

# AXÊRO

*Práticas antirracistas  
na cena e na educação*

Maria Fonseca Falkembach  
Sarah Leão Lopes  
Cleyce Colins,  
Gessi de Almeida Könzgen,  
João Lucas da Cruz



EDITORA

*Anda*  
associação nacional de  
pesquisadores em dança

EDITORA

*Anda*  
associação nacional de  
pesquisadores em dança



AXÊRO

*Práticas antirracistas  
na cena e na educação*

Maria Fonseca Falkembach, Sarah Leão Lopes, Cleyce Colins,  
Gessi de Almeida Könzgen e João Lucas da Cruz

Salvador, 2026.

# AXÊRO

*Práticas antirracistas  
na cena e na educação*

POLÍTICA NACIONAL ALDIR BLANC - PNAB

**Financiamento:** Pró Cultura, Secretaria da Cultura do Governo do Estado do Rio Grande do Sul.

**Realização:** Tatá – Núcleo de dança-teatro e Ministério da Cultura – Governo Federal.

**Editora ANDA.**

1.ª Edição - Copyright© 2026 dos organizadores.

Direitos dessa Edição Reservados à Editora ANDA.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Axêro [livro eletrônico] : práticas antirracistas  
na cena e na educação / organizadores Maria  
Fonseca Falkembach...[et al.]. -- 1. ed. --  
Salvador, BA : ANDA, 2026.

Vários autores.

Outros organizadores: Sarah Leão Lopes, Cleyce  
Colins, Gessi de Almeida Könzgen e João Lucas da  
Cruz.

Bibliografia.

ISBN 978-65-87431-59-8

1. Antirracismo 2. Arte 3. Cultura 4. Dança  
5. Dramaturgia 6. Educação I. Falkembach, Maria  
Fonseca. II. Colins, Cleyce. III. Könzgen, Gessi  
de Almeida. IV. Cruz, João Lucas da.

26-347100.0

CDD-379.26

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Antirracismo : Educação participativa 379.26

Henrique Ribeiro Soares - Bibliotecário - CRB-8/9314

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente, sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98. Se incorreções forem encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus organizadores. Foi realizado o Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis nº 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010.

EDITORA

**Anda**  
associação nacional de  
pesquisadores em dança

Editora ANDA.  
Av. Milton Santos, S/N.  
Ondina – Salvador, Bahia.  
CEP 40170-110



## ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA ANDA

### Diretoria

Profa. Dra. Katya Souza Gualter (UFRJ)  
Prof. Dr. Victor Hugo Neves de Oliveira (UFPB)  
Prof. Dr. Sebastião de Sales Silva (IFTO)  
Prof. Ms. Edson Beserra (UnDF)

### Suplência Diretoria

Profa. Dra. Marcia Feijó de Araújo (Faculdade Angel Vianna/FAV))

### Conselho Deliberativo Científico e Fiscal

Profa. Dra. Daniela Bemfica Guimarães (UFBA)  
Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel)  
Profa. Dra. Maria Inês Galvão Souza (UFRJ)

### Conselho Editorial

Prof. Dr. Marco Aurélio Da Cruz Souza (UFPel)  
Profa. Dr.ª Lígia Losada Tourinho (UFRJ)  
Prof. Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)

### EDITORIA ANDA

#### EDITORIAL

Prof. Dr. Marco Aurélio Da Cruz Souza (UFPel)  
Profa. Dr.ª Lígia Losada Tourinho (UFRJ)  
Prof. Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)

#### REVISÃO

Maria Fonseca Falkembach  
Sarah Leão Lopes  
Cleyce Colins  
Gessi de Almeida Könzgen  
João Lucas da Cruz

### CAPA, DIAGRAMAÇÃO E PROJETO GRÁFICO

Marília Brandão Amaro da Silveira

#### FOTOS

Fabiano Gonçalves e Josiane Franken

## CONSELHO CIENTÍFICO

Dr.ª. Amanda da Silva Pinto (UEA)  
Dr.ª. Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA)  
Dr. Amílcar Pinto Martins (Universidade Aberta de Lisboa/Portugal)  
Dr.ª. Ana Macara (Instituto de Etnomusicologia – Centro de estudos em música e dança/pólo FMH ULisboa – FMH – Portugal)  
Dr.ª. Camila Silva Saraiva (UFBA)  
Dr.ª. Carlise Scalamato Duarte (UFSM)  
Dr.ª. Carmen Anita Hoffmann (UFPel)  
Dr.ª. Carolina de Paula Diniz (UFRB)  
Dr.ª. Carolina Natal (UFRJ)  
Dr.ª. Clara Trigo (UFBA)  
Dr.ª. Daniela Guimarães (UFBA)  
Dr.ª. Daniela Llopert Castro (UFPel)  
Dr. Diego Pizarro (IFB)  
Dr.ª. Eleonora Campos da Motta Santos (UFPel)  
Dr.ª. Eleonora Gabriel (UFRJ)  
Dr.ª. Elisabete Alexandra Pinheiro Monteiro (Instituto de Etnomusicologia – Centro de estudos em música e dança/pólo FMH; ULisboa – FMH – Portugal)  
Dr.ª. Evanize Siviero Romarco (UFV)  
Dr.ª. Fabiana Amaral (UFRJ)  
Dr.ª. Fernanda Almeida (UFG)  
Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)  
Dr.ª. Flaviana Sampaio (UESB)  
Dr. Giancarlo Martins (UNESPAR/FAP)  
Dr.ª. Isabela Buarque (DAC/UFRJ)  
Dr.ª. Lara Seidler (DAC/UFRJ)  
Dr. Laudemir Pereira dos Santos (UNIR)  
Dr.ª. Lenira Peral Rengel (UFBA)  
Dr.ª. Lígia Losada Tourinho (UFRJ)  
Dr.ª. Lilian Freitas Vilela (UNESP)  
Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)  
Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (UFPel)  
Dr.ª. Maria de Lourdes Macena de Souza (IFCE – Campus Fortaleza)  
Dr.ª. Maria de Lurdes Barros da Paixão (UFBA)  
Dr.ª. Maria Helena F. de A. Bastos – Helena Bastos (USP)  
Dr.ª. Maria Inês Galvão Souza (UFRJ)  
Dr.ª. Márcia Gonzalez Feijó (UFSM)  
Dr.ª. Mônica Corrêa de Borba Barboza (UFSM)  
Dr.ª. Pegge Vissicaro (Northern Arizona University – EUA)  
Dr.ª. Princesa Ricardo Marinelli (UFRJ)  
Dr.ª. Rebeca Recuero Rebs (UFPel)  
Dr. Sebastian G-Lozano (Universidade Católica San Antonio de Murcia – Espanha)  
Dr. Vanildo Alves de Freitas (UFU)  
Dr.ª. Valéria Figueiredo (UFG)  
Dr.ª. Yara dos Santos Costa Passos (UEA)



Maria Fonseca Falkembach  
Sarah Leão Lopes  
Cleyce Colins,  
Gessi de Almeida Könzgen  
João Lucas da Cruz

AXÊRO

*Práticas antirracistas  
na cena e na educação*

EDITORA

*Anda*  
associação nacional de  
pesquisadores em dança



Apoio:

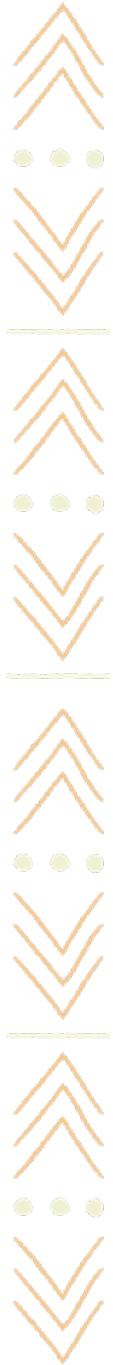


Financiamento:



MINISTÉRIO DA CULTURA





# SUMÁRIO

## *Apresentação • 10*

*Thiago Pirajira*

## *Axêro... Caminhos para a construção de uma dança-educação antirracista*

Colonização no Brasil e origens do racismo estrutural:  
Axêro, obra de dança-teatro, nos faz refletir • 15  
*Sarah Leão Lopes*

Práticas de dança-educação antirracista • 27  
*Cleyce Silva Colins*

## *A obra cênica Axêro*

Axêro – texto do espetáculo de dança-teatro • 51  
*Gessi de Almeida Könzgen*

Axêro – concepção do espetáculo  
de dança-teatro • 62  
*Maria Fonseca Falkembach*

Axêro – o filme: editais, pandemia... e a  
persistência • 68  
*Maria Fonseca Falkembach e João Lucas da Cruz*

## *Reflexões desde Axêro*

Cumplicidade no processo de criação de Axêro • 72  
*Maria Fonseca Falkembach e Gessi de Almeida Könzgen*

Axêro – encruzilhada epistemológica na criação de  
uma obra de dança-teatro • 89  
*Maria Fonseca Falkembach*

Pesquisa histórica e memória corporal: função drama-  
turgista na obra Axêro • 99  
*João Lucas da Cruz, Gessi de Almeida Könzgen  
e Maria Fonseca Falkembach*

## *Índice remissivo • 107*

## *Sobre as autoras e autor • 111*





Este livro foi elaborado como uma das ações do projeto Axêro – circulação em quilombos no Sul do Brasil. O projeto foi concebido para comunidades quilombolas de seis municípios do Rio Grande do Sul: São Lourenço do Sul; Piratini; Canguçu; Caçapava do Sul; Osório; e Maquiné.

O livro foi originalmente planejado como subsídio para a oficina “Dramaturgia: corpo-memória”, ministrada nos municípios, em período anterior à apresentação da obra cênica Axêro. Mas, o Tatá (fogo em tupi-guarani) incendeia e se espalha: o livro ganhou vida própria e se apresenta como material importante para diferentes práticas educativas e artísticas. Armazenado no repositório da Universidade Federal de Pelotas, está acessível, gratuitamente, para qualquer pessoa que se interesse por práticas antirracistas.

Axêro – circulação em quilombos no Sul do Brasil é constituído de cinco ações interligadas:

- 1) Seis apresentações da obra cênica Axêro, para comunidades quilombolas, em seis municípios do Rio Grande do Sul;
- 2) Conversas com o público do espetáculo, após as apresentações;
- 3) Formação de agentes de produção cultural – oito mulheres negras, indicadas pelas comunidades quilombolas, participaram de uma formação numa perspectiva freireana, concebida pela práxis, trabalhando na execução do projeto em seu município, garantindo o acesso do público-alvo do projeto ao espetáculo e oficina;
- 4) Seis edições da oficina Dramaturgia: corpo-memória nos municípios;
- 5) Elaboração de material pedagógico.

## *Ficha Técnica Do Projeto Axêro*

### **Circulação Em Quilombos No Sul Do Brasil:**

Direção artística: Maria Falkembach

Direção de Produção: Bruna Oliveira

Produção executiva: Jhae Ramos

Produtoras locais: Cenira Corrêa, Eliane Souza, Ieda Ramos, Marilda de Souza, Cátia Cilene Dutra, Maria Emília Porto, Francisca Dias, Ana Paula Leal

Pesquisa e elaboração material pedagógico: Sarah Leão e Cleyce Colins

Projeto gráfico-editorial do material pedagógico: Marília Brandão Amaro da Silveira

Ministrantes oficina: Gessi de Almeida Könzgen e João Cruz

Assessoria para ações de acessibilidade: Josiane Franken

Designer de identidade visual: João Cruz

Intérpretes-criadores: Gessi Könzgen e João Cruz

Preparação corporal: Cleyce Colins

Montagem e operação de luz: Renan Brião

Edição audiovisual: Rayssa Fontoura

Captação de imagens: Luis Fabiano e Jhae Ramos

Fotógrafo: Luis Fabiano e Jhae Ramos

Iniciação Científica: Izadora Souto Lamas e Robert Dias

Intérprete de LIBRAS: Emerson Madeira

Assessoria de Imprensa: Silvia Abreu

Projeto realizado através do Edital PNAB Artes Cênicas - SEDAC/RS.

Apoio: UFPEL, ONG CIEM, Clube Recreativo Harmonia, Comunidade Quilombola Rincão da Faxina, Comunidade Quilombola Coxilha Negra, Comunidade Quilombola Morro Alto, Moçambique de Osório, Prefeitura de Canguçu, Prefeitura de Caçapava do Sul, Prefeitura de Maquiné, Prefeitura de Osório, Prefeitura de São Lourenço do Sul, Prefeitura de Piratini

Financiamento: Secretaria Estadual de Cultura

Realização: Grupo Tatá e Ministério da Cultura - Governo Federal

Foto de Fabiano Gonçalves.





# APRESENTAÇÃO

## AXÊRO: PRETÉRITO CONTÍNUO DE EXPERIÊNCIAS NA DIÁSPORA NEGRA

*Thiago Pirajira*

Axêro é uma obra que pulsa com a força ancestral do corpo negro em movimento, uma criação que transcende os limites da cena e se estabelece como um gesto de memória, resistência e poesia encarnada. Fruto do trabalho sensível do Grupo Tatá, coletivo sediado em Pelotas, a obra emerge de um desejo profundo de confrontar silenciamentos históricos e de afirmar presenças negras em um território marcado por ausências e apagamentos. O espetáculo nasce de um longo processo, iniciado em 2017, atravessado por obstáculos e reinvenções — entre eles, a pandemia que adiou sua estreia e impulsionou sua primeira versão como audiovisual em 2022 e por fim sua estreia presencial em 2023. Desde então tem se desdobrado em diferentes formatos, espaços e tempos, mantendo intacta a sua urgência.

A proposta estética e dramática da obra é marcada por uma presença intensa e ritualística. Na cena, duas fortalezas negras encarnadas—

Gessi Könzgen, que também assina a dramaturgia do espetáculo e João Cruz — não apenas dançam, cantam e interpretam: performam suas próprias histórias, evocam suas ancestralidades, especulam traumas, sonhos e estratégias de resistência. O gesto aqui se torna linguagem, de luta e tensão, de recusa do impedimento da vida marcada pelo projeto colonial antinegro. Não há personagens fictícios; há vivências e aparições que se inscrevem no espaço como testemunhos e como feitiços, abrindo portais entre o agora e as temporalidades ancestrais: *afrotempo*s, marcados pelo pretérito contínuo de experiências na diáspora negra, suas dilatações, contrações e espasmos.

Por não se pretender confortável, a conduta da cena reside justamente no incômodo que provoca, na escuta ética que exige, na densidade de suas imagens: nos vestígios da violência da escravização. Os gritos, os lamentos e a denúncia se organizam em um *loop* epistêmico na disputa pela vida. Nos tempos em que Axêro se faz — o cotidiano, a memória e o sagrado — se desfazem hierarquias, gerando uma narrativa que caminha entre o real e o simbólico. Pelotas, cidade que serve de cenário e mote para criação, é desvelada em sua dualidade: conhecida como a “Princesa do Sul”, foi também um dos principais centros do ciclo do charque, cuja prosperidade repousou sobre a exploração de corpos negros escravizados, sobre as águas que a circundam: rios e canais de sangue. É essa história não contada, ou contada de forma branca, elitizada e higienizada, que Axêro se propõe a recusar e reescrever com o corpo e a voz.

Ao celebrar o sagrado afrobrasileiro e resgatar práticas de cuidado e força que atravessaram gerações, a obra também se afirma como um rito coletivo. A cena se transforma em terreiro, em território de escuta e par-

tilha, onde o tempo linear dá lugar ao tempo da ancestralidade, em espiral. Cada gesto, cada batida do tambor de sopapo, cada fragmento de canto é carregado de sentido e de memória. Há uma dimensão profundamente afetiva que atravessa a experiência do público, convidado a não apenas assistir, mas a testemunhar.

A direção de Maria Falkembach, fundadora do Grupo Tatá e pesquisadora do corpo em cena, tece com precisão uma dramaturgia do sensível. Ao lado de Gessi e João, intérpretes criadores, ela constrói uma linguagem particular, na qual dança e teatro se fundem sem fronteiras rígidas, potencializando o sentido de uma performatividade que um pouco recupera e um tanto atualiza os modos de ser e estar na cena. E é justamente nessa encruzilhada de que reside sua potência.

Axêro carrega consigo a força coletiva de um grupo comprometido com a arte como gesto político e pedagógico. Oriundo do curso de Dança da Universidade Federal de Pelotas, o Grupo Tatá tem, ao longo de sua trajetória, produzido obras que dialogam diretamente com as urgências sociais do seu tempo. Este espetáculo não foge à regra — ao contrário, aprofunda ainda mais esse compromisso. Em uma cidade marcada por desigualdades raciais persistentes, na qual o sistema branquitude ainda nega os protagonismos e autorias negras que a fundaram, a enriqueceram e a mantém, levar para a cena corpos negros que fabulam suas existências e reposicionam criticamente seus passados e futuros é um ato radical.

O impacto da obra, no entanto, não se restringe ao contexto local. O espetáculo tem percorrido festivais e circuitos culturais em diferentes cidades do Rio Grande do Sul e do país, encontrando ressonância em públicos diversos, levando questões que estruturam o Brasil como



um todo, mas que ganham contornos específicos no sul, onde a decadente aristocracia branca ainda insiste em se perpetuar como norma.

Este livro, portanto, nasce do desejo de registrar e expandir a experiência cênica de Axêro. Mais do que um simples relato de um espetáculo, é uma tentativa de preservar, em palavras, gestos grafados, outras vozes e reverberações, algo da vibração viva que a obra propõe. E neste sentido parece ser também uma homenagem

aos que vieram antes, aos que continuam, aos que virão. Que Axêro possa seguir abrindo caminhos. Que continue sendo dança, mas também flecha, sopro e tambor. Que siga sendo memória encarnada, corpo que conta, grita e reza. Que cada página aqui lida carregue consigo o mesmo ímpeto de liberdade que moveu cada passo dessa criação. Que nossos tantos Jãos, nos seus mais variados modos de ser, existir e performar, possam, no insurgente ato de radicalidade, correr livremente.



Foto de Fabiano Gonçalves.

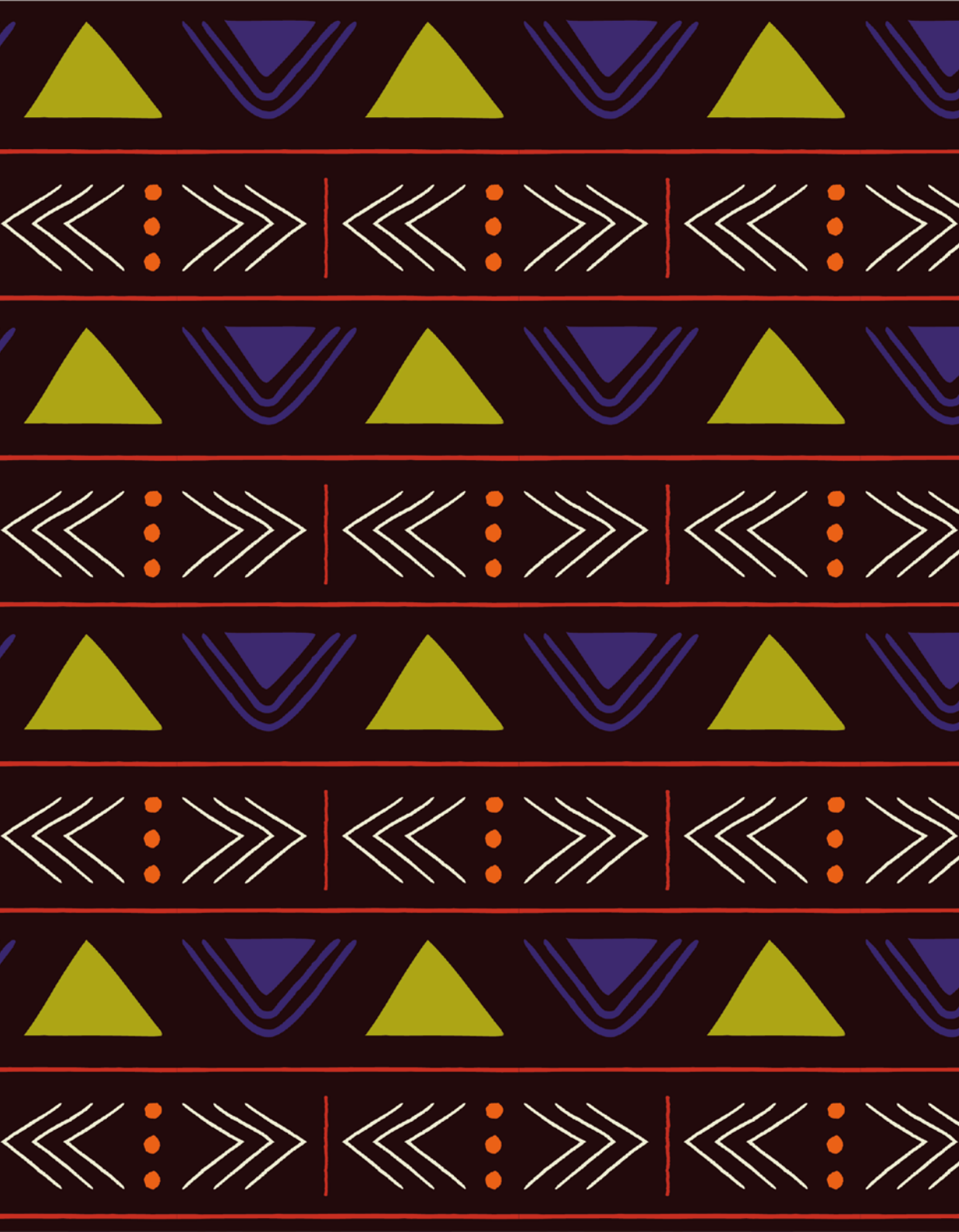




# AXÊRO

*Práticas antirracistas  
na cena e na educação*

*Laroyê Exú!*



# AXÊRO...

*Caminhos para a construção  
de uma dança-educação antirracista*



# COLONIZAÇÃO NO BRASIL E ORIGENS DO RACISMO ESTRUTURAL: AXÊRO, OBRA DE DANÇA-TEATRO, NOS FAZ REFLETIR

*Sarah Leão Lopes*

Vivemos num mundo que é diverso e plural em sua composição, compartilhado com muitas vidas, uma verdadeira teia de relações que entrelaçam inúmeros seres na infinidade de culturas existentes, seja ela mineral, vegetal ou animal. A humanidade, também diversa e plural, criou modos de existir que acompanhavam as necessidades pungentes de cada grupo social, em cada época, em cada contexto. Portanto, mesmo que o planeta seja um só, ele também é milhares, pois há muitas visões deste mesmo mundo circulando pelo território que conhecemos como planeta Terra.

Contudo, há um grande porém.

Foto de Josiane Franken





A vastidão dos saberes, das vozes e dos modos de pensar e agir o mundo foram restringidas, encarceradas num ponto de vista único, unilateral e homogêneo.

Você já deve ter ouvido falar que a história contada nas escolas é a história de quem “venceu”, ou seja, a história branca do ocidente.

Tenho certeza que você, educadore, estudou, pesquisou, formou e durante toda sua trajetória de vida acadêmica se deparou massivamente com autores que são pessoas brancas européias ou norte-americanas, normalmente homens cismasculinos. Óbvio que neste recorte há pessoas que contribuíram positivamente para a humanidade. O problema é que o campo do conhecimento, num modo geral, ficou limitado a este único perfil de gente. A história está sendo repetidamente contada pelo olhar dos brancos (e dos homens), e graças a isso ficamos reféns do que podemos chamar de história única, termo elaborado pela escritora feminista Chimamanda Ngozi Adichie.

E isto ocorre porque houve, e ainda há, todo um engajamento político em cima da doutrinação dos povos não-ocidentais e não-brancos, que faz com que suas histórias de vida sejam paulatinamente apagadas no intuito de não deixar vestígios para que a *história única* siga sendo o pilar da humanidade, e que a desigualdade entre os povos siga como modo imperativo de existência.

Antes de prosseguirmos o assunto, vamos fazer um exercício. Pense e responda:

- Quantos intelectuais que são pessoas negras eu conheço?
- Quantos tive como referência bibliográfica nos meus trabalhos acadêmicos?
- Quantas pessoas negras tenho como referência para meu ofício docente?
- Quantas pessoas negras estão ocupando cargos de poder ao meu redor, a começar pelo meu trabalho?
- Quantas pessoas negras são referência de vida, de arte, de cultura para mim?



Acesse a fala da autora na íntegra aqui:  
[youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg](https://youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg)  
- Chimamanda Adichie: o perigo de uma única história.

Se nós colocamos este recorte em contexto brasileiro, essa lacuna fica ainda maior.

Questionar é preciso, pois o questionamento desloca nosso ponto de vista e gera estranhamento, fazendo com que coisas que antes passavam despercebidas passem a ser olhadas por outros ângulos. É questionando que nós deixamos de normalizar as assimetrias. As violências que estão “ocultas” no tecido social começam a surgir quando a indagação ocorre. Questionar floresce o pensamento crítico, tensiona a realidade circundante e nos coloca num confronto que muitas vezes esbarra no nosso senso ético-moral de entender a realidade. Por isso a questão: Como, e onde, estão as pessoas negras neste país e no mundo.

Voltamos para a questão da história única e seus paralelos. Podemos, novamente, indagar: Mas, se o mundo é tão variado e diferente, porque isso aconteceu?

Para essa resposta voltaremos alguns séculos atrás, e iremos analisar o cerne do problema: A visão de mundo da Europa, desde as práticas colonizadoras até as práticas imperialistas que culminaram nas imensas problemáticas raciais que enfrentamos nos dias de hoje.

Entre os séculos de XV e XVI houve a intensificação da expansão marítima europeia, período das grandes navegações, comumente chamadas de “descobrimientos”, mas que a melhor denominação seria invasões. Os objetivos destas expedições eram políticos, religiosos e econômicos. Enquanto os ingleses buscavam a dominação em termos culturais, os ibéricos (Portugal e Europa) tinham propósitos religiosos e econômicos, viajavam no intuito de expandir a fé cristã da igreja apostólica romana, e tinham o apoio do Vaticano. Quando os portugueses aportaram em Pindorama (designação Tupi, significando

terra das palmeiras) que posteriormente veio a se tornar o Brasil, começaram o projeto político de tomada de território e exploração das riquezas. Foi neste período que se deu início a gradativa dizimação dos povos indígenas e do uso de sua mão de obra escravizada como força de trabalho e posteriormente houve a implementação das missões de cunho catequizador. Os padres jesuítas tinham como objetivo usar a educação como forma de doutrinação e domesticação dos povos e, deste modo, o uso do trabalho forçado da mão de obra indígena começou a ser dificultada pela igreja.

Foi assim que o tráfico de pessoas trazidas do continente africano se acentuou drasticamente, tendo



A relação dos povos indígenas com os jesuítas missionários é complexa. Além do acultramento compulsório através da cristianização, a interferência do Vaticano no processo de colonização português gerou conflito de interesses, o que culminou em guerras das quais os povos indígenas ficavam à mercê. No fim, todas as divergências perpassavam pelos objetivos europeus, de um lado religioso e de outro mercadológico. As consequências da colonização para os povos indígenas no Brasil são inúmeras e atuais, como a drástica diminuição da população, a violência institucionalizada, perseguições, invasões e expulsões territoriais. Este é um tema profundo, do qual não tem o devido foco neste texto, mas que vale o investimento.

Para saber mais:

<https://www.youtube.com/watch?v=gBhQtqdvF5M> - *Jesuítas no Brasil: a catequização indígena x teorias racialistas - História - Ensino Médio.*

seu auge no séc. XVII em diante. A prática visava criar soluções para a crescente necessidade de mão de obra nas fazendas açucareiras, cafezais, portos e nos demais trabalhos, visando a expansão do império. A escravidão indígena, por sua vez, se tornava desafiadora não só pela pressão da igreja, mas pela insubmissão dos próprios povos originários que possuíam o conhecimento territorial e geográfico infinitamente superior aos europeus invasores. Ademais, o tráfico transatlântico humano em questão se tornou um negócio lucrativo a todo ocidente, cuja atividade durou quatro séculos no Brasil.

