

Cuidando da casa e M.U.L.H.E.R.:
uma reflexão sobre movimento,
democracia e trabalho doméstico

*Taking care of the house and
M.U.L.H.E.R. (WOMAN): a
reflection on movement, democracy and
domestic work*

Murilo Moraes Gaulês¹

1. Pós doutorando em Artes pela ECA/USP. Doutor em Corporeidades, Memórias e Representações Cênicas Contemporânea e Mestre em Teoria e Prática do Teatro pela ECA/USP. Fundador da Cia dXs TeRrOrIsTaS e coordenador do curso de extensão "Teatro, Prisão e a busca por novos imaginários possíveis", vinculado ao LADCOR/USP. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7704-5229>. E-mail: cenicas.murilogaules@gmail.com.

Resumo |

O texto analisa a performance *Cuidando da Casa* (2018), da Coletiva Elas, para pensar as relações estéticas e políticas presentes na intersecção entre as artes do corpo e o trabalho doméstico. Para isso, são evocadas autoras da literatura feminista em perspectiva pluriversal, como Sayak Valência (2010), Beatriz Nascimento (2018), Preta Rara (2019), Aza Njeri (2020) e Juliana Teixeira (2021), entre outras. A continuidade dessas perspectivas é trabalhada pelo Coletivo no espetáculo M.U.L.H.E.R. (2018), cujo exame também contribui para as reflexões apresentadas sobre o fazer em dança/performance/teatro e o serviço doméstico como trabalho braçal hierarquizado na perspectiva patriarcal e colonialista.

Palavras-chave: Trabalho doméstico; Dança; Artes do corpo; Corpo-documento.

Abstract |

This text analyzes the performance *Cuidando da Casa* (2018), by Coletiva Elas, to consider the aesthetic and political relations present in the intersection between the arts of the body and domestic work. To this end, authors of feminist literature from a pluriversal perspective are evoked, such as Sayak Valência (2010), Beatriz Nascimento (2018), Preta Rara (2019), Aza Njeri (2020) and Juliana Teixeira (2021), among others. The continuity of these perspectives is worked on by the Coletivo in the show M.U.L.H.E.R. (2018), whose examination also contributes to reflections on dance/performance/theater practice and domestic service as manual labor hierarchized in a patriarchal and colonialist perspective.

Keywords: Domestic work; Dance; Body arts; Body-document.

1 O estado de *Maafa*, ou como tirar a sujeira de debaixo do tapete



Figura 1 - Matéria Jornalística "Troca-se serviço doméstico por leitura". Fonte: Folha de São Paulo, 20 de Maio de 2018. Acervo do autor.

"Troco serviços domésticos por leituras" (Fig. 1). Essa foi a chamada realizada pela Coletiva Elas, coletivo formado por mulheres artistas da dança e do teatro que atuam na região do Jaraguá – periferia noroeste da cidade de São Paulo -, publicada em diversos canais de mídia. A manchete, que estampou as páginas de cultura dos principais jornais da época, visava convidar mulheres da comunidade local para participar de um experimento artístico do coletivo, que culminou na montagem do espetáculo *M.U.L.H.E.R* (Coletiva Elas, 2018).

Trago comigo memórias de quem acompanhou o processo de perto, como integrante da equipe criativa.

O procedimento funcionava da seguinte forma. As performers visitavam a casa de trabalhadoras do serviço doméstico (fosse ele remunerado ou não), e se ofereciam para realizar serviços de cuidado da casa (lavar e passar, roupa, lavar louça, varrer a casa, tirar pó, limpar vidros, lavar banheiros, cuidar de crianças e/ou idosos, etc) em troca de leituras

compartilhadas de livros pré-selecionados, escritos por autoras mulheres. A curadoria desses textos primava pela escolha de literaturas com críticas aos sistemas vigentes de poder, de caráter feminista, e perpassou escritos de bell hooks (2017), Chimamanda Ngozi Adichie (2015) e Jota Mombaça (2021).

Durante a ação, cada performer podia interromper a leitura de sua anfitriã com questões ou dúvidas sobre o conteúdo da leitura, mas sem interromper o serviço doméstico que estava realizando.

O encontro também não possuía tempo limite, sendo encerrado quando o texto acabava, ou quando o serviço acabava. Ambas as partes podiam encerrar ou desistir do procedimento a qualquer momento, e depois de encerrado, a anfitriã que recebera a performance era convidada a gravar um vídeo-desabafo, fazendo um registro espontâneo em primeira pessoa sobre a experiência vivida. Este vídeo possuía um tempo limite de três minutos.

Esse programa performativo surgiu como reação a uma experiência traumática que uma das artistas do coletivo vivenciou quando trabalhou com uma renomada companhia de dança da cidade de São Paulo. Na ocasião, a artista (uma mulher negra retinta) organizava um espaço na área externa da Praça das Artes, para realizar uma apresentação da companhia que aconteceria dentro de algumas horas. Ao lado de seus colegas, ela varria o chão do espaço, quando foi interpelada publicamente pela diretora da companhia, que lhe disse: -“Nossa você é muito boa mesmo, estou precisando de alguém que varra um chão desse jeito na minha casa”. Chocada e sem condições de responder, a artista sorriu e seguiu a varrer. Varreu com tanta raiva e tanta dor, que se pudesse, teria rachado o chão até que aquele prédio todo ruísse. Ela tinha um terremoto dentro do seu silêncio.

Como a maioria dos e das artistas de periferia, principalmente aqueles e aquelas com mais marcadores sociais de marginalidade sistê-

mica, a artista em questão carrega dentro de si um “desastre ecológico”, que habita o silêncio de seus lábios cerrados e tensos. Assim também são as performances de Maafa, termo que Marimba Aní (1994) utiliza para definir essa grande tragédia que foi imposta aos povos africanos com a invasão dos europeus, englobando os traumas da escravização, do tráfico transatlântico, e das contínuas práticas opressivas que seguiram após a abolição formal da escravidão.

Para Aní, a Maafa não é apenas um evento histórico, mas uma continuidade de opressão que afeta as estruturas sociais, psicológicas e culturais dos povos africanos e afro diaspóricos até os dias de hoje. A autora considera que esse processo de dominação visou destruir as culturas africanas e impor uma estrutura de valores e comportamentos, o que chama de “Yurugu”, conceito que representa a crítica ao pensamento e à supremacia cultural europeia. Esse conceito também está ligado ao impacto duradouro da colonialidade, que aliena indivíduos de suas raízes culturais e gera uma espécie de amnésia cultural, impedindo o pleno desenvolvimento de identidades africanas autênticas.

A compreensão da grande catástrofe colonial e seus desdobramentos contemporâneos, sintetizados no conceito de Maafa, é fundamental para elaborar estratégias que possam curar nossas comunidades dessas mazelas. A grande tragédia que assola populações que foram historicamente oprimidas e escravizadas ainda acompanha as atuais gerações, por exemplo, nos impactos do encarceramento e das políticas de criminalização que continuam a afetar desproporcionalmente as populações negras. As prisões e o sistema de justiça criminal são extensões do controle racializado, uma continuidade do sistema escravista e do colonialismo que perpetuam as condições de marginalização e trauma nas comunidades negras.

Complementar aos debates de Aní, a pesquisadora Aza Njeri (2020) usa a metáfora do abismo para simbolizar o estado de alienação e

desespero vivido pelos corpos negros na sociedade ocidental. O abismo é entendido como um espaço de desconexão entre os indivíduos negros e suas raízes culturais, resultado do processo histórico de violência colonial e racismo estrutural. Esse abismo, sugere ainda, é um vazio existencial que afeta a identidade e a percepção de pertencimento dos negros, afastando-os de suas tradições e filosofias ancestrais.

A pesquisadora avança nessa discussão para falar de uma “desumanização radical”, referindo-se à negação da humanidade, à violência e ao sequestro físico, emocional e espiritual que acometem povos africanos e afrodiáspóricos. Como consequência direta desse processo de adestramento colonial, que constrói também a normalização da tragédia, essas populações passam a exercer violência umas contra as outras, minando as possibilidades de fortalecimento comunitário e insurgência popular.

Entretanto, a saída deste abismo, segundo a autora, passa pelo resgate da ancestralidade e pela reafirmação das cosmovisões africanas que promovem a conexão com o coletivo e o reconhecimento da importância do bem-estar e da vida comunitária. Foi em um encontro da Coletiva Elas que a artista da dança que mencionamos acima conseguiu expurgar a grande tragédia que lhe apertava o peito. Junto ao grupo, compartilhou que não percebia nenhuma ofensa em ser vista como trabalhadora doméstica. Reforçou que o serviço doméstico é um trabalho braçal, assim como a dança e o teatro, e que por essa perspectiva também eram primos. Porém, também relembrou a segregação dos corpos de mulheres pretas e pobres, que são condicionadas a ter a vassoura e a pá como únicas alternativas de sobrevivência. Com isso, são tiradas dessas mulheres as possibilidades de livre escolha e, assim, avança o racismo, apoiado pelo mito da democracia racial.

