São Jorge, como cenário para a realização de uma fotoperformance. A água poluída aparece em um contexto industrial, composto de grandes edifícios. Já a montagem coloca em diálogo uma saia de carimbó cheia de flores coloridas, extremamente limpa, com o lixo que se forma ao seu redor. No rosto de Uýra, ainda, estão uma espécie de caracol que vive em águas limpas e um caramujo africano, introduzido no País, gerador de doenças, e, em sua cabeça, folhas e plantas murchas. (RAHE, 2021)

El nombre de la serie refiere a la situación insalubre en que se encuentran esos cursos fluviales, ya que faltan planes de saneamiento y preservación de sus aguas y eso impacta en la salud de la población y la sustentabilidad de esas cuencas.

157



Fig. 1 “Caos”. *Boiúna*. Fotografia de Matheus Belem (2018)¹⁰

En la fotografía anterior, ampliamente difundida, es posible observar “um cenário de degradação ambiental, simbólica e espiritual de alguns trechos do Igarapé do Mindu, o maior da cidade – que a atravessa, e espelha suas verdades” (Uýra, 2022b)¹¹. La serie *Mil [quase]mortos* ha sido realizada junto al fotógrafo Matheus Belém, en imágenes que son “retratos de una realidad”, señala Uýra ya que no trabajan con montajes, porque su

¹⁰ “Esse igarapé tem muita memória, ele se pudesse falaria por si, falaria da forma como a gente conhece. A Uýra, eu acho que é uma mensageira desse igarapé, é uma mensageira dessa violência”. Disponible en: <https://brigada.midianinja.org/>. Advertimos que el nombre de este ensayo fluctúa entre “Caos” y “Lixo”.

¹¹ UÝRA SODOMA. FOTOPERFORMANCE CAOS [MATÉRIAS. REFLEXO] (2022b).

idea es “crear imágenes que sejam debates de realidade, que ou estão desconhecidas ou estão invisibilizadas” (UYRA, PIPA, 2022). Esta serie tuvo como escenario sectores “estratégicos do leito do Mindú, onde há memória das pessoas em relação à água que, até os anos 1960, era limpa e usada para fins diversos [...] foi feito no trecho da primeira estação de distribuição de águas da cidade” (UYRA, 2022b). El ensayo “Caos” opera a modo de provocación para llamar la atención y convocar a la reflexión “sobre todo o ecossistema presente de Vidas (plantas, gentes e outros bichos) que, no caos, resistem”.

Manaus é a nossa cidade e essa cidade tem mais de mil igarapés que nem esse [...] uma das cidades que mais tem igarapés do Brasil, do mundo, esses mais de mil igarapés estão dessa forma aqui, completamente condenados, mortos. Ainda há vida aqui, ainda há vida, mas já houve muito mais um dia. (UYRA, 2019)

158

Para este ensayo Uýra enfatiza sobre el hecho de que, más que su personaje en medio de la basura, le interesa la fotografía de la vegetación existente en las orillas, porque están vivas y generalmente son plantas que curan o que alimentan. Como se trata de “refotografiar também essa água que não parou de se mover, de lembrar desses peixes que estão ali reexistindo, tentando reexistir ali nesse lugar” (UYRA, 2022a)¹². Sería una forma de encontrar un equilibrio en la denuncia de la irresponsable y nociva contaminación que invade la naturaleza con desechos y suciedad provocados por el ser humano.