É necessário sempre se lembrar que a população chegada no Brasil era oriunda de diversos povos trazidos principalmente da costa ocidental da África. De acordo com o antropólogo Darcy Ribeiro (1995), foram três os principais grupos a virem compulsoriamente, sendo o primeiro composto por culturas sudanesas (Iorubás, Geges e Mircas) oriundos de Gâmbia, Serra Leoa, Costa do Marfim e Costa do Marfim. O segundo grupo foi o de culturas islamizadas (Pehul, Mandinga e Haussa) do norte da Nigéria, e o terceiro de cultura Bantu do grupo congo-angolês, provenientes dos atuais territórios de Angola e Moçambique (Ribeiro, 1995).

Essa mistura étnica não ocorreu ao acaso, mas se deu como tentativa de enfraquecer e coibir a comunicação, bem como a organização entre os povos. Grupos étnicos inteiros foram separados, atributos como língua, costumes e religiosidade foram misturados. Os grupos, muitas vezes rivais entre si, se viram obrigados a conviverem com pouco, ou nenhum, conhecimento dos aspectos culturais uns dos outros. Essa estratégia foi mais uma das inúmeras ferramentas de apagamento cultural operadas pelo imperialismo europeu, vislumbrando transformar as pessoas em meras mercadorias e máquinas laborais.

O Brasil foi o país que mais recebeu africanos traficados através dos navios portugueses, e também o último país a cessar o tráfico externo e a abolir a escravidão da constituição. A abolição, em todo caso, não foi uma cortesia do império português, mas uma ação compulsória oriunda da pressão interna e externa por parte dos abolicionistas. As leis emancipatórias e as alforrias estavam diminuindo gradativamente o contingente de pessoas escravizadas, e na intenção de evitar conflitos políticos com outros países, autoridades e com a própria população, a corte portuguesa estabeleceu a lei áurea no dia 13 de maio de 1888.

Com o fim da escravidura institucionalizada no séc. XIX, novos modelos de desigualdade social passaram a ser elaborados no seio das sociedades colonizadas. No Brasil (e em outras partes do globo) a exemplo, se



O filósofo e intelectual camaronês Achille Mbembe desenvolveu o conceito de **necropolítica**, tomando como ponto de reflexão, além da história da colonização dos séculos passados, a forma como o poder se instaura na sociedade contemporânea através de políticas voltadas para a morte. Conforme Mbembe (2015), na necropolítica: "(...) a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer".

Para saber mais:

<https://www.youtube.com/watch?v=0luIFs06kQ0>

**Necropolítica - TV Uerj Explica**

<https://www.youtube.com/watch?v=3mWNaTYptB8>

**FLUP | "O Mundo de Joelhos" - Achille Mbembe entrevistado por Iman Rappeti**



inicia o projeto que visava o branqueamento da nação. Imigrações e concessões de terra foram facilitadas para que colonos europeus se integrassem na sociedade brasileira. Após a abolição, a população liberta ficou à mercê de uma sociedade desigual, violenta e sem oportunidades, que não apenas isolava as pessoas negras das atividades sociais, mas também criminalizava todas as manifestações afrodiaspóricas. Muitas pessoas foram jogadas à margem, muitas outras viraram “empregadas” nas mesmas estâncias que outrora as escravizaram.

Todo este cenário constituído pelas mazelas do tráfico transatlântico e pela desumanização de etnias não-brancas culminaram, também no século XIX, no ápice do racismo científico, movimento encabeçado por pesquisadores europeus que se valiam de metodologias duvidosas e teorias (pseudo)“científicas” para construir o mito da superioridade da raça ariana. A própria noção de raça foi uma invenção de naturalistas europeus, que ambicionavam classificar os seres humanos a partir de fenótipos, costumes e hábitos culturais. O principal expoente da teoria da superioridade ariana foi um sujeito de nome Joseph Arthur de Gobineau, o pai do racismo moderno.

Os principais exemplos destas teorias são:

**Frenologia:** Metodologia utilizada na medicina que afirmava ser possível prever o comportamento e personalidade humana a partir do formato do crânio. Desta maneira, pessoas fenotipicamente negras eram associadas a comportamentos criminosos ou imorais, enquanto pessoas fenotipicamente brancas eram consideradas moralmente superiores.

**Darwinismo social:** Corrente ideológica que se valia das ideias desenvolvidas por Charles Darwin sobre

seleção natural e adaptação das espécies em ambientes favoráveis, ou não, para o seu desenvolvimento. Com essa premissa, se acreditava que a humanidade era “naturalmente” desigual, sendo a superioridade e a inferioridade inerentes à espécie humana.



As teorias do racismo (pseudo)científico perduraram por muitos anos, influenciando (infectando) a mentalidade de toda uma era, deixando marcas profundas no tecido social, nas searas do conhecimento e nas práticas da medicina. A Europa moldou o mito da superioridade ariana, forjando o sujeito universal (homem branco ocidental) num cenário patriarcal, embranquecido e eurocêntrico. Um marco importante, que abre caminhos para a derrocada da “estrutura do conhecimento racista”, veio a partir do trabalho do antropólogo Franz Boas. Boas inaugurou a corrente teórica conhecida como “relativismo cultural”, cujo pensamento central se debruçava em como os aspectos culturais de um povo (tais como: hábitos alimentares, vestimenta, relações de parentesco, etc.) são categorias que fundamentam e determinam a organização social, os modos de existência e a visão de mundo dos sujeitos sociais. A teoria de Boas confrontava a noção da evolução generalista da humanidade - a qual era defendida pelas ideias do evolucionismo cultural - afirmando que a cultura é algo dinâmico que, embora se constitua de forma singular, possui características multifatoriais e não se limita a nenhum determinismo, mas é composta pela diversidade dos contextos trocas, influências, etc. Portanto, com o surgimento do relativismo cultural foi possível desmistificar as ideologias que afirmam a ideia de “superioridade da raça” e de “sociedade mais avançada” como noções categóricas, compreendendo que a humanidade é diversa e não pode ser limitada a um referencial único.

**Evolucionismo Cultural:** Teoria que classificava os povos em três categorias de desenvolvimento, sendo elas: primitiva, barbárie e civilização. Como as teorias oriundas do racismo científico afirmavam a superioridade ariana, a Europa se tornou o modelo universal de civilização a ser seguido. Acreditava-se, por exemplo, que os povos indígenas ainda estavam vivendo no período pré-histórico, estando suscetíveis a passar pelos níveis de desenvolvimento até chegarem ao modelo europeu.

**Eugenia:** Prática que visava o “aperfeiçoamento” genético da raça através de diversos dispositivos amparados pelo estado, influenciando na procriação humana e visando favorecer a população branca. O regime político do apartheid na África do Sul é um dos maiores exemplos de eugenia do séc. XX, e perdurou quarenta e seis anos.

Este percurso pela história da colonização e origem do racismo científico nos concede um panorama para compreendermos o que conhecemos hoje como racismo estrutural. Observe que toda essa lógica foi arquitetada e consolidada gradativamente, houve investimento político, ideológico e intelectual somados a séculos de mito da superioridade branca e desumanização dos corpos negros. Quando se fala sobre estrutura, no sentido socioantropológico, falamos sobre algo que exerce uma função basilar na construção social, sendo uma característica fundante de determinada sociedade, e que reflete nas noções coletivas de realidade e na própria organização social em si. O Brasil, enquanto nação, foi construído a partir de uma narrativa racista, sob o sofrimento dos povos indígenas e africanos, alicerçada no mito da superioridade ariana. Não é mero acaso que a maioria das pessoas em situação de vulnerabilidade social são

pessoas negras, que 80% da juventude assassinada pela polícia são garotos negros, que praticamente não acesamos pensadores e pensadoras negras nos ambientes educacionais e que há poucas pessoas negras em lugares de poder na sociedade.

A história dessa opressão sistêmica ocasionada pela colonização deixou marcas profundas e gerou diversas problemáticas. É necessário perpassar por esta dor coletiva para entendermos que o racismo estrutural foi um projeto político planejado e executado em minúcia através de uma elite de pensadores e autoridades europeias que se valiam de uma falsa ideia de superioridade da raça. O que acontece hoje em nossa sociedade é um eco desse passado cruel, cuja cicatriz é evidente. O grande cerne da questão atual, é que racismo tem seus códigos constantemente atualizados e como é parte da estrutura social ele opera de modo subjetivo, introjetado nos costumes, gestos, e na cultura coletiva e individual. Mas, estamos em tempos de mudanças! Nos interessa pifar essa engrenagem perversa e abrir caminhos de um futuro porvir, onde a humanidade possa vislumbrar um mundo sem desigualdade. Para que essa transformação aconteça, é preciso conscientização do coletivo, principalmente das pessoas brancas.

*Ei branquitude, você se percebe?  
Para a branquitude se repensar.*

Se você é uma **pessoa branca** - tal como a interlocutora que vos fala - pode até pensar: racista, eu? Imagina, tenho até amigos que são negros.”

Ok Mas...

Você observa o mundo ao seu redor, percebe as diferenças, e reflete sobre elas? Faça um exercício:

Quando você pensa em uma pessoa da realeza, qual é imagem que lhe vem? E quando você pensa em uma pessoa em estado de miséria, qual fenótipo ocupa sua imaginação? E uma equipe de médicos, políticos, pessoas ocupando lugares de poder em nossa sociedade, o que veem?

Perceba que, por ser estrutural, o racismo é intrínseco à visão de mundo ao qual estamos inseridos desde o nascimento. Por mais que o preconceito não seja percebido, ele está lá, e cabe a nós identificá-lo. A criação do conceito de raça moldou nossas percepções e fez com que o sujeito branco se tornasse sujeito universal, a referência primária. O efeito disso é que tudo que foge ao espectro da branquitude é fetichizado. O estrangeiro, o “exótico”, é sempre o outro, o não-branco. E nosso pensamento está inundado pela imagem de pessoas brancas (principalmente homens) ocupando todos os lugares possíveis.

## E qual é o papel das pessoas brancas dentro de todo este cenário?

Bom, o racismo foi uma invenção das pessoas brancas, desde a concepção de superioridade ariana até as práticas discriminatórias que refletem nos dias atuais. É dever de toda e qualquer pessoa branca adotar uma **ética antirracista** que se desdobre em mudanças de paradigmas a ações práticas do dia a dia. Felizmente, nos dias atuais existem diversas ferramentas prático-teóricas e legislativas que nos auxiliam nesta missão necessária, começando pelo conceito de **Letramento Racial**.

## E o que é Letramento Racial?

Letramento racial, ou *racial literacy*, é um conceito desenvolvido pela socióloga e antropóloga France Winddance Twine, tendo sua primeira tradução para o português através da psicóloga e pesquisadora da branquitude Lia Vainer Schucman. O letramento racial é um dispositivo conceitual que funciona para compreender a dinâmica que ocorre quando a pessoa branca começa a identificar o sistema de privilégios que a envolvem, tomando consciência das desigualdades raciais oriundas deste mesmo sistema. Neste movimento, se faz necessário que a pessoa branca adquira uma perspectiva racializada de si própria, deslocando o “sujeito branco universal” do epicentro do mundo. Para que haja uma prática antirracista efetiva é imprescindível o exercício de “auto-racialização” de toda e qualquer pessoa branca, que tem como finalidade o *racial letracy*, descrito por Twine com a tradução de Schucman da seguinte maneira:

*Racial Literacy* é um conjunto de práticas que pode ser melhor caracterizado como uma 'prática de leitura' - uma forma de perceber e responder individualmente às tensões das hierarquias raciais da estrutura racial - que inclui o seguinte: (1) reconhecimento do valor simbólico e material da branquitude; (2) a definição do racismo como um problema social atual, em vez de um legado histórico; (3) um entendimento de que as identidades raciais são aprendidas e um resultado de práticas sociais; (4) a posse de gramática e um vocabulário racial que facilita a discussão de raça, racismo e anti-racismo; (5) a capacidade de traduzir e interpretar os códigos e práticas racializadas de nossa sociedade e (6) uma análise das formas em que o racismo é mediado por desigualdades de classe, hierar-



quias de gênero e heteronormatividade (Twice, F. apud Schucman, L. 2012, p. 103-104).

O esquema conceitual de Twice nos dá pistas de como começar o combate a discriminação na esfera individual, cujo ponto de partida é a conscientização das hierarquias raciais, a quebra da referência do “sujeito universal” branco e as ações internas como início de um caminho que tem como objetivo chegar na macroestrutura, onde o racismo está impregnado. Pessoas negras, indígenas, e de outros grupos minoritários sentem essa hierarquia em suas vivências, são atravessadas cotidianamente por esta dinâmica de poder, são vítimas de uma mazela criada pela branquitude. Por isso, pessoas brancas precisam se responsabilizar e investir esforços para conseguir mitigar danos e romper essas noções discriminatórias, visando o fim da opressão racial. Embora seja desafiador, há caminhos possíveis.

### *Axêro - Arte e educação, caminhos para vislumbrar um mundo com equidade*

Mudar toda uma estrutura requer muita sabedoria e sagacidade. É preciso conhecer o ritmo das engrenagens, suas fragilidades e suas formas de agir. Entender como o racismo foi criado é necessário para sabermos que este mal não é uma característica inerentemente humana, mas um artifício criado pela elite europeia com propósitos bem delimitados. Houve todo um investimento político que necessitou de meios para se estabelecer e para que esta noção fosse aprendida. Tudo isso perpassou pelo território da educação, e é neste mesmo território que reside a transformação.

A educação é um campo vasto e a arte encontra assentamento propício em seu terreno. A arte, no campo da educação, é capaz de dizer o não-falado, de desvelar o que está oculto nas entrelinhas, de falar pela expressão, sem necessidade de ser literal, ou excessivamente técnica, ou burocrática. O diálogo aqui não vem no intuito de buscar definições herméticas do que a arte é. Mas, mostrar que abordagens mediadas pela expressão artística contém em si, a potência de uma educação pelas vias do sensível, fazendo com que a aprendizagem se dê de corpo inteiro, não apenas de intelecto. E é este tipo de aprendizagem que é necessária quando falamos de transformação em nível estrutural, pois o que está na macroestrutura está também impregnado em nossa subjetividade, nas partes mais íntimas e silenciosas da nossa existência. A maioria das pessoas hoje sabe que racismo é crime, mas isso não quer dizer que estas pessoas tenham se libertado de pensamentos e condutas racistas.

Axêro é uma obra de dança-teatro, mas também é uma demonstração evidente de como a narrativa histórica pode - e deve - ser reescrita e repensada. A autoria nasce das mãos de Gessi Könzgen, mulher preta pelo-tense que nos revela uma outra perspectiva da cidade de Pelotas, muito diferente daquela que se vende como “a princesa do sul”. Sua escrita é um brado de afirmação e pertencimento, aborda não somente os ecos da memória de um povo sofrido, mas a força de retomada de um poder outrora extirpado, que corporifica - amplificando - a voz dos seus antepassados e daqueles que por aqui passaram.

O espetáculo, que também possui uma versão audiovisual, é realização do núcleo de dança-teatro Tatá, dirigido por Maria Falkembach, e vem ganhando

espaço em editais de circulação nacional. Importante ressaltar que a característica fundamental do grupo Tatá é o objetivo de circular em escolas e lugares que tradicionalmente não recebem obras de artes cênicas. Como o espetáculo requer um ambiente estruturado para sua realização, o filme vem sendo utilizado como forma de levar a mensagem até o público escolar, tendo uma recepção sempre positiva.

A linguagem artística do espetáculo possibilita que as coisas que escapam ao olhar da branquitude se tornem experiências sensíveis, gerando impacto, comoção e incômodo. A pessoa branca não tem capacidade de compreender o impacto do racismo em sua forma crua - no corpo - mas é capaz de se afetar pela experiência estética e alcançar percepções que não seriam possíveis de se alcançar sem esse engajamento sensível. Aí reside o poder da arte e sua capacidade de reconduzir aspectos subjetivos do pensamento humano.

A obra *Axêro* nas mãos das educadoras (e educadores) certas, se transforma numa ferramenta poderosa para se trabalhar o antirracismo e as ações afirmativas em sala de aula, dialoga com a diversidade do público escolar e alcança o microcosmo social da escola, lugar que urge o trabalho voltado para a educação das relações étnico-raciais.

Foi no âmbito da educação que as primeiras transformações - em nível político - por uma sociedade mais justa começaram a surgir e surtir efeito. Se tratando das questões raciais, o Brasil só ampliou a educação como um direito de todos no ano de 1934, fazendo com que a população negra - e pobre - do Brasil ficasse décadas atrás da elite intelectual branca. A lei de cotas (12.711/12) foi um passo para a reparação histórica necessária com o povo negro no quesito educação nível superior e/ou

federal, e desde a sua implementação até os dias atuais a porcentagem de pessoas negras nas universidades aumentou cerca de 30%. A lei 12.990 veio posteriormente assegurando uma porcentagem de vagas em concursos públicos para pessoas negras, em primeiro momento o decreto destinava 20%, mas atualmente o senado ampliou para 30%.

A lei 10.639/2003 instituiu a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana no ensino básico, tendo seu texto alterado em 2008 com inclusão da história e cultura indígenas. Essa lei vem como um meio de romper com a perspectiva histórica branca e mudar os rumos da *história única*, embora haja inúmeras lacunas que ainda precisam ser preenchidas no quesito da aplicação desta lei.

É um trabalho de formiga mediar a inserção de conteúdos não-ocidentais na escola sem processos formativos eficientes e com a instituição escolar enfrentando problemas de todas as ordens, desde questões com a metodologia pedagógica até a gestão pública de governos ultraconservadores, que quando passam, orquestram todo um desmonte que retrocedem anos de avanço. Por isso é necessário buscar novas referências, novos modelos de projetos pedagógicos e investir em arte e cultura como agentes de ensino aprendizagem.

Atualmente existe no Brasil uma referência inédita de modelo de escola afrocentrada, que é a Escola Maria Felipa, idealizada pela intelectual e escritora Bárbara Carine Soares Pinheiro. Esta escola nos mostra na prática toda uma atualização de gestão escolar, conseguindo conciliar uma proposta decolonial com as exigências do MEC. Bárbara também é uma fonte rica de referências afrocentradas, uma vez que parte de sua produção literária se volta para a difusão de saberes científicos

protagonizados por pessoas negras, além disso também versa sobre educação antirracista e outros temas contundentes.

Em seu livro “Como ser um educador antirracista”, há inúmeros relatos e descrições da sua experiência no desenvolvimento da escola, e um ponto muito necessário a se destacar em sua fala é a explicação de porque dentro do projeto da Maria Felipa o foco não é o antirracismo, uma vez que trata de uma problemática ocidentalizada que demanda o combate contra o racismo em si. A escolha política é focar a educação da escola nos reforços positivos e no afrocentramento, como a autora explica:

O antirracismo é uma responsabilidade ocidental cujo centro é o racismo, por ser uma construção ocidental. Em outros termos, enquanto, numa perspectiva afrocentrada, a minha preocupação fundamental é me formar e formar crianças a partir de uma lógica do reforço positivo, por meio do que a nossa ancestralidade africana nos informa - que somos os primeiros humanos, o primeiros reis, as primeiras rainhas, pioneiros na química, na matemática, na medicina, na filosofia - a perspectiva antirracista tem como eixo central a negação do que o ocidente fez de nós: eles dizem 'suas vidas são desimportantes', nós retrucamos 'vidas negras importam'; eles dizem que somos feios, burros, sem cultura, incivilizados, e nós passamos a vida inteira tentando provar o contrário. Por essa razão, na escola Afro-Brasileira Maria Felipa o foco central das nossas práticas pedagógicas não é o antirracismo. Acreditamos que crianças que estão sendo formadas precisam se nutrir do que elas efetivamente são e não do que não são, mas que disseram

acerca delas como mecanismo de controle social (Carine, 2023, p. 40-41).

Este argumento demonstra duas questões importantes, a primeira é a necessidade de pessoas brancas se engajarem na luta antirracista e deixarem os espaços abertos para que as pessoas negras não precisem ficar correndo atrás do prejuízo gerado pelo ocidente. A segunda é que o reforço positivo é essencial no âmbito da educação das relações étnico-raciais, se fazendo necessário que educadores - principalmente se você é branco - se nutram de referências e criem repertórios, mudando não só sua prática pedagógica, mas a si mesmo, passando pelo processo de autotransformação através do letramento racial.

A arte e a educação estão lado a lado neste caminho de transformação social. A arte educa, a arte transforma e a educação transforma o mundo. Que Axêro viva em expansão, alcançando escolas, comunidades, cidades e indivíduos. Que a arte seja porta-voz da mudança e siga com o encantamento dos seus próprios modos de comunicar, engajar e acontecer.



## Referências

A ESCOLA dos sonhos existe! A escola dos sonhos existe! Palestrante: Bárbara Carine Soares Pinheiro. Produção: TEDx talks Salvador, 2023. 1 vídeo (13m56s). Publicado pelo canal TEDx talks. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GfgRFo13K8Q>. Acesso em: 1 maio 2025.



ALBERT, Evelin; Gonzalez, Edmila (Org.) **Educação das Relações Étnico-Raciais: Processos em construção.** Freitas Bastos Editora, 2025. Ebook.

BOLSANELLO, Maria Augusta. Darwinismo social, eugenia e racismo "científico": sua repercussão na sociedade e na educação brasileiras. **Educar**, Curitiba, n.12, p.153 -165. 1996. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/sNH6RP4vvMk6wtPSZztNDyt/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 01 maio 2025

BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira | Inep. **Ingresso por cotas aumentou 167% nas universidades.** Brasília: INEP, [2025]. Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/assuntos/noticias/censo-da-educacao-superior/ingresso-por-cotas-aumentou-167-nas-universidades>. Acesso em: 1 maio 2025.

BRASIL. SENADONOTICIAS. **CDH aprova prorrogação de cotas para negros em concursos.** Brasília: Senado Federal, [2023]. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2023/12/15/cdh-aprova-prorrogacao-de-cotas-para-negros-em-concursos>. Acesso em: 1 maio 2025.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Território Brasileiro e Povoamento:** negros. Brasília: IBGE, [2025]. Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/negros#:~:text=Entre%20os%20s%C3%A9culos%20XVI%20e,%C3%A9%20exatamente%20para%20ser%20comemorada>. Acesso em: 1 maio 2025.

GÔES, José Roberto. **Rede Memória Virtual Brasileira: Escravidão.** [S. l.]: BNDigital, [2025]. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/rede-da-memoria-virtual-brasileira/escravidao-jose-roberto-pinto-de-goes/>. Acesso em: 1 maio 2025.

KABENGELE Munanga e a educação como ferramenta antirracista. Apresentação: Juarez Xavier. Produção: Instituto Claro, 2025. 1 vídeo (9m35s). Publicado pelo canal Instituto Claro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RhXTyE90KZs>. Acesso em: 1 maio 2025.

LÁZARO Ramos recebe Kabengele Munanga e Bukassa Kabengele. Apresentação: Lázaro Ramos. Elenco: Kabengele Munanga e Bukassa Kabengele. Local: Programa Espelho, 2022. 1 vídeo (24m31s). Publicado pelo Canal Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rXrU0rQNitM>. Acesso em 1 maio 2025.

MBEMBE, Achille. NECROPOLÍTICA biopoder soberania estado de exceção política da morte. **Arte & Ensaios revista do ppgav/eba/ufrj**, n. 32, p. 123 -151. 2016. Disponível em: <https://www.procomum.org/wp-content/uploads/2019/04/necropolitica.pdf>. Acesso em: 1 maio 2025.

PINHEIRO, Bárbara Carine Soares. **Como ser um educador antirracista.** São Paulo: Planeta do Brasil, 2023. Ebook.

RIBEIRO, Darcy. Moinhos de gastar gente. in: \_\_\_\_\_. **Povo Brasileiro.** São Paulo: Companhia das letras, 1995. p. 106 - 133.

REVISTA AFIRMATIVA (Brasil). **Número de estudantes negros nas universidades federais passa de 17% para 47% em 13 anos.** Bahia: Revista Afirmativa, [2025].

Disponível em: <https://revistaafirmativa.com.br/numero-de-estudantes-negros-nas-universidades-federais-passa-de-17-para-47-em-13-anos/>. Acesso em: 1 maio 2025.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo:** Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Orientadora: Leny Sato. 2012. 160 f. Tese (Doutorado em psicologia social). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-21052012-154521/publico/schucman\\_corrigida.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-21052012-154521/publico/schucman_corrigida.pdf). Acesso em: 1 maio 2025



# PRÁTICAS DE DANÇA-EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA

*Cleyce Silva Colins*

Escrever este texto é um ato de encruzilhada — não como metáfora, mas como fundamento ético, espiritual e político de uma escrita que escolhe se produzir no trânsito entre mundos. Não se trata apenas de refletir ou provocar uma experiência artística, ou pedagógica, mas de firmar território, fazer o cruzo e reivindicar uma perspectiva de mundo forjada na escuta do corpo, na sabedoria dos gestos, e na ancestralidade negra que nos atravessa para além da palavra. Este texto não pretende linearidade, mas curva, dobra, respiro. Por isso, assume uma escrita que acolhe o movimento, a circularidade e as vozes múltiplas que ecoam em mim e comigo: vozes encarnadas na experiência coletiva do espetáculo Axêro, onde corpo, memória e saberes negro-africanos se entrelaçam como ferramentas de elaboração antirracista. Dito isto, ora este texto estará escrito em primeira pessoa e ora na terceira pessoa do plural.

Foto de Josiane Franken





A autora que aqui escreve é uma mulher parda, nordestina, artista da cena, professora da rede pública de Pelotas (RS), pesquisadora dos campos das artes, da educação e da psicologia. Mestre em Artes Cênicas pela UFRGS, graduada em Dança e graduanda em Psicologia pela UFPel. Minha trajetória se finca nas encruzilhadas entre dança, espiritualidade e educação antirracista — e é dessas travessias, e não de um lugar neutro, que escrevo. Não por esperança ingênua, mas por aposta radical, lanço esta escrita com o desejo de que ela possa abrir brechas para dismantellar estruturas de racismo que, ainda hoje, insistem em se esconder sob o manto da normalidade.

No ambiente escolar, onde ensino, onde atuo, onde transito, a perspectiva eurocêntrica ainda é predominante. Por isso, muitas vezes as práticas educacionais são excludentes, e não apenas para pessoas negras, mas também para pessoas indígenas, pessoas LGBTQIAPN+, pessoas com necessidades específicas e para as mulheres. Em geral, não vejo a **sabedoria da encruzilhada** ser evocada para fazer viver a diferença. Assim, os ambientes escolares de modo geral perpetuam os privilégios brancos, sustentados muitas vezes por um pacto velado que naturaliza as desigualdades, inviabiliza outros fazeres/saberes, não aceita outros discursos, outros modos de aprendizagem e assim instaura a morte da diversidade. É nesse cenário da educação formal, que ganha força o **"pacto da branquitude"**, noção desenvolvida por Maria Aparecida Bento (2022): um acordo narcísico enraizado na subjetividade social que assegura e reafirma privilégios brancos em sua plenitude. Pacto que produz opressão e sofrimento para negros. Diante desta realidade, é inevitável questionar, **como construir práticas assentes em filosofias afro-diaspóricas dentro de espaços que persistem em produzir cotidianamente a manutenção do pacto da branquitude? Como construir práticas que revelem e desnaturalizem o pacto para pessoas brancas, negras, indígenas, LGBTQIAPN+, pessoas com necessidades específicas e para as mulheres?**

Longe de apontar uma única resposta, quero pensar em como determinadas filosofias africanas, que fazem parte do espetáculo Axêro podem auxiliar a elaborar atitudes forjadas em saberes que combatem e transformam o sistema racial que estrutura nossa sociedade brasileira. Passarei por quatro



Na perspectiva de Rufino (2017), a encruzilhada é o local onde as diferentes epistemologias podem ser amarradas, permitindo mover-se entre diferentes caminhos e discursos, para este autor, Exu alinha numerosas proposições, nem verdadeiras, nem falsas. Com base neste autor, a sabedoria da encruzilhada pode ser entendida enquanto uma filosofia onde as diferenças se encontram, se conectam, se potencializam, se hibridizam e existem em singularidade e em multiplicidade dentro de um espaço-tempo não linear que cria e recria o passado, presente e futuro. Dito de outra maneira, a sabedoria da **encruzilhada** é aqui entendida como o espaço-tempo onde epistemologias se entrelaçam, possibilitando o **trânsito entre diversos caminhos, a deshierarchicalização e a transformação de diferentes saberes**. Nessa visão, Exu é quem articula múltiplas perspectivas, rompe a lógica binária de opostos. Para explorar essa noção de sabedoria da encruzilhada ligada ao corpo, indico a leitura do texto "A Noção de Corpo a partir da Perspectiva Afro-Brasileira" (Colins, 2021 p. 62-67).

