

MULHERES EM CENA – DIMENSÃO POLÍTICA DO EU

Vanessa Macedo (Universidade de São Paulo – USP)¹

RESUMO

Esse artigo é parte da pesquisa de pós-doutorado, realizado pela autora na ECA-USP, na qual analisa a perspectiva política de trabalhos cênicos que exploram memórias e experiências pessoais, estruturando suas dramaturgias por meio do depoimento. Considera as apresentações da Mostra artística *Mulheres em Cena*, como disparadoras desse estudo para investigar o conceito de lugar de fala, o binômio público-privado e a cena depoimento. Dessa perspectiva, aborda de que maneira a leitura dos corpos compõe a dramaturgia das obras e trata de aspectos que dizem respeito às elaborações cênicas de práticas artísticas dessa natureza.

PALAVRAS-CHAVE

Dramaturgias do depoimento; corpo; lugar de fala; público-privado; política.

ABSTRACT

This article is part of the postdoctoral degree carried out by the author at ECA-USP, in which she analyzes the political perspective of performance works that explore personal memories and experiences, structuring their dramaturgy through the testimony. It considers the works presented in the artistic exhibition *Mulheres em Cena* (Women on Stage) as triggers for this study, investigating the concept of the place of speech, the public-private binomial and the performance-testimony. From this perspective, it addresses how the reading of the bodies composes the dramaturgy of the works and deals with aspects related to artistic elaborations of practices of this nature.

KEYWORDS

Testimonial dramaturgies; body; place of speech; public-private; policy.

No ano de 2020, junto à Cia Fragmento de Dança², realizei a 4ª edição da Mostra artística *Mulheres em Cena*³, em São Paulo/SP. O chamamento foi destinado a

¹ Doutora em artes cênicas pela ECA-USP e pós doutoranda nessa mesma instituição, mestra em artes pela UNICAMP e bacharel em direito pela UFRN. É coreógrafa e diretora da Cia Fragmento de Dança/SP, idealizadora e curadora da mostra artística *Mulheres em Cena*.

mulheres interessadas em explorar materiais autobiográficos nas linguagens de dança, teatro e performance, e foram selecionados os seguintes trabalhos: *Cabra que Lambe o Sal*, de Leticia Bassit; *No Baile*, de Lilian Martins; *A Conquista de Miranda*, de Tati Caltabianco; *Risko*, de Morgana Apuana; *Fragmentos Performáticos do espetáculo Rés*, de Verônica Santos; *Todos te Amam até você se Assumir Preta*, de Jéssica Madona; *A Última Mulher do Mundo*, de Patrícia Noronha; e *VACA*, de Bruna Betito. Esses trabalhos invocavam discursos em primeira pessoa, trazendo relatos pessoais, memórias e testemunhos no enfrentamento de questões diversas como maternidade solo, funk de rua, violência obstétrica, mulheres negras em espaços urbanos, encarceramento feminino, reconhecimento da pretitude, violência sexual e o papel das amantes. Como nosso objetivo também era instaurar um debate, após quatro dias de apresentações, realizamos duas conversas abertas ao público com todas as artistas envolvidas.

Neste artigo, interessa-me analisar a expansão pública e a dimensão política de práticas artísticas interessadas na cena-depoimento, trazendo questões específicas da 4ª edição da Mostra *Mulheres em Cena*. É importante ressaltar que o falar sobre si na cena não é velado, não é tão-somente um material que faz parte do processo criativo. A relação com a experiência vivida e com fatos testemunhados é central para esse tipo de fazer e se configura como uma proposta de linguagem cênica.

Dei início à primeira conversa aberta da Mostra com a questão: “qual a dimensão política dessas práticas artísticas do eu?”. A atriz Leticia Bassit começou sua resposta com a seguinte reflexão: “minha maior preocupação era a criação de algo de forma não autocentrada, individualista, egoísta, umbigada, de uma mulher branca, de classe média, morando em São Paulo⁴” (BASSIT, 2020). Já a bailarina Lilian Martins apontou outro lugar: “quando eu trago meu corpo negro em cena eu acho que ele é a própria discussão política, um corpo negro, periférico, destacado em muitos lugares⁵” (MARTINS, 2020). É também o que se percebe na fala da também bailarina Morgana Apuana. Para ela, falar sobre si é um ato de resistência diante da invisibilidade imposta às narrativas de mulheres negras. Importante destacar que quatro, dos oito trabalhos que

² Sob a direção de Vanessa Macedo, a Cia Fragmento de Dança foi fundada em 2002, na cidade de SP. Informações sobre o grupo estão disponíveis no site www.ciafragmentodedanca.com.br.

