

**Maria Fonseca Falkembach**

Artista do corpo, professora do Curso de Dança – Licenciatura e da Pós-Graduação em Artes - Lato Sensu, da UFPel. Doutora em Educação pela UFRGS e Mestre em Teatro pela UDESC. Coordenadora do Tatá - Núcleo de Dança-Teatro e integrante do Outro Dances. Blog: dramaturgiadocorpo.blogspot.com. Email: maria.falkembach@ufpel.edu.br

**Gessi Almeida Könzgen**

Bailarina e atriz, educadora no sistema de ensino da Prefeitura Municipal de Pelotas. Graduada em Dança - Licenciatura pela UFPel. Integrante do Grupo Tatá - Núcleo de Dança-Teatro. Email: gessikonzgen@gmail.com

## Cumplicidade no processo de criação de *Axêro*

### *Complicity in the Axêro's creative process*

**Resumo:** Este artigo descreve e analisa o processo de criação de duas cenas de *Axêro*, buscando revelar elementos e relações implícitas na dramaturgia da obra. Dialoga com a noção de dramaturgia como construção de relações de cumplicidade, de Ana Pais. O estudo estende essa ideia para a relação entre mulheres, específica na criação dessa obra, cujo protagonismo é de uma mulher negra. Aproxima a noção de cumplicidade com o ponto de vista de Marta Haas sobre a performance: como maneira de transmitir, coletivizar e reparar memórias traumáticas. Apresenta o modo de materialização do invisível e do não dito na poética da obra de dança-teatro *Axêro* que, posteriormente, foi recriada para a linguagem cinematográfica.

**Palavras-chave:** cumplicidade; dramaturgia; testemunho; memória traumática; mulher negra.

**Abstract:** *This paper describes and analyzes the creative process of two scenes of the play Axêro, intending to reveal implicit elements in the dramaturgy work. It dialogues with Ana Pais's notion of dramaturgy as a construction of relations of complicity. The paper expands this notion, approaching it to the relationship between women involved in the creative work, whose protagonist is a black woman.*

*The text approximates the notion of complicity with the point of view of Marta Haas of performance: as a way to transmit, collectivize and repair traumatic memories. It presents the way of materialization of the invisible and the unsaid in the poetics of the dance-theater work Axêro, which has been later recreated for the cinematic language.*

**Keywords:** complicity; dramaturgy; testimony; traumatic memory; black woman.

*Axêro* é filme, dança, teatro, canção, depoimento, corpo, lugares, história, ficção, vida de Gessi e João<sup>1</sup>. Ensaíamos dois anos para realizar uma obra de dança-teatro presencial, com uma estrutura ritual, em uma conformação de semiarena, bem próxima do público. Um mês antes de nossa estreia, marcada para abril de 2020, iniciou o período de isolamento sanitário da pandemia do Coronavírus. Então, tudo se reconfigurou para as telas, a imagem ganhou relevância e negociamos com outros modos de compor. O que denominávamos dramaturgia ganhou o nome de roteiro. Mas, como mulheres da cena, é a partir da ideia de dramaturgia que falamos sobre nossa composição. Neste texto, dialogamos com o conceito de dramaturgia de Ana Pais, para quem, a dramaturgia “consiste em criar relações de cumplicidade - implícitas, invisíveis e ilícitas - numa ação comum” (Pais, 2010, p. 80). Descrevemos, neste texto, a cumplicidade entre mulheres, isto é, o trabalho dramaturgico que se evidenciou nesse processo e ganhou forma.

[1] *Axêro* é uma produção do Grupo Tatá, vinculado ao projeto unificado Tatá - Núcleo de Dança-Teatro, do Centro de Artes da UFPel, que desenvolve atividades de pesquisa e extensão articuladas. Na realização de *Axêro - o filme*, somou-se à equipe Luís Fabiano Gonçalves e demais integrantes do coletivo Fio da Navalha. Direção de Maria Falkembach. Texto de Gessi Könzgen e João Cruz. Participação de: Antônia Morales, Judith Dias de Almeida e Nattih Meirelles. Direção de Fotografia: Luís Gonçalves. Trilha Sonora: Grupo Tatá e Álvaro Rosacosta. Montagem: Luís Gonçalves, Maria Falkembach e Rayssa Fontoura. Financiamento Procultura Pelotas.



Figura 1: Pôster de Axêro - o filme. Fonte: Acervo das autoras.

*Axêro* nasceu da necessidade de Gessi falar sobre o município de Pelotas desde sua perspectiva de mulher negra. E da necessidade de João de criar algo que tratasse da dor física e psíquica produzida pelo racismo cotidiano. Colocar uma mulher negra e um homem negro como protagonistas da história de Pelotas foi a ação que orientou este trabalho desde o princípio. *Axêro* é um trabalho colaborativo, cuja dramaturgia foi sendo construída ao longo dos ensaios, nos quais a materialidade primeira de composição era o corpo.

Gessi trouxe o termo *axêro* em um dia de ensaios com a explicação de que 'o *axêro* foi aquilo que deu amparo para que as pessoas escravizadas suportassem sua condição e (re)existissem até hoje' (transcrição).

*Axêro*, palavra iorubá, é um termo do Batuque do Rio Grande do Sul. Conforme explica Erick Wolff (2017), o *axêro* se manifesta nos rituais do Batuque, porém há pequenas divergências ao descrever essa entidade. Alguns consideram que o *axêro* "são os próprios orixás, em uma manifestação imitando crianças; outros já consideram que seja uma entidade diferente da divindade que se manifesta após a manifestação do orixá" (Wolff, 2017, s.p.). Wolff (2017, s.p.) ainda comenta que os "antigos diziam que o *axêro* era para descansar ou acalmar o Elegun", o iniciado na religião. O *axêro* é uma entidade, mas também é força, é fonte de potência. Conforme nos descreve Gessi, a partir de sua pesquisa para escrever a dramaturgia, estar em estado de *axêro* é suportar, amparado por algo que está ao lado" (Falkembach, 2019, p. 1031-1032).

