

Geslline Giovana Braga

**RODA/CAMADA/OITIVA:
O ANTROPÓLOGO COMO FEITOR DE
IMAGENS**

**WHEEL/LAYER/OPITIVE:
THE ANTHROPOLOGIST AS AN IMAGE
MAKER**

RESUMO

O presente artigo é uma sobreposição de produções recentes atravessadas pela antropologia, imagem e arte. Ao arranjá-las numa sequência, pretendo mostrá-las (como num circuito) e, no mesmo fluxo, discutir as potencialidades da produção artística como forma de reflexão para o antropólogo no “momento etnográfico” da criação e da recepção da produção imagética. As produções são apresentadas sem introdução e as considerações finais encerram as três reflexões de “imaginação etnográfica”. O primeiro trabalho apresentado é a forma da tese de doutorado “A Capoeira da roda, da ginga no registro e da mandinga na salvaguarda”, apresentada ao programa de pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, em 2017. O segundo é a série “Capoeira em escalas”, são quase-colagens que sobrepõem imagens clássicas da Capoeira, imagens produzidas por capoeiristas e registros feitos por mim em campo. A proposta para sobreposições é que elas sejam um equivalente visual do texto da tese, apresentando reflexões sobre as diferentes representações produzidas por capoeiristas, Estado e antropóloga sobre a patrimonialização e salvaguarda da Capoeira. O terceiro é o ensaio “Na oitiva”, uma sequência de imagens selecionadas por uma temática percebida na recorrência dos registros em campo. A noção de feitor apresentada no título tem uma dupla acepção: primeiro no sentido de fazer, produzir e criar, e o segundo, associado às “memórias não-vividas” da Capoeira, nas quais o “feitor”, no período escravocrata, era quem executava a violência, o castigo e o sacrifício.

PALAVRAS-CHAVE: arte, antropologia visual, capoeira, transdisciplinaridade.

ABSTRACT

This article is an overlap of recent productions permeated by anthropology, image and art. By arranging them in a sequence, I intend to show them (as in a circuit) and, in the same flow, discuss the artistic production's potentialities as a way of reflection for the anthropologist during the “ethnographic moment” of creation and reception of images. The productions are presented without introduction and the final considerations conclude these three reflections of “ethnographic imagination”. The first work presented is the form of the PhD thesis “A Capoeira da roda, da ginga no registro e da mandinga na salvaguarda” (The Capoeira circle, the ginga in the register and the mandinga in the safeguarding), presented to the postgraduate program of Social Anthropology at the University of São Paulo, in 2017. The second is the “Capoeira em escalas” series, semi-collages that overlap classic Capoeira images, images produced by capoeiristas and records that I produced during fieldwork. The proposal for overlaps is that they are a visual equivalent for the textual thesis, presenting reflections on the different representations produced by capoeiristas, the State and the anthropologist about the patrimonialization and safeguard of Capoeira. The third work is the essay “Na oitiva” (On the oitive), a sequence of images selected by a theme perceived in recurrence of field records. The notion of the feitor (overseer) presented in the title has a double meaning: first in the sense of making, producing and creating, and the second, in association with “non-lived memories” of Capoeira, in which the “feitor”, in the slaveocratic period, was the individual responsible for carrying out violence, punishment and sacrifice.

KEYWORDS: art, visual anthropology, capoeira, transdisciplinarity.

RODA - CONTÉM AUTOPLÁGIO

A primeira parte deste artigo teria o mesmo conteúdo da introdução da tese de doutorado “A Capoeira da roda, da ginga no registro e da mandinga na salvaguarda” por apresentar a forma dada à tese, que está associada às narrativas de Mestre João Grande e ao cosmograma Dikenga do povo Bakongo, do Congo. Assim, optei por transcrever partes inteiras da introdução da tese, uma transgressão às normas acadêmicas! Tal contravenção dialoga com as artes, pois os trabalhos em séries e as releituras são comuns, bem como as discussões sobre o original e a cópia. Um artista não renomeia simplesmente seu trabalho, o fragmenta, usa referências de outros artistas ou de suas próprias obras e produz séries. Considero o autoplágio, aqui contido, como uma série apresentada por um artista visual, sobre a forma no texto e sobre textos construídos a partir de imagem. Também é um meio de propor uma discussão sobre estética e ética para a academia, na qual o plágio e o autoplágio de textos são criminalizados, enquanto ideias são recorrentemente apropriadas sob a égide da textolatria.

O texto autoplagiado a seguir explica como a pesquisa de doutorado “A Capoeira da roda, da ginga no registro e da mandinga na salvaguarda” foi construída com o objetivo de mostrar como os dois instrumentos da política de patrimônio imaterial, o registro e a salvaguarda, são semantizados de formas distintas entre os capoeiristas e, ao mesmo tempo, agem e são usados por eles de forma interligada. Uma roda, que remete à importância da circularidade na cultura africana, como se o texto pudesse ser um círculo, dividido por uma linha vertical e outra horizontal, formando quatro partes que podem ser lidas de forma independente.

