

# CUERPO Y PRÁCTICAS DE SUBJETIVACIÓN EN LA CAPOEIRA: MOVIMENTAÇÃO Y EL ARTE DE LA IMPROVISACIÓN

Resultado de investigación finalizada

GT26: Sociología del Cuerpo y de las emociones

Dana Milena Chávarro Bermeo  
Universidad Pedagógica Nacional  
Colombia

## Resumen:

Es en lo que hemos denominado *movimentação* y el arte de la improvisación, es decir maneras de producir cuerpo en donde identificaremos las tácticas de la capoeira, recordando además que esta producción de cuerpo crea y recrea prácticas de subjetivación. Es en los gestos espontáneos que Fuggle (2008) menciona como “respuestas informales”, o sea todas aquellas réplicas de emoción, rechazo, risa, etc., que los capoeiristas reflejan dadas las situaciones que se van presentando, que van en contraposición a la “respuesta formal” de reforzar la autoridad del berimbau, es donde los cuerpos dejan de ser orgánicos para convertirse en CsO, cuerpos poblados por intensidades, intensidades que pasan y circulan y que amplía aquellas potencialidades físicas y mentales.

**Palabras claves:** Capoeira Angola, Improvisación, Subjetivación

Por supuesto que una práctica como la capoeira, en donde por definición es una mezcla entre danza y lucha, el cuerpo y sus movimientos son pilar fundamental. Es así como además de realizar una descripción de lo que son los entrenamientos en la escola volta do mundo, buscaremos identificar otras “maneras de hacer”, esta vez desde los movimientos propios de la capoeira y aquel diálogo de cuerpos que existe en el *jogo*.

Es en lo que hemos denominado *movimentação* y el arte de la improvisación, es decir maneras de producir cuerpo en donde identificaremos las tácticas de la capoeira, recordando además que esta producción de cuerpo muestra otras “maneras de hacer” y que crea y recrea prácticas de subjetivación. Taylor (2009) en su propuesta “*Hacia una definición de Performance*” señala el cuerpo como “escenario y arma”; no obstante será la lectura realizada por el Fenomenólogo Merleau-Ponty (1984) quien permite recuperar el carácter activo del cuerpo como sujeto de percepción.

Será preciso despertar la experiencia del mundo tal como se nos aparece en cuanto somos-del-mundo por nuestro cuerpo. Pero al tomar así nuevo contacto con el cuerpo y el mundo, también nos volveremos a encontrar a nosotros mismos, puesto que, si percibimos con nuestro cuerpo, el cuerpo es un yo natural y como el sujeto de la percepción. (p.222)

Para Merleau-Ponty (1984) la relación que se establece con el mundo parece demasiado evidente, no obstante,

No solamente tiene una significación motriz vital, sino que no es más que cierta manera de ser-del-mundo que se nos propone desde un punto del espacio, que nuestro

cuerpo recoge y asume si es capaz de hacerlo, y la sensación es, literalmente, una comunión. (p. 228)

Dicha comunión lleva a un “sentido o comprensión del mundo” de carácter pre-reflexivo pues, “La percepción exterior y la percepción del propio cuerpo varían conjuntamente porque son las dos caras de un mismo acto.” (Ponty, 1984, pág. 221) Esta visión pre-reflexiva o pre objetiva de ser-del-mundo, intervendría en los fenómenos perceptivos, motrices, afectivos, que finalmente son la base de procesos reflexivos y se convierten de alguna manera en el fundamento existencial de la cultura:

Nuestro cuerpo en cuanto se mueve, eso es, en cuanto es inseparable de una visión del mundo y es esta misma visión realizada, es la condición de posibilidad, no solamente de la síntesis geométrica, sino también de todas las operaciones expresivas y de todas las adquisiciones que constituyen el mundo cultural. (Ponty, 1984, pág. 397)

Citro (2004) por su parte después de realizar un análisis del cuerpo desde la dualidad cartesiana, pasando por lo fenomenológico y el cuerpo social; atribuye a las prácticas corporales la misma dinámica de las prácticas sociales:

Desde nuestra perspectiva implican un proceso dialéctico, caracterizado por las determinaciones estructurales, pero también por la superación de estos condicionamientos, a través de la creación, transformación y resignificación que los sujetos realizan en su cotidianidad en una dinámica compleja de rupturas, enfrentamientos y acomodamientos. (Citro, 2007)

Pero será con Deleuze y Guattari (2002) en donde encontremos las posibilidades de abordaje subjetivas de las prácticas de la capoeira desde lo corporal y afectivo, identificando prácticas de resistencia y sus codificaciones de poder en el cuerpo. Inicialmente será esa relación entre el pensamiento y lo sensible, aquella invitación a pensar lo sensible, lo que invita a la reflexión cuerpo-lenguaje y sensación y pensamiento; aquellos procesos de subjetivación que inventa Foucault, dice (Deleuze & Guattari, 2002), permiten la constitución no de un nuevo individuo sino a nuevas posibilidades de vida, en donde el pensamiento creativo y por ende sensitivo sean parte de un todo, siendo la existencia una obra de arte. Así Deleuze (2002) pone de manifiesto una razón de los sentidos, es esa evidencia de un conocimiento sensitivo la que en últimas evidencia una manera de conocer la existencia, siendo desde lo corporal en donde la ética y la estética son posibles si se asume la existencia como una obra de arte.

### **O Bê-á-bá: Cartografía de los Movimientos de la Capoeira Angola**

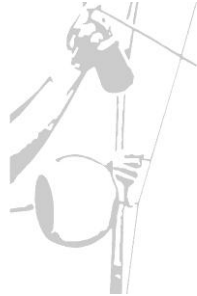
“Nuestros movimientos no tienen prisa de llegar, pero cuando llegan son de forma armoniosa. Es un diálogo de cuerpos, yo venzo cuando mi parcerero no tiene más respuestas para mis preguntas” Mestre Moraes

La capoeira angola está constituida por una serie de movimientos, que a través del tiempo se han mantenido con nombres alusivos a la naturaleza o a la cotidianidad del capoeirista, a esto se le conoce como “o bê-a-bá” o el abecedario.

En la medida en que todos estos movimientos se van incorporando, a través de los entrenamientos, vamos creando una conciencia corporal, cada vez los movimientos son más suaves, más controlados, en nuestro caso siempre buscamos que los movimientos sean bien cerrados y con una cadencia particular en donde se demuestre no sólo las habilidades, sino aquella *vadição* característica de todo

angolero. Ahora bien, con el ánimo de ambientar este apartado, en tanto el *jogo* de la capoeira angola y sus maneras de crear y producir cuerpos el siguiente video presenta una situación particular

Figura 1. Jogo de Dentro



<http://www.youtube.com/watch?v=YtQhyWLOSVI>

De otro lado, el agenciamiento pone precisamente multiplicidades y territorios en un nosotros y fuera de nosotros; en donde el organismo, la significación y la subjetivación son las tres grandes operaciones

La superficie de organismo, el ángulo de significancia y de interpretación, el punto de subjetivación o de sujeción. Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo —de lo contrario, serás un depravado—. Serás significativo y significado, intérprete e interpretado —de lo contrario, serás un desviado—. Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado —de lo contrario, sólo serás un vagabundo—. Al conjunto de los estratos, el CsO opone la desarticulación (o las  $n$  articulaciones) como propiedad del plan de consistencia, la experimentación como operación en ese plano (¡nada significativa, no interpretéis jamás!), el nomadismo como movimiento (incluso parados, moveos, no dejéis de moveros, viaje inmóvil, de subjetivación). (Deleuze & Guattari, 2002, pág. 164)

La experimentación que se da mediante los movimientos propios de la capoeira, hace que haya una concienciación permanente del trabajo desarrollado en los entrenamientos. En los entrenamientos hay un continuo y permanente proceso de evaluación, quien esté *puxando* entrenamiento, estará pendiente que todos realicen muy bien este o aquel movimiento, y entre nosotros nos ayudamos si vemos que alguien necesita orientación. Verbalmente poco se habla, sin embargo hay un lenguaje corporal amplio, que se va construyendo entre el grupo a través de los entrenamientos.