Pelotas, no sul do Sul do Brasil, é uma cidade negra. *Axêro* busca ressaltar que a história da cidade, sua cultura, é negra, diferente da narrativa que apresenta a população do Sul do Brasil como europeizada. A obra questiona o silêncio sobre a contribuição negra na construção do Rio Grande do Sul. Assim, buscamos colocar o dedo na ferida da *Princesa do Sul*: mostrar que o seu desenvolvimento, sua riqueza, foram feitos às custas do trabalho escravo, da vida de milhares de mulheres e homens.

Nossa intenção era dar corpo à essa história: criar palavras, sons e movimentos capazes de contribuir para restaurar e atualizar memórias e reparar o trauma social produzido pela escravização da população negra e reproduzido pelo racismo. Não seria possível revolver esses temas, formadores de nossa subjetividade, se não tivéssemos criado um espaço de experimentação, pautado ao mesmo tempo pela confiança e pelo desafio.

Fazemos, neste texto, o exercício de descrever como essa experiência foi materializada na obra *Axêro*. Nos aliamos a Ana Pais

para situar essa nossa experiência como uma relação de cumplicidade. A autora desenvolve o conceito de dramaturgia a partir da descrição do papel do dramaturgista – em suma, um colaborador que, “por um lado alimenta o processo com materiais e reflexões, ampliando o horizonte da pesquisa e das escolhas; por outro, contribui para do caos se criar uma ordem dos elementos, sintetizando-os e fixando-os de acordo com a intenção do projeto” (Pais, 2010, p. 83). Entendemos que no processo de *Axêro*, as funções de dramaturgista se fundiram com os papéis de autora (Gessi Könzgen) e diretora (Maria Falkembach), sobre os quais tínhamos mais nitidez. O que nos interessa da reflexão de Pais não é necessariamente a definição das ações do dramaturgista, mas a compreensão de que a dramaturgia

[...] é indissociável da obra porque participa de todas as escolhas que a estruturam, mas permanece invisível; pertence à esfera da concepção do espetáculo, uma espécie de fio que nele tece ligações de sentido, criando um discurso. Simultaneamente dramático e performativo, esse discurso caracteriza-se por um movimento que envolve a teia latente de sentidos fabricados e entrelaça todos os materiais estéticos (Pais, 2010, p. 88).

Nos agregamos a concepção de Pais, de que o processo dramático ocorre na reciprocidade entre direção e dramaturgia, materializando relações de cumplicidade. A autora elabora sua ideia de cumplicidade a partir de um estudo sobre a etimologia da palavra: implícito, pacto criminoso, ação comum. Segundo ela, essas três características

[...] estão subentendidas em todas as escolhas do espetáculo, possuem qualidade criminoso de transgredir as leis do visível (o centro) por meio de renovadas articulações de sentido (periféricas) e participam da ação comum que constitui quer o processo criativo, quer o discurso dos variados materiais cênicos (Pais, 2010, p. 91).

Entendemos que a relação de cumplicidade, em *Axêro*, foi construída ainda no período de ensaios presenciais, constituída pela especificidade das artes da cena: sua condição efêmera. Depois, a cumplicidade construída foi transportada para a elaboração do roteiro do filme a para o set de filmagem.

Já tivemos a oportunidade de exibir o filme em escolas e outros ambientes nos quais realizamos conversas com o público após a sessão. A fala contundente de algumas pessoas, principalmente de mulheres negras, após assistir ao trabalho, fez com que nos perguntássemos: nossa cumplicidade produz cumplicidade? Intuímos que é possível compartilhar essa cumplicidade que conseguimos alcançar nos ensaios, de forma que ela seja refeita na relação com o público. Se reconhecemos que o trabalho que fazemos juntas é dramaturgia, no sentido apresentado por Pais, isto é, trabalho de criação de cumplicidade, retomamos o caminho dessa criação para identificar operações e elementos que nos permitam descrever como manejamos o implícito, como cometemos nossos crimes e ações comuns.

Ao abordar sobre o implícito como elemento da dramaturgia, Ana Pais ressalta que transgredir a ordem do visível: “é um discurso da **presença** e do estar no espaço e no tempo, mais complexo do que a mera relação entre quem vê e o que é visto” (Pais, 2016, p. 47). Para a autora, a dramaturgia lida com o invisível. Nós acrescentamos que também pode ser lida com o não dito.

Quando tratamos da perspectiva de vida de uma mulher negra, o invisível também é composto da invisibilização, assim como o silêncio é também composto do silenciamento. O manejo para transmutar o não visível e o não dito, efeitos de opressão, para o não dito e não visível da poesia, é difícil e nos exige um trabalho ético, de reciprocidade e construção de cumplicidade.



Figura 2. Gessi Könzgen em uma das cenas de *Axêro*, foto de Luís Fabiano Gonçalves (2021). Fonte: Acervo

Uma ressalva antes de continuar: que fique nítido que não estamos omitindo a presença do Jão na produção de nossa cumplicidade, não podemos desconsiderar que *Axêro* é um coletivo de três pessoas (Gessi, Maria e Jão), mas escolhemos focar e reforçar, neste texto, a cumplicidade de duas mulheres protagonistas deste trabalho. Duas mulheres se escutando, se refazendo, reelaborando sua identidade, se empoderando<sup>2</sup>.