³ O projeto *Mulheres em Cena* teve início no 2018, com o objetivo de difundir trabalhos artísticos produzidos por mulheres. A 4ª edição aconteceu de 29/10/2020 a 3/11/2020, no Kasulo Espaço de Cultura/SP, com transmissões dos trabalhos ao vivo.

⁴ Conversa pós-apresentação disponível em <https://youtu.be/UWr8Jhbae1I> Acesso em 13/08/2021 às 13h25.

⁵ ibidem

fizeram parte da Mostra, eram de mulheres negras e que, de diferentes maneiras, falavam sobre questões raciais.

Numa primeira análise, percebemos narrativas em que os recursos documentais são determinantes para a dramaturgia que se pretende construir. De outro modo, narrativas em que a presença do corpo em cena já é fundante no processo dramático. Em *Cabra que Lambe o Sal*, quando Leticia⁶ projeta na parede uma foto de sua infância na praia e, depois, a imagem do seu filho ao mar, vai traçando um elo entre atriz e experiência vivida. As projeções parecem atestar a narrativa criando um “pacto de leitura”, expressão usada pelo crítico literário Philippe Le Jeune que coloca a questão autobiográfica no campo da recepção. “Em suma: se o leitor – ou, em sentido mais amplo, o espectador – acredita que o autor, o narrador e o personagem principal de um relato são a mesma pessoa, então se trata de uma obra autobiográfica” (SIBILIA, 2016, p. 57). Não importa a maneira que essas pistas e recursos aparecem no trabalho, o que pode se dar de maneira explícita ou não. De todo modo, “uma autobiografia supõe uma identidade assumida no nível da enunciação” (LEITE, 2017, p.12).

Quando coloco o corpo como fundante do processo dramático, nesse caso, ele é quem funda um primeiro “pacto de leitura” com o espectador/a. É o que percebemos na fala já mencionada de Lilian, ao afirmar que a presença de seu corpo negro em cena já é discussão política. Nesse caso, a hipótese é que existe o que chamarei de “corpo-enunciado” – um corpo que anuncia um discurso dramático atrelado às suas características físicas. Isso significa predizer alguns sentidos propostos pela obra. Contudo, não podemos deixar de levar em consideração que essa questão precisa ser localizada. Estamos falando de Brasil, país marcado pela colonização, escravidão e racismo, e isso condiciona um modo de olhar, pois está posto um imaginário coletivo que diferencia os corpos, ora para invisibilizá-los, ora para apontá-los. Também estamos falando de um país que noticia, com frequência, ser o que mais mata transexuais do mundo.

Nessa direção, em variadas oportunidades, presenciei a fala da atriz Renata Carvalho reforçando o fato de ter um corpo “marcado”, e essas são as palavras que iniciam o seu documentário *Corpo sua autobiografia*: “ele sempre chega antes, na frente. Ele é um muro, um *outdoor*, um letreiro piscante. Eu quero lhes apresentar a

⁶ Na escrita desse texto, optei por usar o primeiro nome da artista após apresentá-la. Duas questões me motivam: deixar menos formal o relato dos processos artísticos e, em alguns casos, não reforçar o sobrenome que, na maior parte das vezes, é de origem paterna.

história do meu corpo. Não que o meu corpo precise apresentações [...] eu sou uma travesti⁷”(CARVALHO, 2020). Em outra ocasião, numa atividade que coordeno de partilhas de processos artísticos, sua fala foi na mesma direção: “a travesti não tem um corpo neutro no teatro, falta liberdade. [...] O ator que pode tudo é o homem branco cisgênero, ele pode começar do zero, tem uma tela branca, a minha julieta não pode começar do zero porque eu sou uma travesti⁸” (CARVALHO, 2020).

