

Urdimento

Revista de Estudos em Artes Cênicas

E-ISSN: 2358.6958

Capoeira e cenografia: diálogos possíveis pelo espaço

Cristiano Cezarino Rodrigues

Para citar este artigo:

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. Capoeira e cenografia: diálogos possíveis pelo espaço.

Urdimento, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/14145731023820200005>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate

Capoeira e cenografia: diálogos possíveis pelo espaço¹

Cristiano Cezarino Rodrigues²

Resumo

A partir de questões suscitadas pela análise de uma manifestação cultural tipicamente brasileira, a capoeira, alguns operadores conceituais são elencados no intuito de compreender como o espaço cênico caracteriza-se atualmente. Tomou-se como hipótese que o design do espaço da performance contemporânea busca investigar diversos modos que definem as relações entre ação e recepção, os quais influem diretamente na criação da espacialidade cênica. Essa mudança de paradigma, que é evidenciada com o auxílio da análise da capoeira, afeta a própria ideia de cenografia: esta se torna uma prática espacial que é praticada, atualmente, de modo a catalisar fluxos e codificar os corpos e os movimentos daqueles que se envolvem no evento cênico.

Palavras-chave: Cenografia. Configuração espacial. Capoeira. Performance. Design.

Capoeira and scenography: possible dialogues through space

Abstract

Based on questions raised by the analysis of a typical Brazilian cultural manifestation, capoeira, some conceptual operators are listed in order to understand how the scenic space is currently characterized. It was taken as a hypothesis that the contemporary performance design seeks to investigate several ways that define the relationship between action and reception, which directly influence the creation of scenic spatiality. This paradigm shift, which is evidenced with the help of capoeira analysis, affects the very idea of scenography: this becomes a spatial practice that is currently practiced in order to catalyze flows and encode the bodies and movements of those who involve in the scenic event.

Keywords: Scenography. Spatial configuration. Capoeira. Performance. Design.

¹ Partes deste texto foram publicadas nos anais da IX Reunião Científica da ABRACE, em 2018: Cristiano Cezarino Rodrigues. Reflexões sobre a cenografia contemporânea a partir do espaço performático da capoeira. In: Reunião Científica da Abrace, 9., 2018, Natal. *Anais ABRACE*, Natal, v. 18, n. 1, 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/976>. Acesso em: 25 jun. 2020.

² Cenógrafo e arquiteto. Prof. Dr. Adjunto na Escola de Arquitetura na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Líder do grupo de pesquisa CNPq Barracão – Núcleo de Pesquisa e Experimentação em Cenografia e outras práticas espaciais cênico-performáticas. cristianocenografo@gmail.com

Ladainha³

Este trabalho encontra-se em uma encruzilhada. Isso deve-se ao fato de ele encontrar-se na transição entre duas pesquisas. Uma delas já se desenvolveu ao longo de vários anos e buscou compreender algumas pistas sobre a constituição da cenografia contemporânea⁴. Constatou-se que as artes cênicas e performáticas contemporâneas desenvolveram vários procedimentos que ampliaram a performatividade do evento cênico, e isso repercutiu na noção de teatralidade. Assim, pretendeu-se compreender como a cenografia contemporânea era concebida como uma prática espacial relacional. Uma intensa investigação acerca dos diversos modos que definem as relações entre ação e recepção influenciou diretamente na criação da espacialidade teatral. Essa mudança de paradigma afetou a própria ideia de cenografia: esta se tornou uma prática espacial que é praticada, atualmente, de modo a catalisar fluxos e codificar os corpos e os movimentos daqueles que se envolvem no evento cênico.

Na outra pesquisa, que ainda está em um período inicial, pretende-se compreender melhor as diversas relações que as epistemologias da população afro-brasileira e da diáspora estabelecem sob o recorte das artes aplicadas. Mais do que abordar somente uma experiência estética, busca-se investigar outras sensibilidades e imaginários alternativos com base em procedimentos que muitas vezes se encontram fora do âmbito acadêmico, mas constituem produção do conhecimento. Dentre as diversas possibilidades que se apresentam, vale destacar os quilombos, as escolas de samba, as religiões de matriz africana, os congados, a capoeira, o *hip-hop* e o movimento negro do ponto de vista político e artístico como alguns dos possíveis exemplos de manifestações que compõem o universo dessas epistemologias e que produzem espacialidades de modo próprio, proporcionando análises alternativas da arquitetura, da cidade, do design e da cenografia que possibilitam a construção de narrativas mais diversas no que tange

³ Os títulos das seções e subseções deste artigo referem-se a cantos que definem momentos na roda de capoeira (Simões, 2006) – ladainha, chula, corrido e canto de despedida; bem como diferentes modos de participação – coro, bateria, jogo e roda.

⁴ Rodrigues, C.C. 2013.

ao contexto da produção de conhecimento no Brasil. Assim, propõe-se a promoção de diálogos, a partir de ações que possibilitem relacionar o passado com o presente, na produção e discussão de diferentes interpretações e narrativas sobre a cidade, a arquitetura e o design na contemporaneidade.

No meio desses caminhos que se cruzam, na fronteira entre essas pesquisas encontra-se um objeto de investigação comum, capaz de estabelecer um diálogo aparentemente inusitado entre as duas discussões – a capoeira. Esta é compreendida neste artigo em um sentido mais amplo, que ultrapassa a noção de prática esportiva, passando por seu aspecto performático até chegar a suas características ritualísticas, o que possibilita uma compreensão mais profunda das configurações espaciais que ela propõe e como estas revelam possibilidades alternativas de espacialidades em processo. Por se tratar de um estudo localizado em um limiar, o texto que segue pode adquirir um caráter ensaístico. Apesar de soar às vezes muito afirmativo, ele é calcado em várias dúvidas, questões e especulações ainda em processo de investigação e desenvolvimento.

Chula

Ao longo do século XX, observa-se a proliferação de discussões e experiências significativas no âmbito das artes cênicas e performáticas que promoveram diversas mudanças que, por sua vez, repercutiram na linguagem artística como um todo, abrangendo inclusive a configuração espacial, bem como a organização material da representação e sua visualidade. Nos primórdios do século XXI, percebem-se avanços em algumas das questões colocadas ao longo do século anterior, como a discussão acerca do uso do edifício teatro e das relações que a arquitetura teatral possibilitava entre cena e público, o que impactou nos modos de concepção da cenografia. A ideia de vinculação do teatro a uma tipologia arquitetônica definida foi superada, e emergem experiências espaciais diversas e distintas no panorama das artes cênicas e performáticas. Essa superação é fruto, dentre vários fatores, de uma investigação mais aprofundada de relações entre a

ação e a recepção que saísse dos padrões estabelecidos, o que acabava por influir nos modos de configuração espacial e visual do evento.

