



Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Sobre coexistir, reparar e imaginar: notas acerca das domésticas da performance

Giulia Palladini

Tradução: Denise Pereira Rachel e Diego Alves Marques

Para citar este artigo:

PALLADINI, Giulia. Sobre coexistir, reparar e imaginar: notas acerca das domésticas da performance. Tradução de Denise Pereira Rachel e Diego Alves Marques. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, p. 1-32, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0702



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



Sobre coexistir, reparar e imaginar: notas acerca das domésticas da performance¹²

Giulia Palladini³

Tradução: Denise Pereira Rachel⁴ | Diego Alves Marques⁵

Resumo

Neste ensaio, a escritora, pesquisadora e educadora italiana Giulia Palladini nos convida a repensarmos a saturação linguística decorrente do uso do binômio performance e política, ao propor aquilo que designa como domésticas da performance. Para tanto, a autora recorre a noções não domesticadas de doméstico, com o intuito de investigar modos de deslocar as políticas da performance para o âmbito das domésticas da performance. Dessa maneira, a autora pretende demonstrar que sentir-se em casa pode ser um modo de evocar a potência da performance de inventar outras formas de imaginar, reparar e coexistir.

Palavras-chave: Performance. Política. Doméstica. Coexistência.

On coexisting, mending and imagining: notes on the domestics of performance

Abstract

In this essay, the Italian writer, researcher, and educator Giulia Palladini invites us to rethink the linguistic saturation resulting from the use of the binomial performance and politics, by proposing what she calls the domestics of performance. Therefore, the author resorts to non-domesticated notions of the domestic, with the aim of investigating ways to shift the politics of performance to the domestics of performance. Thus, the author intends to demonstrate that feeling at home can be a way of evoking the power of performance to invent other manners of imagining, repairing, and coexisting.

Keywords: Performance. Politics. Domestic. Coexistence.

Sobre convivir, reparar e imaginar: apuntes sobre las domésticas del performance

Resumen

En este ensayo, la escritora, investigadora y educadora italiana Giulia Palladini nos invita a repensar la saturación lingüística resultante del uso del binomio performance y política, proponiendo lo que ella llama doméstica del performance. Para ello, la autora recurre a nociones no domesticadas de lo doméstico, con el objetivo de investigar formas de mover la política del performance a la doméstica del performance. De esta manera, la autora pretende demostrar que sentirse como en casa puede ser una forma de evocar el poder de la performance para inventar otras maneras de imaginar, reparar y convivir.

Palabras clave: Performance. Política. Doméstica. Coexistencia.

¹ Este texto, em inglês no original, foi publicado em Ana Vujanovic; Livia Andrea Piazza (ed.). *A live gathering: performance and politics in contemporary Europe*. Berlin: b_books, p. 106-130, 2019. A presente tradução foi realizada a partir do capítulo do referido livro.

² Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Felipe Nartis. Graduando em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Atua como revisor autônomo.

³ Professora, pesquisadora e escritora italiana. Tem colaborado como dramaturga em inúmeros projetos artísticos e críticos na Europa e América Latina, em especial com o grupo colombiano Mapa Teatro.

giulia.palladini@gmail.com

⁴ Doutora em Arte pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Mestre em Arte pela UNESP. Graduação em Educação Artística - habilitação em Artes Cênicas pela UNESP. Profa. na licenciatura em Arte - Teatro da UNESP e professora de Arte no projeto especial para educação de jovens e adultos (CIEJA) na rede pública de ensino municipal de São Paulo. d.rachel@unesp.br

<http://lattes.cnpq.br/6061278186073290>

<https://orcid.org/0000-0002-9008-322X>

⁵ Realiza pesquisa de Pós-doutorado na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bolsista do CNPq – Brasil (processo nº 172768/2023-3). Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Mestrado em Artes pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). diegoam@unicamp.br

<http://lattes.cnpq.br/6834688248007978>

<https://orcid.org/0000-0003-1971-695X>



Neste texto, proponho um pequeno deslocamento na abordagem entre performance e política, ou ainda, das políticas da performance. Para começar, irei remover um dos termos envolvidos neste binômio, as “políticas”, para propor outro: “domésticas”.

Essa expressão não existe em inglês⁶, ou melhor, não é um termo que qualquer um usaria no senso comum, enquanto um significante diretamente associado a uma esfera distinta, como algo oposto às “políticas”. Ao falar de “domésticas” aqui, encorajo a língua a evocar um sentido não usual em que: um conjunto de atividades associadas a organizar, manter e habitar uma casa se constitui como uma categoria em si mesma – da mesma forma que a organização, manutenção e habitação da *polis* – o que não é algo dado, mas um campo de disputa e imaginação. Ao retirar o termo política, ao menos no espaço deste texto, não pretendo negar a potência política da performance. Pelo contrário, gostaria de sugerir que, para explorar tal potência nos dias de hoje, precisamos primeiro transpor uma certa saturação linguística que vem caracterizando esse binômio. Não se trata apenas de uma questão terminológica: a relação entre a “política” e a “doméstica” necessita ser cuidadosamente reconsiderada, tanto na política quanto na arte.

A seguir, começo a esboçar uma reflexão em torno das possibilidades que o deslocamento das “políticas da performance” para as “domésticas da performance” implicaria, bem como exponho fragmentos de um tecido conjuntivo que, espero, possam ser utilizados para um maior entrelaçamento entre pensamento e práxis. Por essa razão, este texto é escrito como uma forma de reconhecimento de campo: como se estivesse tirando as roupas de uma cômoda, minhas próprias roupas e as de outros, lavando-as, experimentando-as, brincando

⁶ NT: É importante frisar que no senso comum do português brasileiro, o termo doméstica não é utilizado apenas como adjetivo, mas também como substantivo, para se referir a uma categoria de trabalhadoras reconhecida juridicamente no país desde 1972. No entanto, o pleno reconhecimento da igualdade de direitos trabalhistas entre as trabalhadoras domésticas e os demais trabalhadores urbanos e rurais só foi obtido em 02 de abril de 2013, quando a Constituição Federal foi alterada – graças ao que ficou conhecido como “Lei das Domésticas”, fruto da intensa mobilização da categoria desde os primórdios do século XX. Cabe ainda destacar que os postos de trabalho doméstico são altamente genericados e racializados, tendo em vista que se trata de uma função desempenhada majoritariamente por mulheres pretas, pardas e indígenas no Brasil. Desse modo, o uso do substantivo doméstica no senso comum da língua portuguesa brasileira não pode ser dissociado das complexidades escravocratas coloniais características aos processos históricos do país. Não por acaso, a referida promulgação da Lei das Domésticas foi considerada por boa parte da categoria como uma espécie de segunda abolição da escravidão no Brasil.



com as combinações e possibilidades de uso, remendando-as, empilhando-as e me sentando sobre elas, construindo castelos precários ou camas temporárias, embalando-as para viagens futuras.

A doméstica e a política

Ao mesmo tempo em que estou digitando estas palavras, uma estratégia específica de detração está sendo performada nas mídias sociais contra María de Jesús Patricio Martínez, mais conhecida como Marichuy, candidata independente que havia se registrado para concorrer à presidência do México nas eleições de 2018, escolhida e apoiada pela coligação entre o Quinto Congresso Nacional Indígena (CNI) e o Exército Zapatista pela Liberação Nacional (EZNL). A candidatura de Marichuy é um acontecimento político extremamente relevante. Não somente por ser a primeira vez desde sua fundação, em 1991, que o EZNL apoia um candidato nas eleições presidenciais (até então, os Zapatistas tinham desprezado a disputa pelo poder estatal, privilegiando uma estratégia de resistência local e aquisição progressiva de autonomia e controle indígena sobre recursos regionais); mas também, por se tratar de uma mulher indígena, em um país em que tanto os povos indígenas quanto as mulheres têm sido sistematicamente abusados, explorados e assassinados por séculos. Nascida em Tuxpan no estado de Jalisco, Marichuy é uma herborista e curandeira conhecedora das tradições, e tem sido ativa politicamente há vinte anos no movimento indígena.

A estratégia escolhida para detrair Marichuy em redes sociais como o *Twitter* é insinuar que ela parece uma empregada doméstica. Vários comentários irônicos estão relacionados a este: como ela seria adequada para “limpar” a corrupção do país; como é estranho imaginá-la concorrendo às eleições ao invés de preparando uma boa sopa. O preconceito de classe e o racismo a serviço dessa campanha de detração são indicativos de uma certa relação entre a “política” e a “doméstica”, aparecendo acima de tudo no nível da representação, mas implicando também em concepções específicas e julgamentos de valor em termos das habilidades associadas a esses dois domínios. Essa mesma estratégia facilmente permitida pela imaterialidade das redes sociais, também é importante para “tornar pública” a violência doméstica. Por sua vez, a performance política de Marichuy é importante para evidenciar uma força específica do campo das



“domésticas”, que este texto procura abordar.

