



Diálogos Trans-hemisféricos: ativAÇÕES perforMÁGICAS indígenas e *site-specific* em *Pe ataju jumali / Ar quente*

*Trans-hemispheric Dialogues:
Site-specific and Indigenous
perforMAGICAL ACTivations
in Pe ataju jumali / Hot Air*

Frê Almeida¹

Juma Pariri²

Laura Levin³;

1. Frê Almeida é técnica em Sonoplastia (SP Escola de Teatro), graduada em Filosofia (USP) e mestranda em Filosofia (UNIFESP). É integrante do grupo de pesquisa *Perspectivas Feministas e Decoloniais em Filosofia* (CNPQ) e co-criadora de *Pe ataju jumali / Ar quente*. E-mail: frearvora@gmail.com.

2. Juma Pariri é parte da Organização do Povo Kariri da Serra do Catolé e é pesquisadora associada da Rede Encontros Hemisféricos (HEN). Desenvolveu a pesquisa de pós-doutorado intitulada *Biomecânica do plantio - por mais cultivos corporais de inspirAÇÃO (in)díg(e)na* contra (os treinamentos do artista cênico) coloniais, sob supervisão da Profa. Dra. Carminda Mendes André (2024/2025 - Instituto de Artes/Unesp), e atualmente desenvolve a pesquisa de pós-doutorado *Organicizando a Tecnologia: Reivindicando Inteligências Indígenas por meio da Pesquisa Artística* junto ao projeto *Connected Minds* (York University - financiado pelo Canada First Research Excellence Fund). E-mail: unidescontracolonizacao@gmail.com.

3. Laura Levin é diretora do *Hemispheric Encounters Network* (HEN); professora de Teatro, Dança e Performance na York University, Tkaronto/Toronto, Canadá; e titular da Cátedra de Pesquisa em Arte, Tecnologia e Ativismo Global da mesma universidade. Autora de *Performing Ground: Space, Identity, and the Art of Blending In* e editora de *Performance Studies in Canada, Conversations Across Borders* (diálogos com Guillermo Gómez-Peña) e *Wetrospective*, de Jess Dobkin. E-mail: levin@yorku.ca.

Resumo |

O presente texto⁴ é uma tradução revisada e ampliada da conversa entre as pesquisadoras cênicas Laura Levin e Juma Pariri, integrantes da Rede Encontros Hemisféricos (HEN), sobre a vídeo-performance *Pe ataju jumali / Ar quente* (2023), resultado da colaboração artística entre diversos artistas de diferentes países, principalmente artistas indígenas e/ou Lgbtqiapn+, reunidos em torno da plataforma de ativAÇÕES perforMÁGICAS audiovisuais *Unides contra a colonização: muitos olhos, um só coração*. Além das múltiplas colaborações e inspirações artístico-políticas que contribuíram para a criação da vídeo-performance, o texto também aborda as relações entre *performance site-specific*, gênero, ativismo ambiental, arte indígena e os desafios para a performance em contexto indígena a partir das perspectivas da ecocrítica, decolonialidade e das metodologias trans-hemisféricas.

Palavras-chave: Vídeo-performance; Site-specific; ativAÇÕES perforMÁGICAS; Arte indígena; Ativismo ambiental.

Abstract |

This text is a revised and expanded translation of the conversation between performing arts researchers Laura Levin and Juma Pariri, members of the *Hemispheric Encounters Network* (HEN), about the video performance *Pe ataju jumali / Hot Air* (2023), the result of an artistic collaboration

4. Esta conversa iniciou-se no segundo solstício de 2022 e foi publicada em 2024 como capítulo do livro *Routledge Companion to Site-Specific Performance*. Cf. LEVIN, Laura; PARIRI, Juma. *Hemispheric Dialogues: Site Specificity and Indigenous perforMAGICAL ACTivations in Pe ataju jumali / Hot Air*. In: HUNTER, Victoria; TURNER, Sharon (Org.). **Routledge Companion to Site-Specific Performance**. London: Routledge, 2024. p. 29-41. O que vemos aqui é uma versão traduzida e ampliada da versão original. A responsável pela tradução, articulação entre a versão em inglês e a versão ampliada e notas de tradução é Frê Almeida, e justamente por essa articulação e composição criativa ela também assina o texto em português como co-autora.

between several artists from different countries, mainly Indigenous and/or 2SLGBTQIAPN+ artists, gathered around the audiovisual performMAGICAL ACTivations platform *United against colonization: many eyes, one heart*. In addition to the multiple collaborations and artistic-political inspirations that contributed to the creation of the video performance, the text also addresses the relationships between site-specific performance, gender, environmental activism, indigenous art, and the challenges for performance in an indigenous context from the perspectives of ecocriticism, decoloniality, and trans-hemispheric methodologies.

Keywords: Video-performance; Site-specific; performMAGICAL ACTivations; Indigenous art; Environmental activism.



Figura 1 - Cartaz do filme *Pe ataju jumali / Ar quente* por Sophia Zhou com fotografia de Amaya Torres e Jules Zinn.

LAURA: *Pe ataju jumali / Ar quente*⁵ é uma vídeo-performance que você idealizou com a ativista e artista do povo indígena sikuani Margarita Rodriguez Weweli-Lukana, evidenciando o papel poderoso que a performance indígena pode desempenhar no enfrentamento das práticas e políticas devastadoras do Norte Global relacionadas ao carbono. Antes de mergulharmos no seu processo de criação, você poderia situar sua trajetória em relação a este trabalho?

JUMA: Primeiro, gostaria de situar o leitor sobre onde eu estou neste momento. Escrevo desde uma floresta encantada num bioma conhecido por Mata Atlântica. Muito se fala sobre a preservação da região amazônica, no entanto há muitos outros biomas em perigo de extinção. Escrevo do mesmo lugar onde gravei um trecho da vídeo-performance *Pe ataju jumali / Ar quente*, em que se vê uma floresta muito verde e diversa, situada na zona sul da cidade de São Paulo, Brasil. E, embora São Paulo seja a segunda maior cidade da América Latina, famosa por ser uma gigante "selva de pedra", ainda tem muita resistência indígena-florestal por aqui - dentre várias outras resistências "humanas" e "mais-que-humanas".

Quanto a mim, gostaria de me situar⁶ contando uma história. No dia 01 de janeiro de 2023, o ajuntamento indígena pluriétnico que eu compunha à época como assessora de projetos socioambientais, chamado *Associação dos Indígenas em Contexto Urbano Karaxuwanassu*, (re)ocupou uma área, também no bioma Mata Atlântica, na região Nordeste do

5. Antes de ler o texto, convidamos a assistir a vídeo-performance *Pe ataju jumali / Ar quente* (legendado em português, inglês e espanhol / LSE, SDH e SPS), disponível em: <https://vimeo.com/bulhorgia/hotair> (senha: airecaliente). Acesso em: 25 fev. 2025. Os semeadores deste trabalho são: Margarita Weweli-Lukana, Juma Pariri, Frê Arvora, Gurcius Gewdner, Amaya Torres, Jules Zinn, Juan Camilo Herrera Casilimas e Juliana Pongutá Forero.

6. Outra maneira de apresentar parte da minha trajetória pode ser vista na ação ritual lítero-fotossintetizada *"Education by the stone" and the silent primer of blood* ("Educação pela pedra" e a cartilha muda do sangue) que foi publicada pela plataforma *ArtsEverywhere* dentro da série *Art-Life Rituals for Radical Tenderness* organizado por Dani d'Emilia e Vanessa Andreotti. Esse material também integra minha pesquisa junto ao HEN e foi publicado em inglês e português. Disponível em: <https://www.artseverywhere.ca/education-by-the-stone/>. Acesso em: 25 fev. 2025.

Brasil, na cidade de Igarassu, em Pernambuco⁷. Nessa área, já funcionou um engenho de cana-de-açúcar e também um pólo industrial. Agora, a ação do povo Karaxuwanassu busca libertar essa terra escravizada e os seres que a integram. Quando um povo indígena exige que o Estado demarque alguma terra como "indígena" não é para que tenhamos *posse* da terra, mas para que possamos ter um espaço "laboratorial" de libertação nacional/mundial - como nos convida o movimento indígena zapatista desde a década de 90 - de todos os seres da lógica colonial/capitalista.

