

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

**RICARDO CABRAL PEREIRA**

ARTE DE SEGURAR O CÉU: cenas com lixo e manguezal no Rio de Janeiro

RIO DE JANEIRO

2024

Ricardo Cabral Pereira

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes da Cena.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eleonora Batista Fabião

Rio de Janeiro

2024

## CIP - Catalogação na Publicação

C117a Cabral, Ricardo  
Arte de segurar o céu: cenas com lixo e manguezal no Rio de Janeiro / Ricardo Cabral. -- Rio de Janeiro, 2024.  
240 f.

Orientadora: Eleonora Fabião.  
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós Graduação em Artes da Cena, 2024.

1. arte e ecologia. 2. teatro. 3. performance. 4. lixo. 5. manguezal. I. Fabião, Eleonora, orient. II. Título.

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO APRESENTADA  
POR RICARDO CABRAL PEREIRA NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA  
UFRJ**

Aos 5 dias do mês de dezembro dois mil e vinte quatro às 9 horas, foi apresentada a Tese de Doutorado, intitulada: “Arte de Segurar o Céu: cenas com lixo e manguezal no Rio de Janeiro”, perante a banca examinadora composta por: Professora Doutora Eleonora Batista Fabião [Orientadora e Presidente], Professora Doutora Adriana Schneider Alcure [Examinadora], Professora Doutora Gabriela Lírio Gurgel Monteiro [Examinadora], Professora Doutora Eloisa Brantes Bacellar Mendes [Examinadora] e Doutora Simone S. Oigman-Pszczol [Examinadora]. Tendo o candidato respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

aprovada  reprovada  aprovada mediante alterações

A banca considera a tese “ARTE DE SEGURAR O CÉU: cenas com lixo e manguezal no Rio de Janeiro” um trabalho referencial e inovador na Área das Artes. A banca destaca a inventividade da linguagem, a qualidade teórica, reflexiva e propositiva da pesquisa, assim como o rigor e a densidade na articulação entre arte e ecologia. As operações multisaberes, interespécies, intramatérias e o envolvimento com diferentes coletivos fortalece a dimensão estético-política do trabalho. Por fim, a banca recomenda a publicação integral da tese e a continuidade da pesquisa em pós-doutorado.

E, para constar, eu Debora de Almeida Rodrigues lavrei a presente, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo candidato ao título de Doutor em Artes da Cena.

Rio de Janeiro, 5/12/2024.



---

Professora Doutora Eleonora Batista Fabião [Orientadora e Presidente] Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ/ECO-PPGAC



---

Professora Doutora Adriana Schneider Alcure [Examinadora] Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ/ECO-PPGAC



---

Professora Doutora Gabriela L. G. Monteiro [Examinadora] Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ/ECO-PPGAC

*Eloisa Brantes Mendes*

---

Professora Doutora Eloisa Brantes B. Mendes [Examinadora]  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro UERJ

*Simone Pszczol*

---

Doutora Simone S. Oigmar Pszczol [Examinadora]  
Instituto Brasileiro de Biodiversidade

*Ricardo Cabral Pereira*

---

Ricardo Cabral Pereira [Candidato]

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, a Capes, cujo apoio a esta pesquisa, na forma de uma bolsa de estudos, foi determinante para sua profundidade e extensão. Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que vem nutrindo uma cena do pensamento altamente implicada com a vida, e que acolheu este projeto de tese em seu cesto de pesquisas. Viva a pesquisa em artes! Viva a universidade pública brasileira!

Agradeço especialmente à professora e orientadora desta pesquisa, Eleonora Fabião, por sua escuta atenta, pela honestidade radical e amorosa e pela companhia entusiasmada a cada passo dos últimos quatro anos e meio. Seu trabalho como artista, docente e pesquisadora 100% ético-estético-político-espiritual transformou meu jeito de fazer e pensar, e vai seguir proliferando em meu caminho como artista-pesquisador e professor.

Agradeço imensamente às professoras que aceitaram o convite para participar desta banca de defesa: a Adriana Schneider, pelas várias interlocuções ao longo da pesquisa e por sua perspectiva crítica e dialética por uma arte-política decolonial, que firma o chão desta tese; a Gabriela Lírio, pelo apoio sempre amoroso e pelo campo necessário para os estudos de arte e ecologia que vem abrindo no PPGAC/UFRJ; a Eloisa Brantes, pela indicação bibliográfica flecheira na qualificação e pela movida inspiradora que faz na UERJ; a Simone Pszczol e sua paixão contagiante pela biologia marinha, por aceitar com entusiasmo o convite para esta emaranhada arte-ciência; a Dani Lima, pela companhia que se tornou confluência de pensamento e ação, e transformou o caminho da pesquisa; e a Livia Flores, por nosso belo percurso de orientação no mestrado, que desaguou nesta pesquisa. Agradeço também a todo corpo discente e docente do PPGAC/UFRJ, assim como às secretárias Laura Lages e Debora Rodrigues – servidores e estudantes comprometidos em tecer uma universidade pública nutridora e de qualidade. Mais uma vez, viva a universidade pública brasileira!

Às amigas e artistas do Teatro Caminho Carolina Calcavecchia, Camila Costa, Chris Igreja, Marcéli Torquato e Victor Seixas, que chegaram junto para sonhar e mover esta pesquisa, parceiras de trabalho e de tantos aprendizados ao longo de uma década. Ao artista irmão Felipe Camargo, que fez questão de estar junto desde o início, e me fez experimentar mesmo quando eu não conseguia me mover. E a todes artistas que também colaboraram e trabalharam nesta pesquisa, Adriana Schneider, Alê Veiga, Ana Julia Odilon, Artur Seidel, Carolina Rosa, Dani Câmara, Dani Lima, Danilo Amaral, Dieymes Pechincha, Eloisa Brantes,

Gabriela Lirio, Igor Freinas, Jonathan Fontella, Kammal João, Marcéli Torquato, Mayara Liriano, Nicole Barros, Rafael Ribeiro, Raissa Vidal e Soraya Ravenle – gente querida e parceira que colocou o corpo em experiência para fazer acontecer.

A Maria Concebida, Marilza Mendes e Rita Isabel Alves, pelo amor e pelo tanto que me ensinam sobre reciclagem, sobre vida e sobre teatro. E também a todas as catadoras cooperadas da Coopfuturo, que me receberam de peito aberto e me ensinaram muito, Ana Julia Ferreira, Alexandre Ferreira, Bruna Cristina, Carla Vicente, Carlos, Edson Rodrigues, Evanderson dos Santos, Evelin Brito, Guaraciara, Ingrid Brito, Julia Souza Lima, Maria Donato, Maria Ines, Michel Adam, Rose Carpetes, Sebastiana Bento, Suelen Brito e Tatiana Ferreira, por seu trabalho tão fundamental.

A Larissa Paiva, coordenadora de educação ambiental do Projeto Uçá, pela curiosidade e pela generosidade gigantes – quem primeiro me acolheu na Baía de Guanabara, me levando para conhecer um mundo que eu nem podia imaginar. A Erika Benício, Laís Volpe, João Pedro Fonseca e Rafaela Sá Coelho, também da equipe de educação ambiental do Uçá, por me receberem lindamente e pelos momentos inesquecíveis que vivemos aprendendo e ensinado juntas. A Carolina Waite e Victor Tutunji, da equipe de pesquisa do Uçá, por toda atenção, paciência e por tudo que me ensinaram sobre os ecossistemas de manguezais. A Rodrigo Campanario, pelas lindas fotos de nossas ações. A Janaína Oliveira, diretora do Projeto Uçá, pelo interesse e pela alegria em fomentar e apoiar esta pesquisa interinstitucional. A Pedro Belga, fundador e presidente da ONG Guardiões do Mar, que abriu as portas da ONG para mim, entusiasmado com o simples ideia de experimentar uma colaboração arte-ciência.

A Alaildo Malafaia, presidente da Cooperativa Manguezal Fluminense, que tem um amor contagiante pelo manguezal, pelas várias viagens de barco e pelo saber de uma vida inteira que generosamente compartilhou comigo. Aos e às pescadores e caranguejeiros da Associação de Caranguejeiros, Pescadores e Amigos de Itambi, Alexandre Gonçalves, Alexandre de Freitas, André Luiz Santos, Antônio Monteiro, Adriano da Conceição, Barnabé de Oliveira, Carlos dos Santos, Carlos Henrique Medeiros, Cícero da Silva, Geter Figueiredo, Gilson Dutra, João Paulo Tinoco, João Pedro Pinto, Jorge Andrade, José Carlos Lima, Moises Carvalho, Marcelo Rosa, Marimar Pereira, Marcos Vinicius da Silva, Nilza Gonçalves, Nazaré Fermiano, Paulo Carvalho, Patrick da Silva, Pedro Marcos da Silva, Rosilene Severo, Rita Duarte, Rodrigo Brito, Rosangela Carvalho, Valnei de Souza, Vanessa Lucia de Oliveira, Vanúbia Viegas e Vilco de Almeida, pelas manhãs que vivemos juntas, aprendendo e ensinando.

A Jorgete Andrade, Helio Ribeiro, Lucia Moreira, Vera Lúcia Telegiski, e Waldinéia Pereira, respectivamente coordenadora, diretor e professoras do Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, por sua acolhida tão amorosa numa escola tão nutritiva. E também ao corpo discente, em especial à turma do segundo ano de 2022 da modalidade curso normal, Amanda Pereira, Bruna Cruz, Débora Bragança, Ellen Cristina Ramos, Gabriele Siqueira, Graziela Oliveira, Jamile dos Santos, Jéssica Santana, João Victor M., Joice Pereira, Kethllen da Silva, Letícia Paiva, Livia Viana, Luana Patrícia Silva, Ludmila Martins, Maria Alice Coelho, Mayara Souza, Miguel Flávio Soper, Nicolas Teixeira, Pedro Azevedo, Rannyele Oliveira, Rodrigo Rangel e Samya Kristina Guilhermina, pela confiança de se entregarem de corpo inteiro aos jogos e práticas que experimentamos juntas. Aprendemos à beça!

A Ana Carolina João, que me ajudou a desvendar a política de resíduos sólidos brasileira. A Lucas Chiabi, fundador do Ciclo Orgânico, e seu pai Marcelo Chiabi, que aceitaram com alegria o convite para *Dança, mercadoria!* A Humberto de Queiroz, da Ciclus Ambiental, por encontrar caminhos para uma demanda nunca vista antes. A Renata Araujo e a equipe da Arena Carioca Dicro; a Cesar Oiticica, Carolina Kezen, Caroline Vivas e a equipe do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica; a Ulisses Conti e a equipe da Areninha Cultural João Bosco; e a Beth Martins, Vanda Jacques e a equipe do Espaço de Criação Intrépida Trupe, equipamentos culturais que acolheram com muito carinho os trabalhos desta pesquisa.

A minha mãe e meu pai, Marisa Cabral e Mauro Pereira, que me criaram com pé na terra, muitos bichos e nunca deixaram que eu pisasse nos sonhos. A Wagner Manoel, que me encantou com sua paixão pela mata e as crianças, pela companhia de cada dia, os corres, os colos, as trocas, o fazer da vida junto. A minha irmã, Thatyana Cabral, parceira de brincadeiras e aprendizagens pé na terra desde a infância, e a Paula e Pedro, sobrinhas queridas, e sua alegria de viver, que me fazem acreditar numa arte da proliferação. Ao grande amigo Mateus Souto, que topou com alegria dirigir um carro levando um lixo coletivo até um aterro sanitário em outro município. E ao querido amigo Eduardo Muniz, que emprestou o carro.

Ao amigo e professor Felipe Ribeiro, cujo trabalho docente é uma inspiração, por vibrar junto, pelo interesse e pela troca sempre amorosa. Aos companheiros de grupo de estudos Dyonne Boy, Francisco Mallman, Mar Marinho, Mayara Liriano, Nadiana Carvalho, Larissa Janu, Patrick Sampaio, Raquel Karro e Ricarda Alvarenga, pelas partilhas quinzenais vitalizantes, fazendo o trabalho seguir trabalhando. Às e aos colegas do Núcleo Experimental em Performance, o NEP, pelo espaço compartilhado e nutritivo de experimentação estético-política. Aos meus amigos e companheiros de turma Dieymes Pechincha, Gabriel Morais e Ian

Calvet, com quem emendei o mestrado no doutorado, pela cumplicidade e amizade ao longo dos últimos sete anos de universidade. A Ana Kemper, Camila Reis, Camila Venturelli, Dani Lima, Felipe Machado, Izabel Stewart, Raquel Karro e Wagner Manoel, por nossos estudos gostosinhos ao longo de dois anos, tão determinantes para os desdobramentos da pesquisa. E a Igor Angelkorte, e seu convite inesperado para que eu partisse sem passagem de volta para Cavalcante, na Chapada dos Veadeiros, que transformou minha vida e a pesquisa.

Salve esse tanto de gente que disse sim, essa palavra mágica, e fez esta pesquisa acontecer. Salve, caboclo Raoni! Salve, caboclo Tupiara! Salve, seu caboclo Roxo! Salve, seu caboclo Cobra Coral! Salve o povo da floresta! Salve os seres da mata! Okê arô Oxossi! Ora Yê Yê Ô Oxum! Odoyá Yemanjá! Laroyê Exu! Axé!!!

“[...] a criação e o compartilhamento público de arte são essenciais para qualquer prática de liberdade.”  
– bell hooks (1995, p. 5)<sup>1</sup>

“O teatro deixa de ser um totem, deixa de ser uma coisa que você não toca, e passa a ser uma coisa maleável, uma coisa plástica.”  
– Ailton Krenak (2022b, online)

---

<sup>1</sup> Tradução do autor. No original: “*the creation and public sharing of art is essential to any practice of freedom.*”

## RESUMO

CABRAL, Ricardo. **Arte de segurar o céu: cenas com lixo e manguezal no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, 2024. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Enquanto o céu está caindo, como diz o xamã Davi Kopenawa, a aposta desta pesquisa é investigar uma arte de segurar o céu: pesquisar como o campo das artes da cena, especialmente do teatro e da performance, pode se aliar a coletivos que estão fazendo movimentos de vida no planeta. A aposta estético-política é descobrir o que temos a aprender com os saberes e modos de fazer desses coletivos, e o que temos a partilhar a partir de nossos saberes e modos de fazer como artistas da cena. Nesse sentido, ao longo dos últimos anos, realizei trabalhos com catadoras de recicláveis da Coopfuturo, cooperativa que opera uma central de triagem do Programa de Coleta Seletiva do Rio de Janeiro; com biólogos e educadores do Projeto Uçá, da ONG Guardiões do Mar, que realiza ações de educação ambiental, pesquisa científica e restauro de manguezal no recôncavo da Baía de Guanabara; com atrizes e atores do grupo Teatro Caminho, do qual faço parte, e artistas convidadas de diversas áreas; e com pescadores, catadores de caranguejos, escola, centros culturais, universidade pública, aterro sanitário, animais vertebrados e invertebrados, rios, manguezais, lixos, mercadorias e muitos outros mais. Esses trabalhos são associações, constelações, emaranhadas, alianças e mistões que abrem espaço de aprendizagem mútua enquanto fazemos arte no Rio de Janeiro. Cada um dos quatro capítulos propõe uma triangulação entre: questões conceituais, trabalhos artísticos realizados por mim e colaboradores ao longo da pesquisa e debates do campo das artes da cena que incluem reflexões teóricas e trabalhos de outros artistas (Mierle Ukeles, Eleonora Fabião e Jaider Esbell). Teorias elaboradas por Davi Kopenawa, Karl Marx, Antônio Bispo dos Santos, Ailton Krenak, Lynn Margulis, Donna Haraway, Karen Barad, Denise Ferreira da Silva, Malcom Ferdinand, Nato Thompson, Claire Bishop, Nicolas Bourriaud, André Lepecki, Viola Spolin e Anne Bogart, entre outros, compõem a reflexão.

Palavras-chave: arte e ecologia; teatro; performance; lixos; manguezal.

## ABSTRACT

CABRAL, Ricardo. **Artes de segurar o céu**: cenas com lixo e manguezal no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2024. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

While the sky is falling, as Yanomami shaman Davi Kopenawa says, this research seeks to investigate an art of holding up the sky: investigate how the field of the performing arts, especially theater and performance art, can ally itself with collectives that are making movements of life on the planet. The aesthetic-political desire is to find out what we can learn from the knowledge and ways of doing of these collectives and what we can share from our knowledge and ways of doing, as performance artists. In this sense, over the last years, I conducted projects with recyclable collectors from Coopfuturo, a cooperative that operates a sorting plant from Rio de Janeiro's recycling program; with biologists and educators from the Uçá Project, hold by NGO Guardians of the Sea, which promotes environmental education, scientific research, and mangrove restoration in Guanabara Bay; with actors from Teatro Caminho, group of which I am a member, as well as guest artists from various fields; and also with fishers, crab pickers, school, cultural venues, public university, landfill, vertebrate and invertebrate animals, rivers, mangroves, waste and commodities, among others. These works are associations, constellations, entanglements, alliances and *mistões* that create spaces for mutual learning while we make art in Rio de Janeiro. Each one of the four chapters proposes a triangulation among conceptual issues, artistic works conducted by me and collaborators during the research and debates within the performing art field that include theoretical reflections and works by other artists (Mierle Ukeles, Eleonora Fabião and Jaider Esbell). Theories by Davi Kopenawa, Karl Marx, Antônio Bispo dos Santos, Ailton Krenak, Lynn Margulis, Donna Haraway, Karen Barad, Denise Ferreira da Silva, Malcom Ferdinand, Nato Thompson, Claire Bishop, Nicolas Bourriaud, André Lepecki, Viola Spolin, Anne Bogart, among others, compose the reflection.

Keywords: art and ecology; theater; performance art; waste; mangrove.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	16
<b>1 MERCADORIA</b>	23
1.1 Primeira luação	23
1.2 O povo da mercadoria e a fumaça do metal	26
1.3 Segunda luação	28
1.4 Mercadorias não morrem	33
1.5 <i>Eu faço arte de manutenção uma hora todos os dias</i>	36
1.6 O duplo feitiço da mercadoria	42
1.7 Essa história mal contada do fora pede outra dança	45
1.8 <i>Dança, mercadoria!</i>	50
1.9 Terceira luação	66
<b>2 MUNDO MANGUE</b>	79
2.1 Estuário	79
2.2 Jogos: <i>Dança da maré e Aventura sinestésica</i>	82
2.3 Mangue	85
2.4 Jogo: <i>Respiração emaranhada</i>	86
2.5 Líquen e a simbiose na história da vida	89
2.6 Jogo: <i>Aliança física com gente e graveto</i>	94
2.7 Reconstituir refúgios multiespécies, tecer o comum	97
2.8 Jogo: <i>Círculos, linhas e bolinhos</i>	100
2.9 Oficina <i>Mundo Mangue</i>	103
2.10 Jogo: <i>Eu lembro</i>	112
2.11 Considerações sobre o conceito de jogo	114
2.12 Florestania, constelações, alianças e biointeração	120
2.13 Jogo: <i>Eu aprendi</i>	125
2.14 Feira de Ciências	128

<b>3 EMARANHADA</b>	132
3.1 O trabalho	132
3.2 Passei a vida quebrando as coisas em pedaços pequenos	136
3.3 <i>nós aqui, entre o céu e a terra</i> e a arte de proliferar	144
3.4 Jogo: <i>Pele, carnes e ossos</i>	158
3.5 <i>Emaranhada</i> com Coopfuturo	163
3.6 Vida: fenômeno da diferença	164
3.7 Jogo: <i>Parte de um todo</i>	168
3.8 Se não há vida sem resíduo, não há vida sem reciclagem	172
3.9 <i>Emaranhada</i> , o filme	175
<b>4 MISTÃO</b>	182
4.1 O projeto	182
4.2 <i>Jogo de apresentação</i>	186
4.3 Uma dupla fratura colonial e ambiental	192
4.4 Jaider Esbell e a mistura sem separação	201
4.5 A cobra e a poética xamânica	207
4.6 A entrevista que virou jogo que virou roda de conversa	214
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	223
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	232

## INTRODUÇÃO

Em 2014, há dez anos, eu me formava como ator na Escola de Teatro Martins Penna – única escola técnica pública e gratuita de artes dramáticas na cidade do Rio de Janeiro, que resiste ao sucateamento do ensino público estadual e é conhecida pela excelência na formação de atores e atrizes que deixam a escola conscientes de seu papel político como artistas de teatro. Recentemente, revirando arquivos antigos, encontrei uma série de cartas de intenção escritas por mim naquele ano de 2014, quando concluí a escola. Destinadas a processos seletivos de oficinas e laboratórios de cena e atuação, as cartas me apresentam como um jovem ator em crise com o esvaziamento dos teatros de seu tempo, quando comparados às décadas de 1970 e 1980, quando peças ficavam em cartaz de terça a domingo, sempre lotadas, e ainda com sessões duplas nos fins de semana.

Seguindo a carta, meus interesses como artista recém-formado passam por descobrir formas de revigorar a relação entre palco e plateia. No texto, cito a diretora novaiorquina Anne Bogart, com quem havia tido uma aula naquele ano. Na ocasião, ela dissera que nós, artistas, temos que entender que não há parede de vidro entre a cena e o público. Historicamente, continua Bogart, aceitamos essa parede; mas precisamos ser corajosos o suficiente para quebrá-la e expandir a fronteira do teatro. “É preciso pensar que tipo de teatro se faz necessário a nossos tempos”, eu escrevo logo após citar Bogart, “não a partir de uma perspectiva utilitarista, mas desde um paradigma humano, que vê na arte a possibilidade de fazer o indizível e o invisível tornarem-se tangíveis.” Olhando em retrospectiva, percebo que, mesmo sem saber nomear, estava me aproximando de certa ideia de estético-política, de um compromisso da arte com a vida.

Na época, minhas inquietações encontraram eco em colegas artistas, também estudantes e recém-formados dos cursos de Direção Teatral da UFRJ e de Atuação da Martins Penna. Assim começaram as primeiras experiências cênicas que desaguariam na fundação do Teatro Caminho, grupo que colabora e na maioria das vezes correaliza os trabalhos artísticos que partilharei ao longo desta tese<sup>1</sup>. Nos últimos dez anos, atuei, dirigi e produzi com o grupo espetáculos, filmes e performances sempre fora das salas de teatro. Nosso primeiro trabalho foi *CASA VAZIA*, espetáculo de 24 horas de duração que acontecia em casas da cidade, e estava ligado ao projeto de pesquisa em autoficções na cena contemporânea conduzido pela professora Gabriela Lírio, à época orientadora do diretor Gabriel Morais na UFRJ. No espetáculo-jogo, o público era livre

---

<sup>1</sup> Sobre o Teatro Caminho cf.: <<http://www.teatrocaminho.com>>. Acesso em 27 out. 2024.

para permanecer na casa o quanto quisesse, enquanto participava de ações domésticas cotidianas que eram entrecortadas por dramaturgias autoficcionais. O trabalho aconteceu em Santa Teresa e em Santa Cruz, bairros no centro e na zona oeste da cidade<sup>2</sup>. Em 2017, em nosso segundo trabalho, ocupamos por cinco meses as ruínas da antiga Biblioteca Popular de Santa Teresa, no Centro Cultural Laurinda Santos Lobo, pesquisando os limites entre *cativar* e *cativeiro*, palavras de mesma raiz etimológica. Estreamos, então, *Eu vou aparecer bem no meio do seu sonho*, site-specific itinerante que levava o público pelo prédio abandonado, numa dramaturgia que dialogava intensamente com a espacialidade da biblioteca.

Um ano depois, em 2018, entrei no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ, onde meu desejo de expandir os limites da cena encontrou os estudos e a prática da arte da performance. Foi uma pororoca. Nossa investigação coletiva enquanto grupo, e meu desejo pessoal enquanto diretor, que começara ligado às relações entre cena, espaço e itinerância, ganhou uma dimensão de cartografia e território. Interessava, então, não só a arquitetura e o espaço, mas também as pessoas, as histórias, os fantasmas, os saberes e os fazeres. Como parte da pesquisa, orientada pela professora Livia Flores, realizamos ao longo de meses pelo centro do Rio a série de ações *aventuras estranhas*. Das performances, nasceu o espetáculo *Amazona*, peça também itinerante que começava numa salinha apertada de um prédio comercial da zona portuária do Rio e em seguida explodia pelas ruas da cidade, conduzindo o público até os arredores da imensa Igreja da Candelária. A dramaturgia contava a história de uma guerrilha de mulheres que decide fazer a vingança da terra e convida o público para uma ação poético-botânica: plantar sementes de abóbora nas rachaduras do concreto, esperando o dia em que as plantas tomarão a cidade de volta<sup>3</sup>.

Começamos a trabalhar no espaço público no início de 2018, dias depois da execução da vereadora Marielle Franco, e terminamos a primeira temporada da peça no final do ano, semanas antes da posse do ex-presidente de extrema direita Jair Bolsonaro. No início, meu convite ao grupo de artistas era encontrar uma forma de responder de forma propositiva, e não reativa, ao estado das coisas de então<sup>4</sup>. Passado o processo, porém, percebi que o espetáculo

---

<sup>2</sup> Para uma análise sobre o espetáculo e seu processo de criação, ver a dissertação do diretor Gabriel Morais: MORAIS, G. *O teatro performativo autoficcional: experiências estético-políticas na cena contemporânea*. 2020. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

<sup>3</sup> Cf. CABRAL, R. *Amazona: a construção de um espetáculo com as ruas do Rio de Janeiro*. 2020. 140 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

<sup>4</sup> Ver pergunta lançada por Eleonora Fabião a Márcio Abreu em troca de e-mails publicada pela revista Sala Preta (2016, p. 346). FABIÃO, E.; ABREU, M. Troca de e-mails entre Marcio Abreu e Eleonora Fabião. In: *Sala Preta*. São Paulo: v. 16, n. 2, 2016.

contava a história de mulheres que, apesar de propositivas em sua ação de plantio, seguiam ainda lutando *contra* uma espécie de antagonista, materializado na trama pela figura de um governo autoritário. Com desejo, então, de aumentar a pressão performativa e a propositividade da ação, e vivendo uma pandemia sob um governo negacionista, decidi pesquisar no doutorado *artes de segurar o céu*. Dito de outra forma, cenas que endereçam o agravamento generalizado das condições de vida, evidente tanto pela profunda injustiça social, de classe, raça e gênero, como pela extinção massiva de espécies de que somos testemunhas no planeta. O céu está caindo. As coisas que tiramos sem parar do fundo da terra – o petróleo, o cobre, o ferro, o magnésio, o ouro e tantos outros – não são alimentos; de acordo com o xamã yanomami Davi Kopenawa, são o firmamento do próprio céu. Sem metáfora. Se continuarmos rasgando o chão como queixadas vorazes por produzir novas mercadorias, o céu vai desabar – e, quando isso acontecer, vamos todes morrer. “Assim é” (KOPENAWA; ALBERT, 2015).

As perguntas que me faço, então, são: como o campo das artes da cena pode chegar junto de coletivos e organizações que estão fazendo movimentos de vida na vida? O que temos a aprender com seus saberes e modos de fazer? O que temos a partilhar com nossos saberes e modos de fazer? O que podemos fazer juntas? Essas perguntas são guias, que coloco também para você – questões que iremos destrinchando juntas, ao longo dos quatro capítulos que compõem a tese. Meu interesse é por conceitos, histórias e trabalhos artísticos em que a diferença é proliferadora de vida, e também por articulações e colaborações entre coletivos, organizações e ecossistemas fazendo arte.

Nos últimos quatro anos, convivi e colaborei com catadoras de materiais recicláveis da Coopfuturo, cooperativa que opera a 1ª Central de Triagem do Programa de Coleta Seletiva do Rio de Janeiro, no bairro de Irajá; e com biólogues e educadores do Projeto Uçá, da ONG Guardiões do Mar, que realiza ações de educação ambiental, pesquisa científica e restauro de manguezal, nas unidades de conservação do recôncavo da Baía de Guanabara e nos municípios do entorno. Com o tempo, passei a convidar tanto a cooperativa como a ONG para que colaborássemos *fazendo trabalhos de arte*. Os projetos normalmente envolviam também uma série de outras colaborações: artistas das mais diversas áreas de atuação, pescadores e catadores de caranguejo, escola, ONG, empresa familiar, centros culturais, professoras, estudantes e pesquisadores da universidade pública, aterro sanitário, animais vertebrados e invertebrados, bactérias, rios e manguezais, lixos, mercadorias, entre muitos outros. Os trabalhos são associações, constelações, emaranhadas, alianças e mistões, que abrem espaços de partilha de fazeres e de mútua aprendizagem, *enquanto fazemos arte*. Artistas como a estadunidense Mierle

Laderman Ukeles e sua arte de manutenção; Eleonora Fabião e suas ações interinstitucionais; e Jaider Esbell e sua poético-política do coletivo são referências vitais para a pesquisa.

As histórias que contarei nas próximas páginas, então, envolvem reciclagem, compostagem, a política nacional de resíduos sólidos, projetos socioambientais do terceiro setor, ecossistemas de manguezal, o ciclo de vida do caranguejo uçá, a história da Baía de Guanabara, a modalidade normal de formação de professores do Ensino Médio do estado do Rio de Janeiro, biologia marinha, biologia molecular, evolução, física quântica, lutas indígenas, a cosmologia yanomami, arte indígena contemporânea, arte socialmente engajada, arte da performance, jogos teatrais e práticas das artes da cena de forma geral. Quanto à dramaturgia, você verá que cada capítulo propõe uma triangulação entre: questões conceituais; trabalhos artísticos realizados por mim e colaboradores ao longo da pesquisa; e debates do campo das artes da cena, que incluem reflexões teóricas e trabalhos de outros artistas. A tese, além disso, é costurada por uma série de jogos, que foram praticados ao longo da pesquisa. Nesse sentido, e pensando com a escritora estadunidense de ficção científica Ursula Le Guin como faremos mais adiante, a tese é também uma bolsa, ou melhor, um *bag* de recicláveis cheio de jogos que podem ser praticados em contextos variados – como escolas, processos de criação e grupos de trabalho, entre outros – para promover alianças estético-políticas entre diferenças e diferentes.

O primeiro capítulo parte da noção de mercadoria elaborada pelo xamã yanomami Davi Kopenawa, e por contribuições do recente campo interdisciplinar dos *discard studies* [estudos dos descartes]. Percebo que os sistemas público-privados de limpeza urbana inventaram para o lixo a ficção de um “fora” impossível, que coreografa o movimento de mercadorias, pessoas, máquinas e bichos pela cidade. Se o fetichismo da mercadoria, como proposto por Marx, chama atenção para o fato de que, no cotidiano do mercado, as mercadorias têm seus processos de produção escondidos sob a forma preço, percebo um duplo feitiço da mercadoria, que também esconde a história depois que a mercadoria é descartada. Jogar fora, então, é um ato de esquecimento. O capítulo apresenta ainda o trabalho da artista da performance novaiorquina Mierle Laderman Ukeles, que em 1969 publica seu manifesto pela *arte de manutenção*, colocando no centro do debate da arte o trabalho normalmente esquecido, subalternizado e mal remunerado de equipes de limpeza e manutenção, que mantém museus e cidades vivos. É dessa constelação que nasce a performance *Dança, mercadoria!*, quando convidei um grupo de artistas da cena para juntar seus lixos por sete dias, sem jogar nada fora. No oitavo dia, nos encontramos no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica e passamos a tarde compondo e contando histórias com nossos lixos. Nas semanas seguintes, encaminhei os materiais recicláveis para a Coopfuturo; levei os compostáveis para o Ciclo Orgânico, negócio social de

compostagem; e entreguei o resto dos resíduos no aterro sanitário de Seropédica, para onde vai a maior parte do lixo carioca. Enquanto partilho diários dessa dança, desdubro alguns aspectos da política nacional de resíduos sólidos, como a reciclagem e o crédito de logística reversa.

No segundo capítulo, conto como conheci o Projeto Uçá e lembro minhas primeiras visitas ao manguezal da Baía de Guanabara, até participar como professor voluntário de uma edição da *Mundo Mangue*, oficina continuada sobre ecossistemas de manguezais, poluição costeira e a Baía de Guanabara, realizada pela ONG em escolas públicas do recôncavo da baía. Junto com a equipe de educação ambiental do Uçá, formada por biólogos e educadores, tive a oportunidade propor *como artista* jogos teatrais e práticas psicofísicas para estudantes do Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, em Itaboraí. Pensando uma arte-educação ambiental de corpo inteiro, os jogos que propus à turma eram um modo de experimentar no corpo conceitos como os de simbiose, como proposto pela evolucionista Lynn Margulis, para quem a aliança entre organismos diferentes foi o grande motor da evolução da vida na Terra; um jeito de provocar constelações de alianças afetivas, como evoca o líder indígena Ailton Krenak; práticas multisaberes para ficar com o problema, pensando com a historiadora da ciência Donna Haraway; e uma aposta no envolvimento e na biointeração, como convoca o mestre quilombola Antônio Bispo dos Santos. Ao rememorar as práticas realizadas ao longo da oficina, retomo contribuições históricas ao conceito de jogo feitas pelo teórico da cultura holandês Johan Huizinga, pelo sociólogo francês Roger Caillois, pelos jogos teatrais da professora e diretora estadunidense Viola Spolin e pelos *Viewpoints* propostos pela coreógrafa estadunidense Mary Overlie e depois ampliados pelas também artistas da cena estadunidenses Anne Bogart e Tina Landau.

O terceiro capítulo, por sua vez, pratica uma aliança entre a física quântica, as artes da performance e a biogeoquímica da Terra. Guiado pela teórica da física Karen Barad e pela filósofa e artista Denise Ferreira da Silva, teço uma crítica epistemológica da separabilidade e da noção de objeto no programa ético-político moderno. Em seu lugar, e ainda inspirado pelas autoras, proponho uma ético-política relacional, que entende os fenômenos entre as matérias como dimensões fundamentais para sua compreensão. O convite é liberar a capacidade criativa da nossa imaginação, para além das amarras da separação e da certeza. Esse debate se materializa na realização de *Emaranhada*, projeto em que articulei um grupo de artistas da cena, catadoras da Coopfuturo e biólogos e educadores do Projeto Uçá, além de cooperativas de pescadores e caranguejeiros parceiras da ONG. A cada encontro, o grupo de artistas viveu um dia de trabalho com os coletivos, colaborando com o trabalho que já desenvolviam. Depois, propuseram às organizações um turno de trabalho a partir das artes da cena, com jogos e práticas

psicofísicas. Em meio a essa copartilha de saberes e fazeres, recorro à Hipótese de Gaia, formulada por Lynn Margulis e pelo químico britânico James Lovelock, que me ajudam a perceber que ecossistemas humanos e mais que humanos são interdependentes e coconstitutivos. A ideia de um organismo isolado e independente, nessa perspectiva, parece não fazer nenhum sentido algum.

O capítulo apresenta ainda uma reflexão sobre a estética relacional proposta pelo crítico francês Nicolas Bourriaud, e a crítica feita a ele pela historiadora da arte britânica Claire Bishop, para quem é preciso analisar não só a forma pela qual artistas abrem espaços de relação, mas sobretudo a qualidade dessas relações, e de que forma elas revelam e subvertem nossos antagonismos sociais (e por que não ecológicos, eu acrescentaria ainda). Partilho, então, o trabalho da performer e teórica da performance Eleonora Fabião, em ações interinstitucionais que realizou com servidores públicos, cadeiras e bambus nos últimos anos. Na leitura do teórico da performance André Lepecki, o trabalho de Fabião revela uma dimensão de proliferação, necessária à arte da performance em tempos necropolíticos de destruição. Essa noção de proliferação é fundamental para pensar os trabalhos desta pesquisa.

No último capítulo, por fim, partilho *Mistão*, espetáculo itinerante que nasceu de uma série de oficinas de criação entre artistas do Teatro Caminho e catadoras de recicláveis da Coopfuturo. Na peça, que aconteceu na cooperativa e em parques públicos da zona norte do Rio, catadoras e atrizes dançam, fazem música, contam histórias e constroem esculturas e formas, com quilos de plásticos, sucatas, vidros e papelões. Enquanto partilho fragmentos da dramaturgia da peça, penso *Mistão* a partir da ecologia decolonial proposta pelo cientista político martinicano Malcom Ferdinand. Para ele, a modernidade é marcada por uma dupla fratura colonial e ambiental: enquanto o céu está caindo, muitas vezes observamos uma narrativa sobre a crise ecossistêmica da Terra que apaga a história colonial e sua racionalidade destrutiva. Mas a devastação da Terra e a violência contra povos racializados são partes de uma mesma história, que aqui nas Américas tem início em 1492 com a invasão europeia, e logo se firma no sistema da plantation colonial, baseado no latifúndio, na monocultura e na escravidão. Não é possível, diz Ferdinand, pensar as questões ecológicas da Terra de forma isolada da história das relações humanas – não há separação entre natureza e cultura.

Para pensar essa fratura no contexto das artes, trago as obras do artista makuxi Jaider Esbell, cujo trabalho inspira uma poético-política em que a reunião das diferenças, no lugar de ser motivo para separação, exponencia a força vibracional do conjunto. Por último, apoiado pela pesquisa do antropólogo canadense Jeremy Narby sobre o xamanismo e pela história da

primeira queda do céu contada por Davi Kopenawa, esboço um princípio poético-político que move os trabalhos desta pesquisa: depois da experiência, sempre voltar para contar a história.

Esta tese é uma das muitas maneiras de contar a história de uma pesquisa em artes da cena realizada no estado do Rio de Janeiro, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na terceira década do século XXI, em constelação com catadoras de materiais recicláveis cooperadas, com artistas, com o manguezal da Baía de Guanabara, com escolas, com centros culturais, com parques públicos, com pátios de compostagem, com aterro sanitário, entre muitas outras *coms*. A tese, além disso, é a continuidade de uma pesquisa que se expande há dez anos: inspirado pelos caminhos abertos pelas artes da performance, me pergunto o que mais o teatro pode; como a cena pode abrir espaço de partilha e de aprendizagem; e como as artes podem proliferar vida enquanto o céu está caindo lá no alto. Nas próximas páginas, você encontrará a materialização dessas perguntas em debates conceituais, conversas com o campo das artes e trabalhos artísticos realizados pela pesquisa.

Boa viagem.

## 1 MERCADORIA

O que fazem os brancos com todo esse ouro?  
 Por acaso, eles o comem?  
 – Davi Kopenawa Yanomami  
 (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.407)

### 1.1 Primeira luação

#### 4 de abril de 2022, *lua nova*

oi, Carol! É o Ric aqui! Lembra que uma vez conversamos sobre as cooperativas de catadoras com quem você trabalhou? Eu queria muito lembrar o nome de uma em especial que você comentou, uma associação de mulheres. Era a Coopfuturo, que fica em Irajá. Na real lá até tem homens, mas muito pouco. Se não me engano, tem um estudo do Movimento Nacional dos Catadores que fala que 70% da mão de obra trabalhando com triagem de resíduos são mulheres. A Evelin é a chefe lá. Se quiser falar com ela, tá aí o contato. Evelin.

#### 5 de abril de 2022

bom dia Eleonora! Você ainda tem contatos no HO? Estou imaginando que fazer o trabalho lá seria legal. Não tenho mais contato com quem está coordenando, me parece que a Livia tem. Vamos falar com ela? bom dia, Livia! Estou trabalhando numa ação que gostaria muito que acontecesse num centro cultural público. Pensei no HO. Será que você tem o contato de alguém com quem eu pudesse conversar? Cezinha Oiticica é o novo diretor, ele tem sido super receptivo. Vou te passar o e-mail que tenho da produtora.

#### 11 de abril de 2022, *lua crescente*

Escrevi para Evelin, uma das fundadoras e ex-presidente da Coopfuturo. Hoje, ela é diretora de produção da cooperativa. Disse a ela que trabalho com teatro e estou pesquisando cenas que articulam gente e lixo – estamos precisando olhar com mais jeito pro nosso lixo e aprender com quem trabalha com ele. Oiê, tô na correria, recolhendo – assim que conseguir parar vou te responder. Dois dias depois escrevi de novo. A Coopfuturo funciona de segunda a sexta-feira das 8 às 17 horas, seja bem-vindo. É sempre muito corrido, mas consigo te dar atenção, te mostrar o trabalho.

### **12 de abril de 2022**

a/c Lucas Chiabi – projeto UFRJ – artes com lixo

olá, Lucas! Meu nome é Ricardo Cabral e conversei hoje com o Bernardo Pineiro, que sugeriu que eu te escrevesse. Lucas é fundador do Ciclo Orgânico. Disse a ele que estou pesquisando artes multiespécies para “segurar o céu”, como diz Davi Kopenawa. Estou reunindo artistas que vão juntar seus lixos por sete dias. No oitavo, nos encontraremos para reparar no lixo e então separá-lo. Este e-mail é um convite, para que a parte orgânica desse lixo coletivo possa ser encaminhada a vocês. Seria ótimo se eu pudesse acompanhar o processo da compostagem, da coleta à transformação em adubo, essa ação entre humanas, descartes, microrganismos, triciclos e escavadeira. Salve, Ricardo! Tudo bom? Que proposta incrível!!! Muito obrigado por nos convidar para participar de um trabalho tão bacana. Vai ser uma honra poder contribuir de alguma forma! Super topo receber você e os outros artistas no nosso pátio de compostagem. Aqui vai meu tel zap.

### **14 de abril de 2022**

Parceria HO-UFRJ / Projeto *DANÇA, MERCADORIA!*

boa tarde, Carolina! Meu nome é Ricardo Cabral e quem me passou seu contato foi a Prof.<sup>a</sup> Livia Flores. Tudo bem com você? Carolina é produtora do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, que fica na Praça Tiradentes, no Centro do Rio de Janeiro. Disse a ela que estou investigando ações entre humanas e não humanas que sejam restaurativas de vida nesse nosso planeta ferido. Este e-mail é um convite para saber se o HO toparia abrigar, em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ, uma ação coletiva de um grupo de 8 a 16 artistas, que juntariam seus lixos por uma semana para então reunir todo esse lixo para reparar e separar e compor e dançar. A matéria orgânica depois será encaminhada ao Ciclo Orgânico. Lá vou acompanhar seu processo de compostagem. O lixo reciclável por sua vez será levado para uma cooperativa de catadoras, onde vou seguir a triagem do material. Boa tarde, Ricardo, adoramos sua proposta.

### **18 de abril de 2022, lua cheia**

Bom dia, Evelin, estou indo! Oi, Evelin, já estou por aqui! Procura a Júlia, estou a caminho. Júlia é a responsável pelo brechó e pelo preparo do almoço coletivo na Coopfuturo. Ela me apresentou Tatiana, atual presidente da cooperativa. Demos uma breve caminhada pelo espaço e passamos a manhã *batendo material*. Fiquei na sua equipe. Éramos eu, ela, Passarinho e Binho. Às vezes alguém mais se juntava. Abríamos os sacos de lixo em *bags* de uma juta

sintética branca encardida. Em seguida, separávamos em mais *bags*, cada um com um tipo de material: papelão; papéis; garrafa PET transparente; sucata; vidro; material fino (ou seja, materiais com chumbo, cobre, metal, alumínio, magnésio etc.); mistão (PETs coloridas, plástico cristal, plástico bolha, chapa de raio X, cápsula de café, entre outros); e o rejeito, que será depois recolhido pela Comlurb<sup>1</sup> e levado para o aterro sanitário. Tatiana me emprestou as suas luvas e trabalhou sem. Pouco depois do meio-dia, almoçamos arroz com feijão. Tinha peixe, mas sou vegetariano. Ela também não quis, disse que não é muito chegada a frutos do mar. Depois do almoço, agradei e nos despedimos.

### **26 de abril de 2022, lua minguante**

No dia 26 de abril de 2022, compareceu ao Centro Municipal Artes Hélio Oiticica, localizado na Rua Luís de Camões, 68 – Centro – Rio de Janeiro / RJ, Ricardo Cabral Pereira, inscrito sob CPF 130.505.497-00, residente à Rua do Russel, 404, 1003, Glória, Rio de Janeiro, RJ – CEP 22.210-010; Telefones (21) 99106-2335, e-mail de contato: cabralpereira.ricardo@gmail.com, para firmar o presente compromisso de utilização do espaço do PN10, na Rua Imperatriz Leopoldina, no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica para a realização do projeto *Dança, mercadoria!* na data de 28 de maio de 2022, respeitando as normas e disposições abaixo transcritas que integram o Regulamento de Utilização dos Centros Culturais Municipais da Gerência de Centros Culturais.

### **28 de abril de 2022**

Sempre há tempo para semear – Plante o melhor de você – Bom dia! Bom dia, Tatiana! Você escutou meu áudio? Será que posso voltar aí hoje à tarde? Pode, meu amor, pode sim, fica à vontade, escutei sim, pode vir. Cheguei na Coopfuturo pouco depois da uma. Elas estavam voltando a trabalhar e me juntei batendo materiais no chão, como da outra vez. No meio da tarde, um caminhão estava levando o máximo possível de papelão e papel branco. Fui então bater na mesa, onde dona Rita, Maria e Marilza batiam só papeis. Separávamos o que chegava em papel branco, revista, jornal, livro e papelão. Dona Rita me contou que, quando jovem, queria ser escritora e historiadora. Disse que ainda escreve poesias. Perguntei se podia me mostrar alguma, e ela me disse que escondeu os cadernos depois que uma de suas filhas faleceu. A outra filha já fez curso de teatro, que nem você. Mas não teve oportunidade, a gente não tem muita oportunidade, a neta nasceu e ela teve que largar. Contei a ela sobre a ação e ela me disse

---

<sup>1</sup> Companhia Municipal de Limpeza Urbana, vinculada à Secretaria Municipal de Conservação.

que queria assistir. Eu conheço esse lugar, já fui lá, já fui em tanto teatro. No fim da tarde, depois que o caminhão levou os papéis embora com a caçamba lotada, contei a Evelin que estava convidando artistas para guardarem seus lixos por uma semana. Depois, íamos para um centro cultural no centro da cidade para separar os lixos e trabalhar com eles. Perguntei se a Coopfuturo aceitaria que eu trouxesse para cá todos os materiais recicláveis. Ela topou. Repeti o convite à Tatiana, que também topou. No fim do dia, ganhei uma caipirinha, servida num balde de cinco litros. Dançamos um pouquinho ali mesmo, funk antigo.

## **29 de abril de 2022**

Boa tarde, Lucas! Aqui é o Ricardo Cabral, da UFRJ, que te escreveu há algumas semanas, lembra de mim? Adoraria fazer uma primeira visita e conhecer o pátio de compostagem. Claro, Ricardo, lembro sim – os melhores dias para visitar são terças e quintas. Quinta que vem é ótimo pra mim, é bom pra você? Quinta funciona bem – eu não vou estar presente, mas o meu pai vai, ele consegue te apresentar todo o processo. O endereço é Rua Celso, Duque de Caxias. É estrada de chão, beirando os dutos da Petrobras, chegando nesse endereço do Google Maps é só seguir 3km adiante e tem placas indicando o sítio do adubo. É bem tranquilo chegar lá. Segue o contato do meu pai.

## **1.2 O povo da mercadoria e a fumaça do metal**

As palavras do xamã yanomami Davi Kopenawa contam que, no primeiro tempo, “havia apenas a gente a que chamamos de *yarori*. Esses ancestrais eram humanos com nomes de animais que não paravam de se transformar” (2015, p. 81). A floresta era instável, virava outra sem parar, e as formas simplesmente não se fixavam. Tudo mutante mutando movendo mundo movediço – até que o céu não aguentou. Desabou sobre a floresta e lançou para debaixo da terra nossos ancestrais, onde vivem até hoje, transformados em seres devoradores de coisas maléficas. Foi então que *Omama* veio a existir:

Criou a terra e a floresta, o vento que agita suas folhas e os rios cuja água bebemos. (...) *Omama* fixou a imagem dessa nova terra e esticou-a aos poucos, cuidadosamente, do mesmo modo como espalhamos o barro para fazer placas de cerâmica *mahe*. Em seguida, cobriu-a com pequenos traços apertados, pintados com tintura de urucum, parecidos com desenhos de palavras. Depois, para evitar que desabasse, plantou nas suas profundezas imensas peças de metal, com as quais também fixou os pés do céu. Sem isso, a terra teria ficado arenosa e quebradiça e o céu não teria permanecido no lugar. (2015, p. 81)

Bruce Albert é um antropólogo francês que tem mais de quarenta anos de convívio e trabalho com Davi Kopenawa. Junto com o xamã, ele assina a coautoria do grande livro que é “A queda do céu” – vêm de lá os trechos que partilho aqui. Numa das notas de rodapé, Albert explica que “os Yanomami descrevem o nível celeste (*hutu mosi*) como um tipo de abóbada apoiada no nível terrestre (*warõ patarima mosi*) graças a ‘pés’ (estacas) gigantescos” (2015, p. 614). As palavras de Kopenawa fazem um aviso: as coisas que nós, brancos, arrancamos das profundezas da terra com tanta avidez – o petróleo, o cobre, o ferro, o magnésio, o ouro, o lítio, a prata, o cobalto, o ferro, a cassiterita, todos os minérios – não são alimentos; não são de comer. São o firmamento do céu. “A floresta é a carne e a pele de nossa terra, que é o dorso do antigo céu [...] caído no primeiro tempo. O metal que *Omama* ocultou nela é seu esqueleto” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 357). Mais que isso, os metais são eles mesmos coisas *vivas*, que desprendem uma fumaça maléfica quando morrem trituradas e queimadas, nas fábricas e indústrias das cidades:

O ouro, quando ainda é como uma pedra, é um ser vivo. Só morre quando é derretido no fogo, quando seu sangue evapora nas grandes panelas das fábricas dos brancos. Aí, ao morrer, deixa escapar o perigoso calor de seu sopro, que chamamos de *oru a wakixi*, a fumaça do ouro. Ocorre o mesmo com todos os minérios, quando são queimados. É por isso que a fumaça dos metais, do óleo dos motores, das ferramentas, das panelas e de todos os objetos que os brancos fabricam se misturam e se espalham por suas cidades. Esses vapores, quentes, densos e amarelados como gasolina, colam no cabelo e nas roupas. Entram nos olhos e invadem o peito. É um veneno que suja o corpo dos brancos das cidades, sem que o saibam. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 362)

São coisas “maléficas” de *mal* com *-l*, não *mau* com *-u*. São maléficas porque *fazem mal*; trazem doença. “Assim é”, diz o xamã. Quando eu era pequeno, aprendi a chamar essa fumaça de poluição. Uma “poeira fina, que se propaga como uma brisa invisível” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 362) que viaja pelo ar, em todas as direções, até os confins da terra.

Por mais vastos que sejam a terra e o céu, suas fumaças acabam por se dispersar em todas as direções e todos são atingidos por elas: os humanos, os animais, a floresta. É verdade. Até as árvores ficam doentes. Tornadas fantasmas, perdem as folhas, ficam ressecadas e se quebram sozinhas. Os peixes também morrem pela mesma causa, na água suja dos rios. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 370)

As doenças do metal não são formas de morrer típicas da floresta, que os xamãs sabem cuidar e tratar, normalmente jogando a coisa maléfica para debaixo da terra, para que sejam em

seguida devoradas pelos antigos ancestrais. Por isso, essa fumaça feroz mata muito mais indígenas que brancos. Mas mesmo nós, nas cidades, também morremos sem parar. Minha avó paterna, Esmeralda, morreu de câncer. Meu avô materno, Hamilton, com complicações do mal de *Parkinson* e *Alzheimer* associados. Só no Brasil, mais de 600 mil pessoas morreram de Covid-19. No mundo todo, foram mais de 6 milhões. Nunca vi um atestado de óbito que dissesse: *causa mortis* – devorado pela fumaça do metal. Inventamos nomes, quadros clínicos – doença arterial coronariana, derrame cerebral, doença pulmonar obstrutiva crônica, infecção do baixo trato respiratório, quadro renal crônico, síndrome respiratória aguda grave – mas morremos mesmo é com a carne devorada pela fumaça do metal. “Embora pensem morrer de uma doença comum, não é o caso” (2015, p. 365), diz o xamã. “Com a fumaça dos minérios, do petróleo, das bombas e das coisas atômicas, os brancos vão fazer adoecer a terra e o céu” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 370).

*Omama* sabia que esse metal era perigoso e por isso o escondeu “no frescor da terra, debaixo dos rios” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 358). Lá nos subterrâneos da terra, fora do nosso alcance, ele não só firma o céu no alto como também cuida da regulação térmica do planeta. Isso porque, envoltos por rochas, pedregulhos, cascalho e areia, os minérios seguram o calor. Assim, “de dia, o sol é muito forte e não deixa o frio do céu descer à terra. De noite, é o calor que ficou no metal da terra que o empurra [o frio] para as alturas” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 360). Se continuarmos rasgando o chão como queixadas vorazes por produzir novas mercadorias, a floresta vai esquentar. Então, o céu “derreterá aos poucos, como um saco de plástico jogado na fogueira, e os trovões enfurecidos não pararão mais de vociferar” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 371). Esburacado, o céu vai desabar e vamos todes morrer – brancos, peixes, indígenas, pássaros, pretos, fungos, árvores.

O ser sol *Mot<sup>h</sup>okari*, que é também um ser onça, descerá à terra, enfurecido, para devorar os humanos como se fossem macacos moqueados. Depois, mais tarde, quando os brancos tiverem acabado de extrair todos os minérios, seu calor irá se dissipar e a terra se resfriará pouco a pouco, pois são eles que aquecem suas profundezas. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 360)

### 1.3 Segunda luação

#### 2 de maio de 2022, lua nova

boa tarde, minha amiga! bom dia, Adri! bom dia, Gabi! bom dia, Dani! boa tarde, minha amiga!  
bom dia, meu amigo! boa tarde Raissa! boa tarde, minha amiga! boa tarde, Jonathan! boa tarde,  
Elo! bom dia boa tarde, Dani! oi, Soraya! Te escrevo para te fazer um convite. Estou

organizando uma ação chamada *Dança, mercadoria!*, parte da pesquisa de doutorado na UFRJ. O convite é – juntar todo seu lixo por 7 dias seguidos sem descartá-lo. No 8º dia, vamos nos encontrar no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica para um trabalho aberto, em que experimentaremos movimentos entre gente e mercadoria. Como se trata de um projeto de pesquisa na universidade, infelizmente não tenho um cachê para oferecer como contrapartida. Você tem interesse? Se tiver, te mando mais informações. Fico torcendo pra você vir constelar com a gente!

### **5 de maio de 2022**

Bom dia, Marcelo! Tudo bem com você? Quem me passou seu contato foi o Lucas, seu filho. Ele disse que você poderia me apresentar o pátio hoje, por volta das 11. Tudo certo mesmo por você? Bom dia, Ricardo! Esse horário é bom – te aguardo lá. Conheci o Sítio do Adubo. É Marcelo, pai do Lucas, quem cuida da operação técnica da compostagem. No grande pátio de concreto, de 30m por 40m, havia oito pilhas de resíduos orgânico e bactérias, compostando. Cada uma tinha três metros de altura. Além delas, no centro do pátio, um amontoado de matéria seca fazia cama para quilos de comida – Marcelo me conta que é o lixo do bandejão dos funcionários de uma empresa que serve mais de mil refeições por dia, cliente nova do Ciclo Orgânico. Com um termômetro, ele me mostrou a temperatura de cada uma das pilhas de compostagem. A primeira estava a 30° C. Conforme avançávamos, a temperatura ia subindo até chegar perto dos 70°. Depois, voltava a cair até a temperatura ambiente outra vez, na última pilha, que já tinha perto de quatro meses compostando, o tempo médio para que a matéria esteja pronta para passar pela peneiradora. Uma vez peneirada, adubo pronto. No entorno do pátio, vi também as canaletas para captação de chorume. No comecinho da tarde, chegou o caminhão que traz o lixo dos assinantes do Ciclo. Quando o funcionário soltou a trava de segurança na traseira do veículo, uma explosão de chorume para todos os lados foi seguida por quilos e mais quilos de comida e folha de planta e fruta e legume e pedaço de não sei mais o que caindo por cima dos restos da comida do bandejão. Depois veio a escavadeira que, entre idas e marchas-rés, recobriu tudo com matéria seca, enquanto as galinhas faziam a festa.

### **6 de maio de 2022**

bom dia, Lucas! Estive lá com seu pai e foi uma manhã muito especial, quanta aprendizagem. De novo te agradeço a acolhida cuidadosa e generosa. Queria marcar uma conversa, assim te explico melhor sobre a ação e organizamos a logística da coisa. Quando você pode?

### **10 de maio de 2022, lua crescente**

oi, Lucas! Será que podemos conversar? Ele me liga. Oferece mandar treze baldes vedados para que façamos a coleta dos orgânicos de cada uma com mais conforto. Acertamos que na semana seguinte à ação vou acompanhar o transporte de triciclo do HO para uma estação intermediária de coleta em Laranjeiras. Um dia depois, vou com o caminhão levar o material da estação intermediária até o pátio de compostagem.

### **13 de maio de 2022**

Chego na Coopfuturo pouco depois das duas da tarde e já começo a bater o material na mesa com a Maria. Aproveito para confirmar com ela, Tati e Marilza a lista dos materiais que a cooperativa vende: papelão, papel branco, revista e jornal, latinha, sucata, vidro, material fino, tetrapak, PET transparente e mistão. Pergunto para Maria sobre Dona Rita, que não vejo por lá. Parece que esta semana ela está trabalhando em outra cooperativa, que estava precisando de pessoal. Ela perguntou de você, outro dia até declamou uma poesia, coisa bonita! Era sexta-feira, dia de pagamento. Marilza disse que nos oito anos em que está lá, só deixou de receber uma vez, quando Evelin foi assaltada com todo o dinheiro do grupo. Tati me convidou para esperar a dona Rita tomando uma cerveja, depois do expediente. Ela disse pra você esperar, já tá chegando. O pátio está limpo como eu nunca tinha visto, pronto pra receber os caminhões que vão chegar ao longo do final de semana. Quando Dona Rita chegou, com a filha e a neta, quis saber o dia e a hora do trabalho e disse que está com saudade de ver teatro. Respondi que não é bem teatro. Eu entendi, vocês vão separar o material. Eu quero ir.

### **17 de maio de 2022, lua cheia**

Cheguei de viagem tão cedo que ainda era noite. Pouco depois das cinco da manhã eu caminhava pelas ruas da Glória, em direção à minha casa, o céu escuro rasgado pela luz da lua cheia – brilhante, amarela, quente. Faz poucos dias ela eclipsou. De dia, o sol ilumina o mundo; à noite, a lua ilumina a escuridão do mundo. A lua não tem luz própria. Aqui, só enxergamos por causa dos raios do sol, que batem na sua superfície e refletem sua imagem cá pra baixo, na direção da Terra. No eclipse, a luz da lua desaparece por um sopro de instante. É o momento exato em que ela, diametralmente oposta ao sol – a Terra bem no meio, entre eles – fica totalmente à sombra. Escondida de toda luz, ela vira uma bola de matéria no céu escuro. *O que vemos na escuridão, fora da luz do sol?* Luas cheias nos convidam a exercitar oposições complementares. No eixo Touro-Escorpião desse eclipse em especial: conservar e preservar as matérias que queremos nutrir; atentar aos corpos das coisas; *cuidar* dos corpos. E, ao mesmo

tempo: celebrar a transmutação da matéria. Sua impermanência e seu desfazimento. Tudo acaba e acabar é só um jeito de recomeçar. Queimar e renascer das cinzas. Fazer viver, deixar queimar – é com este céu que vamos dançar.

### **18 de maio de 2022**

Os treze baldes do Ciclo Orgânico chegaram hoje e estão na sala de casa. Escrevi também uma carta para as artistas, com sugestões e energizações para os sete dias de coleta do lixo dentro de casa. Logo à noite, levarei três deles para a UFRJ, para Dieymes, Adriana e Mayara.

### **19 de maio de 2022**

Marcéli passou aqui embaixo e buscou seu balde com a carta. Encontrei Elo no Hélio Oiticica, logo antes dela entrar pra uma banca de mestrado. De lá fui para o Centro Cultural Banco do Brasil, onde deixei o balde e a carta com Dani Câmara, antes dela entrar para o ensaio do musical *Céu estrelado*, que estreia na próxima semana. Voltei para casa e recebi Chris para jantar comigo. Comemos uma sopa de lentilha e ela levou seu balde com a carta dentro.

### **20 de maio de 2022**

Saí de casa com dois baldes. O primeiro entreguei à Raissa na entrada da Escola de Dança Angel Viana, no Flamengo. O segundo levei para a Gabi, de novo no campus da Praia Vermelha da UFRJ. À noite, encontrei Dani Lima para jantar e levei o balde para o restaurante. Jonathan não quer balde. Prefere juntar os orgânicos em potinhos de sorvete que já tem em casa. Ele não está no Rio essa semana, então mandei por WhatsApp a carta em PDF.

**Querida artista, querido artista,**

Este é um convite em sete partes.

1.

Cheguei da ilha tão cedo que ainda era noite. Pouco depois das cinco da manhã eu caminhava pelas ruas da Glória, em direção a minha casa, o céu escuro rasgado pela luz da lua cheia no céu; brilhante, amarela, quente.

Faz poucos dias ela eclipsou. De dia, o sol ilumina o mundo; à noite, a lua ilumina a escuridão do mundo. A lua não tem luz própria, sabia? Daqui, só a enxergamos por causa dos raios do sol, que batem nas crateras lunares e refletem sua imagem cá pra baixo, na direção da Terra. No eclipse, a luz da lua desaparece por um sopro de instante. É o momento exato em que ela, diametralmente oposta ao sol – a Terra bem no meio entre eles – fica totalmente à sombra da Terra. Escondida de toda luz, a lua vira uma bola de matéria no meio do céu escuro. **O que vemos na escuridão, fora da luz do sol?**

Luas cheias nos convidam a exercitar oposições complementares. No eixo Touro-Escorpião desse eclipse em especial: conservar e preservar as matérias que queremos nutrir; atentar aos corpos das coisas; cuidar dos corpos. E, ao mesmo tempo: celebrar a transmutação da matéria. Sua impermanência e seu desfazimento. Tudo acaba e acabar é só um jeito de recomeçar. Queimar e renascer das cinzas.