Nadie está obligado a hacer algo, nadie “rinde cuentas” de este o aquel movimiento, por ello, la práctica de entrenamiento se hace amena, porque cada quien es consciente de lo que hace, cada quien valoriza su propio esfuerzo y todos asignan importancia a su desempeño de acuerdo con el desempeño del grupo. Así se vuelve una práctica colectiva que se convierte también en actitud de vida cotidiana, trascendiendo el espacio de entrenamiento, para convertirse en una acción calculada que puede ser retomada en el momento que sea necesario.

Deleuze y Guattari (2002), definen un Cuerpo sin Organos- CsO, como aquel que está ocupado y poblado por intensidades pero que además constituye el conjunto eventual de todos los CsO:

Nosotros distinguimos: 1) los CsO, que difieren como tipos, géneros, atributos sustanciales, por ejemplo, el Frío del CsO drogado, lo Dolorífico del CsO masoquista;

cada uno con su grado 0 como principio de producción (la *remissio*); 2) lo que pasa por cada tipo de CsO, es decir, los modos, las intensidades producidas, las ondas y vibraciones que pasan (la *latitudo*); 3) el conjunto eventual de todos los CsO, el plan de consistencia (la *Ommitudo*, que a veces llamamos el CsO). (Deleuze & Guatari, 2002, pág. 163)

Asumimos esta definición porque una práctica como ésta, permite justamente evidenciar esas intensidades, aquello que envuelve un cuerpo que es vivido, ya se señaló bajo la experiencia y la conciencia corporal necesaria en la capoeira, y si bien hay un ejercicio de repetición que luego se retomará como punto de fuga para la improvisación, no obstante el cuerpo en la capoeira deja de ser ese cuerpo orgánico, en donde se manejan funciones establecidas, para transformar una lógica de movimientos (posturas/velocidades, diálogo intercorporal) a una forma de comportarse, actitud que desenvuelve un mundo en particular y que hacen de la práctica de la capoeira un omnitudo.

Los movimientos que hacen parte de la capoeira, tienen una particularidad y es que en la capoeira funciona absolutamente todas las partes del cuerpo y esto es literal, pues dependiendo del movimiento es posible observar que se trabaja con las manos, las piernas, la cabeza, los hombros, los codos, los ojos, por señalar algunas partes, y sin embargo cada uno de estos componentes no es simplemente materia que ocupa un lugar, hay una riqueza gestual siendo posible presenciar una disipación, una desorganización y un movimiento de intensidades. Existe una extrapolación en los movimientos, pasamos del *jogo de dentro*, al *jogo de fora*, del juego alto, al juego muy cerca al suelo, del equilibrio al desequilibrio y en ese mismo sentido podemos pasar de la alegría al dolor, de la falsedad a la lealtad, como de la lucha a la danza.

Adicionalmente la capoeira en su *movimentação* utiliza el cuerpo ya sea sus miembros superiores, miembros inferiores y la cabeza como puntos de apoyo, esto hace que aprendamos a ver literalmente el mundo de diversas maneras; pues pasamos de dos apoyos, como sería el caminar, a manejar cuatro, tres, dos y uno. \_Hubo que pasar muchos años antes de ser consciente de estas miradas otras, que me ofrecía la capoeira, pues como ente racional, me oponía a poner la cabeza en el piso, argumentando que la cabeza tenía mejores usos\_, son estos tipos de inversiones corporales, las que permiten ser utilizadas para ser manipuladas y desviadas.