LAURA: *Pe ataju jumali / Ar quente* apresenta corpos de artistas em vários locais das Américas. Mas tudo começou como uma conversa entre você e Margarita Weweli-Lukana, duas artistas indígenas da performance localizadas no Brasil e na Colômbia. Como começou a colaboração entre vocês e de que forma ela foi moldada pelas suas experiências de lugar e território?

JUMA: Em 2018, participei de uma residência artística na região Orinoco-amazônica da região colonialmente conhecida como Colômbia, promovida pelo grupo de artes *Corporación TAPIOCA*. Ainda no Brasil, pesquisando sobre os povos indígenas dessa região, encontrei uma entrevista com a Margarita, realizada por um jornalista brasileiro, na qual, dentre várias coisas, ela narrava o brutal assassinato de sua tia-avó e afirmava que a "grande guerra mundial foi a colonização" (Zuker, 2017).

Suas palavras me emocionaram muito e comecei a procurar alguma maneira de conhecer Margarita pessoalmente, levar a ela um presente e agradecer por suas palavras e sua luta. Não foi possível encontrar Margarita pelas redes sociais nem por outros meios. O que consegui foi o contato de uma ONG que trabalhava nessa região onde Margarita morava - região

7. Para conhecer mais a respeito desta ação, sugerimos acompanhar os perfis da aldeia na plataforma *Instagram*: @aldeiamaratarokaete e @assicuka.

de acesso terrestre difícil e sem wi-fi ou sinal de telefone próximos - e que poderia me dar uma carona até lá - para resumir a história. Desde então, conectamos nossas distintas vidas através da "arte" que criamos juntas.

Em 2018, produzimos a vídeo-performance *Nakua pewaterewerekae jawabelia / Hasta el fin del mundo / Até o fim do mundo*⁸ que circulou por diversos países e ganhou alguns prêmios dentro do circuito de cinema, embora tenha sido um vídeo gravado com câmera de celular e quase sem recursos. Nossos objetivos ao realizar essa vídeo-performance eram: 1. conectar nossas existências, de contextos tão diferentes, através da linguagem do sonho, da performagia e da criação artística; 2. contar e espalhar alguns aspectos da história de vida da Margarita e da complexa situação que seu povo sikuni está passando desde sua colonização - mais recente se comparada a outros povos indígenas - almejando assim uma reparação dessa situação; 3. buscar retornos financeiros com o filme para apoio imediato a Margarita e sua família.



Figura 2 - Foto de cena de *Nakua pewaterewerekae jawabelia / Hasta el fin del mundo / Até o fim do mundo* por Felipe Chamarrabi.

8. Esta vídeo-performance pode ser acessada na plataforma *YouTube*, com legendas em português, espanhol e inglês. Disponível em: <https://youtu.be/nbGr4ivOq-Gw>. Acesso em: 25 fev. 2025.

Em 2019, por meio de uma campanha de financiamento coletivo na internet, conseguimos fazer a circulação do filme em algumas localidades da Colômbia, principalmente em alguns *resguardos*⁹ e escolas do povo sikuani. Para isso contamos com a ajuda de um antigo colaborador do povo sikuani dessa região, o Padre Leonardo. Graças a ele, a quem agradecemos enormemente, conseguimos transporte para os *resguardos* indígenas e também os meios para exibição do filme nas comunidades, pois elas não possuem energia elétrica e tampouco equipamentos de projeção. Temos muitas histórias bonitas da circulação do filme nos *resguardos*, principalmente por ser um filme falado quase que integralmente na língua sikuani, mas gostaria de contar uma história não tão bonita. Conseguimos o apoio do Padre Leonardo porque ele já estava circulando na aldeia com outro projeto com uma ONG que ele assessora. Padre Leonardo, que tem uma relação de muitos anos e muito próxima com as comunidades, estava debatendo uma questão com as lideranças naquele momento. O que pude entender naquela época era que o debate girava em torno a possíveis acordos de uso das terras sikuani por empresas que estavam "em busca de ar puro", de oxigênio como mercadoria. O que estava em jogo nos debates era que a proposta, que parecia ser um bom acordo de preservação ambiental, poderia em realidade vir a ser uma estratégia de dominação daqueles territórios indígenas usando discursos ambientalistas, de sustentabilidade e de governança coletiva. Aquele debate, entre o espanhol e a língua originária do povo sikuani, ficou na minha cabeça desde então, inclusive porque eu não entendia bem o que ele significava àquela altura.

Depois dessa circulação presencial, o filme continuou circulando em festivais de modo online, e em 2021 Margarita me sinalizou que gostaria de fazer outro filme. À época, Margarita me comentou que gostaria de falar sobre "sementes" e chegou a tentar fazer algumas gravações na comunidade onde estava

9. No contexto da Colômbia *resguardo* refere-se ao território de uma determinada comunidade indígena.

morando; mas a falta de um celular mais adequado para fazer gravações suspendeu nosso projeto naquele momento.

Além da questão das sementes, eu comentei com Margarita que aquele debate sobre oxigênio como mercadoria ficou no meu coração desde então; e assim Margarita me explicou o que era que estava em jogo naquela época: a entrada das empresas de crédito de carbono nos territórios sikuani¹⁰. E justamente naquele momento, Margarita estava vivendo temporariamente numa comunidade sikuani já dominada por essas empresas.

Em 2022, iniciei a pesquisa de pós-doutorado *ativAÇÕES performMÁGICAS (in)díg(e)nas contra a farsa da representação colonial*¹¹ junto ao HEN¹². Em uma reunião online em março daquele ano, comentei com Sérgio de Andrade (co-coordenador do Grupo de Trabalho Ecologias do HEN que eu também integro) sobre meu trabalho com Margarita e o desejo de fazermos outro trabalho juntas. Sérgio, então, me mostrou um trabalho artístico incrível que ele desenvolveu em 2019 justamente na Colômbia, na cidade de Cali, junto a uma residência artística no espaço *lugar a dudas intitulado Mientras Bailamos*¹³; e me comentou que Selena Couture, supervisora de minha pesquisa e também co-coordenadora do Grupo de Trabalho *Ecologias* (HEN), desenvolvia uma pesquisa relacionada a extrativismo ambiental. Sérgio me incentivou bastante a desenvolver o

10. Para compreender as problemáticas envolvidas no sistema de créditos de carbono, cf. El mayor proyecto de bonos de carbono de Colombia podría estar vendiendo aire caliente. **Latin American Center for Investigative Reporting (CLIP)**, 2021. Disponível em: <https://www.elclip.org/el-mayor-proyecto-de-bonos-de-carbono-de-colombia-podria-estar-vendiendo-aire-caliente/?lang=es>. Acesso em: 25 fev. 2025.

11. Mais informações acerca deste projeto estão disponíveis em: <https://hemisphericencounters.ca/pt-br/projects/ativacoes-performagicas-indigenas-contra-a-farsa-da-representacao-colonial/>. Acesso em: 25 fev. 2025.

12. *Hemispheric Encounters Network (HEN)*, em português *Rede Encontros Hemisféricos*, é uma parceria financiada pelo Conselho de Pesquisa em Ciências Sociais e Humanas do Canadá que reúne pesquisadores, artistas, ativistas e organizações comunitárias de todas as "Américas" para explorar a performance como prática artística aliada à justiça social e ambiental. Disponível em: <https://hemisphericencounters.ca/pt-br/>. Acesso em: 25 fev. 2025.

13. Mais informações acerca deste projeto estão disponíveis em: <https://laboritica.com.br/mientras-bailamos/>. Acesso em: 24 de fev. de 2025.

projeto com Margarita como parte de minha pesquisa junto ao HEN. Decidi, então, destinar parte de minha bolsa de estudos para a produção de *Pe ataju jumali / Ar quente* que trataria, dentre outros temas, da insustentável produção de gás carbônico pelos setores da indústria e do agronegócio, e do impacto das empresas de crédito de carbono em comunidades indígenas¹⁴.

LAURA: Eu vejo na sua performance uma crítica potente às técnicas de *greenwashing*¹⁵ usadas por empresas multinacionais que extraem recursos em terras indígenas e também são responsáveis por emissões prejudiciais de CO₂. Os créditos de carbono tornaram-se centrais para o *greenwashing*, uma vez que permitem que multinacionais mantenham uma imagem positiva, ao mesmo tempo que continuam degradando o ambiente, especialmente terras indígenas; no entanto, é difícil avaliar se estes créditos de "ar quente"¹⁶ realmente reduzem as emissões por meio de iniciativas como o reflorestamento, e o impacto positivo para o clima é muitas vezes exagerado. Além disso, os créditos para projetos de redução de carbono frequentemente reduzem os impostos sobre carbono que estas empresas pagariam em vários países - como na Colômbia, por exemplo - que poderiam utilizar essa arrecadação fiscal para investir em políticas que busquem a redução das emissões.