“A Capoeira é isto aqui!”, diz Mestre João Grande, traçando retas em forma de cruz e ligando os pontos formando uma: RODA, na mesa em que tomava café da manhã. Neste momento, eu estava no meio do corredor para observar os desenhos efêmeros na toalha, enquanto Mestre João Grande continuava a formar cruzeiros fechados por círculos:

*“A Capoeira é vento, água...
os movimentos são a água no vento,
vento na folha...
a academia é areia,
o capoeirista é
água”.*

A roda de Mestre João Grande, que se fecha a partir de linhas cruzadas ao centro, partidas de pontos contrários, remonta ao cosmograma Dikenga, do povo Bakongo, do Congo; a representação demonstra o quanto a vida é cíclica, mostran-

do a viagem da alma pelos movimentos do sol. O céu e a terra são divididos por uma secção horizontal simbolizando a conexão entre o divino e os seres; a linha vertical conecta o mundo dos vivos e dos mortos; o cruzamento das linhas vertical e horizontal forma ao centro a encruzilhada, os movimentos do sol fecham o círculo (THOMPSON, 1995). Costa considera, diante das descrições de Thompson:

Interessante observar na cosmovisão bakongo a coexistência dos opostos na concepção de universo. Ideias consideradas opostas no pensamento dualista fazem parte de uma unidade, de uma globalidade, de todo processo, do continuum. A explicação metafísica dicotômica que utiliza os princípios em oposição como vida e morte, corpo e alma, bem e mal não encontra na cultura africana mecanismos de exclusão. No Dikenga, as ideias opostas evidenciam a unidade da natureza, pois as oposições coexistem. Revelam as multiplicidades que formam a complexidade do universo em uma concepção de pensamento sincronístico (COSTA, 2015, p. 76).

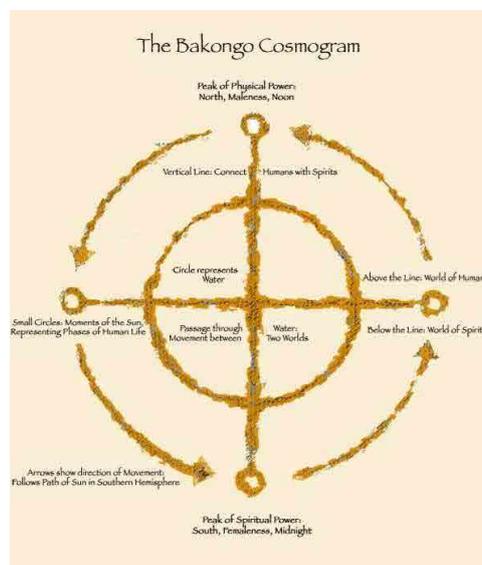


Figura 01: Cosmograma Dikenga do povo Bakongo, do Congo¹

A partir dos traços de Mestre João Grande e remetendo ao cosmograma Dikenga, estruturei a tese, dividindo-a em duas partes; com a intenção de mostrar como os dois instrumentos da política de patrimônio são distintos: registro e salvaguarda. E como agem de forma indistinta. A salvaguarda oferece significância ao registro. Pensando a ginga como elemento que confere identidade à Capoeira e a mandinga como identidade do capoeira². Ginga e mandinga traduzem, respectivamente, a “visão de mundo” e o “ethos”³ (GEERTZ, 1989) do capoeira, sendo

¹ Disponível em: <http://isikuro.tumblr.com/post/25587587862/the-congo-cosmogram-called-the-dikenga-or-yowa-is>, acessado em 30 de março de 2017.

² A letra inicial da palavra Capoeira, quando esta se referir à prática, sempre será grafada em letra maiúscula para diferenciá-la da palavra capoeira referida ao praticante, cuja inicial sempre será grafada em minúsculo. Esta opção tem por objetivo mostrar certa indissociabilidade entre prática e praticante. A indivisibilidade está nos termos, de acordo com Pires (2010), até o fim do século XX, quando a documentação se referia ao praticante como capoeira e à manifestação como “movimentos de agilidade” ou capoeiragem; posteriormente a prática passou a ser chamada de Capoeira, abrigoando neste termo outros nomes que ganhara em outras regiões do Brasil.

³ “Na discussão antropológica recente, os aspectos morais (e estéticos) de uma cultura, os elementos valorativos, foram resumidos sob o termo “ethos”, enquanto os aspectos cognitivos, existenciais foram designados pelo termo “visão de mundo” (GEERTZ, 1989, p.143).

analogias para as semantizações do registro e da salvaguarda entre os capoeiras: a primeira pelo conteúdo de suas formas e a segunda porque, em seus conteúdos e transformações de significados, traz a noção de proteção e do que os capoeiristas pretendem proteger, conjugando os antigos e novos significados do termo *mandinga*.

Os dedos insistentes de Mestre João Grande fazendo cruzeiros na toalha, a partir de linhas vindas de lados opostos, indicaram-me que, de fato, deveria persistir no registro e na salvaguarda como partes separadas, não opostas, pois se cruzam cortados pelos movimentos da ação/razão quando o primeiro é performatizado para produzir o segundo e tornar-se eficaz. Mestre João Grande, ao fechar os círculos, traçou a conclusão aventada: a patrimonialização da Capoeira também é uma roda, ou é tomada como roda, os capoeiras “jogam” com o instrumento de registro e garantem a salvaguarda “no agir comunicativo” (HABERMAS, 1989), com a mediação do Iphan (Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), sem render-se ao Estado. A roda também é eficaz como estrutura porque é elemento que oferece unidade à Capoeira, assim como *ginga*, *mandinga* e afetos das memórias da escravidão. Neste sentido, a definição de “círculo hermenêutico”, citado por Clifford Geertz (1997), também justifica a divisão em partes que se completam num todo, na medida em que o círculo se fecha, conforme cita John Dawsey:

Saltando-se em duas direções, para trás e para frente, entre um todo percebido através das partes que o atualizam e as partes concebidas através do todo que as motiva, procuramos transformá-las, por meio de um tipo de movimento intelectual perpétuo, em explicações uma da outra. Trata-se menos da busca de comunhão com o nativo – seja através da empatia, seja da dissolução de antropólogos e nativos na “unidade psíquica do ser humano” – do que de um exercício parecido com o da interpretação “de um poema ou de uma piada”. Procurando entender a “visão do nativo” (DAWSEY, 2005, p. 116).