En su artículo “Teorías y tecnologías del paisaje fluvial amazónico”, para el *dossier* “Materia Fluvial”, de la *Revista Heterotopías* (2022), Javier Uriarte habla de las infraestructuras en relación con el río y amplía dicha noción hacia “formas de hacer que implican materialidad, cuerpo y trabajo”, lo que significa “las relaciones que los cuerpos establecen con los ríos al buscar modificar o alterar los paisajes (o dejarse alterar por ellos)” (URIARTE, 2022, p. 178). El medio fluvial que ofrece el *igarapé* opera como escenario *flutuante* para estas performances: *flutuante*, adjetivo

¹² Canal Instituto Cultural Vale (3 de mayo de 2022) *Arte indígena contemporânea – Ep. 3: Uýra Sodoma*. [Archivo de video] YouTube. La cita comienza en 16’54”.

que elijo convocar en portugués por su doble acepción de algo que flota y algo que fluctúa. El idioma español nos permite solo este segundo sentido. En la imagen de Uýra en el *igarapé* puede verse una cantidad de basura dentro del agua, flotando, y la belleza de la figura de la *drag* en evidente contraste. Junto al agua del *igarapé* fluctúan plantas que “alimentan y curan” en palabras de Uýra, naturalezas anfibias que también son *flutuanes*. Respecto de ese carácter anfibio, Uriarte enfatiza el espacio donde “la tierra se puede volver agua, el agua puede mezclarse con la tierra, y surge todo un universo muy rico y casi infinito – también de flora y fauna – en esa frontera siempre inestable entre lo acuático y lo terrestre” (p. 180). Uriarte cita y traduce las palabras de Euclides da Cunha al respecto, cuando afirmó que “hay algo de extraterrestre en esa naturaleza anfibia, mezcla de aguas y de tierras, que se oculta, completamente nivelada, en su propia grandeza” (DA CUNHA *apud* URIARTE, 2022, p. 180).

En el video performance de “Caos”, puede verse a Uýra interpellando a los espectadores que asisten a esa presentación. La voz de la artista, que interpela a las personas residentes en Manaus, coincide con las “pluralidades de voces que se entrecruzan en la diversidad amazónica de hoy”, según palabras de Ana Pizarro en su ensayo sobre la Amazonía (2009), cuando alude a un espacio “donde se encuentran modos del imaginario distinto, en donde aparecen diferentes estéticas, pero también emergen discursos con la voz de los habitantes de la región, sin intermediarios” (PIZARRO, 2009, p. 155). Para Uriarte, esas pluralidades constituyen una complejidad que “también pasa por cómo se vive el río, cómo se conciben las varias relaciones con él” y piensa al “río como motor de narrativas” (2022, p. 179). En la interacción que Uýra instaaura con este espacio fluvial, sus performances se podrían entender como creadoras de narrativas que entrecruzan lo ancestral con el presente, y lo que podría derivar hacia un después en una especulación de futuro.

Otro ensayo realizado en el *igarapé* Mindu e incluido en este texto, es *Boiúna*, en el que Uýra transmuta en la serpiente también conocida como *cobra-grande*, protagonista de muchas historias creadas y recreadas por la población ribereña a lo largo del río Negro y de otras regiones amazónicas. Según la leyenda, cuando la Cobra Grande abandona la floresta pasa a

habitar la parte profunda de los ríos. Mientras tanto, cuando se desliza en tierra firme, se arrastra dejando surcos de los que surgen los *igarapés*; situada por sobre todas las deidades de la Amazonía, su hijo es el río Amazonas.

A Boiúna (cobra grande), como é chamada em nheengatu, é a “Mãe dos Rios”, ser primordial ligado às próprias origens da humanidade. Como acontece com tanta frequência nas narrativas indígenas das Américas, ela é ao mesmo tempo um ser que cria e protege a água e todos os seres aquáticos e um monstro cruel que persegue e mata seres humanos. (SÁ, 2012, p. 279)

Esas narrativas dan cuenta de la capacidad de la Boiúna para volcar o dar vuelta las embarcaciones, si su afán de establecer justicia así lo requiere, con el fin de defender las aguas y los seres que las habitan. La performance Boiúna, de Uýra es referida en el Material Educativo que acompaña el documental de la Série *Novos Artistas da Arte Contemporânea*, en edición dedicada a esta artista.

