



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1557>

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2010 by Universidade Estadual do Paraná/Faculdade de Artes. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

Gongfu/wushu como linguagem artística

Mariana Baruco¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo situar o *gongfu* como um objeto de interesse das Artes. Na revisão de literatura, verificou-se que esta arte marcial tem sido abordada predominantemente por pesquisadores da área de Educação Física, com ênfase para a questão do treinamento de força, relegando a um segundo plano a questão poética presente em sua linguagem. Discutem-se os termos “arte” e “técnica” em função de sua etimologia e à luz das colocações de Foucault e Heidegger a respeito destes conceitos.

Palavras-chave: *gongfu*; arte marcial; arte.

Abstract: This article aims to place *gongfu* as an object of interest in Arts. In literature review it was found that martial arts has been primarily addressed by Physics Education researchers, emphasizing strength training, leaving to a second plan the poetic aspect of its language. The terms “art” and “technique” are discussed considering their etymology under Foucault and Heidegger.

Keywords: *gongfu*; martial art; art

Gongfu é o nome pelo qual é conhecido no Ocidente todo o conjunto das artes marciais chinesas. Enquanto as artes marciais japonesas são independentes entre si – citam-se o *karate-do*, *aiki-do*, *ju-do*, *jiu-jitsu*, entre outras – as artes marciais provenientes da China são genericamente conhecidas pelo termo *kung fu*, ou *gongfu* (romanização oficial do termo). A predominância da grafia *kung fu* (com a letra ‘k’) deve-se à ampla difusão desta arte marcial entre os norte-americanos que, por aproximação fonética, romanizam o termo desta forma há décadas.

No Brasil, ao contrário dos Estados Unidos, a história de imigração chinesa é recente demais para que se tenha uma ampla gama de escolas tradicionais de *gongfu*. Verifica-se, ao contrário, uma predominância de escolas de *gongfu* que têm sua origem no *karate-do* e que incorporaram elementos do *gongfu* com o passar dos anos. A ideia de

¹ É graduada em Dança, Mestre em Artes e Doutoranda em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

purismo em qualquer fenômeno cultural é questionável, como apontam Hobsbawm e Ranger na obra *A invenção das tradições* (1997). Os autores, historiadores ingleses, observam que “Nada parece mais antigo e ligado a um passado imemorial do que a pompa que cerca a realeza britânica em quaisquer cerimônias públicas de que ela participe. Todavia [...] este aparato, em sua forma atual, data dos séculos XIX e XX” (1997, p. 9). Hobsbawm e Ranger argumentam que tradições aparentemente muito antigas foram inventadas em épocas mais atuais do que se imagina. De fato, trazendo para o contexto da arte marcial chinesa, também é recente a forma como o *gongfu* é hoje praticado e ensinado.

Mesmo reconhecendo que não existe purismo em qualquer fenômeno cultural, conforme apontado por Hobsbawm e Ranger, consideramos que faz parte do trabalho do artista-pesquisador procurar destrinchar as origens da linguagem que estuda e os elementos que a influenciaram e influenciam, tendo o cuidado de não perder de vista sua dinamicidade enquanto fenômeno cultural. No *gongfu*, uma das inúmeras consequências da investigação das raízes do fenômeno estudado é descobrir, por exemplo, que a palavra *kati* é muito provavelmente uma corruptela do termo *kata* proveniente do *karate-do*, ocorrida no Brasil, pois em outros países o termo *kati* não é utilizado.

Este artigo não apenas aborda informações acerca do *gongfu*, suas origens e as manobras que culminaram no *wushu* praticado hoje em dia no Ocidente. Procura também desvendar a etimologia deste termo, traçando uma analogia com a palavra técnica e relacionando-a à arte ocidental. Para tal, buscou-se apoio em pensadores das tradições filosóficas ocidentais, primeiro devido à maior acessibilidade (o acesso à filosofia chinesa é um tanto restrito para quem desconhece o idioma chinês em qualquer uma de suas formas – mandarim, cantonês etc.); segundo porque se está falando do *gongfu* praticado no Brasil que, conforme afirmado anteriormente, sofreu e sofre influências culturais que superam aquelas circunscritas ao território e à cultura chinesa.