Focamos na relação entre mulheres devido à nitidez do impacto produzido em mulheres negras que assistiram ao filme. No relato de Gessi, que transcrevemos abaixo<sup>3</sup>, podemos identificar a relação de cumplicidade com as espectadoras, os efeitos físicos do compar-

tilhamento de sensações, sentimentos e memórias implícitos, “como uma corrente elétrica” que uma não precisa explicar para a outra.

No dia da estreia, no cinema, após a primeira sessão, havia muitas pessoas, em uma espécie de fila vindo em minha direção. A primeira mulher negra que se aproximou chorava muito e falava. Não entendi nenhuma das palavras, sei que era sobre o seu mestrado, e chorava muito. Era como se esse corpo estivesse levando pequenos choques, soluçava, a palavra não comunicava tudo. A vibração produzida no corpo daquela pessoa na minha frente em micro movimentos, ressoava em mim, como se fôssemos duas peças de uma engrenagem separadas pelo espaço físico, mas ligadas por uma corrente elétrica, culminando num abraço. E assim, a fila andou e com todas as mulheres negras que estavam lá, foi a mesma coisa, me abraçaram e choraram, abraçaram e choraram. Essa modificação corporal me dizia quanto havia sido tocada. Toda vez que relembrar, meu corpo volta àquele estado. Quando alguma palavra queria aparecer, sumia. Não há palavras, em nenhuma língua, possíveis de traduzir, explicar a reação do sentir... Nenhuma pessoa negra precisa explicar para outra pessoa negra, o que é ser negro, essa memória ancestral está presente, independente em qual parte do mundo estivermos, mudando apenas o contexto das situações. As mulheres não negras me falavam de sucesso, da qualidade da obra, de quanto ela poderia competir em grandes festivais - superficial, externo. Nenhuma mulher negra falou sobre isso. No caso das negras, o verbo era no corpo, como se séculos de opressão fossem vomitados ali, provocassem uma imensa catarse. (Könzgen, 2022, transcrição)

O relato de Gessi diz que não há palavras que traduzam a memória ancestral, mas, ao mesmo tempo, identifica que era essa memória que estava sendo ali compartilhada. Uma memória que condensa muitos afetos. Entendemos essa memória desde a perspectiva dos Estudos da Performance (Schechner, 2013), para os quais os saberes (memórias corporificadas) são transmitidos pela conduta reiterada ou, conforme Schechner (2002), pelos comportamentos restaurados. En-

[2] O formato que encontramos para a escrita do texto transita entre a primeira pessoa no plural e a terceira pessoa, que ocorre quando tratamos da experiência singular de Gessi ou Maria.

[3] Relato apresentado na Mesa-redonda “Poéticas Ético/Eco/Feministas”, do VII Simpósio Internacional de Gênero Arte e Memória (SIGAM), no dia 22 de novembro de 2022.

tendemos que a transmissão dessa memória também é produção de subjetividade (Falkembach, 2019).

Revisitando esse relato de Gessi, encontramos proximidade com as reflexões de Marta Haas (2023) sobre a transmissão da memória traumática pela performance. Haas desenvolve sua tese sobre o trauma social produzido pela violência de estado, sobre modos de reparação do trauma e também sobre a ausência dessas medidas, ao analisar testemunhas e performances relacionadas ao holocausto e às ditaduras militares latino-americanas. A autora escreve que a “performance funciona como uma espécie de catalisador por intermédio do qual podemos coletivizar a memória traumática. Isso significa partilhar, pelo testemunho, a violência” (p. 248).

Evidenciamos a escravização da população negra no conjunto dessas situações extremas tratadas na tese de Haas. Situação que produziu o trauma social nunca devidamente tratado no Brasil. Situamos a obra *Axéro* no lugar de trabalho da pós-memória, conceito detalhado na obra de Haas, que

[...] consiste precisamente em reativar memórias culturais distantes e reencarnar laços sociais perdidos, buscando formas de mediação e expressão estética que ressoem a experiência traumática. [...] Essa memória implica uma conexão viva com o passado traumático, uma ligação afetiva e encarnada que nos faz sentir responsáveis por lembrar (Haas, 2023, p. 94).

Intuímos que as relações de cumplicidade têm papel importante na restauração de condutas, no processo e na materialização da obra, no trabalho de fazer ressoar as memórias traumáticas coletivizando-as e tratando-as. Sentimos, então, a necessidade de retomar o processo para identificar se nossa hipótese era válida.

Como chegamos nisso? Como fomos transformando as memórias (e pós-memórias) narradas por Gessi e João em corpo, em imagem? Para lembrar e descrever o processo, fizemos uma leitura compartilhada do caderno de ensaio da direção, instrumento de anotações do processo, elaborado por Maria, utilizado para registrar ideias, caminhos, escolhas, questões, dúvidas, textos, que surgiam no dia-a-dia dos ensaios. Também foi usado para planejamento dos ensaios e como espaço de anotação de coreografia, texto e roteiro. Lembramos que nos primeiros encontros conversamos, apontamos ideias, sentimentos, temáticas, desejos e a pergunta: como materializar tudo isso?

Como materializar sem restringir, sem objetificar? Como não objetificar o corpo dessa mulher negra, Gessi, historicamente objetificado?

No papel da direção, surgem perguntas específicas: Como ajudar Gessi (e o João) a chegar em atitudes, em respostas corporais complexas? Como possibilitar aos seus corpos escaparem de reações padronizadas forjadas por anos de proteção (corporal)? O caminho escolhido foi a conduta de escutar, dar tempo, deixar. Além disso, trabalhar pelo movimento e enxergar os materiais disponíveis.