Nesse sentido, diversos encenadores que, sobretudo no século XX, propuseram um modo diferente de se fazer teatro, segundo procedimentos baseados na participação mais ampliada do público, atuaram sob outro regime espacial. Uma das matérias-primas trabalhadas no processo de mudança na concepção do teatro foi o espaço teatral.⁵ Nele dá-se a relação entre cena e público e é onde a teatralidade manifesta-se. O espaço cênico⁶ vincula-se a esse espaço teatral, e, sobretudo na produção artística contemporânea, essas duas instâncias tornam-se um híbrido, com seus limites se tornando embaralhados. Sendo assim, percebe-se que o espaço cênico se mistura ao espaço teatral na medida em que o público tem sua maneira de participar modificada. O cenário, que constitui o elemento primordial do espaço cênico, deixa de ser apenas um pano de fundo para a ação, um elemento decorativo e predominantemente visual, para adquirir um caráter ambiental, marcado pela tridimensionalidade. Esse ambiente passa a poder abrigar tanto a ação quanto a recepção, o que amplia as possibilidades de envolvimento do público com a cena, abrindo espaço para outras alternativas de caracterização espacial do evento.

Diante desse panorama, pode-se afirmar que a cenografia ganhou ainda mais relevância enquanto campo de investigação, uma vez que passou a estar ligada aos processos de constituição do novo regime estético do teatro, que se baseou nessa nova relação entre ação e recepção. Tal relação definiu outra base sobre a qual se fundou o conceito de teatralidade. Este estudo pretende investigar, de modo analítico, crítico e conceitual, como e por que as mudanças nessas relações se processaram segundo o recorte específico da cenografia. A questão que norteia

⁵ Pavis (1999, p. 138) define o termo “espaço teatral” como aquele que substitui atualmente o termo “teatro”. “Com a transformação das arquiteturas teatrais – em particular o recuo do palco italiano ou frontal – e o surgimento de novos espaços – escolas, fábricas, praças, mercados, etc. –, o teatro se instala onde bem lhe parece, procurando antes de mais nada um contato mais estreito com um grupo social, e tentando escapar aos circuitos tradicionais da atividade teatral. O espaço cerca-se por vezes de um mistério e de uma poesia que impregnam totalmente o espetáculo que aí se dá”.

⁶ Pavis (1999, p. 133) define o termo “espaço cênico” como “o espaço concretamente perceptível pelo público na ou nas cenas, ou ainda os fragmentos de cenas de todas as cenografias imagináveis. É quase aquilo que entendemos por ‘a cena’ de teatro. O espaço cênico nos é dado aqui e agora pelo espetáculo, graças aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço”.

o trabalho é como a cenografia e, conseqüentemente, a configuração espacial dela derivada mudaram diante das diversas discussões sobre a relação entre cena e público no teatro contemporâneo.

A hipótese que aqui se pretende investigar é que a cenografia passa a ser compreendida como uma prática espacial, fundada em relações estabelecidas entre a cena e o público. Ou seja, aborda-se a cenografia a partir do entendimento de que ela desloca o seu fundamento da cena propriamente dita, norteadas pela dramaturgia e uma visualidade específica, para a relação entre a ação e a recepção. Tal deslocamento implica outro modo de se conceber o espaço cênico, e, com isso, novas possibilidades de desenvolvimento da ação emergem. Nesse sentido, a cenografia passa a ser abordada para além do seu regime visual, avançando para um regime estético e, por que não, ético de sua constituição.

A configuração espacial fruto dessa cenografia de campo ampliado é diversa e em vários casos pode assumir formas bem distintas daquilo que se compreende como tradicional (Aronson, 2011). Para se tentar encontrar algumas pistas de possíveis caminhos dentro dessa diversidade que conforma a espacialidade cênica contemporânea, buscou-se observar manifestações artístico-culturais em que se verificassem configurações do espaço mais inusitadas, fundadas em outros regimes estéticos e baseadas na relação entre ação e recepção. O parâmetro de análise aqui proposto vem de vivências que ajudaram a embasar alguns conceitos e práticas capazes de auxiliar na discussão, trazendo outros imaginários e outras possibilidades de variáveis que possibilitam o distanciamento necessário para uma pesquisa.

Sendo assim, a análise parte de uma experiência espacial não pertencente ao universo das artes cênicas e performáticas propriamente ditas: a capoeira. A experiência com a capoeira revela, através de elementos típicos da cultura brasileira, um regime de relação entre ação e recepção que aponta para caminhos interessantes tanto na produção quanto na análise da espacialidade cênica contemporânea.

A espacialidade típica da capoeira é processual. Esse seu espaço eventual define uma teatralidade que é observada de diferentes modos, dependendo do grau de engajamento de cada participante. Aqueles que estão fora da roda, só observando, conseguem perceber a tensão performativa que surge entre o habitar habitual e o habitar eventual que se constitui na roda de capoeira. Do outro lado, quem está habitando eventualmente a roda percebe diferentes graus de teatralidade no decorrer do evento, dependendo de onde está e do que está fazendo no momento (jogando, tocando ou cantando, por exemplo). O tempo e o espaço passam a ser um determinado lugar e uma ocasião na roda de capoeira. Essa espacialidade própria constitui-se segundo características coreográficas dessa cenografia desmaterializada, em que a cidade se torna um dado de importante significação na construção do espaço cênico. Assim, através da capoeira, discute-se até que ponto a cenografia de fato atua no processo de elaboração de uma experiência mais ativa da recepção, como os processos de configuração do espaço cênico repercutem na relação entre cena e público e como essa relação atua no processo criativo da cenografia e do espaço do evento. A aproximação entre cenografia e capoeira que este trabalho propõe é possível sobretudo a partir da intensa discussão acerca da ideia do que vem a ser o cenário contemporâneo. Deslocando-se da ideia tradicional de cenografia para a noção de *performance design* é possível transgredir aspectos materiais, visuais e espaciais, para incluir como dispositivos de análise outros operadores conceituais relacionados a relações, sentidos, processos e subjetividades.