160

Em uma de suas “aparições como Boiúna (2018), Uýra transmuta-se na serpente mítica ameríndia. A cauda é feita com folhas enroladas, o corpo é coberto um pouco com maquiagem, um pouco com o que o terreno proporciona: terra, água, lixo. A estranheza da sua aparição, no centro de Manaus, provoca o olhar dos transeuntes para os igarapés, que já tinham se tornado pontos esquecidos na paisagem. A poluição do lugar, de tão longa, está naturalizada. E esse é o seu ativismo ambiental. (ALVES, 2021, p. 6)



Fig. 2. *Boiúna*. Fotografia de Matheus Belem (2018)

La presencia de esta entidad en el *igarapé* atrae las miradas de quienes transitan por la ciudad hacia ese lugar que, por su condición de abandono y suciedad, provocaría rechazo; Uýra performando a Boiúna consigue que la vista se dirija hacia, en este caso, el Mindu. Causa extrañamiento esa imagen nueva, construida a partir de elementos de la naturaleza, que confronta con la cantidad de desechos amontonados, en las márgenes y dentro del cuerpo de agua, durante largo tiempo.

Considerando ciertas particularidades de las producciones de Uýra sería posible vincular su obra al *arte povera*¹³, caracterizado por “uma forma de arte que, além do universo da industrialização, volta-se também para materiais naturais (terra, plantas, troncos, água, fogo) ou derivados da natureza (cordas, papéis, couro) que oferecem poucas informações de caráter estético” (COSTA, 2004, p. 27). Esos materiales, como así también el espacio

161

[...] interessam ao artista em caráter empírico, não especulativo, pois a *Arte povera* deve estar disponível a todas as ideias, a todas as mídias; deve explorar o único, o que não repete, abdicando das intervenções linguísticas e lógicas, fazendo da vontade individual um instrumento de incoerência operativa. (p. 27)

El crítico de arte Germano Celant creó la denominación de *arte povera* para integrar actividades artísticas bien diversas, pero que generalmente “tienen en común la utilización de materiales pobres como paja, arena, piedras, ramas, hojarascas, fragmentos u objetos de metal, piezas de loza o vidrio”¹⁴, aunque hubo artistas de este movimiento que apelaron a otro tipo de materiales como oro, seda, mármol o cristal de Murano que se alejarían de una estética pobre.

El *arte povera* fue un movimiento vanguardista muy importante e influyente que surgió en Europa en los años sesenta y reunió a una docena de artistas italianos, cuyo rasgo distintivo fue el uso de materiales comunes, tales como tierra, piedras, ropa, papel, cuerda. Dichos elementos les

¹³ “A exposição *Arte povera* foi organizada pelo crítico Germano Celant em setembro de 1967, em Gênova, apresentando trabalhos de diversos artistas cujas obras se ofereceram como dados de fato, como arquétipos mentais e físicos”. (COSTA, 2009, p. 27)

¹⁴ Disponible en: www.masdearte.com/movimientos/arte-povera/ (s/f)

habilitarían la evocación de una época preindustrial. Son obras que buscaban provocar la reflexión, rechazando el lado comercial del arte y transformándose con el correr del tiempo, en la medida en que los materiales se iban deteriorando. Pero es evidente, en esa noción de arte, una alianza indisoluble entre obra y naturaleza, que hoy podríamos asociar al concepto de reciclaje, en un contexto de sustentabilidad. Por lo tanto, significó el compromiso y la conexión del artista con la naturaleza al utilizar materiales naturales y, en abierta oposición al arte *pop*, pues intentó guiar la atención hacia el objeto como elemento cotidiano, o sea, de carácter frágil y efímero. Por eso formó parte de *happenings*, *performances*, instalaciones y obras experienciales compartidas por artistas y público participante. En este marco, sería posible relacionar el trabajo de Uýra con el del piemontés Giuseppe Penone (1947), quien realizó una serie de acciones en las florestas cercanas a su casa, colocando su propio cuerpo en contacto con la naturaleza viva. Toda la serie tiene que ver con la superposición de su cuerpo y su historia humana con la floresta y sus habitantes. Consiste en fotografías tomadas entre 1968 y 1985, en las cuales se ve al artista interactuando con arroyos y árboles por medio de pequeños gestos, interfiriendo en su crecimiento sin interrumpirlo. Trabajando principalmente la madera, él se interesó en especial en la relación entre el ser humano y la naturaleza y los condicionamientos recíprocos que surgen de ella.¹⁵