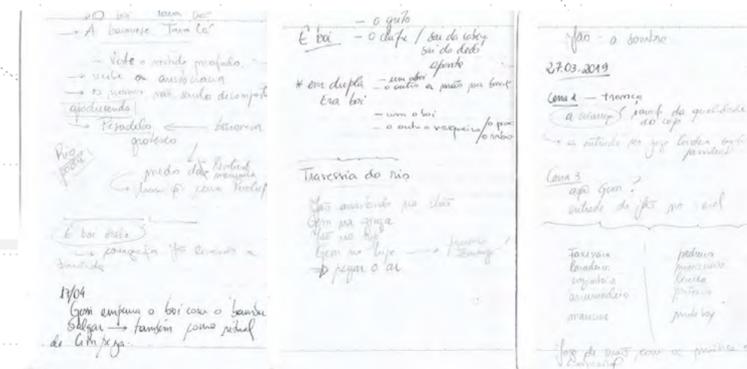


Figura 3. Caderno de ensaio da direção (2019). Fonte: Foto de Maria Falkembach.

Descrevemos, neste texto, o processo de criação de duas das cenas do filme, *Boi Bravo* e *Tranças*, com o intuito de identificar as relações de cumplicidade, revelar os aspectos invisíveis tecidos pelas diferentes intenções, escolhas e materiais de trabalho.

### BOI BRAVO

Essa cena, situada no bambuzal, é emblemática para nós, porque é a cena de onde emerge a linguagem cênica do trabalho. Ela traz três elementos: o boi, o sal e o sangue. A figura do boi condensa e articula três entes: o ser humano escravizado; o próprio boi criado para ser carneado nas charqueadas; e a ancestralidade, representada por *lansã*, orixá que também se materializa na imagem do búfalo<sup>4</sup>.

O nosso ponto de partida foi o movimento do boi e a frase “a sorte do boi, melhor que a do negro”. Gessi criou essa frase, buscando sintetizar a situação nas charqueadas de Pelotas, em que centenas de bois, todos os dias, eram mortos pela mão de obra de pessoas negras escravizadas (Assumpção, 2009). Começamos criando movimentos que lembrassem o movimento do boi, dando ênfase para o movimento de cabeça, com a imagem do chifre e relações da cabeça com o rabo e os pés. Para isso, exploramos a conexão cabeça-cauda, uma das conexões ósseas que estrutura práticas corporais com abordagem da educação somática.

Somamos à exploração das possibilidades de movimento na relação cabeça-cauda, a ginga da capoeira e diferentes batidas do pé no chão. Fomos definindo movimentos das mãos, que, na cabeça, simulam os chifres ou, na cintura, produzem ares da entidade *lansã*. Escolhemos a orixá *lansã* porque nos interessava, mais para o final na obra, uma cena em que essa entidade criasse “o vento e a tempestade” (Prandi, 2001, p. 303) para lavar a sujeira branca do corpo negro que sofreu o branqueamento. Assim, a ideia era que, aos poucos, pu-

déssemos trazer sua imagem, para ir também construindo a noção de *axéro* como uma força ancestral que sustenta, que apoia. Foi no decorrer dos ensaios, na pesquisa sobre imagens de *lansã*, que descobrimos a relação entre esse orixá e o búfalo.



Figura 4. Gessi Könzgen em uma das cenas de *Axéro*, Foto de Rayssa Fontoura (2021). Fonte: Acervo das autoras.

Há uma conjunção de elementos históricos, sagrados, existenciais, emocionais, que ficam implícitos na figura que é, ao mesmo tempo, humana, animal e orixá. Na perspectiva de dramaturgia em que realizamos essa análise, a espectadora é convocada a ser cúmplice da elaboração das relações entre esses elementos, que não são literais nem racionais, mas estão implícitas.

Trabalhamos com o movimento em espaço restrito. Juntamos os sons de aboio, mugidos e bufadas. Na exploração das sonoridades, Gessi criou uma frase cancional que contribuiu com o ritmo e atmosfera da cena: “É boi bravo. Eu tava lá”. (Könzgen, 2019, p. 2) Acrescentamos, também, o trabalho com um objeto: uma vara de bambu, que, apoiada nos ombros, remete à canga do boi e ao trabalho pesado. Depois, a vara de bambu se transformou em lança e em varal do

[4] “Ogum caçava na floresta quando avistou um búfalo. Ficou na espreita, pronto para abater a fera. Qual foi sua surpresa ao ver que, de repente, sob a pele do búfalo saiu uma mulher linda. Era Oíá” (Prandi, 2001, p. 297). Oíá, recebe o nome de *lansã*, por ser mãe de nove filhos.

[ 5 ] Convidamos para a elaboração do cenário, o artista Maurício Ploenals, que desenvolveu sua concepção no processo dos ensaios.

charque. A exploração das possibilidades de movimento e de espaço criados pelo bambu conduziu à produção de um cenário feito de bambu, que possibilitava a transformação do espaço cênico a cada cena<sup>5</sup>. Todos esses elementos foram explorados em diferentes dinâmicas, para alcançar as ideias de diferentes atitudes, por exemplo a fúria ou o sofrimento do boi. Depois de alguns ensaios, explorando essa corporeidade, Gessi criou uma canção:

Sangue e sal escorrendo das pilhas de carne  
Sal, sangue e sal  
Sal, sangue e sal (Könzgen, 2019, p. 3)

O sal e o sangue representam a matança do boi, principal operação da indústria do charque, da economia escravocrata que produziu horror e riqueza (suja de sangue); a carne humana como objeto e lugar do horror; e os rituais de matriz africana, que invocam as forças da natureza, seus deuses e deusas, na compreensão e condução da vida. Nesse tripé de significados, ainda há a importância do sal para Pelotas, onde a economia da pesca depende da salinização que é efeito da relação entre as águas: o mar e a lagoa. Além disso, a manipulação do sal, também se relaciona com o manejo de energia, aspecto importante para a comunidade que pratica as religiões afro-brasileiras.

