

Insurreições estéticas e performances na Amazônia brasileira: notas para uma reflexão decolonial

Larissa Latif¹



RESUMO

A crítica decolonial tem, nestas primeiras décadas do século XXI, encontrado expressão entre pesquisadores do campo das artes. Práticas performativas não hegemônicas que acionam múltiplas motrizes culturais revelam a localidade de formas naturalizadas como modelos universais, bem como as potências poéticas e políticas das formas periféricas e híbridas. Propomos uma reflexão sobre duas formas de teatralidades performativas amazônicas, a corda dos promesseiros do Círio de Nazaré e o movimento das drags themônias, analisados como táticas de desestabilização do sujeito universal moderno e das ordens classificatórias tradicionais da modernidade no que tange à produção das artes da cena na Amazônia brasileira por meio de um desligamento da estética dominante. Articulamos um conjunto de contribuições conceituais do campo dos estudos decoloniais, dos estudos da performance e da crítica transfeminista para refletir sobre as motrizes culturais diversas acionadas na práticas performativas analisadas, constituindo-se corpos que performam na fronteira, na encruzilhada, recriados, redimensionados e ressignificados, capazes de instaurar estéticas e epistemes decoloniais que desafiam as normatividades hegemônicas e o regime de neoescravidão do capitalismo avançado.

Palavras-chave: Estéticas decoloniais. Práticas performativas amazônicas. Corda dos promesseiros. Drags themônias.

¹ Larissa Latif é doutora em Artes Cênicas (UFBA, 2005) e pós-doutora em Estudos Culturais (Universidade de Aveiro, Portugal, 2016). É membro do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro (CLLC/UA), onde integra o Grupo Género e Performance (GECE). E-mail: larissalatif@gmail.com.

ABSTRACT

Decolonial theory has found expression in the field of research on arts in the first decade of the 21st century. Non-hegemonic performative practices that trigger multiple cultural drivers reveal the location of naturalized forms as universal models, as well as the poetic and political powers of peripheral and hybrid forms. We propose a reflection on two amazonian performances, the corda dos promesseiros of Círio de Nazaré and the movement of the themonian drags, analyzed as tactics of destabilization of the modern universal subject and of the traditional classificatory orders of modernity in performative art and rituals seeking for a disconnection from the dominant aesthetic. We articulate a set of conceptual contributions from the field of decolonial studies, performance studies and transfeminist criticism to reflect on the diverse cultural drivings triggered in this performative practices. We analyze the border performative bodies they build, playing at the frontiers, at the crossroads, recreated, resized and resignified bodies, capable of establishing decolonial aesthetics and epistemes challenging hegemonic normativities and the neo-enslavement regime of advanced capitalism.

Key Words: Decolonial aesthetics. Amazonian performative practices. Corda dos promesseiros. Themonian drags.

INTRODUÇÃO

A crítica decolonial tem, nestas primeiras décadas do século XXI, encontrado expressão entre pesquisadores do campo das artes. Deslocamentos estéticos e epistêmicos em relação ao cânone moderno-pós-moderno/europeu/colonial (BISIAUX, 2018) têm sido experimentados e pensados por teóricos e artistas-pesquisadores que se dedicam ao estudo e à prática de fazeres artísticos não hegemônicos, revelando-se, com isto, a localidade de formas artísticas naturalizadas como modelos universais, bem como as potências poéticas e políticas das formas periféricas e híbridas de se pensar e fazer arte, residindo a sua força e fecundidade exatamente na sua localização e não em uma pretensão canônica universalizante.

