

## Artigo de Atualização

# Uma conquista poética na dança contemporânea através da capoeira

Flávio Soares Alves

*Universidade Estadual de Campinas SP*

**Resumo:** A capoeira, numa perspectiva artística, nos remete a um campo de saberes ligados à sensibilidade. Assim, mais do que perceber o corpo como um agente habilidoso – que detém conhecimento e poder – o capoeirista se abre para a percepção das sensações, advindas das experimentações do corpo com a arte. Desta maneira, os corpos na capoeira entram num limiar de arte que revela redes de sentido desta manifestação. Estes significantes formam um corpo poético que pode ser usado nos processos criativos em dança contemporânea.

**Palavras-chave:** Capoeira, processo criativo, criatividade, estética.

### *The poetry of conquest through Capoeira as contemporary dance*

**Abstract:** From an artistic perspective, Capoeira refers to a field of knowledge related to sensibility. In this way the Capoeira practitioner, or the so-called "capoeirista," perceives his body as more than simply a skillful tool that holds knowledge and self-control. Instead, he opens himself up to the perception of new feelings, the result of integrating art with the human body. As the body expresses its network of senses through Capoeira, it crosses art's borders. Contemporary dance takes advantage of this significance as it poetically incorporates the body into the creative process.

**Key Words:** Capoeira, creative process, creativity, aesthetics.

## Introdução

A Capoeira é jogo, dança e luta numa mesma expressão cultural. Esta pluralidade de classificações revela o caráter ambíguo através do qual este fenômeno (assim como tantos outros) é considerado.

A necessidade humana de conhecer as experiências do corpo leva a tal pluralidade e, em nome deste esquadramento racional, o sujeito legitima valores à experiência de acordo com a maneira, através da qual, o sujeito a racionaliza. Desta forma, uns qualificam a Capoeira como dança, outros como luta, outros como jogo.

Este artigo focaliza a Capoeira sob esta perspectiva plural, na qual ela é e não é ao mesmo tempo. Para isto, traçamos um perfil teórico da Capoeira conjugando as vias racionais de análise (mediadas pelo discurso da Capoeira como performance motora) com aquele algo mais, sobre a performance que mostra a surpresa, o improvisado, o susto (a performance arte). Esta última não pode ser conhecida, apenas sentida pelas vias da sensibilidade. Neste campo das sensações, nos abrimos a uma perspectiva artística e, por esta via, verificamos a Arte no corpo.

Com isto, a Capoeira passa a ser verificada num campo de percepção mais amplo. Além daquela estrutura linear de verificação da performance motora, nos abrimos para uma outra perspectiva de verificação do gesto. Uma percepção sensível que lê nas entrelinhas do padrão motor executado.

Qual o motivo da escolha pelo gesto? A resposta para esta pergunta vai além daquela visão funcionalista que confere ao movimento um sentido meramente mecânico, isto é, a resposta a um gesto é simplesmente uma ação condicionada pela preparação corporal, advinda dos processos de treinamento de uma habilidade específica e, contornando esta ação, um discurso teórico sobre a performance motora torna a experiência corporal um objeto do conhecimento. Desta forma a percepção se rende a uma visão unilateral da experiência que só torna legítima a verificação do gesto na dimensão da causa-efeito.

Nos domínios do saber sensível, o gesto é mais que uma atitude motora, nele, visualizamos uma outra relação entre o sujeito e a experiência corporal. Nesta perspectiva, visualizamos não somente os poderes do corpo, explicados pela razão (suas habilidades puramente motoras), mas também tantos outros poderes que revelam os prodígios, a espontaneidade, o improvisado e todo um brilho que não pode ser conhecido, apenas experimentado. É isto que estou chamando de conquista, este deslocamento relacional entre sujeito e experiência. E é neste limiar que a dança contemporânea se estrutura, utilizando a produção histórica de movimentos como recurso lingüístico sobre o qual se atribuem sentidos ligados aos anseios e às necessidades do homem contemporâneo.

A partir do meu contato com a Capoeira, em suas demais manifestações regionais (a Capoeira Regional e a Capoeira

Angola), discurso a favor de um deslocamento que me direcione à esta região intensiva entre a técnica e a poética do movimento na Capoeira e, assim abro possibilidades de processos criativos em Dança. Esta região intensiva, que não é intrínseca ao processo de aquisição de habilidades, abre a percepção artística, na medida em que dá ao movimento uma dimensão poética.