Sobre essa questão, considero importantes as reflexões de Oyèrónké Oyewùmí, ao afirmar que, no pensamento ocidental, “ao corpo é dada uma lógica própria. Acredita-se que, ao olhar para ele, pode-se inferir as crenças e a posição social de uma pessoa ou a falta delas” (OYEWÚMÍ, 2002, p. 2). Sendo assim, expressões como “corpo social” ou “corpo político” não são apenas metáforas, podem ser lidas literalmente, pois é a “bio-lógica” que pauta nossa compreensão de realidade. Para a socióloga nigeriana, é a partir da visão que a sociedade ocidental faz suas leituras de mundo. A cosmovisão é eleita como lógica cultural, ao contrário do que acontece para os povos iorubás ou outras culturas que compreendem a realidade a partir de uma cosmo percepção, privilegiando outros sentidos que não o visual, ou mesmo uma combinação de sentidos.

Ao reportar-se a cultura Oyó anterior ao século XIX, Oyewúmí afirma que era a senioridade, baseada na idade cronológica, que determinava sua organização social. Assim como era a audição um dos sentidos que ancorava a compreensão da realidade dessa cultura, que compunha seu sistema de conhecimento também a partir da oralidade. Sendo assim, o corpo marcado, que chega antes, como diz Renata Carvalho se explica na nossa sociedade, pois “no Ocidente, desde que a questão seja a diferença e a hierarquia social, o corpo é constantemente colocado, posicionado, exposto e reexposto como sua causa” (OYEWÚMÍ, 2002, p. 11).

O corpo, portanto, invoca um olhar e é a partir dele que construímos significados sociais e políticos. Nas artes cênicas, a ideia de um corpo-enunciado, que aponta uma dramaturgia tão-somente por sua presença, pode ser sustentada pela mesma lógica de corpos que invocam papéis sociais por sua biologia. Olhamos e julgamos. Olhamos e construímos histórias. E essa construção não se renova a cada olhar, ela é dotada de preconceitos.

⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CGg0WCNOCM> Acesso em 06/08/2021 às 21h20.

⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=abVayE6gJg8> Acessado em 12/08 às 23h03.

Sendo assim, na Mostra *Mulheres em Cena*, uma dramaturgia se anunciava pela presença de alguns corpos. No entanto, isso não significa, de modo algum, a homogeneização daquelas danças e performances de mulheres negras. Significa um traço comum que aponta para uma localização social. E é nessa direção que tenho me perguntado, ao pensar sobre a dimensão política do depoimento na cena, em como o conceito de lugar de fala pode trazer questões para esse debate.

A filósofa e escritora Djamila Ribeiro (2019) afirma ser imprecisa a origem do termo lugar de fala, mas sua hipótese é que tenha relação com a teoria *feminist standpoint* que questiona a epistemologia tradicional e o discurso de sujeito universalizante, reconhecendo a importância de considerar os saberes a partir das suas localizações.

Nossa hipótese é a de que, a partir da teoria do ponto de vista feminista, é possível falar de lugar de fala. Ao reivindicar os diferentes pontos de análises e a afirmação de que um dos objetivos do feminismo negro é marcar o lugar de fala de quem o propõe, percebemos que essa marcação se torna necessária para entendermos realidades que foram consideradas implícitas dentro na normatização hegemônica. (RIBEIRO, 2019, p. 58).

Lugar de fala, portanto, tem a ver com “localização social”, isso nos permite entender o sujeito como parte de uma estrutura que é constituinte do seu lugar de fala: “falar a partir de lugares é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica nem sequer se pensem” (RIBEIRO, 2019, p.83). Percebo uma fricção entre público e privado, ao pensarmos que lugar de fala tem geografia, contexto e memória, sinalizando aspectos sociais e identitários de um discurso. Sendo assim, é importante rebater a frase que se popularizou nas redes, e em variados espaços, de que algumas pessoas “não têm lugar de fala” por não fazerem parte de um grupo específico. O lugar de fala existe para qualquer pessoa, justamente porque localiza a fala e tira dela a possível posição de uma fala universalizante. Vale ressaltar, no entanto, que não tem a ver com representatividade e sim com situar o ponto de partida, pois “não estamos falando de experiências de indivíduos necessariamente, mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania. Seria, principalmente um debate estrutural” (RIBEIRO, p. 60).