Corrido

No coro

A capoeira⁷ é uma manifestação da cultura brasileira que consiste em um híbrido de jogo, dança, luta e brincadeira. Sua origem tem determinação incerta,

⁷ Considerada pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (IPHAN) patrimônio imaterial brasileiro desde 2008, a capoeira divide-se, atualmente, em três linhas distintas. A linha considerada a mais tradicional

mas estudos como os de Sodré (2002) e Falcão (2004) relacionam-na aos escravos africanos que vieram para o Brasil no período colonial, que a criaram como um meio de defesa e revolta contra sua condição de exploração no contexto da colônia. Trabalhos como o de Abib (2004) indicam na constituição da capoeira um cruzamento de diversas influências de danças, lutas e rituais das várias etnias que compunham o contingente de escravos africanos. Contudo, não foi constatado em qualquer outra parte do mundo um tipo de prática corporal semelhante à capoeira, o que possibilita deduzir que sua forma tem origem e consolidação no Brasil.

A origem do nome “capoeira” é controversa. Pode significar um tipo de mato baixo, roçado, onde, afirma-se, os escravos escondiam-se para praticar e aperfeiçoar sua técnica. Também significa cesta onde se guardavam aves. Hoje em dia, pode referir-se tanto ao jogo quanto ao seu praticante.

Apesar de as origens da capoeira estarem ligadas ao seu aspecto de luta e de terem um objetivo muito claro – transformar os corpos em armas para combater a sua exploração –, atualmente a capoeira aproxima-se mais do jogo. Desse modo, deixa de ter como objetivo primordial uma disputa, não havendo vencedores ou perdedores. Aquele com quem se joga na roda não é um adversário, é um parceiro, comumente chamado de camarada (ou camará). A competição é substituída pelo deleite do jogar, em que se estabelece um permanente diálogo com o outro, e não contra o outro. Eis aí um dos pontos que marcam a originalidade da capoeira e que tornam possível abordá-la por diferentes pontos de vista.

Essas características peculiares da capoeira tornam-na singular. Essa singularidade é complexa e multifacetada, como se pode intuir já na própria busca pelo entendimento das suas origens. Faz-se necessário compreender os

é a capoeira angola, cujo expoente máximo foi Vicente Joaquim Ferreira Pastinha – Mestre Pastinha. A capoeira angola caracteriza-se por ser um jogo mais cadenciado, em que os capoeiras jogam mais próximos uns dos outros e, em geral, mais próximos do chão. A segunda linha é a capoeira regional, cujo criador foi Manoel dos Reis Machado – o Mestre Bimba. Mestre Bimba promoveu a mistura de elementos da capoeira tradicional com os de outras artes marciais, criando a luta regional baiana, que mais tarde seria chamada de capoeira regional. O Mestre sistematizou o ensino da capoeira e com isso a popularizou. A terceira linha é mais recente e é considerada uma mistura das duas mais tradicionais, sendo conhecida por capoeira contemporânea. Não possui um expoente maior específico, mas é praticada por muitos grupos pelo mundo inteiro. Neste estudo, a abordagem terá como referência única a capoeira angola.

elementos que integram a performance da roda de capoeira e como eles se desdobram na caracterização de sua configuração espacial. A vivência e a experiência da capoeira revelam diversas nuances que vão além dos elementos do jogo em si. A dinâmica da roda de capoeira, que se funda na relação entre a ação e a recepção, apresenta alguns elementos que contribuem sensivelmente para a compreensão de modos alternativos de construção de espacialidades que encontram repercussão na análise da cenografia contemporânea e na prospecção de possibilidades alternativas de constituição do espaço cênico.

Na bateria

Considerada o acontecimento principal da capoeira, que é um evento com características de ritual, a roda é o núcleo do jogo e da performance. Diversos são os elementos que compõem uma roda, cada um com uma função específica, mas com executores indeterminados, uma vez que existe um permanente revezamento de papéis no transcorrer da roda. Ela é um momento de reunião dos jogadores em torno das diversas atividades que compõem a capoeira. Assim, pode ser considerada um momento tanto de prática quanto de aprendizado, já que este dá-se na prática e consolida-se a partir dela. Nenhuma roda é igual a outra, cada uma configura uma ocasião específica, pois sua dinâmica interna permite rearranjos variados. Cada indivíduo consegue imprimir sua subjetividade de modo diferente, dependendo do lugar que ocupa na roda.

Na prática, a roda nada mais é que um círculo conformado pelo arranjo dos participantes, cujo centro é ocupado pelo diálogo dos corpos dos jogadores. Os demais participantes que compõem o círculo que configura a roda são os instrumentistas e o coro. Este acompanha o ritmo ditado pelos instrumentos e responde às invocações feitas, em geral, por quem conduz a roda. O coro é composto por aqueles que aguardam o seu momento para jogar ou tocar algum instrumento, compondo a bateria, e por aqueles que estão na roda somente para assistir.

Uma roda de capoeira tradicional apresenta um conjunto de instrumentos que compõem o que se denomina corriqueiramente de bateria ou orquestra. Na bateria, tem-se os berimbaus, o agogô, o reco-reco, o atabaque e os pandeiros (Luce, 2010). As maneiras de tocar os instrumentos – os toques – também apresentam denominações distintas. Cada toque corresponde a um modo de jogar. Tem-se, por exemplo, o toque de Angola, o São Bento Grande, o São Bento Pequeno, o luna, o Cavalaria, etc. Cada um dita um ritmo diferente do jogo: mais lento, mais ligeiro, mais próximo ou distante do outro jogador, etc.