Você pode explorar essa ideia no livro **O pacto da Branquitude**, de Maria Aparecida (Cida) Bento (2022). Nele, a autora nos convida a repensar como o poder e o privilégio associado à branquitude moldam nosso cotidiano, mantendo as desigualdades raciais no Brasil. Ao chamar esse pacto de "acordo narcísico", Cida Bento nos mostra que, mesmo sem ser escrito, há um entendimento compartilhado que coloca a branquitude em posição de privilégio em praticamente todos os espaços da sociedade. Essa dinâmica reforça as disparidades e exclui as pessoas negras, dificultando a transformação das estruturas de violência social e política que as afetam.

A **ancestralidade** vai além de uma ideia ou conceito abstrato — ela é entendida como uma **experiência viva, cultural e ética**. Segundo Oliveira (2012), a ancestralidade não é apenas uma categoria de pensamento, ou seja, não é só uma forma de interpretar o mundo; ela é algo que **orienta práticas, valores e modos de ser**. Aqui é vista como **fundamento para a ética e para a cultura**, conectando as pessoas com as memórias, tradições e ensinamentos daqueles que vieram antes.

A **oralitura revela marcas** que se inscrevem e se repetem no corpo, formando uma escrita que não pode ser separada dos gestos e movimentos. **É uma grafia corporal que encontra seu alicerce tanto no corpo quanto na memória, pois se constrói no campo do movimento e na territorialidade simbólica afro-brasileira**. A oralitura se manifestou no processo de criação do Axêro — seja na abertura a novas formas de sentir ou em uma atitude interna, guiada pela intuição. A noção de oralitura é cunhada por Leda Maria Martins (2001, p. 84): “O termo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade [...], a oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos voltejos do corpo”.

A filosofia do **coração**, conforme Muniz Sodré (2017), propõe que o “coração” vai além do órgão físico ou do caráter individual. Para Sodré, ele representa **uma forma de compreender a existência que não se limita ao racionalismo**. Assim, o corpo negro é visto como um microcosmo de um coração coletivo, um espaço onde o conhecimento é compartilhado de maneira ampla. É importante notar que o autor não fala do coração como órgão, mas sim como uma abertura para um modo de saber mediado pela experiência estética.

De forma complementar, Colins (2021) entende o coração como uma forma de perceber o mundo que presentifica o corpo enquanto extensão de saberes, como arquivo de memórias ancestrais. Em sua perspectiva a categoria do coração **destaca a experiência do corpo carregada de encantamento e por isso forja práticas e éticas corporais afro-referenciadas onde a espiritualidade também é um saber**.

O termo saberes afro-diaspóricos não se refere apenas a uma questão de geolocalização. Esses conhecimentos não são apenas os que vieram da África, mas também as sapiências criadas diante da violência e do sequestro de corpos e culturas negras trazidas para o Brasil. Mesmo em meio à dor, essas filosofias sobreviveram nas brechas — nos terreiros, nas festas populares, nas danças, nos corpos — resistindo ao apagamento colonial e recriando sentidos de existência e de mundo a partir do corpo, da oralidade, da ancestralidade e da experiência vivida. São práticas que educam, curam, encantam e libertam.

filosofias africanas - **ancestralidade, oralitura, encruzilhada, coração** - no intuito de repensarmos nossos fazeres desde uma perspectiva negro-africana.

Nesta proposta, quando falar de educação antirracista baseada em saberes afro-diaspóricos nas artes e no âmbito escolar, estarei falando diretamente sobre um modo de sentir, ver e interpretar o mundo que se formula desde a poiesis, uma criação que nasce do corpo, da carne, da memória, do gesto, da emoção, da ancestralidade que pulsa. A arte, aqui não é apenas um recurso didático, mas a prática da experiência estética e sensível que possibilita viver essas filosofias. Assim, pela poesia do e no corpo que essa educação vai sendo construída. Entendo, desde essas quatro filosofias e desde Leda Maria Martins (2003), que o corpo negro tem sabedoria, é lugar de escrita e fonte viva de ciência. É nessa perspectiva do corpo como saber, que a criação do espetáculo Axêro se inscreve. O processo de criação que aqui se compartilha é firmado nas experiências pessoais, memórias coletivas, dores históricas e saberes ancestrais.



É nesse chão que o corpo da Gessi e do João fala, dança e reivindica-se como arquivo vivo histórico.

## Ancestralidade

Certa vez, depois de uma apresentação do Axêro foi perguntando a Gessi, ao João e a Maria porque falar de tanta dor. Por que dançar os limites e a violência? Hoje, enquanto escrevo, penso em *lansã*, e com todo o respeito a este Orixá e suas sapiências, faço uma interpretação de um de seus *itãs* com o intento de recordar que não podemos esquecer quem somos ou temos o potencial de ser. Pois, entendo que falar da dor é um ato de nos humanizarmos e gerarmos empatia diante da tamanha violência que a população negra sofre.

*Um dia lansã teve sua pele de búfalo roubada. lansã estava na floresta, quando um caçador viu ela tirar sua pele de búfalo e se transformar em uma bela mulher. O caçador encantado com a beleza de lansã roubou sua pele e a persuadiu a casar-se com ele. Chegando em casa as outras mulheres do caçador a invejaram e um dia uma delas embebedou o caçador e soube que lansã era um búfalo. lansã virou piada entre as mulheres e um dia, com desdém, uma delas falou onde o caçador havia escondido sua pele - sua pele que a encantava e a transformava em um valente animal. Neste dia lansã pode lutar contra as injustiças para com ela e ser livre.*

Ao trazer esse itan para pensar em uma resposta, compreendo que os corpos negros diaspóricos carregam, ainda hoje, marcas desse roubo: sequestro de terras, de línguas, de histórias, de potências. A diáspora

forçada foi o roubo de nossas peles simbólicas — aquelas que nos conectavam integralmente à nossa ancestralidade e às nossas formas de existir no mundo. Olhar para a história contada desde perspectivas negras e indígenas, me permite entender um pouco mais sobre como me manifesto no mundo, como sou tratada, quais são os potenciais e sabedorias que intrinsecamente carrego.



*lansã* é uma orixá associada aos ventos, tempestades, raios. Lida como a orixá da transformação, ela é uma figura de força, movimento e coragem, apresenta energia intensa, de justiça, independência e liberdade. Ela também é conhecida por fazer o transito do ayê (mundo físico) para o orum (mundo espiritual) dos espíritos mortos. Faz parte do pãteon de orixás das religiões afro-brasileiras (candomblé, umbanda, batuque, tambor de mina e etc).

O termo “*itan*” para Ruy Póvoas (2004) é uma palavra de origem nagô que **significa história** — qualquer tipo de história. Esse gênero narrativo é uma herança da sabedoria dos povos nagôs escravizados que viveram no Brasil, especialmente na Bahia. Como parte essencial da cultura oral brasileira, o itan é transmitido de geração em geração, sempre de boca a ouvido. Embora possa ser contado para pessoas de qualquer idade, há uma importância no momento certo da narrativa e na disposição do ouvinte em aprender. Os itans independentemente do enredo, **carregam sempre uma lição de vida ou um ensinamento**, oferecendo não apenas entretenimento e distração, mas também outras formas de ensinar e aprender, de maneira delicada e profunda.



Nesse sentido, quando faço esse movimento, não é uma retomada ingênua da pele/história e dos saberes africanos, mas uma retomada consciente que possa nos levar em direção a uma verdadeira libertação. A pele de lansã aqui representa a conexão intrínseca com a ancestralidade, o veículo que carrega a força e a história. O caçador que retira a pele de lansã simboliza a imposição de um poder externo que busca controlar, definir limites, tentar domesticar ou submeter o poder que reside na autonomia do corpo e das identidades de cada um de nós. lansã, ao conseguir recuperar sua pele, reconquista seu poder, torna-se agente de sua própria libertação. **Ou seja, a libertação de lansã não é somente uma fuga da opressão e da dor de não poder se conectar com suas diferentes formas de existir, mas a afirmação de que, ao se conectar com sua ancestralidade e sabedoria, mesmo tendo a dor da opressão, é possível transcender os limites impostos, resgatar uma ética própria e forjar uma justiça vivida no corpo.** Esse itan, nessa perspectiva, nos convoca à reflexão sobre as estruturas opressoras que não permitem o nosso acesso às nossas próprias potencialidades, pluralidades e riquezas. E, ao mesmo tempo, nos atenta que recuperar essa pele é afirmar a possibilidade de reexistir, de se recompor, de guerrear poeticamente pela vida. Falar da dor, portanto, não é cultivar o sofrimento, mas elaborar aquilo que foi retirado e o que pode ser reconstruído. É, como lansã, recuperar a pele para devolver ao corpo sua travessia entre mundos. Nesse sentido, deixo duas questões para sua reflexão: Como nossas práticas corporais carregam memórias que nos antecedem? De que maneira dançar pode ser um gesto de resgate e reinvenção?

lansã se apresentou no espetáculo do Axêro, ela foi mobilizando os limites entre a materialidade e a espiritua-

lidade e apontando as éticas corporais. lansã nesta visão soa como um lembrete frente a dor da opressão: não esqueça quem se é, quem somos, para de fato estarmos abertas à justiça que escuta as dores, os silêncios e as histórias não contadas. A justiça que é ética e tem imbricada em si as dimensões da ancestralidade e espiritualidade. Aqui o poder de lansã legitima os saberes sensíveis como conhecimento válido — um conhecer em que a experiência forja o entendimento do mundo e a formulação do saber. O conhecimento, aqui não é apenas aquilo que se



Ao identificarem, no espetáculo, uma camada profunda de espiritualidade negro-africana — especialmente ligada a lansã —, Maria, Gessi e João buscaram uma casa de axé, com o desejo de construir caminhos possíveis de entrecruzamento entre arte e espiritualidade, sem cair no desrespeito às religiões de matriz africana. Assim, espiritualidade e arte não foram tratadas como instâncias opostas, mas como caminhos que se cruzam. O objetivo era estabelecer modos de agir em cena que estivessem alinhados com a ética religiosa negro-africana, honrando seus fundamentos e saberes.

Thiago Pirajira Conceição criou o termo forjas pedagógicas para “abarcas as dimensões subjetivas de criação artística do corpo negro na diáspora, que tem como singularidade a experiência da simultaneidade: da dor, por ser vítima constante de um projeto de perseguição, negação, violência e morte e por intermédio das resistências, as quais recriam, gerando vida, prazeres, possibilidades de existir” (Conceição; Icley; Alcântara, 2019, p. 192).

escreve ou se prova logicamente; é também aquilo que o corpo sente, carrega, recorda e reinventa no espaço compartilhado da cena.

É importante colocar que desde a lógica da pele de lã, não há o rompimento entre materialidade e a espiritualidade, corpo e mente são inseparáveis, ou seja nem toda resposta é resultado de uma razão discursiva, nessa perspectiva uma resposta puramente racional nem sempre é o que acontecerá. Muitas vezes, a resposta será ventania, será movimento, será sensação que atravessa o corpo. Neste horizonte, o aspecto da criação cênica adentra um campo da estesia, do intuitivo, um criar pelos sentidos que abraça a possibilidade de não se ter uma resposta única. Assim, variadas são as perguntas e respostas para pensarmos quem somos. Se criar desde a pele de lã é admitir que nem todas as respostas vêm da razão discursiva, também se faz preciso admitir que a procura de quem somos não será feita apenas de certezas prontas. Ao contrário: será um movimento de escuta, de atravessamento e de abertura para recontar as realidades. Nesse horizonte, emergem perguntas que não exigem respostas imediatas e sim reabrem caminhos de memória, de corpo e de história. Perguntas que nos incitam a revisitar o que nos foi contado — e a desconfiar do aquilo que foi silenciado. Que histórias habitam nossos gestos? Que narrativas forjaram nossos corpos?

É a partir desse solo de estesia e de ancestralidade que propomos perguntar:

**O que significa saber quem eu sou e quais as histórias dos meus ancestrais? Quem teve o poder de narrar a história? Ela foi contada por quem e para quem? Quais acontecimentos e personagens não fizeram parte da narrativa? Quais histórias precisam**

**ser recontadas? Por que pensar as histórias nos ajuda a pensar as nossas práticas? Quais estratégias podemos usar para ampliar as histórias?**

Eu, Gessi, Sarah estávamos sentadas junto a Maria em um tablado de madeira em seu quintal, ali conversávamos sobre memória, sobre a importância de se contar a história de outro ângulo. E foi neste espaço que Gessi nos disse que as histórias contadas no espetáculo vão em direção a um grito que o branco insiste em tentar calar. Ela entende que não está falando sozinha, mas que muitas Gessis e muitos Joãos falam junto a eles. Entender isso é falar desde uma filosofia da ancestralidade, de modo que tem escrito em seu corpo que ao pisar nesse chão, se pisa com todos os que tocam sua história. A dança-escrita de Gessi poderia ser narrada por muitos outros afro-descendentes, pois antes de mais nada é um testemunho das violências sofridas pela população negra e de seus modos de reinventar o viver. Mas como? Como traduzir a sua história em dança-escrita?

Gostaria de trazer a noção de oralitura e pensar que é a partir da grafia do corpo que podemos nos conscientizarmos de quem somos nesse mundo.

### *Para Experimentar*

Muitas são as práticas de escrita no corpo nas manifestações afro-diaspóricas, escolhi uma brincadeira africana nigeriana chamada “Meu querido bebê”, como disparadora para elaborar essa a grafia do corpo e da ancestralidade. **O objetivo é vivenciarmos a relação entre corpo, memória e ancestralidade, reconhecendo o corpo como território de saberes.** Entendo que a história pode ser carregada pelas palavras-corpos

e que, quando essa história é compartilhada, ela reflete as sapienciais de seu povo.

Na brincadeira “Meu querido bebê”, um grupo de pessoas escolhe uma delas para se afastar. Enquanto ela estiver afastada, outra pessoa do grupo é escolhida para que sua silhueta e características sejam desenhadas em um pedaço de papel. Essa segunda pessoa desenhada é o bebê. É importante que a pessoa que está afastada não veja quem foi a pessoa escolhida, pois depois que retornar, esse jogador que estava fora tentará adivinhar quem é o bebê.

#### Passo a passo:

- Junte um grupo de pessoas e defina alguém para se afastar por um breve período.
- Com essa pessoa ausente, o time decide quem será o “bebê” do jogo.
- O bebê se deita sobre uma folha de papel do tamanho do seu corpo. Em uma folha, o grupo traça o contorno da pessoa escolhida e adiciona detalhes: cabelo, cicatrizes, cor da pele, dos olhos e etc.
- É crucial que a pessoa que se afastou não veja quem foi selecionado para ser o bebê durante a criação do desenho.
- Assim que o desenho estiver pronto, a pessoa retorna e tenta descobrir quem é o bebê, a partir do contorno e dos detalhes desenhados.

Nossos bebês possuem histórias grafadas em seu corpo. Um dos modos de desdobrar a brincadeira é pedindo para as pessoas participantes contarem essas histórias: eventos ou situações que envolvem uma cica-

triz, uma marca de nascimento, o formato de seus cabelos ou até de um gesto que aprenderam com alguém querido.

**Essas narrativas corporais carregam memórias, sentimentos e identidades, possibilitando que se perceba o corpo como um lugar de história e sentido.** É pela fala e pelo mover-se que podemos experimentar um modo de escrever em que as palavras são energia vital e expressam o axé. Nesse momento da brincadeira uma **escuta atenta se faz necessária, é importante reforçar que não há certo ou errado, que esse é um exercício de escrita de si próprio, da sua realidade.** É importante ponderar que desenvolver artes, numa perspectiva contra-colonial que investiga o próprio sujeito, pode ser um exercício não somente de ancestralidade, mas também de potência dos saberes das encruzilhadas, pois valorizar saberes diversos e permitir ao indivíduo ser autor da própria história, rompe o padrão hegemônico.



Uma **escuta atenta** no processo de criação artística é uma escuta aberta a mediar os conflitos, a conduzir o outro em uma reflexão sobre suas potências corporais. É um tipo de escuta que exige cumplicidade, disponibilidade, empatia e criação de um espaço seguro e ao mesmo tempo desafiador. É uma escuta que acolhe as expressões do corpo com sensibilidade e curiosidade, reconhece a singularidade de cada gesto e movimento, e entende que a potência da diferença também gera riqueza na cena.



## Para ampliar a proposta

- É interessante fazer uma contextualização histórica, um momento de conversa sobre as práticas de escrita corporal. Você pode falar sobre a importância do registro no corpo, sobre a história da cor da pele, sobre apagamento e resistência, sobre gesto, sobre padrão de beleza. É um bom momento para falar de pintura corporal, cicatrizes rituais e as danças tradicionais.



Se você tem interesse em fazer uma **peça**, pode orientar que os participantes contem uma história do seu corpo, já no momento inicial da brincadeira. Uma estratégia é gravar essas histórias para criação posterior do roteiro da peça. Ao lembrar a noção de que nosso corpo tem história, a pessoa condutora pode propor a criação de novas histórias para cada silhueta. Após a criação de histórias, podem elaborar pequenas encenações.

Se você tiver o desejo de transformar em **coreografia**, pode orientar que as silhuetas sejam desenhadas em diferentes posturas corporais e depois pode se fazer uma coreografia onde cada pessoa reproduz no seu corpo a postura da silhueta da outra.

Se você tiver o objetivo de transformar em uma **exposição de fotografia**, a brincadeira se torna disparadora para pensar a noção de identidade. O tema gerador da exposição pode ser os signos de identidade nos nossos corpos. Com base nesse tema você pode orientar a criação de uma foto que fale sobre quem eles são.

- Um momento de escuta atenta sobre memórias familiares e histórias de vida também pode ser interessante. Esse é um ponto que pode acontecer de estudantes trazerem histórias de bullying e racismo. Assim, o acolhimento dessas memórias pode auxiliar a pensar atividades futuras.
- Pode-se pensar desdobramentos artísticos a partir das narrativas registradas: **peças de teatro, coreografias, exposição de fotografia**, entre tantas outras formas que traduzem essas memórias corporais em expressões artísticas coletivas.
- Também é relevante registrar esse momento em vídeos, fotos ou relatos escritos, criando um diário coletivo que preserve as narrativas e fortaleça a memória desta vivência.

Para finalizar a atividade você pode organizar uma exposição com os desdobramentos da aula e realizar uma roda de conversa para os participantes poderem compartilhar sobre como foi essa experiência: perceberam seus próprios corpos enquanto território de saberes? Houve escuta no grupo? A escuta teve importância na criação das narrativas? Durante o processo, houve encorajamento e confiança para a criação das narrativas? Qual a sensação de contar sua própria história?

Nossa expectativa é de que as pessoas se apropriem de suas próprias histórias, que percebam sua relevância e que, assim, ocorra um processo de empoderamento. Portanto, é interessante frisar quando emergem sinais dessas atitudes no decorrer da vivência.

### Entre limites, memória e corpo - a pele de lã

Muitas foram as pessoas negras que chegaram em terras brasileiras na situação de escravização. Elas traziam no corpo suas histórias, seus saberes e suas culturas, e por aqui tentavam fazer viver suas filosofias. Várias das histórias grafadas no corpo foram sendo recontadas – narradas, dançadas, cantadas, tocadas - aos seus descendentes. Um descendente negro poderia não saber quem foram seus ancestrais em África, contudo, tinha em si uma herança dada de boca a orelha que permitia o não esquecimento de suas origens. Muitos sabiam uma erva para curar, uma palavra para falar, uma técnica para plantar, para construir, para minerar, para produzir um alimento ou ainda uma música a ser cantada para afastar a má sorte. Enquanto a colonização arranjava modos de apagar os corpos negros, esses arranjavam modos de resistir, de encantar, de fazer viver seus saberes. Ainda hoje, seja nos terreiros, nas cozinhas, nas congadas, nos batuques, nas encantarias, nas juremas, na defumação a ser ascendida, no chá a ser preparado, no assentamento de Exu, muitas pessoas negras resistem e mantêm esses saberes vivos.

Vários desses conhecimentos se sincretizaram, se amarraram e se encruzilharam para resistir. Atualmente, poder pensar as nossas práticas com base nessas filosofias é, para além de resistir, uma ação para reaver a pele de búfalo, recontar a nossa história e encantar o banzo.

A invasão colonial e a diáspora africana resultam até hoje em problemas desmedidos para a população negra no Brasil. O racismo estrutural, que compromete o acesso pleno à própria história e identidade, permitiu que muitos de nós não pudéssemos ter consciência das

violências de estado praticadas durante a escravização e posterior a ela.

Variados foram os povos negros que por aqui aportaram, de diferentes etnias. A intenção do colonizador era apagar essas diferenças, suas origens, suas culturas, religiões e identidades intrínsecas, de modo que as pessoas mais facilmente se tornassem mercadorias. Um exemplo dessa tentativa de homogeneização foi a violência linguística que africanos trazidos sofreram quando por aqui chegaram. Embora houvesse alguma comunicabilidade entre as quase 200 línguas africanas trazidas, a dinâmica de imposição do português suprimiu esses idiomas a ponto de muitos já não serem mais conhecidos. Como observa Jefferson Evaristo (2021, p. 7091): “Não havia espaço para as línguas africanas no novo mundo — ainda que, paradoxalmente, a presença do africano fosse necessária. Não havia espaço para as línguas africanas justamente porque havia outra que precisava se impor a elas.” Em suma, a língua portuguesa foi imposta como instrumento deliberado de dominação cultural, reforçando a ideia de superioridade colonial e marginalizando todas as formas de expressão que não fossem as do colonizador.

Essa tentativa de silenciamento e apagamento, especialmente por meio da linguagem, não impediu, no entanto, que resistências emergissem. Mesmo diante da imposição da língua portuguesa e da aniquilação de muitas dessas línguas africanas aqui no Brasil, a memória e a experiência ancestral continuaram a se manifestar — reinventadas e reencenadas nos corpos, nas expressões artísticas e nos modos de estar no mundo, como nos

aponta Leda Maria Martins (2021) em seu livro *Afrografias da memória*. É nesse contexto de resistência e ressignificação que se insere o espetáculo *Axêro*, onde o grupo de artistas foi, ao longo dos ensaios, traduzindo as histórias grafadas nos seus corpos em textos, movimentos, espacialidades, músicas e atitudes. Aqui trago alguns exemplos dessas operações de tradução.

Enfatizando a desumanização e a violência sofrida pela população negra, Gessi criou a frase: **a sorte do boi, melhor que a do negro**. Nessa fala ela se refere à escravização no município de Pelotas, no Rio Grande do Sul, onde vivemos e criamos o espetáculo *Axêro*. Gessi imagina que, nas charqueadas, a violência sofrida pelo animal no momento do abate era menor que o sofrimento contínuo que a população negra sofria.

Trazer em palavra-corpo, no espetáculo *Axêro*, a conscientização dos limites impostos à população negra, tal qual os limites impostos ao gado, foi um modo de mostrar a desumanização do negro em diferentes instâncias de nossa sociedade e, ao mesmo tempo, lutar por uma sociedade mais justa e igualitária. Em vários momentos da peça passado-futuro se encontram e rompem com a linearidade do tempo, tal qual ocorre na história que se conta, em que Exu matou o pássaro de ontem com a pedra que lançou hoje. João e Gessi vão elaborando os limites que a colonização impôs aos seus corpos e vão, assim como lansã, recuperando sua pele, redefinindo a história e conscientizando tantos outros sobre sua ancestralidade.

O motivo pelo qual não é permitido que João possa correr na rua, e que o genro de Gessi possa passar livremente na porta giratória do banco sem ter uma arma apontada para si, vai sendo repensado como estratégia

cênica que comunica os reflexos da discriminação racial e fomenta a conscientização desta circunstância ao público. Neste aspecto, **os limites criados pelos colonizadores que perpetuam marcas de um sistema escravocrata, são tomados como pontos de referência para criação de cenas**.

O limite ao corpo negro é entendido como um traço cultural inscrito no corpo, ou seja, uma oralitura. Em direção a essa perspectiva, Gessi nos apresenta uma imagem reveladora de sua mãe, que afirmava não saber que a escravização dos povos negros existiu, mas, ao mesmo tempo sabia que ao passar por uma pessoa branca deveria abaixar a cabeça. A cabeça baixa é exemplo de como essa noção foi internalizada a partir de um limite aprendido durante toda a sua vida enquanto mulher negra.

Te convoco a pensar: em que espaços uma mulher negra pode andar de cabeça erguida? Essa é uma pergunta que suscita uma imagem reveladora acerca de limites implícitos, resultados de uma sociedade escravocrata. O testemunho da Dona Judith Dias de Almeida, mãe de Gessi, problematizado por esta pergunta, nos mostra que **houve um borrão proposital na história, um roubo da ancestralidade que permite o esquecimento do processo de escravização e das atrocidades feitas a essa população**, mas que não permite ao negro o esquecimento dos efeitos desse processo. Como consequência, Dona Judith vive os resultados da escravização, da domesticação, dos limites impostos a população negra, mas sem a consciência do motivo por trás disso. Assim, a sociedade rouba a pele de nossas lansãs, e subjugua a humanidade do negro.

É diante deste panorama que Maria Falkembach propõe a Gessi e João, enquanto exercício cênico, pen-



sar os “limites”. Perguntas são lançadas a partir de temas geradores e suas respostas vão sendo elaboradas em uma dramaturgia autoficcional que vai em direção a uma dramaturgia do corpo afro-referenciada. Maria, enquanto diretora, transpõe essas respostas em palavras-corpos junto aos intérpretes, criando a linguagem do espetáculo, e organizando a forma como a expressão dos corpos em cena será transmitida para o público, tendo como objetivo realizar o desejo de ambos os intérpretes de falar sobre a realidade de ser negro em Pelotas - RS. Desde uma perspectiva afro-centrada penso **a figura da direção como a pessoa que abre os caminhos para o corpo se expressar e ir transmitir seu axé ao público.**

Maria, como uma de suas estratégias para o reconhecimento dos “limites” e materialização das sensações e ideias no espetáculo, propôs aos intérpretes uma experiência de interação com cordas e bambus: esses objetos criavam limites espaciais e a partir desses marcadores de fronteiras era indicando que criassem um diálogo do corpo com esses objetos. Dessa interação, a palavra-corpo foi compondo uma forma de linguagem que traduz as tensões, potências e poesias da Gessi e do João, bem como os objetos, por sua vez, na interação com o intérprete, viraram componentes da dança.

O conceito de **temas geradores** é do autor Paulo Freire (1989), dentro de sua proposta educativa - eles são elementos fundamentais para a pedagogia libertadora, pois nascem da leitura crítica do mundo. Em *A importância do ato de ler*, ele enfatiza que ler o mundo precede ler a palavra, assim, é a partir dessa leitura crítica do vivido, que o autor diz ser construído os saberes significativos. Os *temas geradores*, portanto, não são apenas conteúdos pedagógicos, são expressões da realidade das pessoas, que ao serem problematizadas, possibilitam a construção do conhecimento. Neste trabalho, propomos um deslocamento do conceito para o campo da criação cênica, com o intento de produzirmos gestos de forma crítica e investigativa da realidade. No processo de criação do espetáculo *Axêro*, os *temas geradores* emergem da escuta das realidades dos intérpretes-criadores — João e Gessi —, e estão ancorados em experiências pessoais, questões sociais e culturais, afetos e tensões em torno da noção de **limite**. Esse tema, ao ser problematizado no processo criativo, se desdobra em investigações corporais, gestuais, textuais e espaciais, contribuindo para a construção de uma dramaturgia da dança que parte do vivido e se pretende poética, política e libertadora.