**Fazer viver, deixar queimar – é com este céu que constelamos.**

4.

Essa história barata e mal contada do fora faz sua dança. Uma coreografia ao mesmo tempo imperceptível e barulhenta, que se move para fazer esquecer. **DANÇA, MERCADORIA!** é uma aposta de des-coreografia do movimento expandido das mercadorias pela cidade. Desfazer e refazer. Dançar no escuro. Constelar resíduos e gente humana e bactéria e caminhão de lixo e galinhas e artistas e escavadeira e tricolores e catadoras de lixo e empilhadeiras e esteiras e máquinas de pensar. E depois voltar para contar a história.

A partir da meia-noite do próximo dia 21 de maio, começa nosso gesto coletivo duracional – por sete dias, interromper a vinte e quatro mãos a coreografia normal das mercadorias que chegam. No lugar de deixá-las passar, retê-las perto; preservá-las aqui; mantê-las do lado de dentro. No oitavo dia, 28 de maio, lua minguante, encontrar no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica às 14h e lá experimentar outros movimentos possíveis entre gente humana, lixo e mercadoria. **O que poderemos fazer juntas? DANÇA, MERCADORIA! é um trabalho de dança ou uma dança que trabalha.**

5.

Te convindo a ficar com o problema. A expressão vem do título do último livro da Donna Haraway, historiadora da ciência que tem me inspirado um tanto. Uma imagem chave para ela é a

2.

o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos.

– Jorge Larrosa Bondia

Como gosta de dizer a Eleonora, que orienta esta pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ – *salve a universidade pública brasileira, salve a pesquisa pública em artes no Brasil* – não é sobre fazer bem ou fazer mal, não tem fazer certo ou errado. Tem o fazer. A persistência no fazer. Fazendo, experimentamos sensações. Aparecem desafios. Tem que dar um jeito, inventar uma estratégia. Interessam os modos de fazer a dança acontecer. Se perceber de repente noutro lugar, o corpo diferente. Ou não. Se surgirem pensamentos, fica à vontade pra escrever. Depois, dia 28, voltamos pra contar a história.

Como faço com o lixo de um dia inteiro? Onde guardo dentro de casa? Como? E a etiqueta do melão? E o copo do açaí? E o plástico do queijo? O resto da comida no restaurante – trago pra casa também? E viajando, levo na mala? Minha senhora, com licença – esse lixo é meu ou é seu?

Bondia, o filósofo da educação que citei na epígrafe, diz que o corpo da experiência é um corpo receptivo, apaixonado e vulnerável. Aceita correr o risco de transformar o próprio corpo. Gosto de pensar que a ideia de experiência convoca três corpos: um corpo antes da experiência, um corpo durante a experiência e um corpo depois da experiência. **Deixar queimar, fazer viver.**

6.

Sugiro separar seus lixos em quatro grupos, mas sinta-se livre para guarda-los como desejar.

os orgânicos, armazenados diretamente no balde do Ciclo Orgânico – restos de frutas, legumes e verduras, cascas, grãos e sementes em geral, a borra e o filtro do café, o saquinho do chá, o hashi da comida japonesa, alho, cebola

3.

O que fazem os brancos com todo esse curo? Por acaso eles o comem?  
– Davi Kopenawa Yanomami

O céu está caindo.

Não é a primeira vez. No primeiro tempo, a floresta era instável. As coisas mudavam de forma sem parar. Era tudo tão frágil, que o céu não aguentou e desabou sobre a floresta, lançando os ancestrais yanomami para debaixo da terra. Assim é – dizem as palavras do xamã Davi Kopenawa. Omema veio então a existir e teve de criar uma nova floresta. Por cima dela, fez descer um novo céu e, para fixá-lo bem firme lá no alto, fincou seus pés com grandes estacas de metal, que escorou nos subterrâneos da terra.

As palavras de Kopenawa fazem um aviso: as coisas que os brancos tiram sem parar do fundo da terra – o petróleo, o cobre, o ferro, o magnésio – não são alimentos; são o firmamento do céu. Regulam também o equilíbrio térmico do planeta. Se continuarmos rasgando o chão como queixadas vorazes em produzir novas mercadorias, o céu vai desabar. **Quando isso acontecer, vamos todos morrer.**

O povo da mercadoria tem tudo. Mesmo assim, segue dependente de uma extração contínua das coisas debaixo da terra, levadas para as cidades para serem transformadas dentro de suas fábricas em mercadorias de rápido descarte.

Mercadorias, contam as palavras do xamã, “não se decompõem como as carnes de nosso corpo. Os humanos adoecem, envelhecem e morrem com facilidade. Já o metal dos facões, dos machados e das facas (...) não desaparece tão

depressa! Assim é. As mercadorias não morrem.”

Plásticos levam entre 400 e 500 anos para se reintegrar ao ciclo da vida. E ou a vida toda falando em jogar fora. Mas – espera – não existe um fora. Que fora é esse, gente? Se existisse, onde estaria ele, o fora? Fora do meu apartamento; fora da lixeira do corredor; fora do prédio; fora do caminhão de lixo – mas e depois? E depois? E depois de depois? O índice nacional de recuperação de resíduos no Brasil é de 1,67%. (Os últimos dados são de 2019; como quase tudo no país, deixaram de ser contados nos últimos anos.) Isso significa que o país recicla ou reutiliza em média menos de 2% de todo o plástico que joga fora. Em que fora foram parar os outros 98%?

Karl Marx escreveu que as mercadorias têm uma coisa “misteriosa”. Seu feitiço é esconder seu processo de produção – e também de descarte. A sacola de plástico voando ao vento é só um piscar de olhos numa história de escala temporal geológica. Milhares de anos de transmutações, desfazimentos e refazimentos da matéria, da formação do petróleo, passando pelas tecnologias humanas de extração, até as centenas de anos que ela levará para se decompor, enquanto sangra chorume, minério morto e fumaça líquida do metal em lençóis freáticos ou na barriga de tartarugas marinhas.

Algumas teóricas dos *discard studies* que tenho estudado sugerem que a engenharia sanitária e os sistemas público-privados de descarte de lixo e limpeza urbana inventaram a ficção de um fora impossível, que poderia esconder tudo o que não queremos mais. Fora da vista, fora de preocupação. O que os olhos não veem o coração não sente. O que é isso que não

queremos ver? Lixos contam parte da nossa história. Lixo é memória. Autorretrato. **Que histórias são essas, que só aparecem fora da luz?**

brincadeira de cama de gato, aquela com o barbante entrelaçado nos dedos. Você recebe nas suas mãos um desenho de cordas que você não escolheu – e agora precisa responder de algum jeito. “Vivemos (todos os seres sobre a Terra) em tempos perturbadores, confusos, turvos e problemáticos”, ela escreve. “A tarefa é tomarmo-nos capazes de responder de forma recíproca.” Seguir com o problema exige estar presente. Convida a aprender juntas a responder de forma hábil e implicada num mundo denso, cheio de urgências e feridas. Ficar com o problema é permanecer no calor intenso e úmido da compostagem. Imaginar possibilidades de recuperação parcial, de mútuo entendimento localizado. Tomar-se capaz de alguma coisa com. Fazer parentescos inesperados. Criar refúgios multiespécies de toda ordem. Confiar, trabalhar e jogar junto. Seguir com o problema exige estar presente. Não é sobre o resolver o problema, livrar-se dele; talvez nem seja mesmo possível, talvez seja tarde pra isso. É sobre permanecer com o problema, experimentando movidas imaginativas e criativas que cuidam da vida. Ficar com o problema é aproveitar toda oportunidade de invenção. Lixo dá problema. **Se seu lixo não traz problema, é porque ele está dando problema fora da sua vista.** Fiquemos com nossos lixos.

e alimentos cítricos, farinhas, massas cruas, doces e bolos, geleias, migalhas de pão, cerveja e vinho (apenas o líquido), salgadinhos, sobras de comida, insetos mortos, resto de ração de pets, pelos, cabelos e penas não sintéticas, grama cortada, arranjos florais ou restos de poda, palhas, aparas de lápis, giz de cera, serragem, cinzas, fósforos, palitos de dente, roldas de vinho (de cortiça), papel toalha e guardanapos sujos ou limpos, embalagens de papelão ou caixas de pizza (rasgadas em pedaços), jornal velho. No caso de leite e derivados, peixes, carnes, ossos e alimentos cozidos em geral, o Ciclo recomenda congelá-los no freezer e colocá-los no baldinho apenas no último dia da ação (como têm um processo de decomposição mais acelerado, podem dar mau cheiro no baldinho depois de alguns dias).

b) **lixo seco**, armazenado limpo – vidro, metal, couro, plástico, borracha, madeira tratada com verniz, papel alumínio, pilhas e baterias, remédios, tecidos sintéticos etc.

c) **lixo sujo** – óleos e gorduras, graxa, tintas, bitucas de cigarro, chicletes, esponjas sintéticas usadas, cola etc. Caso tenha óleo, separe dos demais num vidro – ele será reciclado.

d) **lixo contaminante** – papel higiênico com fezes ou urina, absorventes, fraldas, máscaras de proteção facial etc.

7.

**DANÇA, MERCADORIA!** é uma ação entre nós – Adriana Schneider e o Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica e Carolina Calcavecchia e Chris Igreja e o Ciclo Orgânico e a Coopfuturo e Dani Câmara e Dani Lima e Diegmes Pechincha e Eleonora Fábilo e Eloisa Brantes e Gabriela

Lirio e Jonathan Fontella e Marcéli Torquato e Mayara Liriano e Raissa Vidal e o Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ e Ricardo Cabral.

Te agradeço imenso pelo desejo de constelar, dançar mover e investigar junto. É uma alegria mesmo, dá força de vida. Ao longo dos próximos dias, estou por aqui para o que for preciso.

No sábado, dia 28/5, o encontro vai acontecer na rua lateral do HO, a rua Imperatriz Leopoldina, em frente a obra PN10 do grande Oiticica. Se chover, trabalharemos no auditório, no espaço interno do HO. Teremos uma sala para deixar nossos pertences enquanto trabalhamos.

Até breve,

Ricardo Sol

#### 1.4 Mercadorias não morrem

O povo da mercadoria já tem muito. Mesmo assim, continua dependente de uma extração contínua de coisas que vêm debaixo da terra, em seguida levadas para os complexos industriais das cidades, para serem transformadas em mercadorias de rápido descarte.

Os objetos que fabricamos, e mais ainda os dos brancos, podem durar muito além do tempo que vivemos. Eles não se decompõem como as carnes de nosso corpo. Os humanos adoecem, envelhecem e morrem com facilidade. Já o metal dos facões, dos machados e das facas fica coberto de ferrugem e sujeira de cupim, mas não desaparece tão depressa! Assim é. *As mercadorias não morrem.* (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 409, grifo nosso)

Plásticos levam entre 400 e 500 anos para se reintegrar ao ciclo da vida. Seu tipo mais conhecido é o *politereftalato de etileno* (PET), patenteado em 1941 por dois químicos britânicos, John Rex Whinfield e James Tennant. Eles viviam na cidade de Manchester e trabalhavam na Calico Printers' Association, uma indústria têxtil fundada na virada do século XX. No início dos anos 1940, a Europa vivia uma crise severa de desabastecimento, arrasada pela Segunda Guerra Mundial. A Calico Printers', bem como outras companhias do ramo têxtil, sofria especialmente com a escassez de algodão, lã e linho, matérias-primas para produção de tecidos. Depois de muitos experimentos, Whinfield e Tennant conseguiram sintetizar uma substância capaz ao mesmo tempo de alta flexibilidade quando aquecida e de alta rigidez quando à temperatura ambiente. Nascia o PET, que só nos anos 1970 passaria a ser utilizado na indústria de embalagens, substituindo aos poucos o vidro e o papelão por seu mérito de unir a resistência de um à leveza do outro. Prático e eficaz, o *politereftalato de etileno* pegou.

A sintetização do PET tem menos de 100 anos. Se plásticos levam em média entre 400 e 500 anos para se decompor, isso significa dizer que *todo o plástico PET produzido desde sempre segue existindo no planeta* – aqui, no meio do deserto do Atacama, aí, na barriga de uma tartaruga marinha, em algum ou noutro lugar, nas ilhas de lixo da América Central, ou nos lixões e aterros sanitários das cidades. Carregados pelo vento, pelas correntes submarinas, ou revolvidos nas profundezas da terra, plásticos PET não conhecem limites nem fronteiras. Aparecem por todos os lados, onde menos se espera, numa coreografia planetária inusitada. Uma dança com gente humana, com descartes, com caminhões de lixo, com trabalhadores de aterros sanitários, com correntes ultramarinas, com peixes, com vento, com ratos, com pombos, com moluscos – e eu a vida toda falando em *jogar fora*. Não existe *fora*. Se existisse, onde estaria o *fora*? Fora do meu apartamento? Fora da lixeira do corredor? Fora do prédio? Fora do caminhão de lixo? E depois? E depois de depois? O índice nacional de recuperação de resíduos

no Brasil em 2021 foi de 3,5%<sup>2</sup>. Se o país recicla ou reutiliza em média menos de 3,5% de todo o lixo que *joga fora*, em que *fora* vão parar os outros 96,5%? Em qual *fora* cabem 96,5%?

Os *estudos dos descartes* – também conhecidos como *discard studies* ou *waste studies* – são um campo recente, que vem se formando nas últimas duas décadas a partir do crescente número de pesquisas que se debruçam sobre as práticas de descarte nas sociedades de consumo em massa – ou ainda, sobre as práticas de “jogar fora” do povo da mercadoria, como nos nomeia Kopenawa. São estudos que partem não tanto de uma perspectiva técnica de gerenciamento e manejo dos resíduos, mas de uma aproximação multidisciplinar, dentro das ciências sociais, que entende o lixo<sup>3</sup> como um conceito situado e construído, que dispara relações, comportamentos, políticas, leis, finanças e faz coisas acontecerem nos corpos, nos mares, na terra e no céu. Dentro do campo, duas revistas têm especial destaque: a *Discard Studies*<sup>4</sup>, lançada em 2010, e a *Worldwide Waste: Journal of Interdisciplinary Studies*<sup>5</sup>, que começou a ser publicada em 2018. As estratégias e metodologias são diversas e reúnem perspectivas da antropologia, da geografia, da sociologia, da história, da política econômica e dos estudos ambientais, entre outros campos.

A socióloga húngara Zsuzsa Gille e o geógrafo estadunidense Josh Lepawsky, que editaram o *The Routledge Handbook of Waste Studies*, publicado em 2022, escrevem na introdução ao livro que o campo, apesar de bastante jovem, oferece a oportunidade de provocar o entendimento corrente de que lixo seja sinônimo de *material descartado*. Essa definição, argumentam, colocaria a discussão num campo tecnocrático. Isso porque não apenas

dá a impressão de que o lixo já esteja sob controle e não seja, portanto, realmente um problema, como cria um atalho que passa ao largo de análises que permitiriam o escrutínio social sobre quem decide, e baseado em que considerações, a composição material desses lixos, que trazem tantos problemas sociais e ambientais. (GILLE; LEPAWSKY, 2022, p. 5)<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Índice de Sustentabilidade da Limpeza Urbana. Edição 2023. Disponível em: <[https://www.abrema.org.br/wp-content/uploads/2024/03/ISLU\\_2023\\_P1.pdf](https://www.abrema.org.br/wp-content/uploads/2024/03/ISLU_2023_P1.pdf)>. Acesso em 11 jul. 2024.

<sup>3</sup> Na maior parte dos casos que se seguem, optei por traduzir o inglês *waste* por *lixo*. Acredito que a palavra seja mais adequada para dar conta da relação ainda muito alienada que tecemos com nossas práticas ecossociopolíticas do descarte. Como veremos ao longo do capítulo, seguimos insistindo na ficção de um *jogar fora* impossível. Outras alternativas de tradução, como *descarte* ou *resíduo*, poderiam dar falsamente a impressão de que a questão já esteja endereçada. A palavra lixo, para mim, tensiona a reflexão e nos faz permanecer com o problema, sem apaziguá-lo.

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://discardstudies.com>>. Acesso em 01 out. 2024.

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://whp-journals.co.uk/ww>>. Acesso em 01 out. 2024.

<sup>6</sup> Tradução do autor. No original: “*Not only do these definitions give the impression that waste is already managed, thus, not really a problem, but shortcut analysis that would allow social scrutiny into who decides, and based on what considerations, the material composition of wastes that pose so much environmental and social trouble.*”

Em vez disso, pesquisadoras e pesquisadores do campo tendem a perceber os lixos “como materiais que falhamos em usar (seja qual for a razão)” (GILLE; LEPAWSKY, 2022, p. 5)<sup>7</sup>. Debruçar-se sobre essas falhas, e sobre que histórias elas contam sobre nossas sociedades de consumo e descarte em massa, foi a virada teórica que deu o primeiro grande impulso crítico para os estudos dos descartes.

Heike Weber, professora-chefe do Departamento de História da Tecnologia da Universidade Técnica de Berlim, é uma teórica do campo. Assim como Kopenawa, que aponta que as mercadorias não morrem, Weber também chama atenção para o tempo de *desfazer* das coisas. Coisas duram no tempo, e seu desfazer é um processo de transformação, que perdura. “O momento em que declaramos alguma coisa como lixo [...] não conclui a história do lixo”, diz (2022, p.89)<sup>8</sup>. É só o início de outra história. Nada simplesmente aparece ou desaparece. A sacola de plástico voando ao vento é apenas um piscar de olhos, numa história de escala temporal geológica. São milhares de anos de transmutações, desfazimentos e refazimentos da matéria, da formação do petróleo, passando pelas tecnologias humanas de extração, produção e distribuição, até as centenas de anos que ela levará para se decompor, enquanto derrama chorume em lençóis freáticos e desprende sua fumaça maléfica pelos ares.

Weber percebe que a política de resíduos sólidos europeia e estadunidense, mais ou menos adaptada para dezenas de outros países ao redor do planeta (incluindo o Brasil) apostou na ideia de que aterros sanitários poderiam funcionar como um *ponto final* para a história de todo o lixo – um grande vórtex, que encerraria o caso de uma vez por todas e não se fala mais nisso. Mas a canadense Myra Hird, professora da Escola de Estudos Ambientais da Queen’s University, lembra que aterros sanitários enfrentam *pelo menos* dois problemas: uma capacidade espacial limitada para uma quantidade de resíduos crescente ao infinito, e o *inevitável* vazamento de chorume.

Existem mais de 7 milhões de químicos conhecidos, 80 mil deles em circulação comercial, e cerca de 1 mil químicos novos entrando em uso comercial a cada ano [...]. Adicione a isso os cerca de 14 mil aditivos alimentares contaminantes adicionados aos aterros pelas comidas descartadas. [...] Uma vez no chão, esses materiais [tóxicos] tornam-se parte da economia de produção e consumo de bactérias. [...] O chorume viaja vertical e horizontalmente dentro dos aterros sanitários, e continua a viajar quando vaza das unidades de aterro. [...] As principais preocupações incluem contaminação

<sup>7</sup> Tradução do autor. No original: “*not as material discarded but as material we failed to use (for whatever reason) provided the first major critical impulse for waste studies*”.

<sup>8</sup> Tradução do autor. No original: “*the very moment of declaring something as ‘waste’ [...] does not conclude the story of waste.*”

do solo e dos lençóis freáticos, emissões de gases e uma miríade de efeitos adversos na saúde da flora e da fauna. (HIRD, 2014, p. 457)<sup>9</sup>

Hird argumenta que a engenharia sanitária e os sistemas público-privados de descarte de lixo e limpeza urbana inventaram a ficção de um *fora* impossível, que poderia esconder tudo o que não queremos mais. Jogar *fora*, assim, é um ato de *esquecimento*. A autora elabora:

A prática de cuidado da classe média ocidental de colocar o lixo na calçada para que seja levado para estações de tratamento, aterros, incineradores e similares ritualiza o esquecimento. Isso é tornado possível por decisões legislativas, políticas de regulação, modelos de risco, adesão comunitária e práticas de engenharia. Desse modo, aterros sanitários aparecem na paisagem como uma ação material de esquecimento. (HIRD, 2014, p. 455)<sup>10</sup>

Fora da vista, fora de preocupação. O que os olhos não veem o coração não sente. O que é isso que não queremos ver? Lixos contam parte da nossa história. Lixo é memória. Autorretrato. Que histórias são essas, e que imagens são essas, que só aparecem fora da luz?

### **1.5 *Eu faço arte de manutenção uma hora todos os dias***

Outono de 1976. O clima não era de muita festa em Nova York. Os meses que se avizinhavam trariam consigo “uma crise financeira de proporções épicas” (PHILLIPS, 2016, p. 83)<sup>11</sup>, que se arrastaria pelos anos seguintes. Como resposta, a prefeitura da cidade demitiu funcionários públicos e fez cortes severos em serviços como limpeza urbana e contraturno escolar. Trabalhadores de manutenção, reparo e conservação se encontravam num alto grau de vulnerabilidade. “O impacto humano foi catastrófico, já que milhares de pessoas no governo

---

<sup>9</sup> Tradução do autor. No original: “There are over 7 million known chemicals, 80,000 of which are in commercial circulation and with about 1,000 new chemicals entering into commercial use each year [...]. Add to this the approximately 14,000 food additives and contaminants added to landfills from discarded food. [...] Once in the ground, these [toxic] materials become part of bacteria’s production and consumption economy. [...] Leachate [...] travels vertically and horizontally within landfills, and continues to travel when it leaks beyond landfill cells. [...] Major concerns include soil and groundwater contamination, gas emissions and myriad adverse health effects for flora and fauna.”

<sup>10</sup> Tradução do autor. No original: “Diligent middle-class western practices of placing garbage on sidewalks to be taken to dumping stations, landfills, incinerators and the like ritualises this forgetting. It is made possible by legislative decision, regulative enforcement, risk models, community accession and engineering practice. As such, landfills make their appearance on and in the landscape as a material enactment of forgetting.”

<sup>11</sup> Tradução do autor. No original: “a financial crisis of epic proportions”.

municipal perderam seus trabalhos, devastando indivíduos e suas famílias e levando ao declínio serviços municipais críticos” (PHILLIPS, 2016, p. 83)<sup>12</sup>.

Eram 11h da manhã do dia 16 de setembro, quando as portas do Whitney Museum Downtown foram abertas ao público. O museu inaugurava a exposição coletiva *Art > World*. No segundo andar do Whitney, o espaço da artista nova-iorquina Mierle Laderman Ukeles estava praticamente vazio. A parede principal era dividida em três colunas, uma ao lado da outra, pintadas do chão ao teto. Na primeira, de cor cinza clara e mais estreita que as demais, algumas folhas de papel penduravam da parede, soltas ou presas a uma prancheta. Na segunda coluna, branca, uma bolota amarela bem no topo fazia as vezes de sol. Na terceira, de fundo azul marinho escuro, uma lua e cinco estrelas se destacavam no alto. Bem no topo das colunas, sobre o sol e a lua, lia-se: “EU FAÇO ARTE DE MANUTENÇÃO UMA HORA TODOS OS DIAS”<sup>13</sup>.

Semanas antes da exposição abrir, 300 funcionárias responsáveis pela limpeza, reparo e segurança do Whitney haviam recebido uma carta, cujo cabeçalho endereçava: “Querido/a amigo/a trabalhador/a”<sup>14</sup>. O texto, assinado pela artista, era um convite à equipe do museu. Como explica a curadora e professora Patricia Phillips, Ukeles

convidava-os/as a juntarem-se a ela “para criar um trabalho vivo de Arte de Manutenção”. [...] Ela deixou claro desde o início que ela não pediria tempo ou esforço extras; em vez disso, propôs algo que aconteceria “dentro da sua cabeça – e na sua imaginação.” Ela descreveu sua ideia como “um jogo que você joga comigo” – e assim como muitos jogos, havia instruções. *I Make Maintenance Art One Hour Everyday* [Eu faço arte de manutenção uma hora todos os dias] (1976) pedia a cada empregado/a para escolher uma única hora de seu turno regular de trabalho e pensar nas atividades que performasse nesse período como Arte. (PHILLIPS, 2016, p. 82-83)<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Tradução do autor. No original: “*The human impact was catastrophic, as thousands of people in city government lost their jobs, devastating individuals and their families and leading to the decline of critical municipal services.*”

<sup>13</sup> Tradução do autor. No original: “*I MAKE MAINTENANCE ART ONE HOUR EVERY DAY*”.

<sup>14</sup> Tradução do autor. No original: “*Dear Friend Worker*”.

<sup>15</sup> Tradução do autor. No original: “*invited them to join her ‘in creating a living Maintenance Art work.’ [...] She made it clear from the start that she was not asking for extra time or effort; instead, she proposed something that would take place ‘inside your head – and in your imagination.’ She described her idea as ‘a game you play with me’ – and as with many games there were instructions. I Make Maintenance Art One Hour Everyday (1976) asked each employee to choose a single hour of their regular work shift and think of the duties they performed within that period as Art*”.



Performance *I make maintenance art one hour every day* [Eu faço arte de manutenção uma hora todos os dias] no Whitney Museum Downtown. 1976. Foto: Ronald Feldman Fine Arts

Durante as cinco semanas seguintes, enquanto a exposição corria, Ukeles acompanhou as equipes de manutenção do museu em turnos de oito ou dezesseis horas de trabalho, de dia e à noite, sempre carregando uma polaroide em volta do pescoço. Pedia a autorização de funcionáries para fotografar seus trabalhos e “quando a fotografia emergia da câmera ela mostrava-a ao/à/s trabalhador/a/es e perguntava se consideravam suas ações ‘Trabalho de Manutenção’ ou ‘Arte de Manutenção’” (PHILLIPS, 2016, p. 82)<sup>16</sup>. Ouvida a resposta, etiquetava a foto com a opção escolhida e colava as polaroides, dia após dia, na parede da exposição – a coluna branca para as equipes diurnas e a azul-escuro para os turnos vespertino e noturno. Cinco semanas depois da abertura, o espaço de Ukeles no segundo andar era outro: 720 polaroides de trabalhadoras e trabalhadores do museu, às vezes trabalhando e às vezes fazendo arte, tomavam toda a parede da sala.

<sup>16</sup> Tradução do autor. No original: “as the photographs emerged from the camera she showed them to the worker(s) and asked them if they considered their actions ‘Maintenance Work’ or ‘Maintenance Art’”.

No dia 4 de outubro, terceira semana da exposição, o jornalista David Bourdon publicou no jornal *The Village Voice* uma crítica elogiosa ao trabalho de Ukeles na *Art < > World*. No texto, ele diz que a artista

está fazendo um nome para si como a criadora de algo chamado “arte de manutenção”, que consiste em todas as tarefas de rotina que a maioria das pessoas odeia. [...] Uma equipe de mecânicos de elevadores que trabalha dia e noite, homens da segurança, mulheres que limpam as janelas e outros continuam a fazer seus trabalhos normalmente, mas por 60 minutos a cada dia eles são agora convidados a olharem para suas tarefas diárias como “Arte”. (BOURDON *apud* PHILLIPS, 2016, p. 89)<sup>17</sup>

Havia, é evidente, muito mais coisa em jogo. Ukeles estava chamando a atenção para a imensa quantidade de trabalho, pessoas e ações necessárias para manter o museu vivo – aberto, preservado, protegido e funcionando, *exibindo arte*. A obra acontecia ao mesmo tempo nos espaços da galeria, nos elevadores, nos arquivos e nas entradas de serviço, ou seja, ao mesmo tempo no cubo branco e por trás das portas de “acesso restrito a funcionários”.

No meio de uma crise fiscal cuja principal saída oferecida pelo governo era a demissão em massa de funcionários de limpeza pública, acompanhada da precarização de serviços de conservação, o trabalho – como diz a artista em seu manifesto de 1969 pela *maintenance art* – “*flush up to conscience*” (1969, p. 3), isto é, dá uma descarga às avessas e faz transbordar na consciência (ou na galeria) o trabalho necessário para sustentar a manutenção da vida (e dos espaços de exibição de arte). Ukeles tinha 30 anos quando publicou seu manifesto. Depois de tornar-se mãe, ela percebe seu tempo e energia serem quase totalmente direcionados para cuidar de uma nova vida, o que a faz rever seu pensamento e atitude como artista. É quando decide fazer *arte de manutenção*: lava as escadarias de museus, limpa o chão de centros culturais, controla o fluxo de entrada e saída de galerias, colabora com funcionáries que cuidam, cozinham, preservam e renovam – um tipo de trabalho usualmente esquecido, subalternizado e mal remunerado. Que histórias aparecem fora da luz?

Com relação a *Eu faço arte de manutenção uma hora todos os dias*, um fato relevante é que Ukeles estava ela mesma trabalhando durante as semanas da exposição – e mesmo antes, durante o período de planejamento da ação. Trabalhando com o corpo, assim como os mais de

---

<sup>17</sup> Tradução do autor. No original: “*is making a name for herself as the originator of something called ‘maintenance art’, which consists of all the routine chores most people hate. [...] A round-the-clock crew of elevator mechanics, security men, cleaning women window washers, and others continue to do their regular work, but for 60 minutes each day they are now asked to look upon their daily tasks as ‘Art’*”.

300 funcionários e funcionárias, muitas vezes longe dos olhos do público, nos espaços “invisíveis” do museu. Patricia Phillips foi cocuradora de uma exposição retrospectiva de Ukeles no Queens Museum, também em Nova York, em 2016, quase cinquenta anos depois da publicação do manifesto. Ela acompanha de perto o trabalho da artista, e assinou o catálogo da exibição. Phillips considera que “seu próprio comprometimento de tempo deu ‘peso’ e autenticidade a suas colaborações. Para os trabalhadores ela era uma artista (e colaboradora) que também estava trabalhando” (2016, p. 83)<sup>18</sup>. Phillips lembra ainda que

quando as fotografias começaram a preencher a parede do museu, um número de trabalhadores cruzou outra barreira fantasma e visitou o museu pela primeira vez. [...] Perto do fim da exposição o Whitney abriu na quinta-feira, 19 de outubro, das 23h30 às 00h30 [fora de seu horário regular] para que os dois turnos de trabalhadores noturnos pudessem ver as imagens de si mesmos/as definindo o que estavam fazendo (PHILLIPS, 2016, p. 83)<sup>19</sup>.

Olhando o conjunto do trabalho da artista, Phillips considera que ali, no meio da década de 70, Ukeles já estava lançando perguntas e desenhando as estratégias éticas e estéticas no campo das artes que ganhariam corpo a partir dos anos 90 como arte socialmente engajada, movimento que discutiremos mais detalhadamente no capítulo 3 desta tese.

Como uma artista se aproxima respeitosamente e alcança de forma inclusiva uma comunidade de trabalhadores expandida, diacrônica? E como ela apreende e infiltra a cultura e a ecologia de ambientes altamente regulados? [...] Os arquivos da artista mostram incontáveis documentos e evidências de que ela desenvolveu uma capacidade formidável de se engajar num trabalho ético, responsável e artístico dentro de condições externas complexas. (PHILLIPS, 2016, p. 82)<sup>20</sup>

O que aconteceu no Whitney Museum durante aquele outono era só o começo de uma investigação de longa duração, que Mierle Laderman Ukeles viria a desenvolver pelos próximos quarenta anos. No último parágrafo da crítica de David Bourdon publicada no *The Village*

---

<sup>18</sup> Tradução do autor. No original: “*her own commitment of time acquired ‘weight’ and authenticity with her collaborations. For the workers she was an artist (and collaborator) who was also at work.*”

<sup>19</sup> Tradução do autor. No original: “*as the photographs began to fill the museum wall, a number of the workers crossed another phantom barrier and visited the museum for the first time. [...] Near the conclusion of the exhibition the Whitney opened on Tuesday, October 19, from 11:30 p.m. to 12:30 a.m. so that two evening shifts of workers could see images of themselves defining what they were doing.*”

<sup>20</sup> Tradução do autor. No original: “*How does an artist respectfully approach and inclusively reach out to an expanded, diachronic community of workers? And how does she apprehend and infiltrate the cultures and ecology of a highly regulated environment? [...] The artist’s files hold countless documents and evidence of her developing a formidable capacity to engage in ethical, responsible, and artful work within complex external conditions.*”

*Voice*, o jornalista fazia uma sugestão irônica para uma cidade em crise, com grande dificuldade de conseguir ajuda financeira do governo federal:

Vamos torcer para que os financistas da cidade de Nova York persigam as implicações da Arte de Manutenção de Ukeles. Se o Departamento Sanitário, por exemplo, pudesse fazer de seu trabalho regular uma performance conceitual, a cidade poderia se qualificar para uma subvenção do *National Endowment for the Arts* [órgão nacional de financiamento das artes]. (PHILLIPS *apud* BOURDON, 2016, p. 87)<sup>21</sup>

Um dia depois de ler a publicação no jornal, Ukeles escreveu para Anthony Vaccarello, comissário do Departamento Sanitário de Nova York, instituição pública de limpeza urbana de uma das maiores metrópoles do mundo. A artista citava o texto de Bourdon e logo sugeria sem muitos rodeios: “Talvez você esteja interessado em ter uma artista em residência no Departamento Sanitário” (*apud* PHILLIPS, 2016, p. 92)<sup>22</sup>. Dias depois, o telefone de Ukeles tocou. Do outro lado da linha, uma assistente de Vaccarello perguntou:

“O que você acha de fazer arte com 10 mil pessoas?”

“Estarei aí em breve”<sup>23</sup>.

Depois de um estudo minucioso do sistema municipal de coleta de resíduos da cidade, Ukeles se depara com uma questão de escala: como fazer proporções gigantescas e números imensos serem percebidos de forma sensível? Em sua primeira performance como artista residente do Departamento Sanitário de Nova York, ela decide cumprimentar e agradecer pessoalmente a cada um dos 8 mil e 500 trabalhadores do departamento, ação que ela realizaria em turnos diários de trabalho ao longo de onze meses, entre 1979 e 1980. A performance recebeu o nome de *Touch Sanitation* [*Toque sanitário*]. Cada aperto de mão era acompanhado das palavras: “Obrigada por manter a cidade de Nova York viva!” (*apud* PHILLIPS, 2016, p. 99)<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Tradução do autor. No original: “*Let’s hope that New York City’s financiers pursue the implications of Ukeles’s Maintenance Art. If the Department of Sanitation, for instance, could turn its regular work into a conceptual performance, the city might qualify for a grant from the National Endowment for the Arts.*”

<sup>22</sup> Tradução do autor. No original: “*Perhaps you might be interested in having an artist-in-residence in the Sanitation Department.*”

<sup>23</sup> Tradução do autor. No original: “*How would you like to make art with 10,000 people?*” “*I’ll be right over.*”

<sup>24</sup> Tradução do autor. No original: “*Thak you for keeping New York City alive!*”

## 1.6 O duplo feitiço da mercadoria

Nas primeiras vezes em que bati material no chão da Coopfuturo, eu me esforçava para recolher todo e qualquer tipo de reciclável. No segundo dia, Passarinho passou a me chamar a atenção. Não fica pegando coisa pequena – ela me falou, enquanto eu separava o fundo de papelão reciclável de uma embalagem de escova de dentes, do plástico não reciclável da frente. Obedeci a Passarinho a contragosto. Só mais tarde, conversando com Evelin, entendi que bater material no chão *é ouro*. Se um caminhão da Comlurb chega no pátio da Coopfuturo para descarregar e encontra material no chão, ele dá meia-volta e vai embora. Como a cooperativa fica numa área urbana, o caminhão fica proibido de deitar os materiais se o pátio não estiver limpo. É uma forma de evitar o acúmulo de lixo e a proliferação de ratos e baratas na vizinhança, que podem ser vetores de doenças. É por isso que bater material no chão *é ouro* – o importante é bater o mais rápido possível, para liberar espaço para o próximo caminhão. Não vale a pena triar tudo, só os materiais mais valiosos. O tempo que eu gasto separando a embalagem da escova de dentes não vale o peso do papelão que será vendido depois. Nas mesas e esteiras, por outro lado, o trabalho é menos urgente – e então tria-se com um pouco mais de calma.

A reciclagem começou a ganhar espaço a partir da década de 1970, primeiro na Europa e nos Estados Unidos, como alternativa para a crescente quantidade de resíduos produzida pelo povo da mercadoria. Com o tempo, tornou-se ela mesma uma mercadoria. Pouco mais de um século antes de Davi Kopenawa contar suas palavras a Bruce Albert, do outro lado do oceano, um homem branco, judeu e alemão também desdobrou incansavelmente o conceito de mercadoria – no final do século XIX, Karl Marx fez sua análise minuciosa do capitalismo enquanto vivia a explosão da segunda revolução industrial da Europa. Para ele, a mercadoria é um fenômeno ao mesmo tempo *material* e *social*. Por um lado, mercadorias satisfazem necessidades humanas; ou seja, têm um *uso*, que depende de suas qualidades corporais. Martelos pregam pregos ou estilhaçam vidraças porque são duros, pesados e compactos, acoplados a um bastão; enquanto esponjas podem desengordurar copos ou sovacos por sua aspereza ao mesmo tempo porosa e flexível. Como escreveu em “O capital”, “essa utilidade não flutua no ar [...], ela não existe sem esse corpo” (MARX, 2013, p. 158).

Ao mesmo tempo, mercadorias só são mercadorias porque foram feitas para o *mercado*, ou seja, são produzidas para serem vendidas ou trocadas. Possuem um *valor de troca*, normalmente determinado pela quantidade de tempo de trabalho humano investido na sua produção, num dado contexto tecnológico. Na indústria da reciclagem, por exemplo, um quilo de papelão prensado tem *mais valor de troca* que um quilo de papelão não prensado. Afinal,

houve mais trabalho humano envolvido tanto na prensagem dos papelões, como na construção da máquina prensadora.

No mercado – onde as mercadorias são trocadas, seja uma feira ou uma bolsa de valores – o valor de troca de uma mercadoria é expresso pelo *preço*. Isso quer dizer que todas relações sociais investidas no processo produtivo daquela mercadoria aparecem sob essa forma numérica – a forma de uma quantidade de moedas; custa tantos reais, pesos, coroas ou dólares. “É justamente essa forma acabada – a forma-dinheiro – do mundo das mercadorias que vela materialmente, em vez de revelar, o caráter social dos trabalhos privados e, com isso, as relações sociais entre os trabalhadores” (MARX, 2013, p. 211). Marx escreveu que as mercadorias têm um “segredo” misterioso (MARX, 2013, p. 204). Seu feitiço – o *fetichismo da mercadoria* – é esconder seu processo de produção. Dito de outro modo, na sociedade capitalista, mercadorias são trocadas por dinheiro a todo momento, deixando escondidas sob a forma-preço todas as relações humanas, animais, vegetais e maquinicas implicadas em sua produção.

A esse encobrimento dos processos de produção, eu gostaria de acrescentar igualmente seu processo de descarte. O feitiço é duplo. Não sabemos de onde as mercadorias vêm nem para onde vão. Não sabemos de que são feitas nem em que se transformarão. Não sabemos quem as produziu nem quem tratará de nosso lixo. Não sabemos nem participamos de seus processos de produção e descarte. Não sabemos, apenas consumimos. Ignoramos e consumimos ignorância. Lembrando Hird (2014), a pesquisadora canadense dos estudos dos descartes mencionada acima, o feitiço das mercadorias é sobretudo um feitiço de *esquecimento*. E o esquecimento reiterado torna-se apagamento.

No segundo mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, o Brasil sancionou a lei nº 12.305 de 2010, que institui a Política Nacional de Resíduos Sólidos. Entre outras coisas, a lei determina que a indústria garanta a reciclagem de 22% de toda a embalagem que coloca no mercado ao longo de um ano. Como seria impossível que a Coca-Cola, por exemplo, encontrasse por aí 22% de suas próprias garrafas para garantir sua reciclagem (já que mercadorias se dispersam em todas as direções e não temos como saber exatamente onde foram parar), a lei criou o instrumento do *crédito de logística reversa*<sup>25</sup>. Quando a Coopfuturo tria, digamos, uma tonelada de garrafas PET e vende para a indústria recicladora, que é quem vai propriamente reciclar o material – isto é, transformar as garrafas descartadas outra vez em matéria prima plástica – a cooperativa emite uma nota fiscal. Essa nota é um documento, que

---

<sup>25</sup> A lei precisa ser regulamentada em cada estado, o que já aconteceu no Rio de Janeiro, em São Paulo, no Mato Grosso do Sul, no Ceará e no Amazonas, por exemplo.

comprova que uma tonelada de PET voltou de fato para a indústria. A Coca-Cola então compra da Coopfuturo o crédito de logística reversa gerado por essa nota – ou seja, compra a exclusividade de apresentar ao governo essa nota como garantia de que uma tonelada de plástico foi de fato reciclada. Assim, a Coca-Cola torna-se responsável por essa tonelada, e uma outra empresa não pode comprar essa mesma nota e apresentá-la ao governo. Comprando créditos referentes a várias notas, e reunindo notas de várias cooperativas, a Coca-Cola então garante que 22% da quantidade de embalagens que colocou no mercado em um ano foram efetivamente reciclados.

Esse mecanismo garante que catadoras de recicláveis sejam remuneradas duas vezes – uma pela venda do material triado e outra pela venda do crédito gerado pela nota fiscal –, o que melhora significativamente sua remuneração, já que normalmente elas seriam pagas apenas pela venda do material, mas não pelo trabalho da triagem em si. Ao mesmo tempo, como o sistema de compensação é estadual, obriga a indústria a fomentar a formação de novas cooperativas nos lugares onde atuam, já que embalagens colocadas no mercado do Amazonas precisam ser triadas e vendidas por catadoras amazonenses.

O crédito, porém, não se refere ao tipo específico de plástico (PET, PP<sup>26</sup>, PS<sup>27</sup>, PVC<sup>28</sup>) mas a plásticos *em geral*, o que é um problema. Pense, por exemplo, nas embalagens de salgadinhos laminadas por dentro – um tipo de plástico reciclável, usado em abundância pela indústria, mas que não tem *mercado* de reciclagem. Na triagem da Coopfuturo, ele vai para o rejeito, porque não há quem o compre – diz-se, então, que não há *reciclabilidade*. Apesar disso, de acordo com a lei, a indústria que produz essas embalagens – a Elma Chips, por exemplo – pode comprar créditos referentes à venda de *qualquer* plástico, e não desse plástico *em especial*, o que faz com que a empresa poluente possa seguir produzindo um material que na prática não é reciclado, enquanto “compensa” sua poluição, por exemplo, com créditos de PET, um plástico de mercado aquecido.

Marx ressalta que as mercadorias não são uma novidade do capitalismo industrial. Coisas feitas para serem vendidas já existiam mesmo antes do século XVI. A novidade do capitalismo industrial – e depois financeiro – é *generalizar* a produção de mercadorias. Pessoas, educação, times de futebol, vacinas, rios, estações de metrô ou de tratamento de esgoto, rituais funerários, ruas, avenidas e até cordilheiras inteiras tornam-se mercadorias – que podem ser vendidas ou compradas. A questão, no entanto, é que no mercado o valor de uso das mercadorias

---

<sup>26</sup> Polipropileno.

<sup>27</sup> Poliestireno.

<sup>28</sup> Policloreto de vinila.

torna-se, segundo Marx, menos importante que seu valor de troca – em outros termos, o que a coisa faz importa menos que quanto vale a coisa. Quando não só coisas, mas também ações se tornam mercadorias, o que a ação *faz* importa menos que o quanto *se ganha* com ela. Assim, quando a reciclagem se torna ela mesma uma mercadoria, passa a se preocupar menos com a reintegração das matérias inorgânicas ao ciclo da vida e mais com o quanto se pode extrair de riqueza daí. Quando Passarinho chama minha atenção – *não cata coisa tão pequena!* – ela está me ensinando que minha ação não tem valor de troca significativo, e que por isso não vale a pena. Não se trata aqui de uma crítica moral às catadoras, mas uma crítica ao modo de vida do povo da mercadoria, que não tem habilidade de responder de forma criativa e responsável às demandas de um planeta em colapso.

### 1.7 Essa história mal contada do fora pede outra dança

As suecas Mike e Micki são as fundadoras da reCreate Design Co., um escritório de *redesign*. À diferença de designers, redesigners só trabalham com materiais que já existem no mundo. “Nosso nicho, na verdade, é mudar a função dos materiais enquanto estendemos sua vida – por exemplo, transformando capas velhas de skates em capas de caderno, ou combinando taças de vinho e vidros sem par para criar novos conjuntos de castiçais”, contam, em entrevista ao blog *Internal Doors*<sup>29</sup>. “Se não os transformamos para estender seu ciclo de vida, as chances mais prováveis são de que eles terminem no lixão<sup>30</sup>.”

Staffan Appelgren é antropólogo e pesquisador do departamento de Estudos Globais da University of Gothenburg. Ele tem se dedicado a estudar a circulação de matérias de segunda mão como um movimento importante na direção de economias circulares, e acompanhou o trabalho de Miki e Mike à frente da reCreate Design Co.

Renovação em geral significa um design de interior completamente novo [...]. O design de interiores convencional pode ser entendido como um ‘design a partir do abstrato’. Designers começam de um rascunho de espaço em branco, que deve ser preenchido de acordo com as restrições de apenas um conjunto particular de ideias e necessidades. Em contraste, o ‘design a partir do concreto’ ‘permanece com’ o ambiente do entorno, com as coisas e materiais

<sup>29</sup> *An Interview With The Recreate Design Company. Internal Doors*. Disponível em: <<https://www.internaldoors.co.uk/blog/an-interview-with-the-recreate-design-company>>. Acesso em 29 jun. 2022.

<sup>30</sup> Tradução do autor. No original: “*Our niche is to actually shift the function of materials while extending their life – such as turning old skateboard decks into notebook covers, or combining wine glasses and other unmatched glassware to create new candlestick sets. If we don’t transform them to extend the lifespan, chances are they will end up at the dump.*”

que já existem, [...] usando ‘coisas à mão’ para desenvolver o projeto. (APPELGREN, 2020, p. 4)<sup>31</sup>

Trabalhar com o que está à mão torna o trabalho de redesigners muito menos previsível e suscetível a planejamentos rígidos. Appelgreen descreve o clima de trabalho na oficina da reCreate Design Co. como estimulante, criativo e energizante. “Uma forma de criar que não se apoia simplesmente num sujeito humano autônomo impondo forma a materiais passivos” (APPELGREN, 2020, p. 2)<sup>32</sup>. Na prática, Mike e Miki precisam lidar com desafios como construir uma mesa com parafusos velhos, que antes precisam ser desentortados – o trabalho dá trabalho e leva tempo. Frequentemente, a dupla passa horas descobrindo o que os materiais *podem* fazer, ou seja, experimentando como reagem a encaixes, montagens e composições diversas. Também é comum que busquem materiais em terrenos de construção ou demolição, em brechós e lojas de caridade, além de ativar suas próprias redes pessoais em busca de desapegos. “Num mundo imperfeito de humanos e materiais, menos tempo era gasto tentando manter (uma ilusão de) controle humano, que em colaborar para encontrar jeitos de alcançar resultados desejados” (APPELGREN, 2020, p. 7)<sup>33</sup>.

Appelgreen aponta a importância da reciclagem na direção de economias circulares, mas ressalta que é preciso ter consciência de que ela não chega perto de resolver o problema. Em primeiro lugar, pelos altos níveis de energia gastos pela indústria recicladora, que envolve a queima de combustíveis fósseis para transporte e o uso intensivo de água, produtos químicos para lavagem de resíduos e eletricidade para o funcionamento das máquinas. Além disso, trata-se de um setor habitualmente sustentado por uma mão de obra extremamente barata, de vínculos de trabalho precários, normalmente em condições insalubres e sem qualquer investimento tecnológico que melhore seu trabalho. Numa tarde, no pátio de triagem da Coopfuturo, enquanto as catadoras enchiam uma caçamba de papel e papelão, Evelin me contou que, caso tivessem uma empilhadeira que suportasse mais peso, poderiam vender o papelão prensado e

---

<sup>31</sup> Tradução do autor. No original: “*Renovation usually meant entirely new, ‘stylish’ interior design with up-to-date furnishings, and staff in workplaces often interpreted this as a sign of the company’s prosperity and an expression of care by the management. [...] Conventional interior design may be understood as a ‘design of the abstract’. Designers start from scratch with an empty space that is to be furnished according to the constraints only of a particular set of ideas and requirements. By contrast, the ‘design of the concrete’ ‘remain within’ an evolving environment, with existing things and materials, [...] using ‘things at hand’ to develop the project.*”

<sup>32</sup> Tradução do autor. No original: “*A form of creating that does not simply rely on an autonomous human subject imposing form on passive materials.*”

<sup>33</sup> Tradução do autor. No original: “*In an imperfect world of humans and materials, less time was spent trying to maintain (an illusion of) human control, than on collaborating in working out ways to achieve desired results.*”

dobrar seu valor de mercado. “Nós temos a máquina prensadora, mas um fardo de papelão prensado é muito mais pesado que os outros materiais e a nossa empilhadeira não aguenta”, explicou. Na época, ela me disse que a máquina custava cerca de 17 mil reais. “Mas de onde vou tirar esse dinheiro? Se eu compro a máquina, não consigo pagar o salário das cooperadas. E ninguém aqui aguenta um mês recebendo menos.”

Outro problema é que a reciclagem promete a reintrodução de matérias descartadas num suposto ciclo fechado de circulação, sem necessariamente questionar nossa forma massiva de consumir e produzir descartes. Heike Weber, de quem falávamos mais acima, concorda com Appelgreen: “Ao final do processo de desfazção, a reciclagem terá destruído um artefato para recuperar suas matérias primas para produção futura. Reparo, reuso e reforma, em contraste, representam estratégias que prolongam a interação humano-objeto” (WEBER, 2022, p. 98)<sup>34</sup>.

Quando era criança, eu vivia numa casa. Por isso, não podíamos deixar o lixo no portão com muita antecedência – nos proibia a lei municipal e a lei de meu pai que, obcecado por limpeza, não podia nem imaginar gambá, cachorro, formiga ou barata atraídos para o nosso portão. De tanto que deixávamos para tirar o lixo em cima da hora, era comum alguém ter que sair correndo ao som do caminhão subindo a rua. Acabávamos ofegantes no portão de casa, entregando em mãos a sacola pesada de lixo ao gari, que a jogava na caçamba, onde era comprimida e triturada. Eu morria de medo de ser agarrado por aqueles dentes gigantesco. O fora haveria de ser lá dentro, e não cheirava nada bem.

As histórias de nossas mercadorias *depois* do descarte, depois que dizemos “Isso é lixo e está morto!” são histórias que merecem atenção, porque contam nossas próprias histórias. Desde pequenos, aprendemos que nossos restos, descartes e excrementos não contam como parte de nossa história pessoal. Lixeiras não aparecem nos retratos de família; não conversamos sobre como vai nosso esgoto, nem sobre nossa saúde intestinal. Não queremos ver nem ouvir falar. Como lembra Hird,

crianças aprendem com seus cuidadores a rejeitarem seus excrementos definindo-os como lixo e praticando hábitos aceitáveis no banheiro, em vez de brincarem ou então se tornarem íntimos de seus excrementos. Em certo sentido, nós continuamos essa prática ao longo da vida. [...] O que permanece depois de nosso descarte é o que consideramos (queremos considerar) nosso verdadeiro ser. [...] Vasculhar o lixo – como todo *stalker* de Hollywood sabe muito bem – revela detalhes íntimos de práticas sexuais, saúde (o que realmente comemos versus o que dizemos comer), higiene pessoal, finanças,

---

<sup>34</sup> Tradução do autor. No original: “*In the end of the unmaking process, recycling will have destroyed an artefact to recover its material resources for future production. Repair, reuse and refurbishment, by contrast, represent strategies which prolong the human-object interaction.*”

relações pessoais, pensamentos privados, afiliações políticas e mais. [...] Em outras palavras, *nós nos conhecemos por meio dos lixos*. (HIRD, 2012, p. 456, grifo nosso)<sup>35</sup>

Essa história mal contada do fora faz sua dança. Uma coreografia ao mesmo tempo imperceptível e barulhenta, que se move para fazer esquecer. *Dança, mercadoria!* é uma aposta de des-coreografia do movimento expandido das mercadorias pela cidade. Desfazer e refazer; dançar o escuro. Dançar com resíduos com gente humana com bactéria com caminhão de lixo com galinhas com artistas com escavadeira com triciclos com catadoras de lixo com empilhadeiras com esteiras e com máquinas de prensar. A partir da meia-noite do dia 21 de maio de 2022, teve início um gesto coletivo e duracional: por sete dias, interromper *a vinte e quatro mãos* a coreografia normal das mercadorias que chegam. No lugar de deixá-las passar, retê-las *perto*; preservá-las *aqui*; mantê-las *do lado de dentro*. No oitavo dia, nos encontramos no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica para experimentar outros movimentos possíveis entre gente humana e mercadoria. Compor e contar histórias. O que podemos aprender com nossos lixos? O que podemos fazer juntas? *Dança, mercadoria!* é um trabalho de dança e uma dança que trabalha.

Como gosta de dizer a Eleonora Fabião, que orienta esta pesquisa, quando estamos em experiência, não se trata de fazer bem ou fazer mal; não tem fazer certo ou errado quando se experimenta. Tem o fazer ou o não-fazer, isso sim. A *persistência* no fazer. Fazendo, experimentamos sensações, aparecem desafios, tem que dar um jeito, inventar uma estratégia – interessam justamente os modos de fazer a dança acontecer. Se perceber de repente noutra lugar, o corpo diferente. Como faço com o lixo de um dia inteiro? Onde guardar dentro de casa? Como? E a etiqueta do melão? E o copo do açaí? E o plástico do queijo? O resto da comida no restaurante – trago pra casa também? Se viajar, levo na mala? Minha senhora, com licença – esse lixo é seu ou é meu?

Jorge Larrosa Bondía é filósofo da educação e foi professor da Faculdade de Educação da Universidade de Barcelona. Ele diz que “o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos” (BONDÍA, 2002, p. 24). Para ele, o corpo da experiência é um corpo receptivo, apaixonado e vulnerável, que aceita correr o risco de transformar o próprio

---

<sup>35</sup> Tradução do autor. No original: “*children learn from their caregivers to eschew their excrement by defining it as waste, and practicing acceptable toilet habits rather than playing with or otherwise remaining intimate with their excrement. In a sense, we continue this practice throughout life. [...] What remains after our disgorgement is what we (want to) consider our real self. [...] Rummaging through garbage — as any Hollywood stalker will attest — reveals intimate details of sexual practices, health (what we really eat vs. what we report eating), personal hygiene, finances, personal relationships, private thoughts, political affiliations and so on. [...] In other words, we know ourselves through waste.*”

corpo. Gosto de pensar que a ideia de *experiência* convoca três corpos, como diz Fabião: um corpo antes da experiência, um corpo durante a experiência e um corpo depois da experiência. Deixar queimar, fazer viver.

*Dança, mercadoria!* é um convite a ficar com o problema, expressão que dá título ao último livro da historiadora da ciência estadunidense Donna Haraway (2023), debate que aprofundaremos no próximo capítulo da tese. Ficar com o problema exige estar presente. Convida a aprender juntas a responder de forma hábil e implicada, num mundo denso, cheio de urgências e feridas. É como permanecer no calor intenso e úmido da compostagem. Não é sobre resolver o problema, livrar-se dele; talvez nem seja mesmo possível, talvez seja tarde. Não dá pra jogar ele *fora*. É sobre permanecer com, experimentando movidas imaginativas e criativas que cuidam da vida. Ficar com o problema é aproveitar toda oportunidade para invenção. Lixo dá problema. Se seu lixo não te traz problema, é porque ele está dando problema fora da sua vista. Fiquemos com nossos lixos, fiquemos com nossos problemas.

Somos o povo da mercadoria, nascemos e morremos em meio a mercadorias – e o que podemos fazer de dentro do desastre? A aposta, aqui, é que dançar, compor e contar histórias com nossos lixos seja uma forma de prolongá-los; de reencantá-los quebrando o feitiço da mercadoria. Ou de reencantar a nós mesmas, para que, quem sabe, nos tornemos mais sensíveis e capazes de lidar com as matérias e seus tempos em processo. No lugar do fora habitual, propomos outra dança para o fora – uma dança com artistas, com cooperativa de catadoras de recicláveis, com negócio familiar de compostagem, com aterro sanitário e com centro cultural. Uma dança que resiste à praticidade e a eficiência do esquecimento. *Dança, mercadoria!* é uma ação com Adriana Schneider com Carolina Calcavecchia com Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica com Chris Igreja com Ciclus Ambiental com Ciclo Orgânico com Coopfuturo com Dani Câmara com Dani Lima com Dieymes Pechincha com Eleonora Fabião com Eloisa Brantes com Gabriela Lírio com Jonathan Fontella com Mayara Liriano com Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ com Raissa Vidal e com Ricardo Cabral.

### 1.8 *Dança, mercadoria!*

28 de maio de 2022, lua minguante

“Eu não compro modelo novo, nunca, de nada. Sou atrasada em todos os lançamentos. Uso até acabar. Essa tela tem uma mancha interna e eu já estava mal dos olhos. Mal mesmo. E eu dizia – o que eu vou fazer com uma tela de computador, onde vou jogar? Então pensei: o Ricardo! Aqui é um lugar de cuidado com o lixo. Tudo aconteceu nessa tela: projetos, escritas, comunicações... é um amor. Mas agora não tem jeito, vai ficar aqui.”

(Eloisa Brantes)

*Dança, mercadoria!* (Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2022) Na foto, Eloisa Brantes e seus lixos.  
Foto: Carolina Calcavecchia.





*Dança, mercadoria!* (Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2022) Na foto, Mayara Liriano e seus lixos. Foto: Carolina Calcavecchia.

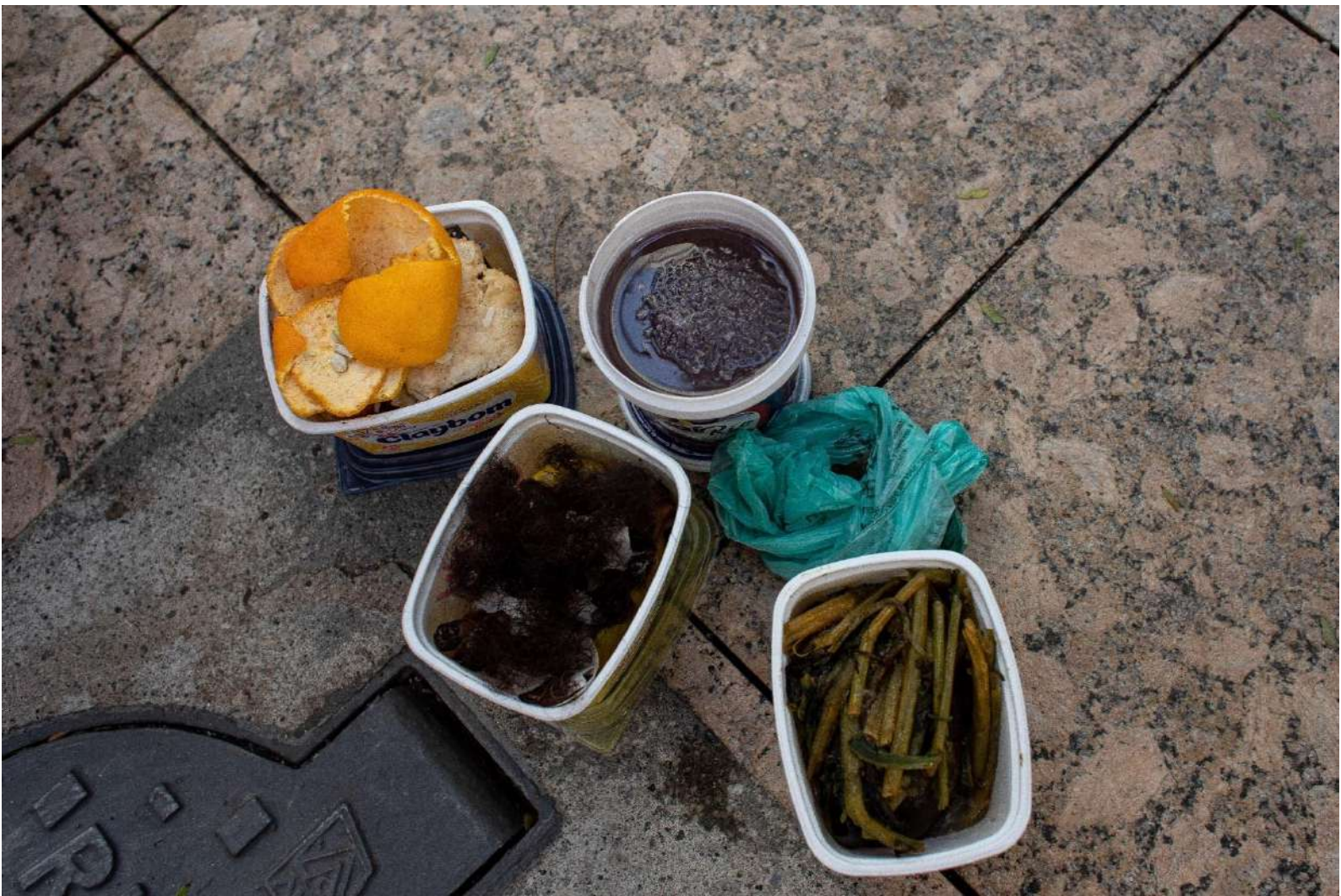
“Isso é um pedaço de uma quentinha do bandeirão da UFRJ. Tem um monte delas aqui e na minha rotina. Desde que a universidade voltou da pandemia, a forma como eu me alimento mudou, não sei se para o bem ou para o mal. Esses pedaços de isopor sabem que eu dependo deles. É uma forma acessível de me alimentar; às vezes duas vezes ao dia. Eu faço parte desse lixo e ele faz parte de mim.”