En la performance *Boiúna* dicha interacción con la naturaleza se acentúa en los detalles del rostro, donde se logra una síntesis entre humano y no humano, a través de una materialidad vegetal animalizante: finos hilos de fibra tejen una estructura en red que incorpora semillas de *açaí*, por debajo de la cual –y envolviendo la cabeza de la artista–, hojas planas como cintas a modo de casco. Lentes de dos diferentes colores confieren cierto extrañamiento de su mirada, expresiva; la piel de la cara, cubierta por una especie de “máscara” de textura irregular. Es parte de su montaje de *drag*¹⁶,

¹⁵ www.thegreensideofpink.com (2022)

¹⁶ Entrevistada por Marcelo Tas para el programa *Provoca*, Rita von Hunty responde sobre que “*drag* é uma expressão artística que joga com a nossa noção, entendimento e percepção de gênero. Qualquer coisa que vá nessa direção é *drag*. É uma performance. É você se montar para passar a imagem de algo que você não é, mas que pode ser”. Canal Provoca

que incluye pintura corporal y diversos atuendos realizados con elementos orgánicos, naturales.



Fig. 3 *Boiúna*. Fotografía de Matheus Belem (2018)

Emerson alude a Uýra como una

163

entidade de comunicação e ocupação de imaginários, mas ela também é uma *drag*. Não a *queen*, essa expectativa norte americanizada, de rainha que questiona principalmente gênero e sexualidade, minhas expectativas são outras, são a partir da Amazônia e uma demarcação racial, social, política e essa *drag* que é Uýra está conectada a outras artistas que nos nomeamos Demônias. (ALVES, 2021, p. 7)

Las Demônias, quienes posteriormente fueron Themônias –para separar cualquier connotación religiosa que pudiera interpretarse–, conforman un colectivo de artistas LGBTQIA+ radicado en Manaus, de donde proviene Uýra. En un comienzo utilizaban botellas de plástico y bolsas de supermercado para construir “sua indumentária e adereços” (ALVES, 2021, p. 7).

Las *performances* de Uýra encarnan una salida del encierro del arte por el hecho de asumir otro formato, que le permite el diálogo con las personas que están en la calle. En palabras de Ticio Escobar

(25 de enero de 2022) Rita Von Hunt | # Provoca | 25/01/2022. La cita comienza en 0'52''.

[...] la expansión del arte fuera del confinamiento institucional puede servir a la última oleada del capital financiero, pero también puede ser empleada por el propio arte para descentrarse de su encierro, asumir otros formatos y resonar en muchos lugares alternativos más allá de sus instituciones tradicionales. (ESCOBAR, 2021a, p. 63)

Correspondería a las “formas de insurrección micropolítica: acciones y pensamientos basados en la imaginación creadora, el saber del cuerpo, el deseo y el inconsciente” (ROLNIK *apud* ESCOBAR, 2011a, p. 74). Desde la noción de micropolítica como la esfera política que demanda “la reconquista de la pulsión vital resistiendo la colonización de la subjetividad” (ESCOBAR, 2011a, p. 59-60) el autor expresa que son “factores determinantes para la creación artística, por lo que se mueven en un campo de coincidencia entre la política y el arte” (p. 74).