A dramaturgia autoficcional pode ser entendida como o espaço-tempo de tensão entre a proximidade e o distanciamento da experiência pessoal do autor e da narrativa construída em sua obra. Trata-se de uma realidade que é, ao mesmo tempo, inventada e biográfica. Nesse contexto, surge uma provocação: quem vemos em cena — a intérprete ou a personagem? Ou seriam ambas? Ao transformar a si em ficção, entendemos que o gesto criativo pode se expandir, permitindo não somente a expressão individual, mas também a incorporação das histórias e vivências que nos cercam. Para os autores Marcelo Gasperi e Millena Tobias (2024, p. 6) “a autoficção trabalha o duplo espectro entre o afastamento e a aproximação do autor com a sua obra. Esse duplo coloca em pauta o entendimento acerca do personagem narrado. Há uma intertextualidade que auxilia na fragmentação da personagem, rejeitando a totalidade da obra em prol de um jogo work in process com o leitor. [...] Logo, a autoficção trata de espaços íntimos, de olhares próximos, de lacunas. [...] pode-se pensar na autoficção para além de um subgênero da literatura, pois ela pode atuar, também, como motriz para a criação teatral, utilizando-se de questões pessoais, de memórias e de experiência, dando uma roupagem que, ora aparece como ficcional e, ora como real.”

Maria Falkembach (2005, p. 21) define “a **dramaturgia do corpo** como o conjunto das escolhas realizadas pelo ator-dançarino, como a arte de organizar o seu material corporal através da configuração de ações na composição de uma obra cênica.”

**Axé**, ou **asè**, é uma palavra que representa a força vital ou energia vital presente em tudo que existe. Segundo Sodré (1988, p. 90), “[...] o axé é o elemento mais importante do patrimônio simbólico preservado e transmitido pelo grupo litúrgico de terreiro no Brasil”.

## Para experimentar - Processos de criação

### As histórias que ouvimos - Parte 1

Após conhecermos brevemente a proposta para a criação do espetáculo Axêro, convido você e seu grupo a desenvolverem ações cênicas - dançadas e narrativas - fundamentadas em suas vivências, reflexões e nas seguintes perguntas geradoras acerca do tema "limite":

- Quais limites são impostos aos nossos corpos?
- Onde esses corpos podem circular?
- Quais barreiras espaciais e temporais os restringem?
- Como os espaços institucionais definem nossos corpos?

A criação será dividida em duas etapas: uma individual e outra coletiva. Inicialmente, cada participante responderá, por meio de gestos e movimentos, a essas questões. Não precisa ser uma narrativa longa, nem uma história complexa ou um gesto muito elaborado. A ideia é que a resposta em movimento auxilie na criação de uma sequência coreográfica. Por exemplo: quando eu penso em determinadas histórias de "limites", me vem à cabeça a palavra e a sensação "revolta". Então, penso, qual gesto ou movimento poderia traduzir essa palavra e essa sensação? Partindo desse exemplo, posso experimentar ações com o corpo e criar movimentos de dança. Nesse momento, você irá orientar para que essas ações corporais tenham início, desenvolvimento e conclusão. Depois que cada um definir seus movimentos, o participante poderá explorar uma camada adicional na resposta, considerando, aspectos como:

- a trajetória do corpo no espaço;
- a dimensão dos movimentos (grande ou contido);
- a direção do olhar;
- a velocidade (rápida ou lenta);
- a resistência do movimento (leve, forte, suave ou contínua), entre outros.

### Para Experimentar

Experimente a sequência de movimentos a partir de novas perguntas: Que parte do corpo está em movimento? Em qual direção do espaço posso desenvolver o movimento? Com que velocidade o movimento será realizado? Em que direção está meu olhar enquanto me movimento? Se eu mudar a resistência do movimento, o que acontece?



Todas as perguntas aqui propostas são um ponto de partida para construir uma narrativa, podemos imaginar, e se o tema não fosse "limite"? Quais seriam as perguntas? Que perguntas geram movimento? Aproveite, crie novas perguntas. Explore a transformação dessas perguntas em movimentos. Não é necessário mimetizar a palavra; ela serve como um ponto de partida para a descoberta e criação de gestos.

**O objetivo deste exercício é experimentar a composição de um “texto corporal cênico” - uma narrativa corporal, movida por um objetivo, desejo ou pergunta relacionado a “limite”** - A ideia é que cada um de nós traga uma partitura de movimento, a partir de nossas próprias histórias, seja para ficcioná-las ou vivenciá-las de forma experimental. Ao final, apresentaremos e compartilharemos, em grupo, nossas reflexões corporais.

### *As histórias que ouvimos - Parte 2*

Organize-se em grupos de até cinco integrantes e, com base na experiência anterior, criem coletivamente uma nova história corporal. Para estimular a criação e a reflexão orienta-se optar por escrever um roteiro ou elaborar uma história considerando as questões a seguir. Nesse ponto, elementos desenvolvidos na experiência individual podem ser incorporados nessa ação cênica conjunta. Após você pode provocar uma reflexão coletiva sobre: Como foi a experiência de fazer uma sequ-

ência de movimentos para “contar uma história”, tendo como referência a noção de limite?

- Em qual ambiente esse (ou esses) intérprete(s) se encontra(m)?
- O que esse corpo deseja, busca, encontra?
- Quem apareceu em seu caminho? Essas pessoas ajudaram ou impuseram novos obstáculos?
- Quais sentimentos surgiram?
- Quais estratégias esse corpo utilizou para continuar resistindo?
- Em algum momento, sentiu pertencimento ao ambiente frequentado? Por quê?
- Esse corpo já se acostumou com situações de discriminação?

### *Encruzilhada*

### *As histórias que ouvimos - Parte 3*

Com base nas experiências anteriores, tomando como referência o modo como a concepção do espetáculo Axêro teve sua dramaturgia fundamentada a partir das histórias da Gessi e do João, iremos, neste momento, fazer o exercício criativo de pensar sobre os seguintes elementos que compõem um espetáculo: dramaturgia, figurino, espaço cênico, sonoplastia e iluminação. Usaremos as sequências de movimento realizadas nos exercícios em grupo, e com base nessa experiência, passaremos por estes elementos que constituem um espetáculo. A seguir, apresento brevemente essas noções no intuito de delimitar tais elementos.



Partitura de movimento é a organização de uma sequência de movimentos, onde se indica o trajeto, a direção, o nível, a velocidade que determinado gesto terá em cena. Por exemplo: Em pé, em nível médio, com os meus pés afastados na largura do quadril, na diagonal no fundo do palco, irei dobrar o meu corpo para frente, até os dedos das minhas mãos tocarem o chão suavemente. Quando eu estiver sobre quatro apoios, em nível baixo, vou deslocar abruptamente em diagonal à frente. Vou parar em nível baixo e levantar retomando os pés na largura do quadril e vou repetir todo o movimento em câmera lenta.



## Dramaturgia

É o procedimento estruturante que estabelece relações entre os diversos elementos que compõe uma cena, com a finalidade de construir a arquitetura do espetáculo. Ela é a forma como você toca o espectador e evoca determinados sentimentos e sensações. Entendo a **dramaturgia enquanto encruzilhada, onde cada elemento transita, segue sua rua, seu percurso, e em determinado momento se cruza criando novos significados sem deixar de existir por si próprio.**

Trago como exemplo da construção dramatúrgica, a cena 7 “Pesadelo”, do espetáculo Axêro. Para estruturar a ideia do pesadelo, os movimentos são coreografados com velocidade acelerada, tônus forte e pausas estratégicas. O texto ganha uma voz externa, a trilha sonora tem

seu volume intensificado, o figurino recebe uma camada adicional com o uso de máscaras e a iluminação se torna densa, pontuada por flashes de luz. Essas conexões são planejadas para produzir no espectador a experiência sensorial de um pesadelo. Assim, todos os elementos que compõem essa cena são concebidos para estabelecer uma comunicação com o público.

A seguir, proponho dois exercícios para experimentarmos a dramaturgia do corpo e do espaço.



A partir de diferentes tradições teatrais, o Tatá trabalha com a ideia de que **dramaturgia** é o modo como tecemos todos os elementos do espetáculo, criando uma complexidade de significados, sensações e presença, que aqui podemos denominar axê. A dramaturgia é parte fundamental da criação artística, pois a todo tempo estamos voltados para ela, mesmo quando não estamos conscientes. Ela acaba exercendo uma presença constante, pois a todo momento a pessoa na figura da direção observa como os elementos se comportam, se desenvolvem e se estruturam na criação de sentido. Pensando na metáfora da trama, da costura, da tecelagem, Maria Falkembach entende que o trabalho da dramaturga é aquele de alinhar, fazer costuras que muitas vezes ficam invisíveis, mas que estruturam, moldam e unem os elementos cênicos. Para aprofundar a noção de dramaturgia na dança, convido a leitura da tese de doutorado de Sandra Parra (2022) - *A palavra na dramaturgia do corpo*. E o artigo: *Dramaturgia na dança: práxis de Rudolf Laban como base para o trabalho dramatúrgico em dança*, da autora Melina Scialom (2016).



As dinâmicas do corpo aqui estão associadas aos estudos do movimento iniciados por Rudolf Laban (Bratislava, 1879 - Reino Unido, 1958) e ampliados, estruturados e reelaborados por diferentes autoras/es, entre elas, Lisa Ullman, Valerie Preston-Dunlop e Irmgard Bartenieff. Entendemos que esses estudos nos auxiliam na elaboração de uma gramática de movimento reflexiva e emancipatória. Laban organizou as dinâmicas de movimento em quatro fatores (tempo, espaço, peso e fluxo) que se inter relacionam e compõem o movimento corporal de diferentes formas. Entender, no corpo, maneiras de decompor e compor o movimento, instiga nossa criatividade. Para explorar essa perspectiva indicamos a leitura do capítulo “Os ingredientes – elementos da Dança”, do livro *Culinária Coreográfica* de Octávio Nassur (2012), bem como leitura do livro “O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas.” de Ciane Fernandes (2006). Nós também podemos denominar (e praticar) as diferentes dinâmicas do movimento como adjetivos (por exemplo: agitado, preguiçoso, exibido, cuidadoso etc.) ou como metáforas (por exemplo: ventando, como uma nuvem, como uma onda, como uma cobra etc).

Podemos pensar em três níveis para explorar a relação do corpo com o espaço, sendo esses fundamentais para criar variedades de movimentos: baixo (próximos ao chão), médio (na altura natural do corpo), alto (movimentos elevados para cima, como saltos).

## Para experimentar

**Dramaturgia do Corpo** - Ainda nos grupos de criação de “As histórias que ouvimos - Parte 3”, iremos elaborar como os corpos dos intérpretes se movimentam e se relacionam entre si, visando construir e comunicar um sentido de sua história. Segue algumas perguntas que você pode utilizar para direcionar a experimentação:

Como podemos usar as **dinâmicas do corpo** — como a velocidade, a resistência e o fluxo dos movimentos — para demonstrar a criação de um limite? De que jeito, a forma como nos movemos, seja com gestos rápidos, suaves, rígidos ou contidos, ajuda a criar o sentido da nossa história? Como as diferenças de níveis dos movimentos, como por exemplo, estar agachado, em pé, ou saltando, podem expressar/sugerir/revelar relações de poder (como hierarquia e desigualdade) na linguagem de uma composição coreográfica? Como desconstruir os **diferentes níveis** de alturas pode ampliar as possibilidades de leituras entre os corpos em cena?

**Dramaturgia do Espaço** - Vamos explorar de que maneira os corpos dos intérpretes interagem com o espaço cênico, investigando como essa relação contribui para a criação de significados na cena. Você pode utilizar as seguintes perguntas para direcionar a experimentação:

Quais desenhos os corpos farão no espaço? Como dinâmicas de aproximação e afastamento entre os intérpretes podem criar sentido na cena? Quais trajetórias, linhas retas, curvas ou combinação das duas os corpos irão fazer? Posso utilizar a estrutura física e a arquitetura do espaço (chão, paredes, janelas, portas, fontes de luz da sala etc.), e o som produzido por esta (estrutura) arquitetura para determinar sentidos para os movimentos?



## Figurino

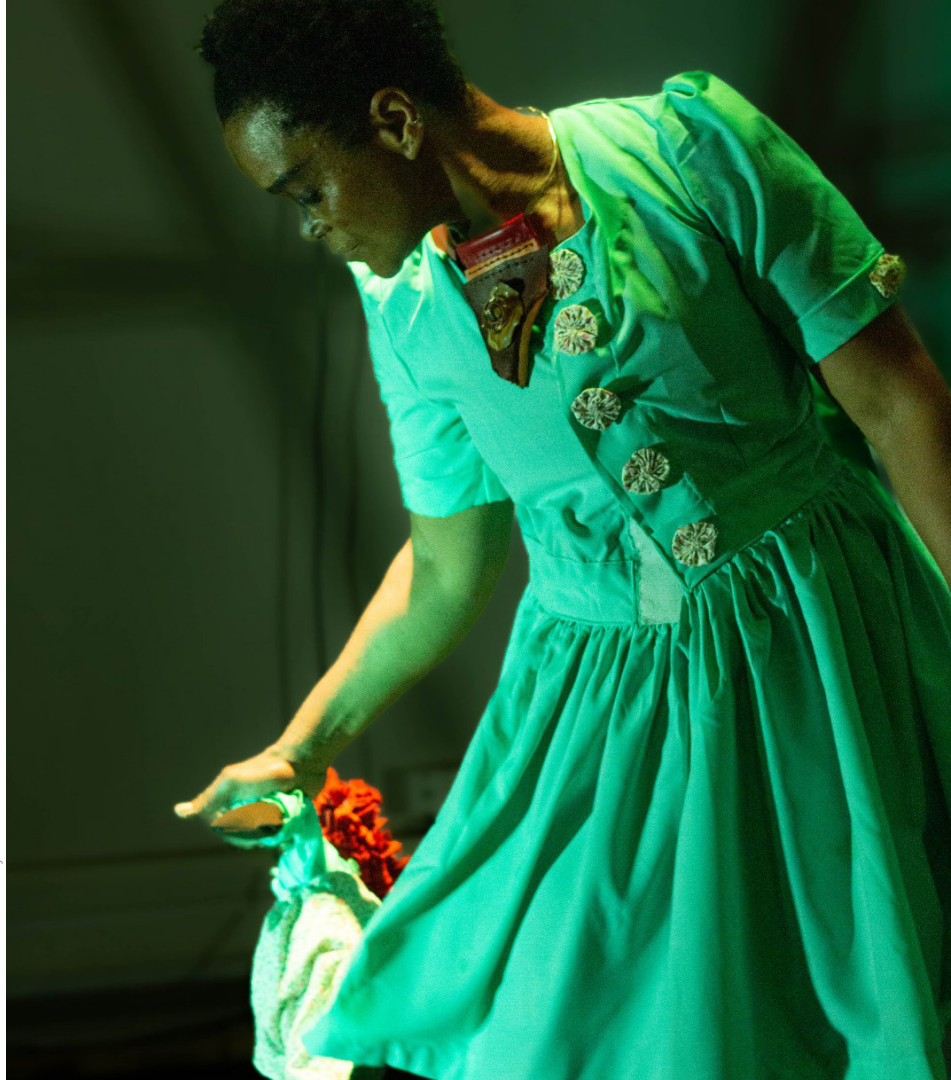
Figurinos e adereços desempenham um papel importante no processo de transfiguração cênica. Esses elementos não apenas vestem o corpo do intérprete, mas ampliam a expressividade da obra, ressaltando características específicas dos personagens, influenciando as emoções, movimentos ou a narrativa propriamente dita.

Um exemplo disso é a Cena 3, “Faxineira”: ao vestir o vestido e carregar a boneca como adereço, Gessi se transforma - simbolicamente - em uma criança, ao mesmo tempo em que permanece como intérprete de sua própria história.

Para além de uma função utilitária, entendemos que o figurino pode atuar como uma ferramenta expressiva que pode tanto reforçar quanto questionar identidades, valores e estruturas sociais. Servindo como um meio de comunicação não verbal entre o personagem e o público, podendo assim questionar estereótipos, normas sociais e estruturas de poder. Por exemplo, na Cena 5 “Sangue e Sal”, ao Gessi e João vestirem Shorts feitos de retalhos, a vestimenta pode provocar reflexões sobre as estruturas de poder dentro das charqueadas de Pelotas-RS. Assim, o figurino não apenas contribui para a construção estética da cena, mas também atua como um agente crítico que instiga o público a refletir acerca da história do corpo negro em Pelotas.

Em resumo, entendemos o figurino como nos apresenta o autor Marcilio Vieira (2015, p. 106), ele não é uma ornamentação — é uma forma de linguagem, um sistema de signos que expressa significados, é um meio de comunicação. Partindo dessa noção, convido você a refletir sobre quais indumentárias, texturas e acessórios podem colaborar na construção dos traços e respostas específicas às questões geradoras que estamos representando.

Cena 3 - Faxineira. Foto de Josiane Franken



Para aprofundar: “**Figurino de dança: relação existente entre corpo e vestimenta**” das autoras Karoline Mohr e Gabriela Sborz (2021). O texto em questão nos apresenta a importância do figurino na dança, evidenciando a conexão que se estabelece entre as áreas de Dança e Moda. Também busca mostrar como essas duas linguagens se influenciam mutuamente no processo de criação das vestimentas, contribuindo para a expressividade e construção estética da cena.



## Para experimentar

Deixamos aqui algumas perguntas como ponto de partida para esse exercício criativo, lembre-se, você pode trazer novas perguntas também.

Quais acessórios poderiam complementar o figurino, mantendo o gesto e o movimento dos corpos? Que pontos da história têm cor, forma ou textura? Se o figurino fizesse um som durante o movimento, qual seria? O figurino é um complemento do movimento? Amplia os gestos? Traz rigidez ou fluidez? Que movimentos podem ser criados a partir do figurino? Se figurino tem uma cor, qual é a cor que representa a história ou personagem?

## Espaço Cênico - Cenografia

O acontecimento cênico cria um espaço de **fabulação crítica** - uma forma de **fazer história e teoria com a imaginação** - construído por elementos cênicos e pela

imaginação do espectador. É o local onde as ações, os gestos preenchem as lacunas deixadas pela história oficial e ambientam uma nova-velha história. O espaço cênico desde essa perspectiva é elaborado para reimaginar os fragmentos disponíveis nos arquivos históricos e apresentar os traços culturais, sociais e emocionais que influenciam determinado enredo. Dito de outro modo, o espaço cênico e cenográfico no Axêro é onde o limite do arquivo colonial é rompido e preenchido pelo que não foi dito. Por fim, ele corresponde ao espaço objetivo e subjetivo dramático. Nas artes cênicas, ele abriga materiais, objetos e iluminação, elementos que auxiliam a tecer a relação entre a imaginação do público e ação dançada. Assim, em um espaço vazio - ou com poucos elementos - pode se transformar, por exemplo, em uma encruzilhada de Exu (como na Cena 8 - Encruzilhada, quando João ginga com Exu), ou em um rio (como na

Cena 10 - Rio Pelotas. Foto de Fabiano Gonçalves.



Para aprofundar: *Introdução histórica sobre cenografia*, do autor Antônio Heráclito (2010). O livro aborda a cenografia em diferentes épocas, nos apresentando ao modo como ele era pensado nos diferentes períodos históricos.

Saidiya Hartman, historiadora afro-americana, elabora o conceito de “fabulação crítica” ao escrever a obra *Perder a Mãe: Uma jornada pela rota atlântica da escravidão* (2021), na qual é confrontada com os silêncios e apagamentos presentes nos arquivos históricos de pessoas negras e assim reconhece a escassez de elementos concretos para reconstruir as vidas de pessoas negras escravizadas. Dito isto, Hartman concebe noção de fabulação crítica, como uma forma de lidar com as ausências do arquivo e os limites da historiografia tradicional.



Cena 10 - Rio Pelotas, quando Gessi e João carregam, em movimentação de nado, mergulho e imersão, o tripé de bambu).

No espetáculo Axêro, a cenografia e o espaço cênico se configuram como um corpo vivo, pois desde a interação com os intérpretes ela ganha um jogo rítmico, propiciando uma ambientação cenográfica em diálogo com o objetivo dramático.

Segue algumas perguntas para pensarmos o espaço em nossa sequência de movimentos:

Que limites culturais, sociais e emocionais podem ser evidenciados na construção do espaço cênico? Como a movimentação dos intérpretes modifica a percepção do espaço cênico ao longo da partitura de movimento? Como podemos usar a cenografia para criar metáforas visuais dentro da dramaturgia?

## Para experimentar

Reorganizando o espaço cênico:

Esse é um exercício para pensarmos novos pontos de vista na relação entre cena e plateia. Em grupo, pensem e dialoguem sobre quais são os espaços que estão sendo utilizados para a apresentação. Depois, façam a investigação e experimentem formas de organizar um novo ponto de vista para os espectadores, de maneira a provocar novos olhares e sensações. Neste exercício, experimente modificar o espaço seguindo os seguintes passos:

- Ocupe a maior quantidade de espaço possível com a partitura coreográfica coletiva.
- Ocupe o mínimo de espaço com a partitura coreográfica coletiva.
- Escolha uma das formas para apresentar.
- Em grupo conversem sobre: Quais dos espaços propostos foi mais interessante? Por quê?

## Sonoplastia

Outro aspecto fundamental nas artes cênicas é o conjunto de sons criado para a cena, que engloba a voz dos intérpretes ao falar ou cantar, as músicas incorporadas à proposta do espetáculo e os ruídos produzidos por objetos e acessórios utilizados em determinadas cenas. Dito de outro modo, a sonoplastia, configura-se como uma linguagem que amplia a expressividade da cena, articulando sons de origem referencial (como, por exemplo, ruídos da cidade, fenômenos naturais) e músicas

Para aprofundar: *Sonoplastia e sentido: breves variantes de um conceito*, dos autores César Lignelli; Pablo Magalhães; Guilherme Mayer (2022). O texto aborda as relações de produção de sentido entre sonoridades e visualidades da cena e detalha uma perspectiva do conceito de sonoplastia no âmbito das artes cênicas.

com a narrativa cênica, podendo aliar-se ou não com os outros elementos da cena. Entendemos que a sonoplastia no espetáculo do Axêro cumpre funções dramáticas e discursivas na condução da composição simbólica do espetáculo, ela é parte fundamental para a construção da narrativa.

Agora, a orientação é que as pessoas se reúnam no seu grupo da partitura coreográfica do movimento. Façam um passeio pelo local onde está ocorrendo a experimentação. Se estiverem em uma sala, neste momento, aproveitem para sair dela, ande experimentando ouvir os diferentes sons que compõem a paisagem local, prestando atenção se a algo que possa ser utilizado para fazer som (papel, metais, madeira, galhos, vidro, tecidos, entre outros). Depois, utilizando o celular, captem os sons de que mais gostaram e discutam como eles podem se transformar em uma sonoplastia, criando, por exemplo, uma narrativa para a sequência sonora gravada. Se tiverem acesso a músicas, elas também podem ser escolhidas. Lembrando, que agora, o objetivo é explorar a relação entre som e dramaturgia. Se tiverem acesso a instrumentos e objetos que façam sons, também é possível experimentar a criação de uma sonoridade acústica.

### *Para experimentar*

Material necessário:

- Celular com aplicativo de gravação.
- Objetos para produzir sons (papel, metais, madeira, galhos, vidro, tecidos, entre outros).
- Instrumentos musicais (se disponíveis).
- Música (opcional).

### **Criando uma sonoplastia - passo a passo:**

- Você pode orientar que os participantes da atividade reúnam-se no seu grupo da partitura coreográfica do movimento. Façam um passeio pelo local onde está ocorrendo a experimentação. Se estiverem em uma sala, aproveitem para sair dela, ande experimentando ouvir os diferentes sons que compõem a paisagem local, prestando atenção se a algo que possa ser utilizado para fazer som (papel, metais, madeira, galhos, vidro, tecidos, entre outros).
- Depois, utilizando o celular, captem os sons de que mais gostaram e discutam como eles podem se transformar em uma sonoplastia, criando, por exemplo, uma narrativa para a sequência sonora gravada. Se tiverem acesso a músicas, elas também podem ser escolhidas nesse momento.
- Com os sons e objetos já escolhidos, cada grupo irá reapresentar sua partitura com a trilha sonora. Neste momento também pode ser utilizado uma música ou efeitos sonoros de gravação (se possível). A sonoplastia pode ser feita ao vivo (durante a execução da cena) ou pré-gravada, dependendo das preferências e dos recursos disponíveis.
- Ao final de todas as apresentações, crie um momento para refletir sobre: Como a sonoplastia contribuiu para a narrativa da cena? Como a sonoplastia influenciou na percepção?





Cena 7 - Pesadelo. Foto de Jostiane Franken

## Iluminação

A luz, na composição cênica, vai muito além de simplesmente iluminar, ela sugere ambientes, sensações e transforma percepções. Por meio de diferentes cores, variações na intensidade e mudanças nos focos, a iluminação participa ativamente da narrativa visual do espetáculo *Axêro*, criando textura, sombras, a cor, o volume, o contorno e o brilho nos intérpretes e objetos em cena, como pode ser observado na imagem lateral. Assim, ela não apenas compõe o cenário, mas se torna uma linguagem que comunica, amplia ou delimita espaços, direciona o olhar, cria novos significados e potencializa a construção simbólica da cena. A experimentação que propomos a seguir é com base no trecho do “Pesadelo” da cena, onde as velas criam e delimitam o olhar do espectador.

### Para experimentar

Material necessário:

- Vela ou Lanterna.
- Ambiente escuro.

Em um ambiente escuro, com uma vela ou lanterna em mãos, experimente o uso da luz para criar efeitos visuais sobre o corpo e o movimento. Você pode explorar a criação de sombras, mas também verificar como diferentes ângulos da luz modificam a sua percepção sobre o movimento e o corpo. O que muda quando a luz vem de cima? O que muda quando a luz vem de baixo? E de lado? Explore esse recurso e acrescente essa experiência na partitura de grupo. O mesmo pode ser feito na utilização de lanternas. Qual a diferença entre a luz da vela e a luz da lanterna? Quais as diferenças ao iluminar o espaço, o corpo ou o movimento? Que outras formas de iluminar podem ser criadas?



Para aprofundar: *Fundamentos da iluminação* de Pedro Benevides, (2023). Este e-book visa dar um passo introdutório na profissionalização e preparação de artistas ou técnicos em iluminação, ele nos apresenta os fundamentos desta área do conhecimento, passando, por exemplo, por história, sistema de iluminação e montagem.

## *Movendo em direção às encruzilhadas*

Falar de educação antirracista na dança é deslocar o corpo enraizado na cadeira da sala de aula, ou na poltrona em frente à TV, ou na imobilidade em frente ao celular, para o **mover-se**, para o **escutar-se** e **ampliar-se em direção ao outro**. Essa é uma noção enraizada nestas filosofias aqui abordadas, pois elas são da ordem do fluxo, do movimento. Na encruzilhada dos elementos aqui expostos convocamos e tentamos: **mover para escutar aquilo que não é visível, mover para encontrar os ancestrais, mover para ter o prazer de estar em vida, mover-se para o riso tomar o lugar do medo, mover para fazer tecnologias ancestrais sobreviverem, mover para espantar o assombro da colonização**.