Os saltos também nos servem como analogia para leitura do texto, no qual é possível saltar entre as partes, que formam um todo ao final. De acordo com Mourão (1995/1996) esta “circularidade totalizante” também está na compreensão dos eventos históricos dos povos africanos e das relações espaço/tempo. Seguindo estas circularidades, os resultados da pesquisa são apresentados em duas partes: “da *ginga*: o registro” e “da *mandinga*: a salvaguarda”. Tal divisão ainda indica a condição de realização do campo, o deslocamento temporal do registro, em 2008, descrito a partir de documentos do Iphan, depoimentos de capoeiristas e outras fontes documentais, enquanto a pesquisa da salvaguarda foi realizada a partir da observação direta de eventos, reuniões e “dentro do Iphan”⁴. Busquei, com estes saltos, apresentar a “visão do nativo” na primeira parte e a percepção de dentro do Estado, na segunda parte.

Com isto, há dois momentos distintos imbricados num mesmo proces-

⁴ Por ocasião do trabalho como consultora da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) para difusão das políticas de patrimônio imaterial no Brasil, em 2014 e 2015.

so, dos quais a ginga e a mandinga serão tomadas como “espelhos mágicos”, na concepção de Victor Turner (1973). De acordo com John Dawsey, Turner usa a metáfora do “espelho mágico” como forma de referir-se a elementos do cotidiano reconfigurados e recriados em universos sociais e simbólicos capazes de transformar as realidades, pois isto não é apenas um reflexo, é mágico em função da sua capacidade de levar de um estado ao outro:

Enquanto expressões de experiências desse tipo, performances, rituais e estéticas provocam mais do que um simples espelhamento do real. Instaura-se, nesses momentos, um modo subjuntivo (“como se”) de situar-se em relação ao mundo, provocando fissuras, iluminando as dimensões de ficção do real – f(r)iccionando-o, poder-se-ia dizer – revelando sua inacabilidade e subvertendo os efeitos de realidade de um mundo visto no modo indicativo, não como paisagem movente, carregada de possibilidades, mas simplesmente como é. Performance não produz um mero espelho. A subjetividade, que caracteriza um estado performático, surge com efeito de um espelho mágico (DAWSEY, 2007, p. 36).

Ginga e mandinga são elementos simbólicos e estruturantes da Capoeira, icônicos da prática, diante de todas as controvérsias, ajudam a pensar: a construção do conceito de patrimônio dos capoeiristas que permite a inserção da Capoeira, ou não, no “mundo” do patrimônio; as lutas políticas da Capoeira na atualidade; as políticas públicas para o patrimônio imaterial e ainda a antropologia nestes e destes processos.

CAMADA - CAPOEIRA EM ESCALAS

Quando terminei a tese de doutorado eu pretendia, depois de 10 anos entre mestrado e doutorado e dois filhos, retomar a relação abandonada com as artes. Com este desejo e com um acervo muito grande de fotografias documentais em trabalhos dos mais variados temas de manifestações e culturas populares, fui selecionada para o Núcleo de Produção Sesi Paraná de Artes Visuais, o que consistiu na realização de reuniões com a presença do curador Ricardo Basbaum e em discussões sobre os trabalhos dos participantes. No processo das discussões com os participantes, senti vontade de retomar minhas produções antigas, em especial as colagens, um de meus primeiros trabalhos artísticos. Assim realizei a série “Capoeira em escalas”, que chamei de “quase-colagens” ou “equivalente visual da tese”. Por meio da sobreposição de imagens “coladas” em um novo registro fotográfico, esta parte do artigo pretende tornar visível as “escalas” no sentido definido por Marilyn Strathern (2014).

As montagens remontam “palimpsestos”, camadas de memória da Capoeira e seus mestres. Parte das sobreposições são feitas em cima de imagens que construíram o “imaginário” da Capoeira no Brasil, como as fotografias de Pierre Verger e Marcel Gautherot, dos pintores viajantes como Earle e Rugendas e do desenhista Carybé no século XX. São todas imagens presentes no dossiê do Iphan de Registro da Roda de Capoeira e do Ofício de Mestre como Patrimônio Cultu-