Existe una dominación colonial capitalista contra la que el arte se propone resistir, para lo cual esas “formas de insurrección micropolítica” deben articularse con las luchas macropolíticas, entendiendo como tales las que “luchan por reivindicar la igualdad oponiéndose a la colonización del ordenamiento social” (p. 59). En palabras de Rolnik, al ser desviada la potencia de creación de su destino ético con el objetivo de que produzca capital “el régimen no solo se nutre de factores económicos, sino que se apodera de fuerzas culturales y subjetivas” y eso “le confiere un poder perverso y sutil, más difícil de combatir” (ROLNIK *apud* ESCOBAR, 2011a, p. 75).

Sería entonces una tarea micropolítica el recuperar las pulsiones vitales capturadas por la “opresión colonial capitalística” (noción que Rolnik toma de Guattari).¹⁷ Por la exposición a esa captura en la que el arte se encuentra, en una dependencia cada vez mayor de un circuito cercado por la especulación financiera del capitalismo globalizado, se requiere que aquella potencia de la creación artística antes mencionada, sea recuperada por medio del desborde del sistema institucional del arte, una discusión sobre su autonomía y una apertura en manifestaciones que “son y no son

¹⁷ La noción “capitalístico” fue “propuesta por Félix Guattari, para referirse al modo de subjetivación producido bajo el régimen capitalista”. (ESCOBAR, 2011a, p. 75)

artísticas” (ESCOBAR, 2011a, p. 75). Esta dimensión torna cada vez más difusas las fronteras entre activismo y arte. En este punto “Rolnik se pregunta si las grandes cuestiones del arte contemporáneo surgen de la resistencia micropolítica que irrumpe como movimiento colectivo a partir de los años 60 dentro y fuera del arte” (p. 75). Ante la reflexión que percibe la posibilidad de que dicha ruptura sería la que marque “el pasaje del arte moderno al contemporáneo”, la conclusión de Rolnik es que dicho pasaje se concretó posteriormente, en los años 90, de manera más radical, en una nueva crítica institucional no restringida tan solo a problematizar la institución del arte.

Esa pulsión creadora, como también las acciones de incautación por parte del sistema capitalista y de recuperación por prácticas disidentes suceden más allá de las fronteras del arte, no tan solo en el espacio que tradicionalmente le está reservado; tiene lugar en distintas posiciones asumidas “para habitar una transterritorialidad donde se encuentran y desencuentran con diferentes prácticas activistas –feministas, ecológicas, antirracistas, indígenas, así como los movimientos de los LGBTQIA+, los que luchan por el derecho a la vivienda y contra la gentrificación, entre otros” (ROLNIK *apud* ESCOBAR, p.75-76). Son cruces que originan devenires singulares.

Este es el punto que contribuye a “definir lo político del arte a partir de su posición crítica ante un sistema que busca instrumentalizar su impulso creador y neutralizar su potencial poético” (ESCOBAR, 2011a, p. 76), y aquí cabe la pregunta de si no será precisamente en el acontecer de esos devenires donde radica la potencia política del arte. Esto significa un desplazamiento del paradigma cultural dominante, que se daría tanto dentro como fuera del campo específico del arte, mediante prácticas sociales y activistas. A estas prácticas artivistas corresponde la propuesta artística de Uýra Sodoma, por correrse de un ámbito institucional tradicional, por la particularidad de sus acciones performáticas, por la índole de sus demandas, por la sumatoria de reivindicaciones: las aguas de *igarapés* y ríos; la selva y todos sus seres vivos; las diversas comunidades y colectivos humanos

contemplados en la idea de naturaleza. Con respecto a esta noción, Ailton Krenak manifiesta que

...devíamos admitir a natureza como uma imensa multidão de formas, incluindo cada pedaço de nós, que somos parte de tudo: 70% de água e um monte de outros materiais que nos compõem. E nós criamos essa abstração de unidade, o homem como medida das coisas, e saímos por aí atropelando tudo, num convencimento geral até que todos aceitem que existe uma humanidade com a qual se identificam, agindo no mundo à nossa disposição, pegando o que a gente quiser. Esse contato com outra possibilidade implica escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou fora da gente como “natureza”, mas que por alguma razão ainda se confunde com ela. Tem alguma coisa dessas camadas que é quase-humana: uma camada identificada por nós que está sumindo, que está sendo exterminada da interface de humanos muito-humanos. Os quase-humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida. (KRENAK, 2019, s/p)