Entendemos que os elementos das artes cênicas aqui explorados são saberes que nos colocam em estado de fluxo e de abertura, permitindo que, a partir da encruzilhada, escrevamos a cena com os nossos próprios corpos. Os elementos cênicos aqui abordados são ferramentas inesgotáveis, semelhantes a palavras que, em diferentes contextos, escrevem novas poesias. Eles podem ser assumidos enquanto uma linguagem autônoma ou como dependentes um dos outros, mas ambas as possibilidades auxiliam a aprofundar, ampliar e abarcar a história de uma coletividade.

A encruzilhada nos convoca, enquanto grupo Tatá, a pensarmos nas histórias não ditas, a pensarmos os saberes como abertos ao cruzo, a desconfiarmos das verdades únicas e trazermos Exu para plantar a discórdia em terras que acreditam em um único modo de existir e se cultivar a arte. Arriscamos dizer que as artes cênicas assumem para o grupo um lugar de abertura, de

ampliação da dúvida. Um espaço-tempo onde se vive a diferença, onde se brinca com as palavras-corpos, se saúda nossas ancestralidades, nossas oralidades, se valoriza a poesia-corpo e desde aí se preserva o conhecimento. A encruzilhada nos ensina que uma de suas potências, uma das potências de Exu, é a comunicação. Assim, entendemos que uma educação que prima por uma escuta que atravessa a pele, que se volta para uma escuta de si e, ao mesmo tempo, para o outro, pode ser uma educação emancipatória. Ou seja, uma educação que vai em direção múltiplas, tal qual Exu. Essa é uma educação baseada na coletividade, no respeito às diferenças, na alegria e no cuidado mútuo - aspectos que vemos florescer no percurso de experimentação de uma criação cênica. Compreendemos a educação antirracista na encruzilhada como um processo vivo e ativo, que coloca o corpo em movimento para construir conhecimento a partir do afeto e da memória. Nesta proposta a encruzilhada é um princípio pedagógico que questiona verdades absolutas e valoriza múltiplas formas de conhecimento. Ela não se pretende como único caminho, mas como espaço-tempo onde podemos incorporar a diversidade de perspectivas.

Tomar a encruzilhada como filosofia é romper também com as hierarquias tradicionais do conhecimento. O saber não está mais apenas no professor, no coreógrafo, no livro, na palavra escrita. O saber emerge do encontro, do cruzamento, da escuta ativa, do que se cria entre as pessoas. Então, a cena se torna espaço de comunicação múltipla, e de negociação permanente de sentidos - exatamente como propõe a encruzilhada desde Exu.

Dito isto, a ideia de encruzilhada, no contexto das artes cênicas e da educação antirracista, pode ser com-

preendida como um espaço de cruzo, transformação e multiplicidade de caminhos. Percebemos que as artes cênicas podem ser um espaço de trânsito, onde elementos narrativos tradicionais e contemporâneos surgem e desafiam discursos hegemônicos. Dessa forma, a encruzilhada nas artes cênicas e na educação antirracista não é um conceito abstrato, mas uma prática que desafia a rigidez, convoca o movimento e possibilita novas formas de existir e resistir no mundo.



### Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Companhia das Letras, 2019.
- BENEVIDES, Pedro; TUDELLA, Eduardo; ARAÚJO, Renato. **Fundamentos da iluminação**. 2023.
- BENTO, Maria Aparecida da Silva. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Selo Negro, 2022.
- COLINS, Cleyce Silva. **Performar o Encante**: saberes do terreiro como articuladores de criação em dança/Cleyce Silva Colins. - 2021. 100 f.
- CONCEIÇÃO, Thiago Pirajira; ICLE, Gilberto; ALCÂNTARA, Celina Nunes de. Forjas Pedagógicas no Bloco da Laje: resistência, performance e brincadeira. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, RS. Vol. 19, n. 9 (jul./dez. 2019), p. 188-207, 2019.
- EVARISTO, Jefferson. Linguicídio africano no Brasil. **Fórum Linguístico**, v. 18, n. 4, p. 7086-7097, 2021.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. **Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem**: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico. Florianópolis: UDESC, 2005.

FERNANDES, Ciane. **Corpo Em Movimento O Sistema**. Annablume, 2002.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Autores associados: Cortez, 1989.

GASPERI, Marcelo Rocco; TOBIAS, Millena Alves. **A experiência da autoficção como possibilidade metodológica para o ensino de artes**. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 14, n. 00, p. e024021, 2024. DOI: 10.20396/pita.v14i00.8676881. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8676881>. Acesso em: 19 abr. 2025.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. 2ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LIGNELLI, César; MAGALHÃES, Pablo; MAYER, Guilherme. Sonoplastia e sentido: Breves variantes de um conceito. **OuvirOUver**, Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia (UFU), v. 18, n. 1, 2022.

MARTINS, Leda Maria. Oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Brasil afro-brasileiro**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

\_\_\_\_\_. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. Editora Perspectiva S/A, 2021.

MOHR, Karoline; SBORZ, Gabriela. Figurino de dança: relação existente entre corpo e vestimenta. **O Teatro Transcende**, v. 26, n. 1, p. 173-184, 202



NASSUR, Octávio. **Culinária coreográfica:** desmedidas de receitas para iniciantes na cozinha cênica. Santa Maria: Pallotti, 2012.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, Brasília, n. 18, p. 28-47, maio/out. 2012

PARRA FURLANETE, Sandra. **A palavra na dramaturgia do corpo:** The word in the dramaturgy of the body. 2022. 1 recurso online (183 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/7893>. Acesso em: 5 mar. 2025.

PÓVOAS, Ruy do Carmo. **Itan dos mais-velhos:** (contos). 2. ed. Ilhéus: Editus, 2004.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** São Paulo: Pólen, 2019. Coleção Feminismos Plurais. RIBEIRO, Djamila.

RUFINO, Luiz. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas.** 2017. 231 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SODRÊ, Muniz. **O terreiro e a cidade:** a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda., 1988.

SODRÊ, Muniz. **Pensar nagô.** Petrópolis: Vozes, 2017

SCIALOM, Melina. Dramaturgia na dança: Práxis de Rudolf Laban como base para o trabalho dramático em dança. **Cadernos do GIPE-CIT**, n. 37, p. 145-168, 2016.

VIANA, Fausto Roberto Poço; CAMPELLO NETO, Antonio Heráclito Carneiro. **Introdução histórica sobre cenografia:** os primeiros rascunhos. São Paulo: Fausto Viana, 2010.

VIEIRA, Marcilio Souza. O que pode o figurino na dança?. **Arte da Cena (Art on Stage)**, v. 2, n. 1, p. 97-108, 2015.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe:** uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Trad. José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.



*A obra cênica*  
**AXÊRO**

# AXÊRO

## TEXTO DO ESPETÁCULO DE DANÇA-TEATRO

*Gessi de Almeida Könzgen*

### *Cena 1 – Ritual pedras e folhas*

Meu atabaque contou  
Meu atabaque contou  
Corpo e reza se unindo  
O meu corpo balançou

Mais forte que a palavra  
é a encantação  
Que nasce das mãos que tocam  
e um corpo em devoção

Aruanda é aqui  
Aruanda é aqui  
Corpo forte, ousadia  
Vou fazer mandingaria





## *Cena 2 – Mulher negra*

Fui comprada aos lotes  
Fui coisificada  
Fui silêncio, banzo, chicote na alma a cortar

Todos navegaram em minhas entranhas, hipersexualizada até a alma  
Vítima de todos os paus brasis  
Fui peça de uso do pai e do filho  
A mim não foi permitido sonhar

Corpo que provoca e, por isso, ter a honra de ser violentada  
Classificada por tons: a preta retinta; a mulata assanhada

Desprovida de sentimentos  
Fui máquina de fazer gente  
O corpo dividido em partes

Útero para gerar  
Peitos pra alimentar  
Vagina pra gozar

Meus braços foram aconchego  
De filhos que não pari

Inventaram que eu amava cuidar dos filhos  
Dos outros  
Que na maioria das vezes  
Serão ensinados a odiar  
As pessoas do lado de lá

Sou tantos corpos morrido  
Por morte matada  
e poucas mães pra chorar

Sou a miscigenação aplaudida quando clareia  
Sou a mídia que estupra e banaliza minha luta

A herança dessa dor  
Circula de braços dados  
Com aqueles que falam  
Legislar a meu favor

Então, eu vou  
Meu corpo é ponto de partida  
Recuo pra pegar impulso

Sou fluxo, fluo pelas brechas  
Abro as que não existem  
Meu lugar é o não silêncio  
Minha liberdade ofende

E no meio de tantos não  
Enegreço mais  
Me torno sim



### *Cena 3 – Faxineira*

*Gessi:*

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 a mesa da atendente da agência de emprego,  
onde minha mãe disputava 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.

*Brincadeira de crianças:*

Faxineira, lavadeira, cozinheira, passadeira

Pedreiro, lixeiro, bombeiro, porteiro

### *Cena 4 – Ê boi brabo*

*Gessi e João, numa corporeidade entre boi e gente, se deslocam  
e se debatem no brete.*

*Gessi assume a função de matador do boi:*

Ê boi brabo, eu tava lá

No meio da mangueira de matança

O boi caía

Grito afônico

Esfolado vivo

O esartejamento, 11 pedaços: 1, 2, 3, 4

As fumaças escuras

Ossos carbonizados: 5, 6, 7, 8

Cabeça, 9, tronco, 10, vísceras, 11, jogadas ao redor da cancha

Eu estava lá

Junto aos manteiros

Picadores e matambreiros

## *Cena 5 – Sangue e sal*

*Ritual de salgar a carne no varal do charque – primeiro Gessi salga o João, depois João Salga Gessi. Coreografia repetitiva da carne colocada no varal.*

Desossar, charquear, lonquear  
Salgar, empilhar

Sangue e sal escorrendo das pilhas de carne  
Sal, sangue, sal  
Sal, carne, sal

Eu estava lá quando o rio sangrava

*João canta enquanto transforma o cenário:*  
Entrei em estado de Axêro  
Pedi pro meu santo: cuida de mim

Te envolvi, te abracei, te cerquei  
A todo momento eu tava lá  
Protegi o mais importante  
Pra nenhum outro João precisar gritar

Segura firme minha mão  
Deixando as marcas pra trás  
Herdeiro de reis e rainhas  
Segue tua herança ancestral





## Cena 6 – Baronesa

*Baronesa canta e dança:*

Sou nobre, sou nobre  
sou família nobre  
Sou nobre, sou nobre  
Sou noobríssima, nobre, nobre

Sou família nobre  
sou branca, sou nobre  
Sou nobre, sou nobre  
Sou noobríssima, nobre, nobre

Sou linda nobre  
sou rica, sou nobre  
Sou nobre, sou nobre  
Sou noobríssima, nobre, nobre

Minhas negras da casa, limpinhas sim  
Submissa, submissa  
Uma cata meu piolho, outra lava o meu pé

Ainda assim, sobra um tempinho  
Pra escapar ali naquele matinho  
Com um negrinho roludo e não tão bocudo  
pra não complicar

Sou nobre, sou nobre  
Sou branca sou nobre  
Sou rica sou nobre  
Sou família nobre  
Sou noobríssima, nobre nobre

## Cena 7 – Pesadelo

*Ação ritual, durante o texto em off*

A princesa se recolhe. As rendas mofadas. A princesa vigia. Os porões cheios. Macabro charque. O criatório, os melhores da espécie. O filho de criação. A sorte do boi melhor que a do negro. O cheiro fétido. A graxeira fervendo. O rio sangrando. Corpos tombando a exaustão, corpos nada sem ser, sentir, sem existir, apenas sal.

Em 1758 em um dos processos de sesmarias, doou ao Coronel de Dragões Tomás Luiz Osório, um rincão chamado Pelotas. Inicia-se, assim, nas bandas do sul, o primeiro sistema de cotas.

- Domingos de Almeida

As terras eram doadas a militares e padres.

- Isabel Francisca da Silveira

Os porões cheios. Macabro charque. O criatório. Os melhores da espécie.

- Mariana Eufrásia

Esses homens, casaram suas filhas, sobrinhas, irmãs, afilhadas, netas, com portugueses recém chegados à colônia.

- Antônio Francisco dos Anjos

A sorte do boi melhor que a do negro. O cheiro fétido. Corpos tombando a exaustão, corpos nada, sem ser, sem sentir, sem existir, apenas sal.

Os filhos desses casamentos construíram a nobreza do charque pelotense.

- João Simões Lopes

Para além da doçura a princesa se afasta, os casarões ao longe, o 6, o 8.

E se perfuma e se orna com os ouros da Oxum negra.

- Padre Felício

A princesa se recolhe, as rendas mofadas, a princesa vigia.

- José Joaquim Assumpção

A princesa tem pesadelos, sal sangue, sal sangue  
Os descendentes dessa nobreza, mantém-se como grandes proprietários dessas áreas até hoje.  
A princesa tem pesadelos, sal, sal, sal, sangue  
A princesa não dorme  
Até hoje  
A princesa tem medo  
Até hoje  
Em Pelotas

### *Transição - Griô*

Pai João escravo coxo  
Indeciso, conformado  
Negro velho, feições doce  
Submisso, derrotado

#### **REFRÃO:**

Pai João é professor  
É um mestre consagrado  
Griô pai é guardador  
De segredos encantados  
Pai João, Pai João

Sou de paz, não busco guerra  
Não me cerquem com pavor  
Sou milhões de zumbis vivos  
Baixem os muros onde eu for  
**(refrão)**

Bom escravo, bom senhor  
Negro velho sofredor  
Fala mansa, corpo preso  
Ao que a história reservou  
**(refrão)**

Não me subestime agora  
Há perdas a recuperar  
Seus tribunais não me apavoram  
Somos muitos a lutar

#### **(refrão)**

Esse velho da história  
Imbecil e bobalhão  
Na verdade nunca houve  
Nunca fui teu pai João

#### **(refrão)**

Berço da humanidade  
Sou Saara, sou Sudão  
Sou legado da escrita  
Nunca fui teu pai João

#### **(refrão)**

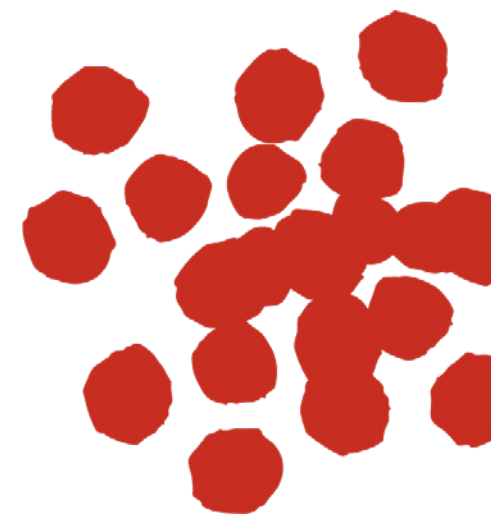




foto de Fabiano Gonçalves

## *Cena 8 – Encruzilhada*

1837 – Lei que decreta que negro não pode frequentar a escola. Até 1950

1942 – Lei que institui Colégio militar, para filhos de militares. COTA!

Pensão vitalícia para filhas de militares. COTA!

1968 - Lei do boi, que estabelece COTA para filhos de donos de terra nas universidades públicas

2003 – Educação formal sobre a história e cultura dos afro brasileiros. Nunca foi colocada em prática. Já está fora da Lei de Diretrizes e Bases da Educação.

2010 - Estatuto da igualdade racial: admite-se a existência de desigualdade racial

2012 - Lei de cotas, que beneficia estudantes de escolas públicas, de baixa renda, estudantes com deficiência, indígenas e afro descendentes.

2021 - João Cruz, 30 anos. Sempre estudou em escola pública. Durante 3 anos, tentou entrar a universidade. Em 2015, ingressou na UFPEL através do processo de cotas.

*João: Coreografia ENCRUZILHADA – jogo de capoeira entre João e Exú*

*Gessi: ritual com pedras*



## *Cena 9 – Não Corre João*

Na hora da pressa  
O ônibus lotado  
O horário apertado  
Alguém te abordar!

Não corre João!

E ao sair da escola  
No dia de chuva  
O esbarrão na senhora  
A dúvida surgir

Não corre João!

Se a tua vaga por cotas  
causar desconforto  
E alguém te disser  
que te desqualifica  
Responda que não!  
São costuras da vida  
Quem disse pra eles  
Que pra contar os teus feitos  
Se faz necessário interlocutor?  
Se em todas as vezes que isso acontece  
Branqueiam o contexto  
Distorcem os fatos  
Fazendo tua história  
Parecer de amador  
Não Corre

A vaga é tua  
A tempos te espera  
Uma pausa de séculos

Foram anos a finco  
Muito bem tramados  
Pra te impedir de chegar

Tua intelectualidade se faz necessária  
Pra aprender  
Pra ensinar  
Chama teu axêro!  
Ele sempre está perto  
Pra te ajudar, te guiar  
São os múltiplos saberes  
Que fazem, de fato, a vida girar

Se no supermercado  
No final de semana  
Com a sacola na mão  
O segurança insistir

Não corre João!

Naquele dia importante  
Entrar no restaurante  
Pra comemorar  
E o garçom te falar, com as mesas vazias:  
[“Não há mais lugar!”

Não corre João!

E se por algum motivo  
Que eu desconheço  
O teu corpo  
O teu jeito  
Parecer suspeito  
E o fuzil te apontar

Com o sangue fervendo  
O grito contido  
A raiva explodindo  
Não corre

Respira  
Não corre  
Não morre

Volta!  
Um corpo sem vida  
Não pode lutar

Fica tranquilo neguinho  
Teus sonhos não vão roubar  
Quando fechar os teus olhos  
Teu corpo pode voar  
Quando fechar os teus olhos  
No meu colo vai estar

## *Cena 10 – Rio Pelotas*

Animais e homens.

Os tórridos verões e um rio podre

Um rio doente

Em toda parte cheirava mal

Vapores emanados das águas e detritos parados, dissipavam pelos ares

cheiros de sangue e excrementos putrefatos

Negros seminus escorrendo sangue

Vísceras decompostas pelo forte calor

Ilhas movediças de resíduos, surgiam à superfície das águas

Nuvens de fumaças das fornalhas, exalavam das gorduras fervidas

O rio doente

Um horrível cheiro de carniça

Uma multidão de abutres e urubus disputando massas de sangue em putrefação

Bandos de cães e onças descarnavam ossos, limpando esqueletos

Moscas, doenças, animais pestilentos e peçonhentos

Quadro macabro, tétrico, mórbido

## *Cena 11 - Minhas Leis de Estimacão*

Jão:

1837 - SEM escola – lei que decreta que negro não pode frequentar a escola.

1850 - SEM terra. A lei que exigia a compra da terra por quem nela vive. A partir dessa data, as terras não são mais doadas.

1858 - Negro NÃO é humano. Lei que decreta que o escravo era um bem semi-movente.

1871 - Lei do Ventre LIVRE.

Lei para mães negras acreditarem que seus filhos seriam livres, e não interromperem a gravidez. Aos 8 anos da criança, o senhor optava por receber uma indenização e liberá-lo ou usar seus serviços até os 21 anos.

1885 - Lei que dá liberdade pra curtir a vida aos 60.

1888 - Lei que aboliu a escravidão.

1890 - Lei que proibia africanos de migrarem para o Brasil.

1890 - Lei dos vadios e capoeiras.

Encarceramento em massa da população negra masculina. Aí nasce a máxima que negros possuem tendência a delinquência.

1911 - Um combo de COTAS para brancos europeus.

Ressarcimento das passagens de vinda para o Brasil, agasalho, alimentação, medicamentos, transporte em estrada de ferro ou navegação, isenção para instrumentos agrícolas. A lei da terra não valia para imigrantes europeus, brancos.

1916 - Nasce a vó de Gessi. Viveu e morreu sem ter frequentado uma escola, sem ter a posse das terras do quilombo onde vivia. Sem ver nenhum dos filhos ou netos frequentarem uma universidade.

## Cena 12 – Tempestade

*No varal - gestos de lã são feitos ventar e chover.*

*Jão toca o sopapo e Gessi fala:*

BRANQUEAMENTO:

Doença silenciosa

A maioria não sabe que tem

Geralmente começa na família como modo de proteger-se e enquadrar-se ao sistema

Em estado avançado atinge o DNA

## Cena 13 – Minha vó

Pelotas era muito rica... a riqueza vinda do charque... Diz a lenda que todo rio, tem uma Oxum. As mais velhas nos trechos mais profundos, as mais jovens nos mais superficiais. Oxum do ouro e prosperidade. Oxum observa e aguarda.

Quando eu era criança, tinha um dia na semana que a minha mãe lavava, penteava e trançava meus cabelos. Lavava, penteava e trançava. Lavava, penteava e trançava. Sem que a gente soubesse, aquilo era um ritual. Provavelmente ela aprendeu com a mãe dela, que aprendeu com a vó, que aprendeu, que aprendeu, que aprendeu...

Cabelo crespo e solto era cabelo sujo. Quanto mais domado, amarrado, domesticado, melhor. Às vezes eu tinha vergonha. Não entendia porque as outras não precisavam ter cabelo preso. 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.

O retorno não é impossível, quando acontece, o processo é lento e doloroso.

Percebe-se os sinais de melhora, quando os brancos passam a chamar o indivíduo de

NEGRO REVOLTADO

No processo de cura o ser é pleno, abandona as tranças. Nesse estágio acontece um fenômeno chamado REPRETEAMENTO

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.

Minha vó,

Diferente de ti, fui escolarizada. Uma pessoa que lê é perigosa.

Entendi porque tantos empecilhos em nossos caminhos: criaram leis para nos impedir de chegar. Como num jogo, a maioria das leis, serviram para traçar um único caminho, encurralar, capturar, confinar, imobilizar. Eliminar, lenta e gradativamente, qualquer sinal de cultura negra, qualquer sinal dos teus ancestrais.

Inventaram que nós, mulheres negras, fomos feitas para cuidar dos outros. Eles não contavam com isso, mas estamos subvertendo. Não fomos feitas pra cuidar dos sonhos e os sonhos deles. Aprendemos a cuidar das nossas dores. Aprendemos a ser fortes.

Uma mulher negra fortalecida, movimenta o mundo

A benção minha vó



## Grande tambor

Que o calor do ferro em brasa nunca mais derreta minha carne, e não  
se faça necessário o frio da água benta para refrescá-la  
Que nossos símbolos não sejam mutilados nem desapropriados  
Que não existam ventres saudosos dos filhos matados  
O quarto de empregada não seja um novo apartheid  
Que os povos originários sejam preservados

Que nos campos sulinos, não se forjem riquezas às custas de exploração  
Onde xamãs, feiticeiras, bruxas e rezadeiras sejam bem-vindos  
Que meu corpo seja meu templo  
Onde meu maior ato de revolução  
Seja me amar



foto de Fabiano Gonçalves



# AXÊRO

## CONCEPÇÃO DO ESPETÁCULO DE DANÇA-TEATRO

*Maria Fonseca Falkembach*

Estar em estado de **axêro** é suportar, amparado por algo que está ao lado.

**Axêro** foi criado por um processo que funde ação, texto, música, elementos cênicos e cenografia. Cada um desses elementos dá suporte e alimenta as possibilidades expressivas do outro. Cada um desses elementos é movido pelo corpo dos dois atores-dançarinos, Gessi Könzgen e João Cruz, idealizadores da proposta. Foi o trabalho dos corpos em ação que produziu em Gessi o ímpeto para escrever.

O espetáculo articula elementos da dança e do teatro, promovendo um borramento entre tais fronteiras desenvolvidas no ocidente. Trabalha numa perspectiva decolonial, afro-orientada, buscando a maternagem das linguagens artísticas.

A concepção de dramaturgia e de composição cênica de Axêro são gestadas conjuntamente a partir de uma cosmologia de matriz africana da



literatura oral e repertório corporal. O texto Axêro foi criado num processo de construção de dramaturgia que se vincula a concepções contemporâneas de escrita cênica que não se limitam à palavra e cujo texto não é concebido numa relação separada da cena. No caso de Axêro, essa concepção de dramaturgia emerge de uma necessidade e de uma prática: se situa como exemplar de um movimento de produção artística que vem ganhando corpo no Rio Grande do Sul – de coletivos cênicos negros, cuja criação não tem lugar no modo de fazer artístico tradicional e estabelecido.

**Axêro**, texto de Gessi Könzgen, trata da força, da fé, da dor e da superação do preconceito racial no cotidiano do negro no sul do Brasil. Como é ser negro sob a ótica de um negro? Como é ser negra desde a perspectiva de uma negra?

O texto dramaturgico é constituído de três dimensões narrativas que se tecem e se sobrepõem – o cotidiano, a memória e o sagrado. O cotidiano, apresenta situações atuais que produzem a sensação da opressão pelo racismo. A memória, remonta os anos do trabalho escravizado nas charqueadas de Pelotas, traz a memória do corpo constituído nesse lugar e tempo de horror. O sagrado, reescreve narrativas da cosmologia afro-brasileira, evidencia a ancestralidade e o saber sobre a humanidade, a existência e o mundo.

O texto suscita discussões de cunho social e de gênero, desconstrói discursos étnicos, históricos e religiosos. Pelotas é conhecida como a Princesa do Sul, cidade desenvolvida a partir da indústria do charque, cuja mão de obra escravizada produziu uma elite aristocrática e rica no sul do Brasil. Axêro revê essa história e dá lugar aos personagens negros e à cultura milenar africana atualizada por seus corpos, trabalho e rituais.

O entrelaçamento dessas três dimensões se dá pela colagem de textos de diferentes estilos: diálogo, poesia, texto informativo, música, solilóquio, crônica. Não há uma narrativa linear, nem uma história que é narrada. A dramaturgia é construída como o roteiro de um ritual. Conforme nos afirma a dramaturga Gessi Könzgen, “um ritual de resistência, no qual a carne salgada, o boi, os corpos negros, o profano e o sagrado se fundem”.

Na montagem cênica, a colagem também ocorre na construção do corpo cênico. Dois atores-dançarinos negros – uma mulher e um homem –



corporificam as três dimensões narrativas: o corpo real (atual), o corpo repertório (testemunho da história), e corpo sagrado (atualização da corporeidade das divindades). Diferentes construções corporais resultam da soma dessas três dimensões. Os atores-dançarinos transitam entre esses diferentes corpos.

O jogo corporal com as três dimensões e o estado de ritual que se pretende, fazem com que se questione a nominação da função de Gessi e Jão nesse trabalho. Além disso, eles agregam outros papéis criativos – dramaturgia, trilha sonora, iluminação – que alimentam seu processo de investimento na cena. Até então denominados atores-dançarinos, tem-se pensado em outras possibilidades: atuantes, performers – o processo também busca encontrar essa nominação.

"Na preparação corporal, foram mobilizados princípios das Danças dos Orixás, com o intuito de potencializar uma expressividade negra pautada em princípios mito-poéticos do Batuque do Sul. Entretanto, o gestual da esfera religiosa é utilizado na preparação como princípio para estudar o pré-movimento que organiza e agencia transformações corpóreas através de energias cosmogônicas. Os quatro elementos da natureza, expressos pela cosmovisão africana sob os signos Ar (Oyà), Fogo (Xangô), Água (Oxum e Iemanjá) e Terra (Xapanã), auxiliaram a fundamentar uma metodologia específica para este trabalho. Recorremos a princípios gestuais das Danças dos Orixás, para fundamentar e potencializar a construção da presença cênica. Toda coreografia dialoga com o conceito de Dança Negra, que, segundo Patrick Acony, é o produto de todo artista que possua um vínculo de descendência com a África e que se inspire, seja materialmente, seja espiritualmente, no continente africano". Trecho escrito por Bella Timbaí como síntese

da dimensão da preparação corporal na concepção do espetáculo.

A coreografia é desenvolvida num processo laboratorial intenso de estudo sobre corporeidades remi-niscentes da diáspora africana, recorre a gestos de resistência como ferramenta poética, em contraponto as anatomias forjadas pelo processo de escravização do corpo/mente negro. A composição dos movimentos do espetáculo Axêro busca partir de uma noção atemporal, onde passado e presente se encontram numa grande encruzilhada.