O termo *gongfu* não é de fácil tradução. Seu sentido está ligado à aquisição e aprimoramento de uma habilidade, não apenas esportiva ou artística. Quando uma pessoa torna-se especialista em qualquer prática mediante um treinamento árduo, pode-se dizer que ela “ganhou *gongfu*”. A expressão “ganhar *gongfu*” tem implícita a ideia de uma mudança de *status* adquirida ao longo dos anos de treinamento em alguma habilidade. Percebe-se que esta compreensão do termo não difere muito da ideia de *tekné*, que significa “modo exato de fazer uma tarefa” (Bosi, 1991). O termo *tekné* era usado pelos gregos especificamente para se referir a fazeres que hoje em dia são identificados como artísticos, como a música ou a pintura.

Os artesãos gregos, por exemplo, dominavam a técnica para desempenhar o seu ofício. Este domínio técnico não passava nem perto da noção moderna de técnica que, após a influência da visão positivista, passou a ser vista como uma forma de submeter a natureza ao controle humano. Heidegger (1997) faz a distinção entre a técnica e a essência da técnica. Um dos pontos principais de sua discussão na obra referenciada é o fato de que a técnica moderna e seu alto poder de destruição (está-se falando de técnica como algo equiparável à tecnologia, aos ferramentais construídos a partir da técnica e dos quais a técnica moderna depende para continuar evoluindo) é que levam a questionar sobre a essência da técnica, que vai muito além dos aparatos tecnológicos:

[...] ela [a técnica], na verdade, vale para o pensar grego e [...], no melhor dos casos, cabe para a técnica manual, mas não para a moderna técnica das máquinas de força. Mas, justamente esta técnica, esta mesma é que inquieta, o que nos leva a questionar “a” técnica. Diz-se que a técnica moderna é algo totalmente incomparável com todas as outras técnicas anteriores, porque ela repousa sobre a moderna ciência exata da natureza. Entretanto, reconheceu-se com mais clareza que também o inverso é válido: a física moderna, como algo que é experimental, depende de vários aparelhos técnicos e do progresso da construção de aparelhos (HEIDEGGER, op. cit., p. 55).

Para ele, a essência da técnica reside na ideia de desabrigar, tal como era para os gregos, e implica a revelação de uma verdade: “A técnica não é [...] meramente um meio. É um modo de desabrigar. Se atentarmos para isso, abrir-se-á para nós um âmbito totalmente diferente para a essência da técnica. Trata-se do âmbito do desabrigamento, isto é, da verdade” (id, ibid., p. 53).

Nesta mesma linha de raciocínio, Nachmanovitch (1993) lembra a célebre teoria de Michelangelo, que dizia: “A estátua já está contida na pedra, sempre esteve na pedra desde o princípio dos tempos, e o trabalho do escultor é *vê-la* e *libertá-la*, retirando cuidadosamente o excesso de material” (p. 17, ênfases originais).

São vertentes de pensamento sobre a arte que, de certa forma, anulam o “eu” do artista. Em Heidegger, existe uma verdade a ser desabrigada e o artista é um intermediário neste processo; em Michelangelo, nota-se a mesma dinâmica: o artista como um mediador entre a escultura latente e o apreciador da obra depois de revelada.

Para os gregos, a *tekné* operava a favor da natureza. O artista ou artesão era visto como um intermediário no processo criativo – não intermediário no sentido de que um espírito alheio fosse autor da obra: a própria obra talvez pudesse ser considerada sujeito do ato

criativo, como se ela direcionasse a vontade do artista. Mais uma vez, está-se diante de um sujeito que não é propriamente o “eu” do artista.

Não é preciso dizer que o “não eu” existente nestas duas abordagens está presente também no treinamento do artista marcial, que recebe influências das principais correntes de pensamento chinês, especialmente o taoísmo e o budismo. Este último, particularmente, tem grande influência sobre a prática do *gongfu*, motivo pelo qual consideramos importante falar de seu surgimento e inserção no território chinês, bem como do contexto político que levou à separação entre Norte e Sul da China, pois esta subdivisão é bem clara no universo do *gongfu*. Depois, então, focaremos nos exercícios de percepção oriundos do budismo e presentes no *gongfu*, uma vez que consideramos estes exercícios uma chave para relacionar o *gongfu* às “técnicas de si” aventadas por Foucault (2006) e que, conforme elucidaremos, estão presentes em vertentes modernas e contemporâneas de dança.