14. Além desses objetos temáticos de pesquisa, mantivemos os mesmos objetivos com a produção desse filme que elencamos anteriormente com a produção de nosso primeiro filme, *Nakua pewerewerekae jawabelia / Hasta el fin del mundo / Até o fim do mundo*. Um deles, já citados no corpo deste texto, é a obtenção de recursos financeiros para projetos e necessidades básicas de Margarita e sua família.

15. NT: O termo *greenwashing* (literalmente "lavagem verde") refere-se a uma técnica de publicidade utilizada por empresas para transmitir aos consumidores e à sociedade em geral uma imagem de responsabilidade ecológica e social, com a intenção de ocultar práticas e políticas da própria empresa que evidenciam justamente o contrário: pouco ou nenhum comprometimento com estas causas.

16. NT: "Hot air" (em tradução literal: ar quente) é uma expressão em inglês que poderia ser traduzida para como "palavras vazias" ou "falsas promessas", refere-se a uma fala exagerada, vazia de sentido, falsa ou mentirosa, um discurso que não corresponde às reais intenções de quem fala (típico das técnicas publicitárias de *washing*, por exemplo). Optamos por traduzir literalmente para manter o jogo de palavras entre as falsas promessas dos créditos de carbono e as emissões de CO₂, "ar quente". Este jogo de palavras, que dá nome a própria vídeo-performance, foi inspirado pelo texto acima citado (nota 7): *El mayor proyecto de bonos de carbono de Colombia podría estar vendiendo aire caliente*.



Figura 3 - Foto de cena de *Pe ataju jumali / Ar quente* por Frê Arvora.

Em *Pe ataju jumali / Ar quente*, sua crítica ao *greenwashing* é feita por meio de uma série de técnicas *site-specific*¹⁷. Primeiro, há a imagem repetida de um corpo situado na paisagem natural, na floresta, retirando sementes da vagina. As sementes estão cobertas por plástico, envoltas em um material que lembra balões e também preservativos. Esta imagem vem acompanhada de um texto que afirma que os colonizadores do norte "ejaculam [seu] plástico em todos os buracos do planeta" e "querem vender ar puro". Aqui parece que você está usando seu próprio corpo performático para ilustrar não apenas a violência da extração colonial dos recursos, mas também a relação íntima entre corpo e terra nas culturas indígenas, uma conexão que pode ser uma fonte de força e resistência. Essa abordagem vira o "lugar" do avesso: o corpo se torna o ambiente e o meio ambiente é levado para dentro do corpo.

Você pode falar sobre o entrelaçamento entre corpo e terra enquanto uma estratégia *site-specific*?

17. NT: Para a tradução deste texto optamos por manter o termo *site-specific* em inglês tanto por entendermos que outras possíveis traduções como "sítio específico" ou "espaço orientado" talvez não dessem conta da amplitude de significações contidas no termo original em inglês e de seu uso no Brasil, mas também pelo fato de já ser empregado de forma corrente no âmbito das artes brasileiras.

JUMA: Sua pergunta me lembrou uma publicação recente das palavras da querida artista e professora indígena Ruth Torralba¹⁸, no artigo *O retorno da Cobra-Grande: ancestralidade e cuidado com o corpo-terra*. Neste texto, ela nos conta o significado da palavra *tekoha* - tronco linguístico dos povos indígenas tupis e guaranis - utilizada para se referir tanto aos territórios habitados por esses povos quanto aos territórios que visam retomar. *Teko* significa modo de ser, e *ha* significa lugar ou paisagem; assim, para esses povos, apenas em espaços específicos é possível exercer seus modos de ser/viver (Ribeiro, 2022). Por isso, buscamos a retomada de certos territórios e não nos conformamos com os espaços que nos foram relegados, ou nas grandes cidades vivendo separados em caixinhas precárias rodeadas por fumaça e rios poluídos, ou em terras desnutridas pela ação do agronegócio.

Assim, a arte-vida indígena, de maneira geral, só é possível ser auto-re-criada nessa relação íntima com determinados espaços onde o próprio espaço - a chamada natureza em sua forma de existir - determina e ensina sobre modos de inter-atuar.

É por isso que convidamos a todes, incansavelmente, a ouvir a natureza, deixar de sufocá-la, aprender com ela, porque ao cuidar dessa "natureza" cuidamos de nossos próprios corpos, porque somos indissociáveis mesmo em nossas diferenças. Para ilustrar essa questão lembro, por exemplo, da ação *site-specific*¹⁹ realizada pelos habitantes da Teko Haw Maraka'nà em que retomaram um espaço no centro da especulação imobiliária da cidade do Rio de Janeiro. E nessa "aldeia urbana" começaram a quebrar o asfalto da área, deixando re-brotar as plantas, propondo novos cultivos florestais entre todos os seres vivos ali habitantes. Ainda sobre essa questão gostaria

18. Ruth Torralba é colaboradora do HEN dentro do projeto *Residências Compartilhadas*, coordenado por Sérgio de Andrade. Mais deste projeto está disponível em: <https://hemisphericencounters.ca/pt-br/projects/ecologias-espaciais/>. Acesso em: 24 de fev. de 2025.

19. Também colaboradores do HEN dentro do já mencionado projeto *Residências Compartilhadas*.

de compartilhar uma estratégia *site-specific* que foi uma grande inspiração para a construção de nossa "ação urbana" registrada no filme.

Entre 2011 e 2014 eu vivi no estado do Mato Grosso do Sul, uma região do Brasil onde o agronegócio de grãos e gado é devastador. Também lá foi a primeira vez que ouvi e vivi os processos de retomada das *tekohas* pelos povos originários guaranis e kaiowás. Em determinado momento, eu estava realizando uma residência artístico-pedagógica na Escola Estadual Indígena Pascoal Leite Dias (Terra Indígena Limão Verde do povo Terena) e convidei o artista Villen Maccarini para estar conosco num dos módulos de trabalho referente à investigação da linguagem audiovisual. Nessa ocasião, ele nos apresentou uma técnica do ativismo ambiental de atuação em áreas de predominância do agronegócio conhecida como "bomba de sementes" ou "bola de sementes". Na época, ele carregava pequenas bolinhas feitas à mão com argila e terra, com sementes de amaranto dentro, para lançá-las em monocultivos, principalmente de soja. Assim, ao brotarem, essas sementes transformariam a paisagem monocultural por dentro, desde o chão, em uma paisagem mais biodiversa²⁰.

Como você apontou, pela perspectiva indígena, a relação entre corpo e terra é fonte de força e resistência. No entanto, a partir dessa mesma perspectiva, todos os seres vivos deste cosmos estão determinados pela relação íntima entre seus corpos e o espaço que habitam, isto é, se afetam mutuamente. Nesse sentido, o que acontece com os corpos que vivem esse entrelaçamento com um mundo de asfalto e concreto, água engarrafada, comida envenenada e plastificada, etc.? Se não quisermos continuar comendo plástico enquanto assistimos pelo *smartphone* nossa destruição em massa, seria urgente

20. Para conhecer mais sobre a técnica de "bola de sementes" articulada a partir de cosmovisões indígenas sugiro contato com o ritual performático da artista indígena Dyó Potyguara intitulado *Ybyrá.Tyba: Notes on hybrid cultivation and other sap memories* (Ybyrá.Tyba: Notas sobre cultivos híbridos y outras memórias da seiva) e publicado em inglês e português na já mencionada série *Art-Life Rituals for Radical Tenderness*. Disponível em: <https://www.artseverywhere.ca/sap-memories/>. Acesso em: 24 de fev. de 2025.

aprender com as técnicas *site-specific*, de reconhecer a terra - e a Terra - como um corpo, e nossas corpos enquanto território, e ser "corpo-terra" - como nos diz Ruth - pensamento-prática que os povos indígenas vêm desenvolvendo mesmo "antes do tempo existir" (OUTRA MARGEM, 2022)²¹.