Ilustrado e defendido na obra *Casa-Grande & Senzala* (2006), de Gilberto Freyre, o mito da democracia racial é uma concepção equivocada

da de que o Brasil é uma sociedade onde não existe racismo, preconceito ou desigualdade com base na racialização. Essa ideia sugere que as diferentes etnias convivem harmoniosamente, compartilhando igualdade de oportunidades e direito. No entanto, essa visão no mínimo otimista não reflete a realidade histórica e social do país, e nega completamente as consequências devastadoras da Maafa na diáspora brasileira. De maneira excludente, Freyre descreve a casa-grande e a senzala como espaços de convivência e interação, enfatizando a suposta cordialidade e a influência positiva da cultura africana na formação da identidade brasileira.

Ao interpelarem por e-mail a diretora envolvida na observação infeliz - uma mulher branca, cisgênera e “bem nascida” -, questionando o ocorrido, o grupo recebeu uma resposta cordial, apoiada nos mesmos princípios defendidos por Freyre, com três parágrafos ilustrando a trajetória e o currículo da mesma. Segundo a diretora, o fato de ter trabalhado em espaços tidos como antirracistas, atuando com o que ela nomeava como dança inclusiva, e de estudar bibliografias decoloniais a isentava da possibilidade de ter performado racismo naquele truculento episódio. A diretora atribuiu, também cordialmente, a responsabilidade à artista negra, alegando que ela havia “entendido coisas”.

Além de utilizar da cordialidade como ferramenta de silenciamento, a diretora em questão apagava o fato de que o racismo é estrutural, e que negar tais estruturas não fomenta o combate a violência racista, mas a reforça. Infelizmente, esse recurso da cordialidade justificada pela trajetória de “pessoa de bem” é uma estratégia da branquitude, muito utilizada em espaços de manutenção de poder, onde podemos incluir os fóruns e espaços da dança.

O mito da democracia racial, por certo, ignora as complexidades da Maafa e os danos catastróficos desta em comunidades não brancas, construindo uma ilusão de democracia que se apoia no conceito de cidadania para perpetuar as benesses às elites privilegiadas. No chão var-

rido com fúria e silêncio, a poeira assentava, apenas para ser levantada outra vez. O gesto de racismo se repetia como um ritual; uma coreografia forçada pela história, onde cada partícula de sujeira deslocada parece revelar as camadas enterradas de um passado que nunca se foi.

Não existe maneira de limpar o que insiste em grudar na pele, nas palavras, nos corpos dobrados pelo peso de um sistema que se pretende invisível. Mas, talvez seja esse o ponto: não limpar; não esconder; não varrer para longe. Apenas, deixar que a poeira dance ao sol, revelando no ar que sempre esteve ali.

2 Contradições no conceito de cidadania, ou não vamos passar pano para a ideologia ocidental

Segundo a pesquisadora transfeminista Sayak Valencia (*apud* Gaulês et al., 2024) o princípio do projeto de cidadania foi projetado pela visão do homem revolucionário francês, como consequência do movimento humanista europeu. O conceito de cidadão se apoia na ideia de que aqueles “de bem” sempre vencerão ao final, desde que sigam os princípios que são fonte da bondade redentora. O que pouco se discute nessa ética é, exatamente, os modelos de “homem de bem” estabelecidos ao longo do projeto de cidadão que seguimos devotadamente. Esse modelo, além de masculino, é cisgênero, heterossexual, branco, cristão e europeu (de cabelos e olhos claros, com o corpo proporcionado a sete cabeças, viril, alto, dono de posses e assim por diante).

Ao transpor esse modelo ideal de “cidadão de bem” para os territórios do sul global, nos deparamos com uma imagem ideal quase inalcançável para a maioria da população. Essa “má diagramação” culmina na criminalização e desumanização constante desses corpos diversos, que passam a ser culpabilizados pelos constantes fracassos que os atravessam nas mais variadas esferas de suas vidas.

A ilusão desse mesmo modelo de homem de bem é o que dá substância a aquilo que Sayak Valencia vai chamar de narrativa *gore* do necropoder. Valencia (2010) analisa o conceito de necropolítica de Achille Mbembe (2018) para introduzir a ideia de necropoder em suas análises. O termo, que combina “necro” (relacionado à morte) com “poder”, descreve formas de atuação que controlam tanto a vida quanto a morte. Essa estrutura decide quem vive e quem morre com base em categorias como raça, gênero, classe social e nacionalidade, numa seleção que pode ocorrer de maneira explícita ou implícita, mas que sempre reflete desigualdades sistêmicas.

O necropoder não se limita apenas à violência física; ele abrange também a violência estrutural, discriminação e opressão. É uma interseção entre a biopolítica (que controla a vida) e a thanatopolítica (que controla a morte) (Mbembe, 2018).

Para exemplificar melhor esse fenômeno, Valencia (2010) utiliza o termo capitalismo *gore*, em referência a um subgênero do cinema de terror caracterizado pela presença de cenas extremamente violentas, com muito sangue, vísceras e restos mortais de humanos ou animais. No capitalismo *gore*, o consumo contemporâneo de imagens violentas está ligado ao poder de vida e morte, e possibilita que a rebeldia popular e a luta comunitária sejam silenciadas a partir do medo de alguns “poucos terríveis” (Gilmore, 2024) que sustentam a crença na cultura de justiça punitivista e excludente Ocidental. A reiteração dessas imagens, narrativas e referenciais, é responsável pela manutenção da (in)justiça rumo ao projeto de cidadania padrão.

Em contrapartida, Valencia (*apud* Gaulês et. al, 2024) rememora que movimentos feministas, ao longo da história, foram criando modos éticos de se relacionar que não se pautavam na busca pessoal pelo *status* ou na ideologia do sucesso, mas em práticas de cuidado (com as crianças, com a comida, com a higiene, com as saúdes, com a segurança coleti-

va, com a solidariedade...). Esse mesmo grupo de feministas, opondo-se ao sistema de cidadania capitalista patriarcal - ou patriarcal capitalista, tanto faz - vai chamar esse movimento de cidadania do cuidado. No entanto, segundo Valência, essas práticas de cuidado, passadas oralmente de geração para geração, ainda ficam restritas às performances de mulheres cisgêneras, sustentando uma coreografia de dominação e separação de papéis pautada na cisgeneridade.

Indo um pouco mais além, Valencia (*apud* Gaulês et. al, 2024) chama a atenção para coletivos de pessoas em dissidência de sexualidade/gênero e transfeministas, que vão operar essas mesmas éticas de relação comunal a partir do cuidado, mas rebelando-se contra a coreografia binária pautada na genitália sexual. Esse colapso sistêmico possibilita a construção de um outro possível, que oferece maiores possibilidades para corpos oprimidos pela hegemonia colonial, como os que habitam o sul global, além de confundir os artifícios de dominação gerados pela premissa colonial de cidadania.

Valencia nomeia esse movimento de “cuirdadania” (em alusão à nomenclatura *queer*, só que desamericanizada, resultando em “cui”). A perspectiva da cuirdadania permite tensionar não apenas o conceito tradicional de cidadania, mas também suas implicações sobre trabalho, corpo e cena. Ao deslocar o eixo da cidadania para uma ética do cuidado que transcende o binarismo de gênero, questiona-se também como a distribuição das tarefas de cuidado e dos espaços sociais reflete hierarquias estruturais enraizadas. É nesse ponto que a performance *Cuidando da Casa* (2018) se insere, ao propor uma investigação crítica sobre a interseção entre trabalho doméstico e artes do corpo, evidenciando como a organização patriarcal e colonial do trabalho condiciona a percepção dos corpos e seus moveres.

O conceito de cuirdadania também nos convida a refletir que espaços de promoção de práticas de bem viver também podem ser ocupa-

dos pela interseccionalidade, com a presença de corpos com diferentes marcadores sociais, que trazem consigo contribuições plurais e alternativas complexas para os problemas apresentados na vida e na cena.