Nesse sentido, quero propor olharmos para os trabalhos aqui apresentados a partir desse conceito de lugar de fala, considerando que, as experiências dessas mulheres expõem um debate estrutural, trazendo as geografias, contextos e memórias de seus corpos. De algum modo, são dramaturgias do depoimento que carregam uma

dimensão política encarnada. E aqui a expressão encarnada é pensada como tudo o que constitui a materialidade do corpo, suas subjetivações, memórias e características físicas. É encarnada porque o corpo é central no discurso cênico, é ele quem estabelece um pacto com o público da experiência vivida.

No processo para criação de *A conquista de Miranda*, que teve início quando Tati Caltabianco soube que estava grávida em 2018, a atriz investigou a genealogia dos partos de sua família. Em cena, ela vestiu o molde de gesso de sua barriga, trazendo a memória documentada do seu corpo em gestação e, ao fim da performance, sua filha, com um ano e sete meses, entrou em cena para ser amamentada. O seu processo reuniu conversas sobre violências obstétricas sofridas por sua mãe e por outras mulheres e, ao mostrar o vídeo do nascimento de sua filha Miranda, não é um momento íntimo que está em questão, é a “luta contra o sistema operante, o da indústria do parto, que tira o protagonismo da mulher e coloca nas mãos da medicina o controle do corpo feminino”⁹. A experiência vivida pelo corpo, em *A Conquista de Miranda* chega para o público pela exposição de vídeos, áudios, imagens e textos que Tati produziu no processo e pela ação performativa de sua filha mamando em seu seio. A narrativa se faz a partir dos arquivos e daquilo que ela decide dizer e mostrar.



Ensaio de *A Conquista de Miranda*, na 4ª edição da Mostra Artística Mulheres em cena, 2020¹⁰.

⁹ Conversa com Tati Caltabianco sobre sua apresentação na Mostra, registrada pelo whatsapp em 9/3/2021, às 2h 11 min.

¹⁰ Foto de Vanessa Macedo.

Já em *Fragmentos Performáticos do espetáculo Rés*, Verônica Santos não relata uma situação vivida de encarceramento, mas testemunha o quanto essa experiência lhe é próxima. Revisitando sua infância, reconhece esse fato em histórias de mulheres de sua família e afirma que falar de “rés” envolve uma cadeia de pessoas afetadas com o encarceramento num Estado racista - a mãe, o irmão, toda a família que sofre a violência dessa experiência. Verônica entra em cena e, como bailarina negra, o seu corpo compartilha da realidade de pessoas que são racializadas e subalternizadas. Algumas coisas Verônica resolve mostrar, outras se dão na presença de seu corpo, anunciando uma dramaturgia que é invocada na vida e realidade de mulheres negras. Na primeira parte do trabalho, ela projeta a seguinte frase: “68% das mulheres encarceradas no Brasil são negras”.

Assim como Tati, Verônica entende seu trabalho como denúncia, mas cada uma delas assume estéticas muito diferentes. Tati apresenta-se em primeira pessoa, propõe um ambiente de intimidade trazendo o transe experienciado em seu trabalho de parto, e mistura isso a uma contextualização política. O seu maior enfoque é denunciar como as violências obstétricas foram naturalizadas. Verônica, por sua vez, não se coloca verbalmente em primeira pessoa, sua dança produz um grito sem som, uma imagem de silenciamento. Na conversa pós-apresentação, nos conta que usou signos que trazem a memória dos momentos em que acompanhou sua mãe cortando o cabelo de mulheres em penitenciárias femininas. Ela sentia cheiro de esmalte, a vaidade das mulheres lhes chamava atenção, por isso resolveu entrar em cena com suas unhas pintadas de vermelho. Também optou por encher o palco de laranjas por ser a fruta que as exiladas misturavam à acetona para fazer uma bebida destilada na passagem do ano.



As duas propostas se potencializam por reforçar um lugar de fala que diz sobre uma estrutura social. Suas dramaturgias se sustentam de formas muito diferentes, mas me interessa investigar o que as aproxima. Ambas escolhem ser depoimentos-denúncia. A experiência de si se expande e redimensiona as fronteiras entre público e privado.