LAURA: A noção de "corpo-terra" trazida por Ruth é incrivelmente significativa para demonstrar como os conceitos indígenas impulsionam teorizações sobre o espaço na performance *site-specific*. Quero me ater ao "corpo-terra" e ao mesmo tempo reconhecer também o quadro transnacional que você traz para este campo. Seu vídeo inclui cenas filmadas em paisagens muito diferentes em cidades do Norte e do Sul. Os locais pelos quais seus corpos se movem estão visual e visceralmente conectados à sua crítica política aos "poderosos" que "emitiram muito gás carbônico e distribuíram as consequências para todos" (palavras ácidas que ecoam pela performance). Por que você escolheu os espaços/localizações geográficas específicas que aparecem em *Pe ataju jumali / Ar quente*, e que papel eles desempenham na sua abordagem trans-hemisférica de fazer ativismo na performance?

JUMA: Acho que tem duas camadas de sentido para a escolha das cidades que aparecem no filme. A primeira camada está relacionada com o uso do sentido acumulado socialmente acerca das duas cidades do Norte Global (Toronto/Canadá e Chicago/EUA), cidades que sempre figuram na lista dos países mais poluidores do mundo. Mas também escolhemos duas grandes cidades que são polos econômicos dos países que eu e Margarita habitamos no Sul Global (São Paulo/Brasil e Bogotá/Colômbia, respectivamente). E, guardadas as devidas proporções, consideramos que as relações hemisféricas são mais complexas do que maniqueístas: existem "Nortes" no Sul Global e também muita resistência anti-colonial no Norte

21. Alusão ao título da peça homônima, *Antes do tempo existir*, apresentada em 2022 por meio da cooperação entre artistas indígenas e não indígenas no território hoje colonialmente chamado de Brasil.

Global. Em nosso filme, por exemplo, a imagem de floresta não é filmada na região amazônica que Margarita habita e sim na cidade de São Paulo, onde ninguém espera que tenha uma paisagem dessas, por exemplo.

LAURA: Isso me faz pensar no conceito de Bertie Ferdman de performance "off site" - fora do lugar²² - noção de que a performance pode funcionar contra a compreensão do local como um material singular ou um local facilmente identificável. Como diz Ferdman, um "off-site" revela as contradições inerentes a cada lugar; "não se trata tanto do local específico onde *algo está*, e mais sobre onde e quando *não está*" (Ferdman, 2018, p. 25).

JUMA: Isso tem a ver com outra camada espacial da performance que surge no filme, que foi filmada no metaverso por meio da plataforma *Google Meet*.

LAURA: No texto da performance, vocês descrevem o metaverso como uma dimensão pós-física em que os "cavaleiros do apocalipse", ou poluidores do Norte, construíram como uma "fuga" do mundo físico destruído e asfixiante que eles criaram.

JUMA: Exato. Embora façamos uma crítica ao metaverso no filme, o espaço virtual foi o único lugar em que eu e Margarita pudemos nos encontrar àquela época para criar o filme. E, como se trata de criar um trabalho ao mesmo tempo "situado"

22. Bertie Ferdman propõe o termo *off-site* de forma ampla como um contraponto crítico ao conceito de *site-specific* a fim de trazer as diversas camadas de relações com o espaço como elemento central para pensar as artes cênicas. Segundo Ferdman, o uso do termo *site-specific* estaria banalizado e seria insuficiente para mobilizar e evidenciar quaisquer abordagens artísticas em particular. A autora discute sobre os diversos modos como os artistas da cena sempre desafiaram a estrutura disciplinar do teatro, confundindo as fronteiras tradicionais entre o ficcional e o real; mudando a forma como o público e ator interagem entre si estando fisicamente juntos ou separados; fabricando espaços conectados fisicamente, construindo espaços conceituais ou mesmo virtuais; encenando ao vivo situações reais e não reais e desafiando noções pré-concebidas de tempo e espaço.

e "off-site", é importante notar que a vídeo-performance habita um espaço de colaboração transnacional. Quanto à segunda camada de sentido para a escolha das localidades de filmagem e performagias que falava antes, tais escolhas se devem por serem espaços onde tenho laços afetivos e performativos. Gostaria inclusive de aproveitar sua pergunta para nomear e agradecer a uma série de coletivos de diferentes regiões que, mesmo com pouquíssimos recursos financeiros, dedicam-se a conectar artistas dissidentes que em geral não conseguem circular e se encontrar tão facilmente pois não acessam o circuito hegemônico das artes, e estão intimamente ligados à criação da vídeo-performance *Pe ataju jumali / Ar quente*:

- **Corporación TAPIOCA** - grupo multi-linguagens artísticas que articula, há cerca de 15 anos, artistas, indígenas e não-indígenas, entre a cidade de Villavicencio e várias outras cidades da amazônia colombiana, bem como com artistas de outras localidades do mundo. Como comentei no início deste texto, foi graças a uma residência artística que realizei junto a este grupo que conheci Margarita. Segui com relação estreita com integrantes deste grupo, mais especialmente com Juan Camilo Herrera Casilimas que articulou junto com a diretora de fotografia Juliana Pongutá Forero o acolhimento, a produção, a co-criação e as filmagens de Margarita em Bogotá (Colômbia);

- **Encuentro de Acción en Vivo y Diferido** - plataforma que realiza anualmente um encontro de ações performáticas *site-specific* em Bogotá e também uma mostra de vídeos-performances, com trabalhos de artistas de diferentes países. É ativada há 16 anos, de maneira auto-gestionada sob coordenação da performer Tzitzí Barrantes. Já participei diversas vezes desse encontro, de maneira remota e presencial, inclusive exibindo outros trabalhos junto com Margarita. Foi graças a essa plataforma que pude conhecer o trabalho de Amaya Torres de *No Nation*, e anos depois realizar uma residência artística lá;

• **No Nation - Art Gallery and Tangential Unspace Lab** - espaço de exposição e residência artística que ofereceu parte das condições artísticas para o processo de criação do filme junto a todos os artistas envolvidos, mais especificamente com Amaya Torres e Jules Zinn que foram os diretores de fotografia das cenas em Chicago em 2022;

• **Encontros Hemisféricos: Desenvolvendo Práticas de Pesquisa-Criação Transfronteiriças (HEN)** - projeto que reúne acadêmicos e acadêmicas, artistas, ativistas e organizações comunitárias de todas as Américas para explorar a performance hemisférica como uma prática artística para abordar a justiça social e ambiental. Graças à bolsa de estudos de pós-doutoramento que obtive durante 2022, pude fazer as filmagens dos trechos em Toronto, conhecer o sistema de artes e educação do Norte Global, aceder aos seus recursos, compartilhar parte deles com outras comunidades e artistas indígenas, interactivar e aprender com os integrantes do projeto *Residências Compartilhadas*, bem como com os outros artistas e pesquisadores de diferentes realidades filiadas ao projeto;

• **Residências Compartilhadas** - já comentei deste projeto em outros momentos deste texto, mas trata-se de um agrupamento dos grupos e artistas coordenado por Sérgio de Andrade: LabCrítica, onucleo, Teko Haw Maraka'nà, Frente Cavalcante (situados no Estado do Rio de Janeiro), Yara Costa e comunidade indígena de Itacoatiara-Mirim (situados no Estado do Amazonas). Um dos conceitos que uniu os trabalhos desses artistas nesse projeto é a "Arte Postal", que também foi um conceito norteador para a construção desta vídeo-performance.

Ainda gostaria de citar e agradecer a parceria já antiga com o artista audiovisual Gurcius Gewdner (Bulhorgia Produções), mora na cidade do Rio de Janeiro, que é o desenhista de animação, editor e co-responsável pela trilha sonora do filme, e também

a artista trans-linguagens Frê Arvora, que está na co-criação deste trabalho atuando como co-roteirista, co-responsável pela trilha sonora, compositora de trilha sonora original e diretora de fotografia das cenas gravadas em São Paulo.²³ Aliás, também aproveito para agradecer à artista cênica Carmem Soares por ceder sua casa como apoio para as gravações em São Paulo e pela resistência verde que empreende nessa cidade.

Nesse sentido, embora o filme possa ser lido como uma colaboração transnacional, usamos *Abya Yala* para nomear o espaço de realização do filme. Em língua do povo indígena kuna, que hoje situa-se na região conhecida como Colômbia, *Abya Yala* significa "terra em florescimento" e é utilizada para nomear essa grande faixa de terra que foi colonialmente designada como América.

LAURA: Você comenta que está se envolvendo com "espaços urbanos" como uma camada da performance. O vídeo intercala cenas de você e Margarita se movimentando por locais urbanos, com balões que parecem de circo – balões contendo sementes! – presos às suas costas. Margarita caminha arriscadamente no canteiro central de uma rodovia. Você se agacha sobre as ruas, se equilibra em latas de lixo, rasteja pelo que parecem ser terrenos baldios industriais cheios de lixo e contêineres abandonados.