(Mayara Liriano)

“Eu estava em Campinas no fim de semana. Separei meu lixo durante a viagem e na volta despachei no ônibus junto com a mala, coloquei etiqueta e tudo. Quando cheguei de manhã, não estava mais lá. O motorista jogou fora.”

(Jonathan Fontella)

*Dança, mercadoria!* (Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2022) Foto: Carolina Calcavecchia.





*Dança, mercadoria!* (Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2022) Foto: Carolina Calcavecchia.

“Muita gente desconhece meu sobrenome Alcure, parte libanesa da minha ancestralidade. Essas películas de grão de bico são fresquinhas, de hoje de manhã. Fiz humus com a receita da minha avó, e não tem humus que nem o dela. Tem um truque, que ela me contou ainda viva – e eu vou contar para vocês. Deixa o grão de bico demolhando de uma noite para outra. No dia seguinte, coloca na panela de pressão e cozinha por 15 minutos. Quando sair a pressão, abre, espera esfriar, reserva a água do cozimento e tira as películas, uma a uma. Eu gosto de tirar porque deixa o grão mais leve, e é um trabalho meditativo, uma macumba espiritual. Depois, coloca no liquidificador com um ou dois dentes de alho, dependendo do gosto; o suco de um limão; sal; pimenta do reino; azeite – e o segredo da vovó: *o caldo de uma laranja*. E um pouquinho de canela também, bem pouquinho, senão a canela toma todo o humus. Bate no liquidificador e coloca tahine, na quantidade que você gosta. Aí vai adicionando a água do cozimento. É ela que dá o ponto da cremosidade.”

(Adriana Schneider Alcure)

“A pele negra ressecada fica cinza. E eu fujo de ficar acinzentado. Uso um creme nos meus pés com manteiga de karité – sempre até o fim, que nem a amiga. Mas essa bisnaga, por mais que você aperte, não sai tudo. Então vou passar uma técnica para vocês, que pagaram por essa mercadoria toda, da embalagem ao produto. O eficiente mesmo é cortar. Aí você diz: “Ah, mas o creme vai secar em contato com o ar.” Não vai, porque você tampa de novo. Como? Encaixando a parte de cima que você cortou! Essa bisnaga sabe que sou um cara que se preocupa com a beleza, física e de espírito. Estar bem. Bem viver. No modo que estamos vivendo está bem difícil de ser bem. Bem difícil de ser bem? Sim, bem difícil de ser bem.”  
(Jonathan Fontella)

*Dança, mercadoria!* (Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2022) Na foto, Jonathan Fontella, seus lixos e público presente.  
Foto: Carolina Calcavecchia.





*Dança, mercadoria!* (Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2022) Foto: Carolina Calcavecchia.

“Esse Aciclovir eu vou deixar no ar. Quem tem, sabe como é.”

(Chris Igreja)

“Eu não consigo ficar com o cabelo solto, prefiro prender. De cabelo solto eu me sinto tão vulnerável quanto mostrando esse lixo. E eu descobri que a Zalike tem ótimas chuquinhas. Eu dou três boas voltas e ele fica bem preso. Tem chuquinha que eu dou duas e já fica caindo. Zalike não, segura firme.”

(Chris Igreja)

*Dança, mercadoria!* (Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2022) À frente, a artista Chris Igreja e seus lixos. Atrás, a catadora Rita Isabel Alves à esquerda e público presente à direita. Foto: Carolina Calcavecchia.



“Casca não é lixo para mim. Estou morando numa casa com terra, então eu enterro minhas cascas. Tem o que eu como e o que a terra come.”

(Eloisa Brantes)

“Essa semana me trouxe mais atenção a tudo. Os gestos, o que acontecia na casa, os tempos. Na sexta-feira, dia que passa o lixeiro, o Jérôme falou: ‘Já desci com o lixo’ e eu ‘NÃO!’ Desci correndo as escadas, desesperada, *era todo um trabalho desfeito!*, peguei da mão do lixeiro, ele ficou me olhando sem entender nada, pedi desculpas, tirei com todo o cuidado e disse a ele que na semana que vem eu deixo.”

(Eloisa Brantes)

*Dança, mercadoria!* (Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2022) Foto: Carolina Calcavecchia.





*Dança, mercadoria!* (Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2022) Foto: Carolina Calcavecchia.

“Sou uma pessoa metódica. Como dois ovos todo dia de manhã, faça chuva ou faça sol. Outra coisa que também faço toda manhã é tomar um limão. Mas aqui, além das cascas do limão e do ovo, tem dois caroços de abacate. Em geral eu só como abacate na guacamole, em geral no jantar, uma refeição mais leve. Mas faz pouco tempo eu me apaixonei. E ele come abacate todos os dias de manhã. Ele não mora no Rio, faz pouco tempo fui visitá-lo e passamos uns três dias juntos, comendo abacates todas as manhãs. Quando voltei, o jeito de tê-lo por perto foi comer abacate no café de manhã. Quer dizer, aqui tem dois caroços de abacate. E um abacate dá para três manhãs – então três vezes dois, seis. Seis manhãs com abacate, ovo, limão e a lembrança do gatinho. Agora estou me sentindo um pouco vulnerável com vocês olhando para mim.”

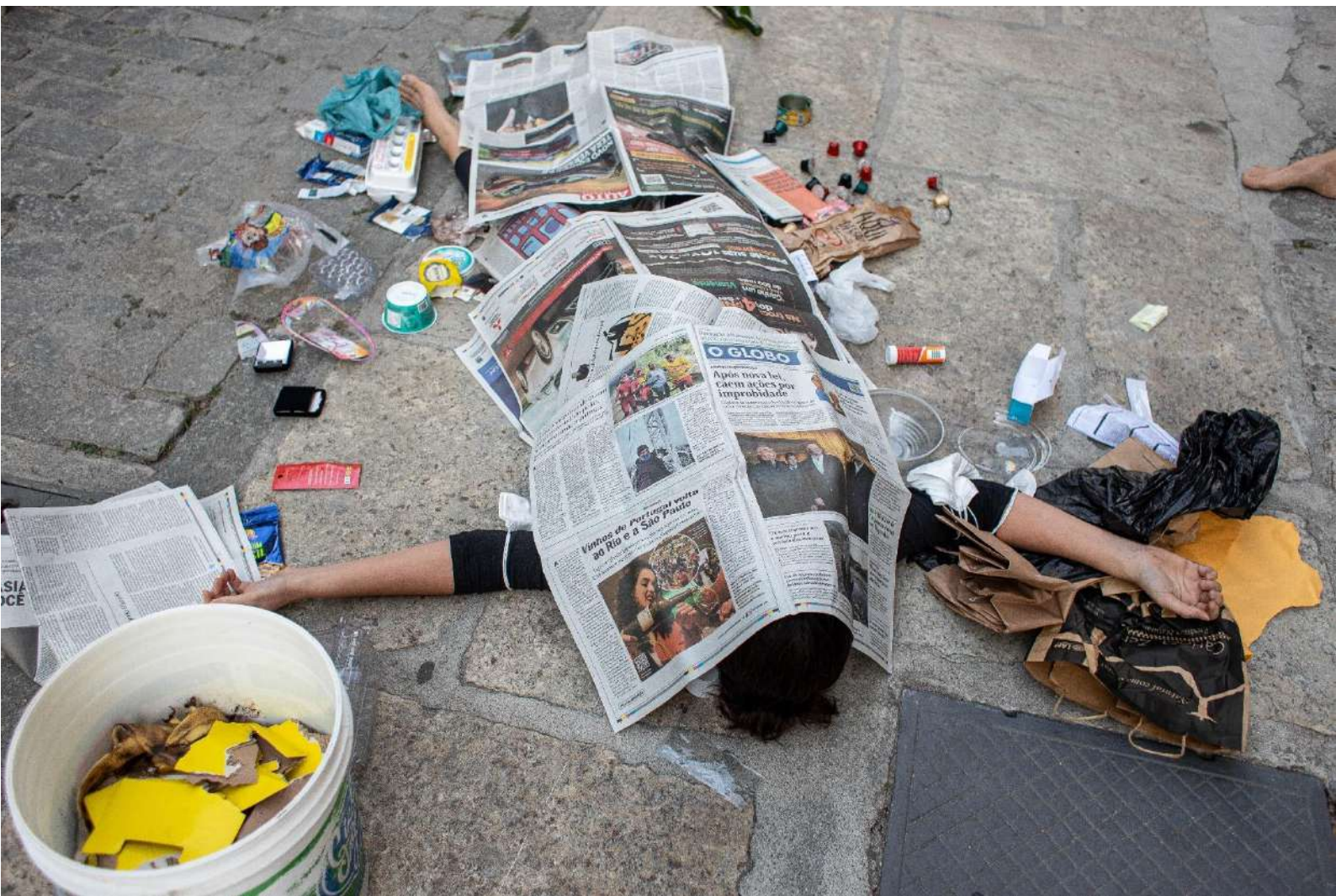
(Ricardo Cabral)

Dança, mercadoria! (Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2022) Na foto, Dani Lima e seus lixos. Foto: Carolina Calcavecchia.



Afinal, dona Rita apareceu. Esse recicla, dona Rita? Não. E esse plástico, recicla? Quando você amassa e faz um barulho grave assim não. E esse aqui? Esse é rejeito. Mas nada, *nadinha*? Não, ele quebra todo, olha só. Isso aqui, dona Rita? É PET branco. E isso? *Mistão*. Cadê o vidro? Eu trouxe um saco de ração de cachorro, bem resistente, justamente para o vidro, alguém viu? Papelão rasgando, vidro batendo, saco plástico sacudindo, garfo descartável partindo. Já tem saco pra tetrapak? Nota fiscal vai no papel? Sim. Rrrrrsss. Tlink tlink. Plec plec plec. Lembra de tirar a tampinha da garrafa, a tampinha é *mistão*. E isopor, dona Rita? Rejeito! Material fino aqui, olha – é melhor um saco mais resistente por causa do computador, pesa muito, vou pegar, aguenta aí. Papel ou papelão? Rasga assim que você vai ver, olha – papelão! E esse papel sujo, é rejeito? Não, vai mesmo sujo, tem que ver como chega na caçamba do caminhão lá na cooperativa! Papel sujo de banheiro não, né? Não! E esse papel assim com plástico, vai no papel? Ideal mesmo é tirar o plástico – vai no papelão. Quem tá com o mistão? Quem tá com papel? Aqui! Isso é sucata ou material fino? Testa com o imã, tudo que o imã agarra é sucata. E tecido? Sintético é rejeito, se fosse 100% algodão podia ir no compostável. Esse aqui é papel ou papelão? Dona Rita mostrou que faz assim, deixa eu rasgar – papel! Alô, *mistão*!

*Dança, mercadoria!* (Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2022) Na foto, Gabriela Lirio e seus lixos.  
Foto: Carolina Calcavecchia.



“No início fiquei muito preocupada porque lá em casa produzimos uma quantidade de lixo absurda. Somos eu, meu marido e dois filhos. Eu pensei: caramba, eu não vou conseguir chegar no Hélio Oiticica, vou precisar de um caminhão, o meu filho bebe mate pra caramba, Coca-cola, as garrafas... Então decidi separar só o meu. Entender o que é meu e o que não é meu. Quem sou eu. O lixo traz a história da vida da gente. Cada lixo tem uma cara, é uma narrativa.”  
(Gabriela Lirio).

*Dança, mercadoria!* (Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2022) À frente, Gabriela Lirio e seus lixos. Atrás, da direita para esquerda, Jonathan Fontella, Dani Lima, Eloisa Brantes e público presente. Foto: Carolina Calcavecchia.





*Dança, mercadoria!* (Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2022) Foto: Carolina Calcavecchia.

“Não é fácil entrar em contato. É uma coisa que a gente quer ver longe. O fora é onde você não vê.”

(Eloisa Brantes).

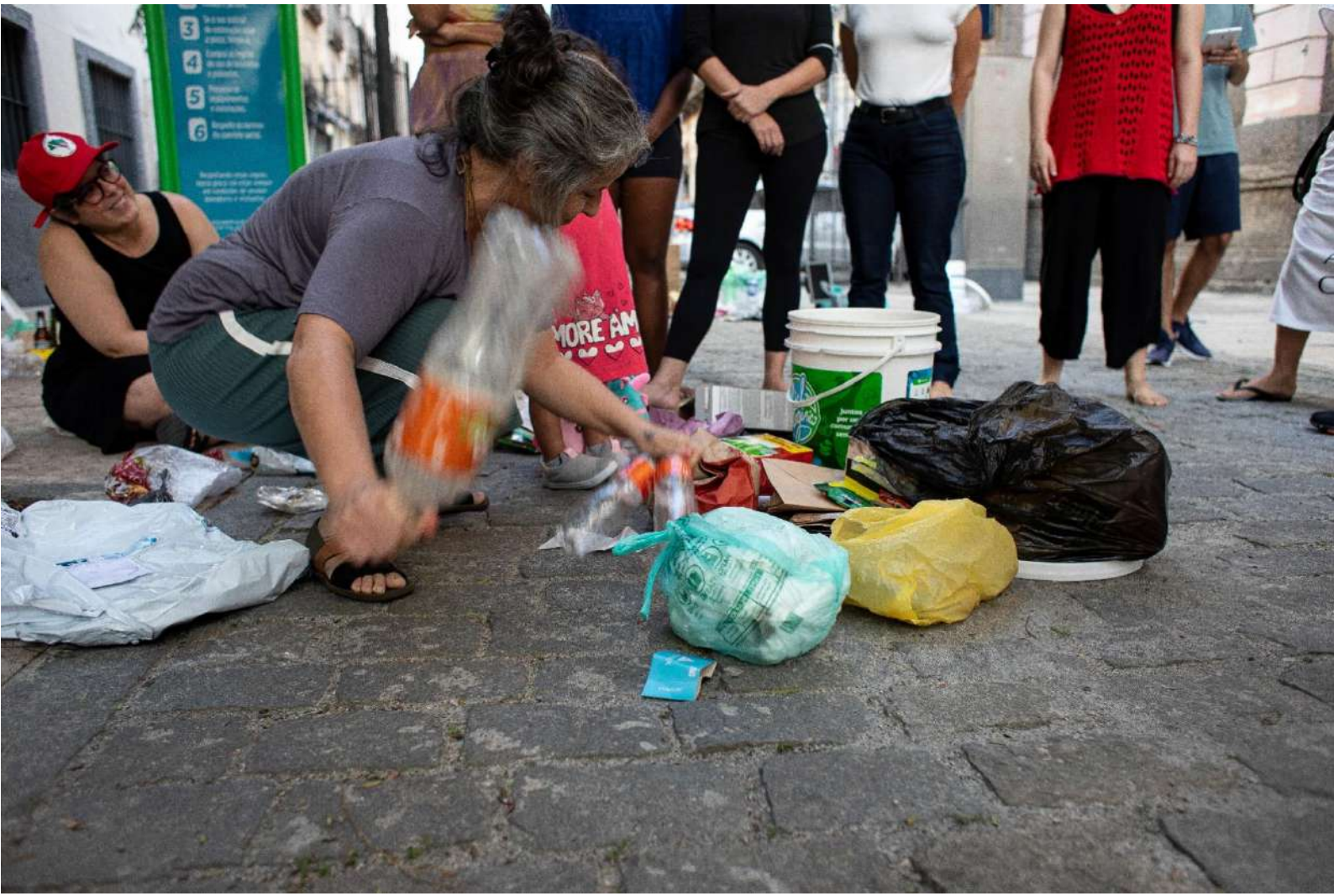
“Muda a vida, mudam as escolhas. Eu como carne e essa semana não comi, porque não quis ter o trabalho de lidar com os restos da carne. Pelos fins fui escolhendo os inícios. Sendo bem honesta, não trouxe todo meu lixo. Comecei a semana menstruada e não banquei de trazer meus absorventes, guardar por oito dias meu sangue, não sustentei. Quando você pegou seus restos de cabelo e vi a embalagem da tintura, achei corajoso. Ela está bancando trazer o cabelo dela aqui, pensei. É um processo de ir se encarando, se expondo, abrindo campo para lidar com o que você é.”

(Chris Igreja)

“Me senti refém de mercadorias que chegam e sobre as quais não temos controle. Coisas que a gente compra e que somos obrigadas a receber junto. Como não ser obrigada a receber a embalagem? Quando você vê, está lotada de lixo. Como posso não ser refém disso? Você compra o melão e vem uma etiqueta. Compra a areia do gato e vem um plástico dentro do plástico.”

(Adriana Schneider Alcure)

*Dança, mercadoria!* (Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2022) Na foto, Adriana Schneider, seu lixo e público presente.  
Foto: Carolina Calcavecchia.





*Dança, mercadoria!* (Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2022) Na foto, Dani Lima, Adriana Schneider e um pedaço de casca de tangerina. Foto: Carolina Calcavecchia.

“Eu me vi dando banho nas garrafas, botando saco plástico para secar, o escorredor da cozinha era só embalagem, um saco enorme de lixo na área, mais sacolas no varal... Precisei de um espaço e de um tempo que eu não tinha. Eram figuras novas na minha casa, e chegavam mais todos os dias. Quando você usa e descarta, você pega o que te interessa e não se responsabiliza pelo resto. Quando você tem que se responsabilizar, sua vida entra em outro tempo. Você tem que abrir espaço na vida, toma tempo, pede cuidado. A água de coco engarrafada você bebe e depois joga fora a garrafa. Eu posso comprar o coco, mas tem que carregar o coco, abrir o coco... a garrafa é muito mais rápida de abrir, mas demora muito mais para se decompor. Mudar a relação com o lixo é mudar um registro profundo de tempo na vida.”

(Dani Lima)

“Cada saca dessas é um tempo. O plástico é um tempo, o papelão é outro tempo. Quando a gente vê, são relógios, coisas vivas em processo de decomposição e recomposição permanente. São acontecimentos em tempos distintos, muito lentos. E tudo passou pelo corpo. Tudo. Não tem nada aqui que não tenha passado pelo corpo, do creme do pé ao cocô da netinha. Temos é que agradecer o pessoal que dedica seu tempo para organizar o tempo dessas coisas, fazendo com que elas virem outra coisa, que não sejam tão nocivas.”

(Eleonora Fabião)

*Dança, mercadoria!* (Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2022) Foto: Carolina Calcavecchia.



## **1.9 Terceira luação**

### **31 de maio de 2022, lua nova**

Três dias depois do encontro no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, Chris Igreja, amiga de longa data e parceira de companhia do Teatro Caminho, me ajudou a levar o *bag* com os recicláveis até a Coopfuturo. Ainda no HO, amarramos com um fitilho o bolsão pesado e fizemos uma espécie de alça, de modo que eu podia carregá-lo nos ombros. Era pesado. Caminhamos e pegamos o metrô na estação da Presidente Vargas – a Coopfuturo fica bem próxima à estação de Irajá. Lá, fomos recebidos por Tati e Maria, que nos ajudaram a juntá-los aos demais materiais, já triados nos *bags*. O mistão levamos para a esteira, onde Marilza e Suelen nos ajudaram a separar entre PET verde; PET colorido; cristal; PEAD branco (polietileno de alta densidade, em geral usado em embalagens de produtos de limpeza, como lava-roupas líquido e amaciantes); PEAD colorido; potes de sorvete e similares; PP (polipropileno, usado em embalagens de potes de manteiga por exemplo); PETs com resto de óleo; sandálias havaianas; e cápsulas de café. Os ânimos na cooperativa não eram dos melhores. Tem chegado cada dia menos material da Comlurb, possivelmente por causa da crise econômica severa que atravessamos no país, que vem levando cada vez mais pessoas desempregadas a recorrerem ao lixo como forma de ganhar a vida. “E como eu faço para pagar a diária de cada uma?”, me perguntou Evelin. “Não tem trabalho para todo mundo, mas não posso dispensar ninguém.”

### **1º de junho de 2022**

Às 10h da manhã, eu já estava no HO, dessa vez para a entrega do lixo compostável, levado num triciclo motorizado até uma estação intermediária de coleta do Ciclo Orgânico, nos fundos do Instituto Isai, uma escola em Laranjeiras. O colégio cede o espaço e em troca o Ciclo Orgânico recolhe suas podas e folhas secas. Foi lá que conheci Marcelo, motorista do caminhão, responsável por levar os resíduos até o pátio de compostagem em Duque de Caxias três vezes por semana. Antes de trabalhar para o Ciclo, ele era caminhoneiro. “No começo, achei que não ia me adaptar. Hoje eu amo isso aqui”, me contou. “Primeiro porque a gente reproduz aqui o que acontece na floresta. Segundo porque o pessoal é legal, ambientalista, interessado, eu me sinto junto. E terceiro porque eu ganho um pouco a mais, é carteira assinada e eu não sou pressionado a correr no volante.” Chegando lá, fomos recebidos pelo outro Marcelo, pai do Lucas. Os orgânicos foram despejados no centro do pátio, revolvidos e cobertos com matéria seca pela escavadeira. A partir de agora, a pilha será revirada a cada quinze dias, até compostar

totalmente, daqui a três a quatro meses. Marcelo marcou a pilha com uma bandeirola. “Vou te mandando fotos.”

### **3 de junho de 2022**

Depois de tudo isso, não faz sentido deixar a terceira parte de nosso lixo coletivo, a porção não reciclável nem compostável, na calçada do HO, para ser recolhida pela Comlurb. Como seguir o fora mais adiante?

### **6 de junho de 2022**

O Centro de Tratamento de Resíduos de Seropédica recebe todo o lixo recolhido da cidade do Rio de Janeiro pela Comlurb. O local é administrado pela Ciclus Ambiental, que atende a concessão pública do aterro sanitário desde 2011 realizando os serviços de “transferência, transporte, tratamento e disposição final” do lixo<sup>36</sup>. Escrevi para Ana Carolina João, coordenadora de relações governamentais da Eu Reciclo, empresa que conecta indústrias poluentes a cooperativas de catadoras, intermediando a compra e venda de créditos de logística reversa. Foi ela quem havia me passado o contato da Coopfuturo. Perguntei se sabia como eu poderia visitar o aterro. “A prefeitura paga para dispor resíduos lá”, me respondeu. “Não sei se recebem lixo de pessoa física. Vou conversar com o pessoal de operações, sei que eles têm contato com a Ciclus.” No dia seguinte, me encaminhou um áudio de uma colega sua. “Carol, não é viável”, dizia a voz. “Eles não recebem lixo na porta. Quando você entra no aterro você não pode nem descer do carro. É mais fácil ele entregar em uma estação de transferência, que é onde a Ciclus coleta o resíduo da Comlurb para levar para o aterro. De todo modo, vou ver se consigo o telefone da Suelen. Ela era a encarregada do comercial. Mas, olha, avisa para ele, acho que não dá.”

### **7 de junho de 2022, lua crescente**

O telefone da Suelen nunca chegou, então decidi ligar para o telefone geral da empresa. A recepcionista me passou o e-mail da ouvidoria. Escrevo me apresentando como artista-pesquisador, interessado em movimentos, danças e composições artísticas entre gente e lixo. Perguntei se poderia entregar pessoalmente no aterro o resíduo não compostável e não reciclável da ação. Seria muito especial contar com a Ciclus nessa dança entre a UFRJ, o CMA Hélio Oiticica, a Coopfuturo e o Ciclo Orgânico.

---

<sup>36</sup> Ciclus Ambiental. Disponível em: <<https://ciclusrj.com.br>>. Acesso em 01 out. 2024.

### 10 de junho de 2022

Meu celular tocou cedo de manhã. Era Humberto Queiroz, analista de responsabilidade socioambiental da empresa. Ele me disse que não havia protocolo para aquele tipo de pedido – o aterro não recebe lixo de particulares. Sugeri que eu levasse o lixo a uma das tais estações de transferência, me garantindo que de lá ele certamente seria levado para o aterro. Insisti que seria importante entregar em mãos, de corpo inteiro; que o modo de conhecimento da pesquisa implicava estar presente. É uma solicitação extraordinária para a gente, mas vou tentar, prometeu. Preciso que me envie o volume do lixo o mais rápido possível. Fui até o HO, levando uma trena. O lixo ficara guardado numa cozinha desativada, dentro de uma tina. Calculei o volume do cilindro e – prezadas e prezados, conforme conversa com Humberto pela manhã, envio em anexo fotos do material que gostaria de levar ao aterro. A pilha tem 0,6m de base circular e 0,65m de altura, com volume total de cerca de 0,74m<sup>3</sup>.



Lixo coletivo não compostável nem reciclável de *Dança, mercadoria!* no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica. 2022.

Foto: Ricardo Cabral

### 15 de junho de 2022, lua cheia

Fui visitar o lixo no HO. Estava bem, sem vaziar nem cheirar. Deixei com a Cida, da equipe de limpeza, um desodorizador natural, fabricado pelo Ciclo Orgânico. Ela ficou de aplicar dia sim dia não. Até agora, nenhuma resposta do Humberto.

**16 de junho de 2022**

Ricardo, boa tarde! A sua leira foi revolvida hoje pela primeira vez e assim mudou de posição. Vou te mostrar a situação hoje, às três da tarde: 72° C. Tá começando. Um abraço, Marcelo.

**22 de junho de 2022, lua minguante**

Outra vez o celular toca de manhãzinha – era Humberto. Os protocolos de segurança da empresa obrigam a identificação de todos os resíduos que entram. Eles vêm de fontes identificadas em carros identificados conduzidos por motoristas identificados. Não temos como identificar o seu resíduo. Voltou a sugerir que eu o deixasse numa estação de transferência, seria esse o jeito mais correto de seguir o caminho do lixo, se era isso o que eu queria com a tal dança. Expliquei que a ideia não era replicar a dança normal, que já acontece, mas propor outra dança. Caso seja aceito, você não poderá fazer nenhum registro audiovisual ou fotográfico, me avisou. Sem problemas. Precisamos saber como exatamente a Ciclus será citada na pesquisa e por que a visita é necessária para o projeto. Envie por e-mail uma declaração de matrícula, um resumo da pesquisa e um ofício do seu programa de pós-graduação, solicitando a parceria institucional em papel timbrado. O jurídico quer garantias.

**23 de junho de 2022**

Enviei todos os documentos. Na carta, justifiquei que, sem a visita, a ação não se completaria. Sugeri que a Ciclus fosse citada como “parceira da ação” e descrevi o resíduo como classe 2, oriundo de coleta domiciliar, basicamente composto por embalagens e sacolas plásticas variadas sem mercado de reciclagem, guimbas de cigarro, papéis higiênicos com restos de fezes ou urina, entulho de obra doméstica, areia e fezes de gato, isopores, tecidos sintéticos etc. Anexei um ofício em papel timbrado da UFRJ, em que minha orientadora e o coordenador do programa solicitavam que as senhoras e senhores acolham o convite desse artista-pesquisador para a realização de uma ação interinstitucional que certamente vai contribuir de forma significativa para sua pesquisa de doutorado e para o campo das artes da cena. Menos de uma hora depois, Humberto me escreveu no WhatsApp. Os documentos não são válidos. Não aceitamos assinatura digital, o documento precisa ser assinado fisicamente e carimbado. E o ofício deve ser assinado pela secretaria do programa, não pelos professores. Expliquei que a secretaria não tem poderes para celebrar uma parceria institucional. Precisamos da assinatura da secretaria. Na mesma tarde, o Hélio Oiticica entrou em contato para dizer que não poderia mais guardar os resíduos. De fato, já fazia uma luação inteira desde a ação. Pedi para que esperassem pelo menos até o fim dessa semana, por favor. A produtora assentiu. Prezadas e

prezados, boa tarde. Envio novamente a documentação, agora contendo ofício da Secretaria do PPGAC/UFRJ, em papel timbrado, carimbado e assinado de próprio punho.

### **27 de junho de 2022**

Olá Ricardo – Confirmando sua visita ao CTR Rio. Quinta-feira, 9h. 30 de junho de 2022. Envie por e-mail seu documento de identificação, documento do veículo e habilitação do condutor.

### **30 de junho de 2022**

Para chegar até a entrada do Centro de Tratamento de Resíduos, na cidade de Seropédica, é preciso atravessar um pequeno vale, ladeado por imensas montanhas num estranho formato piramidal. Estou com Mateus, um amigo de infância que topou ir dirigindo o carro que consegui emprestado com outro amigo. Humberto me contou que o terreno gerido pela Ciclus tem mais de 1,5 milhão de metros quadrados, onde trabalham 360 funcionários. O CTR funciona sem parar, 24 horas por dia e sete dias por semana. Recebe 10 mil toneladas diárias de resíduos, sendo 9 mil só do município do Rio. São mais de 100 máquinas e tratores, além de caminhões de resíduos e entulho entrando e saindo a cada minuto. Humberto me apontou as montanhas-pirâmides e disse que estão ali, *dentro delas*, as 35 milhões de toneladas de resíduos que a Ciclus já recebeu até hoje, desde o início das operações do aterro em 2011 (um ano depois da promulgação da Política Nacional de Resíduos Sólidos, que levou à desativação do lixão de Gramacho). São 35 milhões de toneladas de lixo, disfarçadas de montanhas.

O aterro sanitário é um canteiro de obras permanente, que compacta pirâmides de lixo dia e noite, sem parar. Os caminhões são pesados na entrada, seguem por estradas sinuosas, deixam o lixo na área indicada pelos funcionários e depois são novamente pesados na saída, atestando o peso de resíduo descarregado no aterro, pelo qual a empresa fatura. Uma vez deitado nos canteiros, escavadeiras-esteiras passam por cima do lixo, compactando-o em aclives sobre o terreno – o que vai criando justamente o formato em pirâmide, de bases quadradas empilhadas umas sobre as outras. Logo em seguida, outro trator passa por cima dos resíduos, cobrindo-os com uma argila que é também compactada em seguida, para depois ser gramada por cima. A aparência final carregaria uma atmosfera bucólica, concedida principalmente pelo verde rasteiro das gramas, não fossem dezenas de dutos de metal que perfuram os morros de cima a baixo. Na parte alta, as tubulações canalizam o metano emitido pela putrefação do lixo, que sobe pelo ar – uma parte desse metano é queimada, e transformada em gás carbônico, subproduto muito menos tóxico; e a outra parte é vendida para empresas que produzem GNV, o gás natural veicular. Já na parte baixa, outros dutos drenam o chorume, que sangra e escorre

na direção da terra. São quase 2 milhões de litros de chorume todos os dias, armazenados e tratados em imensas piscinas-lagoas, até serem devolvidos ao leito do rio por uma cascata de água salobra desmineralizada que, segundo Humberto, obedece às regulamentações do Conselho Nacional de Meio Ambiente. O *business* do lixo está ali. A diferença para a cooperativa e o pátio de compostagem salta aos olhos – há muito dinheiro, muita gente e muita mercadoria circulando. O nível tecnológico é incomparável.

Pegamos nosso carro levando os resíduos da ação e subimos uma das montanhas. Humberto me explica que as pirâmides vão ganhando novos andares, até que não seja mais rentável – ou seja, até que o custo de combustível e o tempo de subida das escavadeiras não valha a pena, quando comparado à área disponível para aterramento, que diminui a cada novo patamar. Quando isso acontece, uma nova montanha começa a ser levantada do zero, ao lado da anterior. Enquanto dirigimos pela estradinha, tudo o que vemos é grama e tubulação, nenhum lixo. O cheiro, no entanto, é forte. Humberto me explica que apenas uma pequena fração de resíduos fica à mostra, justamente área aberta da montanha, por onde ela se expande. Fazemos uma curva e vejo de repente uma revoada de pássaros. Há urubus e carcarás por todos os lados. Estamos num grande platô de barro, com seis escavadeiras que vem e vão, enquanto apitam barulhentosamente. Vejo uma pequena porção de lixo à vista. Caminhões de lixo e de entulho chegam e partem a cada cinco minutos. Quando descarregam, rapidamente uma escavadeira avança e começa a compactação. As aves dão rasantes e disputam o lixo com as máquinas.

Humberto chama um trabalhador, Wesley, que recolhe nosso saco de resíduos coletivos. Num intervalo entre caminhões, ele joga a sacola na cratera de resíduos, que é logo comprimida por uma das escavadeiras. Humberto faz uma foto no seu celular e diz que vai tentar autorizar a liberação da imagem. Wesley trabalha há seis anos no CTR e conta que é a primeira vez que vê uma pessoa, e não um caminhão, deixando resíduo. É também a primeira vez que vê uma foto sendo tirada no canteiro. Humberto nunca me enviará a imagem.

A Ciclus Ambiental tem concessão para operar o espaço até 2039, o que parece perfeito para os acionistas da empresa. Afinal, com o passar dos anos e o aumento do nível das montanhas, o aterramento vai se tornando cada vez menos rentável. A empresa tem então a vantagem de explorar o negócio pelos próximos quinze anos, e depois ir embora, sem se responsabilizar pela manutenção do aterro desativado, que continuará sangrando chorume na terra e liberando metano no ar. Olhando os caminhões sendo pesados na entrada e na saída, lembro da crise de materiais recicláveis que a Coopfuturo atravessava. Me pergunto a quem interessa que materiais recicláveis efetivamente cheguem à cooperativa. A quem interessa uma

política pública de compostagem? Quando o manejo do resíduo se torna mercadoria, quanto mais resíduo no aterro melhor para os acionistas da companhia.

Davi Kopenawa, quando conta sobre a primeira queda do céu, explica que parte dos ancestrais conseguiram escapar. Sobre as costas do antigo céu, na nova terra floresta, suas peles foram se transformando nos animais de caça e nos demais habitantes da floresta que vemos hoje, enquanto suas imagens – seu princípio vital – se transformaram em espíritos *xapiri*, entidades cosmopolíticas que os xamãs chamam e fazem descer e dançar. Os *xapiri* são os protetores da floresta, auxiliam os xamãs nas curas dos doentes e é com eles que os xamãs fazem as negociações diplomáticas necessárias, em favor dos Yanomami, além de serem mestres das palavras e dos cantos ancestrais. Kopenawa conta que os *xapiri* habitam no topo dos morros e das montanhas:

Tampouco pensem que as montanhas estão postas na floresta à toa, sem nenhuma razão. São casas de espíritos; casas de ancestrais. *Omama* as criou para isso. São muito valiosas para nós. É do topo delas que os *xapiri* descem para as terras baixas, por onde andam e se alimentam, como os animais que caçamos. É também de lá que eles vêm a nós quando bebemos *yákoana* para chamá-los e fazê-los dançar. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 118)

À certa altura do livro, Kopenawa admite que “há ainda os *xapiri* dos ancestrais dos brancos” (2015, p. 126). Fico pensando, então, que se as montanhas são a casa dos *xapiri*, os espíritos da floresta yanomami, talvez o aterro sanitário e suas montanhas de lixo sejam a casa dos *xapiri* do povo da mercadoria. O xamã se refere diversas vezes aos brancos como um povo cujo pensamento está “cheio de esquecimento” (2015, p. 498) e, não à toa, Hird diz que aterros sanitários são “uma ação material de esquecimento” (HIRD, 2014, p. 455). Seriam as montanhas de lixo do Centro de Tratamento de Resíduos de Seropédica a terra encantada do povo da mercadoria?



Materiais recicláveis de *Dança, mercadoria!* levados de metrô do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica até a Coopfuturo (2022). Fotos: Chris Igreja.



Chegada e triagem dos materiais recicláveis de *Dança, mercadoria!* no pátio e na esteira da Coopfuturo. (2022). Fotos: Chris Igreja e Ricardo Cabral.



Compostáveis de Dança, mercadoria! levados de triciclo do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica até estação intermediária do Ciclo Orgânico e em seguida carregados no caminhão (2022).  
Fotos: Ricardo Cabral.



Compostáveis de *Dança, mercadoria!* levados de caminhão até o Sítio do Adubo e em seguida revirados no pátio (2022). Fotos: Ricardo Cabral



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH  
Escola de Comunicação – ECO  
Gabinete da Direção

De: Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAC ECo UFRJ)

Para: Gestão Socioambiental da Ciclus Ambiental (a/c Humberto Alves de Queiroz)

Assunto: apoio à pesquisa de doutorado – visita ao aterro sanitário

Rio de Janeiro, 23 de junho de 2022.

Prezadas senhoras e prezados senhores,

Gostaríamos de apresentar-lhes Ricardo Cabral Pereira, nosso doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro, inscrito sob matrícula nº 120141568 e bolsista Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Atualmente, o discente desenvolve a pesquisa “Artes de constelar refúgios para segurar o céu”, com orientação da Profa. Dra. Eleonora Fabião, e, como parte do escopo de sua tese, está realizando a ação artística “DANÇA, MERCADORIA!”, que se beneficiaria enormemente de uma visita às instalações do aterro sanitário gerido pela Ciclus Ambiental em Seropédica.

Solicitamos, por favor, que as senhoras e senhores acolham o convite desse artista- pesquisador para a realização de uma ação interinstitucional que certamente vai contribuir de forma significativa para sua pesquisa de doutorado na UFRJ e, por conseguinte, para o campo de pesquisa em artes da cena voltado para debates sobre arte e ecologia.

Muito obrigada pela atenção e estamos à disposição para sanar quaisquer dúvidas e acolher sugestões.

Atenciosamente,

Marlene Cardoso Bonfim

Secretaria Acadêmica de Pós-Graduação em Artes da Cena





Acima, materiais não compostáveis nem recicláveis de *Dança, mercadoria!* na porta do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, a caminho do Centro de Tratamento de Resíduos. Na página anterior, reprodução do ofício da Secretaria Acadêmica do Programa de Pós-Graduação da UFRJ para a Ciclus Ambiental (2022). Fotos: Ricardo Cabral.

## 2 MUNDO MANGUE

Lembro de uma aula de Ciências da minha primeira série no Ensino Fundamental. No livro, uma ilustração campesina, uma espécie de roça bem colorida. Tinha uma rocha, uma nuvem, uma planta, terra, um homem, uma mulher e um trator. De dentro do desenho, saíam flechas que levavam a caixinhas do lado de fora, onde deveríamos completar: ser vivo ou ser não vivo. Eu tinha sete anos e o nome da minha professora era Vera. Eu amava a Vera. Lembro que na imagem tinha também um córrego. As perguntas tinham sempre resposta certa ou errada, e por isso a Vera corrigia nossos exercícios no final. Eu errei a questão. Respondi que o rio era ser vivo. Quando não entendi o X vermelho-vivo na página, levei o livro à sua mesa e tia Vera me explicou, escrevendo com giz no quadro negro, que seres vivos nascem, crescem, reproduzem-se e morrem. Se eu pudesse voltar atrás, eu ia até a mesa dela outra vez – “Mas as águas, tia Vera, também não nascem, crescem, reproduzem-se e morrem? Você já viu uma mina d’água? Já viu o rio dividindo em afluente? Já viu o delta de um rio? Ou então o vapor da água subindo na direção do céu? E, mesmo hoje, vemos ou não vemos tantos rios morrerem? O rio Watu, do povo Krenak, por exemplo, está em coma, tia Vera.”

### 2.1 Estuário

O estuário é uma mistura entre rio e mar. A costa, a areia, a lama, o vento – a água salgada entrando por debaixo da água doce, a água doce chegando por cima da água salgada. O estuário mistura. Às vezes mistura muito e a água fica bem salobra; é bom de falar: *salobra*, água doce e salgada. Ou pode ser pouco misturado, de modo que dependendo da profundidade você encontra uma porção de água do rio bem doce aqui; e uma porção de água do mar bem salgada ali – rio e mar se misturam menos, mas ainda assim coexistem.

O estuário é uma dança com rio e mar e também com o sol e a lua. No espaço, em meio às estrelas, a *grande* massa do nosso planeta gira em torno do seu próprio eixo enquanto atrai para si a *pequena* massa da lua, que há bilhões de anos dança na órbita da Terra. E o inverso também acontece: enquanto gira em elipses atraída pela Terra, a Lua, mesmo menor, também atrai para si o que pode da Terra. A força é bem pequena para mover o planeta inteiro, ou mesmo os continentes, que de tão densos e pesados não saem do lugar; mas é suficiente para atrair o imenso corpo fluido das águas do planeta e o mar conflui na direção da Lua – a maré sobe.

Quando nasce, na fase nova, a Lua se alinha com o Sol na direção da Terra e, emparelhados, Sol e Lua intensificam suas forças de atração sobre a água do planeta. É quando

o mar faz sua dança mais intensa, o auge das cheias mais cheias e das baixas mais baixas, duas vezes a cada dia. Sol, Lua, rio, mar, vento, giro, rodopio, confluência e mistura, doce e salgado, o estuário é uma dança que dança sem parar.

“Vamos que a maré já está no nosso limite”, gritou de dentro do barco Alaildo Malafaia, enquanto terminava de encher o tanque com o galão de gasolina.

“Como assim?”, eu perguntei. Era pouco mais de 8 da manhã, manhã fresca, típica do começo do inverno no estado do Rio de Janeiro. Estávamos numa marina em Guapimirim, era junho de 2022, primeiro dia da lua nova.

“A gente passa pra sair e depois não passa pra voltar”, ele me respondeu. Malafaia é pescador, catador de caranguejo, barqueiro, guia de turismo comunitário e presidente da Associação Manguezal Fluminense. Dá palestras Brasil afora sobre conservação de manguezais.

Pulamos para dentro do barco – eu, Larissa Paiva e Vitor Tutunji. Larissa e Vitor trabalham no Projeto Uçá, da ONG Guardiões do Mar. Ela como coordenadora de educação ambiental e ele como pesquisador e biólogo marinho. Nascido em 2012, o Projeto Uçá atua especialmente no recôncavo da Baía de Guanabara, onde realiza ações de restauração de manguezal, educação ambiental, pesquisa e difusão científica. Trabalha com árvores de mangue, com catadores de caranguejo e caranguejos, com resíduos sólidos e microplásticos, com cientistas e pescadores artesanais, com barcos e automóveis, com alunes e professores da rede pública de ensino, com mamíferos, aves, microrganismos e crustáceos. Entre outros com.

O projeto é patrocinado pela Petrobras, empresa responsável pelo maior derramamento de petróleo da história da Baía de Guanabara. Em janeiro de 2000, um duto da Petrobras que ligava a Refinaria Duque de Caxias ao terminal Ilha d'Água, na Ilha do Governador, rompeu antes do raiar da manhã, provocando um vazamento de 1,3 milhão de litros de óleo nas águas da baía. Repito: 1,3 milhão de litros de óleo na baía. A mancha se espalhou por 40km<sup>2</sup>. Eu me perguntava – o que faz o Projeto Uçá de dentro do desastre? Saímos com o barco.

Minutos depois, por cima do ronco do motor, Malafaia anunciou que estávamos entrando na Área de Proteção Ambiental de Guapimirim. “É a primeira unidade de conservação federal criada no Brasil especificamente para proteger manguezal”, contou. “São 1,5 mil hectares de manguezal, a única porção contínua do estado do Rio de Janeiro.” O barulho do motor anunciava nossa chegada. Uma garça moura, branca manchada de preto, cruzou voando de uma margem a outra do rio. Logo em seguida, um biguá também preto deu um rasante na frente do barco. “Esse aqui é o rio Guapi-Macacu”, seguiu Malafaia. Explicou que o rio é um

dos cinco ainda limpos que desaguam na Baía de Guanabara. Ao todo, são 55 rios que chegam à baía – ou seja, 50 deles poluídos. “Esse rio abastece mais de 2 milhões de pessoas de água potável no estado. Itaboraí, São Gonçalo, uma parte de Niterói e Paquetá. Essa água *in natura* é quase melhor que a tratada do Guandu”, disse em tom de piada. Ele se referia ao rio Guandu, responsável pelo abastecimento de 9 milhões de pessoas na região metropolitana do Rio. É sabido que o rio tem a saúde comprometida, com baixíssimos índices de qualidade de água (OLIVEIRA; HORA, 2021).

Enquanto o barco avançava, o sol ia escalando no céu e dissipando a neblina que ainda cobria o espelho d’água. Na mata das margens, várias teias de aranha brilhavam refletindo a luz, prateadas contra o verde escuro da mata. Perguntei a Larissa se eram árvores de manguezal. “De *mangue*, você quer dizer. Mangue é a árvore. *Manguezal* é o ecossistema, ou seja, envolve a água, os animais, a lama, os microrganismos...” Ela me contou que o ecossistema manguezal margeia 75% da costa tropical e subtropical do planeta, ou seja,  $\frac{3}{4}$  da região em torno da linha do Equador. Há manguezais na faixa litorânea da América Latina, do Brasil até o México; nas costas leste e oeste da África Central; nas bordas do sul da Ásia; e na Oceania. O Brasil é o segundo país com mais área de manguezal do planeta, atrás apenas da Indonésia.

O barco pegou um desvio à esquerda no rio Guapi-Macacu. Entramos num pequeno canal, onde as copas dos mangues quase se tocavam no topo das nossas cabeças. Mais adiante, no alto das árvores, um bando de urubus guardava silêncio, talvez procurando carniça. Coloquei a mão na água turva de lama e senti – morna. Malafaia me falou para tomar cuidado com os jacarés, e rimos – não porque fosse mentira, mas porque é raro que jacarés apareçam à luz do dia. Ele desligou o motor do barco e ficamos à deriva. Pela primeira vez, ouvi o silêncio sem silêncio do manguezal.

Fechei os olhos –

uma folha batendo noutra folha

o vento ventando

um graveto que cai na lama

a maré batendo no barco

um pássaro

as bolhinhas emergindo do fundo da lama até a superfície da água

p, p, p, p...

e o som da lama, esse som que não para nunca;

o som da vida se fazendo.

## 2.2 Jogos: *Dança da maré* e *Aventura sinestésica*

Itaboraí, sexta-feira, 10 de fevereiro de 2023

Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha

### **objetivos<sup>1</sup>**

- a) perceber que as sensações (olfativas, táteis, luminosas, auditivas e tantas outras) são um modo de conhecer;
- b) experimentar modos de estranhar de corpo inteiro o habitual e o já conhecido; e
- c) cultivar a confiança, criando vínculos de cuidado e desafio no encontro com outros.

**duração** 30 minutos

### **recursos didáticos**

- a) quadra poliesportiva, incluindo suas luzes e sombras, arquitetura, texturas, sons, cheiros etc.;
- b) pessoas, com especial atenção a: mãos e dedos das mãos; ombros e omoplatas, abdômen e lombar, joelhos e costas dos joelhos, coluna, os olhos fechados, e a respiração.

### **metodologia**

*Jogo: Dança da maré*

O coletivo é dividido em duplas. Cada dupla decide quem é **A** e quem é **B**. **A** permanece de olhos fechados, com os dois pés fixos no chão e os joelhos levemente flexionados. **B**, por sua vez, manipula **A**, a partir de impulsos de toque em 10 pontos do corpo:

- a) nos dois ombros;
- b) no abdômen; e
- c) nos dois joelhos;
- e nos mesmos pontos na parte posterior do corpo:
- d) nas duas omoplatas;
- e) no centro da lombar; e
- f) atrás dos dois joelhos.

---

<sup>1</sup> O modo de notação dos jogos que utilizo neste capítulo (contendo objetivos, duração, recursos didáticos e metodologia) faz parte do plano de trabalho normalmente aplicado nos cadernos de educação ambiental do Projeto Uçá.

A cada toque, **A** permite que a parte tocada seja empurrada e deslocada *na medida e na direção* do estímulo de **B** – para então retornar à posição inicial. Enquanto é manipulado, **A** deve manter seus pés firmes no chão, ou seja, não se deslocar pelo espaço. A imagem de inspiração para **A** é a de uma *alga do mar*, que se deixa mover ao sabor da maré, e em seguida retorna à posição inicial. A maré *vai e vem*.

Enquanto **B** oferece a **A** estímulos de ritmos e intensidades diversos, **A** tenta ceder ao impulso do movimento – ou seja, **A** abre mão de seu próprio controle sobre o movimento, tentando responder nem além nem aquém, mas *na medida justa* do estímulo dado por **B**. E sempre retorna ao eixo original. Depois de 7 minutos, quem conduz o jogo pede que **B** encontre uma finalização para a manipulação de **A**.

#### *Jogo: Aventura sinestésica*

**A** permanece com os olhos fechados e **B** segue de olhos abertos. **A** estende suas mãos, com os cotovelos flexionados, como se carregasse uma bandeja, porém com as palmas das mãos voltadas para *baixo*. **B**, por sua vez, posiciona seus braços por baixo dos braços de **A**, com suas palmas da mão voltadas para *cima*, tocando *suavemente* os cotovelos de **A** – não se trata de um apoio, é importante frisar, mas apenas uma *referência* espacial. **B** então conduz **A**, de olhos fechados, por uma jornada sinestésica de 7 minutos pelo espaço.

Oficina *Mundo Manguê*, com estudantes do 2º ano do Ensino Médio do curso normal (Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, 2023). Foto: arquivo Projeto Uçá.



O objetivo de **B** é oferecer a **A** uma *diversidade de sensações*, a partir do encontro de seu corpo com o espaço (luzes e sombras, sonoridades, texturas, cheiros, planos de altura, velocidades de deslocamento, entre outras). No início da viagem, vale estimular que a dupla tome seu tempo para construir uma relação de confiança, que garanta a segurança e o cuidado de **A**, com **B** observando e acolhendo seus limites sem deixar, no entanto, de lhe propor desafios possíveis. O objetivo de **A**, por sua vez, é entregar seu corpo à perda do controle sobre a condução do próprio movimento; (re)conhecer o espaço de forma sensível, enquanto percebe o sensível como um modo de conhecer; e abrir a visão para além dos olhos. Pensar com a pele.

Depois de 7 minutos, as duplas invertem as posições **A** e **B** e repetem os jogos. Ao final, com **A** e **B** uma de frente para a outra, abrem os olhos ao mesmo tempo e se agradecem pela viagem.

### referência

O jogo é uma adaptação de uma prática que conduzo com frequência no Teatro Caminho, como uma forma sensível de se aproximar dos espaços com os quais vamos trabalhar. É um desdobramento de uma prática que conheci pela primeira vez em 2013, quando trabalhei como ator do espetáculo “A jornada de Kim”, com direção de Diogo Villa Maior, que propôs algumas vezes o jogo ao elenco durante os ensaios.

Oficina *Mundo Mangue*, com estudantes do 2º ano do Ensino Médio do curso normal (Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, 2023). Foto: arquivo Projeto Uçá.



### roda de conversa

“Eu senti medo de morrer.”

“Perto do gol é mais frio que no meio da quadra.”

“O lado da quadra perto da cantina tem cheiro de comida.”

“A tinta do chão tem um relevo que dá para sentir com o pé.”

“Eu achei que ia cair.”

“Dá para sentir a luz do sol iluminando o olho fechado. E o calor do sol na pele.”

“Deu onda.”

“O corpo vira uma esponja.”

### 2.3 Mangue

No meio da dança da lama salobra, nasce a árvore do manguezal – *o mangue*. O mangue aguenta todo dia a cheia e a vazante da maré. O mangue inventou um jeito de excretar o sal da água salobra para seguir vivendo – lambe uma folha de mangue para você ver, vai sentir o salgado na língua, do sal excretado; às vezes dá até para ver os cristais brancos nas costas verdes da folha. O mangue aprendeu a fincar firme no lamaçal: as raízes se espalham, pegam a lama de um jeito que tiram a lama para dançar; mesmo, é uma dança – e assim as raízes sustentam o corpo da árvore. *Raízes escoras*. O mangue encontrou um jeito de respirar. A lama é compacta, densa, e quase não tem espaço para o ar passar – é pouco oxigênio no fundo do lamaçal. Por isso, o mangue inventou um jeito de abrir espaço: as raízes crescem para cima, e não para baixo como em outras plantas, elas crescem para cima! A raiz fura a terra e puxa ar, mais ar. *Pneumatóforos*. Larissa me contou que hoje no Brasil há três espécies diferentes: o *mangue branco*, o *mangue preto* e o *mangue vermelho*. Olhei em volta, mas para mim as árvores pareciam todas iguais.

Aos poucos, o barco já ligado outra vez, o motor roncando e a gente seguindo viagem, ela e Vitor me explicaram as diferenças entre as três. Enquanto escutava, a paisagem foi mudando – eu começo a ver diferente, vejo o que não via antes. A ponta do galho do mangue branco, *bem a pontinha*, os chamados *peciolos*, são avermelhados. Já o mangue vermelho costuma ficar nas regiões mais alagáveis, nas bordas, no encontro com o mar – e por isso têm mais *raízes escoras*, que ficam para fora da terra sustentando seu corpo-tronco, faça cheia ou faça seca. O mangue preto cresce nas regiões mais altas e secas e é conhecido por ter muitos

*pneumatóforos*, as tais pontas da raiz que crescem para cima e furam a terra em busca de oxigênio. O manguê respira. E eu convido você a fechar os olhos e respirar.

#### 2.4 Jogo: *Respiração emaranhada*

Itaboraí, sexta-feira, 03 de março de 2023  
Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha

##### objetivos

- cultivar o emaranhamento transespecífico entre humanas e plantas;
- perceber a respiração como parte da continuidade fluida atmosférica; e
- corporalizar a respiração, partindo de estímulos sensoriais imaginativos.

Oficina *Mundo Manguê*, com estudantes do 2º ano do Ensino Médio do curso normal (Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, 2023). Foto: arquivo Projeto Uçá.



**duração** 20 minutos

**recursos didáticos**

- a) ar;
- b) chão;
- c) árvores do entorno; e
- d) corpo, com especial atenção aos sistemas respiratório e circulatório, além da pele e da imaginação.

**metodologia**

Deita no chão de barriga para cima e sente sua respiração.

Vira de barriga para baixo e percebe sua respiração.

Deita de lado e sente a respiração. Agora do outro lado.

Outra vez deitada com a barriga para cima, dobra as pernas apontando os joelhos para o céu e mobiliza sua coluna, levantando o quadril lá no alto. E descendo. Outra vez. E outra.

Repousa o quadril no chão e experimenta respirar no peito – sente o peito subir e descer.

Agora leva sua respiração para as costelas, sente elas abrindo e fechando.

Agora leva para trás, sente as costas pressionando o chão.

Agora lá embaixo, sente o baixo ventre pressionando a pélvis.

Agora relaxa e respira onde quiser. Inspira pelo nariz e solta o ar pela boca.

Ar

nariz

faringe

traqueia

brônquio

bronquíolo

alvéolo

sangue

coração

artéria

tecido

víscera

célula

– eu sou molhado por dentro, você é molhada por dentro.  
 Uma planta. Tem uma árvore perto de você.  
 Essa árvore respira aqui e agora.  
 Ela faz fotossíntese.  
 Você pega o ar e você solta o ar. Ela pega o ar e ela solta o ar.  
 Você pega, você solta. Ela pega, ela solta, você pega.  
 Você solta, ela pega. Ela solta, você pega. Você solta, ela pega. Ela solta, você pega,  
 você solta, ela pega, ela solta, você pega, você solta, ela pega –  
 Você sente a pressão do ar sobre a sua pele?  
 Sente a sua pele pressionando o ar?  
 A coluna de ar pressionando a folha da árvore?  
 Os rios de sangue e de seiva transportando oxigênio para todas as nossas células?  
 Você sente o ar dentro, fora, entre a gente, misturando a gente?

### **referência**

A dramaturgia dessa respiração emaranhada começa em 2021, quando concebi a áudio-performance *Eu convido você a fechar os olhos e respirar/ I invite you to close your eyes and breathe*, comissionada pela Akademie der Künste der Welt, da Alemanha, para o simpósio *Tempos das mãos – e patas e folhas e asas e barbatanas e*, com curadoria de Eleonora Fabião e Adriana Schneider. No ano seguinte, em 2022, foi reescrito a quatro mãos, com a artista-pesquisadora Dani Lima, para compor a dramaturgia do espetáculo *Onde estamos imersas*, com sua direção, em que trabalhei como performer e colaborador dramaturgico. A versão que aparece aqui é mais uma reescritura do mesmo texto.

### **roda de conversa**

“Eu prestei tanta atenção em como eu estava respirando que teve uma hora que eu esqueci como respirava e fiquei sem ar.”

“Fiquei tonta.”

“No começo estava tenso, a prática me acalmou.”

“Fiquei com sono.”

“Nunca tinha pensado que a gente respira junto com as árvores.”

“Me fez pensar no ciclo das águas: a chuva vem da evaporação do oceano, cai na terra, os rios levam pro mar...”



Oficina *Mundo Mangue*, com estudantes do 2º ano do Ensino Médio do curso normal (Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, 2023). Foto: arquivo Projeto Uçá.

## 2.5 Líquen e a simbiose na história da vida

O barco estava bem próximo à floresta de mangue, na costa do rio, quando Larissa me apontou uma mancha branca e avermelhada no tronco de uma árvore. Era um líquen. Percebi que as manchas estavam espalhadas por várias árvores. Às vezes verde escuras, claras, às vezes brancas, às vezes vermelhas; às vezes várias manchas de cores diferentes numa mesma árvore. Larissa me contou que os líquens são bioindicadores da qualidade do ar – como são muito sensíveis a poluentes, sua presença em diversidade indica que o ar é muito limpo. Eles pareciam tatuagens que se espalhavam pelos corpos-caules das árvores. Larissa me explicou que líquens são associações entre fungos e algas – um *consórcio*, ou *complexo*. Enquanto a alga faz fotossíntese e oferece parte dos compostos orgânicos que produz ao fungo, o fungo mantém a umidade e permite que a alga sobreviva fora da água em lugares secos como troncos e rochas.

Em uma pesquisa sobre gêneros de fungos liquenizados em manguezais do sudeste brasileiro, Michel Benatti e Marcelo Marcelli (2007), do Instituto de Botânica da Universidade de São Paulo, descrevem líquens crostosos, filamentosos, fruticosos, verde-escuros, verde-claros, marrons, de cor laranja ou laranja-viva, vermelho-escuros, cinza-claros, cinza-azulados, cinza-chumbo, verde-azulados, achatados, cilíndricos, esquamulosos, irregulares, espessos, arredondados, com borda branca, com leques perpendiculares e com aspecto de feltro macio. Estimam que existam cerca de 350 espécies de fungos liquenizados nos manguezais do sul e do sudeste do país. Em todo o mundo, seriam mais de 40 mil espécies.

O contato físico é um requisito inegociável para o líquen. Em outras palavras, fungo e alga são *simbiontes*: duas espécies diferentes que existem juntas, vivendo uma com a outra e se beneficiando mutuamente. O conceito de simbiose foi cunhado pelo botânico alemão Anton deBary, em 1873, fruto justamente dos seus estudos sobre a dupla natureza dos líquens. O termo designa a convivência, em contato físico, de dois ou mais organismos de espécies diferentes, por um período prolongado de tempo. “Companheiros simbiontes subsistem literalmente tocando um ao outro ou mesmo um dentro do outro, no mesmo lugar e ao mesmo tempo”, explica Lynn Margulis (2022, p. 16), bióloga evolucionista estadunidense, professora distinguida do departamento de Geociências da University of Massachusetts at Amherst. Margulis faleceu em 2011. Foi responsável, junto com a bióloga Karlene Schwartz, pela classificação da vida nos cinco reinos (entre animais, plantas, fungos, prototistas e bactérias). Também foi coautora da Hipótese de Gaia, com o químico inglês James Lovelock. Como evolucionista, ficou amplamente conhecida por sua *teoria da endossimbiose sequencial*.

Lynn Margulis era altamente interessada na “aliança física” (2022, p. 149) entre vidas simbiontes como os líquens. Ela diz que a simbiose está por toda parte: se você puxar um trevo de três folhas da terra, por exemplo, verá uma pequena bolota na raiz. Essa bolota é um emaranhado de “bactérias fixadoras de nitrogênio, essenciais para o crescimento saudável em um solo pobre” (MARGULIS, 2022, p. 21). Árvores de porte alto, como as árvores de mangue, têm em média “mais de trezentos diferentes simbiontes fúngicos, a *micorriza* que observamos como cogumelos” entrelaçados em suas raízes (MARGULIS, 2022, p. 21). As micorrizas são complexos fúngicos que se alastram pelas raízes vegetais como teias, aumentando substancialmente sua capacidade de absorver fósforo, zinco e cobre, enquanto se alimentam de compostos orgânicos que são produzidos pela árvore. Alianças físicas como essas não estão restritas ao reino vegetal; no reino animal, por exemplo,

a comunidade microbiana da vaca inclui estranhos protistas ciliados natatórios. Muitas bactérias, a maioria menores que os ciliados, também habitam rúmens. Esses micróbios fazem o trabalho de digestão da grama. Sem eles as vacas não conseguiriam digerir a celulose da grama. *Na verdade, os micróbios que fazem a degradação da celulose, em um sentido muito real, são as vacas.* Sem eles a vaca não seria capaz de engolir, fermentar, regurgitar e engolir de novo. Nenhuma vaca comeria grama ou ruminaria sem os intermediários microbianos. (MARGULIS, 2022, p. 169, grifo nosso)

Mesmo “nossos intestinos e cílios estão infestados de bactérias e simbiontes animais” (2022, p. 21). Tem simbiose acontecendo agora, comigo e com as bactérias que vivem no meu intestino. Quer dizer, que vivem *com* ele. Ou melhor, que formam meu intestino; que *me*

formam. Bactérias que são ele, que somos, esse intestino que somos, que co-constitutivamente somos. “Nossa natureza é multicomposta”, escreve Margulis (2022, p. 140).