É verdade: Marichuy se parece com muitas empregadas domésticas que trabalham nas casas mexicanas que são, justamente como ela, mulheres e indígenas. Isto não é nem um insulto nem um segredo repentinamente revelado, mas um indício da vergonhosa realidade na qual a sociedade mexicana, assim como tantas outras, é baseada: a generificação e a racialização da divisão do trabalho doméstico. Portanto, essa semelhança é um fato político: a própria associação evidenciada pelos comentários racistas é uma das razões pelas quais a candidatura de uma mulher indígena à presidência do México é tão importante. Em termos de representação, seu corpo *brown*⁷, seu modo de se vestir, seu jeito de falar são um escândalo. Ela possibilitou que tais comentários em relação a esse escândalo expusessem um simples fato: “o rei está nu”. Isto retrata o trabalho doméstico em uma casa, contudo, o problema político demonstrado pela presença de Marichuy é muito mais amplo: o abuso e a exploração que caracterizam as relações domésticas correspondem à expropriação da terra e a destruição dos recursos naturais feitas pelo estado, que por séculos têm prejudicado a vida das populações indígenas, não só no México como também em outros lugares, as quais têm avisado acerca dos perigos dessa conduta em relação ao planeta muito antes das mudanças climáticas se tornarem uma “questão política”.

Ao tornar explícita a associação entre Marichuy e uma empregada doméstica com o objetivo de questionar a capacidade da candidata de ser uma política, a suposição subjacente por parte de seus detratores é de que: ela não está apta a governar um país por ser uma estranha à política. Ironicamente, quando alguém com uma carreira profissional de destaque fora da política – por exemplo, um empresário como Trump ou Berlusconi – concorreu a pleitos eleitorais, o status de “forasteiro” foi enfatizado pelos veículos de mídia que lhes eram favoráveis, corroborando com o argumento de que alguém que era capaz de administrar de forma bem-sucedida uma empresa estaria apto a governar da mesma forma um

⁷ NT: *Brown* é uma categoria racial mobilizada em países como os Estados Unidos da América, por exemplo. Para a antropóloga Laura Moutinho, é importante considerarmos que toda categoria racial diz respeito a um contexto social específico. Por isso, optamos por manter o uso do termo *Brown* tal qual utilizado pela autora do artigo no original em inglês, ao invés de tentarmos buscar qualquer tipo de equivalência no contexto brasileiro.



país. Contudo, alguém que consegue manter uma casa de forma bem-sucedida não seria capaz de governar um país: ela – e muitas outras mulheres “parecidas com ela” – pode muito bem ser útil na esfera privada, mas não na esfera pública.

No entanto, Marichuy não trabalha como empregada doméstica, ainda que suas habilidades políticas, a expertise que adquiriu em sua atuação como militante, definitivamente não se ajustem ao modo como a política é concebida enquanto uma concorrência pelo poder estatal. De fato, ela traz habilidades domésticas importantes para o campo da política, pelas quais tem lutado nos últimos vinte anos – e herdou essa mesma luta de membros da sua família – para definir que tipo de lar sua comunidade poderia imaginar em um território que progressivamente se tornava tóxico e não familiar por conta da violência dos investidores e das grandes corporações, favorecida pela aliança letal entre criminosos e o poder estatal. Ela corporifica uma habilidade de *criar uma casa* mesmo quando esta casa é roubada, estorvada, violada – uma habilidade de reparação, a qual os povos indígenas têm praticado por séculos e que a mídia internacional começou apenas recentemente a nomear como “política”. Criar uma casa também significa criar uma câmara de ressonância para outras vozes: não é de surpreender que, na mesma linha da estratégia comunicativa Zapatista, Marichuy sempre aparece rodeada por outras mulheres indígenas que antecipam seu discurso com o coro: “*Todas somos Marichuy!*”. A “dignidade rebelde”⁸ pela qual Marichuy milita não funciona na lógica da política, pelo menos, não da política entendida enquanto um evento provisório. Ela não opera na lógica da representação nem naquilo que ficou conhecido como democracia participativa. Marichuy apresenta e representa ela mesma e um milhão de outras, pois ela é um milhão de outras: suas domésticas não apenas trabalham para elas, mas por elas. Ela é todas as empregadas domésticas que são evocadas pelos *tweets* racistas, mesmo as que não votariam nela. Ela é todas elas, embora não represente uma identidade, mas sim uma produção de subjetividade: uma política da subjetividade que ganha forma e se transforma à medida que enfrenta novas urgências.

Ela também é todas as mulheres que serão mortas a partir de hoje e ao longo

⁸ Essa expressão aparece em um comunicado oficial do EZNL, “Que retiemble en sus centros la tierra” (Que a terra trema em seus âmagos), October 14, 2016, <http://enlacesapatista.ezln.org.mx/2016/10/14/que-retiemble-en-sus-centros-la-tierra/>.



da campanha eleitoral, antes de 2018, uma após a outra, conforme continua acontecendo por décadas no México, uma após a outra como na descrição inacreditavelmente longa, aterrorizante, redundante, clínica, dos corpos femininos encontrados no deserto de Sonora, empilhados uns sobre os outros de maneira similar à sequência aparentemente infinita de páginas do romance *2066* de Roberto Bolaño: uma após a outra, um espetáculo extremamente extenuante de imaginar, em que o autor torna difícil para o leitor suportar de modo a não deixá-lo esquecer o quão impossível é ainda falar sobre isso, ler sobre isso, pensar sobre isso.

Marichuy não chegará nem perto de conquistar a presidência do México nas eleições: ela não angariou a quantidade necessária de assinaturas para concorrer à presidência e será, portanto, excluída da disputa eleitoral. Entretanto, suas “domésticas” funcionam de acordo com outra temporalidade: não pode ser mensurada de acordo com parâmetros de eficiência ou sucesso. É um processo de aprendizado e construção de solidariedade, não somente em seu próprio país, mas também além dele, em âmbito internacional. As suas domésticas delinham diferentes fronteiras de realidade, delimitando a esfera pública por meio do esforço coletivo de nomear uma realidade possível, o que vem ocorrendo há muito tempo sem nunca ser reconhecido publicamente. Então, vir a público, é uma performance dessas “domésticas”. Esse esforço coletivo, o qual é corporificado atualmente na performance política de Marichuy, atua além da linguagem ou, mais precisamente, funciona para *ilimitar a linguagem*, a das palavras e dos corpos, em direção ao que talvez permaneça impensável, mas que, de fato, é perfeitamente possível.

Por uma noção não-domesticada de doméstica

Derivado originalmente do latim *domus*, “casa”, o adjetivo “doméstica” define literalmente aquilo que “pertence ao lar”. A palavra “doméstica” também é utilizada para identificar atividades que ocorrem dentro de um país, como no caso de um voo doméstico. Já outro significado é proveniente da associação desse termo com a prática da “domesticação”, o adestramento de animais selvagens e sua adaptação para convivência com os humanos. Além disso, em vários idiomas a palavra “doméstica” é usada como um substantivo: designa uma função



profissional e se refere à pessoa que é contratada para cuidar de uma casa, tradicionalmente a empregada doméstica.

“Doméstica” é um termo carregado por uma longa história de desprezo: muito associado a uma divisão do trabalho generificada e racializada, é um adjetivo particularmente depreciado no capitalismo patriarcal. Também está inscrito em uma ordem linguística aparentemente naturalizada, baseada em uma série de dicotomias, as quais são historicamente construídas, mas raramente vistas dessa forma: como por exemplo, a distinção entre público e privado, entre local e global, entre reprodução e produção, entre criatividade indomada e banalidade cotidiana.

Assim, como sugere Elke Krasny de forma perspicaz, ao menos desde a industrialização, e com a simultânea explosão do crescimento urbano, a organização e a representação da atividade criativa masculina na vida pública prosperaram por meio da separação prática e ideológica entre as esferas urbana e doméstica. Tal separação se baseava de um lado em uma retórica calcada na mobilidade, imprevisibilidade e liberdade enquanto qualidades intrínsecas à vida pública (a obra *O pintor da vida moderna* de Baudelaire é um exemplo emblemático dessa retórica) em oposição à segurança, à rotina e à estabilidade da vida doméstica e de outro lado, pelo fornecimento de uma mão-de-obra doméstica massiva, a qual – ironicamente – era constituída principalmente por mulheres em deslocamento: pessoas que deixavam seus lares para trabalhar como domésticas na casa de outras pessoas na cidade⁹. Este é um processo com o qual estamos bem familiarizados, à medida que persiste na atualidade: a força de trabalho do migrante global se constitui como um dos alicerces da economia internacional.