Quero colocar essas imagens de corpos indígenas caminhando pelas margens das cidades em diálogo com ideias de "site walking" (caminhada pelo espaço) que aparecem frequentemente nos estudos sobre performance. Muitas vezes, quando os teóricos da performance do Norte Global

23. Frê Arvora também escreveu o ensaio crítico **"PALAVRAS-SEMENTE PARA PLANTAR O AR QUE NOS FALTA - Notas sobre Pe Ataju Jumali / Hot Air (Ar Quente)"** em que procura refletir sobre a condição de um mundo colonizado e modernizado aos moldes da monocultura financeira e industrial do norte global, e a sua condição urbana que sufoca a Terra para manter-se viva, diante da presente crise ambiental como consequência direta do seu modelo de progresso civilizatório. ARVORA, Frê. PALAVRAS-SEMENTE PARA PLANTAR O AR QUE NOS FALTA: Notas sobre Pe Ataju Jumali / Hot Air (Ar Quente). *Arte da Cena (Art on Stage)*, Goiânia, v. 9, n. 1, p. 74-88, 2023. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/77843>. Acesso em: 28 fev. 2025.

falam sobre caminhar como uma ação *site-specific*, pensam em indivíduos que têm a liberdade para vagar, perder-se e fazer descobertas "libertadoras" dentro das cidades. Aqui você mostra algo muito diferente: pessoas que não podem desfrutar dessas liberdades espaciais, que foram empurradas para as margens da visibilidade dentro da metrópole. O seu direito de se deslocar, de respirar ar puro, de existir, não é uma preocupação para muitos que habitam os centros urbanos; para quem está abastecendo no posto Shell (local que você visita na performance) as vidas indígenas seriam a última coisa a ser lembrada.

Ao mesmo tempo, ao escavar esses espaços, vocês surgem *como* os recursos extraídos ou o capital que abastece as cidades do Norte, que produz a sua liberdade e mobilidade. Seu passeio pelas periferias urbanas revela a indiferença dos grandes poluidores ambientais – algo que se percebe quando você caminha por locais de despejo de lixo ou em frente ao prédio da General Iron Industries em Chicago – uma instalação de reciclagem de metais famosa por sua poluição. Esta leitura ressoa com as suas intenções? E você pode falar sobre essa estratégia *site-specific* de andar com balões pelas paisagens urbanas?



Figura 4 - Foto de cena de *Pe ataju jumali / Ar quente* por Juliana Pongutá Forero.

JUMA: Fico encantada e emocionada com as leituras que você faz da nossa vídeo-performance, as palavras de quem assiste alimentam nossa própria compreensão daquilo que propusemos.

Parte significativa do filme foi experimentada em uma live-performance homônima que desenvolvemos em junho de 2022, no evento *The Art of Pride*, promovido pelo Hyde Park Art Center na cidade de Chicago/USA. Na época, eu estava fazendo uma residência artística no *No Nation - Art Gallery and Tangential Unspace Lab*, situado numa região central de Chicago, que mencionei antes. O espaço é totalmente autogestionado por Amaya Torres e Aza e os artistas residentes de diferentes partes do mundo que ali circulam. Uma ilha de resistência político-performágica na paisagem do entorno. Em *No Nation*, nada é vendido ou cobrado do público, a única coisa que se pede em troca é: ou uma fotocópia da sua própria bunda - feita em uma máquina disponível no espaço - ou uma poesia, embora não se impeça ninguém de adentrar o espaço.

No Nation foi convidado pelo *Hyde Park Art Center* para ocupar um espaço dentro da programação do dia, o qual, por sua vez, convidou a mim e Érika Ordosgoitti - poeta-performer da região conhecida colonialmente como Venezuela - para ativarmos cada qual uma performance. Ativei o espaço justamente com a ação performágica que eu realizo também no filme, com uma paisagem sonora ao fundo e os textos co-criados entre eu, Margarita e Frê Arvora. Ao fim da performance, convidei o público a estourar os balões comigo e plantar as sementes de girassol que havia dentro de cada balão no jardim do *Hyde Park Art Center*.

Uma das possíveis intenções simbólicas para o balão é que ele está cheio de gás carbônico: nós exalamos gás carbônico de nossos pulmões para encher um balão. Então, os seres que aparecem no filme, ativados por mim e Margarita, estariam "devolvendo" aos poderosos do Norte, sua produção inconsequente de CO₂ para que eles assumam a responsabilidade pelo que produziram. No entanto, dentro do balão, além de CO₂ também levamos uma possível solução

para o caos que criaram, um conselho. Dentro do balão tem uma semente de uma planta que pode ajudar aqueles humanos a limpar o ar.

Além dos "cavaleiros do apocalipse do capital" a quem nos dirigimos prioritariamente, também convidamos o público que assistirá ao vídeo, ou quem esteve na performance ao vivo, a se auto-representar nessa transformação sócio-espacial: não deixemos isso para "outros" resolverem por nós. Convidamos a todes a realizar a ação *site-specific* de escolher um espaço, se curvar à terra e plantar uma semente aqui-agora. Literalmente se abaixar e sujar as mãos, assumindo sua própria responsabilidade frente a toda essa situação desesperadora: "fazer justiça ambiental com as próprias mãos, unidas entre humanos e não-humanos, numa grande espiral cósmica" (*Pe ataju jumali / Ar quente*, 2023).

LAURA: Você mencionou a poesia-performatividade de Erika Ordosgoitti e a noção coreográfica de "corpo-terra" de Ruth Torralba. É importante ouvir sobre as práticas decoloniais e feministas que influenciaram a sua abordagem ecocrítica. Começar com (e citar!) estas referências é essencial não só para tornar visíveis as contribuições de artistas e teóricos indígenas e latino-americanos para a prática de performance *site-specific* global, mas também para traçar continuidades entre práticas ativistas além das fronteiras.

Por exemplo, uma coisa que me impressionou enquanto assistia à sua cena é como sua escolha de trazer o espectador de volta às dobras do seu corpo – à sua abertura vaginal – é uma abertura para uma história mais longa da performance feminista *site-specific* nas Américas. Estou pensando aqui no poderoso trabalho de artistas da performance como Regina Galindo, que teve seu hímen reconstruído cirurgicamente em um consultório médico, para desafiar a objetificação das mulheres na Guatemala e em lugares que insistem na virgindade das mulheres antes do casamento, e sob o processo brutal de tráfico sexual. Também estou pensando em artistas corporais *queer* baseados no Canadá, como Jess Dobkin (coordenadora

do GT *Arquivos do HEN*), que manipula seu "buraco" vaginal para explorar o posicionamento cultural das mulheres e dos corpos dos artistas. Em *Fee for Service* (Taxa de Serviço), por exemplo, ela convidou o público do *Festival Nuit Blanche* de Toronto a apontar um lápis em um apontador entre suas pernas. A sua performance genital *site-specific* foi uma crítica local muito específica à exploração corporativa de recursos: a inserção de objetos dentro do seu corpo era uma crítica à apropriação do trabalho de artistas como "experiência" gratuita em festivais corporativos de artes urbanas. Ao mesmo tempo, o encontro com o seu orifício vaginal nesta e em outras performances abre-se a uma gama mais ampla de significados, desde tornar visíveis mulheres cujo trabalho de parto muitas vezes não pode ser visto (mães e profissionais do sexo) até o processo de *si(gh)ting*²⁴ de histórias sobre traumas pessoais e culturais.

Você vê suas ações com a vagina em *Pe ataju jumali / Ar quente* ressoarem com este corpo maior de obras feministas? Ou existem diferenças importantes que devemos considerar?