A simbiose chacoalha a ideia de que organismos ou indivíduos com fronteiras bem definidas sejam as unidades básicas da vida. Margulis se descrevia como uma evolucionista *darwinista*, e dedicou boa parte de sua carreira a tentar desbancar o discurso *neodarwinista*, corrente que associa a teoria de Darwin à teoria genética de Mendel para explicar a evolução das espécies. Dizem os neodarwinistas que a evolução da vida na Terra se dá a partir de mutações aleatórias – algumas delas geram organismos mais adaptados para viver num determinado ambiente, que assim passam a ter mais capacidade de competir pelos recursos disponíveis. Seguindo a lei da sobrevivência do mais forte, os mais adaptados geneticamente garantem a possibilidade de procriar, e assim passam seus conjuntos de genes adiante para as próximas gerações.

Margulis, porém, não acredita que essa explicação dê conta dos maiores saltos evolutivos da história da vida no planeta, ao longo dos últimos 3,5 bilhões de anos – especialmente a grande virada da vida *procarionte* das bactérias e cianobactérias, que dominaram a superfície da Terra por mais de um bilhão de anos, para a vida *eucarionte*, a célula de que somos feitos eu e você, com estruturas mais complexas e um núcleo principal, que envolve e guarda dentro de si o material genético, o DNA. Para Margulis, se chegamos até aqui *Homo sapiens*, foi porque em algum momento de nossa ancestralidade terrestre duas bactérias começaram a fazer melhor juntas o que antes faziam separadas.

A *simbiogênese* é justamente a “incorporação e fusão de corpos pela simbiose” (MARGULIS, 2022, p. 57). O conceito foi proposto no início do século XX pelo botânico russo Konstantin Mereschkowski. A simbiogênese “refere-se à origem de novos tecidos, órgãos, organismos – e até espécies – por meio da simbiose permanente ou de longo prazo” (MARGULIS, 2022, p. 23). Em sua teoria da endossimbiose sequencial, Margulis construiu uma história que conta como nossa forma de vida eucarionte nasceu da simbiogênese e do benefício mútuo entre vidas procariontes. “Quatro ancestrais antes inteiramente independentes e fisicamente separados se fundiram em uma ordem específica e se tornaram a célula verde das algas”, ela escreve. “Os quatro eram bactérias” (2022, p. 57).

No primeiro tempo, Margulis conta que havia o sol e a luz do sol. Havia também os raios, os relâmpagos, outras luzes; e cometas, vulcões, meteoritos, grânulos interplanetários e explosões de estrelas super novas, que produziram o carbono, o hidrogênio e outros elementos. Há 4 bilhões de anos, éramos imensos lagos de bactérias anaeróbicas fermentadoras, tapetes

encharcados de arqueobactérias. Vivíamos em areias movediças molhadas, nos pântanos ou no mar. Não havia vida vertical.

Éramos todes semelhantes: diminutas membranas recheadas de material genético espalhado que nadavam, rodavam, espiralavam, escorregavam, saltavam, esticavam, se arrastavam e rodopiavam. Tudo se transformava sem parar. Uma comia a outra; a outra virava a uma; uma expelia a outra; outra se infiltrava numa; uma se engruvinhava na outra, que engolia a uma, que atravessava a outra. Às vezes, uma digería a outra e o que era uma virava alimento para a outra. Às vezes uma *ingería mas não digería* a outra, de modo que e a outra ficava ali, dentro, sendo ao mesmo tempo uma e outra, fundida e independente. Às vezes ia embora depois de um tempo; às vezes não, permanecia dentro.

Não havia oxigênio, e isso não era um problema. Pelo contrário, era uma festa – de bactéria, gás carbônico, luz, água, archeas, enxofres e hidrogênios – as formas não se fixavam, o mundo era um tornar-se: tudo mutante, mudando, vindo a ser outra coisa, noutra coisa, outra coisa, noisa coitra. Bactérias se movendo pra valer sem parar. Até que uma arqueobactéria fermentante termoacidófila, que gostava de enxofre e de calor, se fundiu com uma espiroqueta – uma outra bactéria espiralada, que nadava se propulsionando para a frente enquanto girava o corpo entorno do próprio eixo. As duas formaram um complexo e, depois de muitos e muitos anos, deram origem a uma nova forma de vida: um protista natatório que gostava de calor. O protista era anaeróbico, ou seja, não precisava de oxigênio para respirar, e na verdade o oxigênio era para ele venenoso. “Vivia em lama e areia organicamente ricas, em fendas de pedras, poças e lagoas”, conta Margulis (2022, p. 58).

Até que as cianobactérias começaram a se espalhar em profusão. Cianobactérias produzem energia a partir da luz do sol, do hidrogênio da água e do gás carbônico do ar. Luz, água, ar – e só. Elas precisavam de tão pouco para produzir energia, que começaram a se multiplicar rapidamente pela superfície da terra. Ao mesmo tempo, como resíduo do processo, liberavam oxigênio, o que era um perigo mortal para boa parte das diversas vidas anaeróbicas de então, o protista natatório entre elas. As concentrações de oxigênio cresceram sem parar, levando a atmosfera a se transformar radicalmente. O céu já não era mais o mesmo. Por isso, as bactérias anaeróbicas se refugiaram nos pântanos ou embaixo das rochas, no fundo do mar, ou mesmo dentro de outros organismos – onde quer que não houvesse oxigênio.

Enquanto se escondia do novo céu, um dos protistas natatórios fagocitou uma bactéria que respirava oxigênio. Até então, o protista simplesmente quebrava açúcares e não conseguia usar o oxigênio. A nova companheira bactéria, porém, passou a recolher seus produtos e

queimá-los com o oxigênio disponível, produzindo um monte de energia a partir daí. A simbiose foi tão benéfica que o que já era um complexo formou outro complexo e, “unidos, o delicado nadador, a arqueobactéria tolerante ao calor e ao ácido e o respirador de oxigênio formavam então um único indivíduo e fecundantemente geraram uma prole infinita” (MARGULIS, 2022, p. 61), que evoluiu em todas as formas animais e fúngicas hoje habitantes do planeta.

De estrutura maior e mais complexa, o novo organismo podia engolir com facilidade outros microrganismos. Numa dessas, trouxe uma cianobactéria que não foi digerida nem excretada. Ela ficou ali, e passou a fazer fotossíntese *de dentro* dele, de modo que agora ele também podia viver de luz, água, ar e nada mais. Esse quarto organismo deu origem às algas e a às plantas verdes que hoje recobrem a superfície da Terra.

Em 1967, Margulis publicou “*On the origin of mitosing cells*” [“Sobre a origem das células mitóticas”], artigo em que começava a formular sua teoria da endossimbiose sequencial. Parte da teoria foi comprovada nas últimas décadas, graças aos avanços da biologia molecular, incluindo as tecnologias de sequenciamento genético:

A noção de que as células de animais e plantas tiveram origem por meio da simbiose não é mais motivo de controvérsia. (...) A incorporação permanente de bactérias dentro das células de plantas e animais na forma de plastídios e mitocôndrias é a parte da minha teoria da endossimbiose sequencial que hoje aparece até mesmo nos livros didáticos do ensino médio. (MARGULIS, 2022, p. 23-24)

Margulis escreve que “a origem da vida é um conceito mítico, não no sentido de irreal, mas sim por trazer à baila uma profunda impressão de mistério. Até os cientistas precisam narrar, transformar suas observações em histórias de origem” (2022, p. 104). Jan Sapp, professor do departamento de Biologia da York University, no Canadá, pontua que Margulis não descobriu a simbiose nem a simbiogênese. O que ela fez, diz, foi promover a simbiose como fonte de inovação evolutiva, colocando células e bactérias num contexto histórico temporal ecogeológico. “Uma descoberta não é um evento e não está associada a um indivíduo”, disse ele, em entrevista ao filme *Symbiotic Earth [Terra simbiótica]*, documentário sobre a vida e a carreira de Margulis. “Isso é parte do velho mito estadunidense outra vez. [...] Descobertas são processos. O que indivíduos podem fazer é promover diferentes jeitos de ver e de fazer” (SYMBIOTIC, 2019).

Em sua história, Margulis defende que a simbiose – e não a competição – seja o motor de inovação evolutiva que gerou os grandes saltos na história bilinear da vida na Terra. “Um dos principais temas do drama microbiano”, escreve, “é o surgimento de individualidade a partir

das interações comunitárias de atores antes independentes” (2022, p. 28). A história da vida é uma sequência de vidas se juntando e formando totalidades maiores e mais complexas. A cada fusão, surgem *propriedades emergentes*, que não podiam ser previstas antes da mistura porque não correspondem à soma matemática literal das propriedades originais dos simbioses em separado. A cada novo complexo, a cada nova totalidade resultante do contato físico e da fusão, emergem novos modos de viver e de fazer, novas potências de ação, que até então não podiam ser imaginadas.

A tendência da vida “independente” é se aglomerar e ressurgir em uma nova totalidade em um nível maior e mais elevado de organização. Creio que o futuro próximo do *Homo sapiens* como espécie requer nossa reorientação em direção às fusões e incorporações dos companheiros de planeta que nos precederam no microcosmo. (MARGULIS, 2022, p. 29)

## **2.6 Jogo: Aliança física com gente e graveto**

Itaboraí, 31 de março de 2023

Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha

### **objetivos**

- a) corporalizar noções de simbiose e emaranhamento;
- b) experimentar as propriedades emergentes do corpo em coletivo e do corpo coletivo; e
- c) estimular alianças entre gente e galhos de árvores.

**duração** 30-40 minutos

### **recursos didáticos:**

- a) pessoas; e
- b) galhos e gravetos secos, caídos de árvores variadas.



Oficina *Mundo Mangue*, com estudantes do 2º ano do Ensino Médio do curso normal (Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, 2023). Foto: arquivo Projeto Uçá.

## **metodologia**

### *MOVIMENTO 1*

Os gravetos, de diversas formas e tamanhos, são dispostos no centro da quadra. O coletivo se posiciona em volta, formando um círculo com os gravetos ao centro. Quem está conduzindo o jogo conta então ao grupo a história daqueles gravetos, seja ela qual for. A história sempre importa.

### *MOVIMENTO 2*

Em duplas, experimentamos os gravetos no corpo uma de outra. Com o que ele se parece no corpo da gente? Como eles podem se encaixar nos nossos corpos? Estimula-se que o coletivo teça relações entre troncos e ossos nos corpos humano e vegetal, especialmente no que diz respeito à estrutura, ao peso e à verticalidade.

### *MOVIMENTO 3*

A dupla escolhe um de seus dois gravetos para seguir trabalhando. Pressionando cada uma uma extremidade do graveto com a palma das mãos, experimenta possibilidades de movimento em conexão com o galho. Brinca com alturas, velocidades, giros e torções, com movimentos retilíneos e curvilíneos. Em seguida, uma dupla se emaranha com outra dupla. Depois um

quarteto se junta a outro quarteto, e assim por diante, até emaranhar todo o grupo, experimentando diferentes formas de mover coletivamente.

### **referência**

Conheci esse jogo durante o processo de criação do espetáculo *Onde estamos imersas*, com direção de Dani Lima, desdobramento de sua tese de doutorado “Desmanual de anatomia” (2022). No processo, o jogo surgiu como uma prática de corporalização dos ossos, um convite aos performers-criadores da peça a perceberem o movimento como uma articulação entre as partes moles e as partes duras do corpo.

### **roda de conversa**

“Tem que respeitar ao mesmo tempo a sua vontade e a vontade do outro.

“Precisa ter uma escuta do corpo inteiro, olho, pele, ouvido.”

“Quando a gente estava muito ansioso e fazendo tudo rápido, a gente não conseguia se conectar.”

“Tem que ter organização e colaboração.”

“O jogo trabalha o coletivo, a gente como grupo.”

Oficina *Mundo Mangue*, com estudantes do 2º ano do Ensino Médio do curso normal (Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, 2023). Foto: arquivo Projeto Uçá.



## 2.7 Reconstituir refúgios multiespécies, tecer o comum

Ouvi falar pela primeira do Projeto Uçá em dezembro de 2021. Na *newsletter* do jornal *O Globo*, uma notícia me chamou atenção: um projeto que juntava cientistas, pescadores e catadores de caranguejo para limpar e recuperar o manguezal do fundo da Baía de Guanabara. Segundo constava na matéria, da repórter Ana Lucia Azevedo, nos últimos sete anos “graças aos esforços [de biólogos e pescadores], mais de 40 toneladas de lixo foram removidas dos mangues da Guanabara. Um trabalho ‘de formiguinha’: a quantidade de lixo jogada diariamente chega a 90 toneladas”<sup>2</sup>.

Enquanto lia a matéria, dois pensamentos me atravessaram. O primeiro foi que aquele parecia um projeto disposto a *ficar com o problema* – título de uma publicação mencionada no capítulo anterior da historiadora da ciência e filósofa estadunidense Donna Haraway (2023), professora emérita nos departamentos de História da Consciência e de Estudos Feministas da University of California, Santa Cruz. Haraway acredita que o ponto de inflexão que vivemos – o colapso climático que atravessamos – deriva da eliminação substancial e dramática dos *espaços de refúgio* do planeta. Espaços de refúgio, como manguezais e recifes de corais, são lugares de importância máxima para a regeneração da vida, porque é a partir deles que “grupos de espécies (com ou sem pessoas) podem ser reconstituídos após eventos extremos” (HARAWAY, 2016, p. 139-140). Em nossa visita, perguntei a Larissa por que o manguezal é um berçário da vida. As razões, conforme ela me explicou, são várias. Primeiro, porque a água salobra e a temperatura morna são ideais para o acasalamento e a gestação de diversas espécies. Depois, porque a alta quantidade de matéria orgânica garante alimento disponível para as cadeias alimentares. Além disso, a água turva e as raízes escoras protegem os animais menores e seus filhotes de grandes predadores.

Haraway alerta que em meio à extinção massiva de espécies no planeta de que somos testemunhas corremos dois riscos graves. O primeiro é que sejamos paralisados pelo pânico. O segundo é que sejamos capturados pela ideia de que, como não há saída, o melhor é colocar o pé no acelerador e devorar a terra até o fim, enquanto apostamos em tecnologias extrativistas que supostamente permitirão, a quem puder pagar, colonizar e devorar um próximo planeta. Em vez disso, Haraway nos convida a orientar nosso trabalho na direção de “cultivar, uns com os outros, em todos os sentidos imagináveis, épocas por vir que possam *reconstituir os refúgios*”, fazendo “florescer arranjos multiespécies” de toda ordem (2016, p. 140, grifo nosso). Não se

---

<sup>2</sup> Pescadores e ambientalistas recuperam a vida e o viço do manguezal de Águas Claras. *O Globo*. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/pescadores-ambientalistas-recuperam-vida-o-vico-do-manguezal-de-aguas-claras-25316384#>>. Acesso em 24 jul. 2024.

trata de salvar o planeta, até porque possivelmente não teremos tempo nem condições: “Não me interessam a reconciliação nem a restauração, mas estou profundamente comprometida com outras possibilidades mais modestas de *recuperação parcial* e de *nos levar bem*. Chamemos isso de ‘ficar com o problema’” (HARAWAY, 2023, p. 23, grifo nosso).

Eliane Brum, cofundadora da plataforma *Sumaúma: jornalismo do centro do mundo*, escreve algo parecido em “Banzeiro Òkòtó”. O livro é uma mistura de reportagem investigativa, reflexão teórica e narrativa biográfica a partir da vida e do trabalho da jornalista com a floresta Amazônica, desde que ela se mudou para Altamira, no Pará, em 2017. “Pela primeira vez na trajetória humana”, escreve Brum, “o futuro, em grande medida, está dado. Sabemos que viveremos num planeta muito pior. O que se disputa [...] é se as condições de vida na Terra serão ruins ou hostis. O que se disputa também é como vamos lidar com isso” (2021, p. 248).

Brum concorda com Haraway que a questão não é salvar o mundo. A esperança de que as coisas vão melhorar não pode ser uma pré-condição para ação, ela diz, porque em algum momento a esperança pode não estar disponível. Estamos vendo nossa espécie se reinventar para viver em um ambiente hostil e o convite é reinventar a ação, com ou sem esperança, mas com *a alegria* de estar juntas, de fazer juntas, de lutar juntas (BRUM, 2021, p. 242). A urgência é “tecer o ‘comum’, fazer comunidade. Não família, clã ou nação. Mas comunidade” (BRUM, 2021, p. 242). Não se trata do direito de ser diferente do outro, ou mesmo de uma ideia de convivência pacífica com o outro; o comum a que Brum se refere evoca a possibilidade de “deslocar-se de si para experimentar outra experiência de ser – e de ser juntas” (2021, p. 243).

Essa ideia de tecer comum me faz voltar à Haraway, para quem uma imagem chave é o jogo da cama de gato, aquele com o barbante entrelaçado nos dedos. Você recebe nas suas mãos um desenho de cordas que não escolheu – e agora precisa responder de algum jeito e passá-lo adiante. “Nós – todos os seres da Terra – vivemos em tempos perturbadores; tempos confusos, turvos e desconcertantes”, escreve Haraway. “Nossa tarefa consiste em nos tornarmos capazes de responder, conjuntamente e em toda nossa abundância espevitada de tipos” (2023, p. 9). Tanto tecer o comum como responder de forma conjunta envolvem tornar-se parte da vida dos demais, agindo reciprocamente. Envolvem mútua aprendizagem, ações coletivas e multiespécies, com humanas e além de humanas. Para Haraway, “as coalizões entre os povos e bichos que a enfrentam [essa tempestade geofísica e geopolítica] são imprescindíveis para as possibilidades dos poderes de ressurgimento da terra” (2023, p. 145). No caso do Projeto Uçá, cientistas, embarcações, marés, árvores de mangue e pescadores artesanais empreendem ações coletivas, aprendendo mutuamente e tornando-se capazes de responder à constata e histórica

degradação da biodiversidade da Baía de Guanabara e de seu entorno – um processo que se arrasta desde a colonização, isto é, da ocupação regular da região pelos invasores portugueses a partir da década de 1530. Em meio a esse cenário, biólogos, mudas de árvores e catadores de caranguejo colaboram em ações de restauro de manguezal e de remoção de resíduos sólidos que geram benefício mútuo. A coleta de resíduos abre espaço para novas tocas de caranguejos que, com mais espaço, vão picotar mais folhas e gravetos, alimentar mais bactérias e procriar mais. Com mais caranguejos, os catadores garantem seu trabalho ao mesmo tempo que, com menos resíduos sólidos, têm menos chance de se acidentarem enquanto caçam os crustáceos.

Para além de *ficar com o problema*, o segundo pensamento que me ocorreu lendo a reportagem sobre o trabalho do Uçá foi que faltavam artistas numa ação que misturava aquela diversidade tão interessante de gente. Em seu livro, Haraway se debruça sobre projetos que experimentam práticas arte-ciência para viver em um planeta danificado. Ela descreve, por exemplo, o *PidgeonBlog*, projeto de 2008, quando uma rede de artistas, engenheiros e columbófilos se associou a pombos correio para levar a cabo, em Los Angeles nos Estados Unidos, experimentos em que as aves de corrida carregavam mochilas com aparatos eletrônicos que coletavam dados contínuos, transmitidos em tempo real, sobre a qualidade do ar em áreas da cidade que não são monitoradas pelos equipamentos oficiais. Ações como essas, escreve Haraway, são associações em que a arte tem a intenção de provocar, inspirar, motivar e sensibilizar a ciência. São jogos, histórias e performances que geram ações imaginativas para a prática científica e para a própria vida (HARAWAY, 2023, p. 42). Lendo a notícia do jornal *O Globo*, eu imaginava como artistas poderiam chegar junto de uma ação como aquela. Se é preciso reinventar a ação, haveríamos de ter o que aprender e com o que colaborar, com manguezal e humanas que vivem e trabalham dele e com ele. Lendo a matéria, eu me sentia animado a imaginar práticas arte-ciência multiespécies e multi-saberes com o manguezal e suas gentes.

Meses depois, enviei um e-mail com o assunto “projeto UFRJ – artes com a baía” para o endereço geral do Projeto Uçá, que encontrei no próprio site. Apresentei a mim e a pesquisa e perguntei se poderia marcar uma conversa ou fazer uma visita. Menos de duas semanas depois, eu me reunia por mais de uma hora com Pedro Belga, fundador da ONG Guardiões do Mar. Assim que desligamos, ele me colocou em contato com Larissa, bióloga e coordenadora da educação ambiental do projeto, que de cara me disse ficar muito feliz com nosso encontro, pois andava frequentando um curso livre na Oficina Social de Teatro, em Niterói.

Semanas depois, Larissa me levava para minha primeira visita ao manguezal, nessa manhã de inverno em que descemos o rio Guapi-Macacu até a boca da baía. Foi quando vi um colhereiro pela primeira vez. O colhereiro estava na beira d'água, revolvendo a lama. Metia o bico no barro, se embrenhava nas raízes, levantava as asas e dava uma balançadinha no corpo bojudinho, o bumbum rosado apontando para o céu. O nome “colhereiro” vem do formato do seu bico, que parece uma colher, com a qual ele remexe a lama buscando crustáceos, peixes e moluscos para se alimentar. Larissa me contou que quanto mais caranguejo o colhereiro come, mais ele fica com a penugem rosada: a penugem rosada é o caranguejo com o colhereiro, o rosado do caranguejo se dispersando para além dele mesmo, sendo caranguejo agora com o colhereiro. Dali a pouco, apareceram mais quatro, era uma família inteira. Foi uma comoção entre nós, até que um deles abriu as asas e levantou voo por cima do barco. Nunca vou esquecer esse momento – o colhereiro imenso, rosa de caranguejo, cortando o azul do céu sobre as nossas cabeças.

## **2.8 Jogo: *Círculos, linhas e bolinhos***

Itaboraí, sexta-feira, 17 de março de 2023  
Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha

### **objetivos**

- a) estimular a colaboração mútua e a capacidade de responder reciprocamente;
- b) investigar no corpo as possibilidades emergentes da composição em coletivo, celebrando as singularidades e as diferenças; e
- c) experimentar o corpo em coletivo e o corpo coletivo.

**duração** 30-40 minutos

### **recursos didáticos**

- a) gente; e
- b) quadra poliesportiva, ou qualquer espaço amplo, incluindo sua arquitetura, luzes, sombras, cores e texturas.



Oficina *Mundo Mangue*, com estudantes do 2º ano do Ensino Médio do curso normal (Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, 2023). Foto: arquivo Projeto Uçá.

## **metodologia**

### ***MOVIMENTO 1***

O coletivo é dividido em dois grupos, **A** e **B**. O grupo **A** começa assistindo e o grupo **B** começa caminhando pelo espaço. O objetivo de **B** é ocupá-lo coletivamente de forma equilibrada, ou seja, espalhando-se de forma mais ou menos equidistante pelo espaço.

Quando quem está conduzindo bater palmas:

- 1) o grupo para onde estiver, percebe a ocupação do espaço e em seguida faz ajustes para ocupá-lo de forma mais equilibrada;
- 2) o grupo forma um círculo;
- 3) o grupo forma uma linha; e
- 4) o grupo forma um bolinho (ou aglomerado).

Cada etapa acima é repetida algumas vezes – ou seja, trabalha-se algumas vezes o equilíbrio espacial antes de passar aos círculos, para em seguida passar a uma sequência de linhas e assim por diante. Observando as escolhas do grupo, estimula-se que forme círculos, linhas e aglomerados de tamanhos e alturas diferentes, em posições e lugares variados, experimentando formas de criar distâncias e aproximações entre si. “Que outro tipo de linha a gente pode imaginar? O que mais pode ser círculo? Mostrem um aglomerado que a gente ainda não viu!” Ao mesmo tempo, estimula-se que os jogadores reflitam sobre seu modo de jogar. “Você propõe sempre? Ou adere sempre às propostas e propõe pouco? Experimenta fazer diferente!”

Os grupos então revezam entre si e o grupo **B** entra para caminhar pelo espaço – agora já tendo a experiência e a aprendizagem pela expectativa do grupo anterior –, enquanto o grupo **A** assiste, na plateia.

Oficina *Mundo Mangue*, com estudantes do 2º ano do Ensino Médio do curso normal (Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, 2023). Foto: arquivo Projeto Uçá.



## MOVIMENTO 2

O grupo **A** volta a caminhar pelo espaço e **B** a assistir. Quando quem está conduzindo bater palmas:

- 1) diz a cada vez para que o grupo forme um círculo, ou uma linha, ou um bolinho; e
- 2) o grupo decide, *coletivamente e sem se falar*, se forma um círculo, uma linha ou um bolinho.

A etapa 1 também é repetida algumas vezes, antes de se passar à etapa 2 – e sempre se estimula que o grupo interaja com o espaço, compondo com sua arquitetura, luminosidades, cores, planos e texturas. Encoraja-se a aderência *coletiva e imediata* às propostas que surgem, assim como que o grupo se surpreenda com o que está formando e cocriando. Ao final, os grupos revezam entre si.

### referência

Conheci o jogo pela primeira vez com a professora Suzi Takahashi, na disciplina *Viewpoints* do programa intensivo em teatro físico que cursei em 2014 na Stella Adler Studio of Acting, em Nova York, nos Estados Unidos. É uma adaptação do exercício *Circle, clump, line* [Círculo, amontoado, linha] que aparece em “O livro dos *Viewpoints*”, escrito por Anne Bogart e Tina Landau (2017).

### roda de conversa

“Gostei mais de fazer do que de assistir.”

“Assistir é bom porque você vê e tem várias ideias para usar depois.”

“Trabalha a nossa união e a nossa conexão.”

“Tem que confiar e se jogar, sem saber no que vai dar.”

“O jogo trabalha a sensibilidade para lidar com o presente a cada momento.”

## 2.9 Oficina *Mundo Mangue*

Ao longo de 2022, fiz diversas visitas ao projeto Uçá, na maior parte saídas de campo ao manguezal. Um dia, porém, acompanhei a equipe de educação ambiental em uma atividade numa escola municipal em Guapimirim. O nome da ação era *Mundo Mangue*, uma oficina continuada sobre ecossistemas de manguezais, poluição costeira e a Baía de Guanabara, que o Projeto Uçá realiza em escolas públicas das cidades do recôncavo da baía – de Duque de Caxias

a Niterói, a faixa de municípios com atuação da Petrobras. Era o primeiro dia da oficina em uma nova escola, e na ocasião ajudei a equipe de educação ambiental a bolar um jogo de apresentação para a turma de estudantes. Quando, então, no começo de 2023, propus a Larissa que pensássemos uma colaboração entre as práticas da cena e as práticas de educação ambiental, ela me convidou para participar como artista voluntário da edição seguinte da *Mundo Mangue*.

A oficina aconteceria para a turma de 2º ano do Ensino Médio do Curso Normal – ou seja, de *formação de professores* – do Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, em Itaboraí, na Baixada Fluminense. Os encontros seriam quinzenais, sempre às sextas-feiras, das 9h às 10h30 da manhã, e seriam conduzidos pela equipe de educação ambiental do Uçá (composta, além de Larissa, pelas educadoras Rafaela Coelho, Laís Volpe e João Pedro Fonseca) e por mim, artista da cena, a quem caberia propor “práticas corporais, experimentações sensíveis e jogos teatrais”<sup>3</sup> em diálogo com o programa do curso. Ao todo, seriam nove encontros, durante o primeiro semestre letivo de 2023 e, ao final, a ação culminaria com a Feira de Ciências do colégio, quando a turma partilharia com a comunidade escolar trabalhos práticos sobre o manguezal que criariam com nossa orientação<sup>4</sup>.

Dez meses depois do primeiro e-mail que enviei à ONG, então, eu assinava um termo de prestação de atividade voluntária com a Guardiões do Mar, associação realizadora do Projeto Uçá. O documento formalizava que eu prestaria “atividades técnicas de níveis médio e superior” envolvendo “os seguintes serviços: suporte artístico às atividades de educação ambiental e de pesquisa”<sup>5</sup>. Acordamos que a cada dia de trabalho a ONG pagaria minha alimentação e reembolsaria meus gastos com transporte público.

A sede do Projeto Uçá fica na cidade São Gonçalo, também na Baixada Fluminense. Nas sextas-feiras, saíamos da ONG de carro em direção a Itambi, bairro onde fica a escola em Itaboraí. No caminho, pegávamos um trecho de estrada de chão e cruzávamos um valão. Passávamos, por placas que anunciavam caranguejos frescos, por um campo de futebol e por alguns templos evangélicos. O Hilka de Araújo Peçanha fica no alto de uma praça, ao lado de uma igreja católica e de um imenso pé de tamarindo. O portão de entrada dá direto na quadra poliesportiva com chão e paredes pintadas de azul, onde conduzi todos os jogos que citei até

---

<sup>3</sup> Cronograma da ação Mundo Mangue no Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha (arquivo pessoal).

<sup>4</sup> A turma de segundo ano era composta por Amanda Pereira, Bruna Cruz, Débora Bragança, Ellen Cristina Ramos, Gabriele Siqueira, Graziela Oliveira, Jamile dos Santos, Jéssica Santana, João Victor M., Joice Pereira, Kethllen da Silva, Letícia Paiva, Livia Viana, Luana Patrícia Silva, Ludmila Martins, Maria Alice Coelho, Mayara Souza, Miguel Flávio Soper, Nicolas Teixeira, Pedro Azevedo, Rannyele Oliveira, Rodrigo Rangel e Samya Kristina Guilhermina.

<sup>5</sup> Termo de adesão de prestador de atividade voluntária, disponível na próxima página (arquivo pessoal).

aqui. Atrás da quadra, ficam a cozinha e as salas dos professores, da coordenação e da direção e, em seguida, dois corredores de salas, à direita e à esquerda, que são separados por uma área ao ar livre com canteiros e jardins. Há murais por toda a parte: trabalhos sobre literatura negra feminista, estudos de Paulo Freire, campanhas contra bullying e muitas pinturas à guache. A turma do segundo ano tinha 26 estudantes, dos 16 aos 22 anos. Uma aluna vinha de uma família de catadores de caranguejo. Outro nunca falava e quase nunca vinha às aulas, até que abandonou a escola no meio do semestre. Um estudante já tinha tentado suicídio. Uma estava grávida. A outra tinha duas filhas. Um era gay e não podia contar para a família evangélica neopentecostal. Outra era uma menina negra adotada por uma família branca. Um dos alunos não tirava o fone de ouvido por nada, durante todas as aulas. Outra também. Aliás, era normal que a maioria assistisse aula ao mesmo tempo em que teclava e rolava a tela do celular.

Reprodução do termo de adesão de voluntariado firmado com o Projeto Uçá. 2023. Fonte: arquivo pessoal.



#### TERMO DE ADESÃO DE PRESTADOR DE ATIVIDADE VOLUNTÁRIA

**ASSOCIAÇÃO DOS PROTETORES DO MAR**, doravante denominada **Associação**, com sede na Rua Alfredo Azamor, nº 739, casa 01, Boa Vista, São Gonçalo, CEP 24.466-000, inscrita no CNPJ/MF sob o nº 02.483.111/0001-21, neste ato representado por seu Diretor Administrativo Sr. Flávio Luiz Rabelo do Nascimento, Administrador, inscrito no CPF nº 044.068.967/83, e Ricardo Cabral Pereira, brasileiro, portador do CPF nº 130.505.497-00 e da Carteira de Identidade de nº 12.955.493-7, residente domiciliado a Rua Assunção 450, Apto 325, Botafogo-RJ, CEP: 22251-030 **prestador de atividade voluntária**, a seguir denominada **VOLUNTÁRIO**, resolvem, nos termos da Lei Federal nº 9.506/98, celebrar o presente Termo de Adesão para o desempenho de serviço voluntário, conforme o estabelecido nas seguintes cláusulas:

**CLÁUSULA PRIMEIRA:** Pelo presente Termo, o **Voluntário** prestará na **Associação**, a título de trabalho voluntário, atividades técnicas de níveis médio e superior inerentes às funções dos funcionários que exercem suas funções na Instituição.

**CLÁUSULA SEGUNDA:** O **Voluntário** prestará os seguintes serviços: suporte artístico às atividades de Educação Ambiental e de pesquisa em projetos desenvolvidos pela Associação, direcionadas pela Coordenação de Projetos Institucionais e Presidência.

**CLÁUSULA TERCEIRA:** Poderá o **Voluntário** ser aproveitado em outras atividades da **Associação** durante a vigência deste instrumento particular, desde que conte com o seu consentimento expresso e sejam compatíveis com as atividades mencionadas na Cláusula Segunda deste Termo.

**CLÁUSULA QUARTA:** O serviço voluntário será realizado de forma espontânea e sem o recebimento de contraprestação financeira ou qualquer outro tipo de remuneração, não gerando vínculo de emprego, nem obrigação de natureza trabalhista, previdenciária, tributária ou outra afim.

**CLÁUSULA QUINTA:** As despesas eventualmente necessárias ao desempenho das atividades deverão ser previamente autorizadas pela **Associação**, por escrito e de forma expressa.

**CLÁUSULA SEXTA:** O presente Termo de Adesão vigorará pelo prazo de 12 (doze) meses, a partir da assinatura, podendo ser prorrogado e ser rescindido, a qualquer tempo, a juízo das partes.

**Parágrafo único** - A prorrogação ficará a critério das partes, mediante termo aditivo, com antecedência mínima de 30 (trinta) dias.

**CLÁUSULA SÉTIMA:** As atividades do **Voluntário** serão cumpridas nos dias e horários acordados diretamente com a Gerência de Educação Ambiental.

**Parágrafo único** - Os dias e horários estabelecidos de pleno acordo entre as partes poderão ser revisados e alterados a qualquer momento, por iniciativa de qualquer uma das partes, desde que conte com o expresso consentimento da outra.



#### CLÁUSULA OITAVA: São obrigações da Associação:

8.1. Assegurar ao **Voluntário** condições adequadas ao desenvolvimento de suas atividades, permitindo-lhe o uso de suas instalações, bens e serviços necessários para o desenvolvimento das tarefas previstas neste Termo.  
8.2. Expedir CERTIFICADO de serviço voluntário após sua conclusão.

#### CLÁUSULA NONA: São obrigações do Voluntário:

9.1. Cumprir, fielmente, a programação do trabalho voluntário, comunicando à **Associação** qualquer evento que impossibilite a continuação das suas atividades.  
9.2. Atender às normas internas da **Associação**, principalmente as relativas ao serviço voluntário, que declara expressamente conhecer, exercendo suas atividades com zelo, exatidão, pontualidade e assiduidade.  
9.3. Acolher de forma receptiva a coordenação e a supervisão de seu trabalho.  
9.4. Tomar conhecimento do Regimento Interno - Código de Ética da Associação.  
9.5. Trabalhar de forma integrada e coordenada com a **Associação** e manter os assuntos confidenciais em absoluto sigilo.  
9.6. Responsabilizar-se por perdas e danos que comprovadamente vier a causar a bens da **Associação**, em decorrência da inobservância das normas internas ou de dispositivos deste Termo de Adesão.  
9.7. Na hipótese de o desempenho das atividades ora compromissadas viram a acarretar danos a terceiros, se decorrentes de dolo ou culpa, arcará com os consequentes prejuízos.

**CLÁUSULA DÉCIMA:** As partes elegem o Foro de São Gonçalo / RJ, com expressa renúncia de outro, por mais privilegiado que seja para dirimir qualquer questão emergente do presente Termo de Adesão.

E, por estarem justos e compromissados, lavrou-se o presente Termo em 02 (duas) vias de igual teor e forma, todas assinadas pelas partes, depois de lido, conferido e achado conforme em todos os seus termos.

São Gonçalo, 08 de Março de 2023.

Associação dos Protetores do Mar  
Flávio Luiz R. do Nascimento  
Dir. Administrativo

Ricardo Cabral Pereira

#### TESTEMUNHAS

Nome: Cleide Bentes  
RG: 2041295-7

Nome: Mariana D. A. Mogueira  
RG: 27.576.729-0



Oficina *Mundo Mangue*, com estudantes do 2º ano do Ensino Médio do curso normal (Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, 2023). Na foto, a equipe de educação ambiental conduz a prática da *árvore dos problemas*. Foto: arquivo Projeto Uçá.

No primeiro dia, a equipe da educação ambiental fez uma apresentação da ONG e do projeto em slides que foram projetados no quadro branco da sala. A mim cabia apresentar as artes da cena, e optei por uma aproximação sensível: na quadra, propus à turma o jogo da *dança da maré* seguido da *viagem sinestésica*, descritos anteriormente. Lembro que nesse dia o estudante que nunca falava nada fez um comentário ao final de prática, e foi efusivamente festejado pela coordenadora – foi a última vez que nos vimos antes que ele largasse a escola.

No segundo encontro, abri o trabalho com a proposição da *respiração emaranhada*. Em seguida, ainda na quadra, a equipe de educação puxou a prática da *árvore dos problemas*: a partir de um desenho de mangue, a turma refletiu sobre os problemas socioambientais que atravessavam suas vidas (o tronco), suas causas (as raízes) e as consequências (as copas). Muitos concordaram que o transporte público era um problema grave em todos os sentidos: a baixa frequência das linhas, a péssima conservação dos carros, os itinerários confusos e os motoristas mal-educados. Uma das alunas – que havia feito a proposição da respiração emaranhada sentada e encostada à parede, em vez de deitada – contou que sentia dores crônicas nas costas depois de um acidente em que o motorista passou por cima de um buraco a toda velocidade e ela, na traseira do carro, deu um quique que lesionou sua coluna. Como consequência, não pode mais deitar-se de barriga para cima e por isso tem que dormir sentada. Alguém mencionou que as chuvas também eram um problema. Lais, uma das educadoras, perguntou se era mesmo a chuva o problema, ao que a aluna respondeu que o problema na verdade era a quantidade de lixo e os valões a céu aberto, que entupiam e transbordavam, e não a chuva propriamente. Algunes reclamaram dos próprios moradores do bairro, que destroem

os ônibus e jogam lixo no chão. Outros consideraram que a raiz estava na falta de educação, um serviço público que deveria ser bem provido pelo Estado.

No terceiro encontro, a equipe do Uçá apresentou slides sobre as características gerais do manguezal. Na quadra, conduzi o jogo *Linhas, círculos e bolinhos* mencionado acima. Lembro que nesse dia consegui que um dos alunos, que não largava o celular, fizesse a prática sem o aparelho. No quarto encontro, depois que a turma de educadores projetou na sala imagens e textos sobre os efeitos da poluição costeira para os manguezais e a Baía da Guanabara, puxei a *aliança física com gravetos* do lado de fora. No quinto dia, encontramos a turma em Magé, onde fizemos uma caminhada pelo manguezal do Píer da Piedade. Como é frequente ver muitas oferendas religiosas na faixa de areia, convidamos a professora Waldinéia Pereira, de ensino religioso, que por sua vez estendeu o convite a Pai Paulo, liderança do Quilombo Bongaba, também de Magé, que conduziu uma conversa sobre racismo religioso com o grupo de estudantes. Para ele, as oferendas feitas com plásticos (como fitas de tecido sintético e copos e pratos descartáveis) não fazem sentido. “Como você pode oferecer ao mar aquilo que ele não come?”, perguntou. Pai Paulo lembrou que os antigos usavam potes de cerâmica e barro, e disse que os plásticos são resultado da colonização das práticas de matriz africana. No primeiro encontro depois da visita, Lais Volpe, geógrafa e arte-educadora da equipe, puxou uma prática de reaproveitamento criativo de resíduos: levamos impressas algumas fotografias de nossa visita ao manguezal e ela pediu que, usando tesoura, cola e revistas velhas da própria escola, a turma compusesse colagens a partir de suas memórias do dia de campo. No sétimo encontro, conduzi os jogos *Eu lembro* e *Eu aprendi que*, que descreverei adiante, como forma de rememorar nosso percurso até ali, antes de nos dedicarmos aos trabalhos da Feira de Ciências.

<b>Cronograma <i>Mundo Mangue</i></b>	
<b>Data</b>	<b>Tema</b>
10/2	Apresentação do projeto + <i>Dança da maré</i> e <i>viagem sinestésica</i>
3/3	<i>Respiração emaranhada</i> + <i>Árvore dos problemas</i>
17/3	Manguezais e Baía de Guanabara + <i>Linhas, círculos e bolinhos</i>
31/3	Poluição costeira + <i>Aliança física com gente e graveto</i>
5/5	Visita ao manguezal
19/5	Reaproveitamento criativo de resíduos
31/5	<i>Eu me lembro/ Eu aprendi que</i> + Orientação dos trabalhos
6/6	Orientação dos trabalhos
23/6	Feira de ciências



Visita ao manguezal do Pier de Piedade, na oficina *Mundo Mangue*, com estudantes do 2º ano do Ensino Médio do curso normal Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha (2023). Fotos: Rodrigo Campanario.





Visita ao manguezal do Pier de Piedade, na oficina *Mundo Mangue*, com estudantes do 2º ano do Ensino Médio do curso normal Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha (2023). Acima, da esquerda para direita, Rafaela Coelho, Lucia Moreira, Larissa Gouvea, Waldinéia Pereira e Pai Paulo. Fotos: Rodrigo Campanario.





Visita ao manguezal do Pier de Piedade, na oficina *Mundo Mangue*, com estudantes do 2º ano do Ensino Médio do curso normal Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha (2023). Fotos: Rodrigo Campanario.





Visita ao manguezal do Pier de Piedade, na oficina *Mundo Mangue*, com estudantes do 2º ano do Ensino Médio do curso normal Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha (2023). Fotos: Rodrigo Campanario.



## 2.10 Jogo: *Eu lembro*

Itaboraí, quarta-feira, 31 de maio de 2023  
Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha

### **objetivos**

- a) rememorar as experiências vividas ao longo do processo;
- b) tecer memória comum, aprendendo com a memória de outros; e
- c) oferecer um panorama das aprendizagens individuais e coletivas.

### **metodologia**

Sentades em círculo, lançamos para o centro da roda – uma de cada vez, sem ordem específica e podendo tomar a palavra quantas vezes quiser – frases que comecem com “Eu lembro...”, sobre o que vivemos juntas até aqui.

### **referência**

Conheci esse jogo com a professora Eleonora Fabião, no curso de *Cena e Performance* do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ. Era por meio dele que oferecíamos retornos coletivos a partir dos experimentos artísticos realizados em sala de aula. Eleonora nos contou que trabalha com esse modo de *feedback* porque ele posiciona a discussão para além do gostei ou não gostei, e ajuda quem estava em ação a visualizar o que agiu aos olhos de outros, estimulando um engajamento por meio da memória.

### **roda de conversa**

“Eu lembro de quando a gente veio pra quadra, fez o círculo, você botou um monte de madeira e pau no chão e a gente ficou em volta.”

“Você falou que pensou na gente quando foi pegar as madeiras, teve a história da formiga.”

“Que ele quase foi comido por formiga.”

“Que ele quase foi preso!”

“Eu lembro que a gente tinha que andar com o graveto. Foi muito estranho!”

“Eu lembro de quando a gente ficou deitada na quadra. Eu dormi. Foi uma sensação de paz.”

“A gente deitou e depois ele ficou falando as coisas da árvore.”

“Eu dormi também!”

“Eu lembro que eu achei que ia chegar no mangue e ia ter caranguejo andando pra todo lado e não tinha. Eu tinha uma imagem de mangue diferente.”

“Tinha sim, você que não viu.”

“Eu lembro que eu fiquei decepcionada porque eu achei que eu ia ver golfinho.”

“Não é golfinho, é boto.”

“Eu lembro do desespero que foi, quando a gente foi pro mangue, ficar com medo da maré subindo e descendo. Eu pensei: a maré tá subindo e a gente vai ficar preso aqui! Ai meu deus, quero ficar aqui não, eu vou morrer aqui!”

“Eu lembro de lambar a folha salgada.”

“É! Eu também!”

“Eu também!”

“Eu lembro do cheiro, aquele fedorzinho quando a gente chegou.”

“Eu lembro do barco fazendo blebleblebleblebleble.”

“Um cheiro de natureza.”

“Blebleblebleblebleble.”

“Eu lembro da água toda poluída.”

“Um cheiro horrível.”

“Eu lembro de você com o caranguejo na mão”

“Eu lembro de ver um caranguejo morto.”

“Eu lembro dos mosquitos que quase levaram a gente.”

“Eu lembro de todo mundo me culpando, falando que eu não tinha emprestado o repelente. Mas eu emprestei.”

“Eu lembro de um labirinto que você entrava e via tudo escuro.”

“Que labirinto?”

“O meu grupo encontrou uma caverna.”

“AHHHHH”

“Eu lembro da gente ficar na sala recortando e criando frases engraçadas com as imagens que a gente tirou lá no manguezal.”

“Eu lembro que vocês mostraram meninos de um outro lugar, que cataram coisa reciclável e depois fizeram arte com o lixo que encontraram.”

“Eu me lembro do desespero desse dia porque tava acabando a hora e você falou assim TÁ ACABANDO O TEMPO e a gente CALMA. E você: sem pressão, mas faltam cinco minutos. Vocês colocaram mó pressão!” (Risos.)

“Colocaram mesmo!”

“Eu lembro da primeira vez que eu vim no Hilka com a equipe. A gente tava cheio de expectativa e vocês superaram todas elas.”

“Eu lembro do primeiro encontro, vocês chegando tímidos, meio fechados, e do primeiro pro segundo dia vocês mais soltos, depois muito mais participativos... e hoje faladores pra caramba!” (Risos.)

“Eu lembro de ficar ansioso no primeiro dia, frio na barriga, como é que ia ser fazer com vocês esse trabalho de olhos fechados, andando pela quadra, se vocês iam topar...”

“Topamos até demais.” (Mais risos).

“Eu lembro de quando a gente ficou mexendo. Ia pra trás, aí ia pra frente”

“A onda!”

“Eu lembro do sentimento de vir pra quadra e pensar – o que ele vai passar pra gente hoje? Porque é sempre uma novidade, uma surpresa.”

“Eu lembro, igual tu falou, da sensação da gente falar: o que ele vai fazer? O que a gente vai fazer? Será que a gente vai dormir de novo? Será que a gente vai construir uma onda? Qual vai ser a descoberta do dia?”

“Eu lembro que vocês não gostaram de deitar no chão da quadra.”

“Até deitar e sentir a sensação, porque depois eu gostei”

“Eu lembro que quase ninguém gostou mesmo não. A gente tava de branco!”

“A gente reclamou muito.”

“Mas depois a gente adorou.”

## 2.11 Considerações sobre o conceito de jogo

Em 1938, o historiador e teórico da cultura holandês Johan Huizinga publica o livro “*Homo ludens*”, em que reflete sobre o jogo e sua função social na formação de nossas culturas – não como um dos elementos culturais, mais como referente constitutivo. Huizinga percebe que há no jogo algo para além da biologia, da física ou da simples fisiologia; uma função significativa, que “transcende as necessidades imediatas da vida” (2000, p. 5) e contraria a “concepção determinista de um mundo regido pela ação de forças cegas” (2000, p. 7). A própria

linguagem é jogo, diz, na medida em que é sempre remissiva, jogo de palavras. Quase vinte anos depois, em 1957, o sociólogo francês Roger Caillois retoma as reflexões de Huizinga e, apesar de reconhecer sua importância em abrir caminhos para uma teoria do jogo, aponta que a publicação não dá conta de uma descrição e classificação dos jogos que dialogue com as múltiplas formas do brincar em nossas vidas.

Refinando, então, a contribuição de Huizinga, ele percebe quatro eixos fundamentais do jogo: a *liberdade*, a *separação*, as *regras* e o *risco*. Em primeiro lugar, o jogo é uma atividade voluntária, ou seja, participantes sempre podem escolher retirar-se ou não jogar. “O jogo só acontece se quisermos, quando quisermos e pelo tempo que quisermos. Nesse sentido, o jogo é uma atividade livre”, escreve (CAILLOIS, 2017, p. 33). Depois, o jogo sempre compreende uma limitação espaço-temporal, fato que Huizinga já apontava, quando percebia no jogo a fundação de um mundo temporário dentro do mundo habitual.

Com efeito, o jogo é essencialmente uma ocupação separada, cuidadosamente isolada do resto da existência, e geralmente realizada dentro de limites precisos de tempo e de lugar. Há um espaço do jogo: de acordo com casos, a amarelinha, o tabuleiro de xadrez, o de damas, o estádio, a pista, o campo, o ringue, o palco, a arena etc. [...] O mesmo vale para o tempo: a partida começa e acaba ao sinal dado. (CAILLOIS, 2017, p. 31-32)

Em terceiro lugar, Caillois aponta o elemento da regra, que define o que vale e o que não vale, instaurando também uma diferença entre esse mundo temporário do jogo e a vida cotidiana. “A regra cria uma ficção por conta própria”, escreve (2017, p. 34). Instaura “momentaneamente uma legislação nova, a única que conta” (2017, p. 35-36). Para Huizinga, a regra orienta a ação e oferece ao jogo uma dimensão simultânea de repetição e alternância: possibilita a reprodução do jogo ao longo do tempo, ao mesmo tempo em que garante a surpresa no desenrolar de cada partida em razão das diferentes maneiras que cada jogador encontra para lidar com ela. Caillois também percebe que a regra, apesar de arbitrária e irrecusável, está totalmente associada à liberdade: o jogo “consiste na necessidade de encontrar, de inventar imediatamente uma resposta que é livre dentro dos limites das regras. Essa liberdade do jogador, esta margem concedida a sua ação é essencial ao jogo” (2017, p. 33).

É justamente em decorrência dessa liberdade na relação de jogadores com as regras que surge o último dos princípios fundamentais do jogo, a incerteza:

A dúvida sobre o desenlace deve permanecer até o fim. [...] Um desempenho conhecido de antemão, sem possibilidade de erro ou de surpresa, conduzindo claramente a um resultado inelutável, é incompatível com a natureza do jogo.

É preciso uma renovação constante e imprevisível da situação, como ocorre em cada ataque ou em cada resposta na esgrima ou no futebol. (CAILLOIS, 2017, p. 33)

Partindo da identificação desses pilares fundamentais, Caillois propõe então quatro categorizações possíveis para os jogos. O *âgon* é o domínio dos jogos de competição – como vôlei, tênis, futebol, esgrima, atletismo, damas, xadrez ou bilhar. Implica uma vontade de vencer e pressupõe a ideia de superioridade e de mérito, se apoiando no reconhecimento da excelência individual, ou de uma equipe diante das outras. Na *alea*, por sua vez, encontram-se os jogos de sorte ou azar, a exemplo dos dados, da roleta, do cara-ou-coroa ou mesmo da loteria, em que o sucesso é definido pelo acaso e diante do qual o grupo de jogadores não pode senão assumir uma atitude passiva, já que nada pode fazer para influenciar o resultado. *Mimicry* é a categoria dos jogos que pressupõem um universo ficcional, como as brincadeiras de faz de conta, em que imaginamos que somos diferentes do que somos – ou ainda, em que objetos ganham possibilidades diferentes do que têm no dia-a-dia. A *mimicry* está ligada ao prazer do disfarce, da imaginação e da invenção. Por último, Caillois aponta ainda um grupo de brincadeiras – como girar rapidamente no próprio eixo, gritar muito alto, descer uma ladeira correndo ou as montanhas-russas dos parques de diversões – que compõem o *ilinx*, domínio das brincadeiras que consistem em provocar sensações de vertigem a partir de procedimentos físicos. “Trata-se de aceder a uma espécie de espasmo, de transe ou de aturdimento que destrói a realidade com uma soberana brusquidão” (2017, p. 51). Caillois avisa que jogos não são puros e podem ocupar mais de uma categoria – os jogos de baralho, por exemplo, normalmente combinam a competitividade do *âgon* à sorte da *alea* no embaralhar das cartas, e assim por diante.

Olhando o programa da *Mundo Manguê*, percebo que as quatro características fundamentais da definição de jogo para Caillois – liberdade, limitação espaço-temporal, regras e incerteza – comparecem como princípios estruturantes dos jogos que compuseram a oficina. Apesar disso, as categorias propostas pelo autor não me parecem suficientes para pensar o tipo de jogo em questão. Afinal, nas oficinas, não nos interessava de modo algum a competitividade e a responsabilidade individual do *âgon*, nem a passividade diante do destino da *alea*. E ainda que possamos considerar que um jogo como o da *respiração emaranhada* pertença ao campo da *mimicry*, a verdade é que não se trata de “fazer de conta”, mas de corporalizar o que somos, percebendo o que co-constitui nossos corpos. Por último, embora evidentemente exista nos jogos da oficina uma dimensão de provocação sensorial a partir de estímulos corporais, tampouco compreendo-os propriamente como jogos *ilinx*, já que Caillois relaciona-os a certo impulso à desordem e à destruição bruscas quando, no caso da *Mundo Manguê*, o que os

procedimentos psicofísicos fazem é abrir outras formas de percepção e de consciência corporalizada, não necessariamente ligadas ao pânico ou ao aturdimento.

Essa dificuldade de lidar com as classificações propostas por Caillois talvez surja do fato de que, na *Mundo Manguê*, tratam-se sobretudo de jogos colaborativos e de sensibilização no âmbito dos *jogos teatrais* – termo cunhado pela atriz, diretora e professora estadunidense Viola Spolin, que transformou a pedagogia teatral por meio de seu trabalho com jogos. Como lembra a professora titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo Maria Lúcia Pupo, Spolin começou a desenvolver seu sistema pedagógico no início dos anos 1940, quando colaborava com instituições “voltadas para a integração de filhos de imigrantes e crianças em situação de vulnerabilidade social” em Chicago (2010, p. 1). Trabalhando com grupos heterogêneos que muitas vezes não falavam inglês, Spolin encontrou nos jogos uma forma de envolver crianças e adultos no processo de aprendizagem teatral.

Colega de departamento de Pupo e tradutora do conjunto da obra de Spolin para o português, a professora Ingrid Koudela escreve que o conceito de jogos teatrais “pressupõe um conjunto de princípios pedagógicos que constituem um sistema educacional” (2007, p. 22), podendo ser usados tanto na educação em geral como especificamente na formação de atores e atrizes. Com ênfase no processo de fisicalização e sensibilização, os jogos privilegiam uma aprendizagem que passa pela experiência, pelo movimento e pelo envolvimento com o mundo. Abordagens individualizantes e puramente intelectuais, nesse sentido, dão lugar a “processos colaborativos que nascem no plano sensório-corporal” (KOUDELA, 2007, p. 26). A proposta de Spolin é uma aprendizagem dinâmica, que se dá por meio de acontecimentos vividos de corpo inteiro, aqui e agora, por cada jogador.

Na introdução a seu principal livro destinado a docentes em geral, não só das artes cênicas, Spolin explica que “jogo é um conjunto de regras que o jogador aceita *compartilhar*” (2007, p. 29, grifo nosso). Assim como Caillois e Huizinga, para ela também as “regras não restringem o jogador, elas fazem com que ele permaneça no jogo” (2007, p. 29), sendo justamente um princípio de sua dimensão de liberdade. Já o verbo *compartilhar* em sua definição enfatiza a dimensão de coletividade e alteridade. Pupo diz que o trabalho com os jogos implica “escuta cuidadosa” (2010, p. 2). Não à toa, parte das habilidades que aprendemos jogando, como Spolin aponta, são comunitárias: “A oficina de jogos teatrais oferece aos alunos a oportunidade de exercer sua liberdade, respeito pelo outro e responsabilidade dentro da comunidade” (SPOLIN, 2007, p. 30). “Não há vencedores e/ou vencidos no jogo teatral” (2007, p. 34).

São três as “essências” do jogo teatral de Spolin: o *foco*, as *instruções* e a *avaliação*. O foco é o “problema essencial para o jogo que pode ser solucionado pelos participantes. [...] O foco coloca o jogo em movimento. Todos se tornam parceiros ao convergir para o mesmo problema a partir de diferentes pontos de vista” (SPOLIN, 2007, p. 32). Tomando como exemplo *Parte de um todo*, jogo sobre o qual nos debruçaremos no próximo capítulo, o grupo de participantes entra no espaço para construir coletivamente um grande corpo a partir de seus corpos individuais. O foco, então, é *tornar-se parte de um objeto ou organismo maior* (SPOLIN, 2007, p. 113). As instruções, por sua vez, são a forma de participação do “coordenador” ou “instrutor”, que fala durante o jogo com o grupo de jogadores, apoiando-o na tarefa de manter-se em jogo e com o foco. Em *Parte de um todo*, sugestões de instruções são: “Use o corpo todo para fazer a sua parte! Entre no jogo! Arrisque-se! Torne-se uma outra parte do objeto!” (SPOLIN, 2007, p. 113). Ela chama a atenção para o fato de que quem coordena não está fora do jogo; é ao mesmo tempo plateia e parceiro – ou seja, joga junto, é também jogador. Por fim, a avaliação acontece por meio de perguntas que quem conduz lança ao grupo de atores, atrizes e à plateia, provocando um debate sempre baseado na adesão ao foco ao longo do jogo. “Avaliação não é julgamento. Não é crítica. A avaliação deve nascer do foco, da mesma forma como a instrução”, Spolin ressalta (2007, p. 34). O que importa é como o grupo lidou com o problema – no caso de *Parte de um todo*, tornar-se um organismo ou objeto maior: “A voz e o corpo eram uma coisa só? O que acharam que seria o objeto antes de entrar no jogo?” (SPOLIN, 2007, p. 113). A avaliação acontece a partir do que foi feito, experimentado e vivido nos corpos coletivamente.

É verdade que o sistema de Spolin carrega certa “aparência de receituário”, como qualifica Pupo (2010, p. 4). Além disso, seu entendimento da cena baseado na separação fundamental entre as dimensões do *o que* (ação), *onde* (ambiente) e *quem* (personagem) fazem parte do auge do pensamento moderno do século XX, em suas dimensões de localidade e entendimento, conforme discutiremos mais profundamente no próximo capítulo. De toda forma, para Pupo, seu mérito

mais abrangente e menos doutrinário [...] reside em apontar perspectivas para o fazer teatral numa ótica lúdica, no âmbito das contradições inerentes à instituição escolar. Para tanto, mais do que possibilitar “seguir um manual”, o interesse da sua leitura se situa em extrair da obra princípios de trabalho que fundamentem a intervenção docente. (2010, p. 4)

Ao mesmo tempo, é interessante que na *Mundo Mangue* tenham aparecido também adaptações de jogos de *Viewpoints*, como *Círculos, linhas e bolinhos*. Os *Viewpoints* foram sistematizados pelas também estadunidenses Anne Bogart e Tina Landau no início dos anos 2000, depois de anos de colaboração entre a companhia novaiorquina Siti Company, dirigida por Bogart, e o diretor japonês Tadashi Suzuki. O método propõe uma expansão e atualização dos pontos de vista, sistema elaborado pela coreógrafa e dançarina Mary Overlie nos anos 1970, e apresenta nove perspectivas sobre a cena – nove ângulos para ver, fazer e pensar a cena, divididos entre *Viewpoints* de tempo (resposta cinestésica, repetição, andamento, duração) e de espaço (relação espacial, forma, gesto, arquitetura e topografia). Hoje, a abordagem aparece com frequência nos currículos de formação de boa parte das escolas de teatro nos Estados Unidos e no Brasil. Bogart, professora e diretora do programa de graduação em direção da Universidade de Columbia, se diz interessada por criações interdisciplinares e interculturais. Os *Viewpoints* provocam as fronteiras entre teatro, dança e artes visuais, ao mesmo tempo em que nascem do encontro entre artistas estadunidenses e japonês, com atores e atrizes de diversas nacionalidades. Em entrevista às artistas-pesquisadoras brasileiras Claudia Mele, Beth Lopes e Matteo Bonfitto na sede da Siti Company, Bogart diz que

o ser humano tende a suposições e definições – por isso, ser intercultural é um ato de sobrevivência como artista. [...] E isso pode se manifestar de muitas maneiras. Pode ser intercultural no sentido de países diferentes, mas também pode ser no sentido de tipos de profissão diferentes, por exemplo, que um físico quântico se envolva em um trabalho, ou que a temática seja algo com que você discorde – então é um tipo de interculturalidade diferente. (2010, p. 3)

Bogart é interessada na física quântica, sobre a qual me deterei com mais atenção no próximo capítulo. Ela escreve que “a física quântica nos ensina que o ato de observação altera a coisa observada” (2011, p. 77). Assim, os nove *Viewpoints* não privilegiam as noções do que, quem e onde da ação ficcional, diferentemente de parte dos jogos de Spolin, que tratam especificamente da investigação desses parâmetros. A prática com os “pontos de vista”, em vez disso, foca especialmente nas relações espaço-temporais e na materialidade dos acontecimentos. Além disso, parte do pressuposto de que o ponto de vista adotado interfere no acontecimento cênico. O princípio, assim, é menos narrativista aristotélico e mais relacional e sensorial. Como é comum na dança contemporânea, o que compõe a tessitura dramaturgica é a vivência das relações psicofísicas – não podemos esquecer que Mary Overlie é dançarina e coreógrafa, e que Bogart se interessa pelas interdisciplinaridades e misturas.

Os jogos propostos no contexto da *Mundo Mangue* foram práticas que conheci ao longo da minha trajetória de artista da cena, em salas de aula e de ensaio, com professoras e professores, diretoras e diretores, atores, atrizes e performers – artistas com quem tive a oportunidade de estudar, trabalhar e criar. Os jogos orientam a ação e a experimentação dos participantes e convidam a um redimensionamento perceptivo e sensorial, que suspende os hábitos de como normalmente nos movemos, agimos e escolhemos. Desenhar formas com os corpos em relação no espaço, experimentar constelações de gente e graveto, respirar com as plantas, entregar-se de olhos fechados à condução de alguém ou rememorar coletivamente um percurso de aprendizagem são jogos cujas dramaturgias privilegiam a ação *entre* os corpos, num acontecimento mais coletivo que individual, experimentando juntas e compondo a muitas. Os jogos convocam comprometimento e liberdade, prazer e tensão, presença e adrenalina, memória e imaginação, estética e ética. Convidam a tecer comuns (BRUM, 2021), a permanecermos juntas com certos problemas (HARAWAY, 2023), a experimentar arranjos multiespécies (HARAWAY, 2016) e a reconhecer as propriedades emergentes (MARGULIS, 2022) de alianças inesperadas. Mesmo temporários, geram proliferações psicofísicas, afetivas e relacionais.