Tão familiar quanto é o trabalho doméstico não remunerado que as mulheres têm realizado em suas próprias casas há séculos, durante seu tempo supostamente livre: um trabalho de reprodução que, ao menos desde os anos 1960, ativistas e teóricas feministas (como Silvia Federici e a Campanha Internacional pela Remuneração do Trabalho Doméstico – *International Wages for*

⁹ Elke Krasny, “The Domestic is Political: The Feminization of Domestic Labor and its Critique in Feminist Art Practice”, in Anna Maria Guasch, et al (Eds.). *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age* (Newcastle-Cambridge Scholar Publishing 2014), 161-76.



Housework Campaign) e artistas (como Mierle Laderman Ukeles, autora do Manifesto pela Arte da Manutenção – *Manifesto for Maintenance Art* – de 1969) têm dado visibilidade e tratado como uma questão política crucial, tanto na arte quanto na sociedade.

Desejo reivindicar o uso da palavra *doméstica*, levando em conta esse fardo do desdém histórico e contrariando a ideia de que a “esfera doméstica” é algo oposto à criatividade, à anomalia, ao estranhamento e ao desconhecido. Conforme sugere Krasny, hoje mais do que nunca necessitamos reafirmar que “o doméstico é político”¹⁰. Ao mesmo tempo, ao apresentar a ideia de “doméstica” também desejo ampliar o doméstico para sentidos que não lhes são usuais e o que ele pode representar de fato: um domínio radical da imanência, uma alternativa possível para a flexibilização globalizada das relações e do trabalho, um posto avançado para repensar o que um lar pode ser. Desejo inventar uma política de uso diferente para o doméstico, reparando o destino dos seus dilemas e imaginando um futuro possível de redenção para todas as atividades as quais essa palavra pode evocar.

Também desejo desassociar a ideia de doméstico da noção de “domesticção”, compreendida enquanto um processo de restrição, controle e limitação, de acordo com o sentido que é enfatizado, por exemplo, por Deleuze e Guattari, que ridicularizam constantemente o “doméstico” (em particular, mas não somente, quando tratam de animais) em seu horizonte conceitual, contrapondo “uma individualidade domesticada a uma multiplicidade selvagem” e relacionando o doméstico com família tradicional e psicanálise.¹¹ Aqui, desejo convocar uma *doméstica não domesticada*, uma doméstica selvagem, uma doméstica imaginativa e imprevisível. Desejo conjurar uma doméstica além da família e da psicanálise, uma doméstica que já existe de fato em muitas realidades, a qual se constitui, se mantém e se defende por uma multiplicidade. Uma doméstica que não se baseia na identidade, mas em um modo de ser que torna a vida humana possível e desejável.

¹⁰ Ibid, 161.

¹¹ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1987.

Ao observar mais de perto, na verdade, a ideia de doméstica não domesticada pode ter uma certa semelhança com o que Deleuze e Guattari denominaram “ritornelo” (*ritournelle*): uma sensação temporária de lar onde o “lar não é algo pré-existente”¹², o traçado de um círculo que demarca um espaço interior no qual pode se dar uma ação ao mesmo tempo em que se abre a um futuro “como uma função das forças de trabalho que abriga”¹³. Como a “casa da tartaruga, no casco do caranguejo” – imagens domésticas anômalas em que Deleuze e Guattari evocam diferentes estratégias de territorialização – a ideia de uma doméstica não domesticada também almeja manter “à distância as forças do caos que batem à porta”¹⁴, criando um abrigo de distância linguística e crítica de um estado de coisas predominante.

Ao pensar a respeito das “domésticas da performance”, desejo impelir a imaginação para uma doméstica considerada *queer* como a casa na colina em que moravam Albert e David Maysles, os dois protagonistas do documentário *Grey Gardens* – ex-aristocratas que hoje vivem em farrapos – cercados por guaxinins e boas de pena, tramando estratégias alucinadas de sobrevivência entre uma pátina de pó e de glamour impossível, constituindo de modo precário um percurso entre a autonomia e o abandono. Ou ainda, a doméstica de Jack Smith, que encenou em seu apartamento uma política radical e um embate poético contra aquilo que designou “o mundo de aluguel”, mobilizando o teatro como uma tecnologia do tempo contrária aos abusos do capitalismo sobre o espaço: o fenômeno incompreensível o qual nomeou *landlordism*, a interminável (e na sua opinião, ilógica) demanda de “pagar o aluguel que nunca pode ser pago”, ou concluir um trabalho (que nunca pode ser concluído de fato) para que possa ser colocado em um museu, em um livro, em um programa e ser associado a um nome, tornando-se uma propriedade. A doméstica, nesse sentido, também é o espaço da autonomia do trabalho antes que este possa ser considerado um produto em um mercado específico.

Desejo evocar uma imaginação da doméstica que seja tão enigmática quanto

¹² Ibid, 311.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid, 320.



carregada de sentido histórico, tão complexa e arrebatadora quanto a cena representada pela peça teatral *Lippy* (2014) do grupo irlandês *Dead Centre*: a cena é composta por quatro mulheres que, aparentemente por razões desconhecidas, se trancam em uma casa e cometem suicídio coletivo, ou ainda, morrem sozinhas, mas próximas, unidas pelo pacto de morrerem de fome. Esta é uma cena que o *Dead Centre* retirou do noticiário; é o fragmento de uma vida doméstica desconhecida; é o devaneio impossível do leito de morte de quatro desconhecidas, cujos corpos são, no palco, a matéria criativa de uma fantasmagoria doméstica peculiar. “No ano 2000 em Leixlip, [...] uma tia e 3 irmãs se trancaram em suas casas e embarcaram em um pacto suicida que durou 40 dias. Nós não estávamos lá. Não sabemos o que elas disseram. Esta não é a história delas”¹⁵, o *Dead Centre* apenas comenta nas notas do programa da peça – mas evidentemente, a performance em si sugere muito mais.

Para além da psicanálise, para além até da possibilidade de fazer uma distinção entre um indivíduo e uma multiplicidade, evocar em cena aqueles corpos que escolheram morrer próximos uns dos outros, estranhamente faz presente uma história doméstica específica: a fome, tão central na história da Irlanda; a fome como uma metáfora para e como um efeito da miséria, mas também com um sentido de resistência política, assim como em diversas greves de fome que marcaram a história política irlandesa durante o último século. Não tenho certeza se *Lippy* poderia ser apresentada, programada ou concebida enquanto “teatro político”, mesmo por seus próprios autores. Mas há algo a respeito dessa política que me interessa em virtude da mobilização de certas domésticas. Interessa-me precisamente porque “esta não é a história delas”: as mulheres em questão não são dadas como objetos do conhecimento, nem são escolhidas para representar uma biografia em particular ou a história política de um país. No entanto, elas participam da constituição de uma espécie de conhecimento, que se dá em fragmentos, em pedaços, utilizando utensílios domésticos, ferramentas que talvez não tenham sido feitas para um uso determinado; assim como ocorre em uma casa quando certos objetos, os quais poderiam ser considerados velhos ou ultrapassados em um mercado, funcionam perfeitamente, adentrando outra

¹⁵ Cf. *Dead Centre* website, <https://www.deadcentre.org/projects-1#/lippy/>. Acesso em: 24 maio 2019.



ordem de imaginação para o seu uso. Em outras palavras, o mesmo que acontece quando uma economia de uso substitui uma economia de valor e formas surpreendentes de conhecimento e habilidade são forjadas quase que por acidente, não no trabalho, mas “em casa”.

Sentir-se “em casa”

O campo das domésticas a respeito do qual estou pensando não é dado, bem como a ideia de casa não é dada: uma casa é algo complicado. Pode ser uma questão de privilégio, de sobrevivência, pode ser um fardo, uma esperança, um limite, um túmulo e muitas outras coisas. O reconhecimento e a configuração do que é uma casa e como esta é organizada e sustentada, a questão em torno de quem tem direito a um abrigo e sob quais condições, são todas questões de cunho imaterial e profundamente material que estão implicadas com aspectos da representação e do afeto, assim como com instâncias de comprometimento físico e de exclusão. Atualmente, em uma época em que verbas gigantescas são destinadas ao financiamento de grandes exposições acerca da “questão da moradia”¹⁶ e de amplos projetos de pesquisa que investigam favelas, enquanto pessoas são despejadas todos os dias de qualquer abrigo que queiram chamar de lar, seja um prédio abandonado, uma praça ou uma ponte; atualmente, em uma época em que mais uma vez locais estão sendo ocupados, mesmo que temporariamente, fazendo com que a ideia de “casa” torne-se novamente uma pauta pública: prédios, teatros, propriedades privadas abandonadas – hoje mais do que nunca, “o que é uma casa” também se coloca como uma questão política central na vida e no teatro.