Na intenção de realizar um giro conceitual e epistemológico do trágico episódio que acometeu a artista da Coletiva Elas, o grupo desenvolveu a performance com o interesse de investigar as relações entre dois trabalhos braçais (serviço doméstico e artes do corpo) e as implicações provenientes dessa hierarquização dos corpos e dos moveres nas noções de corpo e cena. Concordamos com a artista paraguaia Faith Wilding, para quem tais hierarquizações se originam da filosofia patriarcal e influenciam o imaginário de muitas sociedades pelo mundo:

[...] as divisões que estabelecem aquilo que é arte (produção de maior valor e reconhecimento) e aquilo que é artesanato (produção de menor valor e reconhecimento) se deram a partir das mesmas divisões que designaram o lugar do homem e da mulher nas sociedades patriarcais. Os primeiros cânones das coreografias do poder conservador ocidental distinguem espaços públicos e privados como espaços a serem ocupado de acordo com as leituras de gênero. O espaço público, lugar da comunicação, da criação de rede, dos negócios, da exposição e das articulações políticas passa a ser restrito e designado para o homem, enquanto o espaço privado, lugar do segredo, da intimidade, das tarefas de sobrevivência cotidianas, do cuidado pessoal e familiar, são atribuídos às mulheres. Wilding afirma que as divisões conceituais de arte e artesanato se fundamentam sobre o mesmo chão. A arte seria a produção pública, sem utilidade cotidiana, voltada ao ego e à articulação política, enquanto o artesanato seria o inverso, ou seja, a produção voltada para o espaço da intimidade (Gaulês, 2019, p. 60)

Nesse mesmo movimento de resgate da relação entre arte e artesanaria, a pesquisadora Juliana Teixeira (2021) debate as origens históricas da atividade de trabalhadora doméstica no Brasil. Ela explora como o trabalho doméstico, muitas vezes visto como um misto entre afetividade e desigualdade, tem raízes no período colonial brasileiro. Durante esse período, mulheres negras traficadas da África como escravas eram destacadas do trabalho na lavoura para terem sua força de trabalho ex-

plorada dentro das residências dos colonizadores portugueses. Teixeira destaca que as ancestrais das trabalhadoras domésticas foram as escravizadas domésticas, que enfrentavam não apenas a exploração de trabalho, mas também a violência sexual dos senhores. Ela ressalta que cerca de 97% do trabalho doméstico hoje é desempenhado por mulheres, com uma maior marcação racial, já que as mulheres negras ainda são maioria nessa atividade.

Outras pesquisadoras, como Silvia Federici (2019), Maraiosa Dalla Costa e Selma James (1979), têm levantado reflexões acerca do apagamento do trabalho doméstico na sociedade e suas consequências na produção de desigualdades sociais pelo mundo. No Brasil, o debate também é acalorado pelas provocações de autoras como Preta Rara (2019), Tamis Porfírio (2021) e Maria Luiza Jimenez Jimenez (2018), assim como por movimentos sociais de luta de base feminista, que vêm conquistando ganhos significativos para a pauta nos últimos anos.

É nesse terreno crítico que a performance de *Cuidando da Casa* (2018) inscreve sua potência transformadora. Ao inverter a lógica do serviço doméstico, tradicionalmente associado à subalternidade e à invisibilidade, e colocá-lo como condição para o acesso à leitura, à escuta e à partilha de pensamento, a Coletiva Elas reconfigura os papéis sociais e institui uma pedagogia do cotidiano. O ato performativo de “trocar serviços por leitura” não busca limpar a casa para deixá-la “apresentável”, mas tensionar o que está encardido na estrutura social, revelando a sujeira simbólica que o mito da democracia racial insiste em esconder sob o tapete da cordialidade brasileira. É sabido, e o fazer performativo confirma, que essas mulheres que não dispõem de tempo e acesso para leitura por sobrecarga de trabalho com os cuidados têm cor, endereço e classe social.

As ações performáticas não apenas dramatizavam essas tensões, mas as vivificavam em cena. Os corpos da performer e da anfitriã em

jogo, enquanto liam com uma mão e varriam com a outra, encarnavam uma coreografia de contradição em espaços originalmente concebidos para a subserviência patriarcal: trabalhavam enquanto produziam pensamento; serviam enquanto reivindicavam escuta; se curvavam fisicamente enquanto se elevavam intelectualmente. Essa justaposição radical tensionava os papéis impostos às mulheres negras e periféricas e instaurava, no espaço íntimo da casa, uma cena política de alto impacto.

Cada vídeo-desabafo gravado pelas anfitriãs funcionava como um testemunho e também como contranarrativa: era a própria história dessas mulheres que ganhava centralidade, desmontando a lógica documental que só registra o que interessa ao poder. Ao falar de suas emoções, percepções e reflexões após a experiência, essas mulheres deixavam de ser personagens coadjuvantes do sistema para se tornarem autoras de uma outra história, feita de partilha, cuidado e insurgência cotidiana.

A performance, então, não pretendia oferecer uma solução “limpa” e fechada, mas sim sujar o espaço das certezas coloniais e deixar que as contradições se tornassem visíveis, sentidas e discutidas. Ao varrer o chão das casas, a Coletiva Elas ajudava a revirar também os escombros de uma história não contada, dando forma e corpo ao desejo de reconstrução. Uma reconstrução que, como toda dança insurgente, começa no gesto mais simples — e mais potente — de escuta e presença. Um gesto pequeno, mas continuado de mover contra as estatísticas e o desempoderamento desses corpos.

Ainda sobre as estatísticas, a chamada PEC das Domésticas, formalmente conhecida como Emenda Constitucional Nº 72, foi um marco importante na legislação trabalhista brasileira. Aprovada em 2 de abril de 2013, ela estabeleceu a igualdade de direitos trabalhistas entre os trabalhadores domésticos e os demais trabalhadores urbanos e rurais. Apesar desses avanços, contudo, ainda existem desafios, como a efetiva assinatura das carteiras de trabalho e a penalização dos empregadores

que não cumprem com as obrigações previstas em Lei. Dez anos após a aprovação da PEC, o número de trabalhadores domésticos formais no Brasil diminuiu, com apenas 25% trabalhando com carteira assinada em 2023, comparado a 33% em 2013 (Fig. 2). A pandemia da Covid-19, em 2020, agravou a situação, com a perda de quase 1,6 milhões de postos de trabalho doméstico.

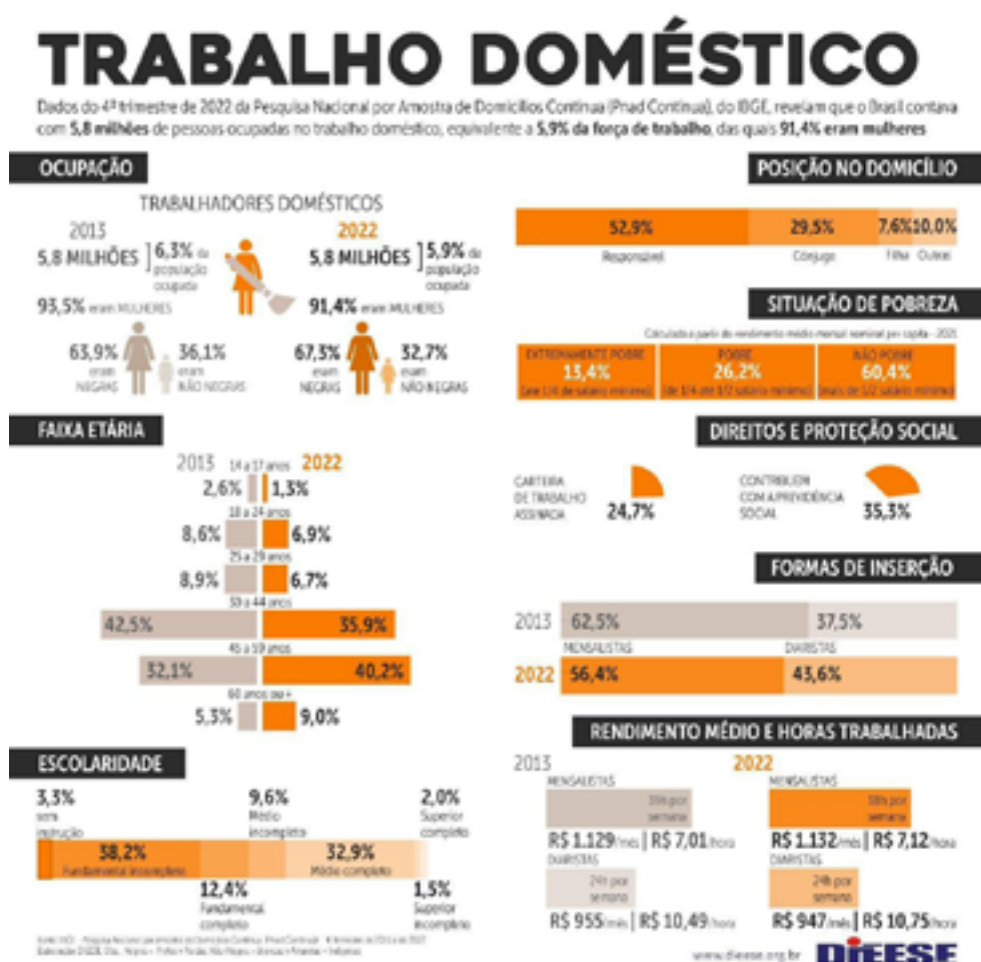


Figura 2 - Dados do PNAD sobre trabalho doméstico. Fonte: DIEESE, 2023. Disponível em: <https://www.dieese.org.br/infografico/2023/trabalhoDomestico2023.html>

Como outro exemplo favorável à causa, em fevereiro de 2024, a Defensoria Pública do Estado do Paraná (DPE-PR), em Guarapuava, conquistou um marco importante: as primeiras remições de pena por trabalho doméstico para mulheres privadas de liberdade no Brasil. A remição de pena é um mecanismo legal que permite a pessoas presas reduzir o tempo de cumprimento de suas penas por meio de atividades produtivas

ou educacionais. Essas atividades podem incluir trabalho, estudo e leitura, entre outras.