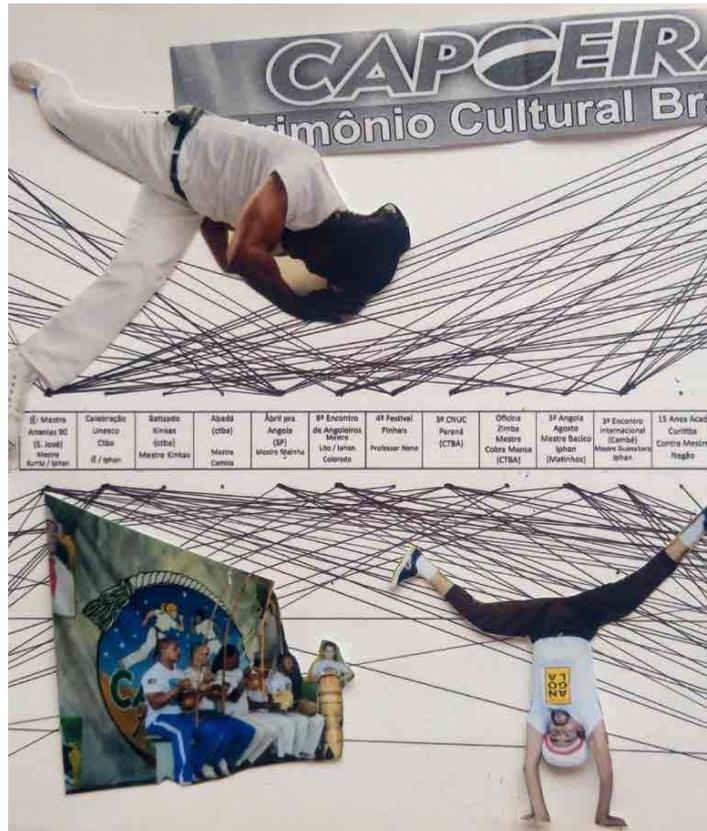
ral Imaterial do Brasil. As fotografias foram realizadas em campo, em eventos de Capoeira e são recortadas como forma de indicar a delimitação (e limitações) da pesquisa. A estética dos capoeiristas é adicionada a partir de seus cartões de visita. O Estado é acionado nas “bricolagens” com o texto: “Patrimônio Cultural”, que foi recortado de um folder de um evento de capoeira, demonstrando que o título é “performatizado” nos “atos de fala” (AUSTIN, 1990) dos capoeiristas. O caderno de campo surge fragmentado ora em texto, ora em desenhos.

As “quase-colagens” também pretendem remeter a conceitos trabalhados e construídos na tese, como *“memórias do não-vivido”* e *“memórias não-vividas”*, noções que demonstram como as memórias da escravidão e da criminalização agem hoje nas relações junto ao Estado⁵, como se vividas pelos capoeiristas envolvidos nos processos de registro e salvaguarda.

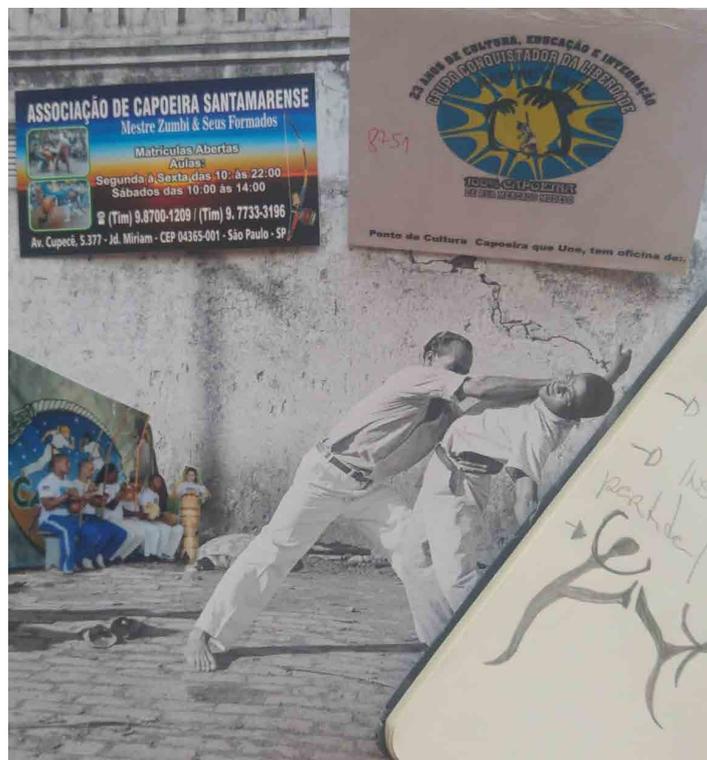
As sobreposições de imagens pretendem refletir sobre os trânsitos semânticos da própria antropologia, com objetivo de experimentar e provocar uma transdisciplinaridade entre as linguagens da arte contemporânea, a estética da etnografia antropológica e as teorias da antropologia e do patrimônio.

A estética da colagem foi escolhida como linguagem devido às possibilidades de analogias ao método que fundamentou a tese, como a “etnografia multissituada” - pois imagens produzidas por diferentes agentes (pesquisadora, capoeiristas e Estado) são arranjadas no mesmo plano e fotografadas. O corte e a manipulação manual como exercício de imaginação, tornam simétricas a produção imagética dos capoeiristas e de consagrados “retratistas” da capoeira.

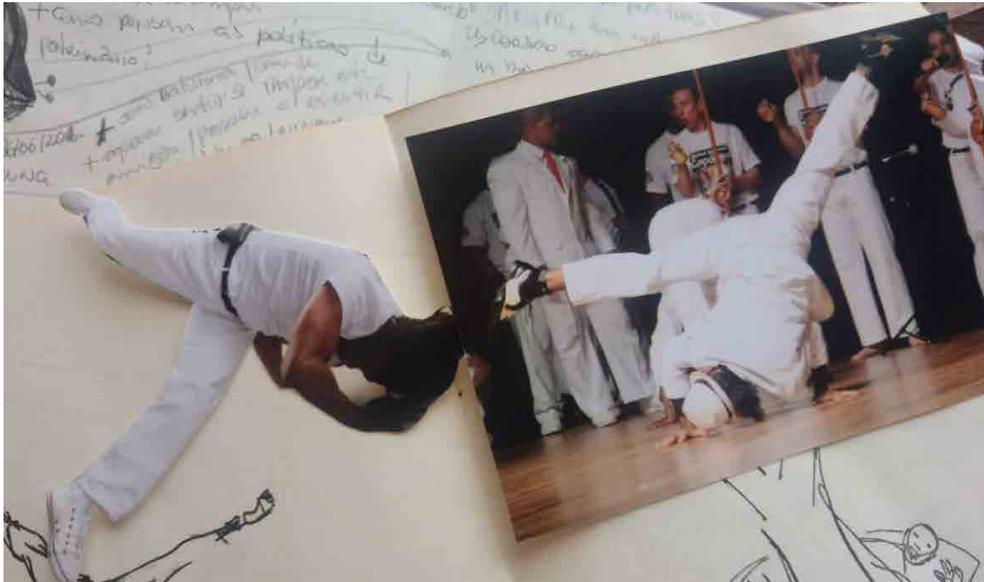
⁵ Disponível em: <http://www.capoeirahumanidadeseletras.com.br/ojs-2.4.5/index.php/capoeira/article/view/127>, 14 de setembro de 2019.