Entretanto, em que ideia de “casa” se baseia nossas “domésticas”? Como falar de casa distanciando-se do sentimentalismo, do nacionalismo, de um horizonte perigoso da identidade? Nessa empreitada, pode ser útil abordar algumas considerações desenvolvidas por Suely Rolnik, que, ao escrever no final dos anos 1990 e encarar o mundo e as formas de vida globalizados dos dias de hoje, denunciou o desaparecimento de um afeto específico: o sentimento de “estar

¹⁶ Por exemplo, na House of World Cultures em Berlin, no ano de 2015, inspirada pelos ensaios de 1872 de Friedrich Engels. Para saber mais cf. https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2015/wohnungsfrage/programm_wohnungsfrage/veranstaltung_en_108606.php Último acesso em 24/05/2019.



em casa”. Ela não se referia a um abrigo físico (apesar de ser inegável que uma quantidade crescente de seres humanos no planeta se encontre privada de um lugar para viver), mas à “casa” compreendida enquanto “algo subjetivo, uma consistência palpável – uma familiaridade em determinadas relações com o mundo, certos modos de vida, certos sentidos compartilhados [...]. Toda a humanidade globalizada carece desse tipo de casa, invisível, mas que não deixa de ser real”¹⁷. De acordo com Rolnik, uma das principais questões em jogo na experimentação de diferentes modos de subjetivação por meio da produção artística e do pensamento crítico, é articular uma possível “vacina” contra a dominação neoliberal dos corpos e das subjetividades, desvinculando “a sensação de consistência subjetiva do modelo de identidade”; deslocando “a si mesmo do princípio figurativo-identidade na construção do ‘estar em casa’”¹⁸. Propor chamar de “casa” uma consistência subjetiva diferente significa questionar tanto a estabilidade e a ideia de fronteiras que delimitam um território, quanto convocar práticas alternativas de percepção e habitação do mundo:

Construir um “estar em casa” na atualidade depende de operações que estão bastante inativas na subjetividade ocidental familiar às formas antropófagas em sua atuação mais recente: estar em sintonia com as transfigurações internas ao corpo, resultando em novas conexões de fluxos; surfar nos eventos acionados por tais transfigurações; experienciar arranjos concretos de existência que incorporam estas mutações palpáveis; inventar novas possibilidades de vida.¹⁹

Com uma perspectiva semelhante, proponho chamar de “casa” uma estrutura de inteligibilidade afetiva e reconhecimento na qual a coexistência pode ser imaginada. Isso parece particularmente importante quando pensamos seriamente a respeito da migração e mais ainda em relação ao modo como esta é tratada como uma temática, mas raramente confrontada enquanto uma questão na arte contemporânea: a questão da mobilidade nesse contexto revela um problema profundo de classe, que pode ser ampliado até abranger formas mais ou menos conscientes de neocolonização. De fato, enquanto uma “oligarquia

¹⁷ Suely Rolnik, “Subjetividade Antropofágica”, in *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo 1998), 137.

¹⁸ *Ibid.*, 142f.

¹⁹ *Ibid.*, 143.

global”²⁰ de curadores, artistas e trabalhadores de diferentes setores do ramo cultural se desloca e atua livremente entre contextos e espaços de nacionalidades diversas, com frequência um convite questionável é feito a pouquíssimos migrantes para “representarem a si mesmos” no palco, de modo a fazer identidade e subjetividade coincidirem e serem expostas em esfera pública. Portanto, aparentemente existem dois regimes diferentes de mobilidade e representação para aquilo a cujo respeito se é curado, falado e escrito, e aquilo que é exposto e representado em um trabalho artístico.

Além disso, a forma pela qual a hegemonia de tal oligarquia global na cena artística internacional tem afetado os contextos “locais” dificilmente é problematizada, e isto, mais uma vez, é algo sintomático da necessidade de repensar a ideia de “doméstico” em relação tanto à performance quanto aos espaços em que essas práticas acontecem.

Um exemplo quase emblemático disso é o caso da nomeação de Chris Dercon como novo diretor do Volksbühne em Berlim, um teatro que por mais de cem anos se manteve enquanto uma casa para o teatro político, e um teatro político com uma especificidade: enraizado em uma célebre tradição socialista. Além do mais, esse teatro ocupa uma parte importante da cidade, está localizado na Rosa Luxemburg Platz, o centro de uma Berlim Oriental cujo tecido social desapareceu quase que completamente, engolido por processos simultâneos de gentrificação e de apagamento histórico. Funcionando por uma década como teatro de repertório, o Volksbühne também tem entretido e mantido ao longo do tempo uma relação bem peculiar com o público local, uma relação que sem dúvida será interrompida com a chegada do novo diretor: um curador que pouco tem a ver com teatro e muito menos com a ideia de teatro de repertório, algo que, por sua própria natureza, possui uma relação distinta com o contexto local, atuando em um contínuo entre produção artística e consumo. Ao invés disso, o programa de Dercon tem um “toque” eminentemente “cosmopolita”: o qual não apenas é caracterizado pela proeminência do inglês global, bem como pelas

²⁰ Emprestei este termo de um artigo brilhante publicado recentemente por Sven Lutticken sobre a ocupação do Voks Bühne Berlin: “Art as Immoral Institution” [Arte como Instituição Imoral], *Texte Zur Kunst*, 03 de outubro de 2017, <https://www.textezurkunst.de/articles/sven-lutticken-volksbuhne-occupation/> Último acesso em: 29 jan. 2024.



apresentações de dança (erradicando conseqüentemente o componente linguístico), mas também é marcada pelas produções feitas em outros lugares, apresentadas na casa de Berlim como um festival permanente composto de “eventos” ao invés de diferentes fases de um processo em andamento. Com uma grande experiência como curador de arte contemporânea, um currículo extraordinário e endossado tanto pela oligarquia cultural global quanto pelos políticos locais, a nomeação de Dercon pretendia alçar Berlim ao papel de “capital cultural global”. Este episódio é um indicativo de uma transformação substancial no modo de produção contemporânea em performance, que acolhe abertamente algumas características estratégicas da economia neoliberal. Uma análise de tal transformação e do caso específico do Volksbühne, excede o escopo destas páginas. É importante mencionar, de qualquer forma, que a posse de Dercon na direção do teatro foi combatida por uma série de ações significativas as quais, de modos diferentes, convocaram uma ideia de “casa” em relação a esse teatro, curiosamente ressignificando o uso do termo “casa” normalizado nos dias de hoje em relação aos teatros permanentes: a primeira ação foi uma carta aberta assinada por todos os trabalhadores que atuavam no teatro, que foi publicada na primavera de 2015, solicitando que o prefeito de Berlim reconsiderasse a nomeação de Dercon, e a segunda ação foi a ocupação do teatro por um grupo de ativistas, que ocorreu em setembro de 2017, e forçou a cidade a encarar uma discussão pública em torno do que a transformação desse teatro efetivamente significava e das políticas culturais implementadas em todos os níveis do setor público. Não faço uma leitura dessas ações como defensoras do *status quo*, mas sim como ações que levantam uma certa ideia do que um “teatro para o povo” pode ser, principalmente em termos de produção. A esse respeito, algumas questões importantes foram cogitadas: como defender a continuidade do trabalho coletivo e da produção contemporânea em performance, bem como uma relação entre produção e consumo que não seja *prêt-à-porter*? Como não deixar o modo de produção da arte contemporânea canibalizar o modo de produção em teatro, usando a dança e a performance como armas fatais nesse processo? E principalmente, como reconhecer e inventar maneiras diferentes de estar em casa no teatro?



Suspeito que tais questões podem ser vitais se quisermos ir além de uma discussão excessivamente fácil acerca do que é local e do que é global, do que é nacional e do que é cosmopolita, do que é inovação e do que é tradicional. Também suspeito que a construção de certa prática de produção em performance, e as configurações e acordos das relações sociais bastante domésticos que cercam e sustentam tal prática, sejam vitais para a possibilidade de constituir um “estar em casa” no teatro, compreendido enquanto uma estrutura de reconhecimento e de inteligibilidade afetiva em que a coexistência não seja apenas representada, mas também possa ser experimentada concretamente.

