



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Emaranhada: cenas com lixo e manguezal no estado do Rio de Janeiro

Ricardo Cabral

Para citar este artigo:

CABRAL, Ricardo. *Emaranhada: cenas com lixo e manguezal no estado do Rio de Janeiro*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.3, n.56, dez. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573103562025e0105

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



*Emaranhada*¹: cenas com lixo e manguezal no estado do Rio de Janeiro²

Ricardo Cabral³

Resumo

O artigo tece uma crítica da separabilidade moderna, partindo de Karen Barad e Denise Ferreira da Silva. Propõe então uma estético-política relacional, entendendo os fenômenos entre as matérias como uma dimensão fundamental – o convite é liberar a capacidade criativa da imaginação para além da separação. Esse debate se materializa em *Emaranhada*, projeto que envolveu artistas, catadoras de materiais recicláveis, biólogos, educadores, pescadores e caranguejeiros. Retomando a estética relacional proposta por Nicolas Bourriaud, e a crítica feita a ele por Claire Bishop, o artigo partilha ainda ações interinstitucionais recentes de Eleonora Fabião para pensar, junto a André Lepecki, uma poética da proliferação.

Palavras-chave: Performance. Emaranhamento. Proliferação. Lixos. Manguezal.

Emaranhada: scenes with trash and garbabe in the state of Rio de Janeiro

Abstract

The article weaves a critique of modern separability, drawing from Karen Barad and Denise Ferreira da Silva. It proposes a relational aesthetic-politics, understanding the phenomena between matters as a fundamental dimension – the invitation is to unleash the creative capacity of imagination beyond separation. This debate materializes itself in *Emaranhada*, a project that involved artists, waste pickers, biologists, educators, fishers and crab gatherers. Examining the relational aesthetics proposed by Nicolas Bourriaud, and its critique made by Claire Bishop, the article also shares recent interinstitutional actions by Eleonora Fabião to consider, along with André Lepecki, a poetics of proliferation.

Keywords: Performance. Entanglement. Proliferation. Waste. Mangrove.

Emaranhada: escenas con basura y manglar en la provincia de Río de Janeiro

Resumen

El artículo teje una crítica de la separabilidad moderna, partiendo de Karen Barad y Denise Ferreira da Silva. Propone una estético-política relacional, entendiendo los fenómenos entre materias como su dimensión fundamental – la invitación es liberar la capacidad creativa de la imaginación más allá de la separación. Ese debate se materializa en *Emaranhada*, proyecto que involucró artistas, colectoras de materiales reciclables, biólogos, educadores, pescadores y colectores de cangrejos. Retomando la estética relacional de Nicolas Bourriaud, y su crítica por Claire Bishop, sen el artículo se comparten también acciones interinstitucionales de Eleonora Fabião para pensar, junto a André Lepecki, una poética de la proliferación.

Palabras-clave: Performance. Entrelazamiento. Proliferación. Basura. Manglar.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Júlia Andrade da Silva Rosa. Mestrado em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Graduação em Letras (Português-Francês) pela UERJ.

² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. A pesquisa foi realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com orientação da Prof.^a Dr.^a Eleonora Fabião.

³ Doutorado e Mestrado em Artes da Cena pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduação em Comunicação Social pela UFRJ.  cabralpereira.ricardo@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/9301479296029634>  <https://orcid.org/0009-0004-3063-2057>



O trabalho

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
– 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.



Figura 1 - 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

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].

No primeiro encontro, 12 artistas da cena do grupo Teatro Caminho, e artistas

convidades⁴, 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].



Figura 2 - 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

⁴ A escrita com gênero neutro, adotada ao longo deste artigo, é um campo vasto, recente e de experiências múltiplas. Aqui, opto por utilizar a desinênciade gênero “-es” sempre que me refiro a coletivos de gêneros variados. Nos casos em que essa já seja a desinênciade prescrita pela gramática – a exemplo de “estudantes” ou “trabalhadores” –, não há alteração.



O segundo encontro foi com biólogos 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, ação que 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 bolsas 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, uma das mais importantes – 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, 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, sobreviver, crescer, 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].

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 já desenvolvem. Na Coopfuturo, passamos a tarde batendo materiais com as cooperadas. Era segunda-feira, o dia mais puxado na cooperativa, quando é preciso bater todo o material deitado ao longo do fim de semana antes da chegada dos primeiros caminhões do dia. Ao meio-dia, almoçamos juntas.