Por localização entendemos não algo “pitoresco” ou “folclórico”, como uma leitura hegemônica poderia fazer parecer, mas o fato de que a criação artística se faz num plano concreto no qual produzem-se também modos de pensar e de fazer, epistemes e métodos. Criamos a partir de um lugar, com os nossos corpos e as nossas relações. Estas relações não estão jamais isentas da performatividade do poder. Por isso, criar é um ato poético e político. Criar a partir de um lugar não significa permanecer presos a este lugar, significa também criá-lo. Criamos o lugar enquanto agimos nele performativamente, então, se queremos uma arte decolonial, precisamos agir para deslocar o cânone estético e epistêmico. Esta ação pode acontecer de inúmeras formas.

Ela pode, por exemplo, fazer parte de um programa de um artista ou grupo de artistas que decide contrapor-se aos modelos estabelecidos. Ela pode também ser praticada nas margens por criadores que não conhecem ou não se reconhecem nesses modelos. Na maioria das vezes a produção destes criadores não é considerada como arte, porque o conceito de arte é ele mesmo uma produção local, europeia, que se tornou modelo universal graças à empreitada colonial e à reprodução dos dispositivos de colonialidade. A crítica decolonial que se ocupa da arte tem a dupla tarefa de desmontar a ideia ocidental de arte e ao mesmo tempo perceber que tradições epistêmicas e estéticas diferentes produzem sentidos sociais a partir da sensibilidade.

É no contexto da opção decolonial que gostaríamos de incluir a reflexão que aqui propomos sobre aquilo que chamaremos provisoriamente de teatralidades performativas amazônicas, consideradas como táticas de desestabilização do sujeito universal moderno e das ordens classificatórias tradicionais da modernidade no que tange à produção das artes da cena na Amazônia brasileira por meio de um desligamento da estética dominante. Walter Dignolo lembra que é a tradição kantiana que define a estética (*aesthetics*) como filosofia do belo e do sublime e do gênio artístico. A operação kantiana feita a partir da estética de Baumgarten (uma teoria dos sentidos e das emoções deles derivadas) associa a arte, até então uma palavra que significava habilidade ou capacidade de fazer algo, à estética, e, então arte passa a ser “a habilidade do gênio de fazer objetos artísticos envolvendo a beleza” (GAZTAMBIDE-FERNÁNDEZ, 2004, p. 201).

Mas a experiência estética não é exclusivamente europeia, embora essa tradição se tenha propagado globalmente graças à colonização e o próprio conceito de estética se tenha tornado parte do dispositivo de colonialidade.

A tarefa decolonial é, então, descolonizar sensibilidades. Para isso, é preciso ultrapassar o vocabulário epistêmico e hermenêutico ocidental desnaturalizando os termos existentes nessa tradição, introduzindo novos termos e rompendo hierarquias linguísticas que fazem

com que para o mesmo tipo de práticas uma palavra ocidental seja considerada como aquela que significa um atributo universal, enquanto uma palavra numa língua ameríndia ou africana, por exemplo, seja referida a uma especificidade local, uma forma menor, uma inferioridade epistemológica e ontológica (GAZTAMBIDE-FERNÁNDEZ, 2004). O dispositivo de colonialidade faz com que saberes e sensibilidades sejam hierarquizados e esta hierarquização acompanha a racialização e a generificação dos corpos.

Parte da empreitada descolonial, como assinala Grosfoguel (2008), é o pensamento de fronteira, que constitui uma resposta crítica aos fundamentalismos (hegemônicos ou não), ou seja, o reconhecimento da pluralidade das tradições epistêmicas, o diálogo entre diversos projetos críticos para a construção de um mundo pluriversal e não universal e o reconhecimento das perspectivas e cosmovisões de pensadores do sul global que “pensam com e partir de corpos e lugares étnico-raciais/sexuais subalternizados” (GROSFOGUEL, 2008, p.117).

Pensar e agir decolonialmente implica trabalhar a partir das margens e por articularmos geo-corpo-politicamente (MIGNOLO, 2008) categorias de pensamento e de sensibilidade fora da tradição ocidental não apenas porque desejamos um pensamento não eurocêntrico, mas porque tais categorias de pensamento e sensibilidade constituem as matrizes culturais (LIGIÉRO, 2011) próprias aos nossos modos de pensar e de agir no mundo.

