

RODRIGUES, Cristiano C. **Reflexões sobre a cenografia contemporânea a partir do espaço performático da capoeira.** Belo Horizonte: UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura da UFMG; Professor Adjunto. Cenógrafo e Arquiteto.

RESUMO: O objetivo deste trabalho é propor um arcabouço teórico que auxilie nas análises sobre a cenografia contemporânea e, conseqüentemente, nos seus processos de concepção. A partir de questões suscitadas pela análise do desenvolvimento de trabalhos práticos, alguns operadores são elencados no intuito de compreender como o espaço cênico caracteriza-se atualmente. Tomou-se como hipótese que a cenografia opera de modo a conformar um território que favorece possíveis relações alternativas entre ação e recepção. A partir disso, pode-se questionar se a cenografia pode promover uma participação mais envolvente da recepção, e se ela é capaz de mudar a relação entre cena e público. Percebe-se que as artes cênicas e performáticas contemporâneas desenvolveram vários procedimentos que ampliam a performatividade do evento cênico, e isso repercute na noção de teatralidade. Assim, pretende-se compreender como a cenografia contemporânea é concebida como uma prática espacial relacional. Percebe-se que uma intensa investigação acerca dos diversos modos que definem as relações entre ação e recepção influi diretamente na criação da espacialidade teatral. Essa mudança de paradigma 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, Espaço Performativo, Participação, Design da Performance, Capoeira.

ABSTRACT: The aim of this paper is to propose a theoretical framework that assists in the analysis of the contemporary scenography and, consequently, in their design processes. From the analysis of the issues raised by the development of practical works, some operators are listed in order to understand how the performing space is characterized nowadays. It is taken as hypothesis that the scenography operates to settle a territory that promotes possible alternative relations between action and reception. From this, one might question whether the scenography can promote a more engaging reception, and whether it is able to change the relationship between stage and audience. Perceives it is perceived that the contemporary performing arts and have developed several procedures that extend the performative and theatrical event that, in this turn, affects the notion of theatricality. Thus, we intend to understand how contemporary stage design is conceived as a relational practice space. One realizes that an intensive investigation on the different ways that define the relationship between action and reception directly influences the creation of theatrical spatiality. This change of paradigm affects the very idea of scenography: it becomes a spatial practice that is practiced today, in order to catalyze flows and encode the bodies and movements of those who engage in scenic event.

KEYWORDS: Scenography, Performative Space, Participation, Performance Design, Capoeira.

1 INTRODUÇÃO

A cenografia mudou. A cenografia contemporânea é diferente do que se entendia e se concebia em um passado recente. Observa-se que, ao longo do século XX, diversas mudanças são empreendidas nas artes cênicas e performáticas, sobretudo no teatro. Tais mudanças repercutem nessa produção artística como um todo, abrangendo seus diversos aspectos constitutivos, inclusive sua caracterização espacial, bem como a organização material da representação. Nos primórdios do século XXI, constata-se que o modo de concepção da cenografia consolida outros possíveis caminhos que apontam para a superação da discussão acerca do uso do edifício teatro e das relações que a arquitetura teatral possibilita entre cena e público. À medida que se proliferam experiências espaciais diversas e distintas, percebe-se que o momento de contestação do que era estabelecido foi substituído pela investigação de possibilidades e pela consolidação de algumas tendências.

Os 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.ⁱ Nele dá-se a relação entre cena e público e é onde a teatralidade manifesta-se. O espaço cênicoⁱⁱ vincula-se a esse espaço teatral, e, sobretudo na produção artística contemporânea, essas duas instâncias tornam-se um híbrido, em que os seus limites tornam-se embaralhados. Percebe-se que o espaço cênico mistura-se 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, adquirindo caráter ambiental, marcado pela tridimensionalidade. Esse ambiente passa a abrigar tanto a ação quanto a recepção. Isso amplia as possibilidades de envolvimento do público com a cena, abrindo espaço para outras possibilidades de caracterização espacial do evento.