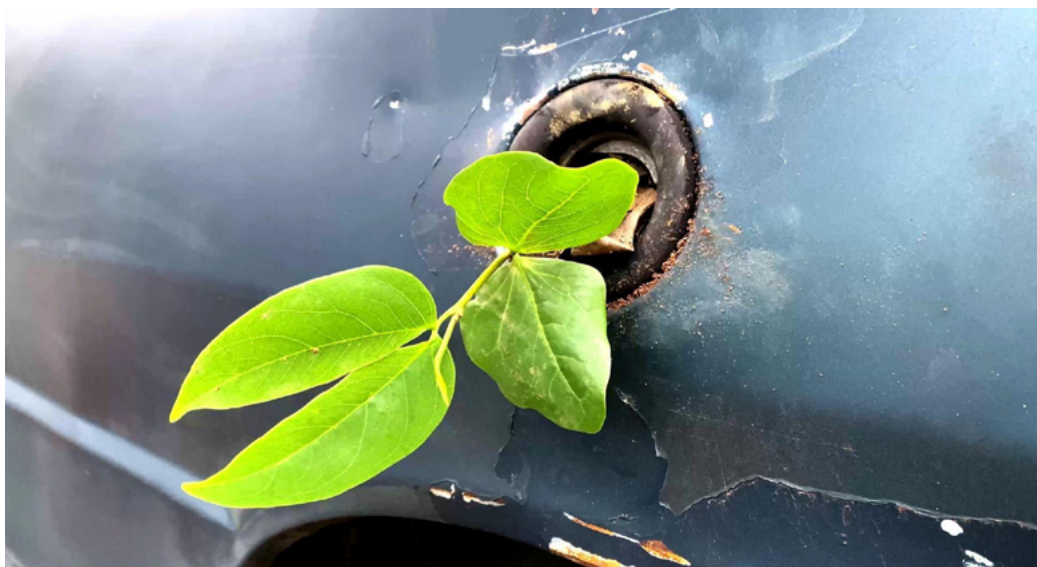


Figura 5 - Foto de cena de *Pe ataju jumali / Ar quente* por Frê Arvora

24. NT: Jogo de palavras em inglês entre os termos *siting* e *sighting* que podem ser traduzidos como localizando e visibilizando, respectivamente.

JUMA: Obrigada por fazer uma conexão com o trabalho desses artistas incríveis. Para responder vou contar algumas pequenas histórias, de tempo-espacos distintos, mas acho que colocá-las lado a lado me ajuda a desenvolver esse tema a partir das questões que você levantou.

1. Em setembro de 2020, a escritora, pesquisadora e ativista indígena Aline Kayapó participou do *Ciclo de Debates: Estudando na Pandemia com o tema Wayra*²⁵: *epistemologia de luta da mulher indígena*. Nesse encontro, Aline nos conta sobre sua experiência de quando começou a ser convidada para compor espaços, organizados em sua maioria por mulheres brancas, para debater feminismo. Ela nos conta que a maneira de pensar-praticar o que é "mulher" e "feminismo", a partir de diversas culturas indígenas, são muito diferentes daquelas mobilizadas naqueles espaços. A partir dessas perspectivas indígenas Aline nos diz "a nossa luta (enquanto mulheres indígenas) não começou com o feminismo, nossa luta começou quando nós nem sabíamos que éramos mulheres" e que "o gênero veio depois do nosso ser-indígena, o gênero não é nossa pauta principal, o território é nossa pauta principal, a relação com o território que nos define, não o gênero" (Kayapó, 2020);

2. Geni Nuñez é indígena do povo guarani e psicóloga anti-monocultural. Integrou como convidade o MIACAY - Mostra digital Indígena de Artes da Cena em Abya Yala - dançar o impossível para mover mundos, produzida como um dos elementos de nutrição da já citada pesquisa de pós-doutorado junto ao HEN. Geni se utiliza de sua página no Instagram, a @genipapos, para conversar com seu público acerca de diversos assuntos, dentre eles gêneros, afetos e sexualidades, a partir de cosmovisões indígenas e anti-catequéticas. Em 21 de agosto de 2021, Geni publica:

25. Wayra significa ventania na língua indígena aymara e nomeia o Movimento Wayrakunas de Indígenas Mulheres iniciado por Aline Kayapó.

Minha desistência do gênero é sobretudo antiespecista. Na invasão colonial, era humano quem era civilizado e era civilizado quem era cristão. Assim como a positivação do civilizado se faz da negativação do selvagem, a positivação do humano só se faz com o vilipêndio dos demais bichos. A suposta excepcionalidade do Humano em relação aos demais seres inspira todas as violências do mundo colonial. Esse lugar de hierarquia do Humano o coloca não como um dentre vários bichos, mas como o superior, o não-animal. Gênero entra como uma atribuição civilizatória para facilitar esse distanciamento dos demais seres. Por isso que em geral não vemos um pardal como um homem pássaro ou uma mosca como uma mulher inseto. (...) Gênero, repito, seria algo exclusivo do humano, do civilizado. Se tomar pra mim os nomes que os colonizadores me deram nunca me livrou das violências, retomo meu direito de tecer palavras que me sejam mais confortáveis. Já são séculos de ressignificação e disputa por dar outros sentidos a algo tão violento. Continuo em luta por outros caminhos, saudando o ar que respiro, que faz parte de mim, a água que torna minha vida possível, o alimento do sol. Com leveza e alegria, Ex-mulher é o que sou. (Nuñez, 2021).

3. Quando eu e Margarita nos conhecemos, a primeira brincadeira artística que fizemos juntas, no dia em que nos conhecemos, foi uma criação gráfica a partir de uma *selfie* que tiramos juntas. Sobre esta *selfie* eu escrevi *Mujeres unidas contra la colonización: muchos ojos, un solo corazón*. Quando mostrei novamente a imagem para Margarita, agora com a legenda, Margarita me sugeriu que tirasse a palavra "mujeres". Assim, até hoje, o nome de nosso **ajuntamento é *Unides contra la colonización: muchos ojos, un solo corazón*²⁶ e creditamos a direção e criação de *Pe ataju jumali / Ar quente* com o nome desse ajuntamento que conta com outros artistas na composição (incluindo**

26. Mais do trabalho da plataforma está disponível no canal de YouTube: <https://www.youtube.com/@unidescontracoloniação>. Acesso em: 24 fev. 2025.

homem trans e pessoas não-binárias), mas também conta como co-criadores: as forças invisíveis, os seres mais-que-humanos, o legado de nossas antepassadas, que também são conjuntos de forças criadoras que a palavra-experiência "mulheres" não daria conta de expressar;

4. Em julho de 2014 participei do workshop *Exercises for rebel artists* proposto pelo coletivo transnacional *La Pocha Nostra* na região conhecida colonialmente como Costa Rica (América Central). Em minhas improvisações, a ativação e exposição de minha genitália, orifícios e corpo nu eram frequentes, o que levou minha colega de curso, a performer espanhola *onCOoriadore* Caro Novella, a me perguntar se eu trabalhava com criações pós-pornográficas. Eu nunca tinha ouvido aquele termo anteriormente. Em 2015, pude compreender melhor as raízes desse movimento, fincado no Norte Global, a partir das atuações de artistas como Annie Sprinkle (EUA) ou Diana "la pornoterrorista" Torres (Espanha) que conheci na *Muestra Marrana* de vídeos e live performances, edição México. Nos debates dessa mostra, me identifiquei quando algumas pessoas da plateia manifestaram certo "incômodo" com o fato da mostra de vídeos ser majoritariamente formada por corpos e culturas brancas dissidentes de gênero e sexualidade do Norte Global; como se o Norte Global tivesse, agora, que orientar a "libertação sexual" dos povos do Sul Global dos paradigmas cristão que o próprio Norte Global nos obrigou a incorporar. A partir de então, passei a ativar o projeto lítero-gráfico-performático *AGITPORN! - POR NO a la desigualdad, por la descolonización social*²⁷ para re-criar, re-viver, aprender e ensinar a partir das práticas de nossos antepassados indígenas rituais e processos anti-monoculturais envolvendo gêneros, sexualidades, alimentos, colheitas, "canibalismo" e menstruação. Lembro que uma das primeiras imagens

27. Nessa época eu estava relacionando procedimentos de agitação e propaganda (agitprop) com algumas práticas performáticas no Brasil, por isso do trocadilho "Agitporn!".

que me ensinou muito sobre isso foi um dos desenhos da fabulosa artista mexicana Rurru Mipanocha²⁸ citando algumas práticas do povo indígena mexicana, em que se podia ver um ritual em que se introduzia um milho no orifício anal humano antes de plantá-lo;

5. Quando cheguei aos EUA para realizar a residência artística em *No Nation - Art Gallery and Tangential Unspace Lab*, sofri um abuso nos primeiros dias de minha chegada. Uma pessoa, lida socialmente como "homem cis", que eu não conhecia, colocou a mão em minha vagina de maneira não-consentida, pelas minhas costas, enquanto estávamos assistindo a algumas performances cênicas e de improvisação musical públicas. Infelizmente, essa é apenas uma história de violência sistêmica dentre tantas que já aconteceram comigo e com outras pessoas com vagina, e que também acontece sistematicamente com a nossa Mãe Terra, nossa Pachamama (intitulada assim pelos povos indígenas quíchua). Conto essa história apenas para contrastá-la com outra bonita história que me aconteceu nesse mesmo tempo-espço. Graças à residência no *No Nation*, pude conhecer pessoalmente Érika Ordosgoitti, uma refugiada política nos EUA. Érika articula obras que expressam experiências políticas ativadas com o corpo no espaço público, um ambiente controlado pelas forças da ordem e do poder colonial²⁹. Em muitas de suas obras Érika aparece com seu corpo nu e com uma íntima relação e exposição de sua genitália, tanto que ela se utiliza de uma plataforma de vídeos pornográficos para poder alocar seus vídeos-performances, já que as plataformas *YouTube* e *Instagram* já a censuraram diversas vezes. Fizemos nossas performances no evento do *Hyde Park Art Center* e, antes

28. Panocha é um termo utilizado para designar vagina no México. Para conhecer mais acerca do inspirador trabalho de Rurru, acessar o sítio eletrônico disponível em: <https://rurru.jimdofree.com/>. Acesso em: 24 fev. 2025.