No caso das mulheres privadas de liberdade, a DPE-PR propôs a possibilidade de redução da pena por meio de atividades ligadas à economia do cuidado, que inclui tarefas domésticas como limpar a casa, preparar alimentos e cuidar de crianças, idosos e familiares doentes. Essa inovação jurídica representa um reconhecimento das interseccionalidades dos sistemas de opressão que impactam as mulheres e, em seu primeiro piloto, beneficiou dez usuárias da DPE-PR, que conseguiram reduzir o tempo de cumprimento de pena por meio dessas atividades.

Se o trabalho doméstico, historicamente invisibilizado, pode agora ser moeda na economia, inclusive inserindo-se na lógica do sistema punitivo, o que isso revela sobre os corpos que o realizam? Quais as relações que aproximam e afastam os trabalhos braçais realizados no ofício das artes cênicas e o serviço doméstico? Como circunscrever esses corpos em cena a partir de uma ressignificação das práticas de cuidado e da legitimação de práticas ancestrais, cultivadas no seio de comunidades protagonizadas por mulheres e insistidas por populações, também marginalizadas, dissidentes de gênero e sexualidade? Poderia o trabalho braçal contido no serviço doméstico nos ensinar sobre o trabalho braçal do fazer cênico?

3 *Cuidando da Casa*, ou como organizar a bagunça da hierarquia dos corpos

Em consonância com o debate contemporâneo sobre o assunto, e em paralelo aos avanços conquistados por movimentos sociais, a performance *Cuidando da Casa* (2018) da Coletiva Elas propõe um rearranjo na compreensão das relações entre artes performativas e serviço domésti-

co, a partir de um espaço honesto de escambo. Ao permitir a troca de lugares (performers fazendo tarefas domésticas e domésticas performando leituras de textos), a ação cria um espaço que atua em prol do colapso da noção de realidade hegemônica, a partir de três instâncias.

A primeira é o tempo. É sabido que trabalhadoras do serviço doméstico desempenham jornadas triplas de trabalho, tendo uma escassez de tempo para lidar com atividades de lazer, formação pessoal ou trivialidades que não estejam vinculadas a produção de sobrevivência no mundo capitalista. Assim, a possibilidade de parar para ler um livro condiciona uma microrevolução na percepção e experiência com o tempo vivida por essas mulheres. Durante as sessões, muitas das anfitriãs tentavam interromper a leitura para ajudar nas tarefas das performers, muitas vezes alegando que “o tempo não passa²”. Nesses casos, havia um trabalho de cuidado e acolhida para sustentar a presença dessas mulheres em uma outra frequência temporal, no demorar-se no detalhe das coisas, no tempo da fruição.

A segunda é o espaço. Entende-se por espaço tanto as residências, que eram ocupadas pelas performers em cada sessão da ação, quanto os próprios corpos que estavam ali, em jogo. Nesse corpo entendido como território, a corporeidade³ não é apenas um objeto biológico, mas um espaço onde se registram e se expressam as histórias, as lutas e as vivências de um povo. Conforme a proposta de Beatriz Nascimento (2018), as memórias e os valores ancestrais se inscrevem como instâncias de resistência e re-existência de sujeitos cujas vidas e narrativas foram marcadas pela violência colonial.

Essas relações entre corpo-espaço/espaço-corpo são desieraquizadas quando a sala de ensaio é a cozinha de uma trabalhadora domés-

2. Nos relatos das performers acerca do trabalho realizado, essa frase aparecia com recorrência para tratar de como muitas dessas mulheres justificavam sua carga intensiva de trabalho doméstico como uma forma de fazer o tempo passar.

3. Seguimos a diferenciação sutil proposta por Marco De Marinis (2022), a exemplo da demarcação adotada também por outras pessoas que pesquisam nas áreas de teatro e dança.

tica, onde as investigações corporais se dão a partir da reinterpretação dos sentidos atribuídos às gestualidades cotidianas que configuram a economia do cuidado. Rafael Henrique Viana Sertori teoriza sobre a dança como potência para a reversão das noções usuais de corpo e corporeidade:

Em síntese, podemos dizer que a rede sensorial que a dança torna legível se dá na medida em que, por meio e através do movimento, o corpo encarna, circunscreve e evoca as experiências que temos com aquilo que é desconhecido, que nos causa inquietude, desconforto e que nos lança em zonas de indeterminação; com aquilo que é da ordem do inconsciente, do indizível, do não-dito, produzindo outras e novas corporeidades, as quais poderão resultar em novas manifestações estéticas e ações políticas, por exemplo. Ou seja, o corpo da dança é capaz de desestabilizar as noções já conhecidas de corpo, produzindo espaços de emancipação na intersubjetividade que circula através da experiência estética com essa linguagem artística. A construção de novas gramáticas corporais em tal linguagem se realiza como emergência de um corpo expressivo enquanto fluxo de despersonalização, em direção à heteronomia. (Sertori, 2019, p. 191)

Ao investigar a poética e a potência historicamente invisibilizada nos atos cotidianos de lavar, passar, cozinhar, costurar, cuidar, dobrar e assim por diante, as performers reivindicam tecnologias ancestrais de cuidado que foram maturadas em comunidade por séculos. O resgate e a reinvenção dessas tecnologias a partir do movimento possibilita perspectivas sobre o corpo e suas potências criativas de remissão matriarcal, desvinculando as ações da economia do cuidado da noção de uma prática corporal de menor valor.

Trago como outro exemplo dessa discussão sobre trabalho doméstico o filme *Que Horas Ela Volta?* (2015), de Anna Muylaert. Assistindo a obra, somos facilmente seduzidos pela emblemática cena da piscina, em que Val (personagem interpretada por Regina Casé) faz seu primeiro movimento de rebeldia contra a hierarquia colonialmente instaurada ao longo da história, que lhe dita regras de conduta e restrições de prazer, em prol da bonança da família abastada para quem trabalha. Ou ainda,

nos deixamos levar pelo gesto catártico da mesma personagem, ao furtar um jogo de louça que havia dado de presente à patroa, como um ato de auto reparação pelos danos psicoemocionais causados ao longo daquela dita “vida de trabalho justo” (justo, para quem?).

Esses movimentos que o filme retrata são potentes e fascinantes. Porém, quando assisti o filme, me perguntei: “ - Mas, a que horas ela - falando da empregada doméstica - veio?” Não pensei sobre que horas ela volta... Como pessoa que cresceu na periferia urbana, conheci muitas mães de amigos meus que trabalhavam como empregadas domésticas em casas da classe média e “de madames”. A minha mãe mesmo não trabalhou com isso, porque sendo portadora de um distúrbio raro no sangue, estava impedida de fazer quase qualquer tipo de atividade física. O que sei é que nenhuma daquelas mães manteriam seus empregos se realizassem seus trabalhos da forma como são realizados pela atriz em cena. Existe um certo ritmo, precisão e cuidado que são muito apreciados por quem contrata o serviço doméstico, e por isso, altamente exigidos quando esse trabalho é desempenhado em casas de alto padrão.

Esse uso particular do tempo da ação no filme me fez entender que Anna Muylaert, provavelmente, não achou importante representar a precisão do trabalho doméstico a ponto de, por exemplo, contratar uma profissional da área para treinar a atriz, pa fim de que desempenhasse o trabalho doméstico com a mesma qualidade corporal que se espera de outros trabalhos especializados. Eis o paradoxo: quando uma atriz precisa encenar uma bailarina clássica, a equipe de direção de atores logo procura uma artista do ramo para orientá-la, a fim de que essa atriz seja capaz de representar, com certa veracidade, seu papel. Se tanto o trabalho doméstico quanto as artes cênicas são ofícios que exigem disposição e treinamento corporal específicos para que sejam desempenhados adequadamente dentro de suas demandas e cânones próprios, o que faz com que um desses trabalhos seja relacionado a um treinamento técnico especializado, e o outro não?