Não estou falando, portanto, desta ou daquela manifestação regional da Capoeira, mas de um movimento cultural que, ao se expressar, transmite uma estética gestual que transcende a performance motora e abre uma dimensão sublime do gesto no campo da performance arte. Neste artigo quero discursar sobre esta dimensão sublime que arrebatou o gesto motor – aprendido e exaustivamente praticado – transformando-o num algo mais, além da mera execução motora frente ao estímulo. Assim, este jogo, esta luta, esta dança, pode ser tudo isto se for verificada no limiar da arte.

### A ética estética da Capoeira

A Capoeira possui princípios técnicos que qualificam uma estética própria para a manifestação. Além disto, esta técnica, que também podemos chamar de habilidade adquirida, revela indícios de sentido que dão significados-sentidos à movimentação.

São muitos os motivos que podem levar uma pessoa a fazer Capoeira, mas quando este sujeito sente que nas situações do jogo de Capoeira, algo se confunde, se torna semelhante, ou rivaliza com situações que passamos em momentos de nossas vidas, saltamos para uma nova percepção sobre a Capoeira e é esta nova percepção que queremos compreender e verificar como exemplo para novos processos criativos em dança contemporânea.

O relaxamento é um princípio básico, através do qual podemos começar a verificar este deslocamento. O conceito de relaxamento é aqui entendido enquanto um estado corporal de prontidão, que possibilita a aplicação e reestruturação de um programa motor, de acordo com as demandas de uma situação.

No relaxamento, a noção de prontidão parece ganhar um outro significado, semelhante ao conceito de estado de alerta, no qual, o esquema motor previamente requisitado está sujeito a sofrer imprevisíveis remanejamentos, que fogem de qualquer possibilidade de reestruturação a nível cortical. O que resta é acompanhar o movimento, para, traçar um possível contra-ataque nesta direção. O estado de prontidão, neste caso, é mais no sentido psíquico. O corpo está relaxado e, nesta condição, vai favorecer a improvisação frente ao ataque-defesa do oponente, pois o estado de prontidão dinamiza o corpo, fazendo com que os pontos de equilíbrio corporal fiquem em constante transposição, de acordo com as intenções do capoeirista.

A ginga é a base deste princípio. A movimentação semi-circular de pélvis e pernas traçam uma parábola intercalada, em cada um de seus pontos, por uma possível atitude (ataque

ou defesa). Desta maneira o corpo se torna receptivo a qualquer situação.

Esta dinâmica do corpo é uma matriz que motiva a produção cultural. Encontramos o reflexo desta atitude receptiva nos cânticos que acompanham o jogo de Capoeira. O cântico "sim, sim, sim, não, não, não", retrata em formato musical esta dinâmica corporal receptiva.

Esta receptividade corporal acarreta uma economia de energia no esforço corporal, isto porque o relaxamento possibilita a imediata resposta de ataque (sim) ou defesa (não) e neste estado (onde as repostas corporais não são previamente escolhidas, mas estruturadas na relação do corpo no jogo corporal com o outro) há economia de energia.

Em termos de ação efetiva, o capoeirista aprende a perceber sinais no adversário que lhe permitem melhor escolher sua resposta e estar apto para entrar em ação rapidamente. Por este raciocínio, podemos inferir que o treinamento leva a automatização de respostas frente a uma escolha. Então, um longo período de prática e treinamento seria suficiente para que o capoeirista pudesse fazer julgamentos e escolhas, sem a necessidade de uma monitoração constante. Este entendimento sobre a experiência, explica perfeitamente as demandas motoras, através das quais, a ação ocorre efetivamente, todavia, o jogo extrapola esta síntese e abre um outro campo relacional, além do alcance das mazelas motoras conhecidas.

O corpo treinado e automatizado não se contenta só com esta mera expressão motora. Um algo mais dá vigor e intensidade a esta relação corporal. A técnica potencializa o corpo dando forma à sua expressão, mas um algo mais sobre a experiência, sentido apenas no momento efetivo da ação, causa uma ebulição sobre a forma, conferindo sentidos a ação de acordo com as demandas da situação. Sem esta constante movimentação de sentidos, o jogo da Capoeira seria uma mera execução motora articulada.