No sentido dessa profunda mudança, o cenário progressivamente amplia seu grau de performatividade, e esse caráter ambiental aprofunda-se a ponto de suas características primordiais serem alteradas. O ambiente em si torna-se mais performático, e essa dinamização acaba por estabelecer um ponto de conflito entre o cenário e a arquitetura que o abriga, sobretudo se esta for baseada em modelos tradicionais de separação entre palco e plateia. Atualmente, percebe-se um horizonte repleto de discussões sobre o edifício teatro, o que não é uma questão recente, e constatam-se inúmeras experiências no intuito de investigar outros espaços para o estabelecimento do lugar em que ocorrerá o evento.

A cenografia torna-se um tema relevante, uma vez que está diretamente ligada aos processos de constituição do novo regime estético do teatro, o qual se baseia nessa nova relação entre ação e recepção. Essa relação define outra base sobre a qual se funda o conceito de teatralidade. Este estudo pretende investigar, de modo analítico, crítico e conceitual, como e por que essas mudanças processam-se segundo o recorte específico da cenografia. A questão que norteia o trabalho é: como a cenografia muda diante das diversas discussões sobre a relação entre cena e público no teatro contemporâneo?

A hipótese é que a cenografia passa a ser compreendida como uma prática espacial, fundada em relações estabelecidas entre a cena e o público. Portanto, o objetivo deste estudo é propor um arcabouço teórico para a abordagem da cenografia a partir do entendimento de que ela desloca o seu fundamento da cena propriamente dita, norteadada pela dramaturgia, para a relação entre a cena e o público. Tal deslocamento implica outro modo de se conceber o espaço cênico, e, com isso, novas possibilidades de desenvolvimento da ação emergem. A cenografia funda-se na noção de teatralidade. Se o teatral desloca seu sentido, então assim o faz a cenografia. Se antes o teatral ligava-se ao dramático, agora ele está na relação entre cena e público.

Esta análise parte de uma experiência espacial não pertencente ao universo das artes cênicas e performáticas: a capoeira. Através dela, discute-se até que ponto até que ponto a cenografia de fato atua no processo de elaboração de uma experiência mais ativa da recepção, como a concepção do espaço cênico repercute na relação entre cena e público e como essa relação atua no processo criativo da cenografia e do espaço do evento.

2 CENOGRAFIA COMO PRÁTICA ESPACIAL RELACIONAL

2.1 A roda de capoeira angola

Considerada pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (IPHAN) patrimônio imaterial brasileiro desde 2008, a capoeira é uma manifestação da cultura popular brasileira que consiste em um híbrido de jogo, dança, luta e brincadeira, e esses diferentes componentes interpenetram-se constituindo uma atividade. Seu praticante é o/a capoeirista (ou o/a capoeira), e em geral fala-se em jogar capoeira, e não em lutar ou dançar. Sua origem tem determinação incerta, mas os estudos sobre o assunto relacionam-na aos escravos africanos que vieram para o Brasil no período colonial. A capoeira foi criada por esses escravos em território brasileiro como um meio de defesa e revolta contra sua condição de exploração no contexto da colônia. Estudos 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* também 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. A capoeira divide-se, atualmente, em três linhas distintas. A linha considerada a mais tradicional é a

capoeira angola, cujo expoente máximo foi Vicente Joaquim Ferreira Pastinha – Mestre Pastinha. A capoeira angola, que é a praticada na ACESA, 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.

Apesar de as origens da capoeira estarem ligadas ao seu aspecto de luta e de terem um objetivo muito claro – transformar o corpo do escravo em arma 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. 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 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.

2.1.1 Os elementos da capoeira

O acontecimento principal da capoeira é a roda, que é um evento com características de ritual. 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 se consolida a partir dela.

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 a roda são os instrumentistas e o coro. Uma roda de capoeira tradicional apresenta um conjunto de instrumentos que compõem o que se denomina corriqueiramente de bateria ou orquestra. Na bateria, têm-se os berimbaus, o agogô, o reco-reco, o atabaque e os pandeiros.

As maneiras de tocar os instrumentos – os toques – também apresentam denominações distintas. Cada toque corresponde a um modo de jogar. Têm-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 gunga define o ritmo do jogo, e os demais instrumentos o acompanham na execução das músicas.

Completando o círculo iniciado pela bateria e fechando a roda fica o coro. Este acompanha o ritmo ditado pelos instrumentos e responde às invocações feitas, em geral, por quem conduz a roda no seu decorrer. 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.