- É muito detalhe.
- Mas aprende com o tempo.
- Por exemplo, esse aqui não, né?
- Esse não, ó – faz barulho, então não [é reciclável]. 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. Antes de começar, tomamos um café da manhã coletivo, com os barcos 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 mangue 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, exercícios de composição e jogos teatrais e de contação de histórias.



Pode ser que dê umas sensações curiosas... A gente convida 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 e 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 pedagógica, estética, de pesquisa e 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].

O trabalho fez parte de minha pesquisa de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAC/UFRJ), com orientação da professora e artista da performance Eleonora Fabião. Entre 2022 e 2024, convivi e colaborei com catadoras da Coopfuturo e com biólogues e educadores do Projeto Uçá. Depois dos primeiros meses de convívio, passei a convidar tanto a cooperativa como a ONG para que colaborássemos *fazendo trabalhos de arte*. Para isso, convidei também artistas do Teatro Caminho, companhia que cofundei há onze anos, além de outros artistas das mais diversas áreas de atuação – dança, teatro, performance, vídeo, imagem. Normalmente, os trabalhos envolviam ainda uma série de outras colaborações – com pescadores e catadores de caranguejo, com escola, com ONG, com centros culturais, com professoras, estudantes e pesquisadores da universidade pública, com aterro sanitário, com animais vertebrados e invertebrados, com bactérias, com rios, com manguezais, com lixos e com mercadorias, entre muitas outras coms. *Emaranhada*, projeto que partilharei ao longo deste artigo, é um desses trabalhos, fruto de muitas colaborações.



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” (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, que sacudiram verdades newtonianas até então tidas como absolutas. Isaac Newton, 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 Newton compreendeu a gravidade – e assim teorizou o tempo, o espaço e a velocidade. Até hoje seus princípios aparecem em livros didáticos de física e ciências.

Estudiosa de Bohr, Barad explica que o cientista rompeu 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].



Figura 3 - 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, professora do departamento de Espanhol e Português da New York University nos Estados Unidos, e do departamento de Belas Artes da Monash University na Austrália. Ela escreve que a *separabilidade* é um dos pilares ontológicos que sustentam o pensamento moderno. Para isso, 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. 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 no 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, Silva pensa o social e o científico juntos, e por isso vê a história dos estudos sociais, econômicos, jurídicos 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” (Silva, 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” (Silva, 2016, p.59). Ela aponta que nossa ideia de matéria, herdeira da Antiguidade, compreende que corpos existem em formas separadas no espaço e no tempo. O mundo, em outras palavras, é um todo composto de partes independentes. Como Barad, Silva também se interessa pela física quântica e suas “descobertas mais perturbadoras” (2016, p.64), como o princípio da não-localidade, muito bem destrinchado pelo editor-colaborador da *Scientific American* George Musser:

Silva, como Barad, também se interessa pela física quântica e por suas “descobertas mais perturbadoras” (2016, p.64), como o 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).⁵

Em outras palavras, se a física newtoniana clássica entende que corpos existem no espaço e no tempo, 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.

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 o pressuposto básico da física clássica, a localidade. Quando acontece, diz-se que as partículas estão *emaranhadas*:

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*).⁶

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. 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. Me pergunto, então – e se eu orientasse minha imaginação a partir desse

⁵ 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. (Tradução nossa)

⁶ 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 (Tradução nossa).

“*emaranhamento* elementar” (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, têm nojo da gente. Mas nosso trabalho é 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]



Figura 4 - 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.

nós aqui, entre o céu e a terra

Quando as portas da 34ª Bienal de São Paulo abriram pela primeira vez, numa



manhã 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 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, 2020, 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 5 km 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, 2001, p.2)



Figura 5 - 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

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 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 víamos no espaço. A galeria estava apinhada – naquela manhã, Fabião 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 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, 2020, online). “Como articular saberes diversos, criar ações interinstitucionais consistentes e trabalhar mais e melhor coletivamente?” (Fabião, 2021, p.2).

Ao final, 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 enviá-la às e aos participantes. “Entendi que ata quer dizer ata”, diria a artista mais tarde (Fabião, 2022, online). 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 apenas a 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).



Figura 6 - 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 Acioli.





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 para fazer uma dança interinstitucional de gente e cadeira acontecer – desvendando labirintos burocráticos da doação de patrimônio público, carregando cadeiras pela cidade, ou se encontrando para imaginar colaborações futuras. Gestores, secretárias, vigias, cabos de aço, bambus, artistas, equipes jurídicas, curadores de arte e trabalhadores de limpeza 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. “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).