O corpo habilidoso, quando se envolve intensamente com sua performance, abre um outro canal perceptivo, paralelo ao controle motor apreendido. Nesta percepção o corpo cria situações de jogo. Este criar suscita novas possibilidades de ser do movimento apreendido tecnicamente.

O corpo centraliza seu esforço no jogo de equilíbrio corporal. As articulações e segmentos corporais fluem sem peso, de maneira retardatária, de acordo com este jogo de mudança de equilíbrio. Isto tudo para mostrar ao oponente este estado de relaxamento do corpo que o faz superior a qualquer desafio<sup>1</sup>. O corpo, despreocupado com a rigidez muscular (ou a prontidão em seu significado tradicional) economiza esforço. Desta maneira, as mudanças corporais de planos e níveis espaciais, ocorrem sem a necessidade de monitoramento constante, pois fluem num esforço corporal em espiral, mas a cada nova movimentação corporal este

<sup>1</sup> Esta é a "mandinga" do Capoeirista, uma atitude corporal de desprezo frente ao oponente que visa mostrar ao adversário que este não é "palho" para um enfrentamento em iguais condições de batalha. A mandinga me faz sempre superior ao poder de ação do outro.

estado corporal, aparentemente despreocupado, intenciona desestabilizar o oponente, revelando, por trás do aparente relaxamento, um estado contínuo de tensão frente ao desafio.

Observamos aqui o conceito da movimentação espiral. Exemplificando este conceito, podemos citar o movimento da cocorinha. Nesta defesa, o corpo não despenca levado pela força gravitacional nem retorna para uma posição ofensiva num esforço direto e brusco. O que ocorre na cocorinha é um abaixamento do centro gravitacional numa linha vertical coincidente com o eixo de equilíbrio corporal e desta postura abaixada, o corpo pode escapar para qualquer lado, pois armazenou uma força potencial flexível que pode tomar qualquer direção e/ou nível espacial. O mesmo acontece com um espiral pressionado que, quando solto, expande e salta para uma direção imprevisível. O capoeirista parece utilizar-se da espiral para manter a relação imprevisível dos corpos. Esta imprevisibilidade é extremamente excitante e parece motivar o jogo. O movimento espiral, portanto é um esforço potencial que é irradiado para qualquer direção como numa explosão.

O movimento espiral, quando realizado de forma contínua, cria no espaço uma sensação de completude - daí nasce o princípio da continuidade. Neste sentido, um movimento de defesa na capoeira acompanha a movimentação de ataque para só então estruturar um contra-ataque. Os corpos se entrelaçam como dois espirais em rotação. A movimentação na capoeira é, portanto espiralada.

Diferentemente de um ataque direto em que o atacante golpeia contra uma resistência oferecida pela defesa, na real intenção de anular ou amortecer o golpe, a movimentação curva permite a fluência da defesa na mesma direção do ataque. Na continuidade da curva, a defesa vai traçando um ataque - e o ataque uma defesa - e nesta circularidade contínua o jogo transcorre. O ataque e a defesa se complementam no espaço, num jogo de contraste que abre caminhos para a criatividade.

Ao observarmos a plasticidade dos movimentos, percebemos que os corpos vão tapando buracos, completando vazios como que buscando sutilmente o desequilíbrio do oponente através da espiral. Esta intenção trás novos horizontes de ser e de poder que extrapolam o campo artístico e vão influenciar os relacionamentos sociais.

O jogo das performances motoras é eminentemente cênico. Quanto mais automatização através do treinamento, mais sutil esta relação se torna. Esta sutileza beira os limites do movimento e se projeta enquanto gesto cênico anterior a qualquer incisão racional da experiência. O movimento não é aquilo que verificamos no conhecimento lógico-racional representado nos discursos teóricos sobre performance motora, mas ele está sendo no momento de sua execução. Só neste momento espaço-temporal é que o gesto significa e mostra sentidos de ser.

Assim, a capoeira vai constituindo o sujeito e, à sua maneira, vai significando valores que funcionam para sua maneira de ver a vida. O capoeirista utiliza a estética da espiral para traçar uma ética que valoriza a esperteza do

corpo, as peraltices que aclamam um poder através do ser e não através da força direta e objetiva. É esta mudança de paradigma que garante ao capoeirista sua liberdade poética. A prática e o treinamento facilitam a abertura do corpo a este limiar poético da movimentação, mas não garantem *à priori* esta experiência artística, esta só pode ser sentida se o capoeirista se deixar levar para além da movimentação técnica.