No filme, a cena do boi ocorre no meio de um bambuzal. Em um primeiro momento, a locação foi escolhida pensando na possibilidade da Gessi e do João gravarem a cena em diferentes locais de modo que fosse possível fazer uma edição criando a ilusão de que estavam no mesmo espaço. Além disso, o cenário criado para a obra presencial era construído de bambu, assim manteríamos os elementos originais que compunham a poética do trabalho presencial. No período da

gravação, ainda na pandemia da Covid, o João estava em São Paulo, impedido de viajar para Pelotas devido às medidas de isolamento, de contenção da propagação do Coronavírus. Criamos a primeira versão do roteiro imaginando que seria possível gravar os filmes em dois ambientes diferentes com duas equipes diferentes. Quando ficou nítido que tal ideia seria impossível - porque perderíamos a unidade nas direções de cena, de atores e de imagem - decidimos aguardar a vacinação e imunização completa da equipe, bem como a diminuição da taxa de contágio, para que o João viesse até Pelotas e realizássemos as gravações.



Figura 5. Gessi Könzgen e João Cruz na locação bambuzal - set de filmagem de Axêro, foto de Rayssa Fontoura. (2021). Fonte: Acervo das autoras.

Coincidentemente (ou não), ao longo do processo de definições do roteiro, ficamos sabendo que o bambuzal é morada da lansã (Ruiz, 2022, p. 81). Com essa consciência, mais uma camada de significados foi agregada à cena. Assim, com a percepção de que conhecimentos de nossa ancestralidade contribuíam com nossas escolhas, que considerávamos, até então, intuitivas, definimos que a primeira cena a ser filmada seria no bambuzal e que a presença de lansã ganharia mais

importância.

Sentíamos fisicamente a cumplicidade quando esses significados implícitos nos eram revelados. A sensação de que nosso trabalho de dramaturgia era maior do que imaginávamos, era de euforia. O crime cometido em parceria, nesse caso, ao evocar signos de uma cultura que pensávamos não pertencer, porque, como dizíamos (ainda dizemos), “não somos de religião” (porque não somos praticantes do batuque ou da umbanda), gerou maior cumplicidade.

Entendemos que esses signos (lansã - búfalo) e materiais (bambu) de um saber ancestral, foram importantes para tornar o não visível, visível, e o não dito, dito, mantendo o espaço do implícito - que convoca a cumplicidade das espectadoras.

### TRANÇAS

A cena das tranças, em que mulheres de diferentes gerações cuidam do cabelo, uma das outras, é importante para pensar a noção de cumplicidade elaborada no processo de *Axêro*. Na obra construída para a cena presencial, criamos uma cena solo, performada por Gessi, que remonta uma de suas memórias:

Uma situação minha com minha mãe. Eu, ainda criança. Estávamos numa agência de emprego, onde ela pretendia uma vaga de faxineira. Nessa época eu imaginava que pessoas como eu só poderiam exercer esse tipo de atividade. Lembro que eu estava muito limpa, talvez porque a minha mãe recomendava muito isso - era importante provar que não éramos sujas. A cena aconteceu diante da mesa da atendente da agência de empregos, com a postura subserviente de minha mãe, de mãos comigo, em pé diante da funcionária e logo em seguida a fala da atendente. (Könzgen, 2022, transcrição)

A partir dessa memória, Gessi escreveu o texto abaixo, que compõe a dramaturgia da obra presencial:

Eu, seis anos. Com aquele vestido verde claro, sapato de verniz e meia com pompom.  
Cabelo bem trançado, esticado, cabeça latejando.  
Limpa, muito limpa.  
Mão colada na mão da mãe.  
Em frente à mesa da atendente da agência de emprego  
Disputando a vaga de faxineira.  
Porque pras mães negras, era sempre assim:  
Faxineira, lavadeira, passadeira, cozinheira.  
Até que a tal moça fala para a colega, referindo-se a mim:  
- Olha Rita! Que bonitinha, bem limpinha! Vou levar pra brincar com minha filha.  
Não lembro, ao certo, se a palavra era brincar ou cuidar. (Könzgen, 2019b, p. 2)

Desenvolvemos a cena a partir de movimentos que lembravam corpos de crianças brincando e cantando. Transformamos a frase “faxineira, lavadeira, passadeira, cozinheira” em uma cantiga de brincadeira, no estilo de uma parlenda, com a intenção de ressaltar que aquele era o universo restrito da criança. Na segunda parte da cena, enquanto dizia o texto, Gessi transitava entre a corporeidade criança (performando a si mesma) e a corporeidade mulher (performando sua mãe). Maria confessa que para dirigir a Gessi nessa cena, foi necessário, ao mesmo tempo ser exigente (para trabalhar a precisão das transições entre corporeidades) e ser capaz de se colocar no lugar de quem se torna uma testemunha por escutar um testemunho; que assume para si a função de rememorar situações traumáticas, não vividas, mas incorporadas.

Marta Haas, ao desenvolver sua tese sobre a função reparadora da performance, devido à possibilidade de produção de responsabilidade coletiva, discorre sobre as noções de memória e testemunho implicadas nesse processo. A autora escreve que “há um contrato ético assumido pelo sujeito que escuta e testemunha o testemunho

do outro” (Haas, 2023, p. 227). Ela cita Guy Undrill, ao dizer que há um ato de transferência, que quem escuta “[...] deve ter uma solicitude de responsabilidade sem cair na tentação de tentar curar, explicar ou aperfeiçoar. Testemunhar implica simplesmente estar como o outro em sua desordem” (Haas, 2023, p. 227).