Numa contribuição já clássica à crítica do apagamento das matrizes de pensamento e sensibilidades africanas no Brasil, Lélia Gonzáles (1988) propõe a categoria de amefricanidade para tornar visíveis as raízes africanas do inconsciente brasileiro e da história cultural do Brasil. Entabulando uma reflexão com base na psicanálise freudiana e lacaniana, Gonzáles mostra que a negação do racismo na sociedade brasileira, a chamada “democracia racial”, é o sintoma de uma neurose que resulta do apagamento das matrizes de pensamento africanas que constituem o imaginário, a sensibilidade e o pensamento brasileiro e latino-americano. Com efeito, a categoria de amefricanidade é uma proposta de superação da categoria de latinidade nas Américas, pois, para Gonzáles, ao serem nomeados latinos são invisibilizados os povos não europeus do nosso continente e as suas histórias.

A categoria de amefricanidade procura tornar visível a história cultural e política da presença negra de origem africana no Brasil e nas Américas, ao mesmo tempo em que reivindica o reconhecimento de que a América não se restringe aos Estados Unidos da América (GONZÁLES, 1988). A importância desta operação está em lançar luz sobre a materialidade da presença negra nas Américas e suas contribuições para a formação social, cultural, econômica, política, estética e epistemológica das gentes e formas de viver e pensar o mundo deste imenso continente e do Brasil.

Amefricanos somos todos, no dizer de Gonzáles (1988), aqueles que compartilham dessas matrizes de sensibilidade e de pensamento, mesmo quando não pertencemos a uma etnicidade africana. América, por ser mais que África na América, América porque não seria possível nenhuma América sem a presença africana, uma vez que a empresa colonial europeia do século XVI que irrompeu no mundo das populações indígenas somente se pôde realizar com a escravização e o tráfico de seres humanos africanos para os recém-descobertos continentes. América porque as categorias de pensamento e de sensibilidade com as quais operamos não são importações latinas, mas construções feitas na vigência dos dispositivos de colonialidade. E lembra-nos Gonzáles que na península Ibérica, a hierarquização de corpos e culturas não era desconhecida antes da empresa colonial (GONZÁLES, 1988).

No campo mais específico das artes da cena, Zeca Ligiéro (2011; 2019) contribui com as noções de motrizes culturais e performances afro-ameríndias, que também designa como teatro das origens (LIGIÉRO, 2019), para designar formas cênicas não europeias que articulam não matrizes, mas motrizes culturais diversas, chamando a atenção para a forte presença dos modos de criar o corpo na cena que fazem emergir as tradições afro-ameríndias no Brasil e em outros contextos culturais. Partindo dos estudos da performance de Richard Schechner, Ligiéro (2011; 2019) reinventa o conceito para pensar a partir do contexto da diáspora africana nas Américas sobre práticas performativas e motrizes culturais articuladas como tradição, memória e resistência que mantêm vivas cosmovisões, estéticas e epistemes não dominantes.

Ligiéro demonstra o processo de desqualificação ideológica pelo qual passaram as expressões de corporalidades negras no Brasil, ao serem considerados pelo pensamento das elites como retrógradas, nocivas, anti-higiênicas, incivilizadas, arcaicas etc. (LIGIÉRO, 2011). Não obstante, os conhecimentos e práticas negras não desapareceram. Pelo contrário, mantiveram-se na transmissão oral, no ensinamento de cosmovisões e rituais, na dança, na música e outras formas performativas que acabaram por ser conhecidas como brasileiras apenas, apagando-se a sua africanidade.