Por fim, a terceira instância em que o programa performativo *Cuidando da Casa* (2018) gerou colapsos está associada à intergeracionalidade. As performers da ação eram jovens e estavam numa faixa etária média de dezenove anos à época. Em contrapartida, suas anfitriãs não tinham menos do que trinta anos. As anfitriãs, ao mirarem aquelas jovens daquela mesma periferia atuando como trabalhadoras da dança (e, de certa maneira, retornando para suas comunidades os frutos de suas conquistas), viam muito de seus sonhos materializados. Os corpos em ação performavam, sob outras lentes, ações cotidianas da vida das anfitriãs, como se escrevessem nas paredes de suas casas: “Nós somos o sonho realizado de nossas ancestrais, nós somos a matéria viva daquilo que vocês lutaram tanto para ter e que agora podem viver na carne e osso que circunscrevem as nossas presenças”.

Permitindo outros olhares e reescrevendo futuros, as performers projetavam tempos menos difíceis, como descreve Walidah Imarisha:

[...] a renomada escritora de ficção científica Ursula K. Le Guin gerou grande comoção durante a cerimônia do National Book Awards 2014 com o seu eloquente discurso de agradecimento pelo Prêmio por “Destacada Contribuição às Letras Estadunidenses”: Eu acredito que estão vindo tempos difíceis, quando precisaremos da voz de escritoras capazes de enxergar alternativas aos modos como vivemos agora, que possam enxergar através de nossa sociedade assolada pelo medo [...]. Nós precisaremos de escritoras que sejam capazes de evocar liberdade’. (Imarisha, 2016, p. 3-4)

Na performance, as anfitriãs eram simultaneamente espectadoras e atuantes, em um escambo de práticas que respeitava as singularidades dos seres, sem criar hierarquizações. Relacionamos esse outro ponto às discussões de autores como Nathalie Heinich (2005) e Pierre Bourdieu (1996), que na área da sociologia das artes, analisam como o fazer do/a artista tornou-se algo muito especial, pairando “acima” do resto da sociedade desde o período romântico. Essencial para os processos de autonomização da instância artística, esse movimento foi comple-

mentar à ideia de que a arte não poderia ser regida por outras esferas da sociedade, necessitando de autonomia para definir seus próprios parâmetros.

Se, por um lado, esses discursos foram fundamentais para que os mundos das artes se organizassem, por outro, criou-se uma cisão quase insuperável entre a figura do artista e do “cidadão comum”. Arrisco dizer, inclusive, que reside aí a origem do ranço contemporâneo que a sociedade, de forma geral, tem com a classe artística, diante da percepção que se carrega de que esta seria uma classe autocentrada e elitizada. Independentemente do senso comum, essa crítica guarda algum sentido, e precisa ser considerada em nossas produções, se esperamos dialogar com públicos que não sejam restritos aos outros e às outras artistas.

Na produção contemporânea, tem sido comum artistas da cena trabalharem com “não-atrizes” e “não-bailarinas”, reunidas sob o termo “não-artistas” e indicando “pessoas de verdade”. Mas, em geral, esses escambos acontecem de forma desigual, muitas vezes, mantendo-se a posição do/a artista-especialista salvaguardado. Até onde pesquisamos, nenhum trabalho artístico convocou uma empregada doméstica para facilitar uma oficina de práticas corporais durante seu processo criativo. Não raro, essas trocas têm cunho salvadorista⁴, um acento que é nocivo e costuma ser acompanhado de ações de caridade, como “dar de comer” ou “tirar da rua”. Não que ações emergenciais de cuidado e ajuda - medidas que são também de reparação - não sejam importantes para a manutenção da vida de corpos⁵ subalternizados. Contudo, a insistência nessas

4. O poema “O fardo do homem branco” (1899), escrito pelo poeta inglês Rudyard Kipling (*apud* Domingues, 2020), é uma síntese histórica da ideologia que configurou o pensamento que destacamos aqui como salvadorista, quando pessoas brancas tentam “salvar” ou ajudar indivíduos ou comunidades de etnias alteras, sem compreender plenamente suas necessidades, culturas ou perspectivas.

5. Segundo o pesquisador Eugênio Zaffaroni, “Os artistas europeus pintaram o colonizado como “feio” (especialmente no século XIX, quando deixaram de idealizá-lo). Não precisavam fazê-lo expressamente, até porque isso surgia de forma espontânea, como contraponto às suas definições de “belo”. Com estes valores estéticos negativos, “construíram” os rostos dos “maus e a polícia, com tais estereótipos saiu buscando seus suspeitos” (ZAFFARONI, 2023, p.9). Com isso, o autor defende que o corpo é o marcador e depositário da violência, a partir de parâmetros estéticos elaborados e perpetuados pelos conquistadores europeus ao longo de séculos.

soluções, como se fizessem a equalização do problema, não transforma as estruturas e perpetua o sistema de benesses, debaixo de uma mercantilização das vulnerabilidades que Teju Cole (2012) vai chamar de “complexo industrial do salvador branco” (Cole, 2012, s.n).

No campo das artes, algumas perguntas a se fazer para fugir dessa armadilha deveriam avaliar se as relações de trabalho e afeto desenvolvidas com as pessoas em situação de vulnerabilidade com quem trabalhamos são horizontais. Elas geram autonomia, ou fomentam a dependência econômica e emocional dos mais vulneráveis, para validar o modo de produzir no mundo do/a próprio/a artista? O valor do trabalho dessas pessoas e seu respectivo lugar de decisão é o mesmo ou semelhante ao que o/a artista ocupa, ou está se estabelecendo um regime desigual? As pessoas que atuam recebem valores semelhantes ao que o/a artista recebe pelo trabalho, ou a trajetória acadêmica e/ou de artista serve como justificativa para perpetuar abismos sociais, negando assim os saberes produzidos por corpos que construíram tecnologias à margem dos modos de produção ocidental e hegemônico de conhecimento?

4 Colocando a mesa, ou como alimentar o Comum

O rompimento com o teor de caridade cristã que pode emanar das criações compartilhadas entre artistas profissionais e não-profissionais, é disposição política que reivindica autonomia a todos e todas, para a derrocada das estruturas de desigualdade também nas artes. Tal gesto só pode ser efetivado a partir de uma escuta atenta, que ouça verdadeiramente as necessidades das pessoas com quem estamos a construir comunidade a partir do nosso fazer artístico.

Na ação *Cuidando da Casa* (2018), para mobilizar saberes e gestos corpo-documentados em comunidade com suas anfitriãs, as performers da Coletiva Elas evocam a memória ancestral.

A abordagem de Beatriz Nascimento (2018), já comentada aqui, é também inovadora na maneira que considera o corpo como território, arquivo e documento. A autora tece essa perspectiva para avaliar o papel das memórias e identidades ancestrais da Diáspora negra, vistas como instâncias de resistência e reconstrução de subjetividade e pertença comunitária. A leitura da historiadora complementa-se em outras narrativas de enfrentamento a colonialidade: as memórias ancoradas nos corpos negros atuam como um poderoso recurso contracolonial (Bispo, 2023) e anti-epistemicida (Carneiro, 2023), capaz de desafiar práticas necropolíticas (Mbembe, 2018) direcionadas às memórias, narrativas e representações dos corpos negros. A teoria de corpo-documento de Beatriz Nascimento (2018) é, assim, uma forma de descolonizar memórias, dando voz e visibilidade às experiências e saberes que foram historicamente marginalizados e silenciados.

A possibilidade de que as populações subalternas comecem a ouvir a si mesmas falando e, com isso, percebam o quanto seus desejos e angústias estão aproximados, confronta um sistema pautado em silenciar determinadas vozes, por compreender o perigo que reside em seus ecos. Fomentar alianças, para resistir em conjunto ao achatamento dos de cima é, de fato, perigoso demais para as elites. Por isso, vemos ampliar-se a busca por sistemas de controle e silenciamento cada vez mais refinados, que adequam as novas tecnologias às demandas de segurança das classes dominantes.

5 Espaços para falar em primeira pessoa e o espetáculo M.U.L.H.E.R.



Figura 3 - Márcia, anfitriã da performance Cuidando da Casa (2018) em cena no espetáculo M.U.L.H.E.R., realizado no Centro Cultural Arte em Construção (2018). Foto: Bruta Flor Filmes. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Preocupadas com a enunciação em primeira pessoa das trabalhadoras domésticas, as integrantes da Coletiva Elas avançaram em sua pesquisa e, ao fim da temporada da performance, convidaram uma das anfitriãs para integrar o elenco de seu próximo espetáculo, M.U.L.H.E.R. (2018) (Fig.3). Dessa forma, buscavam garantir que a experiência corpo-documentada se desdobrasse a partir dos encontros, refletindo sobre estéticas, éticas e metodologias soterradas pelo apagamento/silenciamento das tecnologias de cuidado maturadas nas regiões periféricas.