Marta faz paralelos entre a performance e o testemunho:

A transmissão da memória traumática muitas vezes só acontece por intermédio da performance ao vivo. Assim como a performance, para que o testemunho aconteça, é preciso [...] tornar os ‘outros’ participantes. [...] “Quando ‘o outro’ escuta o testemunho do sobrevivente e está com ele em sua desordem e angústia, torna-se coproprietário do terror narrado, participante de uma mesma comunidade. Isso implica, ao mesmo tempo, responsabilidade quanto ao nosso futuro comum (Haas, 2023, p. 227).

No momento de transpor essa cena para o filme, concluímos que a compreensão do público sobre as transições de corporeidade (de criança para mulher e vice-versa) ficaria prejudicada. Esse tipo de convenção, próprio da linguagem teatral, da transição imediata de uma personagem para a outra, na linguagem cinematográfica poderia ficar parecido com uma corporeidade esquizofrênica. Nessa cena, concebida para ser realizada/compartilhada de modo presencial, o implícito havia sido construído pela transição de uma corporeidade para a outra, percebida primordialmente via cinestesia, isto é, pela percepção da variação das tensões e tónus corporais e das sutis intenções de movimento.

No filme, com a visualidade tornando-se a percepção primeira, ela ganha importância e, assim, perderíamos a força da cumplicidade. Como entendíamos que era necessário manter as relações de cumplicidade na cena e transmitir para o público a corresponsabilidade

quanto ao futuro, teríamos que encontrar outra forma de materialização. Compreendemos que para alcançar os afetos produzidos presencialmente, seria necessário um corpo de criança real.

Ao vislumbrarmos a presença de uma atriz criança, surgiu a ideia de concretizar a imagem do ritual das tranças a partir de um encontro entre diferentes gerações, mostrando a transmissão do conhecimento ancestral: pelo toque, pela voz, pela repetição, pelo cuidado. A concepção desse ritual estava em outro texto de Gessi, de outra cena da obra presencial:

Quando criança, havia um dia na semana que minha mãe lavava, penteava e trançava meus cabelos. Lavava, penteava e trançava. Lavava, penteava e trançava. Tal penteado não era considerado bonito, mas higiênico, cabelos crespos soltos era sinônimo de sujo. Provavelmente aprendeu com sua mãe, que aprendeu com sua avó, que aprendeu, que aprendeu, que aprendeu com um senhor de escravos! Quanto mais domado, domesticado, amarrado o cabelo ficasse, melhor. Ao longo do tempo, pelos dedos hábeis de minha mãe, em um balé quase perfeito, se não fosse pela dor que tal ato produzia, no emaranhado de fios sobre minha cabeça, enquanto ela fazia tranças eu tramava ideias; e, assim, ora eram mais leves ora mais apertadas. Aos dezessete anos, quando meus cabelos ganharam alforria, eu já havia desenvolvido a escuta de tentar entender o mundo e passei a chamar de tranças, toda a negação com relação ao meu corpo. (Könzgen, 2019, p. 7)

Para essa cena, Gessi também havia composto uma canção que, na corporeidade criança, cantava enquanto brincava com uma boneca:

Dorme tranquila negrinha  
Seus sonhos não vão roubar  
Quando fechar os teus olhos  
No meu colo vai estar. (Könzgen, 2019, p. 6)

Gessi fala sobre a concepção desse texto:

Sou de uma geração que, quase que por unanimidade, fomos doutrinadas a sermos cuidadoras de outros, a sermos aquela que suporta tudo. O sentimento gerado desse lugar onde nos colocaram, de não nos vermos com apreço, nos leva, muitas vezes, à automutilação. Aprovar a si mesma não modifica a estrutura imposta, mas propicia adquirimos a consciência de que o bonito ou o feio nos é imposto desde muito jovens. De que nossos corpos não fazem parte do padrão vigente de beleza, mas que podemos questionar e parar de reforçar o auto ódio. A cena das tranças nos fala sobre o autocuidado, o carinho e a beleza que há em todo o ser. (Könzgen, 2022, transcrição)



Figura 6. Judith Almeida, Nattih Meirelles, Antônia Moreales e Gessi Könzgen, em cena do filme *Axêro*, Foto de Luis Fabiano Gonçalves (2021) Fonte: Acervo das autoras.

No filme, a cena do grupo de mulheres, une as ideias dos dois textos: a) a lembrança da necessidade de estar limpa, do código opressor que determinava que cabelo solto era cabelo sujo, que para estar limpa era necessário estar com o cabelo trançado; b) a percepção de que o ritual das tranças é autocuidado e cuidado de umas com as outras. A trança é ressignificada, a primeira ideia é subvertida pela segunda e a situação torna-se complexa, construída ao tecer afetos contraditórios.

O filme traz duas cenas que se complementam: “Trança” e “Lavar o branco”. Na primeira cena, descrita acima, as mulheres trançam os cabelos umas das outras como ação de cuidado, troca e embelezamento - o oposto do ato de trançar para tirar a sujeira. A outra cena a qual nos referimos aqui, complementa essa proposição de inverter o significado de limpeza por via da limpeza do branco: o que torna o corpo sujo é o processo de branqueamento, a sujeira daqueles corpos é branca. Em *Axêro*, a limpeza ocorre na chuva invocada pela dança de lansã.

Entendemos que essa cena é marcante para as mulheres que, depois de assistir ao filme, vêm abraçar Gessi. Percebemos que nessa cena conseguimos transmitir a cumplicidade de nosso processo de ensaio. Ou seria: no nosso processo de ensaio, buscamos a cumplicidade que existe nesses ambientes de mulheres?