A contribuição de Ligiéro é importante porque apresenta um pensamento contra-hegemônico, feito a partir das margens, um diálogo entre diferentes estéticas e epistemes e abre espaço para uma compreensão de formas singulares que instituem-se pluriversalmente no processo cultural afro-ameríndio. Um pensamento de fronteira que, assim como o de Gonzáles, trabalha contra os apagamentos e estigmatizações sofridos pelos brasileiros afro-ameríndios e revela que as motrizes culturais, ou seja, o pensamento, os saberes e as sensibilidades brasileiras são mais que herança europeia.

Praticar e pensar as artes da cena a partir de um pensamento de fronteira parece-nos um caminho fértil para a descolonização estética e epistêmica. Faremos nestas páginas uma experimentação neste sentido, refletindo sobre duas práticas performativas presentes em Belém do Pará, acionando uma sensibilidade cartográfica para propor algumas reflexões de um ponto de vista decolonial sobre a corda dos promesseiros do Círio de Nazaré e sobre o movimento artístico e político das drags themônias.

Sobrevoando as práticas performativas amazônicas em Belém, o que primeiro nos afeta é a multiplicidade de formas e de lugares onde elas acontecem, a diversidade de pessoas que nelas estão envolvidas e, ao mesmo tempo, uma evidente hierarquização espacial e de participantes. Estas práticas estão nos palcos, mas também nas ruas; em manifestações reconhecidas ou não como artísticas; nas festas públicas e privadas; em rituais religiosos e em todos os tipos de intervenção no espaço público para as quais as formas de criar a relação entre o corpo e a cidade institui e afirma modos de ser e torna visíveis as relações de poder, normatividades, resistências e insurgências poéticas e políticas. Consideramos, em suma, que as práticas performativas permeiam todos os espaços em que a sensibilidade é expressa e acionada pelas práticas corporais e daremos especial atenção àquelas que o fazem deslocando o eixo epistêmico e estético dominante, seguindo a perspectiva decolonial do diálogo entre tradições diversas.

É importante reconhecer desde o início que tal diálogo se dá, no processo cultural, sob a forma de disputas e agenciamentos, não se trata de uma interculturalidade pacífica e democrática. Os corpos performativos disputam espaços, modos de ser e de estar, lutam pela afirmação de existências apagadas ou invisibilizadas, insurgem-se contra normatividades

e tudo isso está em intrínseca relação com os dispositivos de colonialidade do poder, do saber, do ser (QUIJANO, 1992; MIGNOLO, 2008). Se a estética tornou-se parte do dispositivo de colonialidade, as práticas performativas são práticas políticas e podem agir de forma contra-hegemônica para a descolonização do pensamento e das sensibilidades.

CORPO FESTIVO E ESTÉTICA DE INSURREIÇÃO

Começamos pela corda dos promesseiros do Círio de Nazaré, que instaura dentro da festa uma performatividade desviante do modelo normativo das procissões católicas. Tomamos essa performance ritual na sua dimensão estética e poética, seguindo o pensamento de Richard Schechner, que estabelece a intrínseca proximidade entre a performance artística e performance ritual (SCHECHNER, 2002).

O corpo festivo do promesseiro da corda instaura um regime próprio no qual a individualidade e a verticalidade se desfazem para fazer operar um corpo coletivo horizontalizado que atua no risco, na exaustão e no êxtase. É um corpo transfigurado, redimensionado, recriado, ressignificado (LATIF, 2005) que aciona potências de um devir animal, um devir serpente, presentificando na performance motrizes performativas e mitológicas afroindígenas em disputa com a performatividade e com as narrativas hegemônicas europeias da festa.

É também um corpo insurgente contra a marginalização de corpos africanos e indígenas que, historicamente, tinham como espaço permitido o fim da procissão e que, com a inesperada irrupção da corda, em meados do século XIX, passam a ocupar um espaço central na procissão (LATIF, 2005; LATIF; SOUZA, 2018).