No processo estético-educativo<sup>2</sup> de aprendizagem da capoeira, uma forma eficaz de trabalho é a formação de frases de movimento. Como na linguagem verbal, a frase é um enunciado com início, meio e fim. A frase de movimento, portanto é um enunciado com sentido completo. Para a constituição da frase é preciso a seleção de um estímulo.

Na capoeira, o equilíbrio-desequilíbrio é um estímulo para construção frasal. A contínua dinâmica entre apoio e não apoio, o jogo da transferência de peso dá motivos para a composição da frase.

Na educação estética, portanto, segue-se um caminho que abre caminhos para o sensível (DUARTE JÚNIOR, 1988), um caminho que começa por um estímulo e vai se desenvolvendo em direção à composição. Assim, um único estímulo pode ser matriz para o desenvolvimento de uma composição infinita de movimentos.

Tendo estímulo, visualiza-se um motivo, que por sua vez estrutura uma intenção, que nos leva ao tema, que faz resultar numa composição. Este diagrama nos leva a um pensamento criativo que facilita o corpo a criar maneiras diferentes de se movimentar. É neste momento que passamos a improvisar. A capoeira se utiliza desta improvisação no momento do jogo e é por este caminho que intencionamos chegar na dança. A capoeira, portanto, seria um meio facilitador que permite a abertura do sensível para a improvisação em dança. Verificamos a improvisação, não como uma modalidade em dança contemporânea, mas como uma maneira, através da qual, é possível descobrir novas atitudes corporais, ou ainda novos comportamentos para as já automatizadas respostas.

Dentro do conceito de frase, podemos incluir o conceito de célula. Esta célula pode ser uma ação, uma parte da frase ou conjunto de frases que está ligado à idéia de acento frasal. Uma composição coreográfica pode levar várias células, mas uma única célula ainda pode motivar a composição coreográfica.

A idéia de acento frasal que a célula nos remete está ligado à linearidade da composição. É preciso estar atento, pois quanto mais linear for uma composição, menos ela tem a nos falar. Tal como um diálogo atrativo, as frases que compõem a coreografia devem ser instáveis em suas demais qualidades de movimento. Um discurso linear, sem uma tônica que nos emocione, nos leva à monotonia. Os fatores do movimento (força, peso, espaço e fluência), bem como os planos e níveis espaciais devem ser explorados para que a

<sup>2</sup> O conceito "processo estético-educativo" é desenvolvido por DUARTE JÚNIOR; J. F. em seu livro "Fundamentos Estéticos da Educação" (1988).

composição tenha mais conteúdo<sup>3</sup>. E é este conteúdo que irá nos falar sobre o temperamento e o caráter do personagem que está sendo montado na composição.

### As classes de movimento na Capoeira

#### *Movimentos (golpes) circulares:*

São aqueles movimentos flexíveis que desenharam uma trajetória curvilínea no espaço. Estes movimentos levam ou desencadeiam uma reação de defesa em espiral, isto é, a defesa não contra-ataca o golpe, mas deixa-se levar na mesma direção do ataque e, nesta intenção curvilínea, vai desencadeando-se um contra-ataque. A maioria dos movimentos na capoeira são circulares como: a meia-lua, queixada, meia lua de compasso, armada de costas, a ginga, as esquivas, o rolé, o aú, e outros.

#### *Movimentos desequilibrantes:*

São movimentos que objetivam deslocar o centro de gravidade, ou centro de apoio do adversário, de forma que este, sem apoio estável, cai por sua própria instabilidade de equilíbrio.

Observem que a intenção não é derrubar o adversário, mas desequilibrá-lo. A forma com que o adversário vai lidar com este desequilíbrio vai depender de sua habilidade.

A grande questão no aprendizado destes movimentos é que, por uma questão cultural, ninguém quer cair. A noção de queda é negativa e o aprendiz nega-se a experimentar a sensação de desequilíbrio, de aparente erro. No entanto, é exatamente nestes momentos que mais aprendemos. Diferentes maneiras de reestruturação do equilíbrio utilizando-se da espiral só são desenvolvidas quando o capoeirista aceita estes momentos de queda e desequilíbrio. A negação enrijece o corpo, distanciando-o do princípio de relaxamento.