O jogo é composto por sequências de movimentos livres que alternam ataques e defesas, consolidando um diálogo entre os dois jogadores na roda. A base para os movimentos da capoeira é a ginga. Ela consiste em um movimento contínuo em que se trocam as bases de equilíbrio do peso do corpo, distribuído entre as duas pernas, de um lado para o outro passando pelo centro em ritmo constante. Da ginga saem os diversos golpes que mesclam ataques e defesas. A ginga é uma espécie de dança que torna o enfrentamento do jogo indireto. Não se ataca diretamente nem se bloqueia o golpe do outro jogador, esquiva-se. Os golpes são misturados com um sem-número de fintas⁸ e esquivas que, combinadas, também contribuem para escamotear o confronto direto. A maioria dos golpes apresenta desenhos circulares que são executados seguindo o ritmo ditado pelos instrumentos que compõem a bateria. A execução de cada movimento fica a critério de cada jogador, que tem à disposição um repertório de variações indefinido, dependendo de sua experiência no jogo. O caráter indeterminado dos golpes às vezes torna o saber defender-se mais relevante que o atacar, e para isso o equilíbrio é fundamental. Uma das armas do capoeira é desequilibrar o outro jogador. Conseguir manter o equilíbrio é tão importante quanto saber cair (desequilibrar-se) e levantar. Ao mesmo tempo, nessa dinâmica dissimulada, em que a dança esconde o que está por vir, o golpe certo é fruto do trabalho de escamotear as intenções, impedindo o outro de antever o que será feito e acertando-o no momento certo e com precisão. Segundo Falcão (2004, p. 155),

⁸ Fintas são golpes simulados que obrigam o adversário a se preparar, mas que na realidade não são executados. Funcionam como uma espécie de engano, um drible.

“nessa luta dissimulada e disfarçada, o capoeira mais habilidoso é aquele que mostra que pode acertar um golpe mas não o faz, e com isso, possibilita a continuidade da própria luta-jogo-dança”.

Quando se observam algumas imagens clássicas de registro da capoeira, como alguns desenhos de Carybé⁹ e algumas pinturas de Rugendas¹⁰, percebe-se que sempre existe a presença dos jogadores e de algumas pessoas observando o jogo. Em alguns casos, nem se verifica a presença de instrumentistas. Isso pode ajudar a reforçar a ideia de que o observar compõe um dos diversos papéis envolvidos na roda de capoeira e que, portanto, não pode ser desprezado. Desse observar podem participar iniciados, não iniciados, curiosos, enfim, qualquer um. Eles ajudarão a configurar a espacialidade e a cena do evento roda de capoeira.

Sendo assim, a capoeira propriamente dita não é apenas o conjunto de movimentos que compõem o diálogo dos corpos em jogo. Ela também é o cantar, o tocar instrumentos e o observar, é a performance como um todo mais amplo. Todos esses aspectos são importantes na formação do capoeirista. O jogar, então, não se resume ao diálogo corporal, vinculando-se também ao canto, à oralidade e à musicalidade. O ritmo e os cantos informam algo aos jogadores, assim como a dinâmica e a fluidez do seu diálogo influem na roda. O diálogo, nesse sentido, é ampliado e abrange diversos graus de complexidade:

Os capoeiras que formam a roda são potenciais jogadores, instrumentistas e cantadores, e se revezam nessas três ocupações durante o seu desenrolar. É importante notar que, na roda de capoeira, a oralidade e a corporeidade interagem, resultando numa riquíssima relação. (Falcão, 2004, p. 155).

No jogo

A performance ritual da capoeira expressa-se através dos diversos elementos que a compõem: movimentos corporais que definem o jogo, a musicalidade,

⁹ Hector Julio Páride Bernabó, ou Carybé (1911-1997), foi um pintor, desenhista e gravador radicado no Brasil.

¹⁰ Johann Moritz Rugendas (1802-1858) foi um pintor alemão que viajou por todo o Brasil durante o período inicial da colônia. Pintou os povos e costumes que encontrou.

expressa no canto e no toque dos instrumentos, os diversos tipos de comportamento que acrescentam qualidade ao jogo (Da Mata, 2001). Alguns termos são comumente usados tanto na descrição da capoeira quanto no seu linguajar habitual. Dentre eles, três merecem destaque: *malícia*, *negaça* e *mandinga*. A malícia é a habilidade de enganar o outro no intuito de despistá-lo e não revelar suas reais intenções no jogo. A negaça relaciona-se à dissimulação que ilude o outro, mostrando-lhe algo que não é verdade. Por fim, a mandinga tem a ver com a capacidade de improvisar, envolvendo o parceiro do jogo, sabendo ler as intenções do camarada e antecipando o seu jogo, no intuito de ele jogar o seu jogo, e não o dele. O bom mandingueiro é como um feiticeiro que encanta o outro, que, uma vez enfeitado, faz o que ele quiser. Segundo Muniz Sodré (2002, p. 48):

A essência da luta sempre esteve no desnorteamento do adversário por meio da malícia e na negaça. A estratégia do bom capoeira era tentar iludir o oponente com trejeitos de mãos e pés, envolvendo-o como uma aranha na teia, até poder aplicar o golpe. No fundo, uma arte de sedução e engano do olhar do outro, cuja tônica não se definia pela pretensão a uma verdade identitária do corpo, mas pela falsidade, isto é, pela tapeação do adversário. “Capoeira é bicho ‘farso’”, resumiam os antigos.

Esses artifícios – malícia, negaça e mandinga – são elementos expressivos que permitem caracterizar uma estética e, por que não, uma ética própria da capoeira, pois vão conformar modos de relação dos indivíduos com o jogo. Eles podem ser considerados atributos de um bom capoeirista. Através deles, a capoeira expressa sua ludicidade latente, e essa dimensão é indissociável das habilidades físicas e corporais no jogo. Ou seja, o que provoca o encantamento naqueles que participam da roda é a conjugação entre a precisão dos movimentos e as habilidades expressivas de cada jogador ao estabelecer seu diálogo com o outro. Essas três características compõem os elementos que escrevem a equação que relaciona a performatividade e a teatralidade na capoeira. Enquanto alguns podem oferecer uma leitura mais aproximada do que se entende como performatividade, como a malícia, outros podem ser lidos mais próximos da teatralidade, como a mandinga. Todas estabelecem uma relação dinâmica que

sempre depende da qualidade do jogo que é jogado na ocasião da roda. Acrescente-se a essa dimensão lúdica do jogo a dimensão musical, que é expressiva por si só, e tem-se os elementos que compõem uma estética própria da capoeira, uma estética fundada em uma teatralidade performativa, que repercutirá na configuração do espaço.