Reconhecer as motrizes afroindígenas em insurgência no corpo do promesseiro da corda permite descentralizar o discurso que o descreve como um sacrifício indesejável, inútil ou exagerado ou como uma espécie de prática exótica (ou até selvagem) com a qual se convive e que se tenta controlar (LATIF, 2005) enquanto não for possível extingui-la por meio do exercício da razão colonial. Ao mesmo tempo, revela a colonialidade das práticas normativas que interferem na performance, alterando-a por meio de normas ou proibições estabelecidas ao longo da história (LATIF, 2005) ou por meio de dispositivos de controle disfarçados sob um discurso técnico da segurança e da praticidade (LATIF; SOUZA, 2018).

Longe de ser sacrifício inútil ou algum outro tipo de irracionalidade, a corda dos promesseiros “contém um fundamento dionisíaco, orgiástico, que rege o princípio do estar junto, desejo de viver coletivamente a recriação de um conhecimento comum, partilhado pelo grupo” (LATIF, 2005, p. 201). A transfiguração do corpo festivo do promesseiro torna-se possível justamente pela potência coletiva da performance, pela presença do corpo imerso na multidão, pela intimidade ritualmente vivida na extrema proximidade, pela condição liminar (TURNER, 1990) e pelos laços de camaradagem estabelecidos entre aqueles que a compartilham. O devir animal, devir serpente do promesseiro é devir imperceptível para devir êxtase coletivo na horizontalização da postura que permite o reequilíbrio, no abandono do tempo cronológico, na ginga do corpo que oscila para manter-se junto e em movimento. O corpo festivo é um corpo poético (em invenção de si) e orgiástico, um corpo de prazer. E, por isso, é um corpo insurgente contra os dispositivos da biopolítica, da necropolítica e da colonialidade, dispositivos do capitalismo.

O filósofo catalão Paul B. Preciado (2013) observa no estágio atual do capitalismo, que ele designa como farmacopornográfico, a exploração da força orgasmática ou *potentia gaudendi* que suplanta a força de trabalho como fonte de mais valia. Capturada pelo farmacopornocapitalismo tanatopornográfico, a *potentia gaudendi* torna-se escravizada por um regime que vulnerabiliza os corpos por meio das biotecnologias que os classificam, generificam, racializam e, ao mesmo tempo, exige deles consumo, orgasmo e guerra incessantemente. As saídas ou linhas de fuga possíveis deste regime estão nos modos de sobrevivência e insurreição inventados por esses corpos vulnerabilizados pelas marcas da normatividade e, acrescentamos, da colonialidade. Numa palavra, nos modos de se reapropriar do prazer.

O corpo festivo do promesseiro da corda é insurgente porque desobedece às normatividades em múltiplos níveis, instaura um tempo próprio, transfigura-se em corpo coletivo, reapropria-se do espaço público como espaço ritual performativo acionando motrizes culturais historicamente silenciadas, e, finalmente, porque se reapropria da sua capacidade para o prazer para além do falocentrismo e do consumo. É um corpo criado numa rede de afetos e blocos de sensações instaurada materialmente no ato da performance ritual. Esta criação se faz como atualização das interações entre múltiplas motrizes culturais que estão em jogo e em disputa nesta parte da Amazônia brasileira.

A festa emerge como uma linha de fuga para o corpo biotecnocolonizado e, nesta medida, é ação política, pois afirma a presença material dos corpos em performance e a ocupação do espaço público por esses corpos no exercício da sua *potentia gaudendi*. Já afirmamos em outro lugar que o corpo festivo des-organiza-se para encontrar novas intensidades, não obedece a sentidos prévios, inventa o seu devir a cada passo, é devir-intensidade, devir-animal, devir-imperceptível (LATIF; SOUZA, 2018). Podemos acrescentar devir-sensível e devir-*gaudendi*.