São movimentos desequilibrantes: o ganho de mão, a rasteira, a tesoura, e outros.

#### *Movimentos traumatizantes:*

São golpes diretos que atingem bruscamente uma resistência. Não há circularidade. Estes golpes tentam colidir o corpo do adversário, mas a defesa sutilmente convida o atacante a se espiralar - isto se o defensor conseguir responder ao ataque direto com uma intenção espiralada.

Um golpe traumatizante, como uma chapa, por exemplo, não chega a atingir o adversário. Isto porque, via de regra, dita a ética da capoeira que um golpe, por mais que seja direto, não visa o choque numa intenção tão objetiva como esta. O capoeirista assume uma intenção de ataque que desestabiliza o oponente de uma outra maneira. O golpe não foi consumado, mas serviu de aviso para que o adversário

preste mais atenção no jogo. Esta atitude parece ser uma mistura entre cordialidade e ironia e quando muito utilizada causa irritação. É neste momento de descontrole que o corpo se enrijece e fracassa, pois deixa de pensar na espiral.

A defesa pode ser também direta, no entanto, não vai de encontro ao golpe, mas evita o golpe, neutralizando o vetor de ação na medida em que se projeta numa linha perpendicular. É o que acontece nas esquivas laterais, o braço ajuda na neutralização da força de ataque empurrando o vetor de ação para a lateral oposta à esquiva. São movimentos traumatizantes: a chapa, o martelo, a cabeçada, e outros.

Com a classificação das demais qualidades de movimento na capoeira, podemos observar os fatores técnicos desta arte e buscar sobre este embasamento uma transcendência na movimentação. É neste momento que alcançamos a poética do movimento, justamente porque deixamos de realizar o movimento pelo movimento, e o realizamos num outro domínio, no qual passamos a interagir com a imprevisibilidade. Se não passamos por este deslocamento de sentidos, ficamos presos à técnica corporal - e isto só nos leva ao como fazer o movimento. No entanto, há algo além que a técnica não alcança por si só.

A abertura para a poesia do movimento faz com que o jogador sinta o jogo antes de percebê-lo. Aquele conhecimento, antes desprezado por ter sido julgado como inoperante, agora se abre a favor das sensações sentidas no momento do embate. Nenhum pressuposto tem valor se não estiver surgindo a cada momento no jogo.

O desenvolvimento desta característica de imprevisibilidade auxilia no desenvolvimento da criatividade, isto porque, quanto mais fluido é o diálogo na capoeira, mais aberto ao imprevisível o capoeirista estará para responder às demandas de uma fluência espiral de movimento. Esta característica favorece, ou deixa o corpo mais preparado para improvisar em dança.

Esta poética do imprevisível é alcançada quando utilizamos as técnicas corporais da capoeira para predispor a habilidade criativa e isto só é possível através de um processo educativo estético.

Quando olhamos para a movimentação desequilibrante, por exemplo, este fator tão presente na capoeira nos remete a experimentações artísticas envolvendo o fator equilíbrio-desequilíbrio. Isto pode gerar um estudo coreográfico somente considerando esta dinâmica equilíbrio-desequilíbrio e a dinâmica destes esforços em nosso corpo. Neste estudo, a pesquisa nos aproxima da dança e nesta investigação, a capoeira e a dança vão se interagindo e se integrando uma na outra.

### Um pressuposto poético

Baseando-nos no texto "Síntese do Corpo Próprio" de M. Merleau-Ponty<sup>4</sup> (MERLEAU-PONTY, 1994) traçamos um

<sup>3</sup>Laban conceitualiza quatro fatores componentes do movimento: espaço, tempo, peso e fluência, cada qual com suas classes e qualidades de movimento possíveis. A análise do movimento a partir destes fatores revela os sentidos da movimentação. Este processo analítico e experimental busca a poética do movimento (LABAN, 1978).

<sup>4</sup> O texto citado encontra-se em "Fenomenologia da percepção", obra completa do referido autor.

paralelo entre as considerações sobre o corpo, feitas neste texto e as produções do corpo na capoeira.