Figura 2. La capoeiragem, un mundo desde distintas ópticas



Vale la pena mencionar que el CsO “no es lo contrario de los órganos, él no se opone a los órganos, pero si a una organización que jerarquiza cada órgano a partir de sus funciones” (Deleuze & Guatari, 2002, pág. 163). Esa centralidad que se considera en la cabeza, bajo función de raciocinio es desmitificada en la Capoeira. “Por qué no caminar con la cabeza, cantar con los senos nasales, ver con la piel, respirar con el vientre, Cosa simple, Entidad, Cuerpo lleno” (Deleuze & Guatari, 2002, pág. 157) . En tal sentido podemos afirmar que la capoeira permite invertir situaciones, pues mirar cabeza abajo, sentir el suelo tan cerca a los ojos definitivamente permite tener otras perspectivas de vida.

Ahora bien, de ninguna manera quiere decir que el cuerpo orgánico desaparece, sólo se diluye, en el entendido que el cuerpo vivido en la experiencia tiene como presupuesto el ir “más allá”. La vista por ejemplo se enriquece con una visión periférica, el tacto va más allá del erotismo, la mano parece perder

su papel instrumental y manipulador, los pies por el contrario asumen ese rol instrumental y manipulador, la cabeza pasa a ser el único punto de apoyo.

los movimientos corporales de ataque y de defensa, tales como *gingas*, negativas, *rabos-de-arraia*, chapas, zancadillas, caídas y tantos otros que forman parte del juego de capoeira angola son realizados de forma tal que posibiliten un diálogo no verbal entre los dos jugadores. (Araújo Simões, 2009, pág. 68)

Es importante señalar además que la *movimentação* en la capoeira, tiene una estética propia, no es el movimiento por el movimiento, pues un “buen capoeirista” es aquel que sabe jugar cerca (*jogo de dentro*) encadenando sus movimientos con los del compañero y aunque es permitido al alumno más viejo aprovechar la oportunidad para ejercitar sus propias habilidades, la capoeira no se mide por fuerza física, pues no es permitido pegar en el adversario si éste es más débil y sin embargo aprendemos en y con el *jogo*, lo rápido que las condiciones pueden variar, ese pasar por ejemplo de la risa al dolor, es justamente la relación de avatares y placer que la cotidianidad ofrece. Sólo que la capoeira enseña también que así como se puede pasar de la alegría al dolor, es posible invertir situaciones desfavorables de la vida también, es así como los entrenamientos dan la pauta que se necesita para crear una riqueza de movimientos que después se pondrán a prueba en la roda.

### **El arte de la Improvisación desde la Repetición**

En general la capoeira exige el reconocimiento de una serie de elementos que la identifican y que la regulan; el juego de la Capoeira exige un proceso de formación e información dado sus códigos, reglas y jerarquías ahí asumidas, demanda además que el capoeirista encuentre su propio espacio en el juego y en la roda, pues no a cualquier practicante se le permite tocar los instrumentos que hacen parte de la batería, ni tampoco se le permite jugar a la hora que éste decida, ni bajo el ritmo que él quiera, exige una manera de vestir, una manera de comportarse, existe todo un protocolo al interior, protocolo que debe ser acreditado, ya que de esto depende el buen desarrollo de la roda.

Para hacer capoeira es necesaria la *roda*, pero la roda se hace para *jogar*, todo tiene sentido cuando al pasar dos capoeiristas al centro de la roda, esta interacción física entre dos capoeiristas, permiten evidenciar una estructura lingüística de la Capoeira (Fuggle, 2009), pues se forman la idea de un diálogo o conversación, tomando la forma de una serie de ataques y contra-ataques o preguntas y respuestas, un intercambio donde ambos capoeiristas “escuchan” y “responden” al otro y que en últimas llevan a la idea de que, se es sólo en la medida en que el otro está ahí. Una de las satisfacciones más grandes que se tiene al terminar un *jogo*, es saber que hubo posibilidad de comunicarse con el cuerpo, además teniendo claro que sólo en la medida en que haya un contrato con el otro, se puede hablar de *jogo*.

Es en el *jogo* que se desarrolla en el centro de la roda donde todos los movimientos previamente enseñados, aprendidos y repetidos una y otra vez se ponen a prueba, pues es desde la repetición en donde es posible “lo nuevo”; aquí es donde los cuerpos dejan de ser orgánicos para convertirse en CsO, cuerpos poblados por intensidades, intensidades que pasan y circulan y que amplía aquellas potencialidades físicas y mentales.