O diálogo estabelecido entre os jogadores, fundado nos gestos corporais e no modo como eles são realizados, assim como a relação que se estabelece entre os jogadores e os demais componentes da roda através do canto e da música, conforma uma espécie de microcosmo eventual na roda de capoeira. O sentido daquele evento emerge durante a realização do acontecimento. Os diálogos evidenciam-se de modo processual, pois dependem das “respostas” que são dadas às “perguntas” colocadas pelos jogadores e pelos participantes. O modo como cada participante envolvido na roda coloca sua “fala” define as diferentes qualidades do jogo, que se abre à interpretação dos demais. O jogar significa perceber e reconhecer essas aberturas possíveis para a introdução de seu próprio ponto de vista, abrindo-o, na sequência, para a abordagem do outro. Observa-se que essa dinâmica repercute diretamente na configuração espacial da roda de capoeira, que reflete no arranjo dos corpos que forma a roda, bem como na relação da roda com o contexto espacial que ela ocupa, seja a arquitetura, seja a cidade.

Como colocado anteriormente, os papéis são claramente definidos na roda, contudo eles podem ser assumidos por diferentes pessoas no decorrer da performance, o que torna as relações internas ainda mais complexas. Na sua dinâmica, o revezamento é um elemento fundamental. Aqueles que estão assentados em determinado momento assumirão a bateria ou jogarão no centro da roda. Uns serão substituídos pelos outros, permitindo o posicionamento em diversos papéis. Nesse sentido, um bom capoeirista não é aquele que somente sabe jogar bem. É fundamental que ele também seja capaz de tocar e cantar, auxiliando, assim, na condução da roda. Christine Zonzon (2007, p.119) afirma que a

dinâmica regular que rege a movimentação dos capoeiristas da posição de plateia à posição de jogador sofre também influência da dinâmica de revezamento dos demais ofícios: de plateia a tocador reciprocamente; e de jogador a tocador e vice-versa. Há, portanto, múltiplas e imprevisíveis interferências no fluxo que conduz à boca da roda, prevalecendo a vontade dos capoeiristas mais velhos sobre a dos novatos.

Como o acontecimento maior da capoeira, a roda em si pode ser entendida como um comum que é partilhado por todos os que participam. Ao mesmo tempo, esse comum depende da abordagem individual de cada participante, independentemente da posição ocupada, que repercute no coletivo. Assim, a roda de capoeira apresenta-se como um evento em que a participação dos indivíduos que o constituem, suas partes exclusivas, dá-se de diferentes modos e intensidades. Por ser fruto de uma cultura com fundamento eminentemente urbano, a capoeira apropria-se da cidade com facilidade, estabelecendo um vínculo íntimo com os locais onde acontece. Essa capacidade de apropriação dos diversos espaços deve-se a um dado essencial que a torna original – a sua abertura.

A roda de capoeira é aberta de tal modo que não é preciso muito esforço para nela se instalar e se situar. Sua dinâmica e sua fluidez dão-se tanto no nível macro da apropriação da cidade quanto no nível micro das diferentes possibilidades de participação e relação entre os indivíduos que a compõem. Entrar e participar da roda institui uma condição de devir permanente, condição que torna a dinâmica da roda indefinida e, portanto, potencializa a improvisação criativa e aprofunda sua performatividade. A capoeira exige “jogo de cintura”, tanto na ginga do corpo quanto na observação permanente do ritmo da roda, que muda todo o tempo. A maleabilidade fruto dessa improvisação dá mais liberdade para os participantes. Cada indivíduo tem a possibilidade de exercer alguma ação e também observar o resultado, a repercussão dessa ação no todo do evento que é a roda. Essa possibilidade de agenciamento característica da roda está presente em todas as posições, seja no coro, no jogo, na bateria, seja na assistência. Em cada uma, a ação repercutirá de modo e com intensidade diferentes, mas sempre terão alguma reação. Apesar de aparentemente as atenções voltarem-se para o

centro da roda, onde estão os jogadores, a dinâmica do evento opera com diversos vetores que se deslocam para diversos pontos e em diferentes sentidos, sejam centrípetos, centrífugos, helicoidais, etc. A configuração espacial da capoeira dá-se pelo modo como os corpos se relacionam e moldam o evento. Uma cenografia orgânica emerge da dinâmica da roda que se forma em torno das presenças ativas que dialogam entre si segundo os diferentes graus de participação.

Assim, na roda de capoeira não é só a mobilidade do indivíduo, fruto da possibilidade de revezamento de papéis, que caracteriza a sua abertura e performatividade. A possibilidade de agir repercutindo na dinâmica da roda também compõe a essência da abertura do evento, bastando apenas que se entre na roda. Desse modo, a roda de capoeira cria uma espécie de microcosmo que apresenta aspectos peculiares que se relacionam direta e fundamentalmente à participação e aos modos de relação entre os envolvidos, e isso repercute no espaço. Durante todo o tempo, o que acontece no jogo informa algo aos que tocam, que, conseqüentemente, informam algo aos que cantam e vice-versa. Uma mudança eventual em algum dos participantes envolvidos modifica as relações e as circunstâncias, dando outra condução à dinâmica da roda. Se alguém parar, tudo para. Desse modo, pode-se afirmar que a abertura, a possibilidade de improvisação criativa e a indefinição são características peculiares dessa manifestação cultural. Portanto, o envolvimento de todos em diferentes graus e funções é fundamental para a realização da roda de capoeira como evento.

Ao se aproximar o teatro da capoeira, percebe-se que o trabalho artístico participativo compreende uma rede complexa de agentes e situações que poderão variar em grau de atuação e definição, configurando as mais variadas possibilidades espaciais não facilmente categorizáveis. Pensar a cenografia nesse contexto torna-se um exercício complexo, pois, conforme se verifica, seus procedimentos de concepção mudam.

Na roda

Percebe-se que as várias manifestações típicas da cultura brasileira são baseadas no registro do *jogar o jogo*, que Wisnik (2008) explica através da análise do futebol. Para o autor, essa é uma das marcas que dá identidade para o brasileiro, que não tem prazer somente em jogar o jogo, mas também em jogar no jogo e jogar com o jogo. Apesar de distintas, essas instâncias são concatenadas pelos brasileiros, e isso pode ser observado em vários aspectos da cultura, seja nas artes plásticas, no design, na literatura, no teatro, etc.

Talvez uma das mais emblemáticas manifestações populares que ilustram esse elemento constituinte da cultura brasileira seja a capoeira. Ela não é uma arte marcial na qual se insere o jogo, é o próprio jogo, e envolve todos os participantes – os que assistem, os que tocam, os que jogam o jogo. A capoeira é uma atividade improdutiva cujo prazer está no jogar pura e simplesmente. Os aspectos lúdicos presentes no registro de jogar o jogo, típicos da cultura brasileira e exemplificados na capoeira e no futebol, pressupõem relações entre indivíduos. São atividades coletivas que só se validam na presença de outra pessoa que possa participar conjuntamente. Não há como jogar capoeira sozinho, do mesmo modo como o futebol. Além disso, jogar o jogo constitui um processo, pois se realiza no decorrer do seu acontecimento.