Por uma arte de proliferar

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 percebeu a emergência de um conjunto de obras, de artistas como Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija e Phillippe Parreno, cuja forma material pressupõe a participação do público em espaços de convívio ou de experimentação social. Para Bourriaud, esse movimento seria um reflexo do desenvolvimento da internet e de 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*” (Bourriaud, 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 autor sugere então 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” (Bourriaud, 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). Bourriaud propõe então uma teoria da forma baseada nos “domínios de troca” instaurados pela arte relacional, ou seja, seus vetores de comunicação e seus modos de ampliar a interatividade com o público. Assim, 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 em francês de *Esthétique relationnelle*, a crítica e historiadora da arte Claire Bishop escreve o artigo *Antagonism and relational aesthetics*, no qual analisa e amplia a discussão de Bourriaud. Bishop, que é professora de História da Arte na 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, o que ignora a dimensão de abertura presente em qualquer obra, a partir de suas infinitas possibilidades de recepção. Além disso, segundo argumenta, Bourriaud toma o trabalho relacional como “automaticamente político em sua implicação e emancipatório em seu efeito” (Bishop, 2004, p.62)⁷. Ou seja, sem discutir as questões relativas ao conteúdo das obras, se limita a analisar a estrutura formal de seus estudos de caso, relegando a um segundo plano as questões sobre a

⁷ automatically political in implication and emancipatory in effect (Tradução nossa).



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, grifo da autora)⁸

Ela aponta que os trabalhos analisados por Bourriaud na verdade não promovem nenhum tipo de “fricção” (Bishop, 2004, p.67)⁹, 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)*, 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, instalou uma cozinha temporária, onde preparava e distribuía gratuitamente comida tailandesa a quem quisesse. No horário do almoço, era comum que pessoas, às vezes desconhecidas entre si, se encontrassem e conversassem enquanto almoçavam juntas na instalação.

Nesse sentido, segundo Bishop, as possibilidades de relação abertas pela estética relacional tendem a ser essencialmente harmoniosas e “são políticas apenas no sentido mais amplo de defender o diálogo em vez do monólogo” (2004, p.68)¹⁰. 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)¹¹. Para quem Tiravanija cozinha e como

⁸ 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? (Tradução nossa)

⁹ friction (Tradução nossa).

¹⁰ are political only in the loosest sense of advocating dialogue over monologue (Tradução nossa).

¹¹ the subject position that any work presupposes and the democratic notions it upholds, and how these are manifested in our experience of the work (Tradução nossa).

ele cozinha, nesse sentido, tornam-se perguntas fundamentais. No lugar das microcomunidades 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).¹²

Pensando assim, uma obra de arte é política precisamente pela qualidade das relações que é capaz de disparar, ao mesmo tempo revelando e subvertendo os antagonismos sociais que subjazem nossa ideia harmoniosa e consensual de comunidade e democracia. “Já não é suficiente dizer que simplesmente ativar o espectador seja um ato democrático” (Bishop, 2004, p.78)¹³, ela escreve. Para Bishop, a virada participativa está intimamente ligada ao desejo de uma “arte da ação” (2012a, p. 11)¹⁴ que aproxime as práticas artísticas do engajamento sociopolítico. No artigo *Participation and spectacle: where are we now* 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 [a arte] precise carregar sozinha a responsabilidade de criá-lo e implementá-lo) (Bishop, 2012b, p.45)¹⁵.

O artigo foi publicado no catálogo da exposição *Living as form: socially engaged art from 1991-2011*, comissionada em 2012 pelo Creative Times em Nova York, com curadoria de Nato Thompson. A exposição reuniu trabalhos diversos, em geral ações coletivas e transdisciplinares, que privilegiam a experiência vivida e o corpo em acontecimento. No prefácio, a curadora e crítica de arte estadunidense Anne Pasternak se refere ao movimento como uma “prática social” (Pasternak,

¹² 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 (Tradução nossa).

¹³ It is no longer enough to say that activating the viewer tout court is a democratic act (Tradução nossa).

¹⁴ art of action (Tradução nossa).

¹⁵ 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) (Tradução nossa).