Logo de início, o autor citado salienta que o corpo é o referencial para que exista o espaço, portanto o corpo não está no espaço, mas é o próprio espaço. Seguindo esta afirmação, podemos dizer que a capoeira se faz no corpo que faz a capoeira, ou seja, perguntar pela capoeira é uma questão que só cabe se relacionada ao texto - o corpo - que constrói o contexto - a capoeira.

Quando observamos os rastros que a movimentação corporal deixou no espaço, voltamo-nos para a progressão do movimento – que pode ser direto ou flexível - e isto leva-nos a perceber que o desenho que o movimento deixou no espaço é o próprio espaço.

A realização de uma intenção é uma ação criativa, isto é, permite uma infindável lista de processos que convergem para um mesmo fim - a intenção - e nestas infindáveis formas de se chegar ao fim são estruturados infindáveis espaços, mas somos construtores deste espaço na medida em que nos movimentamos em busca do fim pretendido.

O movimento corporal é, ao mesmo tempo motor e perceptivo. A intenção da ação é enquadrada entre os limites biológicos e a efetiva amplitude no espaço. É este espectro que dá a área da síntese corporal. Portanto, o corpo não é limitado pela epiderme, mas extrapola este âmbito na medida em que vai experimentando suas possibilidades, e a cada experiência vai tecendo sua síntese corporal.

O símbolo e sua significação são separados para chegar-se ao sensível. A intenção final é invariante (o objeto, o fim que está no espaço), mas a relação que o sujeito tem com este objeto transcende a objetividade.

Não se pode tomar o corpo como invariante, desta maneira, inverte-se o sentido e o corpo passa a estar subjugado dentro do espaço. Nosso corpo e as significações que vão sendo vivenciadas estão em devir, reestruturando novas entidades sensoriais a cada nova experiência.

Na capoeira, a mandinga traz a esperteza e a malandragem do corpo como meios através dos quais as experiências dos relacionamentos acontecem. É por isto que a estética da capoeira vai constituindo uma ética para os capoeiristas, pois a experiência artística traz um conhecimento que estrutura os relacionamentos. O estado receptivo do corpo, que leva ao relaxamento, é fator primeiro para a evolução desta estética. É nesta condição, quando não delegamos ao outro o nosso poder, mas mostramo-nos indiferentes com o poder de ação do oponente, é que ganhamos força para agir com todas as nossas forças. E, cada qual com sua habilidade, o jogo de poder vai se constituindo na experiência do confronto.

### **A Capoeira como lição de vida**

A roda é o grande jogo, onde estas questões de poder afloram com mais propriedade. É neste momento que aparecem os comportamentos, as atitudes e o temperamento

de cada jogador-dançarino-artista (entenda-se capoeirista nestes três adjetivos).

Na fluência da roda, entre um e outro embate, percebemos a visão de valores de cada capoeirista. Uns mais afoitos, intencionam derrubar o oponente a qualquer custo, outros, mais precavidos, esperam o momento daquele desequilíbrio desconcertante, mas de uma maneira ou de outra, saber cair faz parte do jogo e o importante é saber levantar, ou saber cair para aprender com a queda. O jogo do equilíbrio-desequilíbrio é o próprio jogo da vida. Criar novas interações entre o desequilibrar-se e a volta para o equilíbrio é o que dá sentido ao jogo, a vida.

A mesma lição podemos tirar do jogo da movimentação espiral: despojar-se da rigidez cotidiana para trazer a noção do imprevisível, do desconhecido. Assim, deixamos de ser parecidos com pugilistas, ávidos pelo golpe direto e rígido. Na Capoeira, nenhuma resposta é pronta, mas interage com a questão como um complemento. Da mesma maneira temos que lidar com a vida e aceitar o imprevisível como um parceiro de dança.

Esta conquista poética, verificada na capoeira pode abrir novas possibilidades de processos criativos em dança contemporânea. Quando dançamos no compasso do imprevisível, somos instigados, pelo estímulo atrativo do desafio, a recriar constantemente a dança. Este processo re-significa o movimento a cada momento da movimentação, pois os sentidos vão se movimentando de acordo com as intenções e com as interações que o sujeito vai produzindo na experiência corporal. O significado do movimento, portanto, está condicionado a um sentido tornado presente através do movimento do corpo.