Numa sociedade como a brasileira, marcada pela colonialidade e pela extrema violência cotidiana e institucionalizada contra as populações periféricas (pessoas negras, pessoas indígenas, pessoas pobres, mulheres, pessoas com deficiência, pessoas homossexuais, pessoas transgênero, etc., considerando-se ainda todas as interseccionalidades possíveis entre essas marcas normativas) e na qual os padrões de consumo refletem uma busca vertiginosa pelo prazer fantasmagórico oferecido pelo capitalismo, propomo-nos a pensar caminhos para a descolonização das sensibilidades levando em conta os modos de reapropriação do prazer inventados nas performances aberrantes dos corpos vulnerabilizados e normatizados pelos dispositivos do capitalismo vigentes. Isto porque, a reapropriação dos modos de performar produzem poéticas de insurgência, estéticas de insurreição. Poéticas e estéticas que precisam ser compreendidas na sua dimensão política.

MONTAÇÃO E MEGAZORDS; A PERFORMANCE DE INSURREIÇÃO DAS DRAGS THEMÔNIAS

Arte como intervenção estética e ação política coletiva é uma chave útil para compreender as performances das drags themônias, um coletivo de artistas da cena performativa de Belém do Pará. Ao se autointitularem themônias, estas artistas reivindicam um lugar de visibilidade, afirmando a existência material dos seus corpos fora da norma tanatobiotecnocolonial, fora dos padrões binários de generificação, fora dos parâmetros da beleza normativa racista.

Desobedientes, estes corpos são lidos pela norma como abjeções, associados à feiura, tidos como ameaçadores, demonizados. A palavra *themônia* torna-se, assim, uma reapropriação que joga com a irreverência para expor as violências impostas sobre estas artistas, seus corpos e subjetividades.

Suas formas de atuar são diversas e com irrestrita liberdade técnicas, temas e materiais, mas podemos apontar alguns princípios comuns como a montagem, o borramento das diferenças entre a vida e a performance artística, o questionamento ativo das normas binárias de gênero e da racialização, a constituição de coletividades afetivas que têm a dupla função de apoio emocional e proteção do corpo contra agressões e de princípio ou indutor criativo, a apropriação das tecnologias digitais como parte da poética e meio de ação política, a afirmação do direito não apenas à sobrevivência, mas à existência prazerosa dos corpos *themônios*.

Nas apresentações artísticas, as *themônias* utilizam técnicas variadas, como a dança, a dublagem ou o simples desfile pelas ruas, a presença em lugares inesperados (ou seja, lugares onde uma *themônia* não poderia estar), além da forte presença nas redes sociais. De fato, o uso das tecnologias digitais ocupa um lugar relevante na performance *themônia* não apenas como possibilidade de divulgação do trabalho, mas como parte da criação dos corpos *themônios*, parte da montagem e da performance.

A montagem é “a ação de se montar” ou “montar-se para uma ação” (BENTES, 2020), no sentido de ação política de reivindicação da existência daqueles corpos, do direito a ocuparem as ruas e a cidade. Inclui a aplicação sobre o corpo objetos de diversas origens e naturezas (plumas; bonecos; material descartado como lixo desde plásticos, caixas de remédios a baganas de cigarro; maquiagem feita com materiais convencionais ou inusitados) produzindo-se uma alteração tanto do sentido destes objetos quanto do próprio corpo.

Ela pode ser compreendida como um tipo de mascaramento teatral ou ritual, (BENTES, 2020), pois trata-se de um modo de alteração do corpo que, para além das funções estéticas propicia um estado psicofísico alterado e novas intensidades de percepção. Mais ainda, a alteração do corpo e do seu estado psicofísico não se completaria se a montagem não fosse parte de um processo mais amplo de produção de corpos aberrantes que assume e se apropria da dimensão coletiva e tecnológica da vida, sendo tais dimensões fundamentais nos processos rituais e artísticos acionados pelo uso de máscaras.