166

Si bien parte de las producciones artísticas de Uýra más tarde ingresará a algunas instituciones tradicionales, principalmente en el formato de *foto performance*, su recorrido ha partido de la floresta, el río, el *igarapé*, las calles y plazas de Manaus. "Minhas obras, elas começam, são produzidas na rua, em diálogo com a população, elas interagem diretamente, e elas sempre voltam, se elas uma hora vão para uma galeria antes de ir para galeria, durante ou depois, elas voltam para a rua" (UÝRA, 2022a)¹⁸. Ese diálogo es previo al que surge en un espacio institucional del arte, como una bienal, ya que Emerson/Uýra considera el arte como un camino de aprendizaje en el que habla con “gente de verdade”. La difusión de sus performances es realizada a través de sus redes sociales y canales de YouTube, para lograr un alcance mayor que el de galerías de arte, museos, bienales o espacios consagrados al arte. Sus producciones se unen a las de

¹⁸ Canal Instituto Cultural Vale (3 de mayo de 2022) *Arte indígena contemporânea – Ep. 3: Uýra Sodoma*. [Archivo de video] YouTube. La cita comienza en 20'13”.

otros artistas indígenas, amplificadas al divulgarse internet, como lo expresa la poeta, escritora e investigadora de literatura indígena Julie Dorrico, del pueblo Macuxi

[...] 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 auto expressão 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)

167

En las acciones de Emerson/Uýra reverbera el posicionamiento del colectivo de artistas indígenas referido por Dorrico, en una demarcación que constituye una forma de insurrección micropolítica, desde el arte, la creatividad y la ancestralidad. Dichas producciones performativizan las palabras de Thiago de Mello (1926-2022) en *Amazonas, pátria da água*, escritas entre 1979 y 1981, entre Barreirinha y Río de Janeiro, donde poesía y prosa daban cuenta del origen del río Amazonas, los ciclos de sus aguas, el estrecho vínculo entre quienes viven “à mercê do rio”, mientras la floresta permanece “à mercê do homem” y por eso “há quatro séculos o homem vem fazendo da floresta o que bem quer, sempre que pode. Com ela, e com tudo o que vive nela, dentro dela” (MELLO, 2023 p. 74). Asimismo, denunciaba los abusos cometidos en el pasado: “extração, saque, destruição,

extermínio” (p. 69) y advertía sobre acciones depredadoras presentes y, muy probable y tristemente futuras, como la devastación debido a deforestación y/o incendios, apropiación de tierras y cursos de agua, explotación minera, agronegocio, extracción de maderas, etc. Casi cuarenta años después, y a través de producciones artísticas que involucran tecnologías posibilitadoras de un mayor alcance, Uýra suma nuevas demandas y ejerce su activismo para sacar a luz lo oculto y desconstruir lo naturalizado.

Nós sempre ficamos à margem, por exemplo, do que é arte contemporânea brasileira, nós sempre ficamos à margem do que é a arte contemporânea no mundo, e hoje, a pouco tempo de toda essa história de ocupação desse território Abya Yala, nós começamos a ocupar esse local para além do que nos foi colocado como artesanato; hoje nós, são aí dezenas de artistas indígenas contemporâneos e os nossos parentes estão construindo, em tudo quanto é suporte, a partir de tudo quanto é linguagem, ora trazendo uma fruição e espiritualidade, ora trazendo uma fruição e ativismo, e fazem refletir uma história desde uma perspectiva contracolonial que não é para briga, mas para uma atualização, porque a gente, eu pelo menos não me movo para me vingar de ninguém e qualquer história, eu me movo principalmente para recontar, ter uma oportunidade de recontar com dignidade a história dos meus parentes. (UÝRA, 2022a)¹⁹

168



Fig. 4. Emerson/Uýra en 34º Bienal de São Paulo, 2021. Imagen en 3'41'' del documental *Uýra Sodoma, uma drag queen indígena em defesa da Amazônia*. Mídia Ninja.