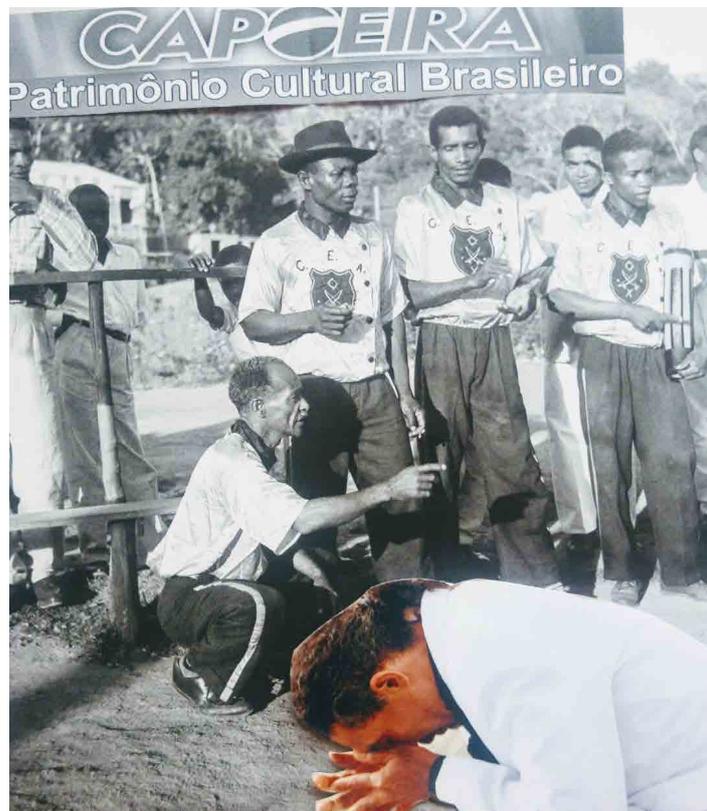
Desenho das malhas (Ingold, 2005, 2007) das relações entre capoeiristas construídas a partir da pesquisa multissituada junto ao Comitê Gestor da Salvaguarda da Capoeira no Paraná. Recortes de fotografias produzidas em campo, acima Mestre Kunta Kintê, principal interlocutor da pesquisa, abaixo à esquerda a “bateria” no evento 3º Festival de Capoeira de Cascavel, à direita no mesmo evento Mestre Xandão.



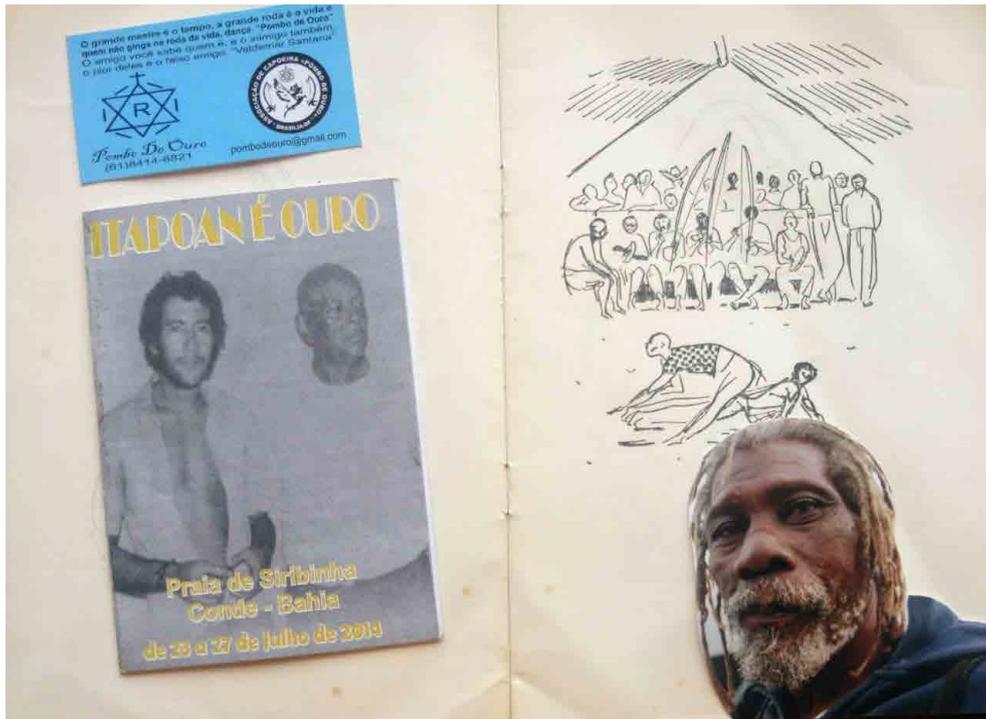
Fundo fotografia de Pierre Verger, anos 1940 - as fotografias de Pierre Verger são amplamente usadas no dossiê de registro do Iphan. Acima, cartões de visitas de Mestre Zumbi e Grupo Conquistador da Liberdade. À esquerda, “bateria” no evento 3º Festival de Capoeira de Cascavel, à direita caderno de campo.