Domésticas da performance

Este texto é um esforço para articular uma intuição: a ideia de que as domésticas podem ser úteis para se pensar sobre a performance enquanto uma técnica para imaginar formas de viver e trabalhar coletivamente, não nos termos do consenso democrático, mas sim nos termos da proximidade, da organização da subsistência material e nos modos de habitar no espaço e no tempo. Essa intuição tem a ver com uma necessidade extrema que sinto de reivindicar a área da performance como um laboratório de reprodução social, bem como um lugar para produção, em que ambos os conceitos não podem ser separados e estão crucialmente interligados, de modo integral entre si. Isso também significa afirmar, caso ainda seja necessário, que a efemeridade da performance não a deixa de fora do valor de mercado, mas torna-a totalmente adaptável ao neoliberalismo contemporâneo, em que os bens imateriais são especialmente valiosos para o mercado e as demandas de trabalho passam a exigir subjetividades cada vez mais flexíveis, as quais colocam suas habilidades expositivas, comportamentais e comunicativas à venda.²¹

Reivindicar a palavra “doméstica” para considerar o potencial político da performance também significa se opor, pelo menos em âmbito discursivo, a uma certa tendência de conceber a prática da performance principalmente como um

²¹ Essas questões têm sido amplamente discutidas por diversos autores antes de mim. Uma referência clássica até o momento é Paolo Virno, que definiu o performer como um exemplo emblemático do trabalho imaterial em *Gramática da Multidão*. Vide também Claire Bishop, “Black Box, White Cube, Public Space”, in *Out of Body* (Spring, 2016) Skulptur Projekte Muenster, 2017; Giulia Palladini, “Il disagio della performance: per una tecnica poetica del lavoro vivo”, *Operaviva Magazine*, 25 de abril de 2017, <https://operaviva.info/il-disagio-della-performance/> (Acesso em: 14 jun. 2018).



lugar de crítica ou de meta-comentário acerca do que acontece em termos de: neoliberalismo, trabalho imaterial, instituições, gênero, racismo e assim por diante. Em outras palavras, para se opor a uma crescente redução do caráter político da performance que a transforma em um mero disfarce das injustiças do neoliberalismo, enquanto simultaneamente espelha sua dinâmica em termos de organização, divisão do trabalho e produção de capital cultural e simbólico. De modo ainda mais preocupante, esse espelhamento também implica que o discurso sobre a produção e o trabalho venha a substituir progressivamente a produção e o trabalho.

Pensar em “domésticas da performance” significa recuperar, no domínio da performance, uma atenção material que caracteriza as práticas de construir, habitar ou preservar uma casa, assim como caracteriza relevantes e numerosas lutas por moradia que ocorreram na última década, lideradas, organizadas e conduzidas de modo significativo por migrantes: pessoas cujo lar supostamente está fora do espaço em que habita. Com essa ideia, não estou interessada em abordar “performances domésticas” – performances que acontecem em moradias particulares ou valorizando a dimensão doméstica na esfera pública. Ao invés disso, o que me interessa são os gestos, imagens e circunstâncias da performance que desfazem precisamente a dicotomia em que a doméstica tem sido historicamente construída e confinada: estou interessada nos gestos que descolam a ideia de “casa” do âmbito da vida privada e façam dela um instrumento para pensar e constituir a vida pública.

Domésticas enquanto campo do desejo, ou o real maravilhoso

Embora dificilmente utilizada na língua inglesa, a palavra “doméstica” não é uma invenção linguística feita por mim. Encontrei-a em um texto específico e, desejo manter a ressonância de uma política diferenciada do uso dessa palavra. O texto é uma tradução para o inglês do livro *Sade, Fourier, Loyola*, de Roland Barthes²². Nesse texto, Barthes discute em paralelo o trabalho destes três autores – Marquês de Sade, Charles Fourier e Santo Inácio de Loyola – tentando retirar seus escritos de uma economia tradicional de sentido em que convencionalmente

²² Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*. Trans. By Richard Millet (Berkeley: University of California Press, 1989).

são situados e normalizados (a saber, sadismo, utopia política e religião), e abordados em primeiro lugar à luz de um traço em comum: suas respectivas formulações de novos sistemas linguísticos. Tal capacidade inventiva que Barthes reconhece como característica dos escritos de Sade, Fourier e Loyola, também é a base para os gestos criadores de mundos desses autores: é a exposição de um excesso que, de certa maneira, força o mundo a confrontar uma outridade radical, em termos de imaginação, comportamento, afeto e linguagem. Barthes sugere que essa capacidade inventiva não é válida apenas em um caráter estético ou conceitual. Também é vital para um posicionamento social do texto, o qual, como em qualquer texto, nunca é neutro ou inocente, já que está sempre condenado a tomar lugar (do mesmo modo que a performance) no espaço e na linguagem da ideologia burguesa:

A intervenção social de um texto (não alcançada necessariamente no momento em que o texto surge) é mensurada não pela sua popularidade perante o seu público ou pela fidelidade da reflexão socioeconômica que contém ou projeta para alguns sociólogos ávidos, mas sim pela violência que possibilita romper as leis que uma sociedade, uma ideologia, uma filosofia, estabelecem para si mesma com o intuito de concordarem entre si em um belo surto de inteligibilidade histórica.²³

No caso de Charles Fourier, tal “violência” corresponde a uma recusa radical em lidar tanto com a linguagem quanto com as estruturas que estão postas na sociedade em que ele viveu, e na qual articulou seu projeto utópico não nos domínios da política (*la politique*) mas nos domínios da “doméstica” (*la domestique*). Entretanto, esses dois termos foram compreendidos a partir de um sentido específico do pensamento de Fourier, que Barthes decifrou como: “a área da Necessidade é Política, a área do Desejo é o que Fourier chama de *Doméstica*”²⁴. Essa é a ressonância que sinto ser importante não perder quando falamos de “domésticas”.

Escolher as domésticas acima das políticas significa para Fourier abordar a questão de viver e trabalhar em conjunto, fora do entendimento mais comum de ambos, com o intuito de reverter a relação não somente entre desejo e

²³ Ibid., 10.

²⁴ Ibid., 84.

necessidade, mas também entre privado e público, família e comunidade, material e imaterial, real e irreal. O real no domínio das “domésticas” estava além da realidade e do realismo. Isso foi o que Barthes, com seu toque interpretativo peculiar, chamou de “o real maravilhoso”: “O real maravilhoso é precisamente o significante, ou se preferir a ‘realidade’, caracterizada, em relação ao real científico, por seu cortejo fantasmático”²⁵. É nesse sentido que a recusa de Fourier não equivale a uma recusa da realidade, mas ao invés disso é um esforço quixotesco para olhar a “realidade” em seu excesso.

As domésticas, portanto, serviram Fourier não enquanto uma área de estabilidade, mas enquanto campo de invenção no qual ele pôde articular sua própria organização utópica do comportamento de uma sociedade que, como Barthes sugere, se comporta como uma criança que “vomita a política”, como se a política devesse ser entendida (já que ela deve necessariamente ser compreendida, de acordo com Barthes, pelo menos depois de Marx) como um purgante que regula o desequilíbrio indigesto entre desejo e necessidade²⁶. Fourier transformou o “doméstico” em uma tecnologia: em uma das muitas declarações programáticas que pontuam seu livro, ele afirma que sua intenção poderia ser “demonstrar a extrema facilidade com que se sai do labirinto civilizado, sem agitação política, sem esforço científico, mas simplesmente por uma *operação doméstica*”²⁷. A revolução política que Fourier pressente, antecipa e prepara em seus escritos, não possui a qualidade de um evento: trata-se de um trabalho persistente para tornar o “real maravilhoso” visível e praticável. Essa guinada revolucionária não é precisamente uma ação, ao menos se compreendermos este termo conforme proposto por Hannah Arendt, que considerava a ação uma categoria central da política, algo de que o animal humano é intrinsecamente capaz, em oposição tanto ao labor (o qual Arendt enxergava como tarefa necessária para subsistência ou reprodução) quanto ao trabalho (que ela compreendia enquanto “produção”, criação, inclusive a criação artística). Ao invés disso, a atividade central das domésticas propostas por Fourier, bem como das

²⁵ Ibid, 96-97.

²⁶ Ibid, 88.

²⁷ Fourier (l. 1 2 6), citado em Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, 87, fn. 10.

domésticas que desejamos, pode ser imaginada como um constante “fazer”: uma temporalidade que rejeita tanto o horizonte do evento quanto uma visão messiânica de futuro. Trata-se de uma imanência radical da produção social que leva em conta a necessidade de abranger desde o êxtase dos deleites sensuais até a realização de tarefas repugnantes e obscenas.

O ponto de partida do esforço de Fourier para conceber outra forma de organização social foi o reconhecimento de que aquilo que ele chamava de “civilização” havia atingido um estado no qual era incapaz de superar suas próprias contradições. Do seu ponto de vista, o “mundo civilizado” parecia não somente injusto e exploratório, baseado na opressão dos homens sobre as mulheres e na repressão dos prazeres, repetitivo e entediante, mas também “improdutivo”. Dito de outra maneira, parecia ser o inimigo do que é essencialmente produção, fora do monstro da civilização.