A base dos movimentos da capoeira é a ginga. Ela consiste em um movimento contínuo em que se trocam as bases 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 fintasⁱⁱⁱ e esquivas que, combinadas, também contribuem para escamotear o confronto direto. O jogo é composto por sequências de movimentos livres que alternam ataques e defesas, consolidando um diálogo entre os dois jogadores na roda. 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 à disposição um repertório de variações indefinido. 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.

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. 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).

2.1.2 O evento capoeira

A performance ritual da capoeira expressa-se através dos diversos elementos que a compõem: movimentos corporais que definem o jogo, a musicalidade, expressa no canto e no toque dos instrumentos, os diversos tipos de comportamento que acrescentam qualidade ao jogo. 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 a ele 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 Munis Sodré (2002, p. 48):

A essência da luta sempre esteve no desnorreamento 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 próprias da capoeira. 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 conjunção entre a precisão dos movimentos e as habilidades expressivas de cada jogador ao estabelecer seu diálogo com o outro. Acrescente-se a essa dimensão lúdica do jogo a dimensão musical, que é expressiva por si só, e têm-se os elementos que compõem uma estética própria da capoeira, uma estética fundada em uma teatralidade performativa.

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.

Os papéis são claramente definidos na roda, contudo a possibilidade de troca desses papéis torna as relações na roda 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 seja capaz de tocar e cantar, auxiliando, assim, na condução da roda.

Ao se analisar algumas imagens clássicas da capoeira, como alguns desenhos de Carybé^{iv} e algumas pinturas de Rugendas^v, 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 algum tipo de bateria. Isso ajuda a reforçar 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 compor a espacialidade e a cena do evento roda de capoeira.

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 compõem a roda. 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. 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 experiência da 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. Apesar de não criar um cenário materializado, 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 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. 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 torna-se um dado de importante significação na construção do espaço cênico.

2.1.3 Questões colocadas pela capoeira

José Miguel Wisnik (2008), em seu livro *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*, contrapõe a maneira inglesa de jogar futebol, os inventores desse esporte, à brasileira, considerados os melhores do mundo. Enquanto os ingleses jogam de uma forma pragmática e buscando o máximo de eficiência, levando ao limite as condições colocadas pelas regras do jogo, os brasileiros são muito menos objetivos e abordam ludicamente o jogar. Jogam o jogo e buscam ultrapassar os limites da regra, suspendendo o tempo e o espaço reais infinitamente enquanto o jogo dura. Segundo o autor, um dos elementos que os brasileiros melhor desenvolveram e que caracteriza seu futebol é o drible, a finta. Voluptuoso, o drible é o instante em que o jogador revela-se absolutamente inserido no jogar, uma vez que é a demonstração clara da compreensão total do espaço e do tempo próprios do jogo. O drible é a condição inesperada que surge no desenvolver de uma jogada. É o engano, o “faz que faz e não faz” que busca facilitar o jogo de maneira lúdica e sem trapacear. Wisnik afirma que o drible torna o jogo aparentemente menos pragmático, mas muito mais vistoso, e depende de uma técnica apuradíssima do jogador e de uma plena consciência das condições em que está inserido. Mesmo parecendo ineficiente, o drible é bastante objetivo, pois visa a encurtar caminhos, retirando os adversários do menor caminho rumo ao gol, respeitando as leis da física. Enfim, o autor defende que o que caracteriza a cultura brasileira do futebol e encanta todo o mundo é a incrível capacidade técnica que o jogador brasileiro tem de jogar o jogo, de forma

nada pragmática, e ser capaz de atingir seus objetivos (re)criando possibilidades outras de jogar sem transgredir regras.

Percebe-se que as várias manifestações típicas da cultura brasileira são baseadas no registro de jogar o jogo. Entretanto, o que realmente a distingue é o fato de ter prazer em jogar o jogo, jogar no jogo e jogar com o jogo. Apesar de distintas, essas instâncias são concatenadas pelos brasileiros. Isso pode ser observado em vários aspectos da cultura, seja nas artes plásticas, no design, na literatura, no teatro, etc. Curioso é constatar que quanto mais engajada nessa vertente assumidamente nacional, mais digna de distinção é a manifestação.