O budismo teve origem na Índia, com Gautama Sakyamuni (aprox. 560-480 a.C.), um contemporâneo de Confúcio. Sobre Gautama Sakyamuni, Cheng elucida:

Príncipe herdeiro de um pequeno reino aos pés do Himalaia, foi educado numa vida de luxo e de prazeres, que ele abandona para abraçar a vida de religioso mendicante, após ter tido – por ocasião de quatro saídas em que é surpreendido sucessivamente pela visão de um velho, de um doente, de um cadáver e de um monge munido de sua tigela de esmolar – a revelação de que “tudo é ilusão (*mâyâ*)”. Aos 35 anos, tendo atingido a iluminação sob a árvore da Iluminação (*bodhi*), é conhecido como o Buda, “o Iluminado”. Em seguida, passa o resto da vida a ensinar (sua primeira pregação é o famoso sermão de Benares) e morre em *parinirvâna* com a idade de 80 anos (2008, p. 393).

O budismo chegou à China por volta dos séculos III e IV e revolucionou a percepção chinesa, que já se encontrava em processo de transformação devido à queda da dinastia Han. Durante os quatro séculos desta dinastia, criaram-se instituições e hábitos políticos que levaram à consciência de uma identidade chinesa: “A visão de mundo característica dos Han ultrapassa de longe [...] os limites históricos da dinastia que deu seu nome à etnia propriamente e à língua: é a partir de então que os chineses começam a perceber-se como ‘os participantes de uma mesma civilização’” (id., *ibid.*, p. 329).

Com o fim da dinastia Han ocorreu uma ruptura política, de tal modo que Cao Pi tornou-se o primeiro imperador da dinastia Wei (220-265), que controlava o Norte da China; Shu detinha o comando do Sudoeste da China; e Wu comandava o Sudeste. Esta época ficou

conhecida como o período dos “Três Reinos”. Segundo Cheng, “(...) a desintegração do império Han marca o início de um período de divisão entre o Norte e o Sul que dura quatro séculos, conhecido pelo nome de Seis Dinastias, e que só termina com a reunificação do império chinês pelos Sui em 589” (ibid., p. 366). Este dado é relevante porque esta divisão entre Norte e Sul é bastante evidente nos estilos de *gongfu* até hoje. Sobre as diferenças de características entre estilos do Norte e do Sul, Parulski comenta:

Os sistemas do Norte destacam-se por suas técnicas de perna e seus padrões muito elegantes e extremamente trabalhados. Os métodos são ligeiros e graciosos. As técnicas do Norte adotaram esta especialização (de acordo com a lenda) por causa do terreno montanhoso que desenvolvia pernas fortes. Outros acreditam que o tempo inclemente forçava as pessoas a usar roupas pesadas. Isto exigia pernas fortes, já que a parte superior do corpo era difícil de se mover com rapidez.

Os estilos do Sul, por sua vez, não usam os métodos acrobáticos do Norte, e por causa disto muitos acham que são mais fáceis de aprender. Os estilos do Sul usam posturas baixas, técnicas de mão potentes e chutes baixos rápidos. [...] A lenda diz que como o Sul da China tem mais pântanos e água, o povo sulista remava mais, o que desenvolvia seus braços para técnicas de mão (1996, p. 22).

Do ponto de vista ideológico, a divisão geopolítica em Norte e Sul levou a uma mudança expressiva no pensamento chinês. Desfez-se a visão unitária presente na dinastia Han e passou a existir nos debates intelectuais um impulso para a criatividade individual, abrindo-se caminho para a influência budista recém-introduzida no território chinês.