O espetáculo estreou e fez temporada no ano de 2018, na cidade de São Paulo. Mas, para além da obra artística, que mobilizou espectadores/as de diversos lugares da cidade, o processo de criação nos convida a pensar acerca das hierarquias entre os tipos de trabalho braçal desempenhados na sociedade brasileira.

A escolha de incluir uma das anfitriãs da performance *Cuidando da Casa* (2018) no elenco de M.U.L.H.E.R. (2018) - sendo remunerada

igualmente às demais integrantes da coletiva - também desnuda a crise contemporânea das formas de representação, tanto no campo das artes quanto na política institucional. O holandês Frank Ankersmith (1996), em uma análise crítica sobre os agenciamentos que operam na relação entre público e obra nas artes plásticas, faz um paralelo entre os dois tipos de representação. Diante dos aspectos de lealdade e autonomia de ação que percebe em ambos os casos, discute que os e as representantes na esfera política estão para seu eleitorado da mesma forma que uma obra de arte para a realidade que representa.



Figura 4 - Cena do espetáculo M.U.L.H.E.R., realizado no Centro Cultural Arte em Construção (2018). Foto: Bruta Flor Filmes. Fonte: Acervo pessoal

Ankersmith vai chamar esse fenômeno de representação estética da política. Para dar substância a sua tese, toma de empréstimo a teoria estética da substituição, de Arthur Danto, a fim de afirmar que a representação artística se distingue de uma representação mimética, por não ser um reflexo direto daquilo que está representando. Dessa forma, a obra de arte sempre apresenta um “outro” do sujeito/objeto original; assim como o representante político, que se apresenta como algo que “está no lugar de”, ou seja, remete ao original, mas é algo diferente, distinto deste.

Esse jogo de representação cria, obrigatoriamente, uma relação dúbia, segundo o resumo de Francesca Nuti Pontes Cricelli: “[...] O artista deve, por um lado, permanecer fiel à identidade do modelo, conseguindo simultaneamente, filtrar esta identidade através de uma textura estética que expresse, dentre outras coisas, sua própria identidade e até mesmo a sua unicidade dentro de um inteiro universo artístico.” (Cricelli, 2011, p. 22). Contrariamente, a co-habitação dos corpos das artistas do coletivo com a da anfitriã está pautada numa sistemática distinta da lógica da representação, que visa uma fidelidade a um modelo do qual toma o lugar. Assim, efetiva-se uma participação popular mais palpável nesse fórum de criação, como podemos considerar as artes do corpo. A presença da anfitriã no espetáculo, no lugar da reprodução, também abre caminho à possibilidade de inovação de linguagem, a partir de escambos com corpos que habitam outras práticas do mover.

Nesse sentido, as performers de M.U.L.H.E.R. (2018) dispõem seus corpos em cena como dispositivos de representação das histórias colhidas durante a performance (assim, mais fiel aos modelos), ao passo que acrescentam também suas histórias pessoais, para imprimir suas próprias perspectivas no debate estético e político. Logo após uma cena que apresenta estatísticas sobre feminicídios no Brasil, com trechos de matérias jornalísticas e fatos verídicos contados ao público, as performers trazem eventos reais, vivenciados em primeira pessoa, na forma de pequenas cenas/coreografias. Em uma dessas cenas, a atriz Yasmin Xavier (Fig. 4) enuncia um trecho da história da escritora Sylvia Plath:

Nos anos 60, nos Estados Unidos, uma poeta recém separada de um poeta ainda mais famoso que ela na época deita a cabeça sobre o forno. Com o gás ligado. E no seu diário ela escreve: “Nada é real, exceto o presente, e mesmo assim já sinto o peso dos séculos a me esmagar. Uma mulher, há cem anos, viveu como vivo. E ela está morta. E sei que também passarei. Eu não quero morrer...” E o tal poeta tão famoso que ela era casada, não permitiu os acessos aos escritos dela, muitos anos depois dessa cena. (Kinzo, 2018, n.p.)

Depois disso, Yasmin Xavier divide com o público os anseios e medos que tem por ser lida como mulher, e de como as questões de gênero a tem levado a interrogar o quanto se enquadra dentro da terminologia “mulher” e se isso não seria apenas uma “compulsão” normativa. Muito jovem, ela revela ao público não ter ainda condições de definir para si mesma as respostas das questões que levanta. O que importa, contudo, são as indagações e os movimentos que elas geram. Então, fala sobre as violências a que seu corpo (por ser enquadrado como feminino) foi submetido por diversas vezes, e de como ela gostaria de escapar.

Durante a cena, a performer veste duas luvas de boxe e tenta comer um pudim de leite condensado com as mãos cobertas. A imagem ilustra a confusão e o esforço da atriz em lidar com esses dilemas, ao mesmo tempo que conecta o público à sensação compartilhada de frustração e impotência diante das expectativas sociais de gênero. A ação performática, por sua vez, transforma o cotidiano (comer um pudim, algo simples e doce) em uma batalha simbólica, onde o desejo de autonomia se choca com os limites impostos socialmente ao corpo feminino — ou ao corpo que é lido como tal. O pudim escorrega, quebra, suja, recusando-se a ser consumido da forma esperada, assim como Yasmin Xavier se recusa a performar uma identidade fixa ou, digamos, confortável.

Essas escolhas da Coletiva Elas apoiaram-se na metodologia de trabalho do coletivo boliviano Mujeres Creando⁶, um dos movimentos ativistas protagonistas no feminismo latino americano não-branco, formado por mulheres em insurgência rebelde e organizadas na luta por autonomia.

A proposta comunitária que fundamenta o Mujeres Creando foi parida por três mulheres, Maria Galindo, Julieta Paredes e Monica Mendoza, mas aprimorada por um outro imenso número de mulheres que passaram por ele, ou ainda integram o movimento. Nos eventos, mobi-

6. Ver em: <https://mujerescreando.org/>.

lizações de rua, publicações e produções audiovisuais do grupo estão desdobrados o objetivo central de retomada dos espaços públicos como lugar de articulação política e produção de resistência em rede, sob uma perspectiva interseccional.

Mirando a luta antipatriarcal, o *Mujeres Creando* não fecha os olhos para outras injustiças sociais, que se agregaram como efeito do imperialismo. Por compreenderem a complexidade estrutural e a infinidade de recursos que as elites possuem para a preservação das oligarquias, o coletivo percebeu que seria preciso criar e articular diversas linguagens, se quisesse surpreender e tomar de assalto a força política popular roubada pelos colonizadores. Grafite, rádio, performance, artesanato, gastronomia, debates públicos, moda, ciberativismo são algumas das muitas linguagens que as integrantes do *Mujeres* utilizam para reivindicar sua voz e garantir participação nas esferas públicas.

Essa perspectiva plural, de forte caráter antirracista e de raiz indígena, aponta para outros feminismos possíveis, que passam a fazer mais sentido para as mulheres do sul do globo que não se viam representadas pelas perspectivas de direitos oriundas do processo da Revolução Francesa, tampouco pela luta das sufragistas, de fins do século XIX. A atuação dessas mulheres, dessa maneira, questiona a percepção do feminismo como um advento europeu nascido do Estado Moderno, tido como uma importação dos comportamentos e visão de mundo produzidos no Norte Global. Nas palavras do movimento:

Nem a terra nem as mulheres são território dos conquistadores, “não se pode descolonizar sem despatriarcalizar” - a descolonização não é possível sem despatriarcalização ou “o feminicídio é um crime do Estado patriarcal” - o feminicídio é um crime do Estado patriarcal. Para *Mujeres Creando*, trabalho manual, trabalho criativo e trabalho intelectual andam de mãos dadas. Eles são iguais e três partes da mesma coisa (*Mujeres Creando*, s/d., n.p., Tradução nossa).⁷

7. No original: “Ni la tierra ni las mujeres son territorio de los conquistadores, «no se puede descolonizar sin despatriarcalizar» - la descolonización no es posible sin la despatriarcalización o «el feminicidio es un crimen del Estado patriarcal» - el femicidio es un crimen del estado patriarcal. Para *Mujeres Creando*, el trabajo manual, el trabajo creativo y el trabajo intelectual van de la mano. Son iguales y tres partes de la misma cosa.”

Por motivos de diferenças políticas e éticas entre suas lideranças, o grupo se dividiu em abril de 2001. Para diferenciar esses novos rumos traçados, Julieta Paredes nomeou o *Mujeres Creando Comunidad*, enquanto Maria Galindo continuou trabalhando com o *Mujeres Creando*, a partir do qual se orienta o debate que se segue.