2012, p.7)¹⁶. São artistas, ela diz, que “se engajam em processos que incluem escuta cuidadosa, conversas atenciosas e organização comunitária” (Pasternak, 2012, p.7-8)¹⁷, criando “formas de viver que ativam comunidades e promovem a conscientização pública para questões sociais prementes” (Pasternak, 2012, p.8)¹⁸. O catálogo reúne trabalhos que vão de peças de teatro a performances de longa duração, passando por exposições, projetos de ONGs e até 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, 2012, p.28)¹⁹. Para Thompson, mais que um movimento artístico, são experiências que parecem sinalizar uma “nova ordem social” (Thompson, 2012, p.19)²⁰. 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 rephrasing 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).²¹

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”

¹⁶ social practice (Tradução nossa).

¹⁷ engage in a process that includes careful listening, thoughtful conversation, and community organizing (Tradução nossa).

¹⁸ forms of living that activate communities and advance public awareness of pressing social issues. (Tradução nossa)

¹⁹ 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. (Tradução nossa)

²⁰ new social order. (Tradução nossa)

²¹ 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? (Tradução nossa)

(Thompson, 2012, p.22)²². Claire Bishop também concorda que polarizações entre “individual/coletivo, autor/espectador, ativo/passivo, vida real/arte” (2012b, p.40)²³ 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, no 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 quatro instituições públicas – uma escola, um teatro, um hospital e a câmara municipal da cidade – a trocarem 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). Num mundo dominado pela propriedade privada, o que está em jogo é justamente 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 no mercado de arte. No

²² as video, painting, and clay are types of forms, people coming together possess forms as well. (Tradução nossa)

²³ “individual/collective, author/spectator, active/passive, real life/art. (Tradução nossa)

caso de Fabião, no entanto, em vez de reforçar certo protagonismo da artista construindo uma relação de dependência de sua figura para a sustentação de uma ação continuada, tanto *nós aqui, entre o céu e a terra* como se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação abrem caminhos concretos, 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 e é preciso então dar tempo ao tempo, pois os trabalhos seguem acontecendo para além dos limites espaço-temporais dos eventos em que foram comissionados.



Figura 7 - 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: Felipe Ribeiro.

No caso de *nós aqui...*, realizada três anos depois de *se o título fosse um desenho...*, essa dimensão de futuridade ganha ainda mais pressão performativa

com a reunião de servidores na galeria para imaginar ações interinstitucionais. O encontro incluiu debate, planejamento de parcerias, troca de contatos e posterior envio da ata. Enquanto isso, 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).

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 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 professor do departamento de Estudos da Performance da New York University 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 (Lepecki, 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...* “é de uma beleza que transcende a beleza da forma, porque é a beleza da vida querendo fazer vida” (Lepecki, 2022, *online*). Lepecki 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 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 (Lepecki, 2022, p.288, grifo do autor).²⁴

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 lama, lambemos folhas de árvores, escutamos a cantoria das aves e observamos os caranguejos. Aprendemos que o mangue, principal árvore do ecossistema de manguezal, se reproduz por meio de *propágulos*:

Mangue não tem semente, tem propágulo. Quando não cai dentro do manguezal – que a maré tá baixa pra brotar – ele fica na água. O do mangue branco e preto ficam dois meses flutuando. O do mangue vermelho fica até um ano boiando. 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].

O propágulo já cai da árvore-mãe germinado. Em algumas espécies, tem o formato de uma caneta – vemos uma diminuta raiz na ponta de baixo e uma pequena folha já brotando na parte de cima. Ele flutua na água 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, aprendizado mútuo e colaboração estético-política, que aconteceu por meio de oficinas performativas que valorizam a experiência da diferença como forma de aprendizagem. Depois de cada encontro, voltamos a nossas comunidades – o corpo, porém, viveu, ouviu,

²⁴ 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 create alliances, to invent escape routes from organized will to kill, and proliferate unimaginable actions and impossible imaginations. (Tradução nossa)

viu, cheirou e sentiu alguma coisa de diferente; aprendeu algo 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?



Figura 8 - 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.