Historicamente, delinearam-se diferentes correntes do budismo na China, mas, grosso modo, pode-se dizer que em todas elas está envolvido um conjunto de exercícios visando à ampliação da percepção, que teria como última consequência a purificação do espírito:

Desde o início do séc. III, logo após a queda dos Han, esboçam-se na abordagem chinesa do budismo dois centros principais de interesse, que correspondem às duas grandes asas da doutrina búdica: *dhyâna* (concentração) e *prajñâ* (sabedoria). O termo *dhyâna*, difícil de traduzir, designa no budismo canônico da Índia um conjunto de exercícios, devidamente definidos e graduados, que visam obter diversos estados de concentração e de purificação mentais relacionados ao ioga. O monge parta An Shigao, atuante em Luoyang desde a segunda metade do séc. II, põe o acento nos textos de *dhyâna*, associados sobretudo ao budismo Hinaiana, que tratam essencialmente das técnicas de controle mental, de respiração e de supressão das paixões (CHENG, op.cit., p. 406).

Na prática do *gongfu* os exercícios de percepção e atenção estão sempre presentes, pois o que está em questão é a defesa da própria vida. Em uma situação de luta, a origem do ataque (no corpo do outro) e a parte do corpo que o atacante tem como alvo no seu corpo são sempre imprevisíveis, especialmente no louva-a-deus, um estilo rápido em sua essência. Isto exige que o praticante transite o tempo todo entre: 1) a atenção ao “eu” ou percepção de si; 2) a não atenção ao “eu” – estar “em guarda”, em estado de prontidão, sem saber quem desferirá o ataque; e 3) a atenção ao o outro (aquele que o atacou). Nota-se a distinção sutil entre as duas últimas: enquanto estar atento ao outro pressupõe o direcionamento da atenção a um adversário real (alguém que já atacou), o “estar em guarda” implica estar atento apenas a possibilidades, ainda um tanto nebulosas e certamente imperceptíveis para quem está focado apenas em si mesmo. No *gongfu* as três modalidades de atenção precisam ser constantemente treinadas, depuradas. Todo o treinamento a que o artista marcial se dedica ao longo de muitos anos serve, em última instância, à manifestação de um guerreiro arquetípico presente em estado de latência desde muito antes, desde o despertar do interesse pelas artes marciais: ou seja, é também uma forma de desabrigar.

***Gongfu* como “técnica de si”**

As técnicas orientais têm sido muitas vezes generalizadas na cultura ocidental e à luz de uma idealização de suas finalidades, enfatizando-se sempre a questão do autocuidado e, no caso da arte marcial, esquecendo-se o aspecto da luta. É fato que os orientais não realizaram a cisão corpo-mente que desperta hoje, no ocidental, uma necessidade de voltar o olhar para a recuperação da capacidade de autocuidado. Não é verdade, no entanto, que toda técnica oriental busque exclusivamente um cuidado de si. Nas artes corporais japonesas a força do “cuidado de si” é evidente devido à influência zen, muito expressiva naquele país. Na China, no entanto, com sua pluralidade étnica, política, idiomática e, inclusive, filosófica – as principais correntes filosóficas chinesas, budismo, confucionismo e taoísmo, são diferentes entre si – verifica-se, entre as artes marciais, desde aquelas que priorizam aquilo que se poderia chamar de “técnicas de si”, aludindo ao pensamento de Foucault (2006), até aquelas nas quais essas técnicas existem, mas são menos expressivas.

Essas técnicas de si no universo das artes marciais chinesas seriam, a saber, as técnicas de *Qigong*. *Qi*, ou *Chi*, é definido por Yin Hui He e Zhang Bai Ne como “[...] a substância da matéria que está em movimento. Ela é tão fina, que não há nada no seu interior, e tão grande, que não há nada no seu exterior. Tudo o que é matéria é resultado do *Qi* em movimento” (2001, p. 5). Em vários sistemas de *gongfu* existem exercícios para cultivar o *Qi*; no louva-a-deus, tais exercícios estão agrupados sob o nome de *Lohan gong*. Hoje em dia a abordagem do *Qigong* é muitas vezes voltada para o âmbito terapêutico – pois, de fato, mestres de *gongfu* apregoam ser possível restabelecer e manter saúde mediante tais exercícios – mas o *Qigong* tem um sentido muito mais amplo. Treina-se *Qigong* para fortalecer o espírito, e é neste sentido que, neste artigo, estabelece-se uma analogia entre o *Qigong* e as “técnicas de si” aventadas por Foucault (2006).