Apesar de não ser explicitamente um evento ligado às artes cênicas e performáticas, a capoeira é uma manifestação cultural que oferece algumas chaves relevantes para o entendimento dos pressupostos fundamentais da cenografia contemporânea. Como visto anteriormente, em algumas vertentes artísticas, percebe-se que a constituição do espaço teatral tem se norteado pela relação entre cena e público. Gradativamente, a dramaturgia fundada no texto cede espaço para o envolvimento da audiência com a ação apresentada, e, com isso, os dispositivos que promovem a participação do público assumem um papel mais relevante.

A capoeira não possui um cenário construído, tampouco possui um espaço físico específico para a atividade. As relações que se estabelecem entre os participantes nesse processo performativo configuram espacialidades próprias. No futebol, o campo é uma demarcação física, enquanto a capoeira conforma-se na roda, na delimitação dada pelos corpos parados e em movimento que dela participam. Espaços que se realizam no acontecimento e no seu decorrer fazem sentido. Apesar de a capoeira acontecer tanto no âmbito de academias quanto na sede dos grupos, o mais usual é acontecer na rua. Tradicionalmente, o espaço consagrado à roda de capoeira é o ambiente disperso da cidade. Ela apropria-se dos espaços de acordo com sua demanda. Assim, conforma-se no espaço através dos aspectos físicos que o compõem. A roda de capoeira configura um território específico que é delimitado fundamentalmente pelo espaço ocupado pela ação. O acontecimento do evento delimita o seu território. A disposição dos corpos, a amplitude e a reverberação de suas ações e gestos apropriam-se de um determinado espaço e, desse modo, conformam a espacialidade própria da roda de capoeira. Sua consolidação acontece na intensificação dos diálogos que se estabelecem entre os diversos participantes. Nesse sentido, a capoeira pode ser considerada uma prática espacial que se baseia nas relações intersubjetivas. Como visto, são essas relações que delimitam sua territorialidade, que, em geral, acontece simultaneamente à vida cotidiana, sobretudo quando se apropria de espaços públicos. A territorialidade da capoeira inscreve uma temporalidade própria e extraordinária no tempo ordinário do cotidiano.

A roda de capoeira pode ser encarada como um exemplo de hibridização entre as noções de espaço teatral e de espaço cênico apresentadas por Pavis (1999), pois, dependendo do ponto de vista em que o indivíduo se estabelece no acontecimento, o que é considerado, por exemplo, espaço cênico pode ampliar ou reduzir. Ou seja, se eu estiver na roda observando os jogadores no centro com o seu bailar de corpos, provavelmente eu serei parte constituinte do espaço teatral, e os jogadores ocuparão o espaço cênico. Por outro lado, talvez do ponto de vista do jogador, o espaço teatral seja a arquitetura ou o espaço da cidade que a roda ocupa, e todos os que estiverem participando da roda, nos seus diversos graus de

engajamento, sejam compreendidos como espaço cênico. A percepção das características desses espaços é dinâmica e funda-se nessas perspectivas diversas da participação.

A configuração espacial da cena contemporânea, ao se deslocar de um modelo norteado pelo espaço teatral consolidado em um edifício específico para os espaços diversos espalhados pela cidade, muda seu registro. O cenário se espacializa e torna-se penetrável no intuito de abrigar não só a cena, mas também o público. Desse modo, a cenografia passa a ter como índice a relação que a recepção estabelece com a ação, assim como, em sua medida, tem-se na capoeira. O cenário da capoeira, então, é desmaterializado. O espaço eventual é determinado pelo acontecimento da ação. Mesmo assim, sua espacialidade é própria e característica, e não amorfa e irreconhecível.

Assim, a capoeira pode contribuir com algumas chaves de análise conceituais da produção da espacialidade cênica contemporânea a partir da compreensão de seus diferentes modos de participação e como estes repercutem na configuração espacial. Como visto, a roda compreende diversos graus de envolvimento entre a ação e aqueles que dela participam. A dinâmica dessa participação configura o espaço eventual da roda. Ou seja, diferentes modos de engajamento na ação determinam a espacialidade característica do evento. Outra questão que emerge dessa análise da capoeira como uma experiência espacial é a participação – questão importante, como se poderia imaginar, em uma ação cênica eventual que apresente diversos modos de participação. Nesse caso, questiona-se que tipo de cenografia se constituiria no amálgama desses diversos campos de atuação que surgiriam dessa prática espacial que opera de modo semelhante à capoeira. Um evento cênico que se desenvolve com base na capoeira torna-se uma prática espacial relacional que configura um território e um espaço eventuais característicos. Nesse sentido, os modos de participação não se excluem. Pelo contrário, os diferentes modos de participação complementam-se e, em sua dinâmica própria, geram os fluxos e os vetores que conformam e configuram o espaço e, nesse caso, a cenografia.

A partir do que se constata na discussão acerca da participação nas artes cênicas e performáticas contemporâneas, a capoeira aponta para um caminho alternativo. Nas artes cênicas, a busca por novos modos de participação geralmente exclui práticas tradicionais ou diversas, enquanto, por outro lado, na capoeira, convivem diversos modos simultaneamente. O que possuem em comum é a busca por uma ampliação dos pontos de vista da recepção, seja através da mobilidade espacial, seja pelo engajamento corporal ou pela observação ativa. Na capoeira, essa observação é importante e é ativa, porque o sentido das ações do jogo emerge do ponto de vista individual, mas se instaura coletivamente. Ou seja, cada um constrói o seu próprio sentido do jogo a partir do grau de engajamento da experiência coletiva na roda. Não existe uma espécie de mensagem passada para aquele que observa. Existe uma informação que é observada, e seu significado é aberto à interpretação.