El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un *spatium* a su vez intensivo, inextenso. Ni es espacio ni está en el espacio, es materia que ocupará el espacio en tal o tal grado, en el grado que corresponde a las intensidades producidas. (Deleuze & Guatari, 2002, pág. 158)

Si bien hay una individuación, en la capoeira nuevamente se pone en evidencia ese ir “más allá”, pues parte de nuestras normas exige un autocontrol “El compañero para ser un capoeirista, tiene que aprender autocontrol, porque si él no aprende a controlarse ¿cómo va a lidiar con el mundo de afuera?” (C.M Jorge, q.e.p.d). Dicha individuación se constituye como una fuerza que se afecta así misma, subjetivándose y produciendo un territorio de creatividad, de deseo y de potencia afirmativa de vida. Veamos el siguiente acontecimiento, no sin antes recordar que

Es el Concepto de Deleuze que remite a experiencias capaces de afectarnos y que se resisten a ser decodificadas a partir del repertorio habitual de representaciones con el que nos movemos. El acontecimiento tiene la potencia de abrir nuevos territorios para el pensamiento y la creación de niveles que abordan lo artístico y penetran, por ejemplo, lo social o lo subjetivo afectando la vida de distintos modos. (Tampini & Farini, 2010, pág. 3)

Contexto: VIII Colombia Ginga Lugar: Medellín Momento de ceremonia matrimonio entre Manuela y Juan. Esta es la primera roda que se hace en Medellín desde la llegada del Mestre a Colombia, entre los participantes hay practicantes de regional y de Angola, de estos últimos la gran mayoría son paisas con una pequeña delegación de Bogotá. La batería está compuesta por los tres *berimbaus* (*gunga*, *medio* y *viola*) que están en el centro, al lado derecho del *gunga* -tocado por la profesora Deborah- está un *pandeiro* y el *atabaque* y a la extrema izquierda, justo al lado de la *viola*, está el otro *pandeiro*, y lo siguen en su orden el *agogó* y el *reco-reco*, completando la batería.

Primer momento: Jogo entre Mestre "jogo de dentro" y Juan. Los jugadores están agachados frente a la batería en posición de *cocorinha*; el Mestre está cantando un corrido (*parana é!*) e improvisando, Juan mientras tanto escucha lo que se le dice y espera el momento de iniciar. En medio de las improvisaciones se escuchan rizas, el Mestre habla para la feliz pareja y les recuerda sus responsabilidades.

Segundo Momento: Después de terminar su improvisación el Mestre hace una señal indicándole a Juan que el jogo va a comenzar, sube las manos en señal de protección, se saludan, saludan el *berimbau* y comienza el jogo. Con un role hacia afuera de los dos jugadores empieza una serie de movimientos: *rabo de arraia*(M)-*negativa* (J), *rabo de arraia* (J)- *negativa* (M), *ginga*(J)- *biro jogo*(M), *rabo de arraia* (J)- *aú de cabeça* (M), *rabo de arraia* (M)- role (J); de pronto Mestre hace un movimiento rápido es una *media lua de costas* a lo que Juan responde de manera oportuna y *rola* por el piso, los dos jugadores suben a la *ginga*, después de hacer un par de pasos hacia atrás, manos al piso y queriendo desestabilizar a su compañero de juego, de nuevo Mestre hace un movimiento rápido esta vez una *bencao* a la que Juan responde con una *Mola*.

Tercer Momento: El Mestre llama a Juan señalando los *berimbaus* y terminan el jogo dándose un abrazo. Hay aplausos por parte de los integrantes de la roda y Mestre pide a Manuela (la novia) y a la Profesora Deborah (Madrina) que pasen al centro, se funden en un brazo y de nuevo felicita a los novios entregando las flores a la novia y un subvenir a Juan (un Angelito de la guarda).