Mergulhar o corpo no lixo, expor a nudez não como objeto feito para consumo, mas como revelação da vulnerabilidade, cobrir a pele com material tóxico (desrespeitar as recomendações dos fabricantes de produtos venenosos autorizados), criar o corpo como objeto truncado, desequilibrado, ineficaz. Todos esses são princípios e procedimentos que fazem parte dos nossos protocolos de *themonização*: consciência da materialidade dos nossos corpos, consciência das amputações das nossas subjetividades (nossa pele, nosso sexo, nossas inabilidades construídas como marcadores dos nossos corpos como desviantes) (LATIF, OLAIA, BENTES, LUZ, 2021, p. 22).

Desafiando as tanatobiotecnologias neocoloniais, as *drags themônias* montadas criam corpos não binários, criaturas nem masculinas nem femininas expondo ao mesmo tempo a violência racial exercida sobre os corpos periféricos, “corpos não legíveis, tornados abjetos, descartáveis, farmacopornificados, demonizados, encontram e deixam-se afetar por outros corpos atravessados pelas mesmas disciplinas, pelas mesmas tecnobiopolíticas, necropolíticas” (LATIF, OLAIA, BENTES, LUZ, 2021, p.8).

Sua desobediência estética não se dissocia das micro-ações políticas cotidianas. Estas revelam-se, em parte, no livre trânsito entre o corpo em atuação artística e o corpo cotidiano – muitas vezes, as themônias transitam entre identificações, adotando os nomes drags dentro e fora do contexto artístico, ou montando-se fora dos contextos das apresentações artísticas, o que institui uma continuidade entre a “identidade drag” e a “identidade das artistas”, alargando o escopo da performance do extracotidiano para o cotidiano e revelando um exercício de conquista de subjetividades em trânsito, não submetidas ao controle identitário, singularizações de multiplicidades.

Também faz parte das micro-ações estéticas e políticas a constituição de coletividades de apoio e proteção que podem ser mais estáveis e localizáveis - como as *haus* ou famílias, nos moldes daquelas existentes no movimento drag norte-americano, que funcionam como lugares de moradia e de suporte emocional e material – ou mais fluídas, como os *megazords*, uma prática que constitui parte fundamental do caráter comunitário e coletivo da poética política drag. Inspirados na cultura pop japonesa, *megazords* são, no universo dos animes, seres híbridos que adquirem superpoderes pela conexão de corpos com outros corpos. Para o movimento das themônias, *megazord* significa o estado constante de atenção coletiva e mútua em situações frequentes de risco e exposição dos corpos themônios à violência física, estética e epistêmica (negação do caráter artístico do seu trabalho, por exemplo) dentro e fora das apresentações artísticas, mas também ao hábito de performar e se montar coletivamente.

Neste processo, as tecnologias digitais são, mais do que meios de divulgação, parte da invenção dos corpos em performance e da produção subjetiva e modos de reflexividade sobre a poética artística e suas potências de conexão. A montagem e o *megazord* passam necessariamente pelas redes, meios e formas de conexão, pensamento e ação coletiva, compondo uma “rede de afetos e proposições estéticas e políticas [que] contesta hegemonias, desafiando as inteligibilidades normativas de gênero, mas também de raça e de classe” (LATIF, 2020, p.58).

A poética themônia, através de todos esses processos, configura-se como uma prática de resistência, articulando como parte da performance artística modos de entreatada, estratégias de visibilização e afirmação de direitos. Mas é também uma poética de insurgência, de recusa da captura dos corpos themônios pelo regime tanatobiocolonial que a eles destina a precariedade, a descartabilidade, a morte. A montagem e o *megazord* instauram contra-hegemonicamente lugares de prazer para esses corpos, o lugar do riso, da dança, da invenção de subjetividades singulares, da afirmação da vida como direito, prática e partilha de afetos e afetações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como a corda dos promesseiros, o movimento das themônias encontra a sua potência na coletividade e na alteração dos estados psicofísicos pela transfiguração do corpo acionada pelo mascaramento (montagem). Em ambos estes processos, acionam-se motrizes culturais diversas, constituindo-se corpos que performam na fronteira, na encruzilhada, recriados, redimensionados e resignificados, capazes de instaurar estéticas e epistemes que desafiam as normatividades hegemônicas e o regime de neoescravidão do capitalismo avançado. São corpos insurgentes que performam a sua própria presença, corpos africanos e indígenas que, ao reafirmar as suas existências no contexto artístico e ritual, ocupam o espaço da

cidade fazendo valer o seu direito a viver, a pensar e a produzir poéticas não hegemônicas, associando-se de forma inegável a estética e a política nessas práticas performativas.