Para Paula Sibilia, “as escritas de si são objetos privilegiados quando se trata de compreender a constituição do sujeito na linguagem e a estruturação da própria vida como um relato – seja escrito, oral, fotográfico, pictório, audiovisual ou multimídia (SIBILIA, 2016, p. 61). O que considero interessante nos estudos dessa autora, ao trazer muitas abordagens do eu na experiência artística, é a relação que propõe com a alteridade. Não há como pensar um eu sem um outro, ou sem muitos outros, “tanto o eu como seus enunciados são heterogêneos: para além de qualquer ilusão de identidade, eles serão sempre habitados pela alteridade. Toda a comunicação requer a existência do outro, do mundo, do alheio, do não-eu” (SIBILIA, 2016, p.58).

Djamila Ribeiro aponta que a categoria “outro” entra nos processos de discussão sobre lugar de fala, pois a necessidade de se autodefinir passa pelo processo de diferenciação. “de modo geral, diz-se que a mulher não é pensada a partir de si, mas em comparação ao homem. É como se ela se pusesse se opondo” (RIBEIRO, 2019, p. 34). Com isso, pretendo trazer o debate do político para a esfera privada, distanciando, cada vez mais, a oposição entre público e político de um lado e privado e apolítico de outro. Longe de ser uma discussão nova, a diluição dessas fronteiras é antiga. O slogan do movimento feminista, durante os anos 1960 e 1970, afirmando que “o pessoal é político”, coloca o ambiente doméstico e questões que eram consideradas como apartadas do espaço público para dentro dele. Portanto, as práticas artísticas do eu não estão alheias a relação eu-mundo, a dimensão privada não se restringe aos processos de intimidade e lugar de fala não diz respeito a uma experiência isolada do seu contexto social.

Em conversa realizada com a historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz, Djamila Ribeiro expõe essa questão diferenciando vivência e experiência individual de lugar de fala. Ela nos conta que sua primeira experiência com o racismo institucional foi na escola, e isso reflete a realidade do seu grupo social. No entanto, afirma que o fato de ter aprendido a jogar xadrez com 6 anos e ter ganhado um campeonato aos 8 não reflete a experiência desse mesmo grupo. Sendo assim, diz: “as nossas experiências individuais

nem sempre vão corresponder às realidades do nosso grupo, então pensar lugar de fala é entender quais as experiências que nós estamos compartilhando a partir da matriz de dominação e não como indivíduos. Por isso que não é a vivência” (RIBEIRO, 2021)¹¹.

Para Linda Alcoff (1991-1992), não se pode transcender o lugar de fala porque é a partir dele que se autoriza ou desautoriza um discurso. O lugar de onde se fala, que ela entende como uma localização social ou de identidade, afeta o significado e o reconhecimento da verdade do que se fala. Essa discussão nos leva a problemática da representação. A filósofa panamenha nos pergunta se é possível “falar por” sem “falar sobre” ou o inverso, e nos convida a uma outra prática: “devemos nos esforçar para criar, sempre que possível, as condições para o diálogo e a prática de falar com e para, em vez de pelos outros” (ALCOFF, 1991-1992, p. 23).

Retomando a Mostra, em *A Última Mulher do Mundo*, ao relatar que sofreu abusos sexuais e que seus agressores eram pessoas próximas, Patricia Noronha nos apresenta uma realidade comum a muitas mulheres. Mesmo aquelas que não passaram por situações semelhantes são capazes de se reconhecer naquele discurso. Assim como lugar de fala se distingue da experiência individual e da vivência, penso que práticas artísticas do eu podem se motivar por diferentes questões dando-lhes possibilidades diversas de existência. Sendo assim, não necessariamente todos que querem falar sobre si na cena se implicam num discurso político. Acredito, inclusive, que as motivações de trabalhos dessa natureza partam de um lugar que, muitas vezes, não reconhece a sua expansão pública, e isso não significa lhes tirar a dimensão política, mas também não significa dizer que estarão sempre tensionando esse espaço. Esta não é uma defesa cega afirmando que qualquer relato pessoal é político. Isso nos faria entrar numa discussão sobre os sentidos de política e, por ora, pretendo somente conectar o conceito de lugar de fala com a experiência da cena-depoimento, reivindicando a potência política dessa aproximação.

É no sentido de afastar a ideia de que falar sobre si é um discurso autocentrado e que diz respeito a uma experiência íntima que me coloco. Isso para ressaltar o quanto algumas dessas experiências promovem a visibilidade de questões colocadas à margem. São dramaturgias que fazem da cena um ato de denúncia ou que, sem julgamento, problematizam suas próprias experiências, jogam luz a pautas consideradas menores.