Ao fundo caderno de campo e desenho de Carybé (Jogo da Capoeira, 1955, Coleção Recôncavo n. 3). À esquerda Mestre Kunta e à direita Evento Capoeira Patrimônio Cultural, Toledo/PR.



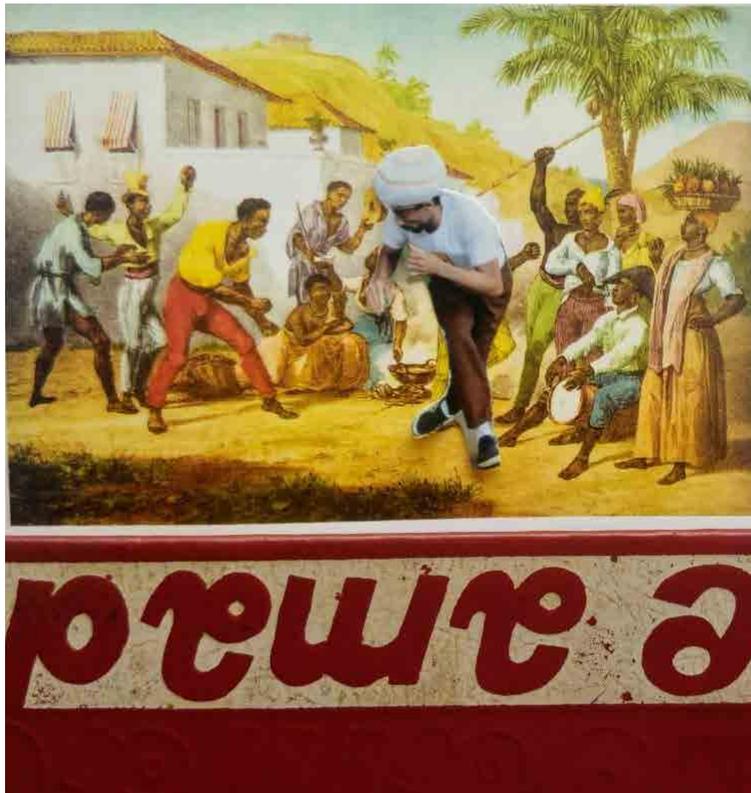
Ao fundo Roda de Mestre Pastinha no Bairro da Liberdade, Pierre Verger. Acima recorte de folder do evento Grupo Arte e Luta, abaixo à direita Mestre Lito, em evento do Centro Cultural de Capoeira Asa Branca, Colorado/PR, 2016.



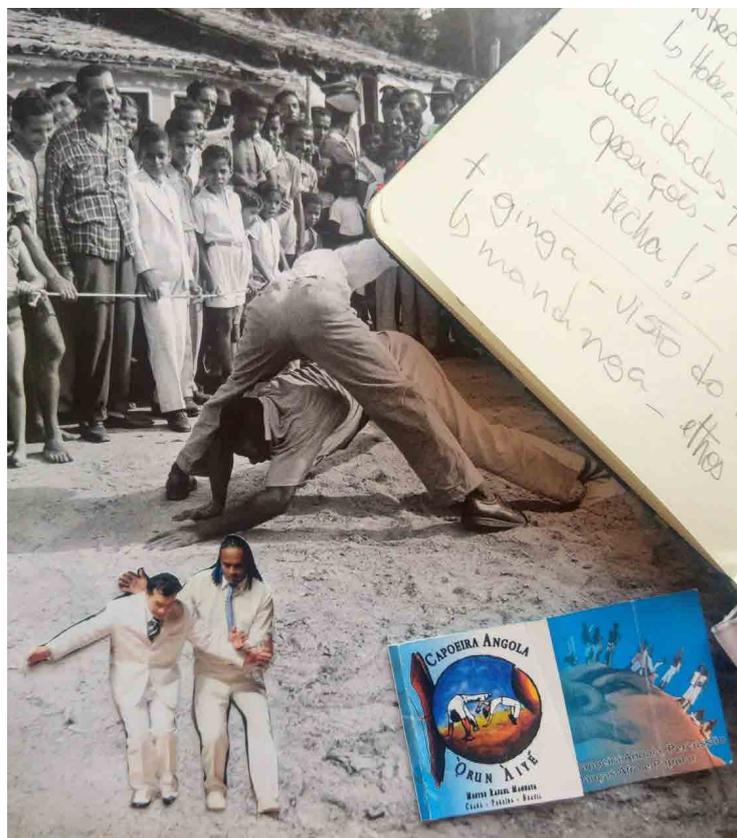
Fundo desenho de Carybé (Jogo da Capoeira, 1955, Coleção Recôncavo nº3). Acima cartão de visita Mestre Pombo de Ouro, abaixo à esquerda cordel sobre a história de Mestre Itapoan e à direita Mestre Onça, filho de Mestre Bimba.