Em *A hermenêutica do sujeito* – compilação de um curso ministrado por Foucault em 1981-1982 no Collège de France – o autor fala sobre o *heautoû epimeleîsthai*, “ocupar-se consigo mesmo”: No diálogo entre Sócrates e Alcibiades, o primeiro, na condição de mestre, diz ao segundo: “(...) tu ignoras; mas és jovem; portanto, tens tempo, não para aprender, mas para ocupar-te contigo” (*apud* FOUCAULT, 2006, p. 58). Esse ocupar-se consigo mesmo não diz respeito a ocupar-se com sua saúde, com seus bens ou com sua relação amorosa, mas ocupar-se consigo mesmo na condição de “[...] sujeito da *khreîsis* (com toda a polissemia da palavra: sujeito de ações, de comportamentos, de relações, de atitudes)” (*ibid.*, p. 72). Diz ainda o autor:

Havia, se quisermos, muito antes de Platão, muito antes do texto do *Alcibiades*, muito antes de Sócrates, toda uma tecnologia de si que estava em relação com o saber, quer se tratasse de conhecimentos particulares, quer do acesso global à própria verdade. A necessidade de pôr em exercício uma tecnologia de si para ter acesso à verdade é uma idéia manifestada na Grécia arcaica e, de resto, em uma série de civilizações, senão em todas, por certo número de práticas que passo a enumerar e que evoco muito sistematicamente (*ibid.*, p. 59).

As práticas enumeradas por ele consistem em ritos de purificação, de concentração da alma, a técnica do retiro e a prática da resistência. Sobre os ritos de purificação, ele elucida que, na Grécia arcaica, estes eram considerados necessários para ter acesso aos deuses, para praticar sacrifícios, para ouvir o oráculo ou interpretar sonhos. Sobre a concentração da alma, esta era considerada “móvel”, passível de ser agitada e influenciada pelo mundo externo; logo, eram necessárias técnicas que evitassem sua dispersão. O retiro era considerado “[...] uma certa maneira de desligar-se, de ausentar-

se – ausentar-se mas sem sair do lugar – do mundo no qual se está situado” (ibid., p. 60), que poderia ser chamada de “técnica de uma ausência visível”. A prática de resistência, que seria um quarto exemplo de técnica de si, consistiria em praticar a habilidade de resistir a provações dolorosas e difíceis e a tentações.

Práticas semelhantes a todas essas estão presentes nas tradições do *gongfu*, assim como de outros povos, à medida que em toda e qualquer cultura o sagrado é conceituado como algo para além da existência mundana e, justamente por isso, é preciso preparar-se para entrar em contato com ele. O sagrado é desejado por homens de todos os tempos. As relações entre o sagrado, o cuidado de si e a expressão artística estabelecem-se naturalmente. Justamente pela dificuldade de abordar tão delicado tema, são poucas as áreas de conhecimento que procuram tratá-las como um objeto de investigação: a arte é, sem dúvida, uma delas. Pode-se dizer que a arte é um meio de desmistificar o sagrado, à medida que o traz para perto da realidade mundana, sem, no entanto, dessacralizá-lo.

Na arte ocidental moderna e contemporânea observa-se uma retomada das técnicas de si como meio de potencializar a capacidade criativa e expressiva, como ocorreu com a revolucionária bailarina norte-americana Isadora Duncan, que buscou uma estética que favorecesse a expressão da subjetividade:

Minha arte é precisamente um esforço para exprimir em gestos e movimentos a verdade de meu ser. E foram-me preciso longos anos para encontrar o menor gesto absolutamente verdadeiro. As palavras têm um sentido diferente. Diante do público, que acudia em massa às minhas representações, eu jamais hesitei. Dava-lhe os impulsos mais secretos de minha alma. Desde o início, nada mais fiz do que dançar a minha vida. Criança, dançava a alegria espontânea dos seres em crescimento. Adolescente, dancei com uma alegria que se transformava em apreensão diante das correntes obscuras e trágicas que começava a lobrigar no meu caminho. Apreensão da brutalidade implacável da vida e da sua marcha esmagadora (DUNCAN, 1989, p. xi).