## 2.12 Florestania, constelações, alianças e biointeração

“Tudo o que vem da pólis traz a marca de um ajuntamento de iguais, onde a experiência política se pretende convergente” (2022a, p. 80). A frase é de Ailton Krenak, líder indígena, ativista, escritor e criador do *Selvagem – ciclo de estudos sobre a vida*, em parceria com a Dantes Editora, que realiza encontros, conversas, publicações de cadernos, livros e filmes, além de fomentar uma rede de escolas vivas em comunidades indígenas pelo Brasil. Krenak vive nas margens do rio Watu, em Minas Gerais, também conhecido por nós, povo da mercadoria<sup>6</sup>, como rio Doce. O rio Watu, ele diz, é o avô do povo Krenak. Em 2015, o rio foi soterrado pelo rompimento de uma barragem de mineração controlada pela Vale S/A e pela BPH Hilton. A onda, de 50 milhões de metros cúbicos de lama e rejeitos de ferro e sílica, engoliu 19 *Homo sapiens*, bosques e florestas, estações de trabalho inteiras e pelo menos 29 mil peixes, que morreram com as brânquias entupidas sem conseguir respirar<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Ver capítulo 1.

<sup>7</sup> Caso Samarco. Ministério Público Federal. Disponível em: < <http://www.mpf.br/grandes-casos/caso-samarco>>. Acesso em 02 jul. 2022.

Krenak ficou amplamente conhecido pelo povo da mercadoria em 1987, por seu discurso aos deputados da Assembleia Nacional Constituinte. Enquanto discursava trajando terno e gravata branquíssimos, pintou o rosto com uma tinta preta que preparara minutos antes, misturando delineadores doados por um grupo de secretárias do congresso. A imagem foi impactante, e a tinta dos delineadores entrou para a história como tintura de jenipapo<sup>8</sup>. Krenak não discursou do jeito branco, apesar de vestindo branco. Ele participava da sessão como representante da União das Nações Indígenas, para propor emendas ao capítulo dos “Direitos dos índios” de nossa futura (atual) constituição. No final, o texto promulgado acolheu parte das reivindicações da UNI, e foi um avanço se comparado ao marco regulatório anterior, o Estatuto de Índio, de 1973, que determinava que os nativos deveriam integrar-se progressivamente ao progresso e à comunhão nacional<sup>9</sup>.

Krenak não reivindica política nem cidadania. Alianças políticas, ele diz, implicam numa igualdade opressora, mesmo quando admitem a diversidade. “Sempre reivindicam a pólis como o mundo da cultura, e aquilo que ficou marcado como natureza é o mundo selvagem. Pois é nesse outro mundo que eu estou interessado, não na convergência que vai dar na pólis” (KRENAK, 2022a, p. 80). Ao longo das últimas décadas, pensadores euro-ocidentais têm tentado oxigenar o conceito de política. Para Hanna Arendt (1998), por exemplo, a política não deve ser entendida como um meio para a liberdade, mas como a própria liberdade – seja a liberdade de conversar uns com os outros, seja a liberdade de começar algo novo e inaudito. Para Jacques Rancière (1996), por sua vez, a ideia de uma convergência ao comum não estaria no âmbito da política, mas da polícia. Política, para ele, é a constante perturbação, pelo dissenso, de nosso sensível partilhado. Tanto Arendt como Rancière, porém, ao repensar a política, ainda o fazem de forma restrita ao mundo da cultura e ao domínio do humano.

No lugar de política e cidadania, Krenak se anima com a ideia de *florestania*. Segundo ele, é o que queriam indígenas, ribeirinhos e seringueiros quando formaram a Aliança dos Povos da Floresta, em meados da década de 80, durante a reabertura democrática e o fim da ditadura militar. Enquanto reivindicavam demarcações de territórios e a criação de reservas extrativistas, eles “perceberam que o que almejavam não se confundia com cidadania – seria um novo campo

---

<sup>8</sup> Ver entrevista de Krenak a Idjahure Terena no episódio *Programa de índio* do podcast *Rádio Novelo Apresenta*. Disponível em: <<https://radionovelo.com.br/originais/apresenta/programa-de-indio>>. Acesso em 16 dez. 2024.

<sup>9</sup> BRASIL. Lei nº 7.766, de 19 de dezembro de 1973. Dispõe sobre o Estatuto do Índio. Disponível em: <<https://prespublica.jusbrasil.com.br/legislacao/109873/estatuto-do-indio-lei-6001-73>>. Acesso em 24 jul. 2024.



Enquanto o mundo colapsa, no lugar de alianças políticas, Krenak nos convida a experimentar *alianças afetivas*, que segundo ele pressupõem afeto entre mundos diferentes. “Esse movimento não reclama por igualdade, ao contrário, reconhece uma intrínseca alteridade em cada pessoa, em cada ser, introduz uma desigualdade radical” (KRENAK, 2022a, p. 82). Alianças afetivas implicam em perceber-se como parte, como extensão de tudo; “uma vida em que o indivíduo conta menos que o coletivo” (KRENAK, 2022a, p. 117-118).

A ideia dos Krenak sobre a criatura humana é precária. Os seres humanos não têm certificado, podem dar errado. Essa noção de que a humanidade é predestinada é bobagem. Nenhum outro animal pensa isso. Os Krenak desconfiam desse destino humano, por isso que a gente se filia ao rio, à pedra, às plantas e a outros seres com quem temos afinidade. É importante saber com quem podemos nos associar, em uma perspectiva existencial mesmo. (KRENAK, 2020a, p. 41-42)

Como lembra Margulis (2022), não somos independentes, muito menos onipotentes; somos natureza multicomposta, resultado complexo da mistura simbiogenética de bactérias ancestrais. Enquanto a evolucionista defende “alianças físicas” entre simbioses como principais motores da evolução e da transformação da vida ao longo da história do planeta, Krenak nos convida a “experimentar a dança das *alianças afetivas*, que envolve a mim e uma constelação de pessoas e seres na qual eu desapareço: não preciso mais ser uma entidade política, posso ser só uma pessoa dentro de um fluxo capaz de produzir afetos e sentidos” (2022a, p. 82-83). Daí a aposta em tecer alianças físico-afetivas como um caminho para reconstituir refúgios e fazer florescer arranjos multiespécies (HARAWAY, 2016).

Alianças dessa ordem me levam a pensar em Antônio Bispo dos Santos. Lavrador e quilombola nascido no Quilombo Saco Curtume, na caatinga piauiense, Bispo aprendeu com os saberes de mestres e mestras da oralidade. Primeiro de sua família a frequentar a escola, foi alfabetizado e desde cedo incumbido a tratar das questões burocráticas, que envolviam escrita e leitura, em nome de sua comunidade. Como resultado, acabou se envolvendo nos movimentos de luta pela terra, e atuou na liderança de organizações como a Coordenação Estadual das Comunidades Quilombolas do Piauí e a Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas<sup>11</sup>. No livro “Quilombos, modos e significações”, ele

---

<sup>11</sup> Bispo é uma importante referência teórico-prática para esta pesquisa. Ele faleceu em 2023, ainda durante meu doutorado. Bispo ainda tinha muito por fazer e dizer, mas felizmente já havia publicado dois títulos, que compõem a bibliografia desta tese, além de fazer inúmeras participações em debates, conversas e rodas de conversa. Suas palavras chacoalharam e confluíram com muitos pesquisadores da minha geração, das artes e humanidades. Salve, Nego Bispo e sua proliferação!

propõe uma genealogia do colonialismo, partindo da análise de passagens bíblicas e bússolas papais e relacionando-as à formação da sociedade eurocristã monoteísta que crê num Deus único e inatingível, acima de tudo e de todos:

Por bem dizer, o Deus da Bíblia inventou o trabalho e o fez como um instrumento de castigo [...]: ao amaldiçoar a terra e determinar uma relação fatigante entre o seu povo e a terra, classificando os frutos da terra como espinhos e ervas daninhas e impondo aos condenados que não comam de tais frutos, só podendo comer das ervas por eles produzidas no campo com o suor do seu próprio o corpo, o Deus da Bíblia, além de desterritorializar o seu povo, também os aterrorizou de tal forma que não será nenhum exagero dizer que nesse momento ele inventou o terror psicológico que vamos chamar aqui de *cosmofobia*. (2019, p. 23, grifo nosso)

A cosmofobia é justamente o pavor de relacionar-se com a natureza. É ela que nos leva ao desejo do “*des-envolvimento*”, isto é, de afastar-se da organicidade da vida, porque a originalidade, afinal, é um pecado. Em “A terra dá, a terra quer”, Bispo critica o termo, segundo ele uma palavra típica da sociedade colonialista. Para ele, desenvolvimento é sinônimo de desconexão – significa afastar-se das outras vidas, num movimento de retirar-se do cosmos. Daí a “necessidade de sintetizar o orgânico, de chamar todas as vidas de matéria-prima” (2023a, p. 29), colocando a humanidade fora do reino animal e fora da própria natureza.

Diferentemente dos eurocristão monoteístas, os quilombolas afroconfluentes são povos pagãos e politeístas e

nas religiões de matriz afro-pindorâmicas a terra, ao invés de ser amaldiçoada, é uma Deusa e as ervas não são daninhas. Como não existe o pecado, o que há é uma força vital que integra todas as coisas. As pessoas, ao invés de trabalhar, interagem com a natureza e o resultado dessa interação, por advir de relações com deusas e deuses materializados em elementos do universo, se concretizam em condições de vida. (BISPO DOS SANTOS, 2019, p. 31)

No lugar da palavra colonialista do *desenvolvimento*, Bispo propõe fortalecer a palavra contra-colonialista do *envolvimento*. “Nós somos os diversosais, os cosmológicos, os naturais, os orgânicos. Não somos humanistas, os humanistas são as pessoas que transformam a natureza em dinheiro, em carro do ano”, diz (2023a, p. 29). Os povos quilombolas, segundo ele, se envolvem com as árvores, com a terra, com os peixes e os pássaros, numa “vida amplamente compartilhada” (2023a, p. 96), baseada na “comunhão prazerosa da *biointeração*” (2019, p. 65, grifo nosso). Conceito chave em seu pensamento, a biointeração é a “grande orquestra” e a

“bela coreografia” (2019, p. 65) que animam e reúnem as diferentes formas de vida que habitam o cosmos, todas em confluência.

Com a oficina *Mundo Mangue* – com biólogos, educadores, administradores, secretárias e faxineira que trabalham no Projeto Uçá; com educadores, diretor, coordenadora e alunos que fazem o Colégio Estadual Hilka de Araújo; e com a mistura de vidas que tecem o manguezal, encontrei um espaço aberto e acolhedor para experimentar práticas arte-ciência para viver num planeta danificado (HARAWAY, 2023), constelando saberes e fazeres (KRENAK, 2020a) em biointeração (BISPO DOS SANTOS, 2023a) e compondo espaços de mútua aprendizagem (HARAWAY, 2023). As práticas artísticas, propostas à turma de ensino médio do curso normal de formação de professores, são jogos de cama de gato de corpo inteiro (HARAWAY, 2023), práticas psicofísicas de envolvimento (BISPO DOS SANTOS, 2023a) – eminentemente coletivos, chamam atenção para a presença dos corpos humanos e outros que humanos e para a maneira como fazemos contato. Contato com gente, caranguejo, lama, ciência, arte, Feira de Ciências, lixos, revistas velhas, gravetos, água salgada e água doce, olhos fechados e pneumatóforos. Contato com.

### **2.13 Jogo: *Eu aprendi***

Itaboraí, quarta-feira, 31 de maio de 2023  
Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha

#### **objetivos**

- a) refletir coletivamente sobre o processo de aprendizagem;
- b) aprender com o aprendiz de outros; e
- c) oferecer um panorama das aprendizagens individuais e coletivas.

#### **referência**

O jogo é uma adaptação a partir do jogo *Eu lembro*.

**metodologia**

Sentades em círculo, lançamos para o centro da roda – uma de cada vez, sem ordem específica e podendo tomar a palavra quantas vezes quiser – frases que comecem com “Eu aprendi que...”, partindo, ou não, de um tema específico.

**roda de conversa**

“Eu aprendi que tem mangue preto, branco e vermelho.”

“Eu aprendi que o manguezal consegue reter o mercúrio e outras substâncias que são extremamente tóxicas, os metais pesados.”

“Eu aprendi que manguezal não tem só caranguejo.”

“Tem mosquito.”

“Lama, muita lama.”

“Eu aprendi que nas pedras tem um negocinho assim...”

“Craca!”

“Eu aprendi que dá pra ver o limite da maré alta pelo desenho das cracas na pedra.”

“Eu lembro daquele negócio que, se tá vermelho, o ar tá bom.”

“Musgo!”

“Líquen!”

“Eu aprendi que tem caranguejo que fica no caule das árvores.”

“Eu aprendi que lá tinha um caranguejo desse tamanho assim, que era raro e que a gente não podia chegar perto.”

“No final tava morto.”

“É...”

“Eu aprendi que com manguezal você planeja mas quem manda é a maré.”

“Eu aprendi que o manguezal não é só lama e caranguejo e fedor. É um ecossistema, é um todo.”

“É vida, é sustentabilidade, tem os mangues diferentes, as plantações.”

“Eu aprendi que nosso corpo é diverso e que a gente não precisa ficar parado o tempo todo, a gente pode movimentar o corpo.”

“Eu aprendi que a gente não conhece nosso corpo completamente.”

“Eu percebi que tem diferentes jeitos da gente deitar e cada um dá uma sensação diferente de respirar.”

“Quando o senhor mandou a gente deitar de barriga pra cima, a gente tinha uma respiração. De lado outra, de costas outra.”

“Eu aprendi que a gente tem que parar um pouco, deitar, relaxar, escutar e sentir.”

“Não ficar o tempo todo na agitação.”

“Tem que acalmar os nervos do corpo. A gente não conhece tudo 100%.”

“A pior foi a respiração do peito.”

“Eu aprendi que deitada eu consigo ir pra vários lugares, até pra praia.”

“Eu aprendi que às vezes a visão faz a gente não perceber muita coisa que tá acontecendo. Quando a gente fechou o olho e se permitiu ver outras coisas... a quantidade de coisa que eu vi e que não tava vendo de olhos abertos.”

“Eu aprendi a observar mais.”

“Eu aprendi que a gente acaba se acostumando com nosso corpo e esquece que pode sentir várias coisas ao mesmo tempo. Mesmo a gente sentindo a gente esquece.”

“Tem um pouco de liberdade quando você fecha o olho e sai andando, sem saber nem pra onde tá indo...”

“Um pouco do medo também – ai meu deus, eu vou bater, eu quero abrir o olho!”

“Eu adquiri muita confiança na minha amiga que tava comigo, né, Ana, porque se eu não tivesse confiança nela eu ia dar com a cara no portão.”

“Eu tenho que ter mais confiança. Eu ficava com medo.”

“Eu aprendi a sensação dos pés. A gente ficou descalço e eu tava sentindo tanta coisa no meu pé, parecia que eu tava flutuando. Eu gosto muito de andar descalça, mas parar, fechar o olho e andar como a gente andou descalço parece que faz sentir mais.”

“Eu aprendi a respeitar a individualidade de cada um. Na brincadeira dos gravetos, tinha gente que queria ir muito na frente, gente que não conseguia acompanhar, gente que já tava perdendo a força nos braços... tinha que se adaptar às necessidades.”

“Eu aprendi que o corpo tem inteligência. Às vezes não precisa da fala.”

“É por causa do coração.”

“No manguezal, na hora que a gente tava lá no píer, fechei o olho e fiquei só escutando e sentindo. Me deu sensação de leveza.”

“Eu acho que as coisas que a gente fez aqui, principalmente a onda, que era pra ficar molinho, com o olho fechado e tudo mais... quando a gente entrou no manguezal, a gente já tava mais sensível ao escutar, ao sentir, ao cheiro.”

“Isso me ajudou.”

“No mangue eu percebi que tinha lugares que eram mais quentes que outros. O cheiro era diferente.”

“Eu fiquei descalça no manguezal. Meu pé ficou podre – mas eu fiquei!”

“O manguezal tem bastante diferença dentro dele e a gente também tem bastante diferença entre a gente.”

“Eu acho que quando vocês vêm a turma fica mais unida.”

“Isso é verdade.”

“Não sei por que, mas é verdade. A gente fica mais tranquila, não fica brigando como a gente briga.”

“Isso é trabalho. A gente vem, trabalha e isso faz coisas acontecerem. Agora vamos pensar na forma como a gente vai partilhar tudo isso na Feira de Ciências?”

## 2.14 Feira de Ciências

Itaboraí, quarta-feira, 31 de maio de 2023  
Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha

A turma se dividiu em quatro grupos e os projetos renderiam ponto extra na disciplina de Biologia. O primeiro grupo decidiu conversar com pescadores e catadores de caranguejo para conhecer histórias de quem trabalha com o manguezal. Ouviram contos do desespero de uma madrugada perdida no manguezal, de uma mulher que adotou uma cachorra que pulou em seu barco e de um catador de caranguejo que trabalhava derrubando mangue e hoje planta mudas de restauração. Uma das alunas, Larissa, criou ilustrações para cada uma das histórias, feitas a mão e depois digitalizados no celular, onde recebiam um tratamento final num aplicativo de edição de imagem. O conjunto foi impresso e compartilhado numa publicação encadernada e numa exposição em varal, como cordéis. Os desenhos de Larissa foram um sucesso só.

O segundo grupo criou bonecos e esculturas da fauna e da flora do manguezal. Construíram jacaré, garça, cobra, aranha, mangues, caranguejos e peixes com lixos que costumam aparecer no manguezal, como caixa de ovo, garrafa de material de limpeza, saco plástico, restos de EVA e TNT, garrafas PET e isopor, que encontraram em casa e na escola – nada comprado. Passada a feira, combinaram que os bonecos seriam um presente aos filhos de uma das alunas.



Trabalho apresentado na Feira de Ciências do Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha (2023). Foto: arquivo Projeto Uçá.

Outro grupo construiu uma maquete com as três espécies de mangue, que mostrava os pecíolos, os pneumatóforos e as raízes aéreas. Contavam ao público que, quando você lambe a folha do mangue, sente o gosto de sal – e explicavam o sistema de excreção da planta. O espaço incluía ainda um pequeno viveiro com dois caranguejos chama-marés, coletados no manguezal com a ajuda da mãe de uma das alunas, de família caranguejeira. Todo o grupo acompanhou a saída com a mãe, que na ocasião contou às estudantes várias de suas histórias com o manguezal.

Um último grupo compôs um mural com as colagens que haviam sido produzidas no dia da oficina de reaproveitamento criativo de resíduos. Juntaram os trabalhos de toda a turma, recortaram, acrescentaram imagens e palavras, tiraram outras e recriaram os trabalhos coletivos num grande mural.

Uma das alunas, Jéssica, que estava no grupo da fauna e da flora, quis apresentar um segundo trabalho. Depois da visita ao manguezal, escreveu uma poesia, que transformou num filme de dois minutos, montado com fotos do passeio. Durante a feira, fizemos duas exibições do filme, a primeira organizada pela própria Jéssica e outra pela professora Waldinéia, de ensino religioso. Jéssica ama ler e escrever. Quer ser escritora.

#### Uma linda paisagem

Aquela linda paisagem  
mudou o meu olhar.  
Aquele lindo passeio  
me fez enxergar...  
Coisas e lugares tão lindos  
que eu nunca conseguiria imaginar.

A natureza tão bela  
que nenhum artista  
conseguiria retratar.  
E nessa paisagem tão linda  
O manguezal tem seu lugar.

Com suas simples árvores.  
E os caranguejos para completar  
E com seus passinhos de lado  
Eles saem da toca  
e depois voltam para o seu lugar.

O manguezal  
seria um paraíso no mundo  
se não tivesse a imagem  
do lixo para estragar.

A natureza  
tem sua beleza tão singela.  
As ondas do mar  
Os pássaros a cantar  
Os pescadores a pescar  
E um céu com um azul lindo  
para a cena completar.

Os caranguejos a andar  
Uma beleza dessa  
não existe em qualquer lugar  
E a paisagem linda de um manguezal  
Eternamente no meu coração vai ficar...  
Mas, para que ela permaneça assim...  
Teremos de preservar.

Ame o manguezal.  
Pois ele merece ter um lugar  
para recordar e ensinar  
a todos ainda que vão chegar...  
Que na conscientização da população  
O manguezal ajude a combater a  
poluição.

Pois é,  
até o manguezal luta.  
Ele retém o nosso lixo  
e sozinho fica com o prejuízo.  
E suas terras ficam sujas...

Na verdade  
não ficam tão sujas  
pois temos  
o Uçá e os Guardiões do Mar  
Eles estão aqui para ajudar.  
Se você preserva o meio ambiente  
então vamos ajudar!  
Pois o Uçá e os Guardiões do Mar  
de braços abertos vão te esperar!

Comunidade escolar, equipe da oficina *Mundo Manguê* e caranguejeira Rita Duarte, na Feira de Ciências do Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha (2023). Foto: arquivo Projeto Uçá.



### 3 EMARANHADA

Papel higiênico  
 copo descartável  
 fio dental  
 coroa de abacaxi  
 absorvente  
 algodão  
 casca e semente de melão  
 casca de banana  
 borra de café  
 casca de ovo  
 saco plástico  
 casca e semente de mamão  
 colherzinha do café  
 caixa de remédio manipulado  
 poeira com cisco de pão  
 cartela de remédio  
 resto de tapioca  
 papel guardado no fundo da bolsa  
 nota fiscal  
 filtro de café  
 garrafa PET de água mineral  
 casca de manga  
 uma flor  
 potinho de condicionador  
 pedacinho da embalagem de comida de gato  
 cantinho da unha  
 fio de cabelo  
 pasta de dente  
 – as etiquetas das nossas luvas de trabalho [grupo de artistas da cena que participou das oficinas-performance e do filme *Emaranhada*, formado por Ana Julia Odilon, Camila Costa, Chris Igreja, Dani Câmara, Dani Lima, Dieymes Pechincha, Igor Freinas, Marcéli Torquato, Nicole Barros, Soraya Ravenle, Victor Seixas e eu, rememorando em jogo o que já tínhamos “jogado fora” até as 10h da manhã daquele dia].

#### 3.1 O trabalho

*Emaranhada* é um trabalho que fez dois encontros acontecerem.

Ó, deixa eu apresentar pra vocês – vocês já se apresentaram lá na hora do almoço, eu não tava, né. Ô meninas... Nega, Tatá! Esses são nossos amigos do teatro, que vieram aprender um pouquinho com a gente [Evelin Brito, diretora de produção da Coopfuturo].



Oficina-performance *Emaranhada*. Primeiro encontro do Teatro Caminho com a Coopfuturo (1ª Central de Triagem do Programa de Coleta Seletiva do Rio de Janeiro, 2022). Foto: Carolina Calcavecchia.

No primeiro encontro, 12 artistas da cena do Teatro Caminho e convidadas conheceram as catadoras de materiais recicláveis da Coopfuturo, cooperativa que opera a 1ª Central de Triagem do Programa de Coleta Seletiva do Rio de Janeiro, no bairro de Irajá.

Eles vão compor os grupos com a gente. Então explica pra eles mais ou menos o que é a separação dos resíduos, tá bom? Quando eles chegarem, se apresenta e mostra como separa [Evelin Brito, diretora de produção da Coopfuturo].

O segundo encontro foi com biólogues do Projeto Uçá, da ONG Guardiões do Mar.

Eu sou o Vitor, sou biólogo marinho. A gente trabalha com essa ação sazonal, durante o defeso do caranguejo uçá, quando os catadores não podem pegar caranguejo. Então a gente paga uma bolsa auxílio pra eles catarem os resíduos que ficam no manguezal. Isso ajuda a limpar, obviamente, mas também abre espaço pra novas tocas de caranguejo e propágulos de mangue, que não disputam espaço com o nosso lixo [Vitor Tutunje, biólogo do Projeto Uçá].

Vitor descreve a operação LimpaOca, a mesma que me havia chamado a atenção entre as notícias do jornal *O Globo*, como contei no capítulo anterior. A ação acontece durante o período de defeso do caranguejo uçá, quando machos e fêmeas saem de suas tocas para procriar

e a coleta fica proibida por lei. Durante o defeso, entre novembro e janeiro de cada ano, o projeto paga uma bolsa a catadores e pescadores para que catem resíduos, em vez de crustáceos, dos manguezais do recôncavo da Baía de Guanabara. A operação acontece no entorno da Área de Proteção Ambiental de Guapimirim e da Estação Ecológica da Guanabara, unidades de conservação do estado do Rio de Janeiro.

A partir dessa ponte, nós entramos na APA de Guapimirim, primeira unidade de conservação federal criada no Brasil pra proteger especificamente manguezal. Todos esses 1,5 mil hectares de manguezal – é a única porção contínua de manguezal do estado do Rio de Janeiro, uma das mais importantes pro estado – era toda desmatada, queimada nas olarias, servia de escora de construção civil, cabo de ferramenta, cerca de taipa, curral de pesca – uma forma de pescar que, quando os europeus chegaram na Baía de Guanabara, os índios já pescavam assim – e o pescador, por falta de educação ambiental, cortava o mangue e queria o peixe. Quase 60% da espécie marinha depende do manguezal – pra procriar, pra sobreviver, pra crescer, pra perpetuar as espécies... E quando o pescador cortava o mangue... era como se ele matasse a galinha dos ovos de ouro. Como ele quer o peixe e destrói o mangue? [Alaildo Malafaia, caranguejeiro e presidente da Cooperativa Manguezal Fluminense]

Oficina-performance *Emaranhada*. Primeiro encontro do Teatro Caminho com o Projeto Uçá e as cooperativas caranguejeiras (manguezal da Área de Proteção Ambiental de Guapimirim, 2022). Foto: Carolina Calcavecchia.



Cada encontro de *Emaranhada* aconteceu em dois dias. No primeiro, o grupo de artistas viveu um dia de trabalho com cada organização, colaborando com a atividade que elas ou eles já desenvolvem. Na Coopfuturo, passamos à tarde batendo materiais com as cooperadas. Era segunda-feira, o dia mais puxado da semana da cooperativa, quando é preciso bater todo o material deitado ao longo do fim de semana antes da chegada dos primeiros caminhões do dia. No meio do dia, almoçamos juntas.

- É muito detalhe.
- Mas aprende com o tempo.
- Por exemplo, esse aqui não, né?
- Esse não, ó – faz barulho, então não. Olha a diferença desse.
- Esse também não?
- Esse vai! É cristal, ele não é brilhoso e não faz barulho.
- Ué... não entendi.
- *Esse* não é brilhoso e não faz barulho – vai. *Esse* é brilhoso e faz *crec-crec*, então não vai.
- Esse?
- Esse não, *esse*.
- Mas os dois são brilhosos – *esse* é brilhoso?
- Esse é brilhoso e faz *crec-crec*.
- Então vai.
- Não. *Crec-crec* e brilhoso *não vai* [diálogo entre a artista Soraya Ravenle e a catadora Suelen Brito].

Já com o Projeto Uçá, participamos de uma manhã da LimpaOca, coletando resíduos do manguezal, ao lado de pescadores e caranguejeiros das duas cooperativas que participavam da operação naquele ano: a Associação de Pescadores, Caranguejeiros e Amigos de Itambi; e a Cooperativa Manguezal Fluminense. Ante de começar, tomamos um café da manhã coletivo, com os barcos reunidos e amarrados entre si na borda da baía, à beira do manguezal.

- (*barulho de motor*)
- As sardinhas devem estar tudo aí, ó!
- Não entendi!
- As sardinhas devem estar tudo aí, ó!
- (*barulho de motor*)
- Vocês pescam aqui?
- Aham. Pra eles [os pássaros] ficarem aqui, o cardume de sardinha tá aqui.
- Além de sardinha tem outros?
- Robalo, tilápia, tainha, corvina, bagre, pescada amarela, camarão... [diálogo entre o artista Victor Seixas e o caranguejeiro e presidente da Cooperativa Manguezal Fluminense Alaildo Malafaia]

Se no primeiro dia o grupo de artistas acompanhou os profissionais do manguê e da triagem, no segundo dia foi a vez de propormos aos coletivos um turno de trabalho a partir das

artes da cena – quer dizer, um dia de práticas corporais e vocais, práticas de composição e jogos teatrais e de contação de histórias.

Pode ser que dê umas sensações curiosas... A gente convida, na medida do possível, a pele do corpo todo – dos pés, das pernas... Se tiver algum lugar desconfortável de tocar você avisa: “Não toca aqui que eu não gosto”, e tudo bem. Quem tá recebendo, pode fechar os olhos e sentir esse carinho na pele, esse convite pra pele chegar, pra ela se manifestar pra gente. É gostoso quando a pele é convidada pra uma relação [Dani Lima, artista da cena].

A cada dia, um faz o trabalho da outra, a outra faz o trabalho do um. Com o tempo, passei a chamar os encontros de *oficinas-performance*, justaposição que evoca ao mesmo tempo as dimensões pedagógicas, estéticas, de pesquisa e especialmente de ação experimental, que envolvem o trabalho.

Eu me esbaldei. Eu agradeço essa oportunidade que vocês me deram de me espalhar [Rita Duarte, pescadora e catadora de caranguejo].

*Emaranhada* é uma co-partilha.

Foi a minha primeira vez. Eu amei, eu adorei [Maria Concebida, catadora da Coopfuturo].

### **3.2 Passei a vida quebrando as coisas em pedaços pequenos**

Minha expectativa era que, reduzindo a vida a partes mínimas, eu poderia entender o que ela realmente significa. Um corpo humano tem braços, pernas, tronco e cabeça. Em movimento, tem massa, posição e velocidade. Uma maçã é rica em vitaminas B1, B2, B3, sais minerais, fósforo, ferro e fibra. Frases são feitas de palavras, palavras de sílabas e sílabas de letras. As partes fundamentais de uma célula são membrana, núcleo e citoplasma.

Já era assim quando eu cheguei, tudo bem dividido e separado. Há 2,5 mil anos, na Grécia Antiga, Demócrito imaginou o átomo como a unidade *indivisível* e *invariável* de todas as coisas. Para a filósofa e física Karen Barad, o atomismo é “a pedra fundamental da ciência moderna” (2017, p. 18). Barad pesquisa e leciona no departamento de Estudos Feministas, Filosofia e História da Consciência da University of California, Santa Cruz. Seu pós-doutorado foi em física teórica de partículas e em teoria do campo quântico. “A postulação de entidades individualmente determinadas”, ela escreve, “é a marca da metafísica atomista” (2017, p. 15).

Barad gosta de pensar o social e o científico juntos, e por isso percebe que “uma intrincada rede de práticas científicas, sociais, éticas e políticas, e o nosso entendimento delas, depende das variadas/diferenciadas repetições deste pressuposto” (BARAD, 2017, p. 18): unidade indivisível e invariável de todas as coisas. “Teorias sociais liberais e teorias científicas, de modo aparentado, devem muito à ideia de que o mundo é composto de indivíduos com propriedades separadamente imputáveis” (BARAD, 2017, p. 18).

Mais de dois mil anos depois de Demócrito, em 1922, o físico dinamarquês Niels Bohr ganhou o prêmio Nobel por seu *modelo quântico do átomo*. Bohr era contemporâneo de Albert Einstein, e foi com ele um dos fundadores da física quântica – campo que revolucionou os princípios da mecânica clássica a partir de experimentos atômicos, sacudindo verdades newtonianas até então tidas como absolutas. Isaac Newton, inglês pai da mecânica clássica, foi aquele que, conta a história, estava sentado embaixo de uma macieira, com o pensamento cheio de palavras e símbolos, até que a macieira *num gesto* lhe disse tudo: a maçã despencou, atingiu sua cabeça e então Newton compreendeu a gravidade – e assim teorizou o tempo, o espaço e a velocidade. Seus princípios aparecem em livros didáticos de física e ciências até hoje.

Barad é uma estudiosa de Bohr, para quem, segundo ela, filosofia e física também eram “inseparáveis” (BARAD, 2017, p. 18). Bohr rompe ao mesmo tempo com a tradição de Newton e de Demócrito ao defender que “a unidade epistemológica primeira não é de objetos independentes com fronteiras e propriedades inerentes, mas, sim, de fenômenos” (BARAD, 2017, p. 19). Em outras palavras, as coisas do mundo sempre existem *em relação* umas às outras, e a medida mínima do conhecimento não está nas coisas isoladamente, mas nos fenômenos *entre elas*.

- A vegetação parece flutuando...
- O mangue é uma árvore que sobrevive tanto no alagado como no seco. O manguezal tá sempre molhado porque, entre uma maré e outra, quando a maré abaixa pra maré encher, sempre tem água. O substrato é feito de silte, argila e matéria orgânica, quer dizer, é muito compacto. Aí, em 65 milhões de anos, ela foi criando dispositivos pra sobreviver.
- A raiz fica submersa?
- O mangue branco e o mangue preto criaram um dispositivo que se chama pneumatóforo. Os pneumatóforos saem do substrato até 20 centímetros pra fazer a troca de gases. A árvore desenvolveu esse dispositivo pra sobreviver nesse ambiente que é pobre em oxigênio, lodoso, salobro e frouxo [diálogo entre o artista Victor Seixas e o caranguejeiro e presidente da Cooperativa Manguezal Fluminense Alaildo Malafaia].



Oficina-performance *Emaranhada*. 2022. Primeiro encontro do Teatro Caminho com o Projeto Uçá e as cooperativas caranguejeiras (manguezal da Área de Proteção Ambiental de Guapimirim, 2022). Foto: Carolina Calcavecchia.

Denise Ferreira da Silva é uma artista e filósofa brasileira, diretora do Instituto de Justiça Social da University of British Columbia, nos Estados Unidos. Ela escreve que a *separabilidade* é um dos pilares ontológicos que sustentam o pensamento moderno. Ferreira da Silva faz uma genealogia do programa ético-político da modernidade, que vive a diferença por meio da separação. Neste exato momento, ela escreve, centenas de milhares de pessoas racializadas tentam fugir de uma guerra do capital global, que se materializa em conflitos regionais pela exploração de “recursos naturais” da terra, especialmente no Oriente Médio e no continente africano. Ferreira da Silva está atenta à forma como esse programa moderno articula nossas diferenças culturais e produz uma separação ética “intransponível” (2016, p. 57) entre nós, baseada numa gramática racial que permite “o emprego de uma violência total contra os que estão no ‘Outro’ lado (cultural) da humanidade” (2016, p. 58). Um exemplo, ela continua, é a construção de muros nas fronteiras dos países ricos, assim como seus violentos programas de deportação, que optam por lidar com a chamada “crise” de refugiados no âmbito da segurança nacional, e não da atenção aos direitos humanos. A artista filósofa nos convoca então a trabalhar

por um programa ético-político que possa experimentar outra forma de viver a diferença, *sem separação*, subvertendo o texto moderno.

Assim como Barad, Ferreira da Silva pensa o social e o científico juntos, e por isso vê a história dos estudos sociais, econômicos, jurídicos, éticos e políticos como inseparável das ciências da vida. Examinando a filosofia natural de Galileu e Descartes e a mecânica clássica de Newton, ela defende que “a tarefa de pensar O Mundo de outra maneira” passa por “uma mudança radical no modo como abordamos matéria e forma” (2016, p. 59). Ela aponta que nossa ideia de matéria é herdeira da Antiguidade e “compreende o corpo a partir de conceitos abstratos que estariam presentes no pensamento, como solidez, extensão, peso, gravidade, e movimento no espaço e no tempo” (2016, p. 59). De fato, aprendi ao longo da vida que as coisas existem em formas separadas no espaço e no tempo. O mundo, nessa lógica, é um todo composto de partes que podem ser categorizadas a partir de suas propriedades fundamentais. As propriedades, nessa lógica, são ao mesmo tempo o que define a coisa e a prova da sua existência – e tudo o mais a seu respeito “permanece inacessível e é irrelevante para o conhecimento” (FERREIRA DA SILVA, 2016, p. 60).

No colégio, quando estudava para as provas de matemática, física e química, eu decorava listas e tabelas periódicas que descreviam as propriedades e as classificações das coisas *com certeza*. Cada coisa tem um peso, uma extensão, uma densidade, uma temperatura – categorias que sempre me pareceram anteriores às coisas, e mesmo anteriores à própria vida. Nosso programa ético-político, herdeiro da modernidade, é baseado na ideia de que temos a capacidade extraordinária de “determinar (isto é, decidir) a verdadeira natureza” das coisas (FERREIRA DA SILVA, 2016, p. 60). Mas os centímetros, os mililitros e as sintaxes não são universais; pensando com Barad, são jeitos *relacionais* que encontramos de medir o mundo. Um modo específico de perceber as coisas.

Resgatando a ciência-filosofia de Bohr, Barad chama atenção para o fato de que os dispositivos que utilizamos para classificar as matérias do mundo não são *transparentes*, isto é, não revelam de forma isenta as propriedades universais da matéria:

as medições não representam estados do ser independentes da medição. [...] Por exemplo, a noção de “posição” não pode ser presumida como sendo um conceito abstrato definido, nem como atributo inerente de objetos que existem independentemente. Pelo contrário, “posição” só tem significado quando um rígido dispositivo com partes fixas é utilizado (por exemplo, quando uma régua é pregada a uma mesa fixa no laboratório, estabelecendo, deste modo, um parâmetro fixo de referência para especificar “posição”). (BARAD, 2017, p. 18)

Conceitos teóricos como posição e momento linear, para Barad, não são apenas ideias, mas também arranjos físicos. Outro exemplo é o caso da dupla natureza da luz. Quando “passa por uma grande difração de dupla fenda e forma um padrão difrativo, diz-se que apresenta um comportamento ondulatório” (BARAD, 2017, p. 20). Mas, se mudamos o dispositivo de difração, a luz apresenta características corpusculares, a que damos o nome de *fótons*. Luz, então, pode ser corpo ou onda, segundo cada modo de medi-la – melhor ainda seria dizer que luz é corpo e onda, a depender do fenômeno do encontro.

– Eu vivi 35 anos da minha vida nesse ambiente e não sabia, ou melhor, sabia mas não sabia que sabia. Quando comecei a participar de cursos e projetos, comecei a entender que eu sabia. Juntou o técnico com o notório e ficou muito rico.

– As coisas se completam.

– Hoje eu aprendo muito com o técnico, mas passo muita informação também. Porque eu tô aqui, todo dia.

– Precisa do outro, né?

– Quando o técnico não entendia isso e achava que o que ele aprendeu na faculdade era suficiente, ele chegava aqui e não conseguia evoluir. Depois que eles passaram a entender que essa combinação do técnico com o notório enriquece os dois, ficou bom pra ambos os lados. Virou uma troca.

– Em vez de uma disputa.

– E uma troca rica. Eu já passei por discriminação. Antigamente, algumas pessoas vinham com o nariz em pé. Sou pescador, tá na minha origem, nasci e me criei dentro da pesca – tá no sangue. Mas eu sou um pescador que conheço muito. Às vezes o técnico faz uma planilha de trabalho lá no ar condicionado, chega aqui e a planilha não é possível.

– A realidade do mangue se impõe?

– Aqui cada dia é um dia. No geral da vida já é assim. Aqui, se você errar, ele [o manguezal] pune. Pode ser soldado ou almirante, ele vai punir do mesmo jeito [diálogo entre o artista Victor Seixas e o caranguejeiro e presidente da Cooperativa Manguezal Fluminense Alaildo Malafaia].

O metro, por exemplo, é um sistema arbitrário, no sentido de que foi inventado. Em 1792, enquanto a Revolução Francesa ardia cortando as cabeças da monarquia, um grupo de trabalho da Academia de Ciências de Paris discutia uma mudança nos padrões de medida, que até então faziam referência ao tamanho de partes do corpo de aristocratas, a exemplo dos polegares do rei inglês Henrique I que deram origem à polegada no século XII – como diz Barad, o social e o científico andam mesmo juntos e a Revolução Francesa cortava ao mesmo tempo cabeças e dedos da realeza. Depois de quatro anos de discussões, a Academia decidiu que o metro deveria corresponder à décima milionésima parte da distância entre o Polo Norte e a linha do Equador. Encomendaram, então, uma expedição para medir o trajeto, delegada aos dois astrônomos Jean-Baptiste-Joseph Delambre e Pierre-François-André Méchain, que

calcularam a distância<sup>1</sup>. *Um metro é a distância do chão até minhas cristas ilíacas*, mas essa frase não seria possível sem a queda da Bastilha, monarcas decapitados, quatro anos de reuniões entre cientistas franceses, uma expedição de Dunquerque a Barcelona para medir um pedaço da Terra e toda a história da colonização e da expansão de um modo de viver e pensar eurocentrado que me faz hoje incorporar a medida aqui, dois séculos e meio depois, do outro lado do Atlântico. Não digo que o metro seja uma mentira, ou que não seja útil. O ponto é que o metro nasce de uma relação situada e específica. A métrica é um jeito de medir, agir e pensar.

Assim como Barad, Ferreira da Silva também se interessa pela física quântica e suas “descobertas mais perturbadoras” (2016, p. 64), como os princípios *da incerteza* e *da não-localidade*. O alemão Werner Heisenberg ganhou o prêmio Nobel de física dez anos depois de Bohr, em 1932, por seus estudos da mecânica quântica. Ele constatou que, no nível subatômico, não é possível conhecer ao mesmo tempo a *posição* de uma partícula e seu *momento linear*, ou seja, sua quantidade de movimento. Isso porque a forma de medir o momento linear interfere na posição da partícula. Do mesmo modo, para precisar sua posição, interfere-se em sua quantidade de movimento. Assim, quanto mais certeza temos da posição de uma partícula, menos certeza podemos ter sobre sua quantidade de movimento. E vice-versa. O princípio da incerteza revela que as propriedades das partículas não são propriamente *das partículas*, mas de arranjos específicos entre as partículas e suas formas de medição. Como consequência, não parece adequado afirmar que a unidade mínima do mundo sejam realmente coisas divididas à milionésima parte com fronteiras bem definidas, mas *fenômenos*, ou seja, os encontros entre suas coisas que, como dito anteriormente, não formam “unidades mínimas”, mas movimentos fundamentais.

- Um bloquinho assim, vai no papel?
- Vai. O papel a gente bota tudo misturado. Esse é material fino, bota ali – não, aqui, nesse saquinho verde. Isso. O papel depois vai lá pra trás, coloca na mesa e a gente separa tudo: papel branco com papel branco, colorido com colorido, jornal com jornal e revista com revista. É um processo.
- O papelão vocês molham?
- Molhar papelão é bom porque aí a gente consegue colocar mais peso dentro da caçamba. Encharcado ele fica mais flexível, o menino dá uma pulada e ele abaixa.
- Eu achei que se molhasse perdia.

---

<sup>1</sup> Erros e contratemplos: a ideia mirabolante de dois astrônomos para tentar medir a terra. Aventuras na História. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/acidentes-contratemplos-e-erros-como-dois-astronomos-tentaram-medir-o-planeta.phtml>>. Acesso em 30 jun. 2023. Como surgiu o metro? Qual princípio ele seguiu? Galileu. Disponível em: <<http://revistagalileu.globo.com/Galileu/0,6993,ECT705278-1716-9,00.html#:~:text=O%20metro%20foi%20criado%20na,e%20a%20linha%20do%20Equador>>. Acesso em 30 jun. 2023.

- Depois ele seca. Mas assenta, entendeu? E vai cabendo mais em cima. Aí ganha na logística do combustível. Se a gente mandar esse papelão seco dá uma tonelada e meia. Se mandar molhado, manda 3 toneladas.
- E esse pote?
- É *mistão* [conversa entre Camila Costa e Nicole Gomes, artistas, Suelen Brito, catadora de materiais recicláveis e Evelin Brito, diretora de produção da Coopfuturo].

Outro interesse de Ferreira da Silva nos experimentos da física quântica reside no *princípio da não-localidade*, muito bem destrinchado pelo editor-colaborador da *Scientific American* George Musser:

No discurso cotidiano “localidade” é uma palavra levemente pretensiosa para vizinhança, cidade ou outro lugar. Mas seu significado original, que remonta ao século XVII, diz respeito ao conceito de “lugar”. Significa que tudo *tem* um lugar. Você sempre poderá apontar para um objeto e dizer: “Aqui está.” Se você não puder é porque essa coisa não existe realmente. (MUSSER, 2015, online, grifo do autor)<sup>2</sup>

Em outras palavras, se a física newtoniana clássica entende que corpos existem no tempo e no espaço, para que um corpo aja sobre outro, ele precisa *se deslocar* – ou, ao menos, emitir sinais, que de toda forma também precisam viajar pelo espaço até alcançar o corpo de destino. Esse processo de deslocamento sempre *dura* no tempo, mesmo que por milésimos de segundos. Eu estou aqui e você aí. “Quando eu digo amor, o som sai da minha boca, atinge a orelha da outra pessoa, viaja por um canal bizantino dentro do seu cérebro, pelas suas memórias de amor, ou de falta de amor... então você registra o que estou te dizendo e me diz ‘Sim, eu te entendo’” (WAKING, 2015)<sup>3</sup>. Tudo numa fração de segundo.

A não-localidade, porém, acontece justamente quando duas partículas atômicas trocam informações de forma síncrona, ou seja, *sem* viajar pelo espaço – instantaneamente. Foi o que Einstein chamou de “ação fantasmagórica à distância”, um problema que ele não conseguia resolver e que ameaçava um pressuposto básico da física clássica, a localidade. Quando o fenômeno acontece, diz-se que as partículas estão *emaranhadas*:

<sup>2</sup> Tradução do autor. No original: “*In everyday speech, ‘locality’ is a slightly pretentious word for a neighborhood, town or other place. But its original meaning, dating to the 17th century, is about the very concept of ‘place’. It means that everything a place. You can always point to an object and say, ‘Here it is.’ If you can’t, that thing must not really exist.*” In: How Einstein revealed the universe’s strange non-locality. *Scientific American*. Disponível em: <<https://www.scientificamerican.com/article/how-einstein-revealed-the-universe-s-strange-nonlocality>>. Acesso em 2 jul. 2022.

<sup>3</sup> Tradução do autor. No original: “*When I say love, the sound comes out of my mouth and it hits the other person’s ear, travels through this byzantine conduit in their brain, through their memories of love, or lack of love, and they register what I’m saying and they say ‘Yes, I understand.’*”

Experimentos da física podem vincular o destino de duas partículas de modo que elas se comportem como um par de moedas mágicas. Se você jogá-las para o alto, cada uma vai cair em cara ou coroa – mas sempre do mesmo lado que a parceira. Elas agem de modo coordenado mesmo que nenhuma força passe no espaço entre elas. Essas partículas podem ser enviadas para lados opostos do universo, e ainda assim continuar a agir em uníssono. As partículas violam a localidade – elas transcendem o espaço. (MUSSER, 2015, online)<sup>4</sup>

O mais interessante é que o princípio da não-localidade não suplanta o da localidade, ambos coexistem. Não se trata de um *ou* outro; são histórias que explicam o mundo de jeitos diferentes, e convivem. Ferreira da Silva nos convida então a liberar a capacidade criativa radical de nossa imaginação, inspirando-nos em explicações de mundo que estejam para além das amarras da separação e da certeza. Me pergunto, então: e se eu orientasse minha imaginação a partir desse “*emaranhamento* elementar” (FERREIRA DA SILVA, 2016, p. 65, grifo da autora) de todas as coisas, em vez de sua suposta separabilidade fundamental?

- Sabe, tô gostando de ver vocês com a mão aqui. Porque tem pessoas que nem olham praqui, têm nojo da gente. Mas nosso trabalho é um trabalho digno. Tem pessoas que deus me livre que vão botar a mão num troço desses. Morador daqui? Agora até que eles aceitam, mas no começo...
- E isso, é papel?
- É papelão. [diálogo entre catadora Marilza Mendes e artista Dani Câmara]

---

<sup>4</sup> Tradução do autor. No original: “*Physics experiments can bind the fate of two particles together so that they behave like a pair of magic coins. If you flip them, each will land on heads or tails—but always on the same side as its partner. They act in a coordinated way even though no force passes through the space between them. Those particles might zip off to opposite sides of the universe, and still they act in unison. The particles violate locality—they transcend space.*” In: *How Einstein revealed the universe’s strange non-locality*. Scientific American. Disponível em: <<https://www.scientificamerican.com/article/how-einstein-revealed-the-universe-s-strange-nonlocality>>. Acesso em 02 jul. 2023.



Oficina-performance *Emaranhada*. Primeiro encontro do Teatro Caminho com a Coopfuturo (1ª Central de Triagem do Programa de Coleta Seletiva do Rio de Janeiro, 2022). Foto: Carolina Calcavecchia.

### **3.3 nós aqui, entre o céu e a terra e a arte de proliferar**

Quando as portas da 34ª Bienal de São Paulo abriram pela primeira vez, numa manhã de setembro de 2021, o espaço expositivo de Eleonora Fabião abrigava uma única cadeira, da Fundação Bienal. Além dela, compunham o espaço uma série de matérias que, ao longo dos três meses seguintes, participariam da ação *nós aqui, entre o céu e a terra*: “9 varas de bambu, tiras de borracha, cabo de aço, pregos e paredes para suspender futuras fotos, espelho, imagem aérea do Parque Ibirapuera com desenho de círculo, quadrado e triângulo em prata, nomes de instituições e pessoas colaboradoras”, além de uma “carta-programa” (FABIÃO, 2021, p. 1).

Ao longo das semanas seguintes, enquanto a lua crescia, Fabião e mais oito artistas colaboradores carregaram para dentro do espaço expositivo outras 26 cadeiras, uma a uma, amarradas no alto de quatro varas de bambu de três metros de altura. O grupo caminhava cerca de 15 quilômetros por dia, cruzando ruas, praças e avenidas enquanto atravessavam as cadeiras “pelos céus da cidade de São Paulo” (FABIÃO, 2022, online). As cadeiras vinham de 26 instituições públicas diferentes que haviam aceitado o convite para participar da ação,

emprestando uma de suas cadeiras – entre elas, por exemplo, a Assembleia Legislativa do Estado, a Biblioteca Mário de Andrade, o Centro de Atenção Integrada em Saúde Mental da Unifesp, a Escola Municipal de Educação Infantil Patrícia Galvão, a Fundação Theatro Municipal e o Hospital do Servidor Público Estadual de São Paulo, “instituições públicas ligadas à saúde, educação, cultura e legislação, situadas em um raio de 5km ao redor do Parque Ibirapuera”, onde fica o pavilhão da bienal (FABIÃO, 2021, p. 1). Na última semana de exposição, três meses depois, as cadeiras seriam devolvidas “porém de modo trocado. Por exemplo: a cadeira que pertencia a uma escola será entregue a um hospital, a cadeira do hospital passará a ser de um teatro e assim por diante” (FABIÃO, 2021, p. 2).

Quando pisei pela primeira vez no espaço expositivo de *nós aqui, entre o céu e a terra* faltavam oito dias para o fim da bienal. O cenário era bem diferente do primeiro dia: espalhadas pela galeria, viam-se 27 cadeiras de cores, tamanhos e materiais variados. Nas paredes, havia fotos do grupo de artistas carregando, pelos ares, as mesmas cadeiras que agora víamos no espaço. A galeria estava apinhada – naquela manhã, Eleonora e cinco artistas convidadas receberiam servidores de cada uma das 27 instituições para uma roda de conversa aberta ao público.

Quando chegava, cada funcionária recebia um pequeno caderno em dobra de papel branco, contendo breves descrições do escopo do trabalho de cada instituição, acompanhadas dos contatos de endereço, e-mail e telefone de cada uma das presentes. De início, sentaram-se nas cadeiras de suas próprias instituições. À certa altura, a convite da artista, trocaram de cadeiras entre si. Em roda, apresentaram-se e foram então divididas em pequenos grupos, onde se perguntaram coletivamente: “O que você deseja para a sua instituição e, talvez, possa encontrar aqui? O que você pode oferecer para as demais?” (FABIÃO, 2022, online). “Como articular saberes diversos, criar ações interinstitucionais consistentes e trabalhar mais e melhor coletivamente?” (FABIÃO, 2021, p. 2).

Ao final da manhã, as sugestões eram várias: dedicar um turno de trabalho por semana para uma cooperação interinstitucional; uma campanha de doação de sangue no Hemocentro apoiada pelo Museu da Diversidade Sexual; oficinas de jardinagem realizadas pelo Instituto Biológico com os usuários do Centro de Atenção Integrada em Saúde Mental; entre outras. Fabião se comprometeu a redigir uma ata com as proposições e depois enviá-la por e-mail às participantes. “Entendi que ata quer dizer ata”, diria a artista mais tarde (FABIÃO, 2022, online) em conversa com André Lepecki e Katia Maciel, na mesa do seminário *Interartes: derivas e contágios*, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ.

Ação nós aqui entre o céu e a terra (34ª Bienal de São Paulo, 2021). Na foto, em sentido horário, Dieymes Pechincha, Vinicius Arneiro, mariah Miguel e Eleonora Fabião, além de cadeira e servidora Edite Siqueira Rodrigues, do Instituto Biológico de São Paulo. Foto: Jaime Actoli.



Até então, muitos dos servidores nunca tinham colocado os pés nas instituições públicas vizinhas, ainda que trabalhassem em prédios a pouquíssimos quilômetros de distância ou a apenas uma centena de metros uns dos outros. Agora tramavam planos futuros, imaginando encontros e ações comuns, no espaço de uma galeria de arte.

Me acende a impossibilidade de determinar um começo e um fim de uma ação. Talvez porque sejam mesmo vários os começos e os fins. Ou talvez porque não haja bem isso. As ações são mesmo assim. O que está feito está feito, mas também segue fazendo, segue se fazendo e abre o por fazer. (FABIÃO, 2022, online)

*nós aqui, entre o céu e a terra* é uma ação que constela 26 instituições públicas, a Bienal de São Paulo e “mais de uma centena de pessoas” (FABIÃO, 2022, p. 2) que aceitaram trabalhar juntas para fazer uma dança interinstitucional de gente e cadeira acontecer – seja desvendando labirintos burocráticos da doação de patrimônio público, carregando cadeiras pelas ruas da cidade, ou se encontrando para imaginar colaborações futuras. Gestores, secretárias, vigias e seguranças, cabos de aço, bambus, artistas, equipes jurídicas, curadores de arte, paredes e trabalhadores de limpeza e de patrimônio se mobilizaram em torno de uma articulação “que precisa ser feita de doação, a doação, a doação, a doação” (FABIÃO, 2022, online). O trabalho experimenta a diferença sem separação, abrindo espaço para alianças e envolvimento até então inimagináveis. Alarga nossa capacidade de responder reciprocamente enquanto o céu está ruindo lá no alto. “No momento histórico que nos coube viver, nos reunirmos para imaginar modos vitalistas de fazer coisas acontecerem tem significação e força tremendas”, escreve Fabião na carta-programa (2021, p. 2).



Ação *nós aqui entre o céu e a terra* (34ª Bienal de São Paulo, 2021). Da direita para a esquerda, Vinicius Arneiro, Luanda Carneiro, Eleonora Fabião, Dieymes Pechincha, cadeira e estudantes da Escola Municipal de Educação Infantil Patrícia Galvão.  
Foto: Jaime Acioli.

As relações entre estética e política têm complexificado produções artísticas, curatoriais e o próprio mercado das artes ao longo das últimas décadas. Em 1998, o curador e crítico francês Nicolas Bourriaud percebe a emergência de um conjunto de obras, de artistas como Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija e Phillippe Parreno, entre outros, cuja forma material pressupõe a participação do público em espaços de convívio ou de experimentação social. Para Bourriaud, esse movimento seria um reflexo do crescimento acelerado das interações sociais ao longo da segunda metade do século XX, com o desenvolvimento da internet e de outras tecnologias eletrônicas que restringiram cada vez mais as trocas humanas a espaços estratificados e controlados pelo capital. Diante desse contexto, artistas estariam valorizando, no lugar da produção de objetos acabados e prontos para consumo, a criação de espaços de encontro e de elaboração coletiva de sentido, “construções provisórias e nômades” a partir das quais tentam recosturar o tecido fragmentado e danificado das relações sociais (BOURRIAUD, 2024, p. 51).

É isso que ele nomeia *estética relacional*, “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*” (2024, p. 19, grifo do autor). Em vez de representar o mundo, obras relacionais criam pequenos modelos possíveis de socialidade, baseadas em estruturas de interação e comunicação com o público.

O que elas produzem são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído. (BOURRIAUD, 2024, p.62)

O autor sugere uma redefinição dos critérios da crítica para lidar com obras como essas. É preciso, escreve, se aproximar de trabalhos relacionais “sem se abrigar na história da arte dos anos 1960” (2024, p. 10). Para ele, enquanto as experiências situacionistas e minimalistas do meio do século passado provocavam os limites da arte como linguagem e imaginavam utopias para o futuro, artistas da virada do século estariam interessadas em construir possibilidades mais modestas: pequenos laboratórios de modos de vida localizados e temporários. “Parece mais urgente inventar relações possíveis com os vizinhos de hoje do que entoar loas ao amanhã”, diz Bourriaud (2024, p. 62). Assim, entre os anos 1960 e o fim do século XX, ele percebe

duas problemáticas totalmente diversas: ontem, a insistência sobre as relações internas do mundo artístico, numa cultura modernista que privilegiava o “novo” e convidava à subversão pela linguagem; hoje, a ênfase sobre as relações externas numa cultura eclética, na qual a obra de arte resiste ao rolo compressor da “sociedade do espetáculo”. (2024, p. 43)

Bourriaud propõe então uma teoria da forma baseada nos “domínios de troca” instaurados pela arte relacional, ou seja, seus vetores de comunicação e suas formas de ampliar a interatividade com o público. Nesse sentido, reuniões, encontros, manifestações, jogos e festas tornam-se formas artísticas e devem ser encarados como “objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais” (BOURRIAUD, 2024, p. 40).

Seis anos depois da publicação do original em francês de “*Esthétique relationnelle*”, a crítica e historiadora da arte Claire Bishop escreve o artigo “*Antagonism and relational aesthetics*” [“Antagonismo e estética relacional”], no qual analisa e amplia a discussão de Bourriaud. Bishop, que é professora associada do programa de História da Arte da The City University of New York, reconhece que o livro é um passo importante para identificar certas

tendências contemporâneas da produção artística, mas questiona seu pressuposto de que a interatividade seja necessariamente superior à contemplação visual, assumida por Bourriaud como uma ação necessariamente passiva e desengajada. Para Bishop, ele ignora a dimensão de abertura presente em *qualquer* tipo de obra, a partir de suas infinitas possibilidades de recepção. Além disso, conforme segue seu argumento, Bourriaud toma o trabalho relacional como “automaticamente político em sua implicação e emancipatório em seu efeito” (BISHOP, 2004, p. 62)<sup>5</sup>, ou seja, sem discutir as questões relativas ao conteúdo das obras, ele se limita a analisar a estrutura formal de seus estudos de caso, relegando a um segundo plano as questões sobre a *qualidade* das relações que são engendradas pela obra:

todas as relações que permitem “diálogo” são automaticamente assumidas como democráticas e portanto boas. Mas o que realmente significa “democracia” nesse contexto? Se a arte relacional produz relações humanas, então a próxima pergunta lógica a se fazer é: que *tipos* de relações estão sendo produzidas, para quem e por quê? (BISHOP, 2004, p. 65, grifos da autora)<sup>6</sup>

Ela aponta que os trabalhos analisados por Bourriaud na verdade não promovem nenhum tipo de “fricção” (BISHOP, 2004, p. 67)<sup>7</sup>, já que os laços comunitários proporcionados pelas obras se dão entre pessoas que, em geral, têm algo em comum: são assíduas frequentadoras do mundo da arte, e por isso se identificam umas com as outras. Um dos trabalhos que Bourriaud analisa, por exemplo, é *Untitled (Free)* [*Sem título (Livre)*], de Rikrit Tiravanija, exibido em 1992 na 303 Gallery em Nova York. Na ocasião, Tiravanija, artista de ascendência tailandesa, levou para o espaço de exibição os escritórios da equipe de administração, obrigando o diretor da galeria a trabalhar em público, diante de espectadores. Enquanto isso, nas salas que ficaram vazias, ele instalou uma cozinha temporária, onde preparava comida tailandesa e distribuía gratuitamente a quem quisesse comer. No horário do almoço, então, era comum que pessoas, às vezes desconhecidas entre si, se encontrassem e conversassem enquanto almoçavam juntas na instalação de Tiravanija.

Nesse sentido, segundo Bishop, as possibilidades de relação abertas pela estética relacional tendem a ser essencialmente harmoniosas e “são políticas apenas no sentido mais

---

<sup>5</sup> Tradução do autor. No original: “*automatically political in implication and emancipatory in effect.*”

<sup>6</sup> Tradução do autor. No original: “*all relations that permit ‘dialogue’ are automatically assumed to be democratic and therefore good. But what does “democracy” really mean in this context? If relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what types of relations are being produced, for whom, and why?*”

<sup>7</sup> Tradução do autor. No original: “*friction*”.

amplo de defender o diálogo em vez do monólogo” (2004, p. 68)<sup>8</sup>. Para a autora, em vez disso, a chave para se aproximar de trabalhos contemporâneos participativos é analisar não só a *forma* pela qual eles abrem espaços de relação, mas “a posição do sujeito que qualquer obra pressupõe, as noções de democracia que ela sustenta e como elas se manifestam em nossa experiência do trabalho” (BISHOP, 2024, p. 78)<sup>9</sup>. Para quem Tiravanija cozinha e como ele cozinha, nesse sentido, tornam-se perguntas importantes, no caso de *Untitled (Free)*. No lugar das micro comunidades localizadas e temporárias sobre as quais se debruça Bourriaud, Bishop está interessada em performances e instalações que

sustentam uma tensão entre espectadores, participantes e contexto. Uma parte essencial dessa tensão é a introdução de colaboradores de diversas origens econômicas, o que, por sua vez, serve para desafiar a autoimagem da arte contemporânea como um domínio que acolhe outras estruturas sociais e políticas. (BISHOP, 2004, p. 70)<sup>10</sup>

Pensando assim, uma obra de arte é política precisamente pela qualidade das relações que é capaz disparar, ao mesmo tempo revelando e subvertendo os antagonismos sociais que subjazem nossa ideia harmoniosa e consensual de comunidade e democracia. Em seu livro “*Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*” [Infernos artificiais: arte participativa e políticas da expectativa], ela escreve:

do teatro experimental alemão dos anos 1920 ao cinema *new-wave* e ao *nouveau roman* dos anos 1960, da escultura minimalista às instalações pós-minimalistas dos anos 1970, da escultura social de Beuys à arte da performance socialmente engajada dos anos 1980. Já não é suficiente dizer que simplesmente ativar o espectador seja um ato democrático. (2004, p. 78)<sup>11</sup>

No livro, Bishop faz uma extensa análise histórica da “arte participativa”, dos futuristas italianos da década de 1910 aos projetos *site-specific* dos anos 1990. Para ela, a virada

---

<sup>8</sup> Tradução do autor. No original: “*are political only in the loosest sense of advocating dialogue over monologue*”.