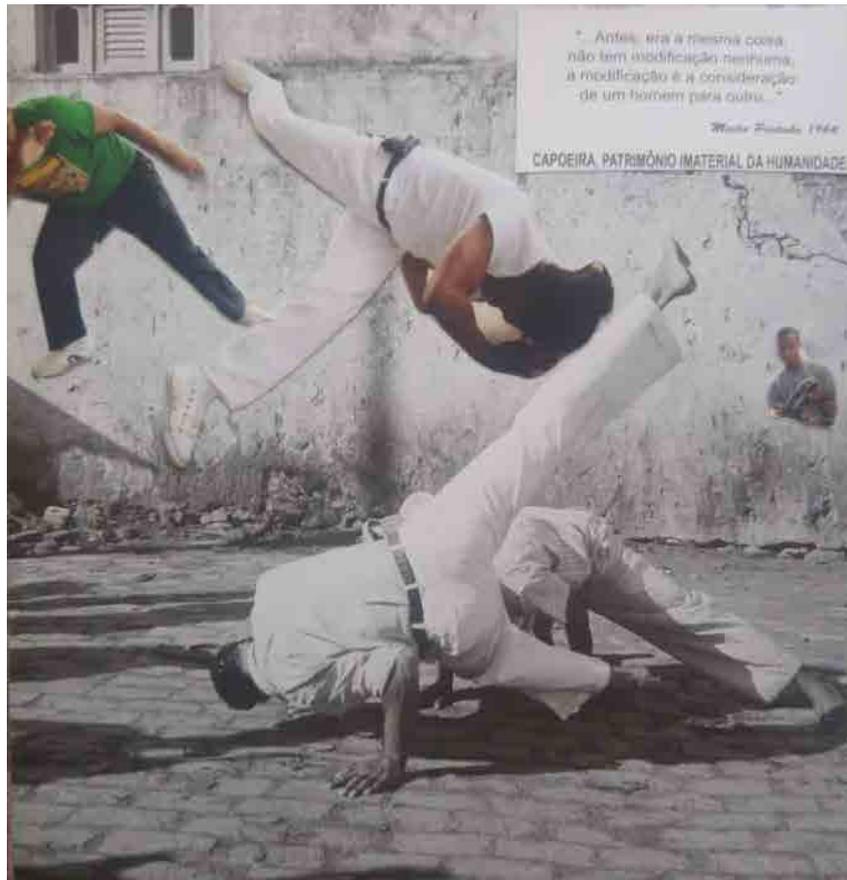
Ao Fundo fotografia de Pierre Verger. À esquerda cartão de Mestre Santana. Abaixo à direita o “cumprimento dos dois homens mais antigos na capoeira no mundo”, no Encontro de Bambas em 2015, promovido por Mestre Kunta. Em julho de 2016, Mestre Ananias morreu.



Fundo *Jogar Capôera ou Danse de la Guerra*, 1825, gravura de Johann Moritz Rugendas. Recorte de fotografia de Mestre Xandão. Abaixo de capa do livro *Capitães de Areia*, de Jorge Amado.



Fundo fotografia de Pierre Verger, abaixo Mestre Mestrinho e Mestre Meinha e cartão do Mestre Rafael Magnata.



Ao fundo fotografia Pierre Verger, cartão de visitas e recorte de fotografias contramestre Messias e Mestre Kunta.

NA OITIVA

O primeiro movimento aprendido na Capoeira é olhar, dizem alguns mestres. Neste ensaio reuni algumas fotografias para mostrar a importância do olhar na Capoeira, como aprendizado, comunicação e respeito às hierarquias. Tentando revelar os significados de “aprender na oitava”: aprender olhando. A oitava era a forma de aprender nas ruas antes da Capoeira ser sistematizada nas academias. Sugere-se ao receptor, buscar os olhares nas imagens: ver como olham profundamente, como olham numa mesma direção, como se olham nos olhos enquanto jogam e aprendem. As fotografias foram captadas durante a pesquisa de campo em eventos de Capoeira no Paraná, realizados pelo Comitê de Salvaguarda da Capoeira do Paraná. A motivação da construção desta narrativa é a recorrência com que a oitava é registrada nas fotografias e na oralidade dos mestres.



Mestre Bigo, aluno de Mestre Pastinha, no evento Abril pra Angola, realizado por Mestre Meinha e Professora Scheila, São Paulo, 2015.



Treinel André Boquinha e Tamires, em primeiro plano, palestra Mestre João Grande, Encontro de Bambas, evento produzido por Mestre Kunta e Professora Luzia, Curitiba, 2016.



Oficina de musicalização Professor Bebezão, 3º Encontro Internacional de Capoeira, realizado por Mestre Guanabara, Cambé, Paraná, 2015.



Oficina de Mestre Suassuna, evento realizado por Mestre Spock, Lapa, Paraná, 2016.



Oficina Mestre Geraldo Baiano e Mestre Xandão, Encontro de Bambas, evento produzindo por Mestre Kunta e Professora Luzia, Curitiba, 2016.



Apresentação em Batizado e Troca de Cordas do Grupo Capoeira Arte e Luta, Toledo, Paraná, 2015.



Mestre Lito e Mestre Kunta, Encontro de Bambas, evento produzido por Mestre Kunta e Professora Luzia, Curitiba, 2016.



Mestre Kunta e Mestre João Grande, Encontro de Bambas, evento produzido por Mestre Kunta e Professora Luzia, Curitiba, 2016.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os trabalhos reunidos neste artigo são diferentes em seus aspectos: pretendem dar forma imagética a um texto, pensar num equivalente visual deste texto remetendo à técnica da colagem como analogia às camadas e mostrar a construção de uma narrativa de um ensaio fotográfico, promovendo um diálogo entre antropologia e arte. Em comum, a pretensão da “imaginação etnográfica” operar na forma da escrita e na produção de imagens.