¹¹ Disponível em <https://www.instagram.com/tv/CO1Eai4nlhR/> Acessado em 12/08/2021 às 20h25.

Um traço que considero comum a todas essas mulheres é a experiência da dor. Em alguma medida, isso promove a ideia de associação entre autobiográfico e terapêutico, contribuindo para ofuscar a dimensão política dessas práticas. É o que afirma Janaina Leite: “sob certo aspecto, o autobiográfico e a história da sua consolidação como gênero contribuíram para que se formasse talvez a principal sombra que paira sobre as obras autobiográficas, que é a de uma espécie de crise pessoal tornada pública” (LEITE, 2017, p. 69). A atriz e pesquisadora traz uma série de exemplos de trabalhos autobiográficos que se constituem a partir da experiência do trauma. Nessa discussão, quero ponderar dois aspectos, sendo o primeiro da ordem do político e o segundo da resultante estética.

Prefiro, nos trabalhos das mulheres aqui abordados, pensar a experiência da dor ao invés do trauma. Não cabe aqui um debate conceitual, dentro do que poderia ser uma abordagem psicológica, do uso desses termos. Bruna Betito, por exemplo, afirmou ter se proposto a deslocar sua experiência de trauma para criar *VACA*, o que me interessa, para além de nomear de dor ou trauma, é pensar que estamos falando do corpo em experiência, da elaboração artística sustentada por uma dramaturgia encarnada, de subjetividades articuladas na relação eu-mundo, como propõe Paula Sibilia:

Se as subjetividades são modos de ser e estar no mundo, longe de toda essência fixa e estável que remete ao ser humano como uma entidade não-histórica de relevos metafísicos, seus contornos são elásticos e mudam ao sabor das diversas tradições culturais. Portanto, a subjetividade não é algo vagamente imaterial que reside “dentro” de cada um. Por um lado, ela só pode existir se for *embodied*, **encarnada** no corpo, mas também está sempre *embedded*, embebida numa cultura intersubjetiva (SIBILIA, 2016 p.26)

O que faz esses trabalhos comungarem questões políticas tem mais a ver com a forma como, em suas elaborações estéticas, se dão esse fluxo de movimento entre *embodied* e *embedded* apontado por Sibilia. Outra questão destacada é a constatação de Marvin Carlson (1996) ao afirmar que performar a si mesmo tem a ver com a reivindicação de grupos culturalmente marginalizados por contar a sua própria história. O teatrólogo também ressalta a importância do movimento feminista nessas práticas, afirmando que a autobiografia foi importante para o entendimento e articulação da experiência das mulheres. É nessa direção a crítica escrita por Mainá Santana referindo-se especificamente às mulheres negras que participaram da 4ª edição da Mostra Mulheres em Cena: “os espetáculos comunicam-se com pessoas negras ao tocar-lhes a

identificação, possibilitando o encontro de algo íntimo e compartilhável, que nem sempre queremos olhar, apesar de precisarmos lidar dia a dia ¹²” (SANTANA, 2020).

Por fim, do ponto de vista da resultante estética, ainda que esses trabalhos se constituam sob o guarda-chuva da cena-depoimento e que a experiência da dor e da exposição de si estejam presentes, eles não estruturam necessariamente um ambiente denso. Em *No Baile*, o clima é de festa ao som de funk e dos questionamentos que Lilian Martins faz sobre como a sociedade patriarcal aponta os corpos que reboam ao som desse ritmo. Em *Cabra que Lambe o Sal*, Leticia Bassit transita entre momentos dramáticos e divertidos. Propondo uma relação explícita entre depoimento e denúncia, encerra seu trabalho com a seguinte fala da atriz: “O Brasil é um país sem pai”.