¹⁹ Canal Instituto Cultural Vale (3 de mayo de 2022) *Arte Indígena Contemporânea - Ep. 3: Uýra Sodoma* [Archivo de video]. YouTube. La cita comienza en 22'13''.

Ticio Escobar habla de “detectar latidos de belleza”, pequeños indicios que puedan encontrarse en las formas del arte planteado “al margen de la gran tradición idealista occidental”. Ese tipo de latido el que se revela en las producciones artísticas de Uýra Sodoma, en las que busca “visibilizar lo invisible”. El trabajo aquí presentado, de la serie *Mil quase mortos*, formará parte de un libro didáctico destinado a escuelas primarias; para Emerson/Uýra eso significa trabajar en el campo de una educación profunda, que es la educación que lidia con el imaginario colectivo y también es escuchar otras historias, una forma de “demarcar via arte outros imaginários possíveis pra que coloquemos e plantemos esperança no mundo” (UÝRA, 2022a).²⁰

Referencias

169

ALADRO-VICO, Eva, Jivkova-Semova, Dimitrina & Bailey, Olga. “Artivismo: un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora” en *Comunicar. Madrid/Nottingham. Revista Científica de Educación y comunicación*. v. XXVI, n. 57, p. 09-18, 2018. Disponible en: <https://www.revistacomunicar.com/pdf/57/c5701es.pdf> Acceso en: 21 julio 2024.

ALVES, Cintia. Material Educativo “Uýra Sodoma” em Novos Artistas da Arte Contemporânea. [Pesquisa e execução]. Instituto Arte na Escola, 2021. Disponible en <https://artenaescola.org.br/artista-snaac/uyra-sodoma/>. Acceso en: 21 julio 2024.

BELEM, Matheus. “Caos”, en Série *Mil [quase] mortos*, 2018. Foto performance. Revista digital n. 124, p. 76-97, 19 de octubre de 2022. Indexa Editora. Disponible en <https://dasartes.com.br/materias/uyra-sodoma/> Acceso en: 17 julio 2024. La serie completa disponible en: https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/albums/72157693552183821/wit_h/27404725038

CARBONE, Rocco. “Escobaria: Grabadores del Cabichuí 2716”, en ESCOBAR, Ticio. *Contestaciones. Arte y política desde América Latina. Textos reunidos de Ticio Escobar (1982-2021)*. 1ª ed. Buenos Aires: CLACSO, 2021b.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte no Brasil 1950-2000. Movimentos e meios*. 3ª ed. São Paulo: Alameda, 2004.

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), 2017. Disponible en

²⁰ Canal Amazônia Real. (2 de noviembre de 2021). *A Bienal dos indígenas*. [Archivo de video] YouTube. <https://youtu.be/B3q990dqHTM?si=fd-k7UPmEFaygpws> La cita comienza en 3’27”.

<https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/8119>. Acceso en: 19 agosto 2023.

EL TELÉGRAFO. “Uýra Sodoma, drag queen comprometida con la selva amazónica”, em *El Telégrafo. Diario digital*. Ecuador, 29 de julio 2018. Disponible en <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/uyra-sodoma-dragqueen-selva-amazonica> Acceso en: 15 julio 2023.

ESCOBAR, Ticio. *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. 1ª ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2021a.

_____. *Contestaciones. Arte y política desde América Latina. Textos reunidos de Ticio Escobar (1982-2021)*. 1ª ed. Buenos Aires: CLACSO, 2021b.

GOLDBERG, RoseLee [1979]. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. 1ª ed. Buenos Aires: Taurus, 2024.