Quando nos abrimos ao imprevisível, damos vez a outras respostas além do domínio técnico que tudo quer dobrar sob suas restrições funcionais. O corpo vai além da função quando improvisa, pois cria, na imprevisibilidade, outras respostas - seja na relação consigo mesmo, seja na relação com o outro no espaço.

A técnica dá suporte ao domínio lingüístico, mas não dá conta da infinidade de sentidos produzidos no momento espaço-temporal de atuação desta técnica. A atuação, portanto passa a depender das interações que o individuo vai criando durante a performance. Neste momento, as palavras não dão conta de explicar a experiência, mas os sentidos não são para ser explicados por palavras, mas sentidos com toda intensidade na experimentação. É este sentido que dá validade artística à movimentação.

A Capoeira, portanto, enquanto performance motora, pode ser uma alternativa através da qual o artista pode se preparar tecnicamente, no entanto, numa composição coreográfica em dança, esta conquista técnica não aprisiona o corpo a uma única expressão. A Capoeira, enquanto uma modalidade de expressão corporal é apenas mais uma alternativa de preparo técnico. A Capoeira enquanto manifestação cultural e artística é um discurso poético que nos mostra o corpo como agente criador.

Podemos adquirir uma técnica clássica em dança e através desta estruturação lingüística compor uma coreografia com uma poesia além da técnica. Da mesma maneira, tendo a capoeira como técnica, podemos definir a poética da composição de acordo com as intenções do coreógrafo<sup>5</sup>. Por outro lado, podemos ainda nos motivar a uma composição coreográfica inspirada na performance cênica da Capoeira e trabalhar a atitude culturalmente produzida pelo corpo na Capoeira. Desta maneira, o produto final será inspirado na Capoeira, mas seu caráter poético é outro, se considerarmos que a composição é resultado da maneira como o coreógrafo vê a Capoeira. Assim, o produto final da dança, tendo a Capoeira como técnica e/ou como poética não será a Capoeira, mas sim uma nova leitura sobre esta manifestação, ou ação gestual, que pode ou não estar vinculada com os padrões motores verificados no jogo da Capoeira.

A consciência do criador escolhe a estética, mas o processo criativo envolvido nesta escolha desfigura o símbolo cristalizado remetendo um outro olhar sobre a experiência. Só através deste outro olhar, descompromissado com a forma do movimento é que nos abrimos para a criação e verificamos o fenômeno por canais sensíveis de percepção.

Enfim, o que importa, de fato é buscarmos sempre desbravar os limites do movimento em direção a uma intimação que mal podemos ouvir, mas que sentimos na medida em que nos deixamos levar na experimentação. Este novo olhar garante a transcendência do gesto, que nos leva a uma nova percepção sobre a movimentação. Neste limiar, o gesto se abre às dimensões sublimes da experiência e libera uma intensidade de sentidos que dá vez à criatividade (SILVA, 1993).

### Referências

DUARTE JÚNIOR, J. F. **Fundamentos estéticos da educação**. 2.ed. Campinas: Papirus, 1988.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. 3. ed. Tradução de Anna Maria Barros e Vecchi e Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

MERLEAU-PONTY, M. A síntese do corpo próprio. In: \_\_\_\_\_. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 205-212.

SILVA, E. L. **Método de ensino integral da dança**: um estudo do desenvolvimento dos exercícios técnicos centrado no aluno. 1993. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1993.

---

<sup>5</sup> Observe que na argumentação não desprezo a técnica clássica, ou mesmo a técnica da Capoeira, apenas discurso a favor de um salto sobre a técnica na busca pela poética que valida o movimento com uma expressão artística. Isto pode ocorrer independente da técnica utilizada para estruturar a linguagem. Este salto é a alma do processo criativo.

Endereço:

Flávio Soares Alves  
Rua Domingão Gonçalves, 109 – Vila dos Lavradores  
Botucatu SP  
18609-010  
Tel: (14) 6822.5019  
e-mail: [musky.r@uol.com.br](mailto:musky.r@uol.com.br)

Artigo derivado de monografia escrita durante a disciplina de pós-graduação “Capoeira aplicada à composição coreográfica”, do IA da Unicamp, ministrada pelo Prof. Eusébio Lobo da Silva - no primeiro semestre de 2002.

*Manuscrito recebido em 16 de junho de 2003.*  
*Manuscrito aceito em 12 de dezembro de 2003.*