<sup>9</sup> Tradução do autor. No original: “*the subject position that any work presupposes and the democratic notions it upholds, and how these are manifested in our experience of the work.*”

<sup>10</sup> Tradução do autor. No original: “*sustains a tension among viewers, participants, and context. An integral part of this tension is the introduction of collaborators from diverse economic backgrounds, which in turn serves to challenge contemporary art’s self-perception as a domain that embraces other social and political structures.*”

<sup>11</sup> Tradução do autor. No original: “*from experimental German theater of the 1920s to new-wave film and the nouveau roman of the 1960s, from Minimalist sculpture to post-Minimalist installation art in the 1970s, from Beuys’s social sculpture to 1980s socially engaged performance art. It is no longer enough to say that activating the viewer tout court is a democratic act*”.

participativa está intimamente ligada ao desejo de uma “arte da ação” (2012a, p. 11)<sup>12</sup>, que aproxime as práticas artísticas do engajamento sociopolítico: “em vez de suprir o mercado com *commodities*, a arte participativa é percebida como canalizadora do capital simbólico da arte em direção a uma mudança social construtiva” (2012a, p. 13). No artigo “*Participation and spectacle: where are we now?*” [“Participação e espetáculo: onde estamos agora?”] ela defende que “precisamos reconhecer a arte como uma forma de atividade experimental que colide com o mundo e cujas formas [...] podem oferecer suporte a um projeto político (sem que [ela, a arte] precise carregar sozinha a responsabilidade de criá-lo e implementá-lo)” (BISHOP, 2012b, p. 45)<sup>13</sup>. O artigo foi publicado no catálogo da exposição *Living as form: socially engaged art from 1991-2011* [*Viver como forma: arte socialmente engajada entre 1991-2011*], comissionada em 2012 pelo Creative Times em Nova York, com curadoria de Nato Thompson.

A exposição e seu catálogo reúnem trabalhos de diversos países, em geral ações coletivas e transdisciplinares, que privilegiam a experiência vivida e o corpo em acontecimento. Entre as artistas, por exemplo, está Mierle Laderman Ukeles e seu trabalho *Touch Sanitation* [*Toque sanitário*], de que tratamos no primeiro capítulo desta tese. No prefácio, a curadora e crítica de arte estadunidense Anne Pasternak se refere ao movimento como uma “prática social” (2012, p. 7)<sup>14</sup>. São artistas, ela diz, que “se engajam em processos que incluem escuta cuidadosa, conversas atenciosas e organização comunitária” (PARTERNAK, 2012, p. 7-8)<sup>15</sup>, criando “formas de viver que ativam comunidades e promovem a conscientização pública para questões sociais prementes” (PARTERNAK, 2012, p. 8)<sup>16</sup>. O catálogo reúne trabalhos que vão de peças de teatro a performances de longa duração, passando por exposições, projetos de Organizações Não Governamentais e até mesmo acontecimentos que não possuem qualquer tipo de autoria ou relação com espaços de arte, como “as celebrações no Harlem na noite da eleição de Barack Obama [que] foram erupções espontâneas de alegria e ocupação da rua, numa comunidade que por muito tempo achou que a eleição de um presidente negro fosse impossível” (THOMPSON,

---

<sup>12</sup> Tradução do autor. No original: “*art of action*”.

<sup>13</sup> Tradução do autor. No original: “*We need to recognize art as a form of experimental activity overlapping with the world, whose negativity may lend support towards a political project (without bearing the sole responsibility for devising and implementing it).*”

<sup>14</sup> Tradução do autor. No original: “*social practice*”.

<sup>15</sup> Tradução do autor. No original: “*engage in a process that includes careful listening, thoughtful conversation, and community organizing.*”

<sup>16</sup> Tradução do autor. No original: “*forms of living that activate communities and advance public awareness of pressing social issues.*”

2012, p. 28)<sup>17</sup>. Para Thompson, mais que um movimento artístico, são experiências que parecem sinalizar uma “nova ordem social” (2012, p. 19)<sup>18</sup>. Uma aproximação ao mesmo tempo ética, estética e política, que borra pretensas fronteiras entre o que seja arte e vida:

Uma vez que a arte começa a parecer vida, como distinguimos as duas? Diante de enigmas complexos como esse, o melhor caminho costuma ser rephrasear a pergunta. Se o trabalho pode ou não ser considerado arte é um debate datado dentro das artes visuais. Sugiro uma pergunta mais interessante: se o trabalho *não é arte*, então quais são os métodos que podemos usar para entender seus efeitos, afetos e impactos? (THOMPSON, 2012, p. 26, grifo do autor)<sup>19</sup>

Interessa a Thompson, assim como a Bourriaud, uma revisão crítica do que tradicionalmente se entendeu por forma no campo das artes. Se “vídeo, pintura e argila são tipos de forma, pessoas se juntando também possuem forma” (THOMPSON, 2012, p. 22)<sup>20</sup>. Claire Bishop também concorda que polarizações entre “individual/coletivo, autor/espectador, ativo/passivo, vida real/arte” (BISHOP, 2012b, p. 40)<sup>21</sup> não colaboram para que nos aproximemos desses trabalhos que, segundo ela, estão experimentando novos modelos de organização política e social por meio de movidas artísticas participativas que expandem noções habituais de artista, público e obra, sobretudo, para fazer coisas acontecerem – ou, como escreve Eleonora Fabião, para “levar a cabo o que precisa ser feito” (FABIÃO; ELILSON, 2020, online).

As ações de Fabião são programas que “constroem a cidade em que queremos viver” (FABIÃO, 2015, p. 119), enquanto provocam e liberam nossa imaginação política (FABIÃO; ELILSON, 2020, online). Há alguns anos, ela vem trabalhando com a arte da performance em contextos públicos institucionais – vale lembrar, aliás, que ela mesma é servidora pública, há quase 30 anos docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em 2018, como parte do Festival de Teatro de Curitiba, realizou a ação *se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação*, composta por quatro programas performativos. No primeiro, *Cadeiras*, convidou

<sup>17</sup> Tradução do autor. No original: “*For example, the celebrations in Harlem on the night Barack Obama’s election were spontaneous eruptions of joy and street parading in a community that had long thought the election of a black president to be an impossibility.*”

<sup>18</sup> Tradução do autor. No original: “*new social order*”.

<sup>19</sup> Tradução do autor. No original: “*Once art begins to look like life, how are we to distinguish between the two? When faced with such complex riddles, often the best route is to rephrase the question. Whether this work can be considered art is a dated debate in visual arts. I suggest a more interesting question: If this work is not art, then what are the methods we can use to understand its effects, affects and impact?*”

<sup>20</sup> Tradução do autor. No original: “*as video, painting, and clay are types of forms, people coming together possess forms as well.*”

<sup>21</sup> Tradução do autor. No original: “*individual/collective, author/spectator, active/passive, real life/art*”.

quatro instituições públicas – uma escola, um teatro, um hospital e a câmara municipal da cidade – a trocaram cadeiras entre si, três anos antes da 34ª Bienal de São Paulo. Como parte do segundo programa, *Trabalhadores e trabalhadoras*, levou uma funcionária de cada instituição até seu local de trabalho, levitando a servidora ou servidor em cadeiras suspensas com varas de bambu. Segundo a artista, trata-se de, “por meio de ações incomuns, valorizar o bem comum: nossas instituições públicas, seus serviços, trabalhadoras e trabalhadores, nossas praças e ruas” (FABIÃO; MELLO; MELLO, 2021, p. 97). O que está em jogo é a coisa pública.

Segundo Bishop, uma das críticas frequentes que esses trabalhos costumam receber é que não se prestam a relações duradouras nas comunidades com as quais se relacionam, correndo o risco de se tornarem apenas mais uma mercadoria dentro da máquina de captura do capitalismo e das grandes feiras, festivais e exposições de arte. No entanto, no caso de Fabião, em vez de reforçar certo protagonismo da artista construindo uma relação de dependência de sua figura para sustentação de uma ação política continuada, tanto *nós aqui, entre o céu e a terra* como *se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação* são ações que abrem caminhos concretos, caminhos políticos e imaginativos de parcerias entre as instituições, para em seguida retirar o corpo da artista e deixar a coisa seguir se fazendo.

A flecha foi lançada, a semente foi plantada e é preciso então dar tempo ao tempo, pois os trabalhos seguem se fazendo para além dos limites espaço-temporais dos eventos em que foram comissionados. No caso de *nós aqui...*, realizada três anos depois de *se o título fosse um desenho...*, essa dimensão de abertura de caminhos e futuridades ganha ainda mais pressão performativa com a reunião de servidores na galeria para imaginar conjuntamente ações interinstitucionais. O encontro incluiu debate, planejamento de parcerias, troca de contatos e posterior envio da ata. As outras matérias que fizeram o trabalho também foram encaminhadas depois de sua passagem pelo mundo da arte: o espelho foi enterrado no chão do Ibirapuera, os bambus foram queimados e tiveram suas cinzas espalhadas pelo parque e os fios de aço que os amarravam foram fundidos numa esfera maciça, que vive desde o fim da bienal envolta numa fibra de paina dentro de uma caixa de madeira tauari que “rarissimamente sai de casa” (FABIÃO, 2023, p. 4). A questão, para a artista, é “manter 100% ativas, e sem separá-las sob hipótese alguma, as dimensões estética, social, política e espiritual das ações” (FABIÃO; MELLO; MELLO, 2021, p. 108).



*Trabalhadores e trabalhadoras*, programa da ação *se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação*, (Festival de Teatro de Curitiba, 2018). Da direita para a esquerda, Vinicius Arneiro, Eleonora Fabião, servidora Lúcia Helena Ribeiro, enfermeira-chefe do Hospital de Clínicas da Universidade Federal do Paraná, mariah miguel e Elilson. Foto: Jaime Acioli.

Analisando os trabalhos de Fabião, não me parece que estejamos diante de uma obra de arte relacional (BOURRIAUD, 2024) nem tampouco de uma arte participativa (BISHOP, 2012). Ainda que evidentemente dialoguem com esses campos (inacabamento, abertura de espaços de encontro, interação e arte de ação), o que está em jogo – e que me ajuda a pensar *Emaranhada* – é sua dimensão radical de *proliferação*, como percebe o teórico da dança André Lepecki, parceiro de interlocução constante nos trabalhos da artista:

O que a performance [hoje] nos pode dar, eu acho, é a possibilidade de proliferar para além dos limites da própria obra. Por isso, quando você fala que não tem bem começo e não tem bem fim, é porque o finalmente [...] escapa do controle das premissas iniciais da obra e passa a ser uma espécie de distribuição de sementes. Essa ideia de proliferação é importante para o momento de profundo ecocídio, profundo biocídio, profundo zoocídio. (2022, online)

Para Lepecki, em pleno 2021 – momento de radicalização de uma supremacia branca masculinista antropocêntrica do Norte, exemplar no bolsonarismo brasileiro à época no poder – não há outro trabalho para as artes da performance que não o de proliferar. Nesses tempos, ele diz, *nós aqui, entre o céu e a terra* “é de uma beleza que transcende a beleza da forma, porque é a beleza da vida querendo fazer vida” (2022, online).

Lepecki desdobra o tema em um artigo publicado no mesmo ano, 2022, na esteira da pandemia de Covid-19 que assolou o planeta. No texto, diz não acreditar que a operação proposta pelo filósofo francês Jacques Rancière para as práticas artísticas – a de intervir na redistribuição do visível, do dizível e do sensível partilhado – seja ainda suficiente, diante das necropolíticas contemporâneas de destruição e administração da morte. Retomando então as contribuições do filósofo brasileiro Peter Pál Pelbart, que clama por uma política estética de instaurar modos de vida que não existem, Lepecki sugere que cabe à arte da performance não apenas estabelecer outros modos de vida, mas criar as condições para que proliferem:

Eu acrescentaria à proposição de Pelbart que, uma vez que esses outros modos de existência são instaurados pela arte, a outra tarefa em questão é encontrar maneiras de proliferar esses modos, criar alianças, inventar rotas de fuga da vontade organizada de matar, e proliferar ações *inimagináveis* e imaginações impossíveis. (2022, p. 288, grifo do autor)<sup>22</sup>

Em *Emaranhada*, conhecemos o manguezal da Baía de Guanabara na companhia de biólogos, educadores, pescadores, caranguejeiros e guias de turismo comunitário. Mergulhamos os braços n'água, cheiramos a lama, lambemos as folhas das árvores, escutamos a cantoria das aves e observamos os caranguejos. Aprendemos que o mangue, principal árvore do ecossistema de manguezal, tem *propágulos*:

Mangue não tem semente, tem propágulo. Quando não cai dentro do manguezal – que a maré tá baixa pra brotar – fica na água. O mangue branco e o mangue preto ficam dois meses flutuando. O do mangue vermelho fica até um ano, o propágulo. A hora que ele encontra lugar propício, ele brota. A própria maré faz o trabalho de plantio [Alaildo Malafaia, caranguejeiro e presidente da Cooperativa Manguezal Fluminense].

---

<sup>22</sup> Tradução do autor. No original: “I would add to Pelbart’s proposition that, once those other modes of existence are established by art, then the other task at hand is of finding ways to proliferate those modes, to crate alliances, to invent escape routes from organized will to kill, and proliferate unimaginable actions and impossible imaginations”.



Oficina-performance *Emaranhada*. Primeiro encontro do Teatro Caminho com o Projeto Uçá e as cooperativas caranguejeiras (manguezal da Área de Proteção Ambiental de Guapimirim, 2022). Foto: Carolina Calcavecchia.

- Ela já cai da árvore-mãe germinada, ó – tá vendo?
- Isso aqui é ela brotando?
- É. Ela cai assim, já tem raiz e já tem parte verde. Depois vira isso... É pra que o manguezal se perpetue. Olha, aqui tem do mangue preto. Cai assim. Daí isso aqui vira o caule, abre e vai virando as folhinhas.
- Isso também é um propágulo?
- É, do mangue preto.
- E essa é do branco...?
- Não, essa é do mangue vermelho. A do mangue branco parece um guarda-chuva – mas não tô vendo por aqui [bióloga Carolina Waite em diálogo com artistas Chris Igreja e Ricardo Cabral].

O propágulo já cai da árvore-mãe germinado. Em algumas espécies, tem o formato de uma caneta – vemos uma diminuta raiz na ponta debaixo e uma pequena folha já brotando na parte de cima. Quando a maré está baixa, ele cai direto na lama e dali começa a brotar – a raiz vai ficando na terra e o verde se espalhando na direção do sol. Já quando a maré está alta, o propágulo cai na água. E flutua – até que encontre um solo propício para fincar e crescer, perpetuando o manguezal. Propágulos de mangue, para mim, são uma forma de compreender o que Lepecki chama de *proliferação*, essa dimensão que considera tão crucial para as artes nos dias de hoje.

*Emaranhada* é um movimento de partilha de saberes, de aprendizado mútuo e de colaboração estético-política, que acontece por meio de oficinas performativas. O trabalho envolve artistas de dança e teatro, performers, biólogos, educadores, pescadores, catadores de caranguejo, guias de turismo comunitário e catadoras de materiais recicláveis em ações que valorizam a experiência da diferença como forma de aprendizagem. Depois de cada dia de encontro, voltamos a nossos trabalhos e a nossas comunidades – o corpo, porém, viveu, ouviu, viu, cheirou e sentiu alguma coisa de diferente; aprendeu algo de inesperado numa colaboração imprevista. Quem sabe nossas vidas serão agora energizadas por esse encontro inimaginável – por quanto tempo, afinal, um aprendizado pode permanecer flutuando na água, até encontrar solo propício para fincar, crescer e proliferar?

- Falaram que vocês vão voltar de novo, vão? Amanhã?
- Amanhã não.
- Tem que vir aí outra hora ajudar nós.
- Vamos voltar sábado pra fazer teatro juntos.
- Vai ser aqui?
- Vai ser aqui.
- Ô benção. Fala com a Dona Rita, ela vai adorar.
- O aerossol é aqui, não é? [Maria Concebida e Marilza Mendes, catadoras de materiais recicláveis, e Victor Seixas e Dani Câmara, artistas].

### 3.4 Jogo: *Pele, carnes e ossos*

Rio de Janeiro, sábado, 29 de outubro de 2022  
Galpão da Coopfuturo

Itaboraí, quarta-feira, 21 de dezembro de 2022  
Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha

#### **linhas de força**<sup>23</sup>

- abrir o corpo para a conectividade e a sensorialidade;
- envolver-se numa investigação corporal provocada por outre; e

---

<sup>23</sup> O modo de notação dos jogos que passo a utilizar neste capítulo (contendo *linhas de força*, *duração mínima*, *matérias*, *desenrolar* e a *referência* do jogo) é um desdobramento pessoal do modo de notação do capítulo interior, que tomei emprestado do Projeto Uçá. Como diz Antonio Bispo dos Santos, mestre quilombola evocado no capítulo anterior, “a palavra é vida” (2021, online) e parte da luta contra-colonial passa pelo “jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las” (2023a, p. 13).

- perceber a diferença entre pele, músculos e ossos, estruturas que compõem nosso corpo.

**duração mínima** 25 minutos

### **matérias**

- corpos humanos, especialmente pele, músculos e ossos.

### **desenrolar**

O grupo é dividido em duplas, que se dividem por sua vez entre **A** e **B**. (O jogo também pode acontecer em trios, quartetos etc.) Em cada dupla, **B** manipulará **A**, que permanecerá de olhos fechados, recebendo o toque. Serão três qualidades de manipulação diferentes, descritas a seguir, cada uma com pelo menos 3 a 4 minutos de duração.

Oficina-performance *Emaranhada*. Segundo encontro do Teatro Caminho com o Projeto Uçá e as cooperativas caranguejeiras (Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, 2022). Da esquerda para a direita, Marcéli Torquato, Vanúbia Viegas e Vanessa Oliveira. Foto: Rodrigo Campanario.





Oficina-performance *Emaranhada*. Segundo encontro do Teatro Caminho com o Projeto Uçá e as cooperativas caranguejeiras (Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, 2022). Na foto, Carlos Henrique Medeiros e Carolina Waite. Foto: Rodrigo Campanario.

### *MOVIMENTO 1*

**B** estimula sensorialmente *a pele* de **A**, a partir de toques superficiais e deslizantes ao longo de todo seu corpo. Um bom convite é que **B** estimule a pele de **A** a partir do contato com sua própria pele.

### *MOVIMENTO 2*

**B** convoca *as carnes* de **A**, pegando com as mãos cheias seus músculos e cadeias musculares. Enquanto manipula, **B** pode perceber como, ao ativar a musculatura de **A**, gera uma ativação em sua própria musculatura. O tônus da pegada é a tônica.

### *MOVIMENTO 3*

**B** convida *os ossos* de **A** a comparecerem para o trabalho. Para isso, *percutir* a estrutura óssea de **A**, ou seja, faz sons tamborilando as partes duras de **A** – seja com toquinhos enérgicos das pontas dos dedos, com batucadas por todo o corpo ou com socos leves ao longo do esqueleto. O importante é percutir, ou seja, fazer os ossos vibrarem.

Ao longo das manipulações, **B** pode ser provocada a estar presente (percebendo o corpo de **A**; as diferenças entre seus corpos; e as sensações que a manipulação reverbera em seu próprio corpo) e, também, a variar os jeitos de manipular (intensidades; velocidades; a parte do corpo com a qual manipula, experimentando tocar **A** com o braço ou com as costas, por exemplo). Uma proposta de condução para a manipulação de **B** pode ser: “ajudar **A** a lembrar-se que tem pele”; “convidar as carnes de **A** para o trabalho”; “convocar os ossos de **A**” etc. Por sua vez, **A** é convidada a sentir e perceber as qualidades dessas diferentes estruturas corporais. Qual a sensação do toque-pele? E do toque-carne? E do toque-osso? É normal que a prática desperte sentimentos, memórias e imagens.

### referência

O jogo foi uma proposta da coreógrafa e pesquisadora Dani Lima, como um desdobramento de sua tese de doutorado “Desmanual de anatomia” (2022). Lima nos apresentou o jogo como uma prática do método estadunidense de anatomia experiencial *Body Mind Centering* [Centramento Corpo Mente] para corporalização dos ossos, músculos e peles.

Oficina-performance *Emaranhada*. Segundo encontro do Teatro Caminho com o Projeto Uçá e as cooperativas caranguejeiras (Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, 2022). Foto: Rodrigo Campanario.





Oficina-performance *Emaranhada*. Segundo encontro do Teatro Caminho com o Projeto Uçá e as cooperativas caranguejeiras, (Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, 2022).  
De pé, Vanessa Oliveira, e, agachado, Dieymes Pechincha. Foto: Rodrigo Campanario.

## roda de conversa

– Eu voltei na minha infância. Parece que eu tava num campo tão lindo. Eu cheguei aqui com o corpo travado, tensa, e ela me relaxou completamente, foi maravilhoso.

– Eu lembro dessa mudança acontecer no seu rosto. Você tava super tensa, perguntando como fazia, duvidando da sua capacidade fazer e eu falei – faz, não tem certo nem errado, vai ser ótimo. E foi lindo ver seu rosto mudar, sentir sua pele abrir, seu músculo relaxar, seus ossos se colocarem. Deu pra ver que muita coisa tava acontecendo aí dentro. Depois, quando você fez em mim, especialmente no músculo, seu toque me soltou muito.

– Ainda te pedi desculpa, eu falei “você me desculpa, porque a minha mão é bruta, tô acostumada a trabalho bruto” – caso pudesse te machucar. E você: “não, pode bater com força!” [Maria Concebida, catadora de materiais recicláveis, e Chris Igreja, artista].

### 3.5 Emaranhada com Coopfuturo

Oficina-performance *Emaranhada*. Segundo encontro do Teatro Caminho com a Coopfuturo (1ª Central de Triagem do Programa de Coleta Seletiva do Rio de Janeiro, 2022). Fotos: Nicole Gomes.





Oficina-performance *Emaranhada*. Segundo encontro do Teatro Caminho com a Coopfuturo (1ª Central de Triagem do Programa de Coleta Seletiva do Rio de Janeiro, 2022). Fotos: Nicole Gomes.

### 3.6 Vida: fenômeno da diferença

- Já morreu, já.
- Já. Ou então ela tem mais de 100 anos.
- Isso aqui é tudo Josefina.
- Tudo Josefina?
- Tudo.
- Lá atrás tem 2 bolsas dela.
- Da Josefina, tu leu também?
- Todos os papéis são dela.
- Já acharam três passaportes. Tem um ali que é de 1927.
- Josefina viajava...
- Viajava, mulher de dinheiro.
- O papelão, mesmo sujo assim, vai?
- Vai.
- Olha! Outra Josefina!
- Caraca! Só dá ela!
- Acho que ela tirava um passaporte por ano.
- É porque podia [Maria Concebida e Marilza Mendes, catadoras de materiais recicláveis, e Dani Câmara e Victor Seixas, artistas].

O convite de Denise Ferreira da Silva para experimentar a diferença sem separação, inspirada por histórias que colapsam a separabilidade da razão moderna – como o princípio da não-localidade e do emaranhamento –, me leva a pensar na história de Lynn Margulis sobre nossa “natureza multicomposta” (2022, p. 140). Como tratamos no último capítulo, sua teoria da endossimbiose sequencial aponta a aliança física entre microrganismos como a principal fonte de inovação evolutiva da vida terrestre, quando as propriedades emergentes do encontro de histórias e habilidades diferentes fizeram a vida se proliferar em outros modos de viver. Para mim, essa ideia radicalmente biológica de que “não sobrevivemos sem ‘o outro’” (MARGULIS, 2022, p. 156) abre caminhos para imaginar outras formas de viver a diferença, sem separação.

Em meados da década de 1970, poucos anos depois da publicação de *On the origin of mitosing cells* [“Sobre a origem das células mitóticas”], artigo em que fundamenta as bases de sua teoria, Margulis começa a se corresponder com o químico britânico James Lovelock, à época consultor da Nasa, onde colaborava com os primeiros projetos de detecção de vida em Marte. Logo no início das pesquisas, Lovelock concluiu que não poderia haver vida no planeta já que telescópios posicionados na Terra mostravam, mesmo antes da primeira expedição espacial, que a atmosfera marciana é estável e composta de gases não reagentes, enquanto uma atmosfera viva como a terrestre contém gases extremamente reagentes entre si, como as altas concentrações de hidrogênio, nitrogênio, metano e oxigênio que convivem numa “mistura totalmente improvável e muito instável” (MARGULIS, 2022, p. 160).

Margulis conta que Lovelock a escreveu um dia com dúvidas sobre a presença constante de certas concentrações de metano na atmosfera terrestre. Como o metano reage rapidamente com o oxigênio, para ele o metano deveria simplesmente desaparecer por completo, a não ser que fosse renovado regularmente – mas por quem?

Suspeitando da vida desde o início, ele me perguntou se eu sabia o que poderia produzir esse gás. Respondi da forma como qualquer pessoa que leia a respeito de microbiologia teria respondido. O gás metano é produzido por bactérias, principalmente metanógenos que vivem em solos encharcados ou no estômago de ruminantes. O produto metabólico das bactérias metanogênicas é liberado em fartas quantidades não pela flatulência das vacas (como eu sempre pensara), mas por seus arrotos. (MARGULIS, 2022, p. 162)

Numa aliança conceitual entre a microbiologia e a química atmosférica, Lovelock e Margulis formularam em conjunto a *Hipótese de Gaia*, que sugere que a superfície da Terra é um corpo vivo, mantido pelos processos fisiológicos de diversos organismos que, interagindo entre si, regulam a composição atmosférica do planeta, sua temperatura e a acidez dos oceanos,

sempre no sentido de garantir a continuidade da vida. Segundo a hipótese, a superfície da Terra, assim como sua atmosfera, não são um *plano inerte*, mas o resultado da atividade incessante de “uma cobertura planetária multiespécies, composta por uma miríade de seres muito diferentes” (MARGULIS, 2022, p. 168).

Isso aqui é normal porque choveu. Então tudo que tá na margem do rio vem pra calha. Não é poluição, é material orgânico. Vai se dissolver até fazer parte até do substrato. O cheiro de fedido do manguezal da Baía de Guanabara, a maior parte – eu não vou falar do fundão – mas daqui do recôncavo no geral é cheiro de vida. No momento em que tá exalando esse cheiro, milhões de microrganismos, tanto herbívoros como detritívoros tão particulando tudo e jogando pra cadeia alimentar. Manguezal não tem morte, só tem vida [Alaildo Malafaia, caranguejeiro e presidente da Cooperativa Manguezal Fluminense].

Gaia é um “fenômeno” (MARGULIS, 2022, p. 165; p. 167), resultado da convivência histórica de trilhões de espécies que vêm regulando ativamente o ambiente da Terra nos últimos três bilhões de anos. Esse equilíbrio, no entanto, é de uma reigente instabilidade. A convivência dos gases atmosféricos, por exemplo, não é pacífica – e a história da evolução já mostrou que seus solavancos às vezes são letais. Como vimos no capítulo anterior, no passado remoto o oxigênio excretado como resíduo da produção de energia de cianobactérias foi a *causa mortis* de uma população massiva de microrganismos anaeróbios, que até então prevaleciam na superfície terrestre e para quem o oxigênio era altamente tóxico. Mas “a vida, sobretudo a vida bacteriana, é flexível” e “se alimenta do desastre” (MARGULIS, 2022, p. 167). Gaia incorporou a crise ecológica e a nova composição atmosférica abriu caminho para a proliferação de outras formas de vida, como a nossa e a de toda a comunidade animal, dependente de oxigênio.

- Ó, isso aqui é tudo o mesmo.
- É o preto?
- Tudo mangue preto. Esse aqui já é o sapateiro.
- Qual a diferença? Como você vê?
- Tem diferença. Esse aqui é sapateiro. Pra ele formar isso aqui, primeiro ele forma isso tudinho. Depois ele vem e cria as raízes daqui debaixo. Igual ali na beira. Depois que crescer, fica assim.
- E [o manguezal] vai fechando, ficando cheio?
- Muitos mangues morrem porque não tem o sol quente pra poder crescer. Muitas crescem, e muitas não crescem.
- Como é seu nome?
- André. Olha – esse aqui era um sapateiro. Mas morreu, tá seco, não vive mais. Diariamente ele não pegou o sol suficiente e a outra planta...
- ...fez sombra nele.
- Fez sombra nele e ele não desenvolveu [caranguejeiro André Luiz Santos com as artistas Marcéli Torquato e Soraya Ravenle].



Oficina-performance *Emaranhada*. Primeiro encontro do Teatro Caminho com o Projeto Uçá e as cooperativas caranguejeiras (manguezal da Área de Proteção Ambiental de Guapimirim, 2022). Foto: Carolina Calcavecchia.

Gaia é o grande ecossistema do qual fazem parte todos os ecossistemas do planeta. “É uma propriedade emergente da interação de organismos, o planeta esférico no qual eles moram e uma fonte de energia, o Sol” (MARGULIS, 2022, p. 165). É uma enorme constelação de plantas, prototistas, fungos, bactérias e animais “se acotovelando, se alimentando, acasalando e transpirando” (2022, p. 165) – como diria Ailton Krenak, uma multidão de seres visíveis e invisíveis se relacionando a partir de suas desigualdades radicais (KRENAK, 2020a).

O animal dá aula pra gente todos os dias, tanto o vegetal quanto o animal. O dia que o homem entender que a árvore é a nossa vida, que a água é a nossa vida, eu acho que o planeta melhoraria – mas essa compreensão ainda tá um pouco longe de entrar na cabeça das pessoas. O cara corta uma árvore pra parar de cair folha no quintal e acha que fez a coisa mais legal do mundo. Cimenta o quintal pra mulher varrer e pronto, tá todo mundo feliz. Chuva demais, sol demais, enchente demais. Tudo referente a esse maltrato com o planeta. A gente faz plantio e sabe que a árvore desenvolve em cada situação um hormônio diferente pra ela sobreviver naquele ambiente. A gente tá todo dia ali olhando, a gente nota isso. Ela se auto-reconstrói. E dependendo da necessidade ela usa um hormônio diferente. Aí você imagina: ela sabe? [Alaildo Malafaia, caranguejeiro e presidente da Cooperativa Manguezal Fluminense].



Oficina-performance *Emaranhada*. Primeiro encontro do Teatro Caminho com o Projeto Uçá e as cooperativas caranguejeiras (manguezal da Área de Proteção Ambiental de Guapimirim, 2022). Foto: Carolina Calcavecchia.

### **3.7 Jogo: *Parte de um todo***

Itaboraí, quarta-feira, 21 de dezembro de 2022

Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha

#### **linhas de força**

- experimentar um corpo coletivo, em que cada singularidade é expressão das demais;
- estimular a aliança imaginativa entre diferentes; e
- misturar gesto e som, movimento e voz.

**duração mínima** 25 minutos

#### **matérias**

- corpos de gente.



Oficina-performance *Emaranhada*. Segundo encontro do Teatro Caminho com o Projeto Uçá e as cooperativas caranguejeiras (Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, 2022). Foto: Rodrigo Campanario.

## **desenrolar**

### *MOVIMENTO 1: máquina humana*

O espaço é dividido entre palco e plateia. Tódes sentam-se na plateia, mirando o palco. Quem conduz o jogo provoca o grupo a refletir sobre a *engrenagem* como parte fundamental de uma *máquina*. Em seguida, convida alguém do grupo a entrar no espaço cênico e propor, com o corpo e a voz, uma engrenagem de uma máquina, conhecida ou inventada. Para isso, a pessoa propõe um gesto acompanhado de um som, numa partitura com começo, meio e fim, que possa ser repetida indefinidamente. Depois do grupo assistir por alguns momentos a primeira engrenagem, um jogador entra e propõe uma segunda engrenagem para a mesma máquina, composta por outro gesto e som em repetição. O jogo continua com mais jogadores, entrando um de cada vez até que a plateia considere que a máquina está pronta. O condutor ou condutora pergunta então ao público que máquina veem em cena. Ouvidas as diferentes respostas, estimula que todes visualizem na cena as diferentes máquinas sugeridas.



Oficina-performance *Emananhada*. Segundo encontro do Teatro Caminho com o Projeto Uçá e as cooperativas caranguejeiras (Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, 2022). No centro, Chris Igreja. Foto: Rodrigo Campanario.

### *MOVIMENTO 2: parte de um todo*

Depois de algumas rodadas, a condução pede ao coletivo que imagine outras possibilidades, além de máquinas, que também são constituídas de partes que compõem um todo. Nesse sentido, propõe a continuidade do jogo, porém agora partindo do *ecossistema de manguezal*. Um jogador, então, propõe um primeiro gesto com som que construa uma parte do manguezal. Depois, uma segunda pessoa entra e propõe, também em gesto e som, outra parte do manguezal – e assim sucessivamente, até que o público esteja satisfeito com o manguezal encenado.

### **referência**

A proposta é uma adaptação do jogo *Parte de um todo, objeto*, de Viola Spolin (2007), sugerida e conduzida pela atriz, professora de teatro e contadora de histórias Camila Costa, em nossa oficina com o Projeto Uçá. A virada para o manguezal foi fundamental porque nos permitiu enxergar a importância do pensamento sistêmico, no lugar do pensamento mecanicista, para lidar com as complexidades das relações maquínicas e ecossistêmicas.

Oficina-performance *Emaranhada*. Segundo encontro do Teatro Caminho com o Projeto Uçá e as cooperativas caranguejeiras, (Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, 2022). Foto: Rodrigo Campanario.



### 3.8 Se não há vida sem resíduo, não há vida sem reciclagem

Sabemos que a respiração de toda a comunidade animal do planeta depende diretamente da fotossíntese vegetal. Mangues com cacauzeiros com trepadeiras com gramas com milho com pinheiros com bactérias e com cianobactérias e mais cianobactérias produzem oxigênio como resíduo de seu processo de produção de energia autotrófica, a fotossíntese. Diante da perspectiva colocada pela Hipótese de Gaia, a ideia de um organismo isolado e independente, com fronteiras evidentemente visíveis e bem delineáveis, parece dizer muito pouco sobre o que seja uma forma de vida, e menos ainda sobre tudo o que ela pode. Por isso, em vez de organismos, muitos cientistas hoje falam em *holobiontes* – complexos de organismos que vivem juntos. Eu sozinho não existo, senão numa forma abstrata e ideal, em condições normais de temperatura e pressão. Diz Margulis:

A vida é um fenômeno através do espaço. Não existe algo como um organismo completamente independente, porque todo organismo requer que comida seja entregue e que resíduos sejam removidos. O que existe na superfície do planeta é um sistema. (SYMBIOTIC, 2019)<sup>24</sup>

Animais humanos como nós também produzem resíduos, que são por sua vez fonte de energia para outras formas de vida. A poluição, nesse sentido, é natural, como escreve Margulis – a excreção faz parte da vida, porque todos os seres vivos precisam se alimentar e produzir resíduos. Mas é evidente que há tipos e tipos de resíduos. Como dizem as palavras de David Kopenawa, que citamos no primeiro capítulo, as mercadorias demoram muito mais a morrer que as coisas da floresta, e sua produção nas fábricas da cidade libera fumaças que abalam o firmamento do próprio céu. Margulis faleceu em 2011, de modo que suas referências apresentadas nesta tese são anteriores ao agravamento vertiginoso do colapso climático dos últimos anos. O original em inglês do seu livro “Planeta simbiótico”, editado em português pela Dantes e bastante citado nesta tese, é de 1998. Já nesse momento, Margulis sugeria que seres humanos ficassem atentos à lição dos microrganismos ancestrais:

Ouço nossos irmãos não humanos rindo baixinho: “Nós sobrevivemos perfeitamente antes de conhecer vocês, vamos continuar sobrevivendo agora sem vocês”, cantam para nós em harmonia. A maioria deles, os micróbios, as baleias, os insetos, as plantas de semente e os pássaros, ainda está cantando. As árvores da floresta tropical cantarolam consigo mesmas, esperando que

---

<sup>24</sup> Tradução do autor. No original: “*life is a connected phenomenon through space. There is no such thing as a fully independent organism, because every organism requires food to be delivered and waste to be removed, so that is a system on the surface of the world.*”

terminemos nosso desmatamento arrogante para que possam voltar à velha rotina de crescimento. E elas continuarão suas dissonâncias e harmonias muito depois de termos ido embora. (2022, p. 178)

Margulis escreve que o princípio de Gaia não está em si ameaçado pela poluição humana. “Populações descontroladas de bactérias, gafanhotos, baratas, ratos e grama” (2022, p. 177) geram estresse e entram em colapso, e é assim que Gaia regula ciclos de crescimento populacional excessivo. “Muitas vezes seres recém-evoluídos crescem e se espalham rapidamente utilizando a energia, as provisões de alimento ou os resíduos dos outros, mas a expansão da população sempre para, porque é impossível comer ou respirar seu próprio resíduo” (MARGULIS, 2022, p. 168). Não há fora, como vimos no primeiro capítulo desta tese – o que há é uma grande cadeia de transformações e transmutações da matéria, implicando um sem fim de vidas diferentes em relação, e assim “o sistema de Gaia recicla a matéria em todo o planeta” (MARGULIS, 2022, p. 164-165). Seres humanos, ela lembra, são dependentes de outros ecossistemas não humanos para que seus lixos sejam reciclados e tornados outra vez alimentos. Pensando a partir desta pesquisa, melhor seria dizer que somos dependentes de ecossistemas não humanos *e humanos*. São microrganismos, minhocas, galinhas, escavadeiras, peneiras, bicicletas, coletores, catadoras cooperadas, caminhões, prensadoras, empilhadeiras, esteiras quebradas, motoristas, mais caminhões, retroescavadeiras, trabalhadores sete dias por semana e vinte e quatro horas por dia, montanhas de lixo cobertas por argila e grama, sistemas refinadíssimos de extração de líquido e gás, piscinas inteiras de chorume, engenheiros, executivos, uma companhia pública de limpeza urbana, uma gestora privada de soluções em resíduos sólidos, a prefeitura da cidade, a política nacional de resíduos sólidos, valões, lixões ilegais, manguezais e matas ciliares, o fundo da Baía de Guanabara... e mesmo assim não damos conta de fechar a conta, porque seguimos contando com o fora.

Em seu livro “A terra dar, a terra quer”, Antônio Bispo dos Santos escreve que a sociedade colonialista produz tanto lixo porque consome mais que o necessário:

Uma das minhas avós e mestra ensinava que aquilo de que a gente não precisa, mas sabe que apodrece, deve ser jogado no quintal. E aquilo que não é mais necessário, mas não apodrece, a gente guarda até o dia em que for necessário. Dessa forma, nada ia para o lixo, não conhecíamos a palavra lixo. Às vezes eu perguntava: “O que faço com isto?” Ela perguntava: “Apodrece? Se apodrece, joga no mato.” Jogar no mato significava jogar na mata, porque aquilo ia se decompor e se tornar necessário para as outras vidas. Mas quando cheguei na cidade e disse: “Olha, isto aqui não presta, não é mais necessário, vou jogar no mato”, o povo debochou de mim. Na cidade não havia mato, havia lixo. E no lixo se jogava tudo: o que apodrecia e o que não apodrecia. Tudo misturado. (2023a, p. 27-28)

O encontro com catadoras de materiais recicláveis da Coopfuturo e com pescadores e caranguejeiros da Cooperativa Manguezal Fluminense e da Associação de Caranguejeiros, Pescadores e Amigos de Itambi cria bons problemas para a generalização de “seres humanos” que encontramos nas palavras de Margulis. Ela escreve que uma vez que Gaia continuará viva nossa tarefa é “nos proteger de nós mesmos” (2002, p. 160). Populações, no entanto, têm histórias singulares. Em conversa com Ailton Krenak, mediada por João Carlos Artigos na programação do Ciclo Outras Economias, organizado pela MUDA Outras Economias, Bispo recusa para si a ideia de humanidade. “Eu não sou humano. Eu sou quilombola, sou lavrador, eu sou do cosmos”, diz (2021, online). Ao se diferenciar do humano, afirmando que o humanismo “é a doença do mundo” (2021, online), Bispo nos provoca a refletir sobre nosso desgastado e genérico conceito de humanidade, que discutiremos melhor no próximo capítulo. Aqui, importa dizer que é evidente que populações de catadoras de recicláveis, de pescadores e de caranguejeiros exercem muito menos pressão sobre o colapso climático que populações de executivos de alto escalão de gestoras ambientais privadas, mesmo que forçosamente, em razão de sua desigualdade de renda.

- Tamos nesse espaço há 12 anos já. O lixão fechou em 2011 e a gente veio pra cá.
- A Pimenta falou que trabalhava no Gramacho.
- Trabalhava comigo. Eu, Nega, Carla, Tati – que tá ali na lona –, Passarinho, Nei. São os mais antigos. Binho, Bilão. A gente trabalhava no lixão pra sobreviver. Aqui nós estamos no paraíso, em vista do que a gente trabalhava.
- Tinha o que lá?
- Todo o resíduo do Rio de Janeiro era vazado lá, você trabalhava no meio do lixo orgânico, bicho morto, chorume, tapuru, tudo. Era sobrevivência. Fazia dinheiro, muito dinheiro.
- Tinha gente que tirava de comer dali?
- Eu comi muita rampa. Coisa com a validade vencida. Saco de arroz, saco de farinha seca.
- Pra quem tá passando fome...
- Até pouco tempo minha filha falou pra mim: mãe, para de ferver o açúcar na água, você não tá mais no lixão. Eu ri, falei: “tá bom”. Eu fervia o açúcar porque se tivesse uma pedrinha ficava no coador. Porque o açúcar que vinha pra gente era o açúcar varrido do chão do galpão. Esvaziou o galpão, tem que limpar pra botar de novo, aí varre aquele açúcar e dá pra gente. Aí o açúcar vem com pedrinha, com sujeira do chão... Eu fervia o açúcar pra quando passar no coador as pedrinhas ficarem – vidro, qualquer coisa. E minha filha: pelo amor de deus, mãe, você não tá mais na rampa, você comprou açúcar no mercado [Evelin Brito, diretora de produção da Coopfuturo, e Nicole de Barros, artista].

Entre humanas há histórias, modos de vida e responsabilidades diferentes, que precisam ser levados em conta. Além de exercerem muito menos pressão sobre os ecossistemas do

planeta, catadoras de recicláveis, pescadores e caranguejeiros estão proliferando vida na linha de frente do desastre – seja triando recicláveis numa rotina de trabalho extenuante, e assim evitando que terminem virando montanha de lixo no aterro sanitário; seja recolhendo mercadorias que se espalharam por todos os cantos, e até nos manguezais, abrindo espaço para mais propágulos de mangue, mais casas de caranguejo e mais pesca e coleta artesanais.

Quando catadoras batem materiais no galpão da cooperativa e pescadores coletam lixo inorgânico do manguezal, o que está em jogo não é uma separação no sentido da separabilidade do programa ético-político moderno, criticado por Ferreira da Silva. Em vez disso, são trabalhos que lidam com a diferença, implicando-se corporalmente com ela. Quando Bispo joga lixo que apodrece no mato, está preocupado com a reprodução da vida. Do mesmo modo, triar e encaminhar resíduos do povo da mercadoria são ações biointerativas que fortalecem a vida (BISPO DOS SANTOS, 2023a), porque não deixam espaço para a ficção alienante do fora – pelo contrário, fazem vida onde pouca gente quer viver. Refiguram o mundo como “uma composição infinita em que cada singularidade existente está sujeita a se tornar uma expressão possível de todos os outros existentes, com os quais ela está emaranhada para além do espaço e do tempo” (FERREIRA DA SILVA, 2016, p. 58). Em *Emaranhada*, um grupo de artistas da cena compreende a necessidade de um gesto poético-político que evidencie e valorize coletivos como a Coopfuturo, a Cooperativa Manguezal Fluminense, a Associação de Pescadores, Caranguejeiros e Amigos de Itambi e o Projeto Uçá, que estão dia a dia encontrando caminhos para trabalhar com a diferença de modo não separatista, fazendo mais vida na Baía de Guanabara e no Rio de Janeiro.

### **3.9 *Emaranhada*, o filme**

Ainda na esteira da pandemia de Covid-19, *Emaranhada* foi contemplada pelo edital Retomada Cultural RJ 2, da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, voltado para ações presenciais que também se desdobrassem no campo do audiovisual. Assim, as oficinas-performance do projeto desaguaram num filme média-metragem, de mesmo nome, que estreou em 2023 no canal do YouTube do Teatro Caminho. Com direção de Carolina Calcavecchia e roteiro assinado, além da própria diretora, por Chris Igreja e por mim, o filme está disponível no link <<http://www.teatrocaminho.com/emaranhada>><sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Acesso em 27 out. 2024.



*Frames do filme média-metragem Emaranhada, produzido pelo Teatro Caminho em parceria com a Coopfuturo e o Projeto Uçá (2023).*





*Frames do filme média-metragem Emaranhada, produzido pelo Teatro Caminho em parceria com a Coopfuturo e o Projeto Uçá (2023).*





*Frames do filme média-metragem Emaranhada, produzido pelo Teatro Caminho em parceria com a Coopfuturo e o Projeto Uçá (2023).*





*Frames do filme média-metragem Emaranhada, produzido pelo Teatro Caminho em parceria com a Coopfuturo e o Projeto Uçá (2023).*





*Frames do filme média-metragem Emaranhada, produzido pelo Teatro Caminho em parceria com a Coopfuturo e o Projeto Uçá (2023).*





*Frames do filme média-metragem Emaranhada, produzido pelo Teatro Caminho em parceria com a Coopfuturo e o Projeto Uçá (2023).*





Espectáculo *Mistão* (Areninha Cultural João Bosco, 2024). Da esquerda para a direita, Marilza Mendes, Marcéli Torquato, Maria Concebida, Rita Isabel Alves e Chris Igreja. Foto: Felipe Camargo.

## 4 MISTÃO

[...] no dia em que eles se dispuserem a aprender conosco como aprendemos um dia com eles, aí teremos uma confluência.

– Antônio Bispo dos Santos  
(2023b, p. 17)

### 4.1 O projeto

Em cena, três catadoras de materiais recicláveis e duas atrizes dançam, contam histórias, fazem música e constroem esculturas e formas com quilos de sucatas, vidros, plásticos e papelões. *Mistão* é uma peça que nasce de uma série de oficinas de criação entre um grupo de artistas de teatro e catadoras de recicláveis cooperadas. O projeto começou em 2023, na central de triagem operada pela Coopfuturo, em Irajá, no Rio de Janeiro. Ao longo de um mês, realizamos oito encontros de trabalho, sempre durante o expediente da cooperativa. O coletivo, na época, era composto pelas catadoras Maria Concebida, Marilza Mendes e Rita Isabel Alves (as três mais antigas da Coopfuturo, todas sexagenárias); pelas atrizes do Teatro Caminho Chris Igreja e Marcéli Torquato; pela atriz convidada Carolina Rosa; pelo fotógrafo e videomaker Felipe Camargo; e por mim, diretor, também membro do Teatro Caminho. Ao final dos oito

encontros, partilhamos duas mostras de processo: uma em horário comercial para as demais cooperadas, e outra no fim de semana, aberta a amigos e familiares. Na ocasião, o trabalho foi custeado com recursos próprios, a partir de um pequeno caixa do Teatro Caminho complementado por minha bolsa de estudos de doutorado. Assim, enquanto a cooperativa recebeu uma verba para custear as diárias de trabalho das três cooperadas, as atrizes receberam uma bolsa que cobria seus gastos de transporte e alimentação.

Foi durante essa primeira residência de criação que soubemos das inscrições para o edital Ações Locais, da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. A convocatória era voltada para ações culturais

que atuam com públicos prioritários, tais como: pessoas negras (autodeclaradas pretas ou pardas), pessoas indígenas, pessoas com deficiência, mulheres, população LGBTI+, pessoas em situação de pobreza; vítimas de violência; em situação de rua; em situação de restrição e privação de liberdade/população carcerária; em sofrimento psíquico; crianças, jovens, idosos; povos e comunidades tradicionais<sup>1</sup>.

Com o edital aberto durante nossa primeira residência na cooperativa, perguntei se o grupo tinha desejo de seguir com o trabalho, caso fosse fomentado, ao que me disseram que sim. Inscrevemos então um projeto de continuidade, que acabou selecionado pela secretaria, dessa vez com a proposta de montar uma peça a ser partilhada com o público. Depois de *Dança, mercadoria!*, *Emaranhada* e da primeira residência de *Mistão*, em que eu havia planejado o projeto e convidado a cooperativa a participar, dessa vez propus que partilhássemos sua correalização, ou seja, que decidíssemos conjuntamente seus modos de produção. Mas, para a diretora de produção da Coopfuturo, a colaboração implicava uma disponibilidade (para dialogar sobre orçamento, horários de trabalho, recepção do público etc.) que não lhe interessava naquele momento, de modo que sugeri que realizássemos o projeto em outro espaço. Entendi, então, que emaranhar dá trabalho, toma tempo, energia e vontade, e que nem sempre todos esses elementos estão disponíveis ao mesmo tempo. Entendi, também, que emaranhar tem movidas inesperadas. Na equipe, o desejo geral era continuar, trabalhando nos fins de semana, folga das catadoras. Poderíamos fazer o projeto em equipamentos de cultura, pensamos – se antes o teatro havia ocupado a cooperativa, era a oportunidade de experimentar outro movimento e levar as catadoras para ocupar os espaços culturais da cidade.

---

<sup>1</sup> Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Edital de Ações Locais – Edição Paulo Gustavo. Disponível em: <<https://cultura.prefeitura.rio/wp-content/uploads/sites/38/2023/10/Edital-de-Acoes-Loais-Edicao-Paulo-Gustavo.pdf>>. Acesso em 13 set. 2024.

O projeto contemplado previa a realização de mais dez oficinas de criação, ao longo de dois meses, seguidas de quatro apresentações gratuitas. Com a adequação, em vez do galpão da Coopfuturo, as oficinas percorreriam quatro equipamentos culturais da cidade: a Arena Carioca Dicró, na Penha; a Areninha Cultural João Bosco, em Vista Alegre; o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Centro do Rio de Janeiro; e o Espaço de Criação da Intrépida Trupe, também no Centro. Atriz convidada da primeira residência, Carolina Rosa não permaneceu no projeto. No mais, o coletivo continuou o mesmo, e foi enriquecido pela chegada de mais artistas: além das três catadoras, das duas atrizes do Teatro Caminho, do fotógrafo e videomaker e de mim, recebemos a figurinista Alê Veiga, o diretor musical Leonam Soares, o assistente de direção Rafael Ribeiro e a assistente de produção Nicole Barros.

Decidimos fazer as quatro apresentações na Arena Dicró e na Areninha João Bosco, os dois equipamentos culturais da prefeitura mais próximos à Coopfuturo. Mais tarde, quando me dei conta de que as duas arenas ficavam dentro de parques públicos – o Parque Ary Barroso, no caso da Dicró, e o Parque José Orlando Bernardes, no caso da João Bosco – propus que a peça acontecesse numa itinerância pelos espaços arborizados do entorno, e não nas arenas em si. No lugar do galpão da cooperativa da primeira residência, que radicalizava sensorialmente a materialidade do trabalho das catadoras e nosso vínculo com o coletivo, a itinerância pelos parques trazia uma ativação do imaginário na escuta das histórias vividas no espaço da cooperativa. Além disso, fazia emergir certa tensão entre o colorido sintético brilhante dos materiais recicláveis e os verdes e marrons dos muitos tons de árvores e terra no entorno. Os lixos jogados pelo chão, especialmente não cênicos, saltavam à vista.

Como diretor, ao longo das oficinas de criação, eu propunha às atrizes e catadoras jogos teatrais, práticas psicofísicas e proposições sensíveis que abriam um espaço ao mesmo tempo de partilha de saberes, de aprendizado mútuo e de colaboração estético-política. Boa parte das proposições vinha do repertório criado ao longo dos trabalhos anteriores da pesquisa, como os jogos da oficina *Mundo Mangue* e das oficinas-performance de *Emaranhada*, mencionados nos capítulos 2 e 3. Especialmente em *Emaranhada*, nos dias em que cabia ao grupo de artistas partilhar seus saberes e modos de fazer por meio de oficinas, era muito bonito observar a mistura de gestos e palavras que eram produzidos às vezes por corpos profissionais da cena, às vezes por corpos de outros campos de saber e fazer, como o de catadoras de recicláveis ou de caranguejos. Como mencionei no segundo capítulo, os jogos eram sempre cuidadosamente pensados para que não estimulassem independência, virtuosismo ou competitividade. Assim, abriam um espaço generoso para a mistura, já que não se tratava da técnica teatral bem ou mal

executada – a tônica, em vez disso, era viver uma experiência corporal coletiva, mobilizada pelo encontro de diferenças, abrindo espaço de vitalidade para que as semelhanças e as singularidades aparecessem. Além de ativarem uma qualidade de presença expressiva mesmo nos corpos das não-atrizes, em função da disponibilidade extraordinária que demandam, os jogos se revelavam ainda um modo consistente de encaminhar debates e questões que surgiam a partir do nosso encontro. Por meio dos jogos era possível refletir, questionar, imaginar, colaborar e coaprender. Assim, depois da experiência de *Emaranhada*, eu seguia em *Mistão* a pista de que jogos como aqueles poderiam ser articulados na direção de uma cena teatral propriamente dita – uma poética da mistura cuja dramaturgia fosse diretamente baseada na experimentação dos jogos.

“Mistão” – como aprendemos com as catadoras – é o nome dado a um grupo de plásticos com formas, tamanhos, cores e texturas variados, que são triados e vendidos juntos. “O mistão aceita todas”, explicou Marilza Mendes – a mais antiga das três catadoras, de 66 anos –, logo em nosso primeiro dia de trabalho na cooperativa em 2023. *Fazer mistão* é descobrir como um grupo de artistas da cena pode colaborar com um coletivo de mulheres que está na linha de frente do colapso climático, cuidando dos nossos lixos. *Fazer mistão* é apostar no fazer-junto. *Fazendo mistão* descobrimos que temos mesmo muito a aprender e a oferecer como artistas da cena.

Espectáculo *Mistão* (Areninha Cultural João Bosco, 2024). Da esquerda para a direita, Marcéli Torquato, Chris Igreja, Maria Concebida e Marilza Mendes. Foto: Felipe Camargo.



#### 4.2 Jogo de apresentação

O grupo forma uma fileira no fundo do espaço. Quando o jogo começa, uma pessoa avança até o proscênio e faz uma afirmação sobre si à plateia – é um modo de se apresentar. O resto do grupo, ainda enfileirado ao fundo, tem duas opções. A primeira é permanecer no lugar e em silêncio, caso a apresentação feita por quem está no proscênio não reverbere ou ressoe em você. A segunda opção é avançar até o proscênio, ao lado de quem acaba de se apresentar, e responder à apresentação feita com uma afirmação sobre si, podendo: a) estar de acordo com o que foi dito; b) variar a apresentação, a partir de sua própria experiência de vida; ou c) contradizer a apresentação, marcando uma diferença. Pequenas histórias e comentários são sempre bem-vindos.

**Chris Igreja:** Eu nasci no Engenho de Dentro, na zona norte do Rio de Janeiro.

**Marcéli Torquato:** Eu nasci em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense.

**Rita Isabel Alves:** Eu nasci numa cidadezinha da Zona da Mata mineira chamada Guaraciaba.

**Maria Concebida:** Eu nasci em Leopoldina, Minas Gerais.

**Marilza Mendes:** Eu nasci em Vila Isabel.

**Rita:** Eu hoje saí da minha cidadezinha e moro numa comunidade chamada Jardim Esperança, entre Coelho Neto e Pavuna.

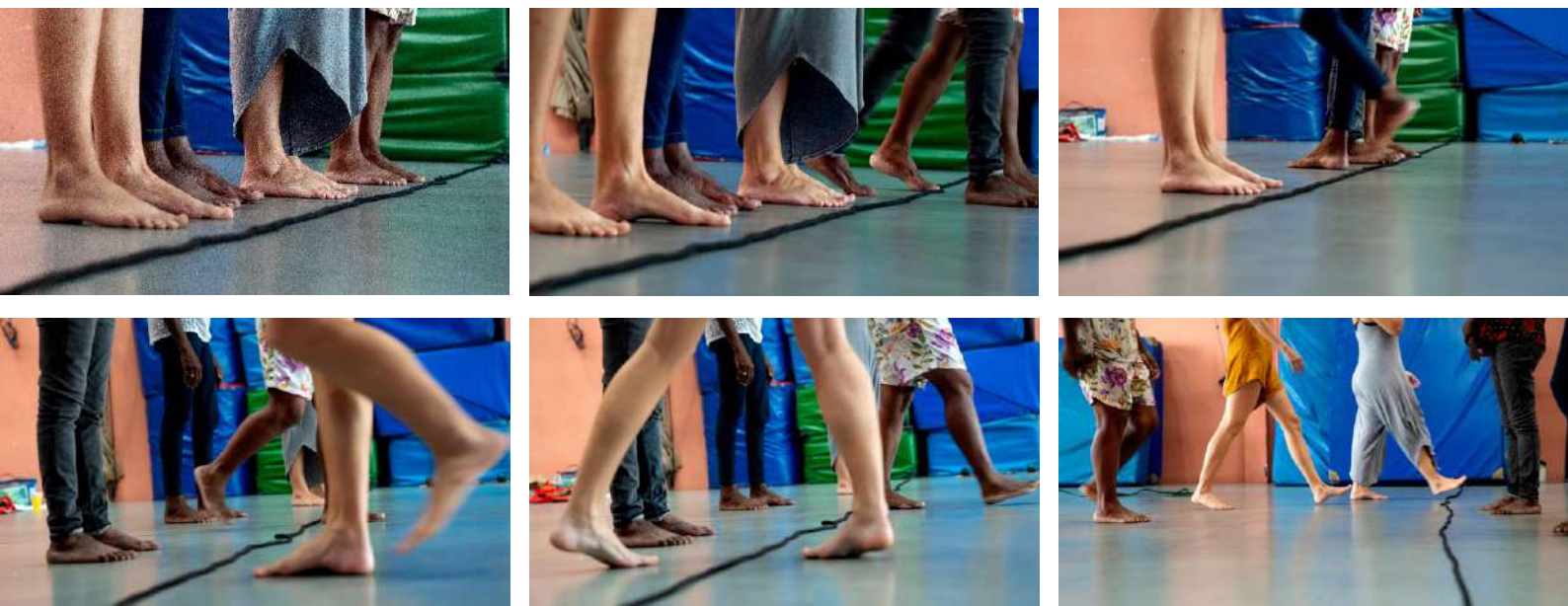
**Marcéli:** Eu saí de Nova Iguaçu e moro em Laranjeiras.

**Maria:** Hoje eu moro em Guadalupe.

**Chris:** Eu moro na Ilha de Guaratiba.

**Marilza:** Eu moro em Acari.

Ensaio de *Mistão* (Espaço de Criação Intrépida Trupe, 2024). Foto: Felipe Camargo.



**Marcéli:** Eu sou atriz do Teatro Caminho.

**Chris:** Eu também sou atriz do Teatro Caminho, há dez anos.

**Rita:** Eu sou catadora e fiz uma participação na novela Amor de Mãe.

**Marilza:** Eu sou catadora, fiz uma participação no Amor de Mãe e agora faço parte do Teatro Caminho.

**Maria:** Eu também fiz participação no Amor de Mãe. E hoje faço participação no Teatro Caminho.

**Marcéli:** Eu tenho 42 anos.

**Chris:** Eu tenho 33.

**Marilza:** Eu tenho 66, o dobro dela.

**Maria:** Eu tenho 61.

**Rita:** Eu tenho 62 anos.

**Marcéli:** Eu sou uma mulher branca.

**Chris:** Eu também.

**Rita:** Eu sou uma mulher negra.

**Marilza e Maria:** Nós somos mulheres negras com muito orgulho.

Espectáculo *Mistão* (Areninha Cultural João Bosco, 2024). Da esquerda para a direita, Maria Concebida, Marilza Mendes, Rita Isabel Alves e Chris Igreja. Foto: Felipe Camargo.





Ensaio de *Mistão* (Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2024). Foto: Felipe Camargo.

**Marcéli:** Eu sou neta de um retirante nordestino de nome Severino.

**Marilza:** Eu sou esposa de um paraibano chamado Severino.

**Rita:** Eu sou filha de agricultores e passei a maior parte da minha vida trabalhando na roça. Por isso eu digo – obrigada ao homem do campo!