Maria Galindo (*apud* Gaulês, 2020) acredita que diante desse contexto de opressão patriarcal, um trabalho urgente e necessário a fazer é compreender como operam os silenciamentos, para rompê-los. Para isso, sugere que façamos uma análise profunda sobre nossos modos de criar/produzir, a partir da observação das dicotomias, oposições conceituais que operam diretamente nos modos de fazer a que estamos cotidianamente submetidos. Ao destacá-las, podemos optar por uma reivindicação consciente dos modos de produção antes de começar a produzir, projetando uma produção mais consciente.

Ao partir do método das dicotomias estruturais, Galindo não apenas denuncia nomeações e práxis normativas que passam despercebidas (pois a ausência de nomeação e estranhamento nos condiciona a entendê-las como “normais” ou comuns), como também enuncia uma contraparte propositiva, a partir da qual inicia sua plataforma de criação. Com isso, consegue encontrar proposições práticas concomitantes ao movimento teórico que orienta suas criações.

Um elemento central que a artista aciona é a retomada do sujeito, uma vez que as práticas de silenciamento têm como alvo primeiro a retirada do sujeito da ação política, tornando-a automaticamente impossível de acontecer. Entretanto, não há ação política sem a presença do sujeito. Quanto a isso, Galindo critica a representação (artística e política), por acreditar que ela subtrai o sujeito da ação.

A prática da representação também coloca o sujeito como refém de seu representante. Corpos subalternizados, depois de um extenso e repetitivo treinamento social (que garante a extinção de sua autoestima

e, conseqüentemente, a descridibilidade total de si), passam a contemplar suas representações como modelos, passando a tentar adequar-se a elas. Desta forma, uma espécie de hiper-realismo forçado induz a pessoa subalternizada a tentar mimetizar o seu representando, que passa a legitimar sua existência mais do que o seu eu original.

Questionando toda uma gama de representações equivocadas que eternizaram percepções sobre populações subalternizadas, e que até hoje repercutem em violência de diversas ordens sobre esses corpos (o negro bandido, a travesti violenta, o indígena vagabundo etc), Galindo (2018) cita como as caricaturas utilizadas pelo humor branco ridicularizavam esses sujeitos, limando a possibilidade de que seus discursos sejam levados em consideração.

Ainda pior do que essa desvalidação, para Maria Galindo, é a resposta dos artistas que, quando questionados sobre tais representações em seus trabalhos, recorriam ou à intangibilidade da obra de arte (sob o pretexto de que ninguém pode questionar uma obra de arte, por seu caráter de espírito livre, inerente ao processo criativo), ou à tradição ocidental (alegando, por exemplo, que máscaras e caricaturas são desempenhadas desde a *Commedia dell'arte* – como se a escravidão não fosse também uma tradição ocidental) (Galindo *apud* Gaulês, 2020).

O espaço cênico de M.U.L.H.E.R. é uma casa exageradamente bagunçada e suja. O público fica disperso pelo espaço cênico, sentado em cadeiras dispostas aleatoriamente (Fig. 5). Isso também contribui para que as perspectivas de cada espectador/a sejam variadas e, por vezes, distorcidas: o espaço exige que o público se contorça para poder acompanhar as ações, que acontecem próximo do local em que estão inseridos, tornando-os cúmplices e também fazedores das imagens produzidas.



As performers fazem um exercício constante de tentar organizar e “cuidar da casa”. Lavam camisetas com nomes de mulheres vítimas de feminicídio no Brasil; recolhem lixo e escombros desse espaço em ruínas, e tentam tornar o espaço mais acolhedor para o público. Enquanto fazem seus exercícios de cuidado, trazem relatos documentais de histórias de mulheres que foram exemplo de luta e resistência, assim como aquelas que tiveram suas vidas ceifadas pela violência patriarcal. Elas vão somando suas histórias pessoais a esses relatos de dor até que, em dado momento, se percebem vivendo em um *looping* infernal, em que a repetição das violências e das tentativas de reparo parecem não ter fim. A cada camiseta lavada, surge uma nova mancha. A cada gesto de limpeza, vem o retorno do caos. Essa dinâmica de eterno retorno estabelece uma metáfora potente para o que significa ser mulher em uma sociedade estruturalmente misógina: uma luta constante pela dignidade, pelo

Figura 5 - Cena do espetáculo M.U.L.H.E.R., realizado no Centro Cultural Arte em Construção (2018). Foto: Bruta Flor Filmes. Fonte: Acervo pessoal.

cuidado e pela escuta, sempre atravessada por novas formas de silenciamento e agressão.

O cansaço performado pelas atrizes, que carregam baldes, esfregam o chão, organizam objetos e voltam ao ponto inicial, começa a tornar-se visível e sensível (Fig. 6). O suor, a respiração ofegante, o peso nos gestos e a demora nos movimentos são incorporados como elementos dramáticos que dão densidade à cena. A casa suja e em ruínas já não é apenas metáfora do país ou da estrutura social que adoece as mulheres: é o próprio corpo feminino, o mesmo que dança e que varre, tantas vezes exigido, esgotado, violado e, mesmo assim, encarregado de manter tudo em ordem.



Figura 6 - Cena do espetáculo *M.U.L.H.E.R.*, no Centro Cultural Arte em Construção (2018). Foto: Bruta Flor Filmes. Fonte: Acervo Pessoal.

O *looping* é quebrado apenas momentaneamente, quando uma das performers, em silêncio, para e observa o público. Nesse gesto de pausa, de suspensão do fazer, instaura-se uma tensão que parece convocar todos os presentes à escuta — não mais passiva, mas comprometida. É nesse momento que se abre uma fresta. Fazendo referências a trechos de *Um teto todo seu* (2022), de Virginia Woolf, as performers passam

a questionar o espaço e sua própria posicionalidade. “Esse teto não é meu”, repetem, enquanto despejam de galões um líquido transparente, numa ação que sugere uma tentativa de incendiar o espaço. Assim, finalizam a peça, com um fósforo que se acende: essa última chama ameaça destruir de vez aquela ruína para que, assim como em Roma, esse lugar possa ser reconstruído, do zero.

6 Últimas considerações

A criação do espetáculo M.U.L.H.E.R. por parte da Coletiva Elas dialoga diretamente com as teorias aqui apontadas, ao propor uma estética que não separa forma e conteúdo, arte e vida, estética e ética. A presença da anfitriã no palco; a exposição das histórias em primeira pessoa e a recusa à hierarquização entre os saberes das artistas e os das mulheres retratadas compõem uma resposta prática e política à metodologia sugerida por Galindo. Essa escolha pela imersão e pela partilha real de experiências permite que a cena torne-se um espaço-tempo de escuta, fricção e coautoria, desestabilizando o lugar de autoridade geralmente atribuído às artistas e deslocando o foco para o coletivo e o processo.

Ao operar sob essa lógica, M.U.L.H.E.R. alinha-se a um movimento mais amplo de criação, em que o palco deixa de ser um lugar de contemplação para tornar-se campo de disputa e invenção, onde as histórias contadas não pertencem apenas ao passado ou ao “imaginado”, mas reverberam diretamente na vida dos e das espectadores/as e das artistas. É, portanto, uma convocação à criação insurgente, que não teme contaminar-se pelas lutas de seu tempo e pelos corpos que insistem em existir fora das normas.

A performance *Cuidando da Casa* evidencia como os gestos cotidianos de cuidado, frequentemente desvalorizados ou invisibilizados,

são também práticas corporais complexas, carregadas de história, formas de resistência e impulso criativo. A ação de colocar o trabalho doméstico em relação direta com as artes do corpo desestabiliza hierarquias e reposiciona saberes ancestrais dentro da cena, transformando tarefas de cuidado doméstico em estética e construção de pensamento antipatriarcal.

A investigação performativa e sua continuidade, o espetáculo M.U.L.H.E.R, não apenas reconfiguram o espaço doméstico como espaço de arte, mas também tensionam as fronteiras entre artista e espectadora, bem como entre trabalho e criação e entre corpo e documento. Ambas as criações da Coletiva Elas promovem um deslocamento epistemológico, onde gestos de lavar, passar e cozinhar ganham novas camadas de significação, tornando gestos utilitários em marcas de corporeidades que se recusam ao apagamento histórico.

Ao inscrever no espaço do possível a presença e as memórias de corpos sistematicamente marginalizados, as obras não só denunciam as estruturas que mantêm as desigualdades sociais, mas também apontam caminhos para sua dissolução. Afinal, se as coreografias do poder são aprendidas, elas também podem ser desaprendidas - e é no corpo, no movimento e na partilha de experiências que essa transformação começa. Pelo ato de se mover em comunidade, indivíduos podem reivindicar seu espaço e afirmar suas histórias, numa perspectiva democrática, em que suas vozes serão ouvidas e respeitadas.