Estou inclinada a enxergar tal produção mais como nos termos do que o jovem Marx de *Manuscritos Econômico-filosóficos de 1844* e, posteriormente Bertolt Brecht, iriam articular como um horizonte de “produção” cujo principal inimigo é a produtividade: uma produção concebida fora e para além do que esse conceito se tornou e veio a representar no capitalismo. Essencialmente, esta é uma ideia de produção enquanto processo de transformação da matéria criativa, uma atividade intrinsecamente material e humana que combina temporalidade individual e social, prolongando e moldando um mundo.

Uma vez que o mundo da “civilização” estava imerso em suas próprias contradições, Fourier decidiu em sua obra *refazer o mundo*: não tentando corrigir padrões existentes de uma ordem injusta das coisas, mas imaginando como as coisas poderiam ser elaboradas e feitas de outra forma. Se a organização fantasmagórica do trabalho de acordo com o prazer, que Fourier descreve detalhadamente em seus livros²⁸, é difícil de imaginar enquanto um programa político, pode muito bem ser entendido como uma lanterna mágica mostrando possibilidades para uma *coexistência* diferente: esta última envolvia não somente humanos, mas também animais, objetos, plantas e até planetas. A chave para tal

²⁸ Vide em particular Charles Fourier, Gareth Stedman Jones e Ian Patterson (Eds.). *Fourier: The Theory of the Four Movements*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.



operação é a temporalidade – uma temporalidade da escrita e uma temporalidade de coexistência social – na qual “o detalhe doméstico do exemplo e o escopo do plano utópico” coexistem entre si: contribuem para configurar uma “imaginação do detalhe”, a qual talvez seja “o que define especificamente Utopia (em oposição à ciência política)”²⁹: uma reflexão apaixonada sobre a materialidade do prazer na qual diferentes formas de vida poderiam se constituir.

Enquanto as descrições bizarramente meticulosas de Fourier dos objetos e formas de seu novo modelo de coexistência – incluindo digressões sobre melões ou pavões, prolongadas divagações sobre bergamotas ou peras, ou práticas específicas de agricultura, ou a descoberta de maneiras inventivas para treinar uma Legião da Juventude de adolescentes entre nove e dezesseis anos para fazerem trabalhos sujos como recolher o lixo – têm sido frequentemente ridicularizadas por pensadores da política (começando com Marx e Engels em *A ideologia alemã*, prosseguindo com Adorno), em sua minúcia material e sua curiosidade febril acerca das coisas do mundo (enquanto matéria criativa para moldar outro mundo), eu vejo uma reviravolta radical dos procedimentos e da linguagem da política, assim como, uma possível chave para responder o que “uma doméstica da performance” poderia ser.

De forma significativa, Barthes chama a técnica encontrada por Fourier para demonstrar sua operação doméstica de *teatralização*: uma técnica que consiste não em “designar um espaço para a representação, mas para ilimitar a linguagem”³⁰.

Ilimitar a linguagem: sobre reparação histórica e ferramentas domésticas

Como ilimitar a linguagem? Que tipo de teatro da doméstica deve surgir por meio dessa operação? Quais ferramentas seriam necessárias às domésticas da performance?

Uma cena vem à minha mente. É a cena de abertura da performance *Los*

²⁹ Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, 105.

³⁰ *Ibid*, 5f.



Incontados: um Tríptico do Mapa Teatro, parte de uma trilogia sobre a anatomia da violência na Colômbia, uma longa jornada composta por várias performances, instalações e errâncias artísticas em torno de episódios imaginados e sonhados, recordados e reinventados da história da Colômbia nos últimos cinquenta anos, todos com enfoque em diversas maneiras de relacionar violência e celebração. Essa história está manchada de sangue; é uma história que em nível internacional é tanto bem conhecida por meio da versão espetacularizada dos anos 1980 em Medellín e a figura lendária de Pablo Escobar, quanto, ao mesmo tempo, pouco conhecida, até mesmo nebulosa devido às muitas agitações sociais e políticas na qual grande parte dos países da América Latina têm escrito sua história ao longo do último século. É uma história que chega aos palcos europeus como um eco, aparentemente tão distante e tão “doméstico” – no sentido de muito particular a uma nação, para possivelmente sensibilizar um espectador não-colombiano. Ainda assim, é precisamente em virtude de uma operação doméstica que a cena que descrevo a seguir, a qual abre uma fenda no tempo teatral, torna possível que se manifeste um potencial político verdadeiro durante o encontro ao vivo com os espectadores.

A cena consiste em seis crianças sentadas em um espaço doméstico, uma sala de estar, que está enfeitada como se uma festa estivesse para começar: a imagem por si só é uma citação a um trabalho do fotógrafo canadense Jeff Wall, uma daquelas fotos que são muito reais para parecerem realistas, ou realistas demais para serem consideradas ligeiramente próximas a qualquer realidade. As crianças sentadas silenciosamente, cada uma segurando o instrumento que irão tocar mais tarde, antes de marcharem para fora do palco como uma pequena banda festiva: todas elas, exceto uma garotinha que permanece no palco ao longo do show, como uma espectadora privilegiada da história, como se a performance que acontece a seguir fosse feita para ela – um trabalho a respeito da fantasia e do pesar de uma revolução que nunca aconteceu, uma jornada alucinada para dentro de um túnel da história que finalmente irá romper a silenciosa domesticidade da sala de estar em que ela está sentada.

Na primeira cena há uma mulher sentada entre as crianças segurando um tambor, compondo a cena quase como uma criança no meio de outras crianças.



É ela quem liga um velho rádio que permanece no centro da sala de estar, no palco, e começa a transmitir o som de uma voz. O rádio toca arquivos de transmissões da Rádio Sutatenza: uma rádio fundada na Colômbia em 1947, cujo propósito principal era manter a classe trabalhadora informada e contribuir para sua educação política. Em grande parte, as transmissões foram concebidas para atingir camponeses que viviam nas zonas rurais e tinham pouco acesso às notícias ou à educação. A voz da transmissão que vinha do rádio se sobrepunha e se misturava a sons estranhos que iriam lentamente tomar conta do palco, fazia leituras de um dicionário político, descrevendo o sentido de determinadas palavras: proferia os diversos sentidos que palavras como “oligarquia”, “violência”, “revolução”, ou “imprensa popular” têm para diferentes classes sociais. A voz que vinha do rádio, no palco, se demorava na articulação daquelas palavras, novamente, em uma esfera pública, mas fazia isso em um espaço teatralizado daquela audiência doméstica: um grupo de crianças que são ao mesmo tempo consumidores desses sons e produtores dos futuros sons para a “verdadeira” audiência, por assim dizer, a audiência que assiste à cena dos assentos do teatro.

As palavras que vêm do rádio são do padre Camillo Torres, uma figura lendária da história colombiana, que pregava e participava da luta de classes, da desapropriação de terras e que posteriormente radicalizou sua posição tornando-se um militante e foi encontrado morto em sua primeira ação no Exército de Libertação Nacional (ELN), em 1966. “El Cura Guerrillero”, o apelido carinhoso de Camillo Torres, é a figura de uma infância de revolução para a Colômbia, um tempo cujo vislumbre da memória se esconde atrás da fumaça do conflito armado que tem atingido a população colombiana por quase sessenta anos e nem sempre tem sido liderada por figuras poéticas e generosas, visto que os guerrilheiros também estavam muito envolvidos em episódios vergonhosos de controle de terras, bem como, muito próximos a organizações criminosas. O conflito armado permanece nos dias de hoje como uma ferida aberta na Colômbia, para muito além do processo de paz em andamento celebrado em âmbito internacional, em que o então presidente da Colômbia, Juan Manuel Santos, ganhou um prêmio Nobel em 2016.

Além da ressonância na história “doméstica” desse país, desejo sugerir que



essa imagem tem a potencialidade de reverberar em outras múltiplas direções. Ressoa em outras rádios militantes, em outras ideias de pedagogia radical, em outras tentativas de recuperar a linguagem enquanto uma arma na luta de classes. Ressoa em outros espaços domésticos, nos quais a presença das transmissões de rádio tem feito a diferença em termos de informação, ativando processos de subjetivação política, ocupando imaterialmente pelo ar um espaço material de convivência, o espaço doméstico da vida cotidiana, com o objetivo de transformá-la.