A direção cênica busca escutar esses corpos e ao mesmo tempo reter e organizar as inúmeras imagens que emergem das improvisações. Na composição do ritual proposto pelo texto, a montagem funde ações do cotidiano, da memória e do sagrado. As ações de carnear e salgar se repetem ao longo da peça. A matança do boi se torna símbolo complexo e paradoxal, que remete ao trabalho escravizado, ao racismo e à religiosidade.

A obra foi concebida para ser realizada em espaço cênico com disposição frontal do público. A partir dessa escolha, há transformação constante desse espaço, ao longo da peça, principalmente por meio da manipulação do cenário, dos objetos cênicos e da iluminação.

A composição cenográfica também é concebida em convergência aos elementos simbólicos dos três níveis da narrativa – histórico, contemporâneo e sagrado –, que se incorporam em quatro tripés feitos de varas de bambu. O cenário é criado com material orgânico, mesmo material utilizado para secar o charque. O material foi colhido pela equipe do espetáculo, em bambuzal da cidade de Pelotas, local de presença da orixá Iansã, onde oferendas às entidades são recorrentes. Além dos tripés, varas individuais, de diferentes tamanhos permitem



Foto de Fabiano Gonçalves

a construção de espaços tridimensionais. A mobilidade das varas permite a materialização das três dimensões conceituais em termos de espacialidade.

Através da manipulação desses elementos pelos atores-bailarinos, o espaço se transforma em cada cena. Os elementos também se acoplam aos corpos e contribuem com a construção de posturas, personagens e movimentos. Encarnam personificações e signos espaciais: ora gado, ora alambrado, ora barco, ora altar, bambuzal, varais de charque, uma porta, ruas, a encruzilhada.

Inúmeras imagens se formam no jogo de construção e desconstrução do cenário: as varas cortando os corpos, o pau de arara, o tronco, a sobreposição da carne, do sal e do sol, o gado xucro, caminhos que se cruzam, cruzamento de forças, múltiplos caminhos, sagrado, sacrifício, a engrenagem da exploração. Dois tambores de sopapos compõe o cenário e personificam o sagrado no espaço cênico. O Sopapo, também conhecido como o grande tambor, reconhecido como patrimônio imaterial de Pelotas, símbolo de resistência da população negra, foi criado em Pelotas, no período da escravidão nas charqueadas. O couro do tambor também torna presente o gado sacrificado/abatido.

A iluminação do espetáculo cria nuances entre as cenas, contribuindo com as transformações do cenário. A pouca luz é fundamento na atitude de introspecção para a ambientação do ritual. A cor vermelha dá densidade para os momentos de horror e a cor azul, para a noite sombria. A iluminação funde-se com o cenário e os elementos de bambu, construindo sombras e contornos, criando desenhos no espaço cênico. A proposta é um jogo de luz sutil para evidenciar os materiais orgânicos e naturais do cenário e figurino, bem como a pele e o movimento dos corpos. A operação de luz faz um jogo



que oculta parte dos corpos, cria feixes de clareza que colidem como os movimentos dos corpos na cena do pesadelo, e produz raios que tremem na cena da tempestade.

A concepção de figurino também está baseada nas três dimensões narrativas em que a peça se constitui: o cotidiano, a memória e o sagrado são as principais referências. O figurino busca evidenciar o corpo, a pele negra, que muitas vezes fica à mostra. Ao mesmo tempo é confortável, seguro e flexível, para acompanhar a realização de diferentes movimentos do duo de bailarinos. Formado por peças básicas, nos tons de pele e carne, que possibilitam a composição com os diferentes ambientes construídos em cada cena. Algumas peças são acrescentadas em cenas específicas, para contribuir com a caracterização das personagens (criança, Baronesa) e entidades sagradas (Exú e Iansã). As peças são confeccionadas com requinte, que remetem a desconstrução da ideia de negras e negros pobres e humildes. Em contraste, na cena da Baronesa, o figurino apresenta peças que remetem a algo que foi originalmente luxuoso, mas que ficou velho, e desmantelado. A dimensão do sagrado também é materializada no figurino através dos elementos simbólicos do universo religioso de matriz africana: contas, miçangas, feijões gigantes trazem cor e incitam outros estados corporais. Os adereços, confeccionados com metais e pedras, retomam a tradição das “joias de crioula”.

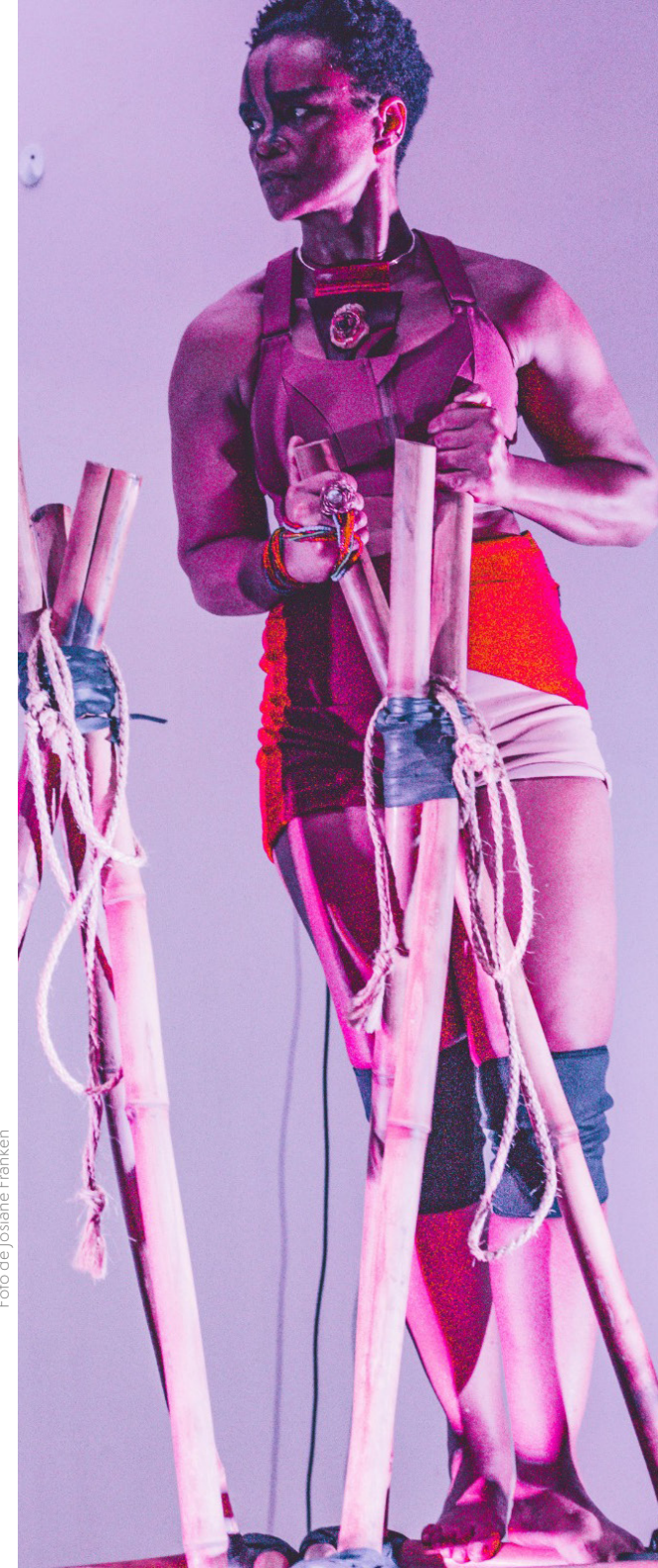
A sonoridade do espetáculo é construída a partir do som dos tambores africanos e brasileiros e da voz que entoa sons, melodias e palavras. A trilha sonora do trabalho se fundamenta no som instrumental, nos cantos populares brasileiros, cuja matriz é a diáspora africana. Busca dar evidência à voz negra, potente e musical. Além da polirritmia da música de matriz africana, a trilha sonora também se inspira na canção brasileira. Soma-se, portanto, aos sons dos tambores, a sonoridade do berimbau, da viola caipira e do violão. Alguns trechos do texto de Gessi também ganham melodia no processo de ensaio e se transformaram em canções. Parte da trilha sonora é gravada e parte é realizada ao vivo pelos dois atores-dançarinos, hora cantando, hora tocando o tambor de sopapo.

O couro do tambor em contato com a pele contribui com a evocação da ancestralidade, com o poder e a religião com a história e com espaços e práticas rituais. Fundem-se, assim, na coreografia, movimentos, criação espacial, execução musical e canto.

Axêro é uma oração que negros e negras, sabendo ou não, recitam todo dia ao colocar o pé na vida.



Foto de Jostiane Franken







## *Ficha Técnica do espetáculo presencial*

Direção: Maria Falkembach

Texto: Gessi Könzgen

Dramaturgia: Maria Falkembach e Gessi Könzgen

Elenco: Gessi Könzgen e João Cruz

Preparação Corporal: Bella Timbaí e Cleyce Colins

Cenografia: Mauricio Ploenals

Figurino: Tais Prestes, Mauricio Ploenals e Gessi Könzgen

Trilha sonora: grupo Tatá e Álvaro Rosacosta

Canções: Gessi Könzgen

Produção da trilha sonora: Leandro Maia e Álvaro Rosacosta

Design de luz: João Cruz

Maquiagem: Ludmila Coutinho

Operação de som: Maria Falkembach e Cleyce Colins

Operação de Luz: Renan Brião e Carlos Azevedo

Design de identidade visual: Valder Valeirão

Produção: Bruna Oliveira e grupo Tatá

Realização: grupo Tatá

# AXÊRO – O FILME: EDITAIS, PANDEMIA... E A PERSISTÊNCIA

*Maria Fonseca Falkembach  
e João Lucas da Cruz*

No ano de 2019, depois de mais de um ano em processo de criação, o projeto Axêro foi selecionado no edital PROCULTURA da Secretaria de Cultura do Município de Pelotas. Com a previsão do financiamento foi possível estruturar o trabalho e dar andamento a detalhes que dependiam de investimento.

Após receber a verba, o grupo marcou a estreia da obra de dança-teatro Axêro para abril de 2020 e começou a elaborar projetos para organizar uma agenda de circulação do espetáculo. Entretanto, os planos foram interrompidos pela pandemia do Covid-19.

No final de 2020, quando percebemos que os protocolos de distanciamento para contenção do coronavírus deveriam ser mantidos por tempo indeterminado, nos convencemos da necessidade de adaptar o trabalho - projetado como uma obra presencial - para uma obra audiovisual. Após

Foto de Fabiano Gonçalves







Foto de Fabiano Gonçalves

encontros remotos entre as pessoas integrantes da equipe, negociação com a Secretaria de Cultura sobre os compromissos do edital, o grupo se reorganizou e convidou a equipe de profissionais do audiovisual do Coletivo Fio da Navalha para participar da nova obra.

A parceria com o Coletivo Fio da Navalha Arte e Comunicação, trouxe para o projeto, Luis Fabiano Gonçalves, diretor de cinema, roteirista e fotógrafo e Carla Ávila, doutora em política social e direitos humanos, professora e pesquisadora da história negra.

O roteiro foi elaborado por Maria Falkembach, Gessi Könzgen e Bella Timbaí, buscando manter os sentidos e sensações da obra original, produzidos entre corpos em presença. Uma das estratégias encontradas para essa transcrição foi inserir as cenas em diferentes espaços de Pelotas, no intuito de ocupar a cidade, recriar esses espaços a partir da presença dos corpos negros. Depois da pré-produção, o grupo levou três meses para concluir a gravação do material. Após, mais alguns meses de pós-produção, até a estreia, realizada no Cine UFPEL, no dia 24 de junho de 2022.

Em 2023, o coletivo de criação do espetáculo presencial Axêro, liderado por Gessi Könzgen, foi selecionado pelo Prêmio Pretas Potências, da produtora Preta Hub, na categoria Artes Cênicas. O valor recebido pelo prêmio garantiu a retomada dos ensaios, produção e estreia do espetáculo no seu formato presencial, no dia 30 de novembro do mesmo ano, no espaço-sede da Outro Dances Cia. De Dança, em Pelotas.



Aqui você pode assistir  
o Axêro - o filme:



youtube.com/  
watch?v=M6pM1-SjcQc





## *Ficha Técnica De Axêro – O Filme*

Realização: Tatá e Fio da Navalha

Elenco: Gessi Könzgen, João Cruz

Participação especial: Antônia Morales, Judith Dias de Almeida, Nattih Meirelles.

Direção: Maria Falkembach

Direção de Fotografia: Luís Gonçalves

Trilha sonora: Grupo Tatá e Álvaro RosaCosta

Texto: Gessi Könzgen

Dramaturgia da obra cênica original: Maria Falkembach e Gessi Könzgen

Roteiro: Gessi Könzgen, Maria Falkembach, Bella Timbaí

Câmera: Luís Gonçalves

Captação de som direto: Cláudio Ferreira

Montagem: Luís Gonçalves, Maria Falkembach, Rayssa Fontoura

Desenho e Finalização de Som: Álvaro RosaCosta

Finalização: Luís Gonçalves

Making off: Rayssa Fontoura

Produção: Gessi Könzgen, Maria Falkembach, Haroldo de Campos

Preparação corporal: Bella Timbaí

Coreografias: Gessi Könzgen, João Cruz, Bella Timbaí, Maria Falkembach

Pesquisa e provocação: Carla Ávila

Figurino: Taís Prestes

Costureira: Heloisa Helena Sanches Batista

Acessórios: Gessi Könzgen, Maurício Ploenals

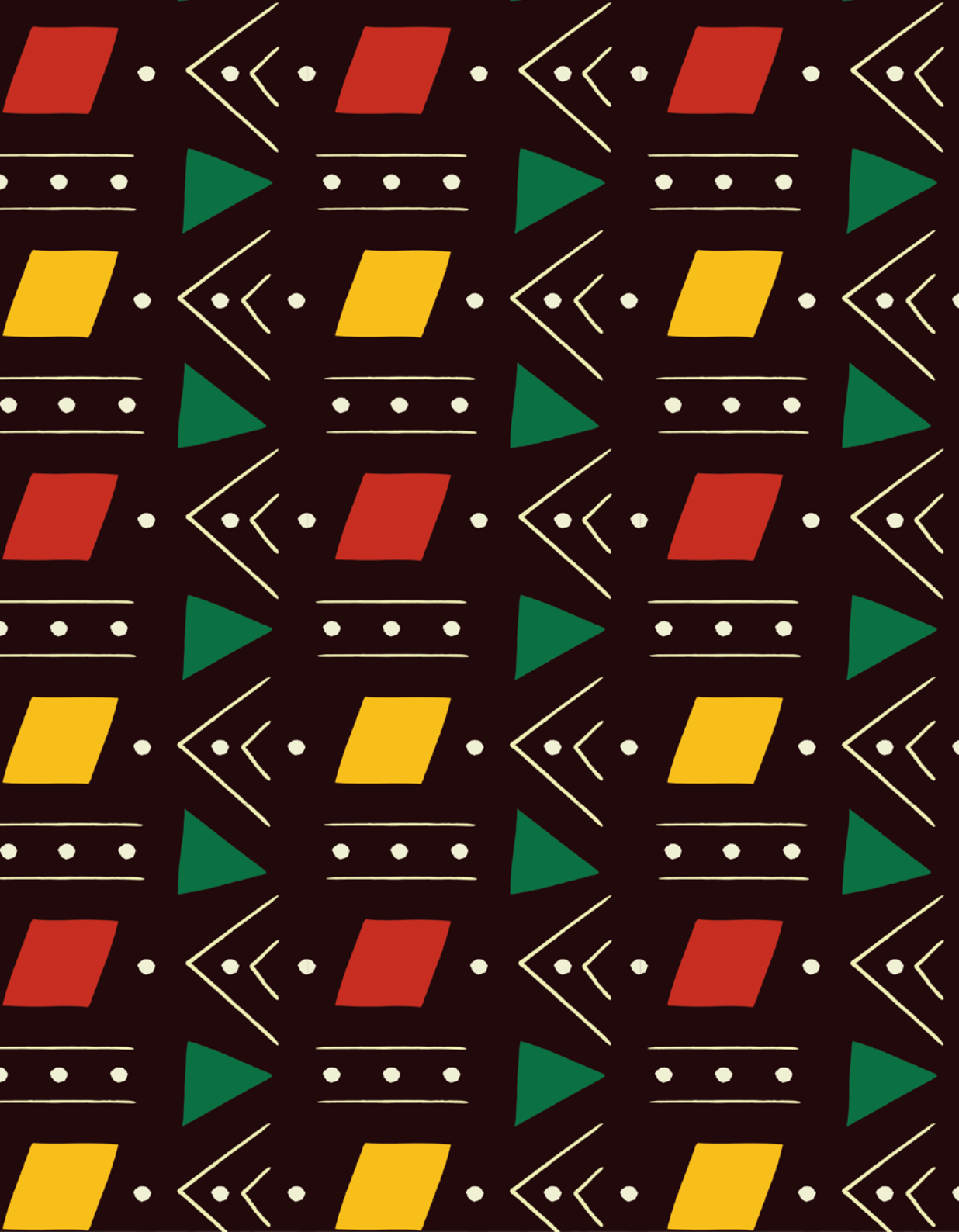
Maquiagem: Ludmila Coutinho (concepção), Verônica Diaz

Cenografia: Maurício Ploenals

Arte Gráfica: Valder Valeirão

Assessoria de Imprensa: Sílvia Abreu

Financiamento: PROCULTURA Pelotas



Reflexões desde  
**AXÊRO**

# CUMPLICIDADE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE AXÊRO

*Maria Fonseca Falkembach  
e Gessi de Almeida Könzgen*

Texto originalmente publicado  
na revista Paralelo 31 - volume 1 da edição 20, de 2023.

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 semi-arena, 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 - impli-

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. Elenco: 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.



citadas, invisíveis e ilícitas - numa ação comum” (Pais, 2010, p. 80). Descrevemos, neste texto, a cumplicidade entre mulheres, isto é, o trabalho dramático que se evidenciou nesse processo e ganhou forma.

Axêro nasceu da necessidade de Gessi falar sobre o município de Pelotas desde sua perspectiva de mulher negra. E da necessidade de Jão 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).



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

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 de pessoas em situação de escravização, da vida de milhares de mulheres e homens negros.

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.

Uma ressalva antes de continuar: que fique nítido que não estamos omitindo a presença do João na produção de nossa cumplicidade, não podemos desconsiderar que Axêro é um coletivo de três pessoas (Gessi, Maria e João), 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>.

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.

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





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 compartilhamento 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 marido, 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 relembro, 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

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.

transmitidos pela conduta reiterada ou, conforme Schechner (2002), pelos comportamentos restaurados. Entendemos 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” (Haas, 2023, 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 Axêro 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 rememorar (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 rememorar e descrever o processo, fizemos uma leitura compartilhada do caderno de ensaio da direção (Figura 3), instrumento de anotações do processo, elaborado por Maria, utilizado para registrar ideias, caminhos, esco-

o boi lava boi  
A baronesa Tavares

Sete o resto mofado  
→ recu a audição  
→ os nomes não sendo desconfort  
apoducendo

Perdido ← baronesa  
grotesco

Pio  
foco

medo da baronesa  
→ fumaça para baronesa

E boi dolo  
→ congeção ffo levada a  
baronesa

17/04  
Gemi empurra o boi com o bumbô  
Salgar → também como ritual  
de Gem para

Jão - a bombeira

27.03.2019

Cena 2 - trança  
a trança / manch da qualidade  
do café  
→ a atitude no jogo levada barões  
parentes

Cena 3  
apo Gem?  
atitude do ffo no soal

|             |          |
|-------------|----------|
| taxinora    | pedras   |
| lavadeira   | maneira  |
| lopinha     | curios   |
| arrumadores | portais  |
| maneira     | modo boy |

foze de para com a primeira de  
concepção

E boi - o grilo  
- o dufe / sai da labry  
sai do dedo  
aponto

\* em dupla - um aboi  
- o outro a mão na boca  
Era boi  
- um o boi  
- o outro o vaqueiro / o pau  
o rabo

Travessia do rio

João anastando no das  
Gem na gringa  
João no ffo  
Gem no ffo → formar  
pegar o ar

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

lhas, 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.

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

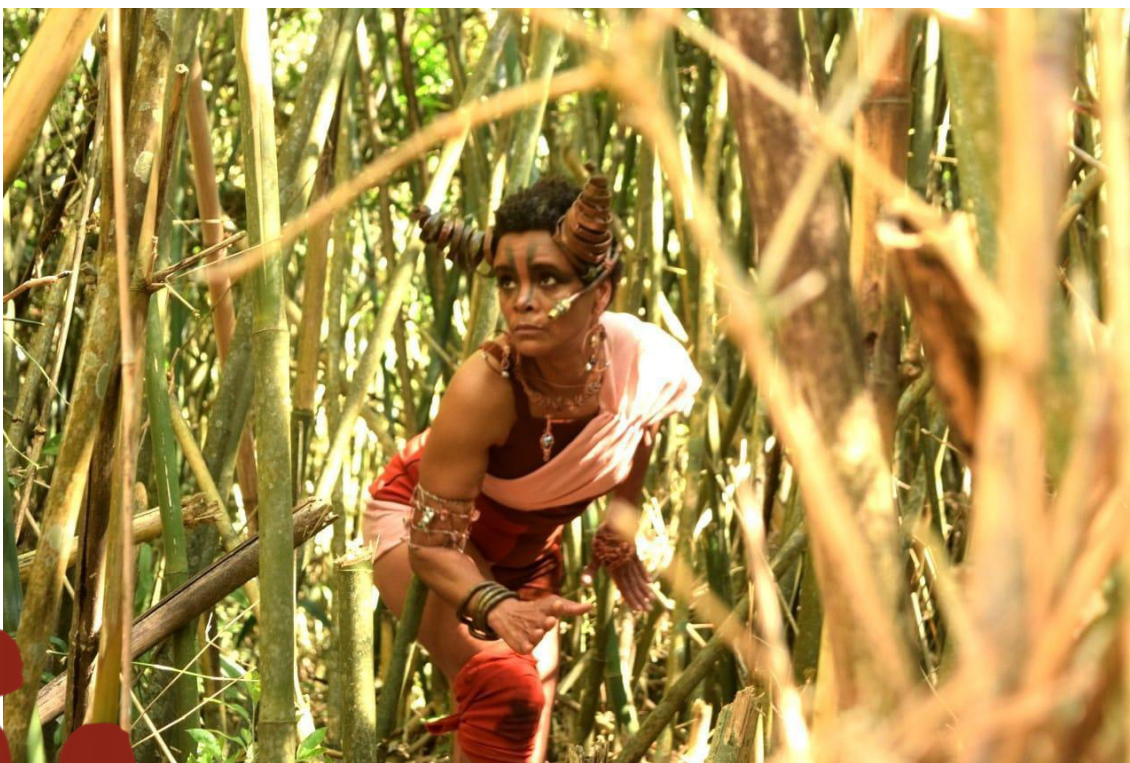
## Boi brabo

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



4. “Ogum caçava na floresta quando avis-  
tou 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 Oiá” (Prandi, 2001, p. 297).  
Oiá, recebe o nome de Iansã, por ser mãe de  
nove filhos.

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



carneado nas charqueadas; e a ancestralidade, representada por Iansã, 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 Iansã. Escolhemos a orixá Iansã 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, pudéssemos trazer sua imagem, para ir também construindo a noção de axêro como uma força ancestral que sustenta, que apoia. Foi no decorrer dos ensaios, na pesquisa sobre imagens de Iansã, que descobrimos a relação entre esse orixá e o búfalo.

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: “Ê boi brabo. 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 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

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



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.

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 impor-



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



tantes 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 pom-pom.  
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,  
onde minha mãe disputava 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 pro-

cesso. 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 tônus 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 tra-

mava 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).

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

**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.



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 dramatúrgico 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: axêro 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 experienciar 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, soframos 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, João, 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).



## Referências

**Axêro** - o filme (2022). Direção: Maria Falkembach. Grupo Tatá; ProCultura Pelotas. Pelotas, RS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M6pM1-SjCQc> Acesso em 10 maio 2023.



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

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 de 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 de 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://iledeobokum.blogspot.com/2017/05/o-axero.html> Acesso em 10 maio 2023.

# AXÊRO

## ENCRUZILHADA EPISTEMOLÓGICA NA CRIAÇÃO DE UMA OBRA DE DANÇA-TEATRO

*Maria Fonseca Falkembach*

Texto originalmente publicado nos Anais do V Encontro Humanístico Multidisciplinar e do IV Congresso Latino Americano em estudos humanísticos multidisciplinares, realizado na UNIPAMPA - Jaguarão/RS, em 2020.

Este texto apresenta e discute minha experiência como diretora e dramaturgista (Saadi, 2010) do espetáculo de dança-teatro Axêro<sup>1</sup>. A obra trata da força, da fé, da dor e da superação do preconceito racial no cotidiano da cidade de Pelotas, revendo a história da cidade e trabalhando na materialização e corporificação de uma perspectiva invisibilizada, dá lugar às personagens negras e à cultura milenar africana atualizada por seus corpos, trabalho e rituais. Aqui, trato de uma questão que me acompanhou ao longo do processo de criação: como conduzir a composição desse espetáculo, sendo que sou uma pessoa aparentemente branca, que nunca sofreu racismo?

Fui convidada por um ator-dançarino e uma atriz-dançarina negros - João Cruz e Gessi Könzgen - para dirigi-los e, portanto, conduzi-los na produção de corpos que carregassem a demanda que o trabalho se propunha.

1. A obra cênica Axêro tem texto de Gessi Könzgen, direção de Maria Falkembach, atuação de Gessi Könzgen e João Cruz, preparação corporal de Bella Timbaí e Cleyce Colins, trilha sonora de Álvaro Rosa Costa e grupo Tatá, cenário de Maurício Ploenals e figurino de Taís Prestes. O trabalho foi desenvolvido de modo colaborativo, portanto, as coreografias e cenas são construídas com a colaboração de toda a equipe artística.

O processo de criação, no entanto, me levou justamente a problematizar minha conduta a partir do embate com o tema e os corpos por mim produzidos. Mais que isso, me levou a desviar até mesmo da ideia de conduta (Foucault, 2010). Desta forma, o próprio trabalho se impôs através de uma perspectiva afrocentrada (Nascimento, 2009) através da criação de questões epistemológicas: *uma encruzilhada epistemológica*.

Assim, ao colocar minhas questões na *encruzilhada*, o texto descreve meu desequilíbrio no jogo com conceitos e categorizações que se cruzam, e nem sempre convergem. Este trabalho mostra como a experiência da ginga me possibilitou seguir e alcançar as noções de *encruzilhada* e *axêro*, emergentes dessa criação cênica, que são as disparadoras da análise/leitura que se segue.

### *Processo de desconfiar de minha própria conduta*

A pergunta que vem estruturando minha prática de pesquisa, que se situa entranhada na prática artística e, por isso, entendida como pesquisa da prática artística Dantas (2007, p. 14) é: Que corpo-sujeito estou produzindo? Que corpo-sujeito as práticas de dança<sup>2</sup> estão produzindo? Nessas perguntas, é inerente a ideia de que a produção de um tipo de dança produz um tipo de corpo-sujeito.

Esse entendimento sobre as práticas de dança se funda nos estudos foucaultianos sobre tecnologias de subjetivação e na pesquisa dos atos criativos-pedagógicos em aulas de dança na escola (Falkembach; Icle, 2016). Essa perspectiva trata a pedagogia da dança como um modo de governo, isto é, uma “maneira de dirigir a conduta dos indivíduos ou dos grupos” que se constituem como “modos de ação mais ou menos refletidos e calculados, porém todos destinados a agir sobre as possibilidades de ação dos outros indivíduos” (Foucault, 2010, p. 288). Assim, uma aula de dança - que atua diretamente sobre o corpo - é um arranjo de operações destinadas a agir sobre o corpo-sujeito, de modo produzir um tipo de corpo-sujeito. “Podemos pensar, então, no trabalho de professores e professoras de dança como maneiras de dirigir,

2. Aqui o termo dança pode ser entendido de modo bem amplo. Pode-se ler, no lugar de dança, teatro, ou artes cênicas, ou performance. Escrevo dança porque essas reflexões iniciaram na análise de práticas de dança na educação.



como técnicas, como [...] tecnologias de condução de condutas dos indivíduos, isto é, tecnologias de produção de seres humanos de determinado tipo” (Falkembach; Icle, 2016, p. 630).