Talvez a mais emblemática manifestação popular que ilustra 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. Ao contrário do futebol, que foi criado pelos ingleses e importado para o Brasil, a capoeira é tipicamente brasileira e contém em si todos os elementos constituintes da cultura nacional. É uma mistura de luta, dança, jogo e brincadeira em que um grupo se reúne tocando instrumentos e cantando enquanto dois dialogam com seus corpos ao som e ao ritmo dos demais. Repleta de diferentes golpes, a capoeira não possui socos nem chutes diretos: todos os golpes são desferidos seguindo um desenho misto de ataque e defesa dentro do ritmo ditado pela música. Dança-se, golpeia-se, ataca-se, defende-se, canta-se. Com o passar do tempo, o praticante vai aprendendo cada vez mais o jogo, aprendendo a jogar permanentemente, buscando aprimorar sua capoeira no sentido de jogar o jogo com mais desenvoltura. Digno de destaque é o fato de que esse aprimoramento não acontece com o indivíduo sozinho, demandando outros(s) para que consiga melhorar.

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 o futebol. Além disso, jogar o jogo constitui um processo, é performático, 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 alguns pontos relevantes para o entendimento dos pressupostos fundamentais da cenografia contemporânea. Como visto anteriormente, 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 adquirem mais relevância.

A capoeira não possui um cenário construído. Vai mais além, ela não possui um espaço físico específico para a atividade. As relações que se estabelecem entre os participantes nesse processo performativo conformam espacialidades próprias. No futebol, o campo é uma demarcação física, enquanto a capoeira conforma-se na roda. Espaços que se realizam no acontecimento e no seu decorrer fazem sentido. A capoeira acontece tanto no âmbito de academias quanto nas sedes dos grupos, mas 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 no tempo ordinário do cotidiano.

O cenário da capoeira, se existe, 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. A cenografia 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. Que tipo de espacialidade teatral e, conseqüentemente, que cenografia pode ser conformada pela relação entre cena e público nas artes cênicas e performáticas é uma das questões para que a análise da capoeira contribui na discussão a respeito da cenografia contemporânea. De que modo uma abordagem como a da capoeira contribui para o entendimento da cenografia é uma questão preliminar.

A contribuição da capoeira está relacionada principalmente aos seus diferentes modos de participação. 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 da participação. Como se poderia imaginar uma ação cênica eventual que apresente diversos modos de participação seria uma questão pertinente. 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 o espaço e, nesse caso, a cenografia.

Assim, ao contrário 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 emergem do ponto de vista individual. Ou seja, cada um constrói o seu próprio sentido do jogo. 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, o espaço é constituído a partir dos fluxos e vetores gerados pela dinâmica da roda. A coreografia 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 dos que observam. Entretanto, estes tem uma percepção particularizada, nesse sentido. Participar é estabelecer-se em relação ao todo do jogo, mesmo que o acessando por partes, fragmentos. Para estabelecer essa relação é necessário algo para definir um par. No intervalo entre o observador e o observado, cria-se o elo temporário que define os processos de construção de sentido. 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.

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 dão-se 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. Desloca-se 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. O entendimento da dinâmica característica da capoeira torna-se um referencial rico em 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 definição de uma cenografia e como esta caracteriza-se.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, através da análise da capoeira, foi possível avançar na compreensão do que vem a ser a participação enquanto poética artística que torna-se um elemento fundamental na constituição da cenografia.

Conforme visto, o que se empreendeu nas artes cênicas e performáticas foi uma progressiva eliminação dos elementos que pouco acrescentavam ao que há de teatral no Teatro. A cenografia meramente decorativa que opera 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 observa reúne 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 tem como marco inicial a atribuição de tridimensionalidade. Não se limita somente a acrescentar mais uma dimensão; nesse caso, espacializar é literalmente abrir a cena para a entrada do público. O espaço conformado pelo que se passa a denominar “cenografia” é penetrável, e só isso já significa muito no que tange às modificações nas relações entre cena e público. Acrescenta-se, assim, uma 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 passa 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. 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 distribuir tempos e espaços, lugares e identidades no real, além de buscar rearticular o visível e o invisível, agenciando o que foi instituído, de maneira a desestabilizar o que era tido como consolidado, e promovendo 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, profunda, que estaria no cerne da sociedade e na qual, de algum modo, a arte, segundo um regime representativo, fundava-se é desconstruída. Os agentes que eram incapazes de pensar por conta própria tornam-se intérpretes e, em tal condição, encontram-se emancipados, 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 agenciamentos subjetivos e, com isso, ao operá-la, outras possibilidades de existência são vislumbradas. Seja como obra aberta ou como arte segundo uma estética relacional, 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 (2000), promovendo o encontro com o outro, além de colaborar para a compreensão de um design de eventos segundo um registro intersubjetivo.