Bruna Betito, ao contar sobre a condição da amante em diferentes contextos, nos toma, do início ao fim, com o seu humor inteligente. Transcrevo um pequeno trecho de seu trabalho VACA: “tecnicamente eu não cometi nenhum pecado porque está muito evidente nas escrituras que não cobiçarás a mulher do próximo, eu não cobicei mulher nenhuma, eu cobicei o homem da próxima¹³” (BETITO, 2020). É também de forma irreverente e com uma boa dose de ironia que Jéssica Madona em *Todos te Amam até você se Assumir como Preta* pinta seu rosto de branco dizendo ser a maquiagem tendência da zona sul do Rio, Leblon e Ipanema. Já Patrícia Noronha opta por uma melancolia num cenário nostálgico que divide com seu cachorro, seu companheiro de cena em *A Última Mulher do Mundo*. Na surpreendente relação entre os dois, vemos ela dançar enquanto ele “canta” em perfeita sintonia com a trilha.

¹² Disponível em <https://www.arquivosdeokan.com.br/cresceroesdorisko>. Acessado em 14/08/2021 às 14h15.

¹³ Essa fala e os demais exemplos dessa última parte constam no teaser da Mostra, acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=ciOeTe-bhII> Acesso em 14/8 às 22h58.



A Última Mulher do Mundo, na 4ª edição da Mostra Artística *Mulheres em Cena*, 2020¹⁴.

Morgana Apuana, nos primeiros 20 minutos de seu trabalho, atravessa uma trilha de pó branco que rasga a sala cênica numa diagonal. Sob uma luz vermelha e gestos precisos, lida com a tarefa de ter que se equilibrar pacientemente nesse percurso. *Risco* nos aponta o que o próprio nome diz, o risco de viver, condição imposta, principalmente, às mulheres negras.

Como se vê, a singularidade é visível em cada umas das apresentações. Em comum, o desafio de dar corpo e voz a questões deixadas às sombras, colocadas à margem ou simplesmente consideradas pouco importantes. É esse lugar político que reúne essas dramaturgias do depoimento.

REFERÊNCIAS

ALCOFF, Linda. Uma epistemologia para a próxima Revolução. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, DF, vol. 31, n. 1, p. 129-143, jan./abr. 2016.

ALCOFF, Linda. **The problem of speaking for others**, Cultural Critique, n. 20, p.5-32, 1991-1992. Disponível em: <https://depts.washington.edu/egonline/wordpress/wp-content/uploads/2010/05/Alcoff-Reading.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2021.

Canal Youtube Cia Fragmento de Dança. **Bate papo – Mulheres em cena – Encontro 1**. Disponível em <https://youtu.be/UWr8Jhbae1I>. Acesso em: 14 ago. 2021. Transmitido em 1 fev.2020. Dur: 2h10 min.

_____. **Bate papo – Mulheres em cena – Encontro 2**. Disponível em < <https://youtu.be/e7Qz95N56CE>. Acesso em: 14 ago. 2021. Transmitido em 2 fev.2020. Dur: 1h58 min.

¹⁴ Foto de Maitê Molnar.

____ **Mulheres em cena – novembro 2020.** Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ciOeTe-bhII> Acesso em 14 ago. 2021. Transmitido em 15 jun. 2021. Dur:2min. 53 seg.

CARLSON, Marvin. Performing the self. **Modern Drama**. v. 39, n. 4, p. 599-608. Toronto: University of Toronto press, 1996.

CARVALHO, Renata. **Corpo sua autobiografia.** Canal Youtube Terremoto México. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CGg0WCNOCM>. Acesso em: 06/08/2021. Transmitido em 6 mai. 2021. Dur:41m17seg.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas:** do diário à cena. 1º ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. **The invention of women:** making na African sense of western gender discourses. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

____ Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). The African Philosophy Reader. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8%C3%B9m%E1%BA%B9%CC%81_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_visualizando_o_corpo.pdf Acesso em 13/08/2021.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala** (coleção feminismos plurais). São Paulo: Pólen Livros, 2019.

____ [Sem título] São Paulo. 13 de mai. 2021, Instagram @liliaschwarcz. Disponível em <https://www.instagram.com/tv/CO1Eai4nlhR/> Acesso em 12/08/2021

SANTANA, Mainá. Crescer ao Rés do RisKo. No Baile, encontrar refúgio da infeliz certeza de que Todos Te Amam Até Você Se Assumir Preta. **Arquivos de Okan.** Disponível em < <https://www.arquivosdeokan.com.br/cresceraoresdorisko> > Acesso em 14/08/2021.

SIBILIA, Paula. **O Show do eu** – a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.