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

MELLO, Thiago de. “Amazonas, pátria da água”, en *Mormaço na floresta*. 3ª ed. São Paulo: Global, 2023.

PEIXOTO, Ariane *et. al.* “Saberes e práticas sobre plantas: a contribuição de Barbosa Rodrigues”. *Revista Brasileira de História da Ciência / Sociedade Brasileira de História da Ciência*. Vol. 5, suplemento. Rio de Janeiro: SBHC, 2012.

PIZZARRO, Ana. *Amazonía: El río tiene voces. Imaginario y modernización*. Santiago de Chile, Chile: Fondo de Cultura Económica, 2009.

RAHE, Nina. “Uýra Sodoma: a cobra das águas amazônicas diante da degradação” (portfolio) em *SeLecT_ceLesTe | arte e cultura contemporânea*. Disponible en <https://select.art.br/sobre/>. Acceso en 15 de marzo de 2024.

SÁ, Lúcia. *Literaturas da floresta. Textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

URIARTE, Javier. “Teorías y tecnologías del paisaje fluvial amazónico”, en “Materia fluvial. Configuraciones estético-políticas de las cuencas de América”, *Revista Heterotopías*, v. 5, n° 10. Área de Estudios Críticos del Discurso, FFyH, UNC. Córdoba, diciembre de 2022. ISSN: 2618-2726. Disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/39772> Acceso en: 17 junio de 2024.

UÝRA SODOMA. FOTOPERFORMANCE CAOS [MATÉRIAS - REFLEXO], en *Dasartes*. Revista digital n. 124, p. 76-97, 19 de octubre de 2022. Indexa Editora. Disponible en <https://dasartes.com.br/a-revista/dasartes-124/> Acceso en: 17 julio 2024.

VALDIVIESO, Mercedes. “La apropiación simbólica del espacio público a través del activismo. Las movilizaciones en defensa de la sanidad pública en Madrid”. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias sociales*, n° 493(11).

Barcelona. Noviembre de 2014. Disponible en www.ub.edu/geocrit//sn/sn-493/493-11.pdf Acceso en 9 de julio de 2024.

Canales de YouTube [organizados por fecha]

Canal Instituto Arte na Escola (14 de agosto de 2023). *Uýra Sodoma. Série Novos Artistas da Arte Contemporânea*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/cE09SinrO1s?si=5i2RX3MN4-9Id83b> Duración 11'54''

Canal Prêmio PIPA (15 de junio de 2022) *PIPA 2022 | UÝRA*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/Wm-Mu5Ps8Pw?si=toxVPjypAEGtjao3> Duración 3'15''

Canal Provoca (25 de enero de 2022) Rita Von Hunt | # Provoca | 25/01/2022. [Archivo de video] YouTube. https://www.youtube.com/live/Sru_iq_6ybg?si=-NGrdOm-maJdvqXk Duración 55'14''

Canal Instituto Cultural Vale (3 de mayo de 2022) *Arte Indígena Contemporânea - Ep. 3: Uýra Sodoma* [Archivo de video] YouTube. <https://youtu.be/7Tbfit2Ftyo?si=gOqkel5r3uTArw4W> Duración 29'41''

Canal Amazônia Real. (2 de noviembre de 2021). *A Bienal dos indígenas*. [Archivo de video] YouTube. <https://youtu.be/B3q990dqHTM?si=fd-k7UPmEFaygpws> Duración 10'00''

Canal Mídia NINJA (14 de junio 2020) *Uýra Sodoma, uma drag queen indígena em defesa da Amazônia*. [Archivo de video] YouTube. <https://youtu.be/3AnItcg88-Y?si=gkBTfz7UaDdzSfz> Duración 4'24''

Canal Cumbuca Manaus (29 de agosto de 2019). *#ContosdeVidaeNorte - Ep. 02: Uyra, a força da natureza* [Archivo de video] YouTube. <https://youtu.be/jLUdJ8wgUNI?si=y2-JvIiJik3EcK7V> Duración 7'39''