Com a ideia de que há uma dimensão pedagógica em todo fazer cênico (Silva; Falkembach, 2019), essa perspectiva se estende para qualquer prática cênica e, no caso, para o processo de criação de Axêro. Assim, quando me coloco no processo de criação desse trabalho, na função de diretora, função à qual fui convocada, me deparo exatamente com a função de dirigir, portanto, de conduzir à fabricação de um corpo-sujeito.

Cabe aqui, especificar a noção de conduta a que me refiro. Conforme Michel Foucault,

[a] 'conduta' é, ao mesmo tempo, o ato de 'conduzir' os outros (segundo mecanismos de coerção mais ou menos estritos) e a maneira de se comportar em um campo mais ou menos aberto de possibilidades. O exercício do poder consiste em 'conduzir condutas' e em ordenar a probabilidade (Foucault, 2010, p. 288).

No processo de criação de Axêro, a mim foi confiada uma posição de exercício no jogo de poder, de conduzir as condutas de uma atriz-dançarina e um ator-dançarino num processo delicado: fazer de seus corpos o testemunho de uma história invisibilizada. Hoje percebo que exerci esse lugar desconfiando da legitimidade de estar, eu-corpo-sujeito, nessa posição. Como conduzir a construção de corpos que, segundo os próprios atores, eu não tenho como entender, porque não passei pela dor diária de ser considerada “não-gente”?

## *Posição, função, estado de desequilíbrio, estado de ginga*

Me situo, neste momento, num estado de incertezas e insegurança, na necessidade de ultrapassar os limites do foucaultianismo (Mignolo, 2008).

Ao realizar a prática à qual fui convocada, fui entendendo que mais que uma posição, eu vivia um estado. Esse estado foi sendo percebido ao longo do processo de diferentes formas, sendo uma delas um constante mal estar. O processo de dirigir Axêro me colocou uma questão ética. O que me ajudou a desvendar esse emaranhado foi a leitura de um texto de Eliane Brum, minha conterrânea, no qual ela escreve sobre nascer branca no Brasil: “nasço neste país com privilégios. Mas não só. Percebo que já me insiro neste mundo pela experiência de *existir violentamente*” (Brum, 2017, s. p.). A autora explica essa violência produzida pela cor da sua pele:

Por mais éticos que nós, brancos, pudermos ser, a nossa condição de branco num país racista nos lança numa experiência cotidiana em que somos violentos apenas por existir. Quando eu nasço no Brasil, em vez de na Itália, porque as elites decidiram branquear o país, já sou de certo modo violenta ao nascer (Brum, 2017, s.p.).

Embora eu tenha nascido no mesmo contexto de Eliane, minha pele não é exatamente branca. Nasci em Ijuí, Rio Grande do Sul - terra de colonos europeus, brancos -, por contingências que levaram meus pais a encontrar emprego (como professores universitários) e

acolhimento naquela cidade. Sou cruzada de várias etnias, minha pele contém a história dos povos originários, dos escravizados, dos escravizadores e também de colonos europeus. Na cidade em que nasci e me criei, eu era diferente. Quando algum ijuiense me perguntava de onde eu era, por me enxergar como estrangeira, eu supunha que minha diferença vinha da falta de raízes naquele lugar. Nos anos de 1970 e 80, em Ijuí, eu não me perguntava sobre a cor da minha pele e não percebia que era mais escura que todas as pessoas com quem eu convivia. Mentira: um dia um colega de aula me disse que eu era negra – eu tinha dez anos. Naquele momento não entendi porque ele tinha dito aquilo e não dei importância, porque meu corpo já havia sido marcado por outro evento: a recusa de crianças “negras e pobres” brincarem comigo, na fazenda do meu avô materno, em Minas Gerais, porque eu era “branca e rica”. Isso foi determinado por aquelas crianças, quando eu tinha menos de dez anos: eu fui identificada como branca e rica. Entendi assim, entendi muito bem que isso definia meus privilégios e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de não ser diferente delas.

Quando leio Eliane reconheço a carga de privilégios e consequente violência que me afastava das “crianças negras” que se intimidavam de brincar comigo. Hoje, em Axêro, as “crianças” me convidam para estar no meio delas, para brincar junto. O que faço com isso? Como não exercer esse lugar de modo violento? Por isso, a necessidade da prática ética.

Eu poderia encontrar nos estudos das *técnicas de si* de Foucault (1998), alento para esse momento. Talvez, criando peripécias teóricas eu pudesse chegar na ideia de exercer a função de diretora, em Axêro, como uma

prática ética - que necessariamente produz subjetividade, que produzem uma relação do sujeito consigo mesmo, como sujeito ético. Pensando melhor, eu estou de fato vivendo uma experiência de me subjetivar a mim mesma. Porém, as tecnologias de si estudadas por Foucault estão ligadas a constituição de si em relação a um código, e não é exatamente esse o cerne do meu dilema. Além disso, não foi nesse modo de pensar/filosofar que estruturei o fazer diário de exercer a função.

Ao organizar e desenvolver os ensaios, eu enfrentava dilemas que eu mesma me colocava. Por exemplo: no momento em que eu escolho um movimento, escolho por via de uma perspectiva de regras poéticas ocidentais? Quando proponho uma tarefa de movimento a partir de um texto, essa tarefa está contida da minha perspectiva de mulher que não sofreu racismo? Quando eu determino um ritmo para uma cena, esse ritmo é ditado por uma expectativa de regra padrão de construção de espetáculo? Esses dilemas diários, no fundo, vinham da seguinte questão, que naquele momento não estava formulada: Como construir uma dança sobre quem somos? A partir de qual perspectiva, de que conhecimento, desenvolver pensamento e corpo sobre quem somos?

Essa pergunta se estruturou depois, como efeito do dia-a-dia de ensaios: nas ações de propor tarefas de movimento, olhar, escutar, propor outras tarefas, descartar, escutar. Nesse processo, Gessi começou a escrever pequenas narrativas, poesias, frases, canções - textos que sintetizavam ideias que eram experimentadas no corpo, na cena. Assim, somou-se às minhas ações de escutar, olhar, a de ler e acompanhar o processo de Gessi se fazendo dramaturga.

Fui, aos poucos, Tateando, num lugar que articula o papel de diretora (que propõe tarefas para a criação e escolhe materiais) e de dramaturgista (que desconfia das proposições da diretora, que instiga a investigação, que identifica diferentes possibilidades de sentidos). Embora esse lugar inseguro me seja familiar, exercido na criação de outros trabalhos, dessa vez era diferente. Sentia o mal estar: efeito no corpo, uma perda de potência por não saber como conduzir um processo sem ser carregado da violência estrutural do racismo<sup>3</sup>. Ao mesmo tempo, uma sensação de algo que existia e sustentava o desejo e a potência necessária para a criação.

**Figura 1:** João Cruz no ensaio aberto de Axêro, dia 26 de novembro de 2019. Foto: Luis Gonçalves (Fio da Navalha).



Por não desistir, por dar tempo aos processos lentos do corpo, por escutar os silêncios e as dificuldades, por permitir gastar o tempo sem urgências, por ouvir várias vezes as mesmas histórias, fui encontrando uma posição: a ginga.

Estar em ginga me permitiu jogar com a violência da minha pele e fazer dela, dança. Ao gingar eu me permito agir, atacar e, ao mesmo tempo recuar, dar espaço, me defender. Foi a lógica da ginga, que já estruturava meu corpo, por alguns anos de prática da capoeira, que me deu a licença para “brincar com as crianças negras”.

A ginga é um dos fundamentos da capoeira. É uma estrutura de movimento que contém, ao mesmo tempo, o ataque e a defesa. No jogo de capoeira, o capoeirista está constantemente gingando.

A ginga desenha, assim, círculos no espaço, o que torna a movimentação do jogo também circular. [...] forma-se assim espirais, círculos uns dentro dos outros que vão se afunilando e se expandindo. O desenho da espiral no espaço cênico da roda de capoeira, remete a forma do próprio movimento do universo, um espiral em eterno expandir-se (Barão, 1999, p. 102).

Assim, nesse movimento infinito, a ginga leva o corpo a um estado que o permite “construir relações criativas [...] com o outro de uma percepção aguda e refinada” (Rodrigues, 1997, p. 80). Graziela Rodrigues (1997, p. 79) nos atenta para um elemento importante: “Há um conte-

3. Anne Bogard vai dizer que todo ato de criação é um ato de violência, porque no momento em que se faz uma escolha, por exemplo, uma escolha de um movimento, de uma posição corporal, todas as outras opções são descartadas. Nesse texto me refiro a outra violência, não aquela necessária à criação, mas aquela que gera dor profunda, injustiça e desumanidade, da existir violentamente.



údo implícito na ginga determinado pela dissimulação". O capoeirista, enquanto ginga, estuda o jogo do adversário e, ao mesmo tempo, cria situações para que ele não perceba quando e de onde nascerá seu movimento. "Portanto, o sujeito não deixa transparecer a intenção que já está em seu próprio corpo" (Rodrigues, 1997, p. 79). Para que a intenção não se mostre, o corpo, ludibria, faz mandinga<sup>4</sup>, se mostra e se esconde, se faz bonito, brinca. Ao assumir esse estado de ginga, fui me soltando, desempacando.



Figura 2: Gessi Könzgen no ensaio aberto de Axêro, dia 26 de novembro de 2019. Foto: Luis Gonçalves (Fio da Navalha).

Quando descobri a ginga como o meu lugar, quis impô-la no processo de criação dos bailarinos. Não funcionou. O estado de ginga era meu, não necessariamente dos atores- dançarinos, não necessariamente da cena. Me mantive na ginga, cavando espaço e recuando, até que Gessi trouxe para a sala de ensaio a palavra axêro. Trouxe o termo com a explicação de que "o axêro foi aquilo que deu amparo para que os escravizados suportassem sua condição e (re)existissem até hoje".

Axêro, palavra iorubá, é um termo do Batuque do Rio Grande do Sul. Conforme explica Erick Wolf (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, numa manifestação imitando crianças; outros já consideram que seja uma entidade diferente da divindade que se manifesta após a manifestação do orixá" (s.p.). Wolff ainda comenta que os "antigos diziam que o axêro era para descansar ou acalmar o Elegun" (s.p.), 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.

Entender o axêro me ajudou a encontrar a perspectiva de conhecimento sobre quem somos, para compor a dança. Buscar a presentificação da noção de axêro, em cena, me jogou, definitivamente para dentro da encruzilhada (Martins, 2003). Me percebi gingando, na encruzilhada.

4. Sobre a noção de mandinga, ver o artigo de Adriana Albert Dias (2009).

## *Da ginga na roda para a ginga na encruzilhada*

Resumidamente, a ideia de axêro me levou a deslocar o modo de conceber os estados do corpo na cena - do estado de dança para o estado de ritual. Ao ler as considerações de Inaicyra Santos sobre as diferenças do sistema de conhecimento da dança na arte e na religião, consigo situar a construção dos corpos dos atores-dançarinos de Axêro entre dois domínios: da arte e do rito. Conforme Santos,

[...] na criação, o artista une-se à ciência e, através da sua capacidade intelectual, abstrai da forma real um novo conceito estético-simbólico, dominando seu instrumento através da técnica, experiências acumuladas, emoção, sensibilidade e profunda consciência do seu ser. Já no contexto religioso, os mitos transmitem os valores, os princípios, as crenças, os ritos reforçam, moldam a vida da comunidade, em que a 'função da arte' é a de presentificar a força da natureza (o orixá), ou a força do ancestral (o egungun), o iniciador de uma família, o fundador de um território ou de uma nação (Santos, 2006, p. 54).

Começou a aparecer, assim, esse lugar de encruzilhada no meu modo dirigir o trabalho: o local da comunicação entre diferentes domínios e dimensões.

Na obra Axêro, não realizamos um ritual tradicional, pois inventamos a performance (os movimentos, o som, as palavras). Entretanto, entendo que na composição que criamos, buscamos nos aproximar do rito. Encontro em Leda Martins uma definição de rito que me aproprio para descrever o que buscamos:

Como um logos em movimento do ancestral ao performer e deste ao ancestre e ao infans, cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva (Martins, 2003, p. 76).

Assim, a diferença entre o que chamo estado de dança e estado de ritual é sutil, e se relaciona com o modo de construir tal estado. Por um lado, para construir o estado de dança busco retomar conexões ósseas, reativar uma postura de dilatação corporal e ativar o sentido cinestésico, a partir de técnicas de educação somática, da técnica Viewpoints e de estudos da Antropologia Teatral. Por outro lado, para construir o estado de ritual as estratégias são outras: sentir um cheiro; ativar uma lembrança; repetir um movimento específico; tocar o tambor; concentrar a energia do espaço ao redor.

Para conduzir os atores-dançarinos de Axêro, trabalho com ambos conjuntos de estratégias para a criação de movimento. As estratégias se cruzam na *encruzilhada*.

O termo *encruzilhada*, proveniente das cosmovisões banto e ioruba, é utilizado como operador conceitual por Martins (2003) para tratar dos processos inter e transculturais constituídos de trânsitos sistêmicos e epistêmicos, geradora de sentidos plurais. A autora entende os espaços de encruzilhadas como locais onde coexistem discursos, "nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim" (Martins, 2003, p. 69).

Na criação de Axêro, o movimento corporal sintetiza esse processo de cruzamentos. O movimento é elemento que dá a ver os corpos e seus repertórios: evidencia o corpo como existência; como efeito das diferentes dimensões e experiências; como resultado da contingência e da história.

Eu, diretora, na encruzilhada, não deixei de pensar sobre as questões que me acompanham: o que é o corpo? que corpo-sujeito estou produzindo? Ao considerar que o corpo negro, na relação com sua ancestralidade, evoca/atualiza a história de escravidão, de resistência e de superação, como responder essas perguntas? O que esses corpos podem nos dizer sobre o que somos?

Então, essas questões se modificaram sutilmente. Passei a perguntar: o que é a existência? O que esses corpos, nos dizem sobre a existência? Que corpo-existência está sendo atualizado/revivido/produzido? Esse nem tão sutil deslocamento das questões trouxe para a cena o traço da ancestralidade.

Um gesto nunca é só um gesto. Um gesto, para ser refeito, mesmo no momento do ensaio, precisa ser corporificado - isso implica um trabalho de assentamento no corpo, um trabalho de negociação com a vida. Em Axêro, buscamos compartilhar a experiência, o repertório, pistas, rastros da experiência de um corpo.

Desde os primeiros ensaios, havia a ideia de construir uma dramaturgia cênica a partir de três dimensões narrativas que deveriam se entrelaçar e se sobrepor: o cotidiano, a memória e o sagrado. O cotidiano é a dimensão que apresenta situações atuais que produzem a sensação da opressão pelo racismo. A memória, a dimensão que remonta os anos do trabalho escravo nas charqueadas de Pelotas, traz a memória do corpo cons-

tituído nesse lugar e tempo de horror. O sagrado, aquela que reescreve narrativas da cosmologia afro-brasileira, evidencia a ancestralidade e o saber sobre a humanidade, a existência e o mundo.

Entretanto, foi apenas com a presentificação da ideia de axêro que a dramaturgia deixou de se estruturar nessas três dimensões separadamente, para fazer entender que cada movimento, cada respiração, tem contidas as três dimensões. A dramaturgia deixou de ser papel e ideia e tornou-se corpo.

Cheguei no conceito de *corpo-encruzilhada* de Jarbas Ramos (2017), a partir da noção de *encruzilhada* de Martins. Para o autor, o corpo, como espaço, é a própria encruzilhada,

onde esses processos de significação e modulação das identidades ocorrem, uma vez que é o corpo dos sujeitos (por meio de falas, gestos, ações e expressões nos diversos espaços e práticas rituais, cotidianos ou extracotidianos) que estabelecem, performativamente, os momentos de ritualização e reatualização dos pensamentos-saberes-fazeres de cada experiência cultural (Ramos, 2017, p. 136).

Eu percebi, então, que eu estava cumprindo meu papel. É na ginga, na malícia e na negaça que aprendi na roda de capoeira, que me apoio para me auto-legitimar nesse lugar e função que me coloco hoje. Mas não seriam a ginga e a negaça, modos de conduta? Voltei pro Foucault. Ou melhor, levei a ginga, o axêro e o Foucault para a *encruzilhada*, "lugar radial de centramento e des-centramento, interseções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, uni-



dade e pluralidade, origem e disseminação” (Martins, 2021, p. 51).

Não é suficiente, no meu fazer, em Axêro, meu conhecimento sobre construção de discurso, ou minhas leituras e experiência sobre métodos de composição coreográfica. O que valida minha função, nessa prática, é a prática da ginga, da roda de capoeira, e o reconhecimento do axêro. A nítida crença nessa força de apoio, de suporte - que estava presente em nossos ensaios.

Na encruzilhada que produz os corpos deste espetáculo, hoje, cruzam a compreensão foucaultiana de conduta e produção de subjetividade, estudos contemporâneos sobre dramaturgia da dança e noções de uma perspectiva afrocentrada, dentre elas a noção de axêro e a própria noção de *encruzilhada*.

No processo de criação de Axêro, o dilema que apresento nesse texto também se materializou em uma cena, que denominamos Encruzilhada. Para criar essa cena, propus que o ator-dançarino criasse um jogo de capoeira com Exu, na encruzilhada. A base do movimento é a ginga. Foi na composição da coreografia dessa cena que intuo a emergência de algumas noções, as quais considero fazerem parte desse lugar (encruzilhada) de construção de subjetividade: escolha; rasteira; abrir caminho; pagar o preço; dedicação. Essas noções, que se relacionam com condutas, podem tornar-se fundamentos da construção de um conhecimento que é ocultado. Minha tarefa, agora, é destrinchar cada uma dessas noções, que ainda se apresentam para mim como sensações, e investigá-las - em meu corpo, no corpo de atores- dançarinos.

Mesmo em processo, apresento esse estado, como uma possibilidade de desobediência epistêmica. Trago

esse momento de fragilidade justamente como potência para a pluriversidade e desvio das certezas universais. Gessi dirá que é um processo de repreteamento.



## Referências

BARÃO, Adriana de Carvalho. **A Performance Ritual da “Roda de Capoeira”**. Dissertação (Mestrado em Artes Corporais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

BRUM, Eliane. **De uma branca para a outra: o turbante e o conceito de existir violentamente**. El País. 20 fev 2017. Disponível em [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/20/opinion/1487597060\\_574691.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/20/opinion/1487597060_574691.html). Acesso em 28.12.2019.

DIAS, Adriana Albert. A mandinga e a cultura malandra dos capoeiras: Salvador, 1910-1925. **Revista de História. Salvador**, v. 1, n. 2, 2009. p. 53-68. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/rhufba/article/view/26680>. Acesso em 28.12.2019.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, P. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. São Paulo: Forense Universitária, 2010. p. 273-295.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, n. 26, p. 63- 81, 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, no 34, p. 287-324, 2008. Disponível em <http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/34/traducao.pdf>. Acesso em 28.12.2019.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

RAMOS, Jarbas Siqueira. O corpo-encruzilhada como saber do sul: por uma ecologia de saberes. **Ouvirouer**. Uberlândia, v. 13, n. 1, 2017. p. 134-146. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouer/article/view/37467> Acesso em 28.12.2019.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SANTOS, Inacyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Daniel Furtado Simões; FALKEMBACH, Maria Fonseca. **Lama, uma performance**: perspectivas no ensino das artes cênicas. In: CRUVINEL, Tiago; CONCILIO, Vicente (Org.). *Pedagogia das Artes Cênicas: atuar e agir*. Curitiba: CRV, 2019.

WOLFF, Erick. **O Axêro**. Ilê Axé Nagô Kóbi. Blogspot. 2017. Disponível em: <https://iledeobokum.blogspot.com/2017/05/o-axero.html>. Acesso em 28.12.2019.

# PESQUISA HISTÓRICA E MEMÓRIA CORPORAL: FUNÇÃO DRAMATURGISTA NA OBRA AXÊRO

*João Lucas da Cruz, Gessi de Almeida Könzgen  
e Maria Fonseca Falkembach*

Este texto ressalta a contribuição da pesquisa histórica no processo de criação do espetáculo Axêro, do grupo Tatá. A obra de dança-teatro busca mostrar uma perspectiva invisibilizada da história do município de Pelotas e a atualização da situação do racismo no Brasil, com base na experiência de quem vive nessa cidade. A intenção do espetáculo é trazer à tona circunstâncias e vivências ocultas pelas narrativas hegemônicas e apresentar, de forma cênica, parte da história da população negra e seu importante papel na construção do município e o modo como a população lida com isso nos dias de hoje.



O espetáculo partiu da nossa vontade - Gessi Könzgen e João Cruz - de criar algo que comunicasse nossas sensações com o nosso povo. Enquanto Gessi trouxe sua pesquisa histórica sobre Pelotas e sua experiência, desde menina, por ter nascido e vivido na cidade, eu, João, trouxe minhas vivências na urbanidade em São Paulo<sup>1</sup>. São dois olhares, de pessoas negras que viveram em momentos e cidades diferentes, mas que hoje vivem o mesmo dia a dia, enfrentando o racismo gerado por décadas e décadas.

Minha experiência com a dança negra do Rio Grande do Sul me deu aporte para contribuir com a experimentação corporal para a criação das cenas. As danças dos orixás, por exemplo, foi um conhecimento que obtive em Pelotas, a partir do trabalho com grupos de dança da cidade: Abambaé e Cia. Daniel Amaro. A minha prática de capoeira e a experiência na função de *miolo* de bumba meu boi (pessoa que fica dentro do boi), quando atuava em São Paulo, também foram fundamentos do trabalho. Ao longo dos ensaios, a base técnica consistente dessas danças foi importante para explorar diferentes estados corporais, produzindo variação de intenções em cada cena, embasadas pelos textos que Gessi ia nos trazendo.

A criação do espetáculo envolveu pesquisa e elaboração de dramaturgia e de linguagem cênica. Gessi, bailarina e atriz negra, formada no Curso de Dança - Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, se colocou nas funções de dramaturga e dramaturgista. Essa diferenciação entre esses dois termos, aqui, é proposital, para ressaltar a complexidade do papel que ela assumiu. Em resumo, a dramaturga é aquela que escreve o texto teatral e a dramaturgista é uma função crítica e provocadora, vinculada ao processo de criação, que contribui com a construção das camadas e emaranhados de sentidos da montagem cênica. Dentre as inúmeras atribuições de uma dramaturgista (função cada vez mais presente em processos de criação em dança), listadas, entre outros, por Patrice Pavis (2005, p. 117), e por Fatima Saad (2010) evidenciamos a investigação histórica realizada por Gessi, na pesquisa de referências e documentação.

Sua intervenção nos ensaios, trazendo as evidências históricas, subsidiaram a temática a ser abordada em cada cena - contribuíram com a construção das corporeidades e qualidades de movimentos apropriados para cada cena.

1. A escrita transita entre a primeira pessoa no singular - quando se trata de depoimento específico de João Cruz -, a terceira pessoa - quando se refere à experiência singular de Gessi - e a primeira pessoa no plural - quando se trata da escrita do coletivo de três autoras/es. Esse formato preserva o processo de escrita do texto e as camadas de contribuições de cada autor/a.

Além disso, os dados históricos também chegavam já reelaborados por Gessi, como texto poético ou canção.

Antes de Axêro, Gessi atuava como bailarina e atriz, mas, na construção deste espetáculo ela encabeçou a pesquisa para o desenvolvimento da dramaturgia e escreveu os textos e as canções. A artista, ao assumir essa função complexa, se coloca como exemplo vivo do que busca trazer à tona no espetáculo: o trabalho escravizado não era apenas braçal, discurso reiterado pela repetição de imagens hegemônicas que representam trabalhadores em atividades penosas, serviços pesados e atividades corporais. Ao escravizar a mão de obra da população negra, o regime colonial e racista se apropriou, também, dos conhecimentos, ciência, técnicas e expertise milenares do povo de África.

Gessi buscou evidências para mostrar que a construção de Pelotas foi e continua sendo protagonizada pelos negros que aqui viveram e que se fazem presentes. Impregnaram na cultura local, além da sua força de trabalho, seus hábitos e costumes. A contribuição negra - os conhecimentos ancestrais e técnicos na matança dos animais - foi definitiva para a produção de riquezas geradas na era de ouro da manufatura do charque de Pelotas. O título de Princesa do Sul, dado à cidade até hoje, se deve a essas riquezas. São chocantes os relatos da opressão e exploração naturalizadas, expressos como algo positivo, como algo que deveria ser exaltado, encontrados por Gessi em seus estudos, tal como a descrição a seguir, datada de 1816: "Como a vida se torna fácil neste magnífico país, a ociosidade é partilhada por todos os brancos, e só os escravos trabalham [...]. O batalhão passou nas Pelotas os meses de setembro e outubro, vivendo no

seio da abundância e dos bons cômodos" (Azeredo *apud* Magalhães, 1993, p. 35).

A experiência de Gessi é testemunha de que a atual população negra da cidade tem percepção sobre o glamour vivido por moradores que se consideram integrantes da elite pelotense, que valorizam sobrenomes considerados pomposos, ostentosos, registrados em nomes de ruas, precedidos por títulos de coronéis, barões, baronesas ou padres. Há consciência de que essa glamourização não se estende a toda população; há no entorno da cidade, cinturões de pobreza, e, nesses locais, grande parte da população é negra.

Assim como em Pelotas, os dados sobre o empobrecimento da população negra se estendem Brasil afora. Gessi, na função de dramaturga e dramaturgista, foi atrás da comprovação dos sinais que identificava nos relatos da sua mãe e nas suas memórias que passou a revistar com mais frequência e intensidade. Passou a questionar. Conforme a própria Gessi expressa, "a dramaturgia trouxe alento a menina adormecida no coração da dramaturga, onde as respostas quase sempre eram as mesmas: "é assim". As respostas foram surgindo. "Não é assim, foi planejado para ser assim".

Na organização dos sinais, ao elaborar a dramaturgia, Gessi nos demonstra que a situação vivida hoje pelos descendentes das pessoas que aqui foram escravizadas foi planejada. A evidência disso são as várias estratégias utilizadas para exterminá-las, entre elas, a criação de leis com a pretensão de impedir o crescimento, em qualquer âmbito, da população negra (Gomes, 2018). São exemplos dessas leis, aquelas que impediam negros comprarem terras e frequentarem escolas públicas.

Não nos espanta que, ainda hoje, uma criança negra não se sinta pertencente ao ambiente escolar, pois por muitos anos, desde 1837<sup>2</sup>, até meados de 1930, no Brasil vigorava lei que impedia negros frequentarem a escola. Percebemos as consequências de tal fato até hoje. A escola, sendo um recorte da sociedade, é um espaço social onde diferentes valores e a diversidade de culturas se fazem presentes. Entendemos que a riqueza dessa diversidade somente se concretiza quando os diferentes valores e culturas são respeitados de modo igualitário. Entretanto, esta realidade ainda não está presente em nossas escolas, porque, conforme Letícia Pereira (2012, p. 15):

[...] percebemos que a cultura negra há muito vem sendo excluída do processo educacional. Ao ingressar no ensino formal, a criança negra não encontra um espaço propício ao conhecimento das diferenças étnicas, onde possam existir diálogos entre os saberes das diversas etnias. Seu encontro geralmente se dá com o preconceito, com a discriminação e com os tabus que sofre e é envolvida a ponto de não ter chances de reconhecer sua própria identidade étnica.