A aproximação entre arte e práxis da vida cotidiana constitui um processo complexo e, no contexto contemporâneo, é primordial para que os princípios do teatro aconteçam plenamente. Nesse substrato, em que se torna difícil distinguir o que é real do que é cena, encontra-se uma chave para a aproximação entre ação e recepção que pode gerar uma participação mais ativa do público. Para tanto, um cenário não é essencial, mas o lugar da ação teatral, sim. Esse lugar pode ser uma

cenografia, mas precisa ser habitável, ou seja, oferecer condições para que subjetividades sejam impressas e a apropriação torne-se possível.

Através da análise da capoeira, é possível perceber que a expansão da cenografia constitui uma das etapas do processo de ampliação do campo semântico do trabalho artístico. Além disso, nesse processo verifica-se a constituição do trabalho fundada nos registros das experiências do fruidor diante da obra. Deixa-se, 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, dentre elas os ambientes habitáveis. Amplia-se a experiência visual rumo a algo multissensorial em que a relação que se dá entre o espectador e a obra modifica-se ao se estabelecer uma outra escala que abrange, além do pensamento, o corpo e as sensações.

Verifica-se que a cenografia da capoeira adquire índices que a aproximam mais da coreografia, pois 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.

Assim, na 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 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 seus índices coreográficos, de cuja constituição tempo, espaço e presença são fatores primordiais.

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 de propostas não facilmente categorizáveis. Pensar a cenografia nesse contexto torna-se um exercício complexo, pois, conforme se verifica, seus procedimentos de concepção mudam e seus aspectos coreográficos assumem papel protagonista. Apresenta, assim, um componente que vai além de sua materialidade, que se caracteriza por uma experiência que supera o visível e o tangível intrínsecos ao objeto. 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. O experimentar um cenário, então, relaciona-se à presença. Nesse sentido, 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.

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. 236 p.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 173 p.

BISHOP, Claire (Ed.). *Participation*. London: MIT Press, 2006. 208 p.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970. 151 p.

CABRAL, Biange. O teatro no espaço da cidade: o lugar praticado. *O Percevejo Online*, v. 1, n. 1, p. 1-12, jan.-jun. 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/484/409>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

CARLSON, Marvin. A cidade como teatro. *O Percevejo Online*, v. 4, n. 1, p. 1-22, ago.-dez. 2012. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/2412/pdf_660>. Acesso em: 12 nov. 2012.

CARTAXO, Zalinda. Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade. *O Percevejo Online*, v. 1, n. 1, p. 1-16, jan.-jun. 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/431/380>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

DA MATA, João. *A liberdade do corpo: soma, capoeira angola e anarquismo*. São Paulo: Imaginário, 2001. 115 p.

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.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 197-210, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. From Theatre to Theatricality: How to Construct Reality. *Theatre Research International*, v. 20, n. 2, p. 97-113, Summer 1995a.

FISCHER-LICHTE, Erika. Introduction: Theatricality: a Key Concept in Theatre and Cultural Studies. *Theatre Research International*, v. 20, n. 2, p. 85-95, Summer 1995b.

FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro: em busca de um novo homem*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998. 176 p.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005. 72 p.

RANCIÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London: Verso, 2009. 134 p.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. *Espaço do jogo: espaço cênico teatro contemporâneo*. 2008. 123 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008b.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. O teatro da vertigem e a cenografia do campo expandido. *Arquitextos*, ano 8, jan. 2008c.

SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater*. 2nd Ed. Nova York: Applause Books, 1994. 346 p.

SODRÉ, Munis. *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.

ⁱ 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”.

ii 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”.

iii 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.

iv Hector Julio Páride Bernabó, ou Carybé, foi um pintor, desenhista e gravador radicado no Brasil.

v 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.