**Marcéli:** Eu sou neta de agricultores.

**Chris:** Eu já fiz um roçado.

**Chris:** Eu fiz faculdade.

**Marcéli:** Eu fiz faculdade, meu pai e minha mãe fizeram faculdade, meu avô não fez faculdade.

**Marilza:** Eu comecei a faculdade, mas não consegui continuar, só fiz um ano.

**Rita:** A minha fruta favorita é abacate.

**Chris:** Eu gosto de manga.

**Maria:** A minha fruta preferida é melancia.

**Marilza:** A minha é jaca.

**Marcéli:** Eu não tenho fruta preferida.

**Marilza:** Eu sou flamenguista – tem flamenguista aí na plateia?

**Marcéli:** Só tem flamenguista aqui!

**Maria:** E vascaíno? Tem algum vascaíno aí? Cadê?

**Rita:** Meu time de coração é o Vasco da Gama e minha escola de samba é a Portela.

**Chris:** É o vascão! Ó, são três a duas! “Vamos todos cantar de coração...”

**Chris:** A minha família é toda brigada. A minha mãe brigou com a minha tia e elas não se falam até hoje. Eu também não falo com as minhas primas, inclusive a gente quase caiu na porrada uma vez e teve que ser separada pelo meu primo.

**Maria:** Eu tenho uma irmã e sou brigada com ela há cinco anos. Agora ela me passou um zap, querendo pedir perdão, pra eu fazer as pazes. E agora? O que vocês acham?

**Público:** Perdoa!

**Maria:** Depende do que ela fez pra perdoar né?

**Rita:** Eu gostaria de ser uma escritora reconhecida

**Marcéli:** Eu queria de ser uma atriz com uma estatueta na mão.

**Chris:** Eu tinha o sonho de ser cantora. Hoje em dia eu amo ir no caraoquê.

**Rita:** Eu não sei cantar, mas adoraria saber.

**Marcéli, Rita, Chris:** “No rancho fundo/ bem pra lá do fim do mundo/ onde a dor e a saudade/ contam coisas da cidade.”

Espetáculo *Mistão* (Areninha Cultural João Bosco, 2024). Da esquerda para a direita, Marcéli Torquato, Rita Isabel Alves e Chris Igreja. Foto: Felipe Camargo.



**Maria:** Eu adoro feijoada, acompanhada de uma couve à mineira e um torresminho.

**Chris:** Eu também, com uma farofinha.

**Maria:** Farofinha, com certeza!

**Marcéli:** Hum, minha comida preferida. E com uma caipirinha então!

**Marilza:** Sem caipirinha. Suquinho. Eu não bebo.

**Maria:** Ela é *light*!

**Rita:** A região do Brasil que eu mais admiro é o Centro-Oeste. Se um dia eu pudesse me mudar do Rio de Janeiro, eu ia morar no Mato Grosso do Sul, numa cidade chamada Aquidauana. Ou então em Ponta Porã.

**Marcéli:** A região do Brasil que eu mais admiro é o Nordeste.

**Maria:** Eu queria conhecer a Bahia.

**Marcéli:** Eu amo a Bahia.

**Chris:** Todo verão eu vou pra Bahia.

**Marilza:** Me leva que eu quero conhecer a Bahia.

**Maria:** Ô diga onde você vai, que eu vou pra Bahia! Ô diga onde você vai, que eu vou pra Bahia!

**Todas:** Pra Bahia, pra Bahia, pra Bahia, pra Bahia...

**Rita:** Eu tinha um sonho impossível, achei que um dia eu poderia conhecer Paris. O Museu do Louvre, onde estão os quadros do Claude Monet, o Champs Élysées... mas isso ficou só no sonho.

**Chris:** Eu já fui pra Paris duas vezes.

**Marilza:** Olha, se a senhora quiser ir em Paris eu vou te levar na avenida Paris em Bonsucesso. Ou ali nos Campos Elíseos.

**Marilza:** Esse ano eu passei por uma bem boa. Na chuva de janeiro, entrou água na minha casa pela porta, pela janela... a água saiu pelo basculante da cozinha. Eu moro em Acari há 40 anos e foi a primeira vez. A geladeira tombou, perdi tudo. Mas graças a Deus eu já estou me reconstruindo e estou aqui outra vez.

**Marcéli:** Essa mesma chuva, lá em Nova Iguaçu, onde meus pais moram, deixou tudo alagado. Na casa dos meus pais não entrou água.

**Rita:** Se eu fosse uma flor eu queria ser uma hortênsia.

**Marcéli:** Se eu fosse uma flor, acho que eu seria uma florzinha de manjeriço.

**Marilza:** Eu seria uma hortelã.

**Chris:** Eu seria uma orquídea.

**Maria:** E eu seria uma samambaia chorona.

**Rita:** Se eu fosse uma árvore, eu queria ser um jacarandá.

**Chris:** Eu só tomo Heineken.

**Marcéli:** Eu também, só Heineken

**Maria:** Eu só tomo Cristal.

**Marilza:** Eu só tomo suco.

**Maria:** Eu tenho pavor de cobra.

**Chris:** Eu já achei uma pele de cobra na minha casa.

**Rita:** O meu pai e o meu sobrinho já foram picados por cobra.

**Marcéli:** Eu já fui picada por um enxame de abelha quando eu tinha 10 anos e fiquei internada.

**Rita:** Se eu fosse um pássaro eu queria ser um João de Barro, porque aquela beleza de casa que ele constrói... pra mim, ele é o rei da engenharia!

**Chris:** Eu seria uma andorinha.

**Marcéli:** Eu, uma cambacica.

**Marilza:** Eu seria um papagaio.

**Maria:** Porque fala demais. Eu seria uma águia – ahhhh, ahhhh!



Espetáculo *Mistão* (Areninha Cultural João Bosco, 2024). Da esquerda para a direita, Maria Concebida, Chris Igreja, Marcéli Torquato e Rita Isabel Alves. Foto: Felipe Camargo.

### 4.3 Uma dupla fratura colonial e ambiental

O cientista político caribenho Malcom Ferdinand recorre às águas para pensar o colapso que estamos atravessando. “Os céus trovejam em alto e bom som: o navio-mundo está no meio da tempestade moderna. Como enfrentá-la? Que rota buscar?”, se pergunta (2022, p. 21). Ferdinand é atualmente pesquisador do *Centre National de la Recherche Scientifique*, da Université Paris-Dauphine. Nascido na Martinica, graduou-se em engenharia ambiental na Inglaterra e doutorou-se em ciências políticas na França. Em sua tese, intitulada “Uma ecologia decolonial”, ele traça uma possível rota para enfrentar a tempestade moderna, apoiada na história de países caribenhos como Haiti, Porto Rico, Martinica e Guadalupe, e suas experiências sociopolíticas e ecológicas.

Em estreita aliança com outros pensadores martinicanos que o antecederam, como Aimé Césaire, Frantz Fanon e Édouard Glissant, Ferdinand faz do Caribe seu mar de pensamento – não só por conta de sua origem, mas porque acredita que a região seja mesmo uma chave para compreender a genealogia de certo modo de habitar a terra, que denomina o *habitar colonial*. Afinal, foi precisamente nas ilhas do Caribe que desembarcaram em 1492 os primeiros europeus do Velho Mundo dando início a uma experiência colonial escravagista e extrativista que, nas décadas e séculos seguintes, articulava ao mesmo tempo aldeias africanas, sociedades

ameríndias, cortes europeias e uma infinidade de vidas não humanas, expandindo-se para muito além dos limites do arquipélago.

Observando a história do Caribe, Ferdinand percebe o desenvolvimento de um modo colonial de habitar o arquipélago que, ao mesmo tempo em que abateu árvores para exploração de terras, massacrou e violentou humanas racializadas, que eram consideradas menos humanas pela nobreza cristã europeia. Porém, apesar dessa violência predatória dizer respeito tanto a humanas como não-humanas, os movimentos ecologistas, de um lado, e os movimentos pós-coloniais e antirracistas, de outro, costumam separar a história da destruição massiva de ecossistemas no planeta, da história de subjugação racial do projeto colonial. O resultado, Ferdinand aponta, é um “muro espesso” (2022, p. 28) entre as duas histórias que, a seu ver, precisam ser pensadas em conjunto. De acordo com o autor, a modernidade é marcada por uma *dupla fratura colonial e ambiental*:

Por um lado, a crítica anticolonial denuncia as conquistas, o genocídio de povos ameríndios, as violências cometidas contra as mulheres ameríndias e as mulheres Pretas, o tráfico negreiro transatlântico e a escravidão de milhões de Pretos. Por outro, uma crítica ambiental coloca em evidência a amplitude da destruição dos ecossistemas e da perda da biodiversidade causada pelas colonizações europeias das Américas. Essa dupla fratura apaga *as continuidades* em que humanos e não humanos foram confundidos como “recursos” que alimentavam um mesmo projeto colonial. (FERDINAND, 2022, p. 47, grifo nosso)

Ferdinand aponta a década de 1970 como um marco do início da preocupação com a finitude dos chamados “recursos naturais”, sobretudo nos países do Norte – uma virada que foi materializada tanto pelas primeiras conferências do clima, a exemplo da Conferência de Estocolmo organizada pela Onu em 1972, como pelo surgimento dos primeiros partidos verdes europeus. No entanto, esse movimento – na origem de boa parte das práticas e discursos ditos sustentáveis que hoje tomam conta do debate público, de congressos universitários a rodadas de negócio corporativas – varreu para debaixo do tapete uma parte significativa dessa *mesma* história, a saber: a violência da escravidão, as dominações políticas contra pretos e ameríndios, as discriminações de gênero e as injustiças sociais, elementos que são fundadores e constituintes do mesmo modo de habitar que preda os ecossistemas ao redor do planeta. Dito de outra forma, a virada verde construiu uma narrativa da Terra que apagou sua história colonial (FERDINAND, 2022, p. 28). *Fratura*.

Essa fratura produz o que Ferdinand chama de uma “ecologia da arca de Noé”, isto é, uma ecologia que ignora a dimensão histórica e política do mundo, como se fosse possível isolar

a Terra e seus ecossistemas das múltiplas relações estabelecidas pelas diversas sociedades humanas que habitam essa mesma Terra. Não é suficiente, por exemplo, que o movimento ambientalista francês se oponha ao desenvolvimento da energia nuclear sem incorporar a essa mesma crítica, como lembra o autor, o fato de que a história da energia nuclear da França Continental é totalmente vinculada à exploração colonial de minas em territórios e departamentos ultramarinos franceses, como o Gabão, a Nigéria e Madagascar, com consequências atroztes não só para os ecossistemas locais, mas também para a saúde de mineradores racializados que trabalham sob exposição de altos níveis de urânio e radônio (FERDINAND, 2022, p. 28).

Assim, a ecologia da arca de Noé nomeia seu salvador (o homem branco Noé) enquanto deixa de nomear quem está do lado de *dentro* do barco, bem como suas histórias e responsabilidades singulares. Essa invisibilização fica ainda mais evidente na ausência histórica de pessoas racializadas nas principais arenas de produção de discurso e de tomada de decisão, que se dedicam a pensar e a combater o colapso ecológico:

As pessoas racializadas oriundas da imigração colonial e pós-colonial, que coletam o lixo das ruas, limpam as praças e as instituições públicas, conduzem os ônibus, bondes e metrô, aquelas que servem as refeições quentes nos restaurantes universitários, entregam a correspondência, cuidam dos doentes nos hospitais, aquelas cuja recepção sorridente na entrada dos estabelecimentos é garantia de segurança, estão geralmente ausentes das arenas universitárias, governamentais e não governamentais preocupadas com o meio ambiente. Portanto, especialistas em meio ambiente com frequência tomam a palavra nas conferências como se todo esse mundo, com suas histórias, seus sofrimentos e suas lutas, não tivesse consequências na maneira de pensar a Terra. (FERDINAND, 2022, p. 23-24)

É evidente que o desmatamento de terras para monoculturas e a consequente perda de biodiversidade na Terra esteve historicamente vinculada à subjugação racial de que foram vítimas pessoas africanas e ameríndias, de forma legalmente autorizada pelos Estados colonizadores europeus ao longo dos quatrocentos anos que separam o desembarque no Caribe em 1492 da abolição da escravidão no Brasil, último país a proibi-la, em 1888. Ao criar um imaginário sobre o colapso climático que apaga o fato colonial, a fratura ambiental acaba por produzir uma ecologia *colonial*. Diante desse contexto, a questão que Ferdinand coloca é:

seria possível a um empreendimento global que, do século XV ao XX, se baseou na exploração de humanos e não humanos, na dizimação de milhões de indígenas das Américas, da África, da Ásia e da Oceania, no desenraizamento forçado de milhões de africanos e em escravidões

multisseculares não ter hoje nenhuma relação material ou filosófica com o pensamento ecológico? (FERDINAND, 2022, p. 30)

Ao criar uma tábula rasa entre humanas, centrando-se numa ideia de natureza selvagem apolítica e a-histórica, esse ambientalismo engendra uma ecologia que é, segundo o autor, branca e majoritariamente masculina, repetindo os mesmos padrões da monocultura. Para Ferdinand, é isso que está em jogo, por exemplo, com a noção de “Antropoceno”, conceito que vem sendo disputado no interior da comunidade científica para designar nossa era geológica atual. Para os defensores da classificação, a era do Antropoceno teria começado entre os séculos XIX e XX, quando os impactos da atividade humana passaram a influenciar de modo significativo a paisagem, os ecossistemas e a geologia da Terra, em função da aceleração industrial, suas extrações e poluentes, além do uso expressivo de químicos na agricultura. Ferdinand, porém, chama atenção para o fato de que

as palavras e as maneiras pelas quais a destruição dos ecossistemas terrestres é descrita não são politicamente neutras. [...] Fazendo do Homem – *ánthrōpos* – seu sujeito, o Antropoceno sugere, em contrapartida, que esse mesmo “Homem” apolítico é quem deveria responder, ocultando os processos violentos da dominação de uma fração sobre conjuntos cada vez maiores de humanos e de não humanos. (2002, p. 66)

No lugar de Antropoceno, Ferdinand prefere a noção de *Plantationoceno*, proposta por Anna Tsing e Donna Haraway. A *plantation*, modo de produção agrícola que vigorou nas Américas, na Ásia e na África, foi a base do sistema de exploração colonial por parte das metrópoles entre os séculos XVI e XIX. O modelo, que se alicerçava na propriedade privada de grandes latifúndios desmatados para o cultivo de uma monocultura intensiva, pressupunha o uso de mão-de-obra escrava, negra ou indígena e uma produção sempre subordinada aos interesses estrangeiros. Como um todo, a *economia de plantation* foi fundamental para a consolidação do capitalismo mercantil e, com o passar dos séculos, garantiu também a acumulação de capital que criou as condições para as primeiras revoluções industriais europeias a partir do século XVIII.

Segundo Ferdinand, ao chamar a atenção para as plantations, que impulsionaram e sustentaram a economia colonial, a denominação *Plantationoceno* articula tanto a violência e o massacre de populações humanas racializadas (escravidão), como a devastação compulsiva de ecossistemas até então biodiversos (monoculturas intensivas), estando ambos os processos subordinados ao desejo de lucro e consumo de uma minoria populacional do planeta (subordinação às metrópoles). Além disso, em inglês o termo remete também às *plants*

industriais, isto é, às fábricas – que depois da revolução industrial herdaram mecanismos de organização, exploração e intensidade bastante similares às formas de produção nas plantations.

No nível histórico, o Plantationoceno restabelece uma historicidade das mudanças ambientais globais sem apagar os fundamentos coloniais e escravagistas da globalização. [...] Os genocídios dos ameríndios, a escravização dos africanos e suas resistências são, portanto, compreendidos na história geológica da Terra e do tempo. (FERDINAND, 2022, p. 66-67)

Ao pensar as fraturas ambiental e colonial em conjunto, Ferdinand se coloca contra uma separação dicotômica entre natureza e cultura. Em sua genealogia da modernidade de que tratamos no último capítulo, a filósofa e artista Denise Ferreira da Silva aponta, além da separabilidade, a *determinabilidade* como outro pilar importante para a sustentação do pensamento moderno. Segundo ela, aprendemos a acreditar que existe uma separação entre mente e corpo, segundo a qual nossa mente teria a capacidade de se destacar do corpo físico (e do próprio mundo) para então, de forma desimplicada – ou seja, *de fora* –, determinar as propriedades e as leis fundamentais de tudo o que existe (FERREIRA DA SILVA, 2016). Essa capacidade mágica, a que damos o nome de *razão*, seria uma exclusividade humana – ou, à luz da história colonial trazida por Ferdinand, de um seletivo grupo de humanos, normalmente homens, brancos e do Norte. Sem considerar nenhuma das outras bilhões de formas de vida do planeta, a mente humana seria a única “capaz de conhecer as propriedades dos corpos *com certeza*, sem a mediação do regente divino” (FERREIRA DA SILVA, 2016, p. 59, grifo nosso).

A separação entre mente e corpo, ou natureza e cultura, também é problemática para o sociólogo portoriquenho Ramón Grosfoguel, citado por Ferdinand, professor emérito do departamento de Estudos Étnicos da University of California, Berkeley. Ele elabora uma teoria do extrativismo como um modo destrutivo de habitar o mundo, que vem sendo historicamente exercido pelo ocidente sobre populações humanas e não humanas ao redor do planeta desde a colonização. Em “*Del ‘extractivismo económico’ al ‘extractivismo epistémico’ y al ‘extractivismo ontológico’*” [“Do ‘extrativismo econômico ao ‘extrativismo epistêmico e ao ‘extrativismo ontológico’”], Grosfoguel explica que o extrativismo implica uma atitude de “coisificação”, e assim transforma modos de vida e de conhecimento em “objetos” ou “recursos” que, uma vez sob essa condição, podem ser extraídos, roubados, subtraídos, pilhados, saqueados, eliminados, sequestrados e explorados, independente dos impactos negativos ou das consequências destrutivas para outras populações humanas e não humanas.

O antropólogo francês Philippe Descola, professor emérito de antropologia da natureza do Collège de France, também citado por Ferdinand, escreve que o movimento da razão – essa capacidade de destacar-se do corpo para determinar a essência das coisas – é um gesto de *recuo*. “Para que se possa falar de natureza, é preciso que o homem tome distância do meio ambiente no qual está mergulhado, é preciso que se sinta exterior e superior ao mundo que o cerca”, escreve (2016, p. 22). Descola chama a atenção para o fato de que essa separação não é universal. “Quando afirmamos que o mundo se compõe de entidades naturais, de humanos e de objetos artificiais, enunciamos os princípios de uma cosmologia particular, isto é, da nossa” (DESCOLA, 2016, p. 47). Para ele, esse movimento de separação começa na Europa renascentista, quando filósofos como René Descartes, respondendo ao teocentrismo medieval, proclamaram o “Homem” como mestre da “natureza” e a medida de todas as coisas. Uma vez desvinculada da natureza, a humanidade europeia pôde manipular e investigar, em nome da Ciência, plantas, minérios, animais, humanas racializadas, mulheres e outros.

Descola é conhecido por seu trabalho antropológico na década de 1970 junto aos Achuar, povo amazônico que vive na fronteira entre o Peru e o Equador. Ele percebeu que uma distinção como natureza e cultura simplesmente não fazia sentido para os Achuar. Em vez disso, para eles, “a maior parte das plantas e dos animais são pessoas como nós” (DESCOLA, 2016, p. 13), não havendo realmente significado uma ideia como a de natureza. Ailton Krenak, com quem dialogamos nos capítulos anteriores, também diz que a ideia de natureza não é universal. “Na língua familiar do meu povo Krenak, não existe uma palavra para natureza. Seria alguma coisa como ‘eu mesmo’. Meus parentes Yanomami, Xavante e Guarani não têm uma palavra para natureza” (KRENAK; KUMAR, 2024, online). Antônio Bispo dos Santos diz que os povos afroconfluentes são os cosmológicos (2023, p. 29). Donna Haraway, com quem também conversamos ao longo da tese, e também citada por Ferdinand, prefere falar em “naturezasculturas” (2023, p. 248). Mesmo assim, a separação entre natureza e cultura ainda move e faz acontecer muita coisa na vida do mundo. Para Grosfoguel, a racionalidade destrutiva do modo de habitar colonial ocidental depende diretamente do conceito de natureza:

O problema com o conceito de “natureza” é que continua sendo um conceito colonial, porque a palavra está inscrita no projeto civilizatório da modernidade. Por exemplo, em outras cosmogonias a palavra “natureza” não aparece, não existe, porque a chamada “natureza” não é objeto mas sujeito e faz parte da vida em todas as suas formas (humanas e não-humanas). Então, a noção de natureza já é em si eurocêntrica, ocidentalocêntrica e antropocêntrica. [...] Em suma, na cosmovisão dualista cartesiana ocidentalocêntrica, o humano é concebido como exterior à natureza e a natureza como um meio para um fim. [...] Na visão holística não há

“natureza”, mas o “cosmos” e estamos todos em seu interior como formas de vida interdependentes que coexistem entre si. (GROSFOGUEL, 2016, p. 129)<sup>2</sup>

O convite, então, é endereçar as dimensões biosociopolíticas que atravessam o duplo desastre colonial-ambiental, recusando separações estanques entre história humana e história natural, ciências biológicas e ciências políticas, ecologia e colonialidade. Se a ecologia colonial da arca de Noé cria um muro espesso entre histórias que na realidade coexistem, *Mistão* tenta se infiltrar pelas fraturas, ambiental e colonial, para misturar numa mesma cena histórias de injustiça social, hiperconsumo de descartáveis, racismo estrutural, política de resíduos sólidos e desigualdade de gênero, que estão radicalmente implicadas nas práticas de catação e de reciclagem. O espetáculo começa com uma longa cena de triagem, de trinta minutos de duração, em que catadoras e atrizes separam materiais recicláveis que enchem um *bag* inteiro, com volume de mil litros. Este é o jogo. Elas abaixam e levantam, vão e vêm – e muitas vezes as atrizes pedem ajuda às catadoras para identificar os materiais, pois não importa o quanto tenhamos estudado e praticado, a triagem permanece um procedimento altamente complexo. Enquanto separam, as cinco se atualizam sobre as vidas umas das outras, pois não se viram ao longo de uma semana inteira. As catadoras contam histórias da cooperativa, às vezes alguém puxa uma canção e todas cantam juntas. Outras vezes, conversam sobre os materiais que vão saindo do bag – uma revista, uma hélice de ventilador, um pote de sorvete, embalagens de todas as cores...

Quando a triagem está feita, catadoras e atrizes apresentam à plateia cada um dos grupos de materiais: *arquivo*<sup>3</sup>, *crystal*<sup>4</sup>, *PET branca*<sup>5</sup>, *PET verde*<sup>6</sup>, *PET azul*<sup>7</sup>, *PET óleo*<sup>8</sup>, *Tetra Pak*<sup>9</sup>,

---

<sup>2</sup> Tradução de Adriana Schneider e Eleonora Fabião, na citação de Grosfoguel que aparece no livro “mãos e patas e folhas e asas e barbatanas e” (2023). No original: “*El problema con el concepto de «naturaleza» es que sigue siendo un concepto colonial, porque la palabra está inscrita en el proyecto civilizatorio de laç modernidad. Por ejemplo, en otras cosmogonías la palabra «naturaleza» no aparece, no existe, porque la llamada «naturaleza» no es objeto sino sujeto y forma parte de la vida en todas sus formas (humanas y no-humanas). Entonces, la noción de naturaleza ya es de suyo eurocéntrica, occidentalocéntrica, y antropocéntrica. [...] En resumen, en la cosmovisión dualista cartesiana occidentalocéntrica, lo humano es concebido como exterior a la naturaleza y la naturaleza como un medio para un fin. [...] En la visión holística no existe ‘naturaleza’, sino el ‘cosmos’ y todos estamos al interior del mismo como formas de vida interdependientes que co-existen entre sí.*”

<sup>3</sup> Papeis brancos ou coloridos, com ou sem impressão, com exceção de papelões e jornais.

<sup>4</sup> Plástico cristal, feito de PVC (policloreto de vinila).

<sup>5</sup> Plástico de politereftalato de etileno transparente.

<sup>6</sup> Plástico de politereftalato de etileno verde.

<sup>7</sup> Plástico de politereftalato de etileno azul.

<sup>8</sup> Plásticos de politereftalato de etileno de qualquer cor, sujos de óleo ou gordura.

<sup>9</sup> Embalagens compostas de papelão, plásticos polietilenos e alumínio.

*vidro*<sup>10</sup>, *PP branco*<sup>11</sup>, *PP colorido*<sup>12</sup>, *latinha*<sup>13</sup>, *karina*<sup>14</sup>, *material fino*<sup>15</sup>, *mistão*<sup>16</sup>, *papelão*<sup>17</sup>, *saco bolha*<sup>18</sup>, *jornal*<sup>19</sup> e *sucata*<sup>20</sup>. Em seguida, recomeçam a triar, dessa vez por cores – verdes aqui, azuis ali, rosas e violetas num canto, pretos noutra, prateados ao centro... Ao longo de quase meia hora, elas separam e triam, repetidamente separando e triando, separando e triando. Uma vez terminada a segunda triagem, o público vê por alguns instantes uma dezena de ilhas de cores dispostas pelo espaço, até que as cinco voltam a reordená-las, dessa vez em círculos uns dentro dos outros, construindo anéis concêntricos multicoloridos, numa operação que ao mesmo tempo mistura e separa os materiais – a garrafa de água sanitária já não está mais com seus pares PPs coloridos; foi separada entre outros vários verdes, e agora faz fronteira com azuis e vermelhos, imersa numa mesma imagem multicolor. Terminada a composição, catadoras e atrizes convidam então o público a se levantar de seus lugares e se aproximar, para ver de perto.

É lado a lado com essa escultura circular, escultura tapete feita de plástico, papelão, vidro, sucata e chão, que as atrizes e catadoras enfim se apresentam. Contam de onde vieram, onde nasceram, suas idades e profissões, o que gostam de comer, os lugares que já visitaram ou não, os estudos que concluíram ou não – suas histórias. São elas, agora, que se separam e se misturam. O público observa as diferenças que já imaginava, mas também é surpreendido por semelhanças insuspeitas e singularidades inagrupáveis – mas sempre misturáveis, porque há de ser possível, sim, misturar as diferenças no lugar de separá-las, como provoca Denise Ferreira da Silva (2016). Todas gostam de feijoada e tanto artista como catadora têm briga feia na família. *Mistão*. A injustiça social, o racismo estrutural e a colonialidade comparecem e logo vemos que artistas brancas com diploma universitário bebem cerveja Heineken, enquanto catadoras pretas tomam Cristal sem ter completado, ou mesmo frequentado, a universidade. *Mistão*. Não há como falar de lixo sem falar das mãos que se ocupam dos lixos, seja para descartá-lo, catá-lo ou separá-lo. *Mistão*. Numa das maiores chuvas do ano, mesmo numa cidade da periferia do Rio de Janeiro, a água não entra na casa da família da artista branca,

---

<sup>10</sup> Vidros em geral, de qualquer cor.

<sup>11</sup> Plásticos polipropilenos brancos.

<sup>12</sup> Plásticos polipropilenos coloridos.

<sup>13</sup> Alumínios.

<sup>14</sup> Compostos de PVC e borrachas termoplásticas.

<sup>15</sup> Grupo de materiais que incluem chumbo, cobre, metal, alumínio e magnésio, entre outros, que são triados e vendidos juntos.

<sup>16</sup> Grupo de plásticos com formas, tamanhos cores e texturas variados, que são triados e vendidos juntos.

<sup>17</sup> Papelões em geral.

<sup>18</sup> Plásticos bolha.

<sup>19</sup> Papel de jornal.

<sup>20</sup> Ferros em geral.

enquanto inunda a casa da catadora. *Mistão*. Não há como imaginar qualquer política de resíduos sólidos sem considerar quem manuseia o resíduo sólido. *Mistão*. Três são flamenguistas, duas vascaínas. *Mistão*. A artista que já foi duas vezes a Paris lado a lado com a catadora que sonha em conhecer o Louvre. *Mistão*. A reciclagem vai muito além de lixeiras, prensas, empilhadeiras e caminhões. *Mistão*. As cinco se imaginam planta, se veem pássaras, quatro são mães e três são avós. *Mistão*. O *Jogo de apresentação* é um jogo que convoca diferenças, por vezes profundas, em mistura e sem separação. Como explicamos acima, o “mistão” é uma mistura de materiais específicos, que são triados e vendidos juntos. Em outras palavras, ele é cheio de diferença, mas sua convivência é fecunda. *Mistão*.

Ensaio de *Mistão* (Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2024). Foto: Felipe Camargo.



#### 4.4 Jaider Esbell e a mistura sem separação

Reprodução de *Sem título* (posca e acrílica sobre tela, 100cm x 100cm, 2017), de Jaider Esbell. Foto: Ricardo Cabral.





Reprodução de *Sem título* (posca e acrílica sobre tela, 100cm x 100cm, 2018), de Jaider Esbell. Foto: Ricardo Cabral.

Hoje, olhado para trás, sinto que se o grande círculo multicolor em *Mistão* é capaz de convocar histórias e matérias diferentes em mistura, é porque um dia meu imaginário foi contaminado pela plasticidade e pela poético-política das telas *Sem título* (posca e acrílica sobre tela, 100cm x 100cm, 2017) e *Sem título* (posca e acrílica sobre tela, 100cm x 100cm, 2018), ambas de Jaider Esbell, artista makuxi neto de Macunaíma. Junto a outros quadros, elas

compõem a subsérie *Transformação/Ressurgência de Makunaima*, parte da série *Transmakunaimê*. Era dezembro de 2021 quando vi ambos os trabalhos pela primeira vez, junto a vários outros, de 34 artistas indígenas contemporâneos, numa das galerias do Museu de Arte Moderna de São Paulo. O museu recebia a exposição *Moquém\_Surarê*, curada por Esbell em parceria com a 34ª Bienal de São Paulo.

Ver os quadros da série fez brotar em mim uma vontade de dançar. No centro da galeria, cheguei a mover um pouco meus braços, o tronco e o quadril. São telas que, assim como percebo, materializam uma poética da mistura, ou mesmo da *diferença sem separação*, ainda acompanhado pelas palavras de Denise Ferreira da Silva (2016) de que tratamos no último capítulo. *Transmakunaimê* é uma série composta por trabalhos que duram. É preciso parar, olhar e reolhar; para depois seguir reparando. Olhando, a gente se perde nos caminhos, segue uma linha, esbarra em outra, atravessa uma terceira de outra cor... forma, desforma e reforma. Gira a cabeça para ver por vários ângulos e descobre outras passagens. As telas habitam um lugar entre o abstrato e o figurativo – há formas, é evidente, mas elas se realizam de modo diferente da separação espacial estanque e com contornos bem delineados, típica do perspectivismo renascentista. Suas formas não são opacas, mas porosas; se misturam. Ocupam o espaço sem interdita-lo, operando por fora da rigidez do contorno. Não há ponto de fuga nem espaço vazio, e o fundo negro do papel, quando aparece, não é fundo, mas espaço-entre que comparece. As imagens são mais um convite ao movimento que um ponto de chegada definitivo.

Ver o trabalho de Esbell me faz pensar no desejo de Ferreira da Silva de refigurar “O Mundo” como “uma composição infinita em que cada singularidade existente está sujeita a se tornar uma expressão possível de todos os outros existentes, com os quais ela está emaranhada para além do espaço e do tempo” (2016, p. 58). Não sei se vejo uma figura ou várias, emaranhadas, misturadas – talvez porque não haja bem essa separação entre o que é uma e o que é outra. Uma coisa é ao mesmo tempo si mesma e parte de outra; uma coisa é ao mesmo tempo si mesma e outra coisa. As coisas se fazem no coletivo, se coconstituem; e procurar início e fim é mania nossa, do povo da mercadoria e da separabilidade.

Suas telas me fazem lembrar também das experiências que vivi no Acampamento Terra Livre, que frequentei em três ocasiões, entre 2021 e 2023, como parte desta pesquisa de doutorado. Organizado pela Associação dos Povos Indígenas do Brasil, a Apib, o acampamento é a maior assembleia indígena do país, reunindo anualmente em Brasília mais de uma centena de povos e organizações que se encontram para debater, marchar e organizar a luta coletiva

pelos direitos dos povos originários do Brasil<sup>21</sup>. Os primeiros dias de programação, ao menos nos últimos anos, contavam sempre com a apresentação das delegações, momento em que cada povo desfilava pela tenda central do acampamento, tomando-a com suas cores e sons, para logo dar lugar a um próximo povo, com vibrações sonoras e visuais completamente diversas, e assim por diante, até que todas as delegações passassem pelo espaço. Nas vezes em que tive a oportunidade de testemunhar, enquanto um povo se apresentava na tenda, os demais já estavam tocando, cantando e dançando ao redor, o que me causava uma sensação intensa de vertigem, como se estivesse imerso num ciclone sonoro multicolorido. Há diferenças radicais entre cada povo – é evidente que os timbres, as texturas, as visualidades e as velocidades são singulares em cada caso, e isso sem falar nas histórias –, mas não há separação entre os parentes. Pelo contrário, assim como nas telas de Esbell, a reunião das diferenças exponencia a força vibracional do conjunto. De alguma forma, em *Mistão*, é esse aprendizado que tentamos evocar quando reunimos as diferenças em mistura.

Esbell não hesitava em dizer que seu corpo era coletivo. Por isso mesmo, quando recebeu o convite para integrar a 34ª Bienal de São Paulo, ele conta que exigiu em contrapartida a presença de mais artistas indígenas na programação. “Queriam que eu fizesse uma exposição individual lá no MAM”, lembra, em entrevista à revista *Elástica*, concedida à época da Bienal. “Falei que individual eu não faço, porque não sou individual. Todo meu trabalho é coletivo, tudo que eu faço é coletivo” (ESBELL; TAVARES, 2021, online).

O artista enxerga seu trabalho na Bienal como uma extensão da política de resistência indígena, em curso diante da guerra histórica e silenciosa levada a cabo contra os povos da floresta nos últimos quinhentos anos. Seu trabalho, segundo ele mesmo, é “política contracolonial pura, em artes” (ESBELL, 2021, p. 12). Lendo suas palavras, e pensando nos acampamentos no coração de Brasília, sinto que parte da luta de resistência indígena passa também por abrir caminhos para outros modos de sensibilidade, que valorizem a mistura e experimentem a diferença sem separação. O nome da exposição, *moquém*, vem do nome dado ao assado de carne de caça nas aldeias, coisa que ninguém pode fazer sozinho. “É preciso que haja gente esperando em casa, nas comunidades, para que os caçadores se empenhem. É preciso que haja fome de vida para que os bichos apareçam e se entreguem ao abate para servir de nutrição” (2021, p. 15), explica Esbell no catálogo. E continua:

---

<sup>21</sup> Cf. Associação dos Povos Indígenas do Brasil. Disponível em: <<https://apiboficial.org>>. Acesso em 07 out. 2024.

Importante que constem nos anais que a exposição *Moquém\_Surari* é uma negação à individualidade. Que é um esforço plural de aproximação, mas nunca de tentativa de tradução. [...] O que mais poderia nos motivar se o mundo da individualidade já provou ser inviabilizante? [...] Queremos, e desconfio que podemos, despertar juntos para uma outra consciência, a coletividade efetiva, não mais essa que reforça a racialidade, o racismo, o revanchismo. (2021, p. 16-17)

Suas palavras se dirigem especialmente a nós, povo branco, e nosso “mundo empobrecido, exaurido e profundamente carente” (ESBELL, 2021, p. 15), que não é capaz de se perceber junto, companheiro, parente, fenômeno coletivo, emaranhado, constelar. O trabalho do artista makuxi – seja nas telas, na curadoria ou nos projetos da Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea, fundada por ele em 2013 em Boa Vista para fomentar a produção e a circulação de artistas indígenas – é sempre uma ação coletiva, envolvendo outres parentes, de diversas etnias. Ao mesmo tempo, seu trabalho é também um feitiço contra o povo da mercadoria e seu jeito estreito de pensar o mundo como um todo desencantado, cortado em partes individuais. Para mim, que cresci ouvindo as velhas histórias da separabilidade, seu trabalho carrega de modo geral uma força paradoxal: conjuga a forma e sua própria dissolução; o contorno e a sua porosidade; o opaco que deixa ver; o figurativo que se torna abstrato e vice-versa; o artista e sua coletividade<sup>22</sup>.

Ailton Krenak também está entre os 34 artistas de *Moquém\_Surari*. Para ele, a mostra evoca “constelações em reconhecimento de afins, em exercícios de construir paisagens de sentido capazes de tecer narrativas confluentes” (2021, p. 45). Ele vai ao encontro de Esbell ao afirmar que a visão ocidental de arte, centrada no objeto, pouco se importa com as questões de agenciamento e coletividade. Em seu texto no catálogo, afirma que essa é uma diferença marcante do modo indígena de fazer arte – não se entender como atividade específica e

---

<sup>22</sup> Ainda enquanto *Moquém\_Surari* estava em exposição, Jaider Esbell tirou voluntariamente a própria vida, em novembro de 2021. Em carta aberta, o artista Denilson Baniwa, parceiro de Esbell em diversas ações na Bienal e para além dela, exalta sua história e lamenta sua passagem: “Jaider chegou a esse lugar e o que para os brancos é considerado sucesso (ou a melhor fase de sua carreira, como li em matérias de jornais), para nós dois esse *fake*-sucesso-branco, foi dia a dia tornando-se um peso. Infelizmente ficou pesado demais para ele, mas poderia ter sido para qualquer um de nós artistas indígenas. A cobrança de respostas para salvar a arte, a pressão por não falhar em nossa caminhada ou com nossos parentes indígenas, a ininterrupta fome de quem nos vê como uma novidade devorável no mercado, tudo isso que é considerável sucesso e o auge da carreira é um muro que nos cerca e nos tira do que é mais importante: uma vida saudável. [...] Deste modo, peço com muito respeito ao Jaider e aos artistas indígenas passados-presentes-futuros que cuidemos que esse caminho aberto por nós nunca seja interditado, nunca deixe o mato cerrar. Que nós, eu e você, limpemos o caminho sempre e que num futuro próximo seja mais fácil de caminhar nele. Cuidemos da memória de Jaider Esbell. E principalmente, cuidemos para que seja mais leve o caminhar, o nosso e de outras pessoas.” Carta, por Denilson Baniwa. Disponível em: <<https://site.tucumbrasil.com/carta-por-denilson-baniwa>>. Acesso em: 13 set. 2024.

individual, mas como um fazer em “simbiose” (KRENAK, 2021, p. 45) com humanas, não humanas e ancestralidades. É desse modo, ele diz, que o fazer da arte pode abrir conversas criativas, que encantam a existência e ampliam suas subjetividades (2021, p. 45).

Essa dimensão, trazida por Krenak, de partilha em conversa com outros que leva ao encantamento e à ampliação de si, assim como a dimensão de coletividade, salientada por Esbell, num esforço de aproximação que não visa à tradução, chamam especialmente minha atenção. Isso porque, voltando à Ferdinand, no lugar de uma ecologia de muros espessos como a da arca de Noé, uma ecologia decolonial promove o que ele chama de uma *política do encontro*. Reconhecendo a pluralidade de existências na Terra, a tarefa, ele diz, é abrir-se para um viver-junto – falar, ouvir e coabitar –, partilhando com a alteridade (FERDINAND, 2022).

Assim como Ferdinand, quando Esbell pensa o colapso que estamos atravessando, também figura o mundo como uma embarcação. No texto curatorial, ele escreve que “estamos no mesmo barco e ele está fazendo água muito mais rápido do que podemos retirar” (2021, p. 15). Nesse contexto, continua, *Moquém\_Surarî* é um convite a percorrer caminhos outros, a partir dessa grande reunião de cosmologias, porque “só juntos podemos estender nossa permanência no universo” (2021, p. 11). Se Esbell evoca o moquém, Ferdinand convoca a figura do *companheiro de bordo*. “A ecologia é uma confrontação com a pluralidade, com os outros além de mim, visando a instauração de um mundo comum” (2022, p. 39) que já não pertence a ninguém. É menos um lugar a se chegar, e mais um horizonte; um ir em direção ao outro sem jamais conseguir alcançá-lo plenamente.

Assim, o que importa não é mais o caminho percorrido para voltar à Terra, e sim a resposta à seguinte questão: *como quem partiu e está voltando se abre para uma relação com quem permaneceu e com quem já está lá? (...)* Inversamente, *como os que tiveram o mundo recusado, os que foram expulsos da arca de Noé, os que foram confinados no porão do navio negreiro fundam um “eu” capaz de abrir o encontro e manter uma relação com os que, outrora, os abandonaram e violentaram?* (FERDINAND, 2022, p. 221-222, grifos do autor)

Ferdinand insiste que a política do encontro implica o corpo. Afinal, “é a partir de um mesmo corpo que se experienciam a degradação dos ecossistemas do planeta e as desigualdades sociais globais e discriminações políticas” (FERDINAND, 2022, p. 228). Em outras palavras, foi por seu corpo que o acesso ao mundo foi historicamente condicionado a mulheres e pessoas racializadas e é também pelo corpo que nos percebemos interligadas aos diversos corpos do planeta, em teias ecossistêmicas. Essa necessidade do corpo colocar-se em ação em meio à tormenta aparece também tanto nas palavras de Esbell como de Krenak: enquanto o primeiro

aponta que a porta de entrada para “percorrer caminhos outros” é nosso próprio corpo (ESBELL, 2021, p. 12), Krenak escreve que, se desejamos habitar este planeta de outro modo, “o que precisamos é exatamente o nosso corpo” (2020a, p. 45).

#### 4.5 A cobra e a poética xamânica

Em nossa primeira residência de *Mistão*, ainda na Coopfuturo em 2023, sugeri uma adaptação do jogo de aliança física com gente e graveto – a mesma que havia trabalhado com a turma do Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, na oficina *Mundo Mangue*, descrita no segundo capítulo. Em vez de gravetos, porém, sugeri que as atrizes e catadoras pressionassem entre as mãos umas das outras garrafas de plástico, formando um corpo coletivo articulado por PETs. O jogo, como mencionado no referido capítulo, oferece uma experimentação das propriedades emergentes de um corpo coletivo. Implica escuta, negociação, coresponsabilidade, conexão e colaboração. Exige a percepção das diferenças e sua articulação na direção de uma convivência, de um fazer-junto.



Residência artística de *Mistão* (Coopfuturo, 2023). Fotos: Ricardo Cabral.

No encontro seguinte, quando propus que repetíssemos a prática, Rita encontrou uma mangueira num *bag* de mistão, e sugeri que trabalhássemos com ela no lugar das garrafas PET. Acolhi a proposta e amarramos a mangueira em volta da cintura das catadoras e atrizes, que

como consequência ganharam maior liberdade de movimento com seus braços. Era curioso que essa nova conformação, mais alongada, lembrasse uma serpente – já que não era a primeira vez que referências a cobras apareciam na residência. Em nosso primeiro dia de trabalho, quando puxei uma prática de enrolar e desenrolar de coluna, sugeri que as atrizes e catadoras imaginassem suas colunas vertebrais como serpentes, que se enrolavam e desenrolavam. Maria interrompeu a prática de súbito, e nos contou que tinha pavor de cobra – só de imaginar, tinha suado frio. Algumas noites depois, Rita sonhou com uma cobra e, na semana seguinte, Chris chegou para o trabalho com a notícia de que tinha encontrado uma pele de cobra enquanto varria o jardim de sua casa. No dia seguinte, Maria encontrou de surpresa no ponto de ônibus duas amigas “cobras”. Com tanta serpente aparecendo, ela não pensou duas vezes e apostou na cobra no jogo do bicho. Ganhou. Algumas tardes depois, enquanto me despedia de outra cooperada que não estava diretamente envolvida no projeto, uma cobra verde de brinquedo apareceu no meio do *bag* que ela triava. “Não pode mostrar pra Maria”, brincou. Por tudo isso, acabamos batizando a cena com a mangueira de “cena da cobra”. Os gravetos se tornaram PETs, que viraram mangueira, que se transformou em serpente.

Em seu livro “A serpente cósmica”, o antropólogo canadense Jeremy Narby faz uma extensa análise da aparição de serpentes em diversas cosmologias humanas: a serpente emplumada asteca Quetzalcoatl, a anaconda Ronín dos ayahusqueros shipibo-conibo, a serpente Sito do Egito Antigo que come o próprio rabo, a canoa-cobra da transformação dos desanas rio-negrinos, a serpente-monstro Tífon da mitologia grega, o peixe comprido que espirala até o céu no Chuang-Tzu, que deu origem ao taoísmo filosófico, a serpente do Éden cristão e a serpente de mil cabeças Sesha do hinduísmo, entre tantas outras (NARBY, 2018). Na maioria das vezes, as serpentes carregam aspectos duplos e paradoxais. São cobras de duas cabeças, como a anaconda Ronín, mestra da transformação da vida na cosmologia shipibo-conibo; ou então serpentes gêmeas, andróginas e aladas, que vivem ao mesmo tempo na terra e no ar ou, como a própria anaconda, na terra e na água. Sobretudo, em muitos casos estão ligadas a histórias do princípio e da transformação da vida.



Espectáculo *Mistão* (Areninha Cultural João Bosco, 2024). Foto: Felipe Camargo.

Narby, então, propõe uma aproximação entre essas serpentes cósmicas – dos astecas aos edos do Benim, dos aborígenes australianos aos antigos egípcios – com o DNA e sua estrutura de fitas espiraladas em dupla hélice, também considerado uma molécula chave para o princípio da vida na cosmologia de nossa ciência ocidental. Depois de anos de convívio com sociedades amazônicas ayahuasqueras, como os ashaninka, ele percebe uma correlação entre as mirações xamânicas com serpentes e as descobertas recentes da biologia molecular. Para Narby, o modo de vida animista, segundo o qual todas as formas de vida são animadas por um mesmo princípio, foi corroborado pelos estudos do genoma, quando estes concluíram que o DNA, sendo a mesma molécula para todas as espécies, carrega as informações genéticas de todos os seres vivos. Para Narby, os xamãs, seja por meio da ingestão de plantas alucinógenas, de experiências oníricas ou de práticas psicofísicas, teriam acesso a informações diretas do próprio DNA, princípio vital biomolecular, assim como cientistas em seus laboratórios, com a particularidade de que estes últimos trabalham com microscópios, decantadores e outros tipos de equipamentos.

Apesar da correlação, Narby nota uma diferença marcante entre esses dois modos de se aproximar do princípio da vida: a relação que estabelecem perante o mistério. Enquanto cosmologias xamânicas tendem a incorporar o mistério como parte da vida, não desejando domesticá-lo ou mesmo sobrepor-se a ele, “a abordagem racional tende a minimizar aquilo que ela não entende” (NARBY, 2018, p. 142), partindo do pressuposto de que tudo é explicável. O mistério, assim, torna-se um inimigo e “prefere-se, então, dar explicações pejorativas, mesmo

que falsas, a confessar incompreensão” (NARBY, 2018, p. 143). Como escreve Ferreira da Silva, tudo aquilo que extrapola nossas categorias do “Entendimento” a respeito das coisas do mundo “permanece inacessível e é irrelevante para o conhecimento” (2016, p. 60).

Ainda em seu texto curatorial para *Moquem\_Surari*, Jaider Esbell diz que talvez seu trabalho como artista seja como o de um pajé, que empreende “a mais difícil das artes, a de transitar entre mundos” (2021, p. 11). Ele conta que o tronco da grande árvore *Wazaka'ye*, também conhecida como Monte Roraima, certa vez conversou com ele, e as entidades do lugar o “levaram para galhos invisíveis para comer de outras frutas” (ESBELL, 2021, p. 13). Seu convite a percorrer caminhos outros, presente tanto em suas telas como em sua curadoria, passa pela aprendizagem, por exemplo, com bichos. “São eles nossos professores. Não somos mais que eles. É preciso negar a supremacia humana sobre a diversidade de formas de vida” (ESBELL, 2021, p. 15).

Essa relação com formas de vida além de humanas também é central na narrativa xamânica de Davi Kopenawa, do povo Yanomami, presença fundamental no capítulo de abertura desta tese. Suas palavras contam que, no primeiro tempo, éramos todos semelhantes – não porque fôssemos iguais, com a mesma forma física; mas porque éramos gente em contínua transformação, gente em potência de virar bicho, gente em potência de virar mato. O mundo não parava de se transformar, as formas simplesmente não se fixavam e a floresta virava outra sem parar. Até que, um dia, o céu não aguentou e despencou sobre a terra – lançando para o subterrâneo do mundo nossos antepassados do primeiro tempo. Mas houve um lugar onde o céu não desabou. Tinha um cacueiro no meio da floresta, que vergou mas não cedeu quando o céu caiu, de modo que a antiga abóbada celeste ficou apoiada, pesando sobre sua copa. Kopenawa conta que havia um papagaio nesse cacueiro, e o papagaio logo começou a morder o céu, até que lhe abriu um rasgo, por onde conseguiram escapar alguns de nossos ancestrais soterrados. Sobre as costas do antigo céu caído, nessa nova terra floresta, os ancestrais foram aos poucos se transformando nos animais de caça e nas árvores que hoje vemos na mata – e também em nós, humanos (KOPENAWA; ALBERT, 2015). Sim, viemos dos mesmos ancestrais e, como contam as palavras do xamã, “por mais que comamos carne de caça, bem sabemos que se trata de ancestrais humanos tornados animais. (...) Tomaram a aparência de animais de caça e vivem na floresta porque foi lá que se tornaram outros. Contudo, no primeiro tempo, eram tão humanos quanto nós” (2015, p. 117).

O fato de que éramos todos semelhantes no primeiro tempo não quer dizer que tivéssemos necessariamente a mesma forma humana. Talvez fôssemos todos bactérias,

pensando na teoria da endossimbiose sequencial de Lynn Margulis (2022), de que tratamos no segundo capítulo. Não importa. O que importa é que, como éramos semelhantes, tínhamos a capacidade de nos reconhecer, e assim de nos comunicar entre todes – por termos a mesma forma, falávamos a mesma língua. Desde a queda do céu, no entanto, nos diferenciamos e hoje, com naturezas diferentes, já não podemos mais nos comunicar livremente entre nós e ficamos limitados a um ponto de vista humano sobre o mundo.

Apesar disso, xamãs como Davi Kopenawa, em condições especiais, podem ter sua imagem carregada “para os confins da floresta e do céu, ou para além das águas” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 167), onde escutam cantos de outras terras, veem danças de outros tempos e descobrem saberes de outros povos, que de outra forma não teriam como conhecer. Sobretudo, xamãs são capazes de *voltar para contar a história*. Partilham com sua gente o que viram e ouviram e assim fazem novas as palavras ancestrais, que depois serão passadas às próximas gerações.

Certa vez, numa viagem à cidade para falar aos brancos na sede das Nações Unidas, em Nova York, Kopenawa acordou no meio da noite no quarto do hotel com estalos e estrondos terríveis no céu. Era *Hutukarari*, o espírito do céu, que lhe disse: “Às vezes faço o mesmo para que os brancos me ouçam, mas não adianta nada! [...] Por mais que eu tente assustá-los para alertá-los, eles permanecem surdos como troncos de árvore!” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 432-433).

Cresci no alto de uma montanha no bairro do Cosme Velho, na cidade do Rio de Janeiro. Hoje, olhando para trás, sinto que fui criado também pelos cachorros. Foram cinco ao longo de toda a vida e até meus vinte anos não houve sequer um dia em que não vivesse na companhia de um cão, ou uma cã. Teve o Bobby, o Sol, o Urso, a Lua, a Mel. Hoje ainda tem a Loba, a cachorra que vive com meus pais. Não havia outras crianças na rua, eu tampouco tinha primos da minha idade e durante muitos anos minha irmã estudava no contraturno. Por isso, eu brincava muito sozinho no quintal – ou melhor, com eles, os cachorros. A gente se amava, brigava, fazia as pazes, tinha tesão, corpo cão em fricção com corpo humano – desse convívio, aprendi sobre amor e respeito à diferença. Todo dia, no finzinho da tarde, os cachorros da rua inteira latiam sem parar dos muros e dos portões – todo dia, perto das cinco e meia, a mesma latição. E eu lá, colado no muro, às vezes latindo também, mas sobretudo me esforçando para escutar; louco de desejo de participar da assembleia vespertina diária da cachorrada. Hoje, quase trinta anos depois, tendo crescido numa cidade do povo da mercadoria, só consigo sonhar com as coisas da minha própria vida – como branco, meus sonhos não vão longe, diz Kopenawa:

Os brancos dormem deitados perto do chão, em camas, nas quais se agitam com desconforto. Seu sono é ruim e seu sonho tarda a vir. E quando afinal chega, nunca vai longe e acaba muito depressa. Não há dúvida de que eles têm muitas antenas e rádios em suas cidades, *mas estes servem apenas para escutar a si mesmos*. [...] As palavras dos xamãs são diferentes. Elas vêm de muito longe e falam de coisas desconhecidas pelas pessoas comuns. (2015, p. 461, grifo nosso)

A antropóloga Hanna Limulja, professora da Universidade Federal de Roraima, trabalha com os Yanomami desde 2008. Ao longo de um ano, ela conviveu com a comunidade do Pya ú, na região de Toototopi, pesquisando seus sonhos. Limulja explica que a diferença das experiências oníricas de xamãs para as pessoas comuns não reside propriamente na distância mensurável que sua imagem *utupë* pode percorrer em sonho, mas no acesso a um outro nível de realidade. “O que importa não é exatamente aonde se chega no sonho, mas de onde se parte. O ponto de chegada é diferente porque o ponto de partida tampouco é o mesmo” (LIMULJA, 2022, p. 99). Mais que uma questão de distância, há uma diferença de grau da realidade que se experimenta.

Mesmo que para mim seja difícil tornar-me outro em sonho; ou ser levado para comer outras frutas em galhos invisíveis, fico pensando que posso trilhar caminhos outros numa mesma dimensão humana, que me leve a escutar humanas que são diferentes de mim – humanas com outros saberes, outros fazeres e outras histórias. Não é preciso que sejam viagens longas – afinal não se trata propriamente da distância percorrida. Os deslocamentos podem ser dentro da própria cidade, quando muito até um município vizinho. Longas ou curtas, as viagens me ensinam coisas que, de outro modo, jamais teria conhecido. Por isso, quando volto, faço questão de contar a história – e assim partilhar o que vi, ouvi e vivi, para que outros também o conheçam. Não à toa, os trabalhos que envolvem esta pesquisa realizam sempre esse movimento: ir, conhecer e voltar para casa; às vezes ir de novo, dessa vez levando mais gente, para voltar e então contar a história, partilhando a experiência em narrativa com quem mais quiser ouvir. A própria escrita desta tese é um movimento nesse sentido.

O xamanismo é uma tradição complexa e múltipla, praticada há pelo menos cinco mil anos por diversos povos amazônicos de formas muito diferentes. Como bem percebe Jeremy Narby, o xamanismo “assemelha-se a uma disciplina acadêmica (como a antropologia ou a biologia molecular): tem seus praticantes, seus pesquisadores fundamentais, seus especialistas e suas escolas de pensamento; é uma forma de apreensão do mundo em constante evolução” (NARBY, 2018, p. 158). Qualquer tentativa de tradução, especialmente em língua branca como o português, será inevitavelmente reducionista. Não é meu desejo, aqui, descrever como são os

Makuxi, contar o que fazem os Yanomami ou explicar a cosmologia dos Krenak. A questão é que a arte indígena contemporânea, como dizia Jaider Esbell, é “uma armadilha para levar bons curiosos a reflexões profundas” (ESBELL; TAVARES, 2021, online) e ler e escutar as palavras dos povos da floresta provocou uma grande transformação no que eu desejo, pessoalmente, com as artes da cena. Teatro, dança e performance tornaram-se, para mim, modos de conhecimento; formas de me aproximar de mundos outros; de ver, escutar, cheirar e sentir outros saberes e fazeres; de aprender com a diferença estando junto; e de partilhar o que foi aprendido de forma poética.

Em *Mistão*, depois de se apresentarem no jogo de apresentação, as catadoras e atrizes fazem uma dança dos materiais. Ao som de *Aquecimento do Caboclo Roxo*, da Foli Griô Orquestra, Maria dança uma latinha amassada, Marcéli dança um fio de telefone, Rita dança uma hélice de ventilador, Chris dança uma resistência de chuveiro elétrico queimada e Marilza dança um coador de café. Em seguida, dançam juntas uma coreografia que passa pelos cinco materiais e os modos de incorporá-los de cada uma, aprendidos pelas outras. Terminada a dança, vestem suas peles de cobra – e então giram entre si e atravessam o público, sempre com movimentos circulares. O símbolo da reciclagem, de flechas que apontam uma para a outra numa ciclicidade sem fim, lembra Ouroboros, a serpente que morde o próprio rabo de que se tem registros desde o Egito Antigo. Segundo o “*Dictionnaire des symboles*” [“Dicionário dos símbolos”], Ouroboros evoca a união dos contrários, a autofecundação, a continuidade entre vida e morte e o eterno retorno. Rompe com a ideia de uma evolução linear e marca a ascendência a uma nova forma de existência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 716). Como aponta Narby (2018), as serpentes cósmicas carregam um aspecto duplo, assim como é dupla a fratura moderna ambiental e colonial, na contribuição de Ferdinand para uma ecologia decolonial. Em *Mistão*, a cobra da reciclagem é animada pelos corpos de cinco mulheres, uma mangueira, telas de construção e muitas garrafas PETs e suas tampinhas. A cobra é uma celebração da reunião do que antes permanecia separado (artistas e catadoras, jovens e anciãs, brancas e pretas, Zona Sul e Zona Norte da cidade), espiralando as fraturas em continuidade e transformando o muro espesso em rodopio. A serpente circunda o público num convite à mistura e ao aprendizado com a mistura. Companheiras cobras catadoras juntas girando, girando, girando...



Espectáculo *Mistão* (Areninha Cultural João Bosco, 2024). Foto: Felipe Camargo.

#### **4.6 A entrevista que virou jogo que virou roda de conversa**

Para inscrever o projeto de *Mistão* no edital Ações Locais da Secretaria Municipal de Cultura, ainda durante nossa primeira residência, era necessário enviar em vídeo “depoimentos de pessoas residentes e/ou atuantes no local onde a ação está sendo proposta, de modo a reconhecer e explicar a importância da sua futura realização no território” (SMC, online). O anexo 5, intitulado “Depoimento de pessoas beneficiadas” explicitava que os depoimentos deveriam responder a três perguntas: como você conheceu este coletivo cultural?; qual seu impacto no território?; e porque é importante fomentar a proposta?

Gravamos os depoimentos durante nossos encontros de trabalho na cooperativa. Logo na primeira entrevista, quando perguntei à Marilza se ela se recordava de como tínhamos nos conhecido, ela me devolveu a pergunta de pronto: “Eu quero saber é como você conheceu a gente!” Dessa resposta, nasceu um novo jogo e uma nova cena, em que uma catadora entrevistava uma atriz, espelhando as perguntas do edital. Assim, era a atriz, e não a catadora, quem tinha de explicar por que aquele trabalho era importante para si, e por que desejava continuar com o projeto. A entrevista acontecia em cima da esteira de triagem, onde normalmente bate-se o mistão. Dentro da cooperativa, de atriz para cooperada, a cena era documental e irônica – estávamos nós, visitantes, sinceramente contando às demais catadoras como tínhamos chegado ali, por que era importante para nós estar ali e por que gostaríamos de

continuar colaborando com a cooperativa. Ao mesmo tempo, a imagem entre atriz e catadora na entrevista criava uma linha alta, em cima da esteira, que oferecia um apoio visual para um rodaminho de vibrações de todos os sentidos – cheiro, barulho, cores, volumes, mercadorias – que já atravessavam o galpão da cooperativa.

Em 2024, quando retomamos o projeto com as apresentações ao ar livre, as árvores altas, a terra do entorno, a profundidade que a vista alcança no horizonte e no céu lá no alto, a cidade barulhenta no fundo, a cooperativa longe, tudo isso convidava para que abrissemos uma roda de conversa. Chegamos a experimentar uma catadora que entrevistava uma atriz e outra catadora, mas nem jogo nem cena aconteciam; a linha e o triângulo não davam conta. Até que abrimos um arco, um círculo aberto, para que todas as cinco conversassem entre si, diante do público. É o momento de deixar a palavra chegar, partilhar a experiência e o que aprendemos com ela. Trazer o público para perto da experiência vivida – gostamos de dizer que é o nosso *Saia justa*<sup>23</sup>.

A conversa acontece logo depois da cena da cobra. Quando acaba, Marilza puxa duas latinhas de enlatado e começa tocar as sucatas batendo uma na outra. Convida Maria, que se junta batucando um galão d'água com uma garrafa de desinfetante. Chris entra então batucando um galão maior, de 20L, que às vezes joga para o alto rodopiando. Marcéli também se junta fazendo som com uma hélice de ventilador e um desodorante aerossol, raspando um no outro como um reco-reco, enquanto Rita tamborila outro aerossol numa badeja de metal. Fazem som juntas e conduzem o público de volta para o entorno dos círculos coloridos de materiais e chão, nossa mandala de início, onde a itinerância começou. Distribuem as latinhas, potes, garrafas, cabides e sucatas nas mãos do público, que se juntam como podem, como queiram, tocando, brincando ou assistindo. Fazemos som juntas. E então nos despedimos.

**Rita:** Chris, você se lembra como nós nos conhecemos?

**Chris:** Lembro sim, Rita. A primeira vez que a gente se viu foi no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. Você estava lá para ensinar a mim e mais onze artistas, que passamos uma semana juntando nossos lixos em casa. No oitavo dia, a gente foi até o centro cultural, levando nossos lixos, e a gente fez vários jogos, contamos histórias, práticas sensíveis... No final do dia, você ensinou a gente a separar o material. Depois, eu e Ricardo juntamos tudo o que era

---

<sup>23</sup> Programa do canal GNT, no ar em temporadas há mais de duas décadas, em que quatro mulheres conversam entre si “sem tabus”. SAIA JUSTA. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/gnt/saia-justa>>. Acesso em 08 out. 2024.

reciclável, de todos os artistas, colocamos num bag grande, como aquele da triagem do início da peça, e levamos até a cooperativa que vocês trabalham, em Irajá, para entregar para vocês.