As negras, que conseguiram falar depois de assistir ao filme, me disseram que se reconheceram no corpo negro da obra, representado com importância e leveza, enxergando a beleza de suas próprias características, que muitas vezes são apagadas pelo medo, com intenção de agradar, de se inserir. Se ver na tela de cinema sob outra ótica, embora haja dor, ainda assim, se aceitar. (Könzgen, 2022, transcrição)

Outra camada de sensações e significados está presente na fruição de *Axêro* por mulheres negras: ver a tela de cinema com uma mulher negra protagonizando é como se ver no espelho e reconhecer seu próprio poder. Isso não é menos importante na construção de relações de cumplicidade, visto que ainda perdura no audiovisual brasileiro a sub-representação das mulheres negras. Quando as personagens negras existem, ainda é predominante, sendo apresentadas em situações estereotipadas, reduzidas a “ícones do espaço doméstico e a objetos de sexualização e de dissimulação” (Candido; Feres, 2019, online).

### **NOSSA CUMPLICIDADE**

Ana Pais escreve que o processo dramaturgico é criador de relações de cumplicidade entre os materiais estéticos da obra, que se revelam na ação comum que existe entre quem performa e quem frui. Estendemos essa noção de cumplicidade para as relações entre as pessoas que estão criando a dramaturgia, na ação comum de realizar um processo coletivo. Entendemos que a cumplicidade permite que uma perceba e escute a outra. Assim, a composição do material poético (feito grande parte do invisível e do não dito) ocorre nesse lugar de cumplicidade. Um lugar partilhado, que não é de nenhuma de nós, que não é possível localizar, que se produz na sala de ensaio, no tempo de ensaio, entre nossos corpos em presença.

Um *entre* em comum, construído junto, no coletivo. Um lugar que potencializa nossas vozes - espaço e tempo alargado que cabe a espera e a paciência necessárias para que a composição aconteça sem pressa e sem os determinantes da eficiência ou inovação. Chegamos em um ponto em que perdemos a autoria ou a sequência de criação de alguns elementos da cena: de quem foi tal ideia, quem produziu aquele gesto, quem trouxe aquela palavra; ou, quem articulou

aquela palavra com aquele gesto, naquele momento específico. Ao mesmo tempo, ficou decidido, também por cumplicidade, que o texto seria de Gessi e a direção de Maria. Assim, uma foi induzindo a outra no processo de criação. Uma direção sem a pressão por resultados e eficiência. Um texto que emerge do corpo em dança, disparador para memórias e sua reelaboração poética.

Ser cúmplice também é ser cúmplice de um crime, de uma transgressão. Somos cúmplices no deboche, na coragem de botar o dedo na ferida da história que vem sendo escondida. A gente foi se permitindo, nessa cumplicidade, dar nomes, mexer no sal e “fazer trabalho”. A gente se acoberta, a gente se apoia. Talvez isso seja *axêro*. Aqui acrescentamos outra camada de significado pra esse termo: também é a cumplicidade que nos permite transitar entre o não dito, transitar entre as sensações que nos possibilitam criar as cenas. Essa cumplicidade só vem com muito tempo de trabalho, com confiança – saber que a gente vai estar sempre uma podendo sustentar a outra.

Essa cumplicidade nos permite nos colocar em risco – permite que uma coloque a outra no limite. Possibilita que possamos experimentar sensações ruins, incômodas; também resultado de energias produzidas no ensaio: quando muita memória traumática é remexida, quando há atualização de sensações corporais do evento traumático. Aprendemos que nosso modo de lidar com isso é colocar o corpo em movimento, fazer a energia circular, se renovar.

Agora, com certo distanciamento, inclusive de tempo, olhamos para o processo de criação de *Axêro* e traçamos alguns fios que produziram essa manta invisível, que estrutura a dramaturgia. Perguntas importantes emergiram desse olhar e podem ser conduzidas para outros processos. Como tornar o não dito em dito (mantendo o não dito)? Como ressaltar o não dito com o dito? Como tornar o não visível, visível (mantendo o invisível)? Como ressaltar o invisível com o visível?

Compreendemos que o que buscamos em *Axêro*, desde o início, era fazer do público, testemunha; e abrir um canal para que o público sinta também a possibilidade de narrar suas memórias. Aquelas mulheres que se reconhecem no filme se sentem narradas, se sentem falando junto. Aquelas que não viveram a experiência, podem se colocar como parte dela, como testemunhas. Se a experiência traumática produz silêncio, produz a impossibilidade de ser narrada, a dramaturgia pode lidar com o não dito e desencadear processos de cura. Estamos falando do desafio e da necessidade da arte.

Mesmo sem ter vivido o fato histórico, o racismo, que deu origem a essa bestialidade, chamada escravidão, faz com que eu e os meus, sofram na pele as consequências do fato. Ao percorrer os espaços onde o filme foi exibido, ao longo das conversas, a dor que sinto, ainda, se manifesta intensamente. Os ensaios para o trabalho presencial, Maria, Jão, a dramaturgia, a escrita do roteiro, o bambuzal, a lagoa, os casarões fazem parte de um processo de cura. Na mesma proporção em que curo a mim mesma, os que estão ao meu redor e os que vieram antes também são curados. Nunca estou só. Estou em Axêro. (Könzgen, 2022, transcrição)