Surge entonces un CsO en donde frente a la práctica de la capoeira, las intensidades pasan y hacen que ya no haya ni yo ni el otro, no en nombre de una mayor generalidad, de una mayor extensión, sino en virtud de singularidades que ya no se pueden llamar personales, de intensidades que ya no se pueden llamar extensivas. Es posible entonces unas prácticas y espacios de autonomía, control interno de pasiones y no dependencia, se estimula el proceso de cada uno y hay una invitación a un juego no violento, en donde se da una producción de cuerpos.

En el primer momento del jogo descrito anteriormente, queda nuevamente establecido la creatividad del capoeirista en los cantos, esta vez improvisados en el momento justo que se está llevando a cabo en

la roda, pero será en el segundo momento del jogo, allí donde se da el diálogo de cuerpos, cuerpos que se vuelven ese “omnitudo”, un solo cuerpo sin órganos, en donde los flujos de movimientos que suceden, que acontecen en los sujetos, partiendo del “bê-a-bá” de la capoeira, “se abre una zona no codificada de la experiencia que permite la exploración de un territorio sin tantos a priori” (Tampini & Farini, 2010, pág. 6). Es la posibilidad de improvisación en donde nuevamente se ven esos espacios de desplazamiento, aquello que no puede ser planificado, pero donde se producen cuerpos que ocupan en extensión y en tiempo.

En primera instancia hay que decir que en esta zona no codificada, se está en un *no-tiempo*; para los jugadores que están en el centro de la roda, los segundos pueden sentirse como horas o los minutos como segundos, dependiendo de cómo nos esté yendo en el juego, dependiendo siempre de la fluidez del jogo, la roda se convierte en un portal que manda a otra dimensión a un *no-lugar* y el jogo es el producto de una composición instantánea de movimientos que deconstruye el tiempo.

Esto se da gracias a que aquella composición instantánea de movimientos, es decir la improvisación misma exige del practicante de capoeira mantener un diálogo, una conversación corporal, en donde justamente el *jogo* se acaba cuando tanto al uno o al otro capoeirista se le agotan las respuestas o se queda sin preguntas. De lo contrario es un diálogo de cuerpos en donde de él depende la permanencia en ese no-lugar y su duración en ese no-tiempo.

El arte de la improvisación en la capoeira pasa entonces, por la elección que se realice de una serie de movimientos que al unísono van componiendo una obra en un aquí y un ahora, volviendo a la idea, es en lo efímero en donde se pone en evidencia el virtuosismo del artista, del capoeirista, bajo una hábil utilización del tiempo y una pertinencia a él.

No obstante, aquella improvisación no se da al azar. Para ello es necesario un entrenamiento y es aquí donde las aulas de capoeira, es decir los encuentros para practicar los movimientos del *bê-á-bá* de la capoeira tiene razón de ser, pues en ellos hay un re-entrenamiento de los sentidos, se pone a prueba no sólo un condicionamiento físico, sino la capacidad de percibir al otro, de relacionarse con el otro, acostumbrarse poco a poco a los patrones de movimiento que el compañero exige.

Es importante reconocer que el diálogo físico que tiene lugar entre dos capoeiristas no ocurre en el vacío. No sólo se espera que se escuchen unos a otros y respondan apropiadamente en términos del estilo y los movimientos, usando el tono adecuado a la forma particular del juego que se juega, sino que también están obligados a prestar atención a los músicos (por lo general los miembros avanzados del grupo) y los otros capoeiristas que conforman la roda. Así como una conversación verbal no depende únicamente de aquellos que están hablando, sino de la sociedad en la que están hablando; el juego de la capoeira es tan dependiente de la formación de la roda como lo es de aquellos que juegan en ella. (Fuggle, 2008, pág. 216)