A experiência escolar de Gessi, na sua infância em Pelotas, que sublinha a citação acima, assim como a publicação da Lei nº 1 de 1837, são diferentes tipos de evidências que a artista ressignifica em dramaturgia.

A dramaturgista buscou dados - em textos, documentos, teses e livros - que apresentem elementos sobre o período de escravização, sobre a indústria escravocrata do charque (Gutierrez, 2001), como também sobre aspectos do cotidiano da população negra da cidade de Pelotas (Mello, 1994). Também recorreu a filmes, depoimentos e pesquisas de historiadores e antropólogos. O documentário *O Grande Tambor* (Catarse, 2010) foi uma referência muito importante, contendo diversos depoimentos que narram a história de Pelotas com foco no tambor de sopapo, originário dessa região, tambor que sempre foi o alento dos negros nas charqueadas.

Textos de Marco Antônio Lirio de Mello (1994), Mario Osório Magalhães (1993) e Aristeu Machado Lopes (2005), também nos dão material sobre o sopapo. Os trabalhos desses autores focam em dados sobre o município de Pelotas, sobre a cultura de resistência dos negros, sobre motivos para o negro se ocultar na cidade, entre tantos diferentes elementos da história de Pelotas.

Parte do material pesquisado, como os textos sobre a podridão do Arroio Pelotas (Gutierrez, 2001) e aqueles que explicitam dados sobre a

2. O Artigo 3o da Lei n. 1, de 1837, elaborada e aprovada pela Assembléia Legislativa da Província do Rio de Janeiro, determina que "São prohibidos de frequentar as Escolas Publicas: Primeiro: Todas as pessoas que padecerem molestias contagiosas. Segundo: Os escravos, e os pretos Africanos, ainda que sejam livres ou libertos".



riqueza dos barões do charque (Magalhães, 1993), foi traduzido poeticamente na composição das cenas. Foi a partir da leitura das narrativas desses autores que concebemos, por exemplo, a cena “Rio Pelotas”, que mostra a desumanização dos negros, obrigados a atravessar o arroio carregando a *pelota* a nado, em meio a um rio podre. Os relatos nos dizem que o cheiro era horrível, pois as águas continham restos de excrementos e de animais, descartados pelas inúmeras charqueadas estabelecidas ao longo do arroio. A escrita dramática de Gessi é poética e, ao mesmo tempo, direta. Podemos ver neste trecho do texto do espetáculo:

Animais e homens.  
Os tórridos verões e um rio podre  
Em toda parte cheirava mal  
Vapores emanados das águas e detritos  
parados,  
dissipavam pelos ares cheiros de sangue  
e excremento putrefado  
Negros semi-nus escorrendo sangue  
Visceras decompostas pelo forte calor [...]  
(Trecho de Axêro, de Gessi Könzgen).

A linguagem corporal e textual alimentaram-se reciprocamente na construção de uma linguagem cênica. A cena “Rio Pelotas” é um exemplo: alcançamos uma atmosfera melancólica e densa, que vai, aos poucos, se tornando trágica. Para isso, criamos movimentos lentos, com tons forte e pesado, simulação dos movimentos involuntários de vômito, pausas longas na respiração alternadas por respiração forte e súbita e deslocamento em desequilíbrio.

As referências utilizadas na pesquisa não se restringem apenas às histórias de Pelotas. Autores como Hédio Silva Jr. (1988), Paulo Dias (1999) e Maria do Carmo

Aguilar (2010), trouxeram um panorama da história negra em algumas regiões do Brasil, com enfoque no antirracismo, nas comunidades do tambor e na situação pós-abolição, respectivamente. Com base na descrição desses autores, Gessi passou a perceber de outro modo os relatos da sua mãe sobre a comunidade onde vivia quando criança, como, por exemplo, sobre as casas que eram construídas. Ao buscar mais informações sobre a mão de obra usada para a construção dos imóveis da cidade, como os casarões da praça central, em conversas com estudantes de arquitetura, Gessi foi entendendo que ainda existem muitas lacunas na história. Entretanto, ela deduz que essas obras eram realizadas por pessoas com conhecimento especializado, escravizadas e destinadas para o tipo de trabalho que demandavam a tecnologia exportada e expropriada da África.

Textos como esses nos ajudaram a criar cenas como a cena inicialmente chamada “Minhas leis de estimação”, que mostra as pedras encontradas no caminho do negro logo após a abolição: leis que não beneficiaram o negro, que, pelo contrário, são parte das políticas de manutenção da objetificação e exclusão da população negra.

Ao longo do processo, a partir das práticas de improvisação e jogo, os dados pesquisados foram se tornando material cênico – movimento, texto, canção, relação espacial, estado corporal, relacionamento, etc. Após e paralelamente às experimentações, ocorria o processo de escolha do material que de fato foi usado na montagem cênica.

As canções também surgiram de lembranças de cantigas que Gessi escutava na infância e da inspiração em ritmos de origem afro-brasileira. Como a música da

cena nomeada “Griô”, que foi criada em cima do ritmo do coco da Paraíba. A seguir, um trecho da letra da canção:

Pai João escravo coxo Indeciso, confor-  
mado  
Negro velho, feições doce  
Submisso, derrotado  
Pai João é professor  
É um mestre consagrado  
Griô pai é guardador  
De segredos encantados  
Pai João, Pai João  
Sou de paz, não busco guerra  
Não me cerquem com pavor  
Sou milhões de Zumbis vivos  
(Trecho de Axêro, de Gessi Könzgen).

Quando começamos a pesquisar e desenvolver as cenas, sentíamos uma certa dificuldade, pois estávamos buscando desvendar assuntos que, percebemos, a cidade não gosta de falar. Isso só nos instigou a continuar o trabalho: falar sobre o outro lado da história da cidade é remexer com nomes e situações que incomodam algumas famílias, a elite e as pessoas mais conservadoras. Temos a oportunidade de trazer à tona dados que estão ocultos, foram ocultados, conflitos e traumas que estão, até hoje, mal resolvidos. Por isso, a construção dos textos foi um processo cuidadoso, pois sabíamos onde estávamos e estamos pisando. Fez parte do processo, a expectativa sobre como cada meandro do texto e das cenas seria recebido pelo público. Nesse sentido, o texto “Princesa/Baronesa” foi exemplar: articula a produção do charque - desde o matadouro e até a operação de salgar - com a riqueza e desprezo da baronesa, que usufruía da riqueza, mas que, de certa forma, era assombrada por tudo aquilo.

Sou de família nobre, nobríssima  
Na minha casa tudo é nobre  
Meu tio, meu avô, meu primo, meu  
cachorro, meu escravo!  
ôpa! Escravo não é da família, nem gente é.  
Tão nobre, mas tão nobre  
que tinha uma criada para cada dedo do pé  
Escolhia a dedo as negras da casa  
As mais limpinhas, bonitas, claras e menos  
boçais [...]  
A princesa se recolhe. As rendas mofadas.  
A princesa vigia. Os porões cheios.  
Macabro charque.  
O criatório, os melhores da espécie. O  
filho de criação.  
A sorte do boi melhor que a do negro [...]  
(Trecho da primeira versão do texto Axêro,  
de Gessi Könzgen).

Ao longo dos ensaios, o texto acima foi sendo reelaborado, na medida em que fomos encontrando o tom das cenas. Nesse caso, foi desmembrado em duas cenas diferentes, “Pesadelo da Princesa” e “Baronesa”, a primeira com uma estrutura de imagens e textos que se sobrepõem para criar uma ideia de sonho terrível, e a segunda em tom de deboche.

Trouxemos aqui, um pouco da memória de nosso processo, do tempo de ensaio, que foi lento e denso. Buscamos, em Axêro, dar visibilidade a algumas sensações e histórias que por anos foram ocultadas pelo racismo estrutural da cidade. Nossa intenção é que o trabalho seja mais uma referência, assim como aquelas que pesquisamos - que possa circular em escolas, espaços comunitários e teatros consagrados.

O espetáculo foi concebido tendo como público alvo as pessoas negras, com a ideia de construir um espaço de encontro, em que as pessoas pudessem reco-

nhecer situações e sensações semelhantes, coletivas, e que essas fossem desveladas. Entretanto, procuramos atingir também as pessoas brancas, pois acreditamos que a obra pode impactá-las de modo contribuir com a sua percepção sobre a perspectiva que apresentamos. Além disso, na relação com os mais diversos espectadores, temos a expectativa de estar formando e fortalecendo um público consumidor de espetáculos de dança e teatro. Ao mesmo tempo, esperamos contribuir com o cenário de criação de obras negras, que além de trazer a denúncia da opressão e do racismo, possam trazer a narrativa das nossas vitórias e conquistas, que evidenciam a valorização do negro.



## Referências

AL-ALLAN, Caiua. **A negra força da princesa**: Política, pena de morte e correlação em Pelotas (1830- 1857). Pelotas: Edição do autor, sebo Icaria 2008.

AGUILAR, Maria do Carmo. “O finado meu avô também era bem preto, os que eram preto é que sofriam”: Os percalços do campesinato negro no pós-abolição. In: HARRES, Marluza M.; SCOTT, Ana SILVIA V. (Org.). **ANAI DO X ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA**. O Brasil no Sul : cruzando fronteiras entre o regional e o nacional - Porto Alegre: ANPUH-RS, 2010. Disponível em [http://www.eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/anais/9/1279507738\\_ARQUIVO\\_ARTIGOANPUH.pdf](http://www.eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/anais/9/1279507738_ARQUIVO_ARTIGOANPUH.pdf). Acesso em setembro de 2019.

BATISTA, Alex Ferreira; COSTA, Rodolfo Grellet Teixeir. **A igualdade formal e a desigualdade material do negro no Brasil**. Anais do XVII Congresso Nacional do CONPEDI, Brasília - DF nos dias 20, 21 e 22 de novembro de 2008.

CATARSE, Coletivo de comunicação. **O grande tambor**. Documentário. - 124’02”. 2010. Disponível em: <https://youtu.be/xIL6Hfq4ZTw?si=gl2ltFfbWB4OcaRk>. Acesso em 17 de junho de 2025.

CORREA, Norton F. **Os tambores bata no batuque do Rio Grande do Sul** (Extremo Sul Brasileiro). Prepared for delivery at The 2009 Congress of de Latim American Studies Association, Rio de Janeiro, Brazil, June 11-14, 2009.

DIAS, Paulo. **Comunidades do Tambor**. Associação Cultural Cachuera! 1999. Pesquisa, documentação e divulgação da cultura popular brasileira. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1632441/mod\\_resource/content/0/Comuni](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1632441/mod_resource/content/0/Comuni). Acesso em setembro de 2019.

GOMES, Joceline. **O Brasil é racista e posso provar**. In: Favela Potente. 7 nov 2018. Disponível em: <https://favelapotente.wordpress.com/2018/11/07/o-brasil-e-racista-e-posso-provar>. Acesso em: 18 de junho de 2025.

Gutierrez, Ester J. B. **Negros, charqueadas e olarias: um estudo sobre o espaço pelotense**. Pelotas: Ed. Universitária/UFPEL, 2001.

LOPES, Aristeu Elisandro Machado. **As imagens da cidade: caricatura e urbanização em Pelotas no século XIX**. In: XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - ANPUH. Londrina, 2005, Anais do XXIII



Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz. Londrina: ANPUH, 2005. p.23.

MACIEL, Maria Eunice de S. **A eugenia no Brasil**. Anos 90, Porto Alegre, n. 11, julho de 1999.

MAGALHÃES, Mario Osório. **Opulência e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul**: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890). Pelotas: EduFPel; Livraria Mundial, 1993.

Matos, Déborah Dettman. **Racismo Científico**: O legado das teorias bioantropológicas na estigmatização do negro como delinquente. Acesso em agosto de 2018 em [ambitojuridico.com.br](http://ambitojuridico.com.br)

Mattos, Hebe. **Remanescentes das comunidades dos quilombos**: memória do cativo e políticas de reparação no Brasil. REVISTA USP, São Paulo, n.68, dezembro /fevereiro 2005-2006.

MELLO, Marco Antônio. **Reviras, Batuques e Carnavais: a cultura de resistência dos escravos em Pelotas**. Pelotas: Editora Universitária UFPel, 1994.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, Letícia Nunes Barboza. **Discriminação étnico-racial na infância: as marcas e os vestígios de um processo**. Artigo de conclusão de Pós-Graduação em Educação - Universidade Federal de Pelotas. RS, 2012.

RIOS, Ana Maria e MATTOS, Hebe Maria. **O pós-abolição como problema histórico: balanços e perspectivas**. TOPOI, v. 5, n. 8, Jan- jun. 2004.

SAAD, Fátima. Dramaturgia/Dramaturgista. In: NORA, Sigrid (Org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p. 101-127.

SILVA Jr. Hédio. **Anti Racismo**. Coletânea de Leis Brasileiras (Federais, Estaduais, Municipais). São Paulo: Oliveira Mendes, 1988.

SIMÕES, José Luis. **Anotações sobre a abolição, imigração e o mercado de trabalho na República Velha**. In: IX Simpósio Internacional Processo Civilizador. Tecnologia e Civilização. Ponta Grossa, Paraná, Brasil. 2005.



# ÍNDICE REMISSIVO

## A

Ana Pais - 72, 74, 75, 85  
Afrobrasileiro - 11  
Afrocentrada - 23, 24, 90, 97  
Afro-diaspórico - 29  
Afrotempo - 11  
Ancestralidade - 11, 24, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 47, 63, 79, 81, 96  
Antirracismo - 23, 24, 103  
Arte - 11, 16, 22, 23, 24, 29, 31, 33, 37, 47, 86, 95  
Arroio Pelotas - 44, 59, 102, 103  
Artes cênicas - 23, 41, 43, 44, 47, 48, 69, 90  
Atores-dançarinos - 62, 63, 64, 66, 95  
Aula de dança - 90  
Autocuidado - 84  
Autoria - 11, 22, 85

Axé - 33, 37, 40  
Axêro - 62, 66, 73, 94

## B

Banzo - 35, 52  
Batuque - 30, 35, 64, 73, 94  
Bambuzal - 64, 78, 80, 81, 86  
Branquitude - 20, 21, 22, 23, 28  
Branqueamento - 19, 60, 79, 85  
Brincadeira - 32, 33, 34, 53, 82  
Búfalo - 30, 35, 79  
Bumba meu boi - 100

## C

Cabelo - 53, 60, 82, 83, 84  
Capoeira - 59, 79, 93, 96, 97, 100  
Casa de axé - 31

Charque - 11, 54, 55, 60, 63, 64, 65, 80, 101, 102, 104  
Charqueada - 36, 42, 63, 65, 79, 96, 102, 103  
Cinestesia - 83  
Cenário - 46, 64, 65, 80  
Cenografia - 43, 44, 62, 67, 70  
Conexão cabeça-cauda - 79  
Conduta/conduta reiterada - 77, 78, 90, 91, 96, 97  
Comportamento restaurado - 77  
Corpo - 11, 22, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 47, 52, 64, 69, 78, 85, 91, 93, 96  
Corporeidade - 64, 80, 82, 83, 100  
Corpo-encruzilhada - 96  
Corpo-Sujeito - 90, 91, 96  
Colaborativo - 73  
Colagem - 63

Colonização - 17, 18, 20, 35, 36, 47  
 Colonial - 11, 29, 35, 43, 101  
 Contra-colonial - 33  
 Cumplicidade - 33, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 82, 83, 85, 86  
 Cultura negra - 60, 102  
 Cosmologia - 62, 63, 96  
 Composição - 39, 41, 45, 46, 62, 64, 66, 73, 85, 89, 95, 97, 103  
 Composição Coreográfica - 41, 97  
 Coração - 29  
 Coreografia - 64, 66, 78, 89  
 Corporeidade - 64, 80, 82, 83, 84, 100  
 Criação cênica - 34, 36, 37, 47, 90, 100  
 Cura - 29, 35, 83, 86

## D

Dados Históricos - 101  
 Dança - 11, 30, 37, 38, 47, 62, 90, 92, 94, 95  
 Dança negra - 64, 100  
 Dança-teatro - 22, 68, 72, 89, 99  
 Danças dos Orixás - 64, 100  
 Dança-escrita - 32  
 Darwinismo social - 19  
 Decolonial - 23, 62

Diáspora africana - 35, 64  
 Dinâmicas do corpo - 41  
 Dimensões narrativas - 63, 64, 66, 96  
 Direção cênica - 64  
 Direção - 11, 37, 40, 74, 78, 85  
 Dramaturgia - 11, 39, 40, 62, 63, 64, 72, 73, 74, 75, 81, 82, 85, 86, 94, 96, 100, 101, 102  
 Dramaturgia autoficcional - 37  
 Dramaturgia do corpo - 37, 40, 41  
 Dramaturgia da dança - 37, 40, 72, 73, 74, 75, 79, 86, 97  
 Dramaturgia do Espaço - 41  
 Dramaturgista - 74, 89, 93, 100, 101, 102

## E

Educação - 17, 22, 23, 28  
 Educação antirracista - 24, 28, 29, 47  
 Educação somática - 79, 95  
 Encruzilhada - 27, 28, 29, 40, 47, 64, 94, 95, 96, 97  
 Encruzilhada epistemológica - 90  
 Energias cosmogônicas - 64  
 Ensaio - 36, 66, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 85, 86, 92, 94, 96, 100, 104  
 Escola - 16, 23, 24, 28, 59, 102, 104

Escuta - 11, 27, 31, 32, 33, 37, 47, 64, 78, 82, 83, 92  
 Escravização - 11, 35, 36, 64, 65, 74, 77, 102  
 Espiral - 11, 93  
 Espiritualidade - 28, 29, 31, 32  
 Espaço - 28, 32, 33, 36, 37, 38, 41, 44, 46, 48, 65, 69, 75, 80, 85, 93, 95, 96, 102, 104  
 Espaço Cênico - 41, 43, 44, 64, 65, 80  
 Espaço-tempo - 28, 37, 47  
 Estado de dança - 95  
 Estado de ritual - 64, 95  
 Estados corporais - 66, 95, 100  
 Estudos foucaultianos - 90  
 Éticas corporais - 29, 31  
 Ética - 29, 31, 91, 92  
 Ética antirracista - 21  
 Evolucionismo Cultural - 19, 20  
 Eugenia - 20  
 Exclusão - 103  
 Exu - 28, 36, 43, 47  
 Existir violentamente - 91, 93

## F

Fabulação crítica - 43



Figurino - 42, 43, 65, 66  
Filosofias africanas - 28, 29  
Foucault - 90, 91, 92, 96  
Forja - 31  
Frenologia - 19

## G

Gessi de Almeida Könzgen - 22, 32, 36, 63, 92, 94  
Gênero - 63, 76  
Ginga - 79, 90, 93, 94, 95, 96, 97  
Grupo Tatá - 11, 23, 40, 72

## H

História - 16, 20, 23, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 43, 47, 91, 103  
História de Pelotas - 63, 73, 74, 99, 102, 103, 104  
História única - 16, 17, 23

## I

Iansã - 30, 31, 32, 36, 60, 79, 81, 85,  
Itan - 30, 31  
Intérprete-criador/a - 37, 41, 42, 44  
Invisibilização - 75, 89, 91, 99

Implícito - 36, 75, 76, 79, 81, 82, 83, 94  
Iorubá - 18, 73, 94  
Iluminação - 40, 43, 46, 64, 65

## J

Jogo - 36, 65, 90, 103  
Jogo Corporal - 64  
Jogo de capoeira - 93, 94, 97  
Jogo de poder - 91

## L

Leda Maria Martins - 29, 36, 94, 95, 96, 97  
Leis - 18, 59, 60, 101, 103  
Letramento Racial - 21, 24  
Limite - 30, 31, 36, 37, 38, 43, 91

## M

Mandinga - 18, 94  
Matança do boi - 53, 64, 80, 101  
Marta Haas - 77, 82, 83  
Memória - 29, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 47, 63, 74, 76, 77, 82, 86, 101  
Memória corporal/corporificada/encarnada - 12, 31, 63, 76

Memória traumática - 77, 83, 86  
Modo de governo - 90  
Montagem cênica - 63, 64, 100, 103  
Muniz Sodré - 29, 37  
Mulher negra - 08, 22, 36, 52, 60, 73, 75, 76, 78, 84, 85

## N

Narrativa - 22, 32, 33, 34, 38, 45, 46, 63, 64, 74, 96, 105  
Narrativa corporal - 32, 33, 39  
Necropolítica - 18  
Negro - 16, 19, 20, 23, 24, 30, 35, 36, 43, 74, 77, 79, 101, 102, 103  
Negro-africana - 28, 29, 31

## O

Objetificação - 78, 103  
Oral/Oralidade - 29, 30  
Oralidade - 29, 35, 36  
Orixá - 30, 64, 73, 79, 94, 95

## P

Palavra-corpo - 36, 37  
Pacto da branquitude - 28

Pedagogia da dança - 90  
Pelotas - 22, 36, 37, 42, 55, 59, 63, 64, 73, 74, 79, 80, 90, 96, 99, 101, 102, 103  
Performance - 29, 76, 77, 83, 95  
Personagem - 37, 83  
Pesquisa - 74, 90, 99, 100, 102, 103, 104  
Pós-memória - 77  
Potência - 33, 93, 94, 97  
Pobreza - 101  
Presença - 40, 64, 69, 75, 85  
Privilegio da branquitude - 21, 28, 91, 92  
Processo de criação - 29, 37, 38, 78, 85, 89, 90, 91, 94, 97, 99  
Protagonismo negro - 73  
Produção de subjetividade - 28, 74, 77, 92, 97  
Princesa do Sul - 22, 55, 56, 63, 74  
Preparação corporal - 64

## Q

Quilombo - 08, 59  
Quilombola - 08

## R

Racismo - 21, 22, 23, 24, 28, 63, 73, 74, 90, 99, 100

Racismo científico - 19, 20  
Racismo estrutural - 20, 21, 22, 28, 35, 93, 104  
Religiões afro-brasileiras/de matriz africana - 30, 31, 35, 64, 80, 94  
Resistência - 34, 35, 36, 63, 64, 65, 102  
Reparação do trauma - 74, 77  
Repreteamento - 60, 97  
Ritual - 51, 54, 60, 63, 64, 83, 84, 95, 96  
Roteiro - 34, 63, 72, 74, 81

## S

Saber ancestral - 24, 29, 31, 33, 35, 81, 83, 96  
Saberes afro-diaspóricos 29  
Sal - 54, 63, 78, 80, 86, 104  
Sangue - 54, 59, 78, 80, 103  
Silenciamento - 10, 35, 75  
Silenciado - 32  
Silêncio - 31, 43, 52, 74, 75, 86, 93  
Sopapo - 11, 60, 65, 66, 102  
Sonoplastia - 39, 44, 45  
Subjetividade - 28, 74, 77, 92, 97  
Sujeito Universal - 19, 21, 22

## T

Trauma social - 74, 77, 104  
Tatá - 08, 11, 23, 40, 47, 72  
Tambor de sopapo - 11, 65, 66, 102  
Tempo - 11, 36, 38, 41, 75, 78, 83, 85, 86, 93, 95, 104  
Território - 10, 11, 18, 22, 28, 32, 95  
Testemunho - 11, 32, 36, 64, 77, 82, 83, 86, 91, 101  
Texto corporal - 39  
Tranças - 60, 82, 83, 84  
Trilha Sonora - 45, 66

## V

Violência - 11, 17, 30, 35, 36, 77, 91, 92, 93  
Vivência - 11, 22, 34, 38, 39, 99, 100



# SOBRE AS AUTORAS E AUTOR

## *Cleyce Silva Colins*

Professora de Dança no Município de Pelotas (RS) e coordenadora do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (NEABI) na Escola João da Silva Silveira. Mestra em Artes Cênicas pela UFRGS, é graduada em Dança - Licenciatura pela UFPel e, atualmente, graduanda em Psicologia na mesma instituição.

Email: [cleycesc@gmail.com](mailto:cleycesc@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-8460-7920>

## *Gessi de Almeida Könzgen*

Artista e educadora, Graduada em Dança – Licenciatura (UFPEL, 2012). Integrante do grupo Tatá desde 2009, grupo no qual atua como intérprete-criadora, produtora executiva e oficinaira. Escreveu e protagonizou o espetáculo Axêro (2023), como também a versão adaptada para o audiovisual (2022). É integrante do grupo Batucantada.

E-mail: [gessikonzgen@gmail.com](mailto:gessikonzgen@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0007-3434-9664>





### *João Lucas da Cruz*

É bailarino, ator, coreógrafo, professor de dança e músico, Graduado em Dança- Licenciatura (UFPeI). Integrante do grupo Tatá desde 2013, no qual atua como intérprete-criador, preparador corporal, produtor, oficineiro, designer de luz e iluminador. Professor de arte (dança), em escolas públicas e particulares, tendo atuado em diferentes municípios. Integra o grupo musical Seu Wagner e os Ternos de Brechó.

E-mail: jaozerarasta@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-5129-6679>

### *Maria Fonseca Falkembach*

Artista cênica, professora do Curso de Dança – Licenciatura e da Pós-Graduação em Artes - Lato Sensu, da UFPeI. 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](http://dramaturgiadocorpo.blogspot.com).

Email: [maria.falkembach@ufpel.edu.br](mailto:maria.falkembach@ufpel.edu.br)

<http://orcid.org/0000-0002-5647-4825>

### *Sarah Leão Lopes*

Artista do corpo, intérprete-criadora e pesquisadora no Tatá - Núcleo de Dança-Teatro. Graduada em Antropologia Social e em Dança - Licenciatura pela UFPEL, mestranda em Educação pelo IF-Sul. Atua como professora de Yoga para crianças e adultos.

E-mail: [sarah.leao.lopes@gmail.com](mailto:sarah.leao.lopes@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-1868-2682>

# AXÊRO

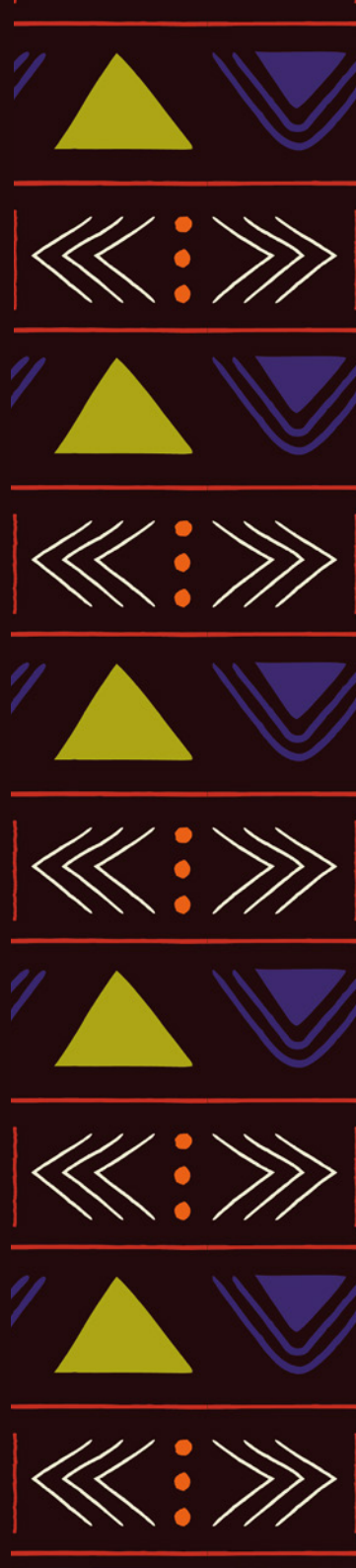
*Práticas  
antirracistas  
na cena  
e na educação*

Maria Fonseca Falkembach  
Sarah Leão Lopes  
Cleyce Colins,  
Gessi de Almeida Könzgen,  
João Lucas da Cruz

EDITORA

*Anda*

associação nacional de  
pesquisadores em dança





Apoio:



Financiamento:



SECRETARIA DA CULTURA



GOVERNO DO ESTADO  
RIO GRANDE DO SUL



MINISTÉRIO DA CULTURA