- 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]

Emaranhada com Coopfuturo

Figura 9 - Oficina-performance *Emaranhada*. Segundo encontro do Teatro Caminho com Coopfuturo (1ª Central de Triagem do Programa de Coleta Seletiva do Rio de Janeiro, 2022). Fotos: Nicole Gomes





Parte de um todo

Por conta da chuva, a oficina com o Projeto Uçá e as cooperativas caranguejeiras aconteceu na quadra poliesportiva do Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, em Itaboraí. Um dos jogos que compuseram o programa do dia foi uma adaptação de *Parte de um todo, objeto*, de Viola Spolin (2007). O jogo provoca o grupo a refletir sobre a engrenagem como parte fundamental de uma máquina. Com o espaço dividido entre palco e plateia, um dos jogadores entra em cena para propor uma engrenagem de uma máquina conhecida ou inventada. Assim, propõe um gesto acompanhado de um som, numa pequena partitura com começo, meio e fim, que possa ser repetida indefinidamente. Depois de alguns momentos, outro jogador entra e propõe uma segunda engrenagem para a mesma máquina, com 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. Quem está conduzindo pergunta ao público que máquina veem em cena. Ouvidas as respostas, estimula que todos visualizem na cena as diferentes máquinas sugeridas.

Figura 10 - 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.



Depois de algumas rodadas, a condução pede ao coletivo que imagine outras possibilidades, além de máquinas, que também sejam constituídas de partes que compõem um todo. 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 com gesto e som, outra parte do ecossistema – e assim sucessivamente, até que o público esteja satisfeito com o manguezal encenado.

Em jogo, o grupo de participantes experimenta um corpo coletivo, em que cada singularidade é expressão das demais. Ao promover uma composição coletiva de gesto e som, a prática estimula uma aliança imaginativa a partir das

diferenças que aparecem em jogo. A virada para o manguezal, por sua vez, 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.



Figura 11 - 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.

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 Silva. Em vez disso, são trabalhos que lidam com a diferença, implicando-se corporalmente com ela. Por meio dessas ações, 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 lixos que se espalham por todos os cantos, até nos manguezais, abrindo espaço para mais propágulos de mangue, mais casas de caranguejo e mais pesca e coleta artesanais. São ações de trabalho que não deixam espaço para a ficção alienante do “fora” do jogar 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” (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 estado do Rio de Janeiro²⁵.

Referências

BARAD, K. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. *Revista Vazantes*. Ceará: 2017, v. 1, n.1.

BISHOP, C. Antagonism and relational aesthetics. In: *October*, n. 110. Massachusetts: MIT Press, 2004.

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.

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2024.

FABIÃO, E. *Ações*. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2015.

²⁵ Ainda na esteira da pandemia de Covid-19, *Emaranhada* foi contemplada por edital da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, voltado para ações que se desdobrassem em produções audiovisuais. As oficinas-performance desaguaram então num média-metragem de mesmo nome, que estreou em 2023 no canal do YouTube do Teatro Caminho. Com direção de Carolina Calcavecchia e roteiro assinado, pela diretora, por Chris Igreja e por mim, o filme está disponível no link <www.teatrocaminho.com/emaranhada>.



FABIÃO, E. *nós aqui, entre o céu e a terra*. Carta-programa. São Paulo: [S.N.], 2021. Fotocópia de papel ofício.

FABIÃO, E. #16 Urgências do agora: o impossível como matéria de pensamento e ação. Entrevista concedida a Elilson. In: *4 parede*. Recife: Quarta parede, 2020. Disponível em: <<https://4parede.com/16-urgencias-do-agora-o-impossivel-como-materia-de-pensamento-e-acao>>. Acesso em 20 set. 2025.

FABIÃO, E. fragmento arquivo: “nós aqui, entre o céu e a terra”. In: *Garrafa: poésis de arquivo*. Rio de Janeiro: PPGCL/UFRJ, v. 21, n.59, jan./jun. 2023.

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 20 set. 2025.

FABIÃO, E.; MELLO, L.; MELLO, M. S. *Arte Bra Eleonora Fabião*. Rio de Janeiro: Automática Edições, 2021.

SILVA, D. F. Sobre diferença sem separabilidade. In: *Catálogo da 32ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

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.

MUSSER, G. How Einstein revealed the universe's strange non-locality. *Scientific American. Online*. Disponível em: <https://www.scientificamerican.com/article/how-einstein-revealed-the-universe-s-strange-nonlocality>. Acesso em: 20 set. 2025.

PASTERNAK, A. Foreword. In: THOMPSON, N. *Living as form: socially engaged art from 1991-2011*. Nova York: Creative Times, 2012.

SPOLIN, V. *Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

THOMPSON, N. *Living as form: socially engaged art from 1991-2011*. Nova York: Creative Times, 2012.

Recebido em: 20/09/2025
Aprovado em: 11/11/2025