A rede complexa de sentidos que conforma a capoeira cria diferentes e diversos papéis para aqueles que com ela envolvem-se. Entretanto, o seu grau de abertura permite compreender esses papéis não como uma função explicitamente especificada, mas como campos de atuação. A dimensão e o alcance desses campos dependem das possibilidades de cada um para se relacionar com o evento. No âmbito desses campos de atuação constituem-se as diversas possibilidades de participação. Assim, iniciados, iniciantes ou leigos integram-se em torno do evento que é a roda de capoeira. A constante interseção dos diversos campos de atuação conforma a territorialidade característica da capoeira e configura os princípios fundamentais que definem sua espacialidade. Nesse sentido, a configuração espacial dá-se a partir dos fluxos e vetores gerados pela dinâmica da roda. A coreografia dos diversos corpos define a espacialidade, o que significa, nessa perspectiva, que o espaço é definido, em grande medida, pelo tempo. Nesse caso, associado ao espaço.

Aqueles que participam observando não estão somente a olhar. A observação, aqui, é uma operação mais complexa que envolve o ver algo e ser visto por ele. O observador assiste ao jogo e cria para si um sentido do jogo reunindo as diversas informações que se apresentam para si, seja no movimento

dos jogadores, seja nas músicas ou nos cantos. Essa construção de sentido individualizada dá-se para todos os que estão envolvidos na roda, não é um privilégio apenas dos que observam. Entretanto, estes têm uma percepção particularizada. Participar é estabelecer-se em relação ao todo do jogo, mesmo que o acessando por partes, fragmentos. No intervalo entre o observador e o observado, cria-se o elo temporário que define os processos de construção de sentido no espaço eventual da roda. Assim, observar não é uma operação unilateral e passiva, ela depende de um vetor no sentido contrário para ser ativa e criativa. Ao mesmo tempo, nesse caso, ela é provisória e flutuante, pois se dá a partir de um engajamento subjetivo, que depende de questões circunstanciais para se realizar. A configuração espacial pode se expandir para além da roda, que opera como uma espécie de plataforma que se abre a uma rede complexa de relações e sentidos que estabelece a dinâmica do lugar na ocasião do evento.

Esse tipo de abordagem das conexões que associam participação a espacialidade nas artes cênicas e performáticas está vinculada a uma teatralidade performativa, em que os sentidos se dão em processo no decorrer do acontecimento. Essa noção do que vem a ser o teatral define os procedimentos e os dispositivos que conformam o espaço teatral e a cenografia. Percebe-se que contemporaneamente há um deslocamento da ênfase dada ao texto dramático para a relação que se estabelece entre ação e recepção. Como no caso da capoeira, o modo como essa relação dá-se é complexo. Existe um imbricamento que cria uma trama em que as duas instâncias chegam a se misturar, por isso ela pode ser considerada um exemplo frutífero. Nas artes cênicas e performáticas contemporâneas, verifica-se uma intensa investigação em busca de possibilidades de constituição do evento baseadas em outras premissas de participação que, conseqüentemente, atuam na configuração espacial. O entendimento da dinâmica característica da capoeira torna-se um referencial no que tange às possibilidades de análise, configurando um dispositivo que abre espaço para outras abordagens sobre o tema. Esse dispositivo auxilia no entendimento de como a relação entre a ação e a recepção conforma possibilidades de configuração do espaço cênico e teatral, bem como da definição e caracterização de uma noção de cenografia.

Nesse sentido, conceber um cenário, então, perpassa a capacidade de possibilitar graus avançados de cumplicidade e de informalidade entre os indivíduos que incrementam consideravelmente a sua experiência no espaço cênico. Ele possibilita outros modos de relação entre os indivíduos ou mesmo entre os indivíduos e os objetos, sobretudo quando está associado aos espaços urbanos da cidade. Assim, podem-se vislumbrar diversas possibilidades de concepção de uma cenografia como prática espacial relacional.

Canto de despedida

De alguma forma, através da análise da capoeira, é possível avançar na tentativa de compreender o que vem a ser a participação enquanto poética artística que se torna um elemento fundamental na análise sobre a constituição da cenografia e a configuração espacial nas artes cênicas e performáticas contemporâneas brasileiras. A experiência no lugar e na ocasião da roda revela que é possível pensar-se em um regime de configuração do espaço que seja aberto ao diálogo e às interpretações daqueles que estão envolvidos no evento. A capoeira mostra que graus diferentes de participação são possíveis no âmbito de um mesmo acontecimento, e as relações estabelecidas pelos participantes podem informar de modos diversos o espaço eventual que é habitado. A capacidade de revezar em diferentes papéis, ou, mais explicitamente, em graus diferenciados de participação, revela outras possibilidades de entrada para um pensar, um experimentar e um praticar a cenografia bastante frutíferas. Enfim, analisar a capoeira oferece certo grau de distanciamento que contribui para colocar algumas questões relativas à configuração do espaço cênico e teatral em perspectiva.

Percebe-se que ao longo do século XX (Aronson, 2011; Roubine, 1998) empreendeu-se nas artes cênicas e performáticas uma progressiva eliminação dos elementos que pouco acrescentavam ao que há de teatral no teatro. A cenografia meramente decorativa que operava como um adjunto do evento cedeu lugar a uma conformação espacial que engloba ação e recepção. Dentro do contexto em que se insere, a proposta de espaço cênico que se observou reuniu

diversas características, discussões e conceitos que antes ainda eram abordados separadamente. A expansão da cenografia, promovida por esse outro tipo de abordagem do teatro, aproxima o público da cena, e o acontecimento passa a se realizar em um único lugar. Essa aproximação promove possibilidades de abertura capazes de instaurar outras relações entre a ação e a recepção. O processo de espacialização da cena caracteriza-se, dentre outras coisas, pela atribuição de tridimensionalidade. Entretanto, esse processo não se limita somente a acrescentar mais uma dimensão; nesse caso, espacializar significa literalmente abrir a cena para a entrada do público. O espaço conformado pelo que se passa a denominar “cenografia” torna-se, em certa medida, penetrável, e só isso já significa muito no que tange às configurações espaciais que repercutem nas modificações das relações entre cena e público. Acrescenta-se, assim, outra qualidade nessas relações, em que a proximidade possibilita intimidade e, sobretudo, uma recepção mais individualizada, em que a indeterminação do que será compreendido amplia as alternativas de participação, engajamento e experimentação do evento pelo público.

No seu processo de mudança, a cenografia cada vez mais passou a operar com índices arquitetônicos; sua determinação foi além da materialidade e se configura tendo em vista as diversas experiências que seriam proporcionadas ao público. Ao aproximar trabalhos artísticos, público e artistas, buscou-se ampliar as possibilidades de cumplicidade segundo uma atmosfera mais informal, aberta e livre para improvisações.