Se a arte tem o potencial de ressignificar o real, a performance e o espetáculo da Coletiva ensaiam novas formas de coabitar o mundo, deslocando a ideia de cidadania baseada num modelo colonial e excludente para uma ética do cuidado, que se fundamenta na coletividade.

O trabalho doméstico, tematizado nas obras aqui analisadas, reflete questões de equidade e reconhecimento dentro do contexto socioeconômico. Sem pretender finalizar a discussão, este texto pretendeu ge-

rar provocações que possam mobilizar outras pesquisas e práticas, para a construção de modos de atuar mais plurais. Para se desenvolver ainda mais no campo das artes do corpo, o tema exige o debruçar de muitos outros corpos, que levem em consideração as opressões sistêmicas estruturais e a necessária reparação histórica.

A interligação entre artes da cena e trabalho doméstico nos convida a refletir sobre a importância da descolonização dos nossos olhares e da valorização de todas as formas de trabalho e de expressão. Ao reconhecer e celebrar a diversidade e a contribuição de cada indivíduo, podemos construir uma sociedade mais justa e democrática, onde a arte e o labor diário serão igualmente honrados.

Nesse contexto, é urgente pensar a sala de ensaio como território descolonizado — um espaço que, ao invés de replicar as hierarquias normativas herdadas da tradição artística ocidental, abre-se à escuta, ao afeto e à coautoria. A sala de ensaio descolonizada não impõe ritmos; não hierarquiza saberes, nem delimita corpos válidos para a criação. Ao contrário, ela se organiza como um espaço de reciprocidade, onde o processo importa tanto quanto o produto, e onde os tempos do corpo, da emoção e da comunidade são respeitados. Essa metodologia rompe com a lógica de produtividade capitalista, que ainda impera em muitos processos criativos, e recupera modos de “estar-junto” baseados em práticas ancestrais de cuidado e convivência coletiva, especialmente presentes em comunidades negras e indígenas de matriz matriarcal.

Essas práticas matriarcais da cena, muitas vezes soterradas pelo apagamento colonial, reaparecem como força vital na construção de cenas que se movem por entre memórias, afetos e territórios. Inspiradas por saberes de mães, avós e cuidadoras — mulheres que aprenderam a criar com o que havia à mão, a ensinar com o corpo e a curar com a palavra — essas práticas tecem o ensaio como um ritual cotidiano de partilha e reexistência. No lugar da autoridade do/a diretor/a, emerge

a roda, o círculo, a conversa. No lugar da técnica padronizada, florescem gramáticas do gesto que nascem da experiência encarnada. O ensaio, assim, deixa de ser um laboratório a portas fechadas para se tornar um terreiro de criação coletiva, onde se honra o saber de quem chegou antes e se prepara o terreno para quem ainda virá.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANÍ, Marimba. **Yurugu: An African-Centered Critique of European Cultural Thought and Behavior**. Trenton: África World Press, 1994.

ANKERSMITH, Frank. **Aesthetic Politics, Political Philosophy Beyond Fact and Value**. Stanford: Stanford University Press, 1996.

BISPO, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CARNEIR, Sueli. **Dispositivo de racialidade: a construção do Outro como Não Ser como fundamento do Ser**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

COLE, Teju. **The White-Savior Industrial Complex**. The Atlantic. 2012. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/>. Acesso em: 23 mai. 2025.

COLETIVA ELAS. M.U.L.H.E.R. **Direção: Murilo Gaulês**, 2018. Disponível em: <https://youtu.be/Bh3GPLIX4bM>. Acesso em: 23 mai. 2025.

CRICELLI, Francesca Nuti Pontes. **Uma abordagem estético-dramatúrgica para a representação política**. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: USP, 2011. doi:10.11606/D.8.2011.tde-31052011-093414. Acesso em: 23 mai. 2025.

DALLA COSTA, Mariarosa; JAMES, Selma. **El poder de la mujer y la subversion de la comunidad**. Cidade do México: Siglo XXI Ediciones, 1979.

DIEESE - Departamento Intersindical de estatística e estudos socioeconômicos. **Infográfico Trabalho Doméstico**, 2023. Disponível em: <https://www.dieese.org.br/infografico/2023/trabalhoDomestico2023.html>. Acesso em: 23 mai. 2025.

DE MARINIS, Marco. Corpo e corporeidade no teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno glossário interdisciplinar. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, 2 (1), p. 36–53, 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/24243>. Acesso em: 23 mai. 2025.

DOMINGUES, Joelza Ester. “O fardo do homem branco”: exaltação do imperialismo **Ensinar História**, 06 de agosto de 2020. Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/o-fardo-do-homem-branco-exaltacao-do-imperialismo/>. Acesso em: 23 mai. 2025.

FEDERICI, Silvia. **O Ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. São Paulo: Editora Elefante, 2019

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. São Paulo: Global Editora, 2006

GALINDO, Maria. **Oficina de Despatriarcalização**. Formação CiA dXs TeRrOrIsTxS, Projeto Ditadura Gay, 20 a 23 ago. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oEvZbAvsJaE>. Acesso em: 08 maio 2020.

GAULÊS, Murilo Moraes; NEDER, Maria Galindo; GARCIA, Lia; VALENCIA, Sayak. O dentro, o fora e o vão no meio: epistemologias libertárias e práticas cênicas abolicionistas. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 50, p. 1–23, 2024. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25139>. Acesso em: 23 mai. 2025.

GAULÊS, Murilo Moraes. Dicotomias do espaço: abordagens anticoloniais nas práticas de Mujeres Creando. **Revista Aspás**, São Paulo, 10 (1), p. 84-97, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v10i1p84-97>. Acesso em: 23 mai. 2025.

GAULÊS, Murilo Moraes. **O queijo, a ratoeira e a fome**: contratreinamentos criativos de desobediência ou zapatismo hackeado. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo: USP, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27122019-160532/publico/MuriloMoraesGaulesVC.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2025.

GILMORE, Ruth W. **Califórnia Gulag**: prisões, crise do capitalismo e abolicionismo penal. São Paulo: Igrá Kniga, 2024.

HEINICH, Nathalie. **L'élite artiste**: Excellence et singularité en régime démocratique. França: Folio, 2005.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

IMARISHA, Walidah. **Reescrevendo o futuro**: usando ficções visionárias para rever a justiça. 2016, Incerteza Viva: 32ª Bienal de Artes de São Paulo. Disponível em: <https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut>. Acesso em: 05 jan. 2022.

JIMENEZ, Maria Luiza. **Domésticas**: cotidianos na comensalidade. São Paulo: Editora Letramento, 2018.

KINZO, Carla. M.U.L.H.E.R. 2018. (material não publicado)

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

METRÓPOLE. Troca-se serviços domésticos por leituras – Coletiva Elas se propõe a lavar e cozinhar, de graça, para por livros nas mãos de mulheres. **Jornal Folha de São Paulo**, 20 de maio de 2018, p. A 20.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. São Paulo: Cobogó, 2021

NASCIMENTO, Beatriz. **Quilombola e intelectual**. Diáspora africana: Editora Filhos da África, 2018.

NJERI, Aza. Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra. **Revista Ítaca**, Rio de Janeiro, nº36, 2020. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/31895>. Acesso em: 23 mai. 2025.

PORFÍRIO, Tamis. **A cor das empregadas**: a invisibilidade racial no debate do trabalho doméstico remunerado. São Paulo: Editora Letramento, 2021

QUE HORAS ELA VOLTA? Direção de Anna Muylaert. Produção de Caio Gullane, Fabiano Gullane e Debora Ivanov. São Paulo: Gullane, 2015. 1 DVD (112 min).

RARA, Preta. **Eu, empregada doméstica**: a senzala moderna é o quartinho da empregada. São Paulo: Editora Letramento, 2019.

SERTORI, Rafael Henrique Viana. O corpo da dança: entre liberdade, expressão e pensamento. **Ide**, São Paulo, v. 41, n. 67-68, p. 187-201, 2019. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062019000100017. Acesso em: 23 mai. 2025.

TEIXEIRA, Juliana. **Trabalho doméstico**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

VALENCIA, Sayak. **Capitalismo Gore**. México: Melusina, 2010.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Editora Antofágica, 2022.

ZAFFARONI, Eugenio Raúl. Tenda dos Milagres ou a denúncia do apartheid criminológico. **Traduções abolicionistas**. 2023. Disponível em: <<https://traducoesabolicionistas.com/2023/03/27/tenda-dos-milagres-ou-a-denuncia-do-apartheid-criminologico/>>. Acesso em: 23 mai. 2025.

Submetido em: 19/ 02/ 2025

Aceito em: 09/07/2025