29. Para conhecer mais o trabalho de Érika Ordosgoitti, acesse seu sítio eletrônico disponível em: www.erikaordos.com. Acesso em: 24 fev. 2025.

de iniciarmos, fomos juntas ao banheiro da Instituição; num ritual performático preparatório, antes de ativarmos nossas ações, deitamos no chão, despimo-nos, untamos nossas vaginas com óleo de coco e enfiamos em nossas vaginas o que seria revelado ao público minutos depois: no meu caso, as mais de 15 camisinhas com sementes de girassol, e no caso de Érika, cerca de 30 notas de dólares americanos que ela tiraria uma a uma da vagina em sua performance. Viver esse momento com Érika e os posteriores comentários de Érika acerca da performance *Hot Air* foram fundamentais para a concepção da vídeo-performance *Pe ataju jumali / Ar quente*.

LAURA: Obrigada por compartilhar essas histórias, Juma. Elas oferecem uma imagem realmente complexa da relação entre corpo e ambiente neste trabalho, e também uma provocação, enfatizando como o público deve refletir sobre sua própria localização, ou especificidade do seu local, na medida em que lê um trabalho *site-specific*. Por exemplo, pode ser fácil para as feministas brancas do Norte lerem a emergência vaginal das sementes dentro dos preservativos, simplesmente como uma crítica feminista ao extractivismo patriarcal – o que a performance descreve como “o falocentrismo do Estado” que “rega o solo com ejaculações de veneno.” Mas aqui você nos lembra que o que falta nessa leitura são as ressonâncias culturais dessas ações pós-pornográficas para os artistas indígenas do Sul. Pensar com esta especificidade pode significar ver além do gênero binário, ao lidar com as economias simbólicas presentes numa cena, ou ao assistir a rituais/performances em comunidades específicas, ou seja, envolve também considerar o contexto colaborativo de uma ação. De que formas um referencial indígena pode nos deslocar de tratar o corpo do artista como uma entidade singular – um corpo que atua no mundo – e revelar, em vez disso, uma colaboração entre artistas e o mundo material – as sementes, a floresta e até os plásticos? A ideia de “corpo-terra” descrita por Ruth ecoa novamente aqui.

Falando em plásticos, quero terminar voltando ao uso dos balões como ferramentas cenográficas nesta performance. Não consigo parar de pensar nos balões. Esses co-performers são fascinantemente delicados, e balançam ao vento atrás de você e de Margarita enquanto vocês se movem por vários espaços. Eles são como o ar frágil dentro deles, pois podem desaparecer no instante, quando soltos no ar. Eles mostram o absurdo de roubar o ar de outras pessoas com as emissões de carbono, e também de transformar esse mesmo ar numa mercadoria por meio de créditos de carbono, que paradoxalmente permitem que as indústrias extrativistas continuem poluindo – e poluindo especialmente terras indígenas.

Os balões também são clownescos e cômicos; eles podem ser perfurados como a "farsa do colonialismo" – um termo que você usa com frequência –, ou como o marketing verde adotado por corporações multinacionais que, como diz Margarita, "dizem que vendem créditos de carbono para salvar o mundo", ou fingem conservar áreas que já estão sendo conservadas pelas comunidades indígenas locais. Este ponto – o apagamento do trabalho ecológico indígena através dos desvios performativos do agronegócio "verde" e das empresas de combustíveis fósseis – é literalizado por Margarita enquanto a observamos ser sufocada por balões. Como você vê esses balões funcionando em *Pe ataju jumali / Ar quente*? Eles fazem parte da sua abordagem visual ou física para criar o espaço para performance? Como eles se conectam com outros aspectos mais-que-humanos do território, como as sementes de jatobá que também aparecem no filme?

JUMA: Em 2015, eu iniciei uma pesquisa no âmbito de mestrado em que eu buscava aprender a partir de imagens fotográficas, retiradas do tecido virtual, que retratavam ativAÇÕES perforMÁGICAS, realizadas por diferentes povos indígenas em situação de manifestação por justiça ambiental, entre 2013 e 2015. Como conclusão deste trabalho, elaborei uma dissertação que organizava essas imagens em um arquivo juntamente com um texto introdutório reflexivo acerca

das lutas dos povos originários no Brasil que, ao meu ver, tencionava, dentre outros, a própria forma política do Estado-nação e a grande farsa da representatividade democrática. Enderecei este trabalho aos artistas cênicos e a qualquer um interessado nas questões que envolvem arte e ativismo. Em 2022, retomei este trabalho na pesquisa que intitulei *ativAÇÕES perforMÁGICAS (in)díg(e)nas contra a farsa da representação colonial*, e a desenvolvi como pesquisadora de pós-doutorado do HEN, ampliando a pesquisa de imagens para o período de 2013 a 2021. Eu escolhi estas palavras para nomear a pesquisa pelos seguintes aspectos:

- *(in)díg(e)nas*: esse jogo de palavras busca aludir, além da palavra indígena, à insígnia do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN): "digna raiva e dignidade rebelde pela justa causa amorosa";
- *ativAÇÕES*: ouvi a primeira vez essa palavra sendo utilizada no lugar de "performance" pelos artistas visuais indígenas Daiara Tukano e Jaider Esbell, e vi que foi adotada em certas situações por outros artistas indígenas que me inspiram bastante como Olinda Tupinambá e Ziel Karapotó;
- *perforMÁGICAS*: a artista indígena Naine Terena dirigiu o curta-metragem *Levanta e Luta*³⁰. Nele ela narra um acontecimento mágico: em 2014 ia ser votado no Congresso Nacional do Brasil uma lei que prejudicaria muito as terras indígenas do Brasil no sentido de autogoverno em questões ambientais. Diferentes povos indígenas que estavam reunidos do lado de fora do Congresso entoaram cantos e danças, e o céu que estava aberto se fechou e uma chuva gigantesca e improvável começou. Essa chuva gerou enchentes na cidade e o prédio do Congresso Nacional ficou sem luz, interrompendo os trabalhos daquele dia. Essa lei nunca voltou a ser votada. Essa vitória indígena

30. TERENA, Naine. *Levanta e luta*. Mídia em Rede, 2021. 1 vídeo (9min 47s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ty98iYAssgs/>. Acesso em: 24 fev. 2025.

se deu, acredito, pela capacidade de alteração mágica da realidade a partir de uma ação coletiva que envolve certo tipo de performatividade numa relação profunda entre arte e vida. Por isso o termo performagia.

• *contra a farsa da representação colonial: a frase aludiria a duas possíveis farsas: 1. a própria forma política da representação da democracia liberal, e 2. a forma da representação teatral não à toa vem da palavra grega theatron, que etimologicamente significa "lugar de onde se vê", e que estabelece uma divisão espacial entre os corpos, entre quem assiste e quem age. Assim, observei que as ativAÇÕES perforMÁGICAS dos mais variados povos indígenas em situação de manifestação por justiça ambiental tencionam a própria noção de "representação" que temos como naturalizada socialmente, tanto no âmbito governamental quanto artístico.*

LAURA: O *greenwashing* também é parte da "farsa colonial da representação", uma vez que depende de táticas teatrais, no sentido de projetar para as empresas uma imagem amigável de amor e cuidado com o planeta que oculta uma realidade violenta; por esta razão, a expressão "ar quente", como em uma conversa vazia e profundamente exagerada, também ressoa aqui. Mas o *greenwashing* também separa corpo e imagem, que você vê como um procedimento central para a representação teatral. Uma campanha de marketing verde diz: "Ei, olhem para estas iniciativas ecológicas que financiamos... mas não para as pessoas sufocadas pelas emissões de gases de efeito estufa e de CO2."