Na Capoeira, os mestres costumam dizer que o primeiro movimento ensinado é o olhar! Dizem que, antigamente, a Capoeira se aprendia de oitiva: olhando e escutando os mais velhos! Eu não sou capoeira, não joguei capoeira em campo, no entanto os mestres me reconheciam como alguém que sabe ver e escutar e por isso diziam que eu era “mais capoeira do que muito capoeira”. Eu os estava etnografando, os movimentos da antropologia me fizeram capoeira, para alguns; para outros, era motivo de controvérsia por não jogar. A antropologia tem em comum com a capoeira o aprender a olhar e a ouvir para fazer-se antropólogo.

A antropologia é um aprender a olhar! E as fotografias do ensaio “Na oitiva”, pretendem nos mostrar como os capoeiristas aprendem olhando; numa das fotografias um capoeirista ensina ao outro um toque de atabaque olhos nos olhos, e não com o olhar para as mãos que tocam o “couro”. Ao iniciar-se na antropologia, a formação perpassa o cotidiano e faz com que quaisquer produções sejam atravessadas pelo “ethos” do antropólogo e as teorias preferidas ou estudadas nas linhas de pesquisa nos departamentos de origem. Ou seja, a etnografia é cotidiana e a produção artística de um antropólogo não se desprende de sua formação, tampouco das teorias antropológicas. No entanto, inúmeras vezes a produção antropológica se limita à produção de texto, fazendo das imagens de campo, reproduções ilustrativas do real, enquanto as subjetividades podem ser empregadas no texto. O antropólogo criador de seus textos pode produzir imagens com os mesmos repertórios e estruturas mentais, mudando apenas as ferramentas.

Na produção de um texto antropológico, o antropólogo se utiliza das suas anotações de campo, das teorias estudadas e de sua engenhosidade e produção criativa para escrever, jamais se despe delas, o que Marylin Strathern (2014) chama de “momento etnográfico”. Caso apenas use suas observações, essas são um relato etnográfico. Portanto, quando um antropólogo cria uma imagem artística, parte do mesmo exercício de escrever um texto antropológico, usando a realidade como descrição, criando uma imagem a partir da sua subjetividade e teorias.

Para Jacques Rancière, a arte é um “jogo de operações” que produz “uma alteração da semelhança” (2012, p.15). Neste jogo, a arte separa sua operação da técnica capaz de criar a semelhança, o que Rancière chama de “arquisemelhança” - uma potencialidade de acrescentar significados por distanciar-se do referente, sem deixá-lo completamente:

O empréstimo da coisa, a identidade nua da sua alteridade no lugar da sua imitação, a materialidade sem frase, o visível no lugar das figuras do discurso, é isso que reivindica a celebração contemporânea da imagem ou sua evocação nostálgica: uma transcendência imanente, uma essência gloriosa da imagem garantida pelo modo da sua produção material (RANCIÈRE, 2012, p.18).

Os três trabalhos apresentados jogam com “arquissemelhança”, com o “empréstimo”: a imagem da roda a um texto; ao afastar da imitação sobrepondo fotografias e imagens de diferentes agentes; e ao propor uma narrativa a partir da seleção de imagens com uma temática impensada no momento em que as imagens foram tomadas. No “momento etnográfico” das três produções, os referenciais teóricos da antropologia foram atravessados pelo fazer e por operação das artes contemporâneas, pois a criação, a partir dos dados do campo, tinha a intenção de propor reflexões à medida em que eram manipulados e afastavam-se do referente.

REFERÊNCIAS

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BRAGA, Geslline Giovana. **A capoeira da roda, da ginga no registro e da mandinga na salvaguarda**. 2017. Tese (Doutorado em Antropologia Social) Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - FFLCH, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-24102017-192923/pt-br.php>. Acesso em: 26 set. 2019.

DAWSEY, John C. Clifford Geertz e o “Selvagem Cerebral”: Da mandala ao círculo hermenêutico. São Paulo, Universidade de São Paulo: **Cadernos de Campo**, n.12, 2005.

_____. O teatro dos “boias-frias”: repensando a antropologia da performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 15-34, jul./dez. 2005.

_____. Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. In: **Tempo e Performance**. MEDEIROS, Maria Beatriz, MONTEIRO, Marianna F. M. e MATSUMOTO, Roberta K. (orgs.). Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. RJ: Guanabara Koogan, 1989.

HABERMAS, Jürgen. **Consciência Moral e Agir Comunicativo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

INGOLD, Tim. **Lines: A Brief History**. Londres: Routledge, 2007.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

_____. **Transformations of the line**: traces, threads and surfaces. University of Aberdeen, 2005. Disponível em: <https://sites.eca.ed.ac.uk/playthink/files/2011/09/transformations.pdf>, acessado em 26 de fevereiro de 2017.

MOURÃO, Fernando A. A. **Múltiplas da identidade africana**. São Paulo, Centro de Estudos Africanos: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 1995/1996.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

STRATHERN, Marylin. **O efeito etnográfico**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

THOMPSON, Robert Farris. Face of the Gods: The Artists and Their Altars. **African Arts**, UCLA James S. Coleman African Studies Center Stable, v. 28, n. 1, p. 50-61, Winter, 1995.

_____. **The Four Moments of the Sun**: Kongo art in two worlds. Washington, D.C.: National Gallery of Art, Washington, 1981.

TURNER, Victor. **Dramas, fields e metaphors** – Symbolic: action in human society. Ithaca, London: Cornell University Press, 1975.

_____. **O processo ritual**: Estrutura e a antiestrutura. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

AUTORA

Geslline Giovana Braga

Universidade Federal do Paraná

E-mail: geslline@gmail.com