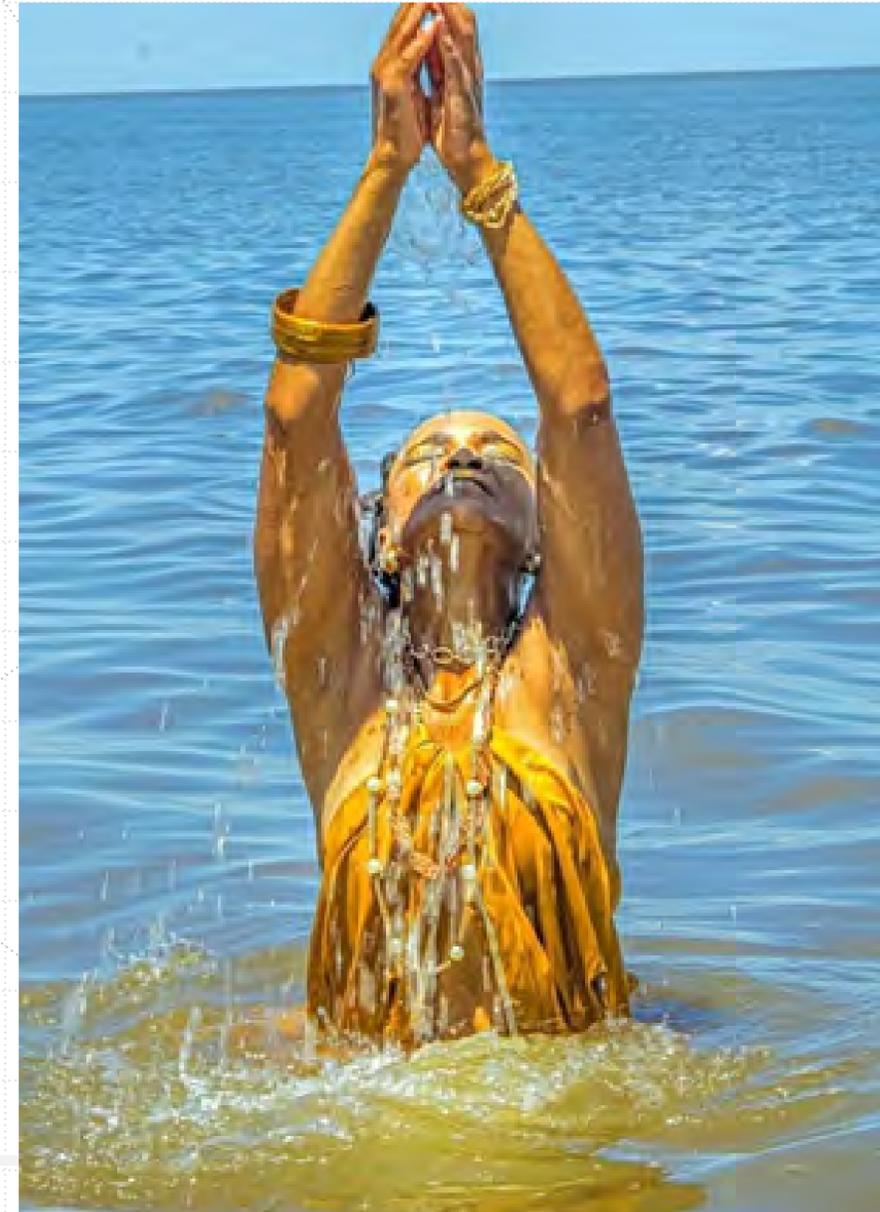


Figura 7. Gessi Könzgen em uma das cenas de *Axêro*, foto de Luís Fabiano Gonçalves (2021). Fonte: Acervo das autoras

## REFERÊNCIAS

**AXÊRO** - o filme (ano). Direção: Maria Falkembach. Grupo Tatá; ProCultura Pelotas. Pelotas, RS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M6pM1-SJcQc> Acesso em 10 maio 2023.

ASSUMPÇÃO, Jorge Euzébio. **Pelotas: escravidão e charqueadas (1780 1888)**. Porto Alegre: FCM, 2009.

CANDIDO, Marcia Rangel; FERES JÚNIOR, João. Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro. **Revista Estudos Feministas**, v. 27, p.1-14, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n254549> . Acesso em 10 maio 2023.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. Axêro - encruzilhada epistemológica. *In*: SANTOS, Amanda; PEREIRA, Cintia; MACHADO, Juliana; COLVERO, Ronaldo. (orgs.). **Pesquisa e sociedade: desafios e possibilidades**. v. 1. Pelotas: BasicBooks, 2019, p. 1026-1036.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. Tatá: núcleo de dança-teatro. *In*: MICHELON, Francisca Ferreira; BANDEIRA, Ana da Rosa. (orgs.). **A extensão universitária nos 50 anos da Universidade Federal de Pelotas**. Pelotas: Ed da UFPel, 2020, p.175-192.

KÖNZGEN, Gessi Almeida. **Gessi Almeida Könzgen**: relato [nov. 2022] Mesa-redonda "Poéticas Ético/Eco/Feministas", VII Simpósio Internacional de Gênero Arte e Memória (SIGAM), Pelotas: UFPel, 2022.

KÖNZGEN, Gessi Almeida. **Axêro** (texto não publicado), 2019.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. *In*: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. **Dança e Dramaturgia[s]**. São Paulo: Nexus, 2016.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RUIZ, Lino José Zabala. **Diálogo de saberes e ancestralidade**: narrativas afrocentradas da Vila da Palha. Pelotas - RS. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pelotas, 2022.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. New York: Routledge, 2013.

SCHECHNER, Richard. **Performance**: teoría y prácticas interculturales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2002.

WOLFF, Erick. O Axêro. Ilê Axé Nagô Kóbi. Blogspot. 2017. Disponível em: <https://ilêdeobokum.blogspot.com/2017/05/o-axero.html> Acesso em 10 maio 2023.