JUMA: Sim, é o mesmo procedimento. Inclusive seus exemplos me fizeram lembrar de duas imagens que fazem parte do arquivo que criei para a pesquisa de pós-doutorado junto ao HEN, e que inspiraram diretamente a vídeo-performance *Pe ataju jumali / Ar quente*.

A primeira é a descrição da ativAÇÃO perforMÁGICA proposta por Sônia Guajajara - atual Ministra dos Povos Indígenas - e a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB) em 2021, no auge das violências ao bioma amazônico realizada durante e pelo governo Bolsonaro. Nessa ação *site-specific*, Sônia vai até a embaixada da Noruega no Brasil, acompanhada de uma muda de árvore, já grande, de jatobá, uma conhecida árvore do bioma amazônico dentre outros biomas. Sônia instalava o pé de árvore na frente da embaixada junto com uma carta escrita "pela própria árvore" em que ela pedia asilo político à embaixada da Noruega em nome de todas as árvores da Amazônia (Nunes, 2021). A Noruega foi noticiada à época como o primeiro país do mundo a proibir o corte de árvores em todo seu território nacional. Na vídeo-performance, uma das plantas protagonistas, tanto em forma de semente quanto de muda, é justamente a de jatobá, conhecida também por ser uma árvore capaz de ajudar a purificar o ar pela sua enorme capacidade de produção de oxigênio. Acredito que essa ativAÇÃO perforMÁGICA proposta por Sônia e a APIB, bem como todas as ativAÇÕES perforMÁGICAS que compõem o arquivo desta pesquisa, "se enraíza num forte desejo de ver o cumprimento daquilo que é simbolizado, e também no fato de se considerar que o ato simbólico influencia ou apressa o cumprimento do desejo" (Chamorro, 2008, p.102).

A segunda história que eu gostaria de contar está justamente relacionada a sua pergunta anterior acerca dos balões utilizados no filme. Trata-se de uma imagem fotográfica que aparece logo no início da vídeo-performance, na qual se veem algumas pessoas indígenas pintadas possivelmente com extratos de plantas e/ou argila, e que levam em seus corpos uma série de bexigas coloridas. Eu encontrei essa imagem no *Facebook* durante esses anos de pesquisa e aprendizagem através dessas imagens. No entanto, nunca encontrei mais informações acerca dela além do fato de que se tratava de pessoas do povo originário yawalapiti; inclusive, cheguei a contar com a ajuda do educador Bruce Kuikuro, habitante do Parque Indígena do Xingu e parente de alguns seres do povo

yawalapiti, para encontrar maiores informações sobre a foto mas não conseguimos nenhuma outra informação.

Essa imagem sempre me tocou profundamente, guardei ela como uma imagem-sonho, uma imagem capaz de abrir algum portal mágico. Sempre me chamou a atenção tanto pela mistura das pinturas corporais fundidas com os balões de borracha atados ao corpo, quanto pelo ambiente em que estão situados: uma floresta. Balões como os da imagem são, em geral, utilizados em festas de aniversário, especialmente de crianças, seja em salões de festa ou nas casas das famílias, mas principalmente num contexto de cidade. Assim, chama a atenção o fato de os balões estarem "deslocados" do ambiente que em geral costumam estar no imaginário social.

De modo surpreendente, após anos buscando informações acerca daquela imagem, o próprio fotógrafo foi quem nos encontrou. Logo após termos finalizado o filme e começado sua divulgação, o editor do filme, Gurcius Gewdner, me manda alguns áudios pelo *Whatsapp* com a voz de outra pessoa falando. A voz era do antropólogo e professor do curso de Antropologia do Museu Nacional (UFRJ), Eduardo Viveiros de Castro, perguntando de onde tínhamos achado aquela foto que ele havia tirado em 1976 na aldeia dos Waurá, no Parque Indígena do Xingu.

Eduardo Viveiros de Castro nos contou que a foto foi tirada em um ritual chamado Javari (ou Yawari), realizado na aldeia dos Waurá (ou Wauja) em meados de 1976. Os retratados com os balões acoplados ao corpo são parte do povo Yawalapiti, com quem Viveiros de Castro estava na ocasião. Segundo o antropólogo e professor, o ritual tinha ambiente "carnavalesco", por isso os Yawalapiti decidiram se fantasiar com os balões para fazer rir os anfitriões Waurá (ou Wauja). As pinturas eram também bastante escandalosas, nas palavras de Viveiros de Castro, diferentes das usadas em outros rituais como o Quarup, por exemplo. O ritual consistia em um duelo com dardos de ponta rombuda, atirado a curta distância entre os desafiantes, que se insultavam ritualmente ao desferirem os dardos com ajuda de um propulsor manual, não um arco. O oponente alvo



Figura 6 - Foto de cena de *Pe ataju jumali / Ar quente* por Eduardo Viveiros de Castro e povo Yawalapiti.

precisava se desviar do dardo e ficava de perfil para outro desafiante; após este lançar o dardo, o oponente respondia de igual maneira.

As relações de forças imagéticas contidas ali, plasmadas naquela imagem mesmo que não tivéssemos antes conhecimento acerca da história narrada por Viveiros de Castro, são uma das grandes inspirações para o uso dos balões acoplados em nossos corpos no filme, em relação ao espaço onde circulamos; não de maneira mimética à imagem yawalapiti, mas de maneira a refuncionalizar criativamente a partir dos propósitos que tínhamos para a vídeo-performance. Nosso propósito aqui é o de apressar o cumprimento do nosso desejo de ver realizado, no espaço "social" e "real", a transformação da realidade gás-carbônica-sufocante por meio da imagem simbólica que estamos criando a partir das relações entre corpos - balões com sementes - espaços *site-specific*, e das conexões que estamos estabelecendo entre comunidades indígenas e não-indígenas em Abya Yala, trabalhando contra as farsas contínuas que sustentam as lógicas extrativistas do capitalismo colonial.

REFERÊNCIAS

CHAMORRO, Graciela. **Terra Madura, yvy araguyje: fundamento da palavra guarani**. Dourados: Editora da UFGD, 2008.

FERDMAN, Bertie. **Off Site: Contemporary Performance Beyond Site-Specific**. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2018.

KAYAPÓ, Aline. **WAYRA: Epistemologia de luta da mulher indígena**. Ciclo de Debates: Estudando na Pandemia, 2020. 1 vídeo (1h 48min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BfrnWREpJ3A/>. Acesso em: 24 fev. 2025.

NUNES, Mônica. Árvore refugiada: em protesto simbólico contra a destruição da Amazônia, jatobá pede asilo à embaixada da Noruega. **Conexão Planeta**, 2021. Disponível: <https://conexaoplaneta.com.br/blog/arvore-refugiada-em-protesto-simbolico-contra-a-destruicao-da-amazonia-jatoba-pede-asilo-a-embaixada-da-noruega/>. Acesso em: 24 fev. 2025.

NUÑEZ, Geni. **Minha desistência do gênero é sobretudo antiespecista**. São Paulo, 21 ago. 2021. *Instagram*: @genipapos. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CS15QjpH602/?img_index=1. Acesso em: 24 fev. 2025.

OUTRA MARGEM. **Antes do tempo existir**. São Paulo: Outra Margem, 2022. Disponível em: <https://www.antesdotempoexistir.art/>. Acesso em: 24 fev. 2025.

RIBEIRO, Ruth Silva Torralba. O retorno da cobra grande: ancestralidade e cuidado com o corpo-terra. **Conceição/Conception**, Campinas, SP, v. 11, n. 00, p. 1-14, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/conce.v11i00.8671235>. Acesso em: 24 fev. 2025.

ZUKER, Fábio. A força e a voz das mulheres indígenas sikuani, etnia da Colômbia e Venezuela. **Amazônia Real**, 2017. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/forca-e-voz-das-mulheres-indigenas-sikuani-etnia-da-colombia-e-venezuela/>. Acesso em: 28 fev. 2025.

Submetido em: 07/03/2025

Aceito em: 01/12/2025