A participação revela, então, uma outra sensibilidade artística que foi progressivamente adquirindo corpo e que, atualmente, aponta para outras possibilidades de fazer, compreender e viver a arte (Bishop, 2006). Essa sensibilidade é caracterizada por uma profunda partilha que, tanto no momento de concepção quanto no de experimentação de um dado trabalho, transcende a arte e, como visto, estabelece-se em outras áreas, como a arquitetura, o teatro e a administração de empresas, por exemplo. A compreensão de um determinado trabalho não está mais fora dele, não se relaciona intrinsecamente à vida do seu autor. Compreende-se na ocasião de sua experiência, do contato, que,

dependendo dos dispositivos, pode ser individual ou coletivo. Em um primeiro momento da história, vê-se que existe o predomínio de uma experiência individualizada, que aos poucos torna-se mais coletiva. Nesse ponto, a participação assume outra faceta. Ela deixa de se concentrar primordialmente no engajamento corporal do indivíduo e em uma percepção sinestésica e amplia o seu foco, buscando promover relações entre os que ocupam o lugar na ocasião do trabalho. A presença assume um aspecto ainda mais relevante, pois se torna fundamentalmente necessária na constituição de um trabalho. No caso específico do que já se analisou sobre o teatro, a presença é essencial, pois a teatralidade dá-se em uma relação na qual o estar no lugar e na ocasião do evento constitui fator primordial.

Desde o momento em que a participação surge como um procedimento artístico até quando se torna um tema da arte, ela esteve ligada a propostas que buscavam uma aproximação maior entre a arte e a vida cotidiana. Esses outros modos, vinculados a um regime estético da arte, e não mais a um regime representativo, promovem outras maneiras de se distribuírem tempos e espaços, lugares e identidades no real, além de buscarem rearticular o visível e o invisível, agenciando o que foi instituído, de maneira a desestabilizar o que era tido como consolidado, e fomentando relações de força inovadoras, capazes de inscrever dinâmicas novas na realidade. O fato de a arte não ter nenhum compromisso instituído com a verdade contribui para que esse processo de desestabilização ocorra com mais intensidade, já que a ficção e a realidade podem se misturar e, com isso, apontar para alternativas e possibilidades criativas de existência. A verdade única e profunda na qual a arte, segundo um regime representativo, de algum modo fundava-se é desconstruída. Os agentes que eram incapazes de pensar por conta própria tornam-se intérpretes e, em tal condição, encontram-se emancipados (Rancière, 2009), capazes de experimentar o mundo da maneira que quiserem. Esteticamente, a arte deixa de ter a vida como um tema, aproximando-se desta de outra maneira. Ao se estabelecer diretamente nos agenciamentos subjetivos que operam no real, na práxis cotidiana, a arte aproxima-se da vida pela política. A participação, com suas diversas características e seus inúmeros níveis,

constitui um desses diversos tipos de agenciamento subjetivo e, com isso, ao operá-la, outras possibilidades de existência são vislumbradas. Seja como obra aberta (Eco, 1976), seja como arte segundo uma estética relacional (Bourriaud, 2009), a participação define um campo aberto e expandido de proposições que tornaram possível a consolidação de uma sensibilidade que tem caracterizado a produção artística recente e, junto a ela, a produção da cenografia, das artes performáticas e outras. Trata-se de uma sensibilidade que aponta para demandas da existência da sociedade contemporânea e que pode auxiliar na prospecção de outras possibilidades de partilha do sensível, nos termos de Rancière (2005), promovendo o encontro com o outro, além de colaborar para a compreensão de um design da performance segundo um registro intersubjetivo.

Assim, a partir desse inusitado diálogo estabelecido nesse ensaio entre a capoeira e a cenografia, verifica-se que a espacialidade performática configurada pela capoeira abole a relevância referencial da intervenção espacial e desloca seu foco para a mediação das relações na articulação temporal, assumindo seu caráter eventual de apropriação de diferentes espaços. Pode-se afirmar que se deixa, então, um modo tradicional baseado na tentativa de criar cenários a partir da ideia de ambientes verossímeis e aporta-se em propostas que apresentam diferentes modos de apropriação que se fundam na relação entre ação e recepção. Em uma possível transposição da análise da configuração espacial na capoeira para a constituição do espaço teatral, criam-se ambientes que catalisam a criação de relações entre cena e público. Entretanto, não se norteia a criação somente pela possibilidade de promover o deslocamento do público através da cena. A partir dos operadores conceituais verificados na roda de capoeira aplicados à configuração espacial nas artes cênicas e performáticas, observa-se que a cenografia contribui para esse engajamento corporal da recepção, mas cria, ao mesmo tempo, diversos pontos de vista que oferecem perspectivas alternativas ao público, a partir de onde ele estabelecerá as diversas relações com o acontecimento, segundo diferentes graus de envolvimento. Portanto, ela irá pautar-se menos pelos seus aspectos visuais e mais por uma mediação das relações na articulação temporal, assumindo seu caráter eventual de apropriação

de diferentes espaços, onde lugar, ocasião e presença passam a ser fatores primordiais.

Referências

ABIB, Pedro Rodolfo Jungers. *Capoeira angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. 2004. 173 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais Aplicadas à Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

ARONSON, Arnold. *Looking into the Abyss: Essays on Scenography*. 5th Ed. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2011.

BISHOP, Claire (Ed.). *Participation*. London: MIT Press, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DA MATA, João. *A liberdade do corpo: soma, capoeira angola e anarquismo*. São Paulo: Imaginário, 2001.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FALCÃO, José Luiz Cirqueira. *O jogo da capoeira em jogo e a construção da práxis capoeirana*. 2004. 409 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

LUCE, Patrícia Campos. *Eu sou angoleiro: a aprendizagem da/na capoeira angola e suas relações com o lazer*. 2010. 120 f. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Lazer) – Escola de Educação Física, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London: Verso, 2009.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. *Cenografia: um outro modo de experimentar e*

praticar. 2013. 268 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 237 p.

SIMÕES, Rosa. *Da inversão à reversão do olhar: ritual e performance na capoeira angola*. 2006. 203 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2006.

SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 446 p.

ZONZON, Christine Nicole. *A roda de capoeira angola: os sentidos em jogo*. 2007. 138 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

Recebido em: 26/06/2020

Aprovado em: 27/07/2020

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte - CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br