En la improvisación se tiene una ventaja y son los percentiles máximos de incertidumbre. No importa cuánto se entrene, cuanto se practique una vez se está en el *jogo* la producción de sentido que se haga es única pero fugaz. Sin embargo, lo interesante de ello es que este ejercicio de manejar lo imprevisible en donde el cuerpo se afecta termina siendo extrapolada para la vida misma. De lo imprevisible el practicante de capoeira o capoeirista genera una relación con su corporalidad ya sea por el entorno, pues recordemos que en la roda la musicalidad juega un papel fundamental, y/o por el “parcero” o “camarada”. Estos cuerpos operados justamente por intensidades empiezan ya no a reproducir lo que se venía repitiendo en los entrenamientos, es más, esa línea que separa el cuerpo-objeto de la conciencia-sujeto desaparece, pues el placer que produce la improvisación, el no saber qué sigue, hacia dónde conduce todo ello, no sólo borra dicha división sino que crea un CsO, volviendo uno sólo con el otro,

en una sola danza, en un solo oleaje, bajo un solo ritmo, bajo un solo mar de intensidades, activando la subjetivación.

Danzar capoeira requiere de un trabajo sobre su propia subjetividad. Lo nuevo, lo inesperado, afecta el cuerpo despojándolo de esos dualismos razón-sensibilidad, cuerpo-mente, creando nuevos sentidos. Adicionalmente la improvisación que va más allá de una respuesta automática, crea una relación en términos políticos, pues justamente para poder jugar, se nos exige “dejar jugar al otro” si en últimas queremos que el juego se desarrolle.

Al entrar en la roda, dos jugadores se enfrentan entre sí y, sobre la recepción de la señal del berimbau, comienzan a jugar. La interacción física entre los capoeiristas se forma de un diálogo físico, un intercambio donde ambos capoeiristas 'escuchan' y 'Responden' al otro. Dependiendo del estilo y el tiempo del juego, el toque específico (ritmo) del berimbau, así como las propias motivaciones de los jugadores, esta conversación adopta formas distintas de la un poco señalando las diferencias de los sectores sociales, tales situaciones requieren diferentes códigos lingüísticos. Por ejemplo, la capoeira angola es un estilo más lento con un acervo de movimientos cercanos a la tierra. La Roda es muy pequeña con jugadores muy cerca unos de otros, con frecuencia el tejido dentro y fuera del espacio disponible. Estos juegos son por lo general muy traviosos y, a menudo de teatro - con un jugador fingiendo enojo, mientras que el otro pretende ser extremadamente temeroso. Hay muy poca agresión en tales juegos (excepto cuando es fingida) y en este sentido parecen amistosos, bromeando hablando o bromas entre viejos amigos. (Fuggle, 2008, pág. 218)

No solo se vive sino que se actúa, en la capoeira todo el tiempo se está encubriendo, se está actuando, elegimos fingir, no obstante todas aquellas prácticas que andan y que pasan por la roda, por los entrenamientos y por todos aquellos acontecimientos que conforman la capoeira, se expande hacia las dimensiones de la cotidianidad: gingar, vadiar, recursividad, entrar, salir, desconfiar, confiar, saber que hay una relación directa entre avatares y placeres cotidianos y tener respuestas para ello. Tener unas maneras de hacer, de producirse, tácticas que actúan en un territorio que le imponen y organizar una “ley de fuerza extraña”.

### **Trabajos citados**

- Araújo Simões, R. M. (12 de marzo de 2009). *La Performance Ritual de la Rueda de Capoeira Angola*. Obtenido de <http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revistaesp14-mat8.pdf>
- Citro, S. (junio de 2007). *Cuerpo y multiculturalismo en las artes del performance*. Obtenido de <http://hemi.nyu.edu/bb/phpBB2/viewtopic.php?t=1562>
- Deleuze, G., & Guatari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Fuggle, S. (2008). Discourses of subversión: The Ethics and Aesthetics of Capoeira and Parkour.Dance Research. *Winter, Vol 26 No 2*, 204-222.
- Ponty, M. (1984). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta de Agostini.



Tampini, M., & Farini, C. (agosto de 2010). *Cuerpo y subjetividad en contact improvisation*. Obtenido de <http://www.librosintinta.in/busca/tesis-doctoral-deleuze-y-el-cuerpo/pdf/>

Taylor, D. (marzo de 2009). *Hacia una definición de Performance*. Obtenido de <http://www.performanceologia.org>