Essa cena não representa os ouvintes da Rádio Sutatenza daquela época. Ela evoca essa realidade por meio do que Barthes designaria como “cortejo fantasmático”, mas em primeiro lugar, ela constrói uma situação em que os espectadores não podem evitar senão escutar, novamente, aquelas palavras, mais uma vez permitindo a esse dicionário questionar o seu espaço sonoro. A cena cria um “sentir-se em casa” que é transtemporal e não pode ser limitado a um contexto nacional. Até certo ponto, essa cena ressoa, pelo menos no eco produzido nas páginas deste texto, na convocação política articulada por Doreen Massey em *Kilburn Manifesto*: uma convocação para encontrar estratégias para reconsiderar cuidadosamente o uso de determinadas palavras que não são simplesmente efeitos colaterais, mas são parte da naturalização de processos econômicos e históricos específicos:

Sustentando o aparente senso comum dos elementos do nosso vocabulário econômico, [...] está o entendimento de que os mercados são naturais: algo externo à sociedade ou inerente à “natureza humana”, são uma força predeterminada. Essa suposição está por todos os lados. Existe a linguagem que é usada para descrever os mercados financeiros enquanto cruzam a Europa atacando país após país – uma força externa, talvez uma besta selvagem, mas certamente não o produto de um estrato social específico e seus interesses econômicos e políticos.³¹

De acordo com Massey, construir um vocabulário diferente para a economia e para a vida em comum à qual a economia deveria servir é uma das principais tarefas políticas que enfrentamos hoje ao passo que vivemos numa condição na

³¹ Doreen Massey, “Vocabulary of the economy”, in Doreen Massey, Stuart Hall e Michael Rustin (Eds.) *After Neoliberalism: The Kilburn Manifesto* (London: Lawrence & Wishart Ltd 2013).



qual “o neoliberalismo tem sequestrado o nosso vocabulário”³² e intoxicado nosso modo de falar, tanto quanto tem afetado certos entendimentos acerca de possíveis maneiras de coexistir.

As crianças ouvindo rádio no início de *Los Incontados* são ao mesmo tempo “reais” e “irreais”: elas são as crianças que podem ter ouvido essas transmissões e aquelas que as ouvem hoje, no palco. Elas são aquelas garotas e aqueles garotos pretos e pardos vestidos com um uniforme escolar; são aquelas crianças estudando história na escola e possivelmente aprendendo que palavras tem um único significado, para ser aprendido de uma vez por todas; são aquelas crianças que permanecem lá, segurando um instrumento musical que podem começar a tocar; e lá, durante os ensaios, apresentações e turnês internacionais, ouvem uma voz vindo do rádio dizendo que palavras podem talvez ter diferentes significados, mover corpos de modos diferentes. As crianças são, em certo sentido, tanto quem elas são quanto quem elas representam; são por um momento todas as crianças que cresceram com uma linguagem que podem querer desfazer. Em sua atenção, em sua estase dinâmica, essas crianças podem conter em seus corpos a grande capacidade revolucionária que Asja Lacis e Walter Benjamin descreveram em seu *Programa para um Teatro Infantil Proletário*, como uma força contrária ao teatro burguês pseudo-revolucionário: crianças que estão além de qualquer ideia de domesticidade, crianças cuja infância não é domesticada, corpos ainda capazes de gestos incandescentes da potencialidade política.

Talvez seja a própria natureza “doméstica” dessa imagem que faz com que ela torne possível ilimitar a linguagem da performance e do discurso político; é sua preocupação em não se desvincular de um contexto local, ao mesmo tempo em que promove sua capacidade de representar um espectro muito mais amplo; há um cuidado com uma história e uma memória particulares, pela forma como estas são reproduzidas no teatro. Essa cena não é apenas, nem principalmente, a celebração da nostalgia de um trabalho de preparação para a revolução – nos dias de hoje, quando uma revolução não aconteceu. Ao invés disso, é uma forma de reparar a história em um espaço público: remendando buracos e rasgos acidentais como alguém faria com um suéter velho, convocando não os sentimentos

³² Ibid, 15.



privados vinculados a este, mas os afetos públicos que entrelaçaram pensamento e práxis de uma possível revolução na Colômbia ou em outro lugar, que deixaram vestígios os quais a memória oficial faz questão de apagar, que desenvolveram técnicas acidentais as quais talvez sejam perdidas e talvez possam ser recuperadas para usos variados. Talvez seja uma forma de reparar a ruptura do futuro dessa história, que agora já se tornou passado, expondo-o a possíveis ecos de qualquer outro futuro que possa estar por aí.

É em virtude dessa preocupação doméstica, por meio dessa operação doméstica a qual acontece em público, no teatro, que essas palavras podem ser escutadas novamente, não como meros itens de recordação, mas como uma convocação para o presente, um questionamento das suas contradições. É por meio dessa operação doméstica que essas palavras podem ser discernidas em meio ao caos da história, organizadas e encenadas em uma estrutura de inteligibilidade poética e histórica, utilizada não para criar uma ilusão, mas para ampliar uma ideia de realidade possível, um possível “lar” para determinados pensamentos e técnicas políticas. O que está em jogo nessa doméstica específica que se desenrola na cena também é a materialidade de uma certa produção teatral que nem encobre a história, nem concebe a si mesma somente ou principalmente enquanto crítica do presente. É uma cena que corre o risco de conceber a si mesma enquanto produção: uma produção que reivindica seu status de atividade que extrapola a noção de produtividade, dessa maneira – talvez ao estilo de Fourier – usa e transforma as coisas do mundo como matéria criativa. Desperta um valor de uso em materiais esquecidos. Habita a minúcia dos detalhes, a atenção material para a possibilidade do maravilhoso, tanto no teatro quanto na política. Essa cena poderia ser vista como uma expressão do “real maravilhoso” que uma doméstica da performance pode expor: uma micropolítica das ações minuciosas as quais são, não obstante, parte de um fazer e imaginar contínuos.

Como coexistir com a performance

A utopia doméstica de Fourier, sua tentativa quixotesca de criar um sistema baseado no excesso, foi uma importante referência para as reflexões de Roland Barthes a respeito da questão da coexistência: algo que o ocupou de diferentes maneiras durante o fim de sua vida e que emergiu com particular relevância em

um de seus últimos seminários: *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*, ministrados no *Collège de France* entre janeiro e maio de 1977. Ao invés de esboçar uma política da coexistência, o seminário de Barthes teve como enfoque diversas cenas literárias que, em sua concepção, expressavam uma espécie de doméstica da coexistência: a coexistência singular que pode ocorrer entre sujeitos variados, inclusive entre o que ele chamou de “texto” e o seu leitor. O que Barthes considerou como o mais profundo prazer de um texto foi, na verdade, a conquista de uma forma de coexistência entre o autor e o leitor, uma coexistência que foi, curiosamente, imaginada como uma espécie de contágio: gostaria de chamar de um *contágio do fazer*. Conforme o pensamento de Barthes, isso era atingido quando acontecia de um escrito específico “transmigrar para a nossa vida”, ao gerar pelo prazer da leitura uma necessidade de escrever. Esse é, de certo modo, o aspecto principal da utopia de Fourier de eliminar qualquer distinção entre produtores e consumidores. Uma utopia à qual o teatro brechtiano também aspirava e da qual se aproximou ao inventar a *Lehrstück* ou “peça didática”.

O que seria uma forma de coexistência com a performance?

Talvez a ativação de um desejo peculiar pelo “fazer” fora dos entendimentos comuns de produção, talvez a intensificação de uma determinada temporalidade para *refazer o mundo* a qual não está limitada pelo tempo do evento, mas opera para além do tempo da performance, para além da representação, tanto nos pequenos quanto nos grandes detalhes, em uma escala utópica: mas pode a utopia ser *outra* coisa senão doméstica? Barthes perguntou com uma leve ironia, “pode uma utopia algum dia ser política?”³³.

Talvez uma doméstica da performance seja uma forma de habitar e antecipar o “real maravilhoso”. É o acionamento, para espectadores, de maneiras de amplificar a si mesmos para além do encontro com a performance: técnicas para inventar diferentes maneiras de “sentir-se em casa” em uma apresentação ao vivo, embora não de forma segura, nem protegida dos conflitos, mas em contato com possibilidades palpáveis de reconhecimento de um espaço social distinto.

³³ Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, 85.



Talvez consista em imaginar maneiras de finalmente separar de uma vez por todas a ideia de lar do âmbito da vida privada, utilizando a performance como um laboratório para inventar arranjos concretos de existência nos quais a proximidade e o movimento de humanos e coisas possam se abrigar da ausência generalizada de moradia da subjetividade neoliberal.

Coda: perturbações domésticas

Anos atrás fui contactada por um historiador da arte que nunca havia encontrado antes, que trabalhava na universidade onde trabalhei e pegou meu contato com alguém que conhecia meu trabalho acerca da performance *queer* e a cena de Nova York dos anos 1960. O historiador da arte me convidou para uma conversa via *Skype* com o intuito de apresentar um projeto para o qual estava me convidando como “colaboradora”, cujo enfoque eram as políticas da aparência dos sujeitos *queer* na história da arte italiana do século XX.