Nestas páginas buscamos produzir uma reflexão sobre essas práticas performativas pondo em diálogo as teorias decoloniais, os estudos da performance e a crítica da filosofia transfeminista do capitalismo avançado. Nosso intuito foi abrir caminho para futuros aprofundamentos nesta direção, criando vias para incluirmos a reapropriação da capacidade dos corpos performativos para o prazer como parte da tarefa de descolonização das sensibilidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BISIAUX, L. Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, RS, v. 8, n. 4, p. 644-664, out. 2018. ISSN 2237-2660. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/87003>>. Acesso em: 17 abr. 2021.

GAZTAMBIDE-FERNÁNDEZ, R. Decolonial options and artistic/aesthetic entanglements: An interview with Walter Dignolo. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*. Vol. 3, No. 1, 2014, pp. 196-212.

GONZÁLES, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 92/93 (jan/jun)1988, pp 69-82.

GROSGOUEL, R. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 80 | 2008, posto online no dia 01 outubro 2012, consultado em 17 dezembro 2020. URL: <http://journals.openedition.org/rccs/697>; DOI: <https://doi.org/10.4000/rccs.6972008>.

LATIF, L.; OLAIÁ, P.; BENTES, J.; LUZ, G. Poéticas políticas do corpo insurgente amazônico (ou quatro artistas themônias criam um megazord) In: MEDEIROS, A.; VASCONCELOS, O. *Corpos em Divergência* (orgs). Belém, PPGARTES-UFPA, 2021 (no prelo).

LATIF, L. Poéticas insurgentes e micropolítica na Amazônia Brasileira: a cena aberrante das drags themônias. In: BAPTISTA, M.M. E ALMEIDA, A. *Gênero e Poder: performatividades contra-hegemônicas*. Coimbra, Grácio Editor, 2020. Pp 49-59.

LATIF, L., SOUZA, I. R., A Cobra Ciborgue: Devir-festivo e Resistência do Círio de Nazaré em Belém do Pará. In: SOUZA, M. R. S. (Org.). *Religião e Cultura: Diálogos entre corpo, a festa e espiritualidades da terra*. 1ed., Belém: EDUEPA, 2018, v. 1, Pp. 36-72.

LATIF, L. *A Serpente no asfalto: Estudo compreensivo do espetáculo da Corda dos Promesseiros no Círio de Nazaré em Belém do Pará (UFBA)*. 2005. 218 f. Tese (programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia, 2005.

LIGIÉRO, Z. *Corpo a Corpo: Estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro, Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Z. *Teatro das Origens: Estudo das performances afro-ameríndias*. Rio de Janeiro, Garamond, 2019.

MIGNOLO, W. Desobediência Epistêmica: A Opção Descolonial e o significado de Identidade em Política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 287-324, 2008.

PRECIADO, P.B. *Testojunkie. Sex, Drugs and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*. New York, The Feminist Press (CUNW), 2013.

QUIJANO, A. Colonialidad y Modernidad-racionalidad. In: BONILLO, H. (Comp.). *Los conquistados*. Bogotá, Tercer Mundo Ediciones; FLACSO, 1992, pp. 437-449.

SCHECHNER, R. *Performance Studies*. Londres, Routledge, 2002.

TURNER, V. *Le phénomène rituel: structure et contre-structure*. Paris, PUF, 1990.