Eu lembro bem desse primeiro dia que eu cheguei na cooperativa, quando conheci todas vocês. Lembro muito dos sons dos caminhões, chegando e despejando material no pátio. Tinha muito barulho, muita conversa, muita risada, o tempo todo o rádio tocando... E lembro que fiquei impressionada com a força feminina, com como as mulheres são a liderança e guiam todo o trabalho na cooperativa.

Assim que eu cheguei, você, Marilza, estava no canto do pátio e virou para mim e falou: “Muita gente chega aqui de nariz em pé.” E eu já fiquei ligada. Daí fomos pra esteira bater o mistão, a Maria estava lá, e vocês me ensinaram com paciência, porque eu fiz muitas perguntas, é mesmo muita coisa a aprender. Marilza, você pode contar um pouco mais de como é o trabalho lá na cooperativa?

**Marilza:** O trabalho na cooperativa é bem pesado. O certo seria só pra homem, mas as mulheres tomaram conta e agora são as mulheres que mandam. Homem tem pouquíssimo, a maioria é mulher. Os homens a gente só usa eles pra força. Eles puxam o peso. O resto é com a gente.

Falamos em separar material, mas tem muitos processos. A segunda-feira é um dos dias mais pesados, porque não trabalhamos no final de semana, então junta o material todo da sexta à tarde, da sexta à noite, do sábado à tarde, do sábado à noite – porque a Comlurb vai jogando, não quer nem saber quanto. Então tem segunda que a gente chega lá, amanhã vai ser assim, e não tem nem lugar pra gente entrar direito, tem que passar por cima do lixo. Lixo não, material. Porque lá ele vira material e é dele que vem o dinheiro que a gente ganha. É um serviço muito pesado, mas é gratificante, porque é de lá que a gente tira nosso sustento, lá deram uma chance pra gente, principalmente eu, na minha idade, em outro lugar eu não presto, mas lá eu ainda tô prestando. Eu tô lá há treze anos. Então segunda a gente tem que esvaziar o pátio até meio-dia, tirar tudo, botar tudo dentro dos bags, pra puxar pra dentro, pra meio-dia, meio-dia e meia, o pátio tá vazio pra poder começar a botar novos caminhões com mais e mais materiais. E assim por diante. E é assim todos os dias, sem tirar nem pôr.

Tenho prazer do pessoal do Teatro Caminho ter ido conhecer porque assim sabem da realidade. Porque aqui fora todo mundo vê: é lixo. Mas lá dentro, o que nós fizemos aqui na peça é o que a gente faz lá: separa tudo, depois por cores, PET verde, PET branca, papel, jornal, pra depois prensar, pesar e vender. Pra daí sair o dinheiro. É esse o nosso trabalho.



Residência artística de *Mistão* (Coopfuturo, 2023). À direita, Maria Concebida e Marcéli Torquato. À esquerda, Rita Isabel Alves e Chris Igreja. Fotos: Felipe Camargo.

E eu quero fazer uma pergunta pra Marcéli. Depois de todo esse processo – e é engraçado que o nosso material virou uma peça, pra vocês verem como ele é valorizado – mas o que você vai levar de legado desse aprendizado? Você foi na cooperativa, passou dias com a gente... o que você vai levar pra você?

**Marcéli:** Eu, em casa, já separava meu material reciclável, mas, quando eu conheci vocês e a cooperativa, as pessoas que cuidam dos meus materiais se concretizaram – são pessoas como eu, e não robôs. É a Marilza, que criou a Tamara e a Carol. A Maria, que criou o Marlon. A Rita, que criou a Naiara e a Saionara Cleópatra. Três mulheres, trabalhadoras, mães, dentre todas outras. Concretizar vocês foi muito importante.

Outra coisa é que, como atriz, eu achei que eu fosse chegar lá para um trabalho exclusivamente operacional. Papel aqui, vidro ali, PET aqui. Só que todo meu corpo, assim como no meu trabalho no teatro, todo meu corpo foi implicado. Eu lembro que estávamos num bag eu, Dieymes e Tati. E a Tati ensinando a gente com uma didática sensível e sensorial. Ela disse: “Tem coisas que não recicla e você vê pelo som.” Por exemplo, aquelas caixinhas de tomate cereja ou morango, ou de ovo da Korin sem antibiótico de galinhas livres e felizes, não são recicláveis. E ela ensinou pra gente que todo o plástico que faz um *crec crec* muito agudo não é reciclável. Foi um grande aprendizado. E eu achava que eu estava abafando quando comprava coisas feitas desse plástico... Então eu precisava implicar meu corpo com todos os sentidos no trabalho. Falando de corpo, eu fico curiosa pra saber, Rita, nesse trabalho com teatro, o que mudou no seu corpo?

**Rita:** Pra mim mudou muita coisa. Porque antes de ser convidada para esse trabalho, eu estava andando assim (*levanta, curva exageradamente a coluna na direção do chão, fechando os ombros e o peito*). Agora eu ando assim (*abrindo o plexo e estendendo a coluna para o alto*).

Esse trabalho proporcionou uma melhora na minha autoestima. Mas, Marcéli, qual o maior desafio que você viveu nesse trabalho?

**Marcéli:** Acho que foi o dia que fui trabalhar com vocês e levei junto a Rosa, minha filha. Antes da gente ir, eu tive uma longa conversa com ela, porque fiquei com medo de ela chegar lá e os olhinhos dela de seis anos enxergarem uma montanha de lixo. E fiquei com medo dela ter alguma atitude que pudesse ofender vocês e o lugar em que vocês trabalham. Então antes a gente conversou sobre a diferença entre lixo e material. Lembro até que depois que a gente chegou em casa ela me corrigiu, porque eu chamei de lixo e ela disse: “Não, mamãe, lixo não. É material reciclável.”

Eu fiquei preocupada com a reação dela porque, uma vez, eu estava triando com vocês e peguei um saco com cheiro muito ruim. Fedia, acho que era uma carne, cheia de larva, cheia. Eu me arrepiei inteira, respirei fundo, com medo de ter uma reação corporal que pudesse ofender vocês. E depois fiquei pensando: vocês estão lá há tantos anos... O corpo de vocês se acostuma com o lixo podre que chega, quando alguém em vez de jogar o resto de comida na lixeira, joga no reciclável? O corpo se acostuma? Ou, como eu, também sente?

**Maria:** Não, Marcéli, o corpo da gente não se acostuma. Eu trabalho em reciclagem há mais de vinte anos e até hoje o corpo sente, quando você vê aquela imundície, cheia de larva. É desagradável, horrível, é horroroso. Sempre vem... Carne e peixe então. Você imagina? Você volta do almoço pra trabalhar, se depara com aquilo... Quando eu fui trabalhar na cooperativa eu passei muito tempo sem comer arroz, sabia? Porque cada vez que eu olhava o grão de arroz, eu me lembrava daquele bichinho de varejeira, o cocozinho da mosca. Mas por que? Porque tem gente que não sabe descartar seu lixo. Acham assim: “Vou tirar da minha casa e acabou, tô livre.” Mas tem pessoas que trabalham com aquilo. Até hoje meu corpo sente quando pego um saco que abre assim... a gente não acostuma. Com nojeira, ninguém se acostuma.

Ensaio de *Mistão* (Areninha Cultural João Bosco, 2024). Da esquerda para a direita, Chris Igreja, Rita Isabel Alves Marilza Mendes, Marcéli Torquato e Maria Concebida. Fotos: Felipe Camargo.



Por isso eu peço, gente, por favor, vamos jogar nosso lixo direito... Lá já foi lixo hospitalar, injeções, vidro quebrado de maneira incorreta... Teve uma colega minha que esteve aqui semana passada, que veio ver a nossa peça, ela levou um corte na mão. A gente trabalha de luva, mas gargalo de vidro é muito perigoso, ultrapassa qualquer tipo de coisa. Ela cortou e levou 3 pontos na mão. Acidente de trabalho. Ficou em casa, deixou de ganhar, porque lá a gente só ganha o que a gente trabalha – se não trabalhar a gente não ganha. Então, vamos conscientizar, vamos jogar nosso lixo de maneira correta, por favor. Eu sou uma catadora há mais de vinte anos e agradeço muito a vocês de jogarem seus lixos corretamente

**Chris:** Eu era essa pessoa. Eu tinha muita preguiça de separar. Muito facilmente eu podia misturar uma garrafa PET com resto de comida, por preguiça mesmo. E realmente depois de conhecer vocês, como a Marcéli disse, quando a gente sabe quem são as pessoas que vão receber os materiais, muda tudo. Eu fico lembrando do uniforme que vocês trabalham, tem uma frase... como é mesmo, Marilza?

**Marilza:** Amar é pouco, cuide.

**Chris:** Pois é.

**Marilza:** Amar é mole né. Quero ver cuidar.

**Chris:** Quem cuida de quem cuida?

**Marilza:** Isso aí. Quem cuida da gente? Porque no fim da história, quem segura tudo somos nós, porque o lixo que vai lá mistura tudo quanto é bagunça. Não é meu, não é teu, não é dela, é nosso. Então todos nós temos que se conscientizar disso. Porque ali podemos pegar todo tipo de doença, mesmo usando luva, a luva não protege. Vai de tudo. Eu tenho treze anos lá na cooperativa. Já foi até feto. Tu já imaginou? Você abrir uma sacola, pensar que é material e é feto? Morto ou abortado, tiveram e jogaram no lixo. E aí, o que a gente faz com isso? Liga pra Comlurb, a Comlurb vem, recolhe quietinha e fica por isso mesmo. Esse é o material que nos dão, é esse o material que a Comlurb manda pra gente. E é isso que a gente tem que receber. Tem lixo extraordinário, tem empresa pra isso. No começo não ia nada disso, em uma hora a gente limpava um caminhão. Agora a gente passa três horas, às vezes vem mais lixo que

material. Madeira, pano, plástico, o *crec crec* que a Marcéli tava falando, isopor não são recicláveis... Porque pra você trabalhar com isopor, por exemplo, imagina fazer um quilo de isopor? Em que lugar você vai armazenar?

**Rita:** Tudo que era pra ser dito já foi dito. Somos catadoras de materiais recicláveis. As pessoas nos rotulam como ignorantes, como pessoas que não têm muito valor. Mas nós sabemos nosso valor. Não somos apenas catadoras, somos agentes sanitários e agentes ambientais. A gente limpa a nossa cidade. Limpamos a cidade do Rio de Janeiro porque moramos aqui. Temos que ser respeitadas como qualquer outra profissão.

**Chris:** Maria, eu também queria que você falasse um pouco sobre a cobra, que apareceu tanto no nosso encontro, no processo... Você pode contar um pouco?

Espectáculo *Mistão* (Areninha Cultural João Bosco, 2024). Da esquerda para a direita, Marcéli Torquato, Rita Isabel Alves, Maria Concebida, Chris Igreja, Marilza Mendes e Jhonatas Narciso, intérprete de Libras. Fotos: Felipe Camargo.



**Maria:** Olha, desde pequena eu tenho pavor desse bicho, pavor mesmo. Como eu falei, sou do interior de Minas e morava numa casinha bem simplesinha do lado de uma pedreira muito bonita, com uma vegetação em cima. E ali tinha cobra, minha mãe contava isso pra mim, uma cobra enorme. Dava por volta de meio-dia, ela descia da pedreira, vinha remando, remando, remando, pra mamar no peito de uma mulher que tinha um bebezinho. A cobra mamava no peito da mulher e botava o rabo pra criança mamar. Aí o marido: “A mulher dá de mamar a meu filho e meu filho só definhando, definhando, magro, não engorda. O que tá acontecendo?” Um dia ele deu uma incerta e se deparou com aquela cena horrorosa: a cobra mamando no peito da mulher e o menininho mamando no rabo da cobra. Por isso meu medo de cobra. E a gente aqui trabalhando com a cobra. Um dia eu tava saindo do trabalho e tinha duas cobras do meu lado no ponto de ônibus. Cobras, assim, entre aspas... colegas. Eu pensei: a cobra tá me perseguindo. Daí eu liguei pro meu lorde e falei: “Lorde, joga na cobra.” E ele falou: “Mas já é mais de seis e meia, não tem como.” E eu disse: “Joga na corujinha, mas joga.” Ele jogou na cobra. No dia seguinte, a gente tava numa reunião, vocês sentadas de costas pra mim, meu telefone tocou e eu fui atender. Era o lorde e ele falou assim: “Não é que você deu sorte mesmo, você ganhou na cobra, mulher”. E eu: “CARALHO!”

**Marcéli:** Eu tava de costas, só ouvi ela gritando. Achei que alguém tinha morrido! Só que quando eu olhei pra ela eu percebi que ela tava rindo, então o caralho era bom.

**Maria:** Aí eu falo – um bicho que eu tenho pavor me deu sorte. Ganhei 800 reais na cobra e fui comprar um bifinho pra eu comer com batatinha frita, que eu não sou boba. Paguei um pouco das minhas contas e comprei um filet mignon, que nem todo dia a gente pode comer um filet mignon.



Espectáculo *Missão* (Areninha Cultural João Bosco, 2024). Da esquerda para a direita, Maria Concebida, Marcéli Torquato, Rita Isabel Alves, Marilza Mendes e Chris Igreja. Foto: Felipe Camargo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No ensaio “A teoria da bolsa da ficção”, a escritora Ursula Le Guin (2021) faz duras críticas ao mito do Herói e sua estrutura de estória, sempre baseada na guerra e no conflito. Ícone de uma geração de autoras feministas estadunidenses que revolucionaram o gênero da ficção científica ao lado de nomes como Octavia Butler, Le Guin retoma em seu ensaio os períodos Paleolítico e Neolítico da chamada “pré-história”, quando hominídeos evoluíram em seres humanos, e percebe uma contradição: ainda que caçadores de mamutes fossem temas predominantes nas pinturas rupestres, apenas de 20 a 35% da nossa alimentação provinha da caça. “O que realmente fizemos para nos manter vivos e de barriga cheia foi coletar sementes, raízes, brotos, rebentos, folhas, nozes, bagas, frutos e grãos, além de insetos e moluscos”, escreve (2021, p. 17).

Le Guin se pergunta então por que historicamente o princípio da caça e da guerra, e não o da *coleta*, ocupou nossas mentes e se espalhou por nossas histórias. Possivelmente, pondera, porque “é difícil contar um conto realmente emocionante sobre como tirei uma semente de aveia selvagem de sua casca” (2021, p. 17). Por outro lado, as histórias de caçadas de mamutes estão repletas de lanças que perfuram, presas enormes, flechas que matam, mamíferos tombando e jorros de sangue. São histórias centradas na figura de um Herói poderoso, que traça um percurso em linha reta na direção do seu alvo – e sai vitorioso. No entanto,

antes – certamente muito antes, se pensarmos – da arma, uma ferramenta tardia, luxuosa e supérflua; muito antes da útil faca e do machado; simultaneamente às indispensáveis foice, moicho ou pá – pois de que serve colher um monte de batatas se você não consegue carregar para casa aquelas que não pode comer; junto ou antes da ferramenta que força a energia para fora, nós fizemos a ferramenta que traz a energia para casa. (LE GUIN, 2021, p. 19-20)

Essa ferramenta é um *recipiente*, uma coisa que contém outras coisas. “Uma folha uma cabaça uma concha uma rede uma mochila uma sacola uma cesta uma garrafa um pote uma caixa um frasco” (2021, p. 19). Le Guin nos convida então a alargar nossas possibilidades de histórias-bolsas, para que tenhamos outros caminhos poéticos quando os velhos modos de contar, do Herói e suas batalhas, estiverem já demasiadamente gastos. Ela salienta que sua teoria não exclui o conflito, apenas não deixa que a ideia de narrativa se reduza a ele:

Conflito, competição, estresse, luta etc., dentro da narrativa concebida como bolsa/barriga/caixa/casa/patua, podem ser vistos como elementos necessários de um todo que, por si só, não pode ser caracterizado nem como conflito nem

como harmonia, já que seu propósito não é nem o da resolução nem o do êxtase, mas o processo contínuo. (LE GUIN, 2021, p. 22, grifo nosso)

Há muitas formas de contar histórias: romances, peças de teatro, filmes, performances, aulas, teses, dissertações etc. Ao longo da história, teóricos em geral (normalmente homens, brancos e do norte) repetiram tantas vezes que nossas culturas estão alicerçadas em coisas retas, longas e duras como paus, lanças e espadas; ou ainda que a própria ideia de humanidade repousa sobre artefatos que ferem, rasgam e furam, que mesmo nas universidades às vezes continuamos ecoando uma narrativa em que o Herói e o conflito são centrais para a ação. É por isso que gosto de pensar nesta pesquisa como uma bolsa. Não uma sacola plástica – essa que demora cinco séculos para se decompor e se reproduz aos milhares saindo sem parar de mercados, feiras e lojas para terminarem sangrando chorume nos aterros sanitários; ou aglomeradas numa das ilhas de plástico do Oceano Pacífico<sup>1</sup>; ou ainda decompostas em mínimos microplásticos que contaminam crustáceos, peixes e teias alimentares inteiras<sup>2</sup>. Em vez disso, prefiro pensar nesta pesquisa como um *bag* de mistão, onde a diferença convive e faz vida. Ao longo dos últimos quatro anos, coletivos de artistas, caranguejeiros, pescadores, catadoras de materiais recicláveis, educadores, biólogos, professores, alunes, gestores culturais e ambientais, estudantes de graduação e pós-graduação, professoras universitárias, servidores técnico-administrativos, coletores, lixos, mercadorias, chorumes, galinhas, minhocas, urubus, carcarás, mangues, colhereiros, uças, chama-marés, guaiamuns, rios, lama, maré, tratores e escavadeiras fizeram acontecer danças, ações, contações de história, composições, triagens, coletas, ensaios, apresentações, partilhas, performances, oficinas e rodas de conversa. Para isso, foi preciso realizar reuniões, ofícios, ligações, trocas de mensagens, relatórios, planilhas e visitas técnicas, viagens de carro, barco, barca, metrô, ônibus, van, triciclo, caminhão, bicicleta e a pé, indo e voltando, indo e voltando. A cada vez, foi necessário colaborar, articular, partilhar e aprender, confiar, às vezes desconfiar e então voltar a confiar, às vezes passar dos limites e às vezes dar limites, conversar, jogar conversa fora, fazer planos e imaginar. “Eu disse que era difícil contar

---

<sup>1</sup> “A grande mancha de lixo do Pacífico configura-se como um acúmulo de resíduos plásticos de 1,6 milhão de quilômetros quadrados e cerca de 80 mil toneladas. Ela se encontra entre a Califórnia e o Havaí e o seu tamanho representa cerca de três vezes o território francês. Outras manchas como essa também existem e preocupam os cientistas marinhos que acreditam que o acúmulo de lixo pode prejudicar esses locais.” Mancha de lixo do Pacífico se tornou lar para ecossistema próprio. *Jornal da USP*. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/radio-usp/mancha-de-lixo-do-pacifico-se-tornou-lar-para-ecossistema-proprio>>. Acesso em 26 out. 2024.

<sup>2</sup> Microplásticos estão em nossos corpos. Quanto eles nos prejudicam? *National Geographic Brasil*. Disponível em: <<https://www.nationalgeographicbrasil.com/meio-ambiente/2022/04/microplasticos-estao-em-nossos-corpos-quanto-eles-nos-prejudicam>>. Acesso em 26 out. 2024.

uma estória fascinante sobre como extraímos as aveias selvagens de suas cascas”, escreve Le Guin. “Não disse que era impossível” (2021, p. 23).

Quando ingressei no programa de doutorado em Artes da Cena da UFRJ, meu projeto propunha experimentar programas performativos com montanhas. Logo em 2020, ainda antes de começar o curso, li “A queda do céu”, escrita a partir de décadas de conversa entre Davi Kopenawa e Bruce Albert. A princípio, busquei o título porque sabia da importância dada por Kopenawa às montanhas, consideradas na cosmologia yanomami as moradas dos *xapiri*, espíritos da floresta que os xamãs chamam e fazem dançar, conforme mencionado no primeiro capítulo. Encontrei, evidentemente, muito mais que referências a montanhas e a leitura foi avassaladora. Dirigido à sociedade não-indígena, “A queda do céu” é ao mesmo tempo uma biografia fascinante de uma grande liderança indígena contemporânea, uma explanação detalhada sobre a cosmologia yanomami e seu modo de compreender e fazer mundo, e uma crítica contundente à sociedade branca, o povo da mercadoria.

Desde então, o livro se tornou uma referência fundamental para o desdobramento de toda a pesquisa. Ao longo da leitura, me impactou especialmente a refinada teoria de Kopenawa sobre a mercadoria, sua centralidade em nossa cosmologia não-indígena e seus efeitos nefastos para a floresta. Foi quando me desviei das performances com montanhas propostas pelo pré-projeto. Antes de trabalhar com morros – na verdade antes mesmo de qualquer outra coisa – era preciso, eu me dizia, olhar para minhas mercadorias e seu rastro invisível: o lixo que dizemos *jogar fora*. A primeira experimentação nesse sentido aconteceu numa disciplina ministrada virtualmente pela professora e também orientadora desta pesquisa Eleonora Fabião, ainda no meu primeiro semestre de curso durante a pandemia de Covid-19. Em casa, juntei por sete dias todo meu lixo e partilhei com a turma, por videoconferência, a abertura das sacolas plásticas e o espalhamento dos descartes pelo chão da sala da minha casa. Carregando o computador nas mãos, eu enquadrava os lixos e construía um percurso visual por minhas mercadorias descartadas, acompanhado pela leitura de trechos dos capítulos “Comedores de terra”, “O ouro canibal” e “Paixão pela mercadoria”, que compõem a segunda e a terceira parte do livro. A experiência, uma espécie de autorretrato assombroso, me fez perceber que havia muito a ser revirado no lixo.

Em paralelo, eu fazia experimentações com plantas no meu apartamento. Com o isolamento social, eu passara a ter relações mais profundas com elas, acompanhando com atenção o cotidiano dos seus ciclos de vida – o crescimento lento, os movimentos sutis, suas fantasmagorias... Em outro trabalho da mesma época, para a disciplina de Cena e Ecologia ministrada pela professora Gabriela Lirio, escrevi uma carta para uma planta com quem vivo

há dez anos, e que já esteve em cena comigo em quatro espetáculos. Também ministrava oficinas virtuais, em que propunha práticas de dança com plantas a artistas e estudantes da cena – foi nessa época, por exemplo, que comecei a elaborar o texto que compõe o jogo da *respiração emaranhada*, que apresentei no segundo capítulo. Com o tempo, percebi que se desejava me aproximar das questões político-poéticas do lixo, ou mesmo investigar poético-políticas multiespécies, eu poderia aprender com quem já lidava com essas matérias em seus fazeres cotidianos: trabalhadores e trabalhadoras que se implicam de corpo inteiro com resíduos e outras espécies. Um ano e meio depois, então, eu entrava em contato pela primeira vez com a Coopfuturo, indicada por uma amiga que trabalha com política pública de resíduos sólidos, como contei no primeiro capítulo; e com a equipe do Projeto Uçá, que conheci por meio de uma matéria de jornal, como rememorei no segundo capítulo.

O modo de vida do meu povo hoje é completamente dependente da produção massiva de mercadorias. Assim, estimular qualquer imaginário de futuro sem mercadorias me parece o que o filósofo marxista alemão Erns Bloch chamaria de uma “utopia malfeita” – porque divaga abstratamente, numa mediação insustentável “entre o presente, o passado pendente e sobretudo o futuro possível” (2005, p. 194). O próprio Davi Kopenawa reconhece que o tempo que os Yanomami gastam resistindo à predação branca embaralha e confunde seus pensamentos – se os brancos apenas parassem de cercá-los, diz, “tudo então voltaria a ser silencioso como antigamente e ficaríamos de novo sozinhos na floresta. Nosso espírito se aquietaria e voltaria a ser tão tranquilo quanto o de nossos ancestrais no primeiro tempo. *Mas é claro que isso não vai mais acontecer*” (2015, p. 227, grifo nosso).

Não há volta atrás. As mercadorias estão por toda a parte e a colonização é um fato histórico que continua a assombrar o presente. Isso é desesperador. Ao mesmo tempo, ter consciência de que *isso não vai mais acontecer* me faz pensar que qualquer possibilidade de adiar a queda do céu será necessariamente *etnopolítica*. Em outras palavras, é preciso apostar que a mesma tradição branca que preda o mundo sem parar também engendrou pensamentos e tecnologias que podem nos ajudar a construir algum desvio – desde que estejamos dispostes a acolher também em nossos cestos sabedorias de diversas outras tradições com quem partilhamos a vida, e que conseguiram evitar que fossem totalmente exterminadas pelo rolo compressor de nosso povo da mercadoria eurocentrado, monoteísta e capitalocêntrico.

É nesse sentido que ao longo da tese articulo o saber de lideranças afropindorâmicas ao pensamento de cientistas feministas do norte, triangulando com questões teórico-práticas do campo e da história das artes da cena. Além de Davi Kopenawa e Le Guin, que citamos acima, Ailton Krenak, Antônio Bispo dos Santos, Jaider Esbell, Donna Haraway, Lynn Margulis,

Karen Barad, Denise Ferreira da Silva, Claire Bishop, Eleonora Fabião, Mierle Ukeles, Anne Bogart, Viola Spolin e André Lepecki são referências fundamentais que balançam e agitam a pesquisa. Tanto quanto no *bag de mistão*, o convívio das diferenças é vital porque potencializa a força vibracional do conjunto. Foi nesse sentido que optei também por não trabalhar apenas com um único conceito ao longo da tese. Não se trata de pesquisar emaranhadas *ou* constelações *ou* alianças *ou* mistões. Em vez disso, entendi que cada conceito ativa certos modos de pensar e agir que se estimulam mutuamente. Assim, diferença sem separação; envolvimento biointerativo; constelação entre formas de vida; modos interdisciplinares de ficar com o problema; performances da proliferação; arte de manutenção; alianças de partilha e benefício mútuo; e biosociopolíticas do embarque em meio à tempestade moderna fizeram emergir de seu convívio conceitual propriedades que energizaram as práticas da pesquisa.

Num contexto geral que cultua a extraordinariedade individual, a genialidade humana, a hiperespecialização e a objetificação, a pesquisa em arte praticada pela aprendizagem com a diferença cultiva a confiança recíproca e o conhecimento partilhado. Bispo diz que aprendeu sobre a confluência observando o movimento das águas, que correm sempre na mesma direção. “Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende” (2023a, p. 15). O movimento é participatório, nutridor e circular, como as estórias de Le Guin. Num contexto em que a diferença é motivo de aniquilamento, proponho a pesquisa artística universitária como uma sensibilidade articuladora, que pratica misturas estético-políticas proliferadoras de vida.

Há ainda várias outras constelações de artistas e coletivos que estão fazendo movidas poético-políticas para segurar o céu hoje, trabalhando bem perto de nós. São referências vitalizantes para esta pesquisa, mas que por questões de tempo e recorte não foram desdobradas aqui. A Muda Outras Economias<sup>3</sup>, por exemplo, é uma rede de fomento interdisciplinar que articula coletivos de artistas, grupos de pesquisa universitária, terreiros de axé, associações agroecológicas, plataformas digitais e associações de moradores em ações artísticas, educativas e socioambientais, “experimentando outras economias baseadas na alegria e na abundância”. Outro exemplo é o coletivo Líquida Ação, que desde 2006 realiza performances que pensam “o uso da água como bem comum e elemento vital”<sup>4</sup>. Seus trabalhos reúnem baldes, galões e caixas d’água, artistas de diferentes disciplinas e às vezes comunidades como a de moradores

---

<sup>3</sup> Sobre a Muda Outras Economias ver: <<https://www.muda-oe.com>>. Acesso em 11 out. 2024.

<sup>4</sup> Sobre o Coletivo Líquida Ação ver: <<https://www.coletivoliquidaacao.com>>. Acesso em 11 out. 2024.

da Vila Gilda, em Santos, São Paulo, maior comunidade em palafitas do país; ou de moradores de Regência, no litoral do Espírito Santo, município fortemente afetado pelo desastre-crime do rompimento da barragem da Samarco em Mariana mencionado no segundo capítulo. Há também o trabalho da artista-pesquisadora Dani Lima a partir da abordagem somática de anatomia experiencial proposta pelo *Body-Mind Centering*. Como desdobramento de sua pesquisa de doutorado, ela vem realizando laboratórios e performances que experimentam fabulações especulativas envolvendo nossos corpos humanos, seus territórios e as teias ecossistêmicas do planeta<sup>5</sup>. Também gostaria de lembrar do grupo MEXA, formado por ativistas, cabeleireiras, atrizes, cineastas, comunicadoras, jornalistas, fotógrafas, pessoas sem profissão, LGBTQIA+, cadeirantes e negras, que foi criado em 2015 no contexto de casas de acolhida da cidade de São Paulo. Baseado na Casa do Povo, o coletivo “se utiliza de táticas artísticas para defender e promover o encontro da diversidade da população em situação de vulnerabilidade social”<sup>6</sup>. Também o Movimento dos Artistas Huni Kuin, conhecido como MAHKU, coletivo formado por artistas da Terra Indígena Kaxinawá do rio Jordão<sup>7</sup>. Fundado em 2013 com o lema “*vendo tela, compro terra*”, o coletivo transpõe em imagens os cantos *huni meka* da cosmologia huni kuin. Suas telas são tecnologias de relação entre os mundos indígena e não indígena e entre o visível e o invisível, enquanto desorganizam o sistema de autoria individual predominante no mercado das artes do povo da mercadoria. Por fim, lembro ainda a artista Glicéria Tupinambá, cujo trabalho de confecção de mantos emplumados, a partir de uma miríade de relações comunitárias multiespécies e associado a uma crítica contundente dos processos coloniais de apropriação museológica, levou à devolução recente ao Brasil de um manto tupinambá há quase 400 anos em posse do Nationalmuseet dinamarquês – um processo que envolveu Tupinambás da aldeia da Serra do Padeiro, ministros de estado, diplomatas e gestores culturais<sup>8</sup>.

Há também muitas histórias da pesquisa que optei por não partilhar aqui. Em 2021, por exemplo, ainda durante a pandemia, convidei o Teatro Caminho para uma dança com uma grande pedra no meio da Floresta da Tijuca, que resultou num ensaio fotográfico que nunca chegamos a publicar. Outra história determinante para a pesquisa foi o tempo que passei

---

<sup>5</sup> Ver LIMA, D. *Desmanual de anatomia*. 2022. 312 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

<sup>6</sup> Sobre o Grupo Mexa, ver: <<https://casadopovo.org.br/mexa>>. Acesso em 11 out. 2024.

<sup>7</sup> Sobre o MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin, ver: <<https://www.instagram.com/mahkumovimento>>. Acesso em 11 out. 2024.

<sup>8</sup> Ver JESUS DA SILVA, G. *Arenga Tata Nhee Assojoba* Tupinambá. *Tellus*. Campo Grande: v.21, n.46, p.323-339, set./dez. 2022. Disponível em: <<https://tellus.ucdb.br/tellus/article/view/816>>. Acesso em: 26 out. 2024.

morando em Cavalcante, na Chapada dos Veadeiros no Goiás, também em 2021 – quando conheci pela primeira vez o Cerrado e fui fortemente impactado por suas cores, bichos, pedras e rios (o Cerrado lembra que a gente é bicho, não tem como esquecer). Durante o período, propus laboratórios artísticos que aconteciam na praça da cidade e passei a descrever em notações as práticas que conduzia, como um jogo de composição coreográfica com as árvores da praça ou uma prática de dança com vento e fogo de vela de candeia<sup>9</sup>. Foi no Cerrado, aliás, que conheci o terror do fogo. Vi a Brigada Voluntária Ambiental de Cavalcante apagar incêndios desesperadores, a poucos quilômetros do centro da cidade. Num desses dias, auge da seca, o céu vermelho escuro e o calor insuportável, dançávamos na praça até que começou a chover – em pleno setembro, coisa raríssima. Diriam depois que, dançando, tínhamos ajudado os brigadistas. Em dado momento, chegamos a produzir uma residência do Teatro Caminho na cidade, envolvendo oficinas de música, conversas com moradores, encontro com o secretário de Meio Ambiente, caminhadas, banhos de cachoeira e laboratórios de criação com artistas locais. Por pouco, a pesquisa não envolveu a brigada e os incêndios criminosos do cerrado. Eleonora uma vez me disse que achou que eu não fosse voltar. Hoje, gostamos de pensar que esses sete meses fizeram as vezes de um doutorado-sanduíche.

Foi nessa época, aliás, que fui pela primeira vez ao Acampamento Terra Livre, em Brasília, a quatro horas de carro de Cavalcante. O evento acontecia numa edição fora do habitual, no meio da pandemia, e reuniu mais de 6 mil indígenas para protestar contra a tese do marco temporal, julgada naquele momento no plenário do Supremo Tribunal Federal. Marchando dia após dia, aprendi que a estética (a cor, o som, o gesto, o sentido em que se marcha) faz política e é arma de luta<sup>10</sup>, e continuei voltando ao ATL nos anos seguintes para apoiar a mobilização. De volta ao Rio, organizei com a professora Gabriela Lirio e outros colegas o *Seminário Internacional de Arte e Ecologia*, que me ofereceu pela primeira vez a sensação de construir um campo de pesquisa comum<sup>11</sup>. Por fim, numa realização inesperada do

---

<sup>9</sup> A confecção de velas de candeia é uma tradição do Território Quilombola Kalunga de Cavalcante, assim como de outros territórios quilombolas da região. Por serem muito resistentes a serem apagadas pelo vento, as velas de candeia são frequentemente usadas em romarias. Normalmente, são confeccionadas com cera de abelha misturada a fios de buriti ou de algodão, a partir de técnicas transmitidas oralmente pelas gerações antigas.

<sup>10</sup> Especificamente sobre a música como arma de luta indígena, ver: *MÚSICA é arma de luta*. Direção: Carou Trebitsch, Idjahure Kadiwéu, Lucas Canavarro e Nana Orlandi. Rio de Janeiro: Mi Mawai, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uLB8pSld5Fg>>. Acesso em 28 out. 2024.

<sup>11</sup> O evento foi uma parceria entre o Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ e o Museu de Arte do Rio. Na comissão organizadora, estavam também Gabriel Machado e Flavia Berton. Todas as mesas do encontram-se disponíveis *online*. *Seminário Internacional de Arte e Ecologia*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/@ArteeEcologia>>. Acesso em 27 out. 2024.

meu projeto de doutorado, passei a colaborar com o coletivo Maison Courbe, baseado em Grenoble, cidade montanhosa da França, na criação do espetáculo *Le bruit des pierres/Barulho das pedras*, uma dança sobre suspensão e colapso entre uma artista circense, uma artista visual e pedras de todos os tipos e tamanhos.

Enquanto termino de escrever esta tese, o Brasil está queimando sem parar, em mais um ano que bate recordes históricos de calor. Os rios na Amazônia estão secos como nunca, levando populações beiradeiras inteiras a ficarem sem água nem abastecimento, o Pantanal pega fogo até por debaixo da terra, dilacerando raízes centenárias, e o Cerrado é devorado pelas chamas, que encurralam reservas florestais e territórios quilombolas. A fumaça se espalhou por todo o país – chegou até o sul, deu a volta e subiu de novo pelo litoral, até alcançar o Rio de Janeiro, de onde escrevo. Logo a Mata Atlântica também começou a queimar e o calor e a secura estão insuportáveis – o pôr-do-sol, avermelhado, está terrivelmente lindo. Mal entramos na primavera e mesmo assim, do lado de fora, cada vez mais aparelhos de ar condicionado deixam a cidade cada vez mais quente precisando de cada vez mais mercadorias de climatização – enquanto a cooperativa de catadoras continua trabalhando debaixo do sol, com pouquíssimos recursos tecnológicos. Num contexto como esse – de fogo, monocultura e desigualdade – é difícil evitar a depressão, a ansiedade e a sensação de perda de sentido generalizada. Um grande desafio da pesquisa num campo que emaranha arte à ecologia, política e outros modos de vida, é que o ponto de partida de toda referência é a inevitável (com sorte adiável) queda do céu. Em termos cotidianos, isso significa ler, ouvir, perceber e falar do desastre sem parar. Se, no início dos anos 2000, Bishop criticava a estética relacional de Nicolas Bourriaud ao afirmar que a participação em si já ocorria desde muito, sendo a diferença dos trabalhos artísticos de então o fato de colocarem em questão as contradições que subjazem nossa ideia de democracia, hoje quase todos já percebemos a falência da democracia representativa burguesa. Não há perspectiva de futuro melhor; caíram por terra as promessas do desenvolvimento e da globalização<sup>12</sup>. É desse fracasso, inclusive, que se alimentam os projetos de ditadura fascista que o capital neoliberal vem alavancando pelo mundo, a exemplo do bolsonarismo brasileiro. Mesmo a ideia de desenvolvimento sustentável já virou mercadoria corporativa. “Sustentabilidade é um mito”, disse Krenak na abertura da 7ª edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, dias antes da decretação da pandemia de Covid-19. “Não tem esse papo de madeira sustentável. Nós somos uma civilização insustentável” (2020b, p. 8). O que fazer, então? Donna Haraway sugere

---

<sup>12</sup> Para uma crítica contumaz do conceito de desenvolvimento, que não tive oportunidade de abordar na tese, ver: ACOSTA, A. *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016.

que não é sobre ganhar ou perder, mas ficar com o problema; receber e passar adiante um jogo que você não escolheu, agindo de forma responsiva e responsável. Le Guin escreve que o propósito da ficção como sacola não é nem a resolução nem o êxtase, mas a manutenção do processo contínuo. Em 1969, Mierle Laderman Ukeles já apontava que o sistema de manutenção é essencial: “depois da revolução, quem vai recolher o lixo na segunda-feira de manhã?”, ela pergunta (1969, p. 1)<sup>13</sup>. Manter, preservar, sustentar, proteger, prolongar e renovar são verbos que aparecem em sua bolsa-manifesto pela arte de manutenção. A questão, me parece, é o que vamos cultivar a partir dos escombros da modernidade extrativista colonial. Ou ainda, o que vamos cultivar enquanto seus escombros estão caindo. Para isso, é preciso aprender a lutar mesmo sem esperança porque, como diz Eliane Brum, a esperança pode não estar disponível em algum momento e será preciso continuar lutando mesmo assim. A palavra é mesmo luta, porque o que propõe o colonialismo de desastre neoliberal é a necropolítica ecocida, contra qual é preciso lutar, de forma propositiva. Estamos dentro da barriga do monstro e não dá para querer ser maior que o próprio monstro – em vez disso, experimento com esta pesquisa as possibilidades de uma escala localizada, acompanhando sua potência de proliferação. Ao serem praticadas, essas danças, oficinas, emaranhadas e mistões produzem uma *techné*, isto é, engendram um conjunto de habilidades e conhecimentos que aliam ações de criação, pedagogia e pesquisa artística – são tecnologias de ação para segurar o céu, que se somam a diversas experiências, de diversos campos de saberes, compondo um arquivo de práticas e suas memórias que é urgente para os tempos de hoje e para o porvir. O céu não cai por inteiro. Seus pedaços se desgarram aos poucos. Em aliança com a floresta, xamãs ajudam a segurar o céu firmando certos retalhos e remendando outros. Eles sabem que mais cedo ou mais tarde o céu vai cair, mas continuam a sustentá-lo mesmo assim. É o que aprendi e tento fazer: de dentro do campo das artes da cena, e da universidade pública, fazer aliança com quem já está na luta desde muito para segurar o céu a muitas mãos e patas e folhas e asas e barbatanas e<sup>14</sup>. Abrir caminhos inesperados para sustentar a vida, cultivar espaços de refúgio onde podemos nos refazer, encontrar caminhos para fazer as aprendizagens proliferarem e sempre voltar para contar a história. No caminho, encontrar alegria por estarmos juntas, partilhando a luta, oferecendo apoio mútuo nos momentos mais duros e desafiadores e boa companhia para celebrar os respiros.

---

<sup>13</sup> Tradução do autor. No original: “*after the revolution, who’s going to pick up the garbage on Monday morning?*”

<sup>14</sup> Referência ao título da publicação recente das professoras Eleonora Fabião e Adriana Schneider. Ver: FABIÃO, E.; ALCURE, A. S. *mãos e patas e folhas e asas e barbatanas e*. Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2023.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, A. **O bem viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016.

APPELGREN, S. *Building Castles out of Debris: reuse interior design as a 'design of the concrete'*. *Worldwide Waste: Journal of Interdisciplinary Studies*. 2019. 2(1): 2, pp. 1-10. Disponível em: <<https://doi.org/10.5334/wwwj.19>>. Acesso em 02 jun. 2022.

ARDENNE, P.; LÍRIO, G. **Esperança cultural**. Conferência de encerramento do Seminário Internacional Arte e Ecologia. Rio de Janeiro: PPGAC/UFRJ e Museu de Arte do Rio, 2022. Disponível em: <<https://youtu.be/xVklZw8p52A>>. Acesso em 07 jul. 2022.

ARENDDT, H. O que é política? In: **O que é política?**: fragmentos de obras póstumas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BANIWA, D.; BISPO, N.; MUMBUCA, A.; PORTO, F. **Políticas da existência**. Mesa do Seminário Internacional Arte e Ecologia. Rio de Janeiro: PPGAC/UFRJ e Museu de Arte do Rio, 2022. Disponível em: <<https://youtu.be/LsWjaPKyXA8>>. Acesso em 07 jul. 2022.

BARAD, K. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. **Revista Vazantes**. Ceará: 2017, v. 1, n.1.

BENATTI, M.N.; MARCELLI, M.P. gêneros de fungos liquenizados dos manguezais do Sul-Sudeste do Brasil, com enfoque no manguezal do Rio Itanhaém, Estado de São Paulo. In: **Acta Botanica Brasilica** [Internet]. 2007, n. 21, v. 4. pp. 863-878. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-33062007000400011>>. Acesso em 18 dez. 2023.

BISHOP, C. *Antagonism and relational aesthetics*. In: **October**, n. 110. Massachusetts: MIT Press, 2004.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. In: **Concinnitas**. Rio de Janeiro: a. 9, v. 1, n. 12, julho 2008.

BISHOP, C. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London e New York: Verso, 2012a.

BISHOP, C. *Participation and spectacle: where are we now?* In: THOMPSON, N. **Living as form: socially engaged art from 1991-2011**. Nova York: Creative Times, 2012b.

BISPO DOS SANTOS, A. **Colonização, quilombos**: modos e significações. Brasília: AYÔ, 2019

BISPO, N.; KRENAK, A.; ARTIGOS, J. **Cosmologias do dinheiro**. Mesa do Ciclo Muda: outras economias. Rio de Janeiro: Muda outras economias, 2021. Disponível em: <[https://youtu.be/ueQAV\\_4fWbY](https://youtu.be/ueQAV_4fWbY)>. Acesso em 07 jul. 2022.

BISPO DOS SANTOS, A. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023a.

BISPO DOS SANTOS, A. Somos da terra. In: CARNEVALLI, F.; REGALDO, F.; LOBATO, P. et al. (Orgs.). **Terra**: antologia afro-indígena. São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023b.

BLOCH, E. **O princípio da esperança**. Rio de Janeiro: EdUERJ e Contraponto, 2005.

BOGART, A. Anne Bogart entrevistada por Claudia Mele, Beth Lopes e Matteo Bonfitto. In: **O Percevejo on-line**. Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO, v. 2, n. 2, jul./dez. 2010. Disponível em: <<https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/download/1440/1275/7800>>. Acesso em 02 out. 2024.

BOGART, A. **O livro dos Viewpoints**: um guia prático para *Viewpoints* e composição. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BONDÍA, J. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro: n. 19, 2002. pp. 20-28.

BOTKAY, L.; BOLOGNESI, L.; CABRAL, R. **Cinema e ecologia**. Mesa do Seminário Internacional Arte e Ecologia. Rio de Janeiro: PPGAC/UFRJ e Museu de Arte do Rio, 2022. Disponível em: <<https://youtu.be/n5anBeIC3EU>>. Acesso em 07 jul. 2022.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2024.

BRUM, E. **Banzeiro òkòtó**: uma viagem à Amazônia Centro do Mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BUTLER, J. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BUTLER, O. **A parábola do semeador**. São Paulo: Editora Morro Branco, 2018.

CAILLOIS, R. **Os jogos e os homens**: a máscara e a vertigem. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

CASTRO, L.; FONSECA, C. Acervos e contra-acervos: sobre saqueamentos, feitiços e redemoinhos na arte indígena contemporânea. In: *Revista Mundaú*. Maceió: n. 12, p. 141-157, 2022. Disponível em: <<https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/article/view/13305>>. Acesso em 26 out. 2024.

CASTRO, L.; FONSECA, C. F. Acervos e contra-acervos: sobre saqueamentos, feitiços e redemoinhos na arte indígena contemporânea. In: *Revista Mundaú*. Maceió: n. 12, p. 141-157, 2022. Disponível em: <<https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/article/view/13305>>. Acesso em 26 out. 2024.

CASTRO, L.; FONSECA, C. F. O levante dos mantos: *Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá e Morî' erenkato eseru'*. In: **Estado da Arte**. Uberlândia, v. 3, p. 1-18, 2022. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/64457>>. Acesso em 26 out. 2024.

CESARINO, P.; LÍRIO, G. **Corpos dissidentes e mundos possíveis**. Conferência de abertura do Seminário Internacional Arte e Ecologia. Rio de Janeiro: PPGAC/UFRJ e Museu de Arte do Rio, 2022. Disponível em: <[https://youtu.be/PTGc\\_UAwMDo](https://youtu.be/PTGc_UAwMDo)>. Acesso em 07 jul. 2022.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dictionnaires des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont e Éditions Jupiter, 1990.

COCCIA, E. **A vida das plantas: uma metafísica da mistura**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COCCIA, E. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro: Dantes, 2020.

DANOWSKI, D.; VIVEIROS DE CASTRO, E. **Há mundo por vir?** Ensaios sobre o medo e o fim. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

DESCOLA, P. **Outras naturezas, outras culturas**. São Paulo: Editora 34, 2016.  
Disponível em: <[https://issuu.com/amilcarpacker/docs/denise\\_ferreira\\_da\\_silva\\_](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/denise_ferreira_da_silva_)>. Acesso em 02 jun. 2022.

ESBELL, J. O'ma'kon – bicharada – reunião de bichos. In: \_\_\_\_\_. et. al. **Moquéem Surarí: arte indígena contemporânea**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021.

ESBELL, J.; TAVARES, A. “O que são 70 anos diante de 521, meu querido?” In: **Elástica**. Revista online. 2021. Disponível em: <<https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam>>. Acesso em 08 jul. 2024.

FABIÃO, E. Programa performativo: o corpo-em-experiência. In: **ILINX: revista do Lume**. São Paulo: 2013, n. 4. p.1-11.

FABIÃO, E. **Ações**. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2015.

FABIÃO, E. **nós aqui, entre o céu e a terra**. Carta-programa. São Paulo: [S.N.], 2021.  
Fotocópia de papel ofício.

FABIÃO, E. fragmento arquivo: “nós aqui, entre o céu e a terra”. In: **Garrafa: poiésis de arquivo**. Rio de Janeiro: PPGCL/UFRJ, v. 21, n.59, jan./jun. 2023.

FABIÃO, E.; ALCURE, A. S. arte agora: partilhas de matérias. In: **Revista Concinnitas**. Rio de Janeiro: IART/UERJ, v.21, n.37, jan. 2020. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/48385>>. Acesso em 02 jun. 2022.

FABIÃO, E.; ALCURE, A. S (Orgs.). **Janelas abertas: conversas sobre arte, política e vida**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

FABIÃO, E.; ALCURE, A. S. **mãos e patas e folhas e asas e barbatanas e**. Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2023.

FABIÃO, E.; MELLO, L.; MELLO; M. S. **Arte Bra Eleonora Fabião**. Rio de Janeiro: Automática Edições, 2021.

FABIÃO, E.; LEPECKI, A.; MACIEL, K. **nós aqui, entre o céu e a terra**. Mesa do Colóquio Interartes: derivas e contágios. Rio de Janeiro: PPGCOM/UFRJ, 2022. Disponível em: <<https://youtu.be/6nxG09AxL34>>. Acesso em 07 jul. 2022.

FERDINAND, M. **Uma ecologia decolonial**: pensar a partir do mundo caribenho. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FERREIRA DA SILVA, D. Sobre diferença sem separabilidade. In: **Catálogo da 32ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

FERREIRA DA SILVA, D.; DESIDERI, V. Leituras (Po)éticas. In: **Cadernos de Subjetividade**. PUC-SP, p. 61-70, 2018a.

FERREIRA DA SILVA, D. O evento racial ou aquilo que acontece sem o tempo. In: **Histórias Afro-Atlânticas**. Vol. 2. Antologia. São Paulo: MASP, 2018b.

FERRIÉ, F. *Losing part of oneself: channels of communication between humans and non-humans*. In: ANDÍA, J. J. R. *Non-humans in Ameridian South America: ethnographies of indigenous cosmologies, rituals and songs*. New York: Berghahn Books, 2019.

FRAGA, M. Tempo fóssil: petróleo, arte e corpo na cosmopolítica do Antropoceno. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre: 2018, v. 8, n. 1, jan./mar. pp. 31-62.

GAIA, L.; N'YN, J.; MACHADO, G. **Performance e ecologia**. Mesa do Seminário Internacional Arte e Ecologia. Rio de Janeiro: PPGAC/UFRJ e Museu de Arte do Rio, 2022. Disponível em: <<https://youtu.be/6IvpoksDcq4>>. Acesso em 07 jul. 2022.

GILLE, Z.; LEPAWSKY, J. *The Routledge handbook of waste studies*. Londres e New York: Routledge, 2022.

GLISSANT, É. Aproximações: uma abordagem, mil paisagens. In: **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GLISSANT, É. Poética: o sendo, múltiplo infinito em sua substância. In: **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GÓMEZ-PEÑA, G. Trabalhos úteis para artistas utópicos (da série “ativismo imaginário”). In: PAIS, A. (org.). **Performance na esfera pública**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

GROSGOUEL, R. *Del “extrativismo económico” al “extrativismo epistémico” y al “extrativismo ontológico”: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo*. In: **Tabula Rasa**. Bogotá: 2016, n. 24.

GUATTARI, F. **As três Ecologias**. Campinas: Papyrus Editora, 1990. Disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/guattari-as-tres-ecologias.pdf>>. Acesso em 02 jun. 2022.

HARAWAY, D. Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, T. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In: **cadernos pagu**. Campinas: 1995, n. 5. pp. 7-14.

HARAWAY, D. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. In: **ClimaCom Cultura Científica**: pesquisa, jornalismo e arte. Campinas: ano 3, n. 5, abr. 2016.

HARAWAY, D. **O manifesto das espécies companheiras**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARAWAY, D. **Ficar com o problema**: fazer parentesco no Chthuluceno. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HARAWAY, D.; GOODEVE, T. N. Fragmentos: quanto como uma folha. Entrevista com Donna Haraway. In: **Mediações**. Londrina: 2015, v. 20, n. 1, jan./jun. pp. 48-68.

HIRD, M. *Knowing waste: towards an inhuman epistemology*. In: **Social Epistemology**. London: Taylor & Francis, vol. 26, n. 3-4, 2012. pp. 453-469.

hooks, b. *Art on my mind*. In: **Art on my mind: visual politics**. New York: The New Press, 1995.

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun, 2012.

INGOLD, T. Materiais contra materialidade. In: **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

INGOLD, T. Repensando o animado, reanimando o pensamento. In: **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

ISAAC, C. B. Krajcberg e Oiticica: precursores da arte na paisagem no Brasil. In: **Paisagem e ambiente**: ensaios. São Paulo: n. 31, 2013. pp. 125-146.

JESUS DA SILVA, G. *Arenga Tata Nhee Assojoba Tupinamabá*. **Tellus**. Campo Grande: v.21, n.46, p.323–339, set./dez. 2022. Disponível em: <<https://tellus.ucdb.br/tellus/article/view/816>>. Acesso em: 26 out. 2024.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

KRENAK, A. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.

KRENAK, A. **do tempo**. São Paulo: n-1 edições, 2020b. Disponível em: <<https://n-1edicoes.org/038>>. Acesso em 02 jun. 2022.

KRENAK, A. Tudo o que o olho vê. In: ESBELL, J. et. al. **Moquém Surarî**: arte indígena contemporânea. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021.

KRENAK, A. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022a.

KRENAK, A.; DUARTE, A; CABRAL, R. **Plataforma TePI**. Mesa do Seminário Internacional Arte e Ecologia. Rio de Janeiro: PPGAC/UFRJ e Museu de Arte do Rio, 2022b. Disponível em: <<https://youtu.be/v6lY5yu5PBo>>. Acesso em 07 jul. 2022.

KRENAK, A.; DANTES, A. **A selva e a seiva**: flecha 4. Rio de Janeiro: Dantes, 2021. Disponível em: <<http://selvagemciclo.com.br/flecha>>. Acesso em 10 jul. 2022.

KRENAK, A.; DANTES, A. **A serpente e a canoa**: flecha 1. Rio de Janeiro: Dantes, 2021. Disponível em: <<http://selvagemciclo.com.br/flecha>>. Acesso em 10 jul. 2022.

KRENAK, A.; DANTES, A. **Metamorfose**: flecha 3. Rio de Janeiro: Dantes, 2021. Disponível em: <<http://selvagemciclo.com.br/flecha>>. Acesso em 10 jul. 2022.

KRENAK, A.; DANTES, A. **O sol e a flor**: flecha 2. Rio de Janeiro: Dantes, 2021. Disponível em: <<http://selvagemciclo.com.br/flecha>>. Acesso em 10 jul. 2022.

KRENAK, A.; DANTES, A. **Tempo e amor**: flecha 6. Rio de Janeiro: Dantes, 2021. Disponível em: <<http://selvagemciclo.com.br/flecha>>. Acesso em 10 jul. 2022.

KRENAK, A.; DANTES, A. **Uma flecha invisível**: flecha 5. Rio de Janeiro: Dantes, 2021. Disponível em: <<http://selvagemciclo.com.br/flecha>>. Acesso em 10 jul. 2022.

KRENAK, A.; KUMAR, S. **Conversa na rede**: Shiva e o beija-flor. Conversa entre Ailton Krenak e Satish Kumar. Rio de Janeiro: Selvagem Ciclo de Estudos sobre a Vida, 2024.

KOUDELA, I. Introdução: a escola alegre. In: SPOLIN, V. **Jogos teatrais na sala de aula**: um manual para o professor. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LANCMAN, S. A ecologia como foco da arte: Beuys e Krajcberg. In: **Porto arte**. Porto Alegre: v. 7, n. 11, mai. 1996. pp. 7-17.

LATOUR, B. **Dónde aterrizar: cómo orientarse en política**. Madrid: Taurus, 2019.

LATOUR, B. **Imaginar gestos que barrem o retorno da produção pré-crise**. São Paulo: n-1 edições, 2020. Disponível em: <<https://n-1edicoes.org/008-1>>. Acesso em 02 jun. 2022.

LE GUIN, U. **Floresta é o nome do mundo**. São Paulo: Editora Morro Branco, 2020.

LE GUIN, U. **A teoria da bolsa da ficção**. São Paulo: n-1 edições, 2021.

LEPECKI, A. 9 variações sobre coisas e performance. In: **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v.2, n.19, p.093–099, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194>. Acesso em: 24 out. 2024.

LEPECKI, A. *Performance on the Way: Oracular, Thingly, Burning, Off time, Necro-aesthetic*. In: WANG, J. et all. **TFAM Contemporary Texts: Contemporary Performance**. Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2022. pp. 286-298.

LIMA, D. **Desmanual de anatomia**. 2022. 312 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

LIMULJA, H. **O desejo dos outros**: uma etnografia dos sonhos yanomami. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

MANCUSO, S. **Revolução das plantas**: um novo modelo para o futuro. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

MARGULIS, L. **Planeta simbiótico**: um novo olhar para a evolução. Rio de Janeiro, Dantes, 2022.

MARGULIS, L.; SAGAN, D.; GUERRERO, R.; RICO, L. **Propriocepção**: quando o ambiente se torna o corpo. Rio de Janeiro: Dantes, 2020. Disponível em: <[https://selvagemiciclo.com.br/2023/wp-content/uploads/2020/11/CADERNO\\_7\\_MAR\\_GULIS.pdf](https://selvagemiciclo.com.br/2023/wp-content/uploads/2020/11/CADERNO_7_MAR_GULIS.pdf)>. Acesso em 18 dez. 2023.

MARTINS, L. Performances da oralitura. In: **Letras**. Santa Maria, n. 26, junho 2003.

MARX, K. **O capital**: livro 1. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NARBY, J. **A serpente cósmica**: o DNA e a origem do saber. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

NETTO, J. P.; BRAZ, M. **Economia política**: uma introdução crítica. São Paulo: Cortez, 2010.

NYN, J. O teatro como contracolonyzação Tupy-Gurany Nhandewa. In: TERENA, N.; DUARTE, A. **Teatro e os povos indígenas**: janelas abertas para a possibilidade. São Paulo: n-1 edições, 2021. Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org/o-teatro-como-contracolonyzacao-tupy-guarany-nhandewa>>. Acesso em 02 jun. 2022.

PÃRÕKUMU, U.; KEHIRI, T. **Antes o mundo não existia**: mitologia Desana-Kèhíripõrã. Rio de Janeiro: Dantes, 2019.

PASTERNAK, A. *Foreword*. In: THOMPSON, N. **Living as form: socially engaged art from 1991-2011**. Nova York: Creative Times, 2012.

PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência que ‘não existem’. In: **Livro da 31a Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://drive.google.com/open?id=0B6Dh2r0OH3TickxyRHkwTEZuY1U>>. Acesso em 02 jun. 2022.

PHILLIPS, P. **Mierle Laderman Ukeles**. New York: Queens Museum, 2016.

POTIGUARA, E.; BRUM, E.; BERTON, F. **Mulheres escritoras e ecologia**. Mesa do Seminário Internacional Arte e Ecologia. Rio de Janeiro: PPGAC/UFRJ e Museu de Arte do Rio, 2022. Disponível em: <<https://youtu.be/iDul3cv8hLM>>. Acesso em 07 jul. 2022.

PUPO, M. L. Jogos teatrais na sala de aula. Um manual para o professor. In: **Fênix**: revista de História e Estudos Culturais. Uberlândia: v.7, n.1, jan./abr. 2010.

RANCIÈRE, J. O dissenso. In: **A crítica da razão**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

RIBEIRO, S. **O oráculo da noite**: a história e a ciência do sonho. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RUFINO, L.; SIMAS, L. A. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

RUFINO, L.; SIMAS, L. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

SAGAN, D. **Livro de seres invisíveis**. Rio de Janeiro: Dantes, 2021.

SANTANA, T. Abrir-se à hora: reflexões sobre as poéticas de um tempo-son (Ntangu). In: **Revista Espaço Acadêmico**. Maringá, 2020, n. 225, nov./dez. pp 4-13.

SPOLIN, V. **Jogos teatrais na sala de aula**: um manual para o professor. São Paulo: Perspectiva, 2007.

STENGERS, I. Reativar o animismo. In: **Cadernos de Leituras**. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2017, n. 62.

STENGERS, I. A proposição cosmopolítica. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 69, abr. 2018. p. 442-464.

*SYMBIOTIC Earth: how Lynn Margulis rocked the boat and started a scientific revolution*. Filme longa-metragem. Direção: John Feldman. [S.I.]: Hummingbird Films, 2019. Online.

THOMPSON, N. *Living as form: socially engaged art from 1991-2011*. Nova York: Creative Times, 2012.

UKELES, M. **Manifesto! MAINTENANCE ART, 1969**: proposal for an exhibition “Care”. New York: Queens Museum, 2016. Disponível em: <<https://queensmuseum.org/2016/04/mierle-laderman-ukeles-maintenance-art>>. Acesso em 21 mai. 2022.

ÚLTIMA floresta, A. Direção: Luiz Bolognesi. Roteiro: Luiz Bolognesi e Davi Kopenawa. São Paulo: Buriti Filmes, 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Desenvolvimento econômico e reenvolvimento cosmopolítico: da necessidade extensiva à suficiência intensiva. In: **Sopro**. Cultura e Barbárie, n. 51, maio 2011. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/suficiencia.html>>. Acesso em 02 jun. 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, E. O chocalho do xamã é um acelerador de partículas. Entrevista de Renato Sztutman, Silvana Nascimento e Stelio Marras. In SZTUTMAN, R. (Org.) **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. pp. 24-49.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: n-1 edições, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Posfácio a Ideias para adiar o fim do mundo, de Ailton Krenak**. São Paulo: n-1 edições, 2020. Disponível em: <<https://n-1edicoes.org/113>>. Acesso em 02 jun. 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, E. TAYLOR, A. C. Um corpo feito de olhares (Amazônia) In: **Rev. antropol.** São Paulo: 2019, v. 62 n. 3. pp 769-818.

*WAKING Life*. Filme longa-metragem. Direção: Richard Linklater. [S.I.]: Thousand Words, 2001. Online.

WEBER, H. Unmaking the made: the troubled temporalities of waste. In: GILLE, Z.; LEPAWSKY, J. **The Routledge handbook of waste studies**. Londres e New York: Routledge, 2022.

WERÁ, K.; SIDARTA, R. **Diálogos na Mário**: a vida é sonho. Entrevista em vídeo entre Kaká Werá e Sidarta Ribeiro. São Paulo: Ação Cultural da Biblioteca Mário de Andrade, 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/PHckv5XgoaE>>. Acesso em: 12 dez. 2020.