A conversa por *Skype* tornou-se rapidamente um interrogatório, uma tentativa de minerar minhas ideias, linhas de investigação, referências bibliográficas e possíveis contatos profissionais. Por bastante tempo durante a conversa, respondi às questões do historiador da arte, sugerindo ideias, nomes e títulos de livros que eram relevantes para o assunto proposto em seu projeto: pensando em voz alta, colocando meu próprio conhecimento e capacidade intelectual *a serviço* do que imaginei que fosse o início de uma colaboração. Especialmente levando em conta a afinidade política que o tema do projeto parecia prometer, assim como, meu pensamento de que estava estabelecendo uma relação de colaboração, não hesitei em compartilhar minhas ideias; nem pensei que fosse necessário proteger as informações valiosas que estava fornecendo a ele.

Em certo ponto durante essa conversa, começaram alguns ruídos provenientes do fundo da sala onde o historiador da arte estava sentado: uma típica sala de estar burguesa com um toque artístico e uma grande estante de livros repleta de volumes empoeirados, como em muitas casas de acadêmicos. Conforme ia falando, comecei a notar uma figura *brown* movimentando-se ao redor, limpando, por trás da sua cabeça branca de homem de meia-idade. Era ela



– a doméstica filipina que estava trabalhando em sua casa durante nossa conversa via *Skype* – quem estava produzindo aqueles ruídos, me dei conta, enquanto ela tirava a poeira dos livros e aspirava o carpete.

O historiador da arte, que estava ocupado tomando notas enquanto eu falava, demorou um tempo para perceber os ruídos e a presença de sua empregada, que agora estava visível para mim na tela. Quando percebeu, ele simplesmente disse: “Desculpe, vou ter que me retirar com meu computador para uma outra sala porque tem algumas perturbações aqui”. Ao se instalar em outra sala, ele se sentou e continuou a conversa, mas para mim a interrupção tinha sido mais do que uma pausa: foi o tempo necessário para que me desse conta do que realmente era aquela situação. Não foi de surpreender que, quando parei de falar e perguntei um pouco mais a respeito das condições do projeto ao qual ele estava me convidando a colaborar, descobri que o que o historiador da arte estava propondo para mim era rascunhar gratuitamente um projeto de pesquisa para ele, começando por compilar uma bibliografia, construir uma rede de contatos acadêmicos e ainda autoriza-lo a submeter o projeto a um potencial financiamento de pesquisa para que, no futuro, também pudesse oferecer uma bolsa de estudos para mim.

O desconforto e a indignação que senti durante esse encontro via *Skype* permaneceram em mim muito tempo depois de ter fechado abruptamente a conversa, muito tempo depois de quando eu enviei um e-mail a ele explicando o quão vergonhoso considerarei sua tentativa de explorar meu trabalho. Em minha memória, tal indignação vinculava o trabalho da mulher que limpava o ambiente atrás do professor, em sua casa, ao trabalho gratuito que ele se sentiu totalmente autorizado a solicitar para alguém que, embora nem conhecesse, apareceu na tela como uma mulher um tanto jovem, uma precária trabalhadora cognitiva.

Tal associação é obviamente imprópria e dificilmente pode ser considerada um vínculo entre nós duas: por um lado, posso imaginar que a empregada do professor era paga por seu trabalho, enquanto eu não era e nem seria; por outro, estou completamente ciente de que as diferenças entre nós duas em termos de classe e raça (e da maneira como essas coisas importam no capitalismo contemporâneo) tornam a negociação de condições de trabalho muito mais



complicadas para ela do que para mim, ou o fato de simplesmente fechar a porta e ir embora sempre que receber um tratamento injusto. Na verdade, também ignoro a natureza das suas condições de trabalho: talvez ela seja bem paga pelo seu trabalho e tenha uma boa relação com o patrão. Uma coisa, entretanto, posso afirmar com certeza: em minha presença o seu patrão mal percebeu o seu trabalho e o desconsiderou como se fosse uma mera “perturbação” durante sua conversa. Praticamente da mesma forma, consigo imaginar que a minha saída dessa conversa foi rapidamente classificada pelo professor como uma mera “perturbação”: um ruído de fundo na concepção e recepção do seu projeto, um capricho inoportuno e incompreensível no quadro da economia de exploração do conhecimento que, especialmente, mas não de forma exclusiva na Itália, se constitui como uma regra implícita das relações de trabalho na academia. Em certo sentido, posso muito bem imaginar que dentro da “economia da promessa”³⁴ na qual esse acadêmico está acostumado a trabalhar, sua proposta de colaboração de fato funcionava como uma oferta de investimento em um potencial retorno futuro.

Tanto o trabalho da empregada doméstica quanto o meu (ou melhor, o de outro pesquisador que teria aceitado trabalhar de graça) são essenciais para a restauração diária da vida e da produtividade do historiador da arte. É esse trabalho que cria as condições para a execução de seu próprio trabalho: por essa razão, talvez, é vital que tal trabalho – retribuído pelo salário ou pela promessa de um salário – torne-se invisível e sem ser reconhecido enquanto trabalho. É por essa razão, talvez, que embora o historiador da arte possa pensar o seu projeto de pesquisa sobre a aparição de sujeitos *queer* na história da arte italiana como uma contribuição para o pensamento ou para os escritos sobre arte e política, ou sobre as políticas da história da arte, ele fracassa totalmente na compreensão da profunda falha em sua própria “doméstica”.

Não pude resistir a compartilhar essa pequena história por ser um exemplo notável de algo que, em diferentes níveis, é muito comum no ambiente acadêmico contemporâneo, e que, infelizmente, não envolve apenas homens, mas também

³⁴ A expressão “economia da promessa” e a dinâmica que esta nomeia é aprofundada na coletânea *Economia politica della promessa*, Marco Bascetta (Ed.) (Roma: manifestolibri 2015).



mulheres: a maioria das mulheres provavelmente se ocupam de pesquisas acadêmicas em torno de temáticas “políticas”, contudo, dificilmente questionam a organização da sua doméstica – nem em termos de gestão da casa, nem de seus projetos de pesquisa. Na época em que esse episódio aconteceu, fiquei imaginando que tipo de solidariedade política poderia ter surgido entre mim – uma mulher branca, educada, europeia trabalhando de forma precária com produção de conhecimento – e a empregada do professor – que não consigo descrever em muitos detalhes, apesar de poder imaginar que ela tenha um passado de migração e saber que naquele momento prestava serviço na casa de um homem branco. Embora a lacuna entre nós duas pareça ser grande, conseguia enxergar muito bem como seria próxima a nossa colaboração para boicotar a vida desse homem.

Essa questão não é fácil e tampouco uma novidade: o quão hipócrita é preencher essa lacuna em nível conceitual, é uma questão que Audre Lorde tratava em alto e bom som em muitas de suas intervenções, especialmente em conferências organizadas e monopolizadas por feministas brancas de classe média. Na mesma toada, bell hooks identifica a questão do “trabalho” como o maior problema que o movimento feminista teve que encarar desde os anos 1960, quando, por exemplo, uma feminista branca de classe média como Betty Friedan enfatizava o potencial emancipatório para as mulheres do trabalho fora do âmbito doméstico, enquanto negligenciava o fato de que muitas mulheres racializadas já trabalhavam duro fora de suas casas (e dentro de suas casas também) e que nem sempre eram trabalhos emancipatórios, mas frequentemente apenas degradantes e extenuantes. Essa questão também aponta necessariamente para o fato de que grande parte do trabalho material existente hoje, dentro e fora do campo das artes, ao lado do trabalho imaterial, é tema de destaque em nossas discussões no campo das artes quando pensamos em performance e política. O fato de que a maior parte do trabalho material seja realizada por corpos racializados ou por mulheres é outro aspecto dificilmente negligenciável em termos de luta política, tanto quanto em uma reflexão crítica.

Mesmo depois de tantos anos, ainda não tenho uma resposta para essa questão. Talvez, uma possível resposta recaia precisamente na “perturbação doméstica” que, embora involuntariamente, nossa coexistência produziu durante



uma conversa via *Skype*: uma coexistência curta, porém significativa, que foi uma fonte de conhecimento para mim, se não uma forma posterior de subjetivação. A consciência dessa possibilidade de coexistência não passa pelo discurso político, mas pela invenção de formas sempre novas de solidariedade doméstica, na práxis tanto quanto no discurso, na produção bem como na representação. Talvez Marichuy, com seu corpo marcado e a *longue durée* de seu trabalho doméstico e político, com sua potencialidade para delinear as fronteiras do impensável, do real maravilhoso, seja um bom começo.

Referências

PALLADINI, Giulia. On coexisting, mending and imagining: notes on the domesticity of performance. In VUJANOVIC, Ana; PIAZZA, Livia Andrea (ed.). *A live gathering: performance and politics in contemporary Europe*. Berlin: b-books, p. 106-130, 2019.

Recebido em: 15/04/2024

Aprovado em: 22/05/2024