Para encontrar uma estética que favorecesse a expressão da subjetividade, Duncan criou também um sistema de treinamento que rompesse com os ditames do treinamento em dança clássica, desafiando a dor e o sofrimento impostos às bailarinas. Sua proposta de treinamento assemelhava-se às práticas de cuidado de si presentes nos gregos e nos orientais. O movimento deveria partir da respiração, e ser, portanto, orgânico. Embora Duncan tenha sido idealizadora de um sistema técnico, quem de fato o organizou foi sua

irmã, Elizabeth, que ficou responsável pela escola, tendo em vista que Isadora interessava-se mais pela atuação como *performer*.

Cabe esclarecer que muitos dos artistas que se seguiram aos precursores do modernismo buscaram em fontes orientais a inspiração para ressignificar a técnica e transcender a visão tecnicista da técnica. Não foi a primeira vez, no entanto, que Ocidente e Oriente dialogaram na História. Na própria filosofia ocidental cita-se Heráclito com seus dizeres: “não se entra no mesmo rio duas vezes” ou “[...] tudo se faz por contraste, da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia” (*apud* BORNHEIM, 1991, p. 36), pensamentos facilmente identificáveis com aqueles presentes nas filosofias orientais. No entanto, sugere-se que, ao abordar as artes marciais chinesas, não se fique preso à idealização de que somente nelas existe a preocupação com o cuidado de si (como se pôde observar, havia esta preocupação desde o pensamento grego), e também de que nelas somente existe tal preocupação (pois o objetivo delas é o aprimoramento em luta e o cuidado de si é apenas parte de seu sistema). O *taijiquan* (Tai Chi Chuan), por exemplo, é frequentemente procurado por pessoas que almejam uma prática de meditação em movimento; de fato ele tem esse aspecto, mas não se pode ignorar que se trata de uma arte marcial, a despeito de ser um estilo interno.

Conforme afirmado anteriormente, o termo *gongfu* designa o conjunto das artes marciais chinesas, que inclui os denominados estilos internos e os estilos externos:

Essa diferenciação entre estilos internos e externos adotada por muitos praticantes separa a arte marcial chinesa entre aqueles que priorizam movimentos periféricos (movimentos de braços e pernas) e aqueles que priorizam movimentos axiais, envolvendo a coluna, o quadril e a percepção do centro de gravidade. Entre os “externos” estariam o *Shaolin*, *Choy Lay Fut*, Garra de Águia, Serpente, Louva-a-Deus, entre outros, e entre os “internos” estariam o *Taijiquan*, *Bagua*, *Xingyiquan*, *Yiquan*, *Zhouyiquan*. No entanto, existem estilos que apresentam características tanto internas quanto externas, e o próprio louva-a-deus é um exemplo disto, já que possui uma ampla série de exercícios de *qi gong* reunidos em uma forma conhecida por seus praticantes com o nome *lohan gong* (ANDRAUS, 2010, p. 48).

Todos eles, sejam externos ou internos, são marciais: ainda que possam ter o cuidado de si como parte de seu sistema, não se resumem a isso. De todos, o *taijiquan* é, sem dúvida, o mais confundido com “terapia”: muitas pessoas praticam esta arte marcial no Brasil sem saber aplicar marcialmente os movimentos que executam, visando apenas ao objetivo de “cuidar de si”.

As razões que levaram à disseminação da visão da arte marcial chinesa como terapia não estão ainda esclarecidas. Possivelmente os próprios chineses que imigraram para o Ocidente (predominantemente Estados Unidos) ao longo do século XX tenham utilizado este aspecto – de fato existente no *gongfu* – como forma de divulgar o trabalho e conseguir alunos, posto que a valorização do cuidado de si, como visto em Foucault, Heidegger e em artistas modernistas, se estava tornando uma preocupação importante diante da evolução tecnológica desenfreada e geradora de conflitos das mais diversas ordens na sociedade ocidental. No entanto, o *gongfu* é marcial em suas origens e também o é em sua própria essência: não se pode treiná-lo, seja ele um estilo externo ou interno, em detrimento do objetivo de aprender a lutar.

Salientamos, enfim, que o *gongfu* contempla em seu sistema “técnicas de si”, mas não se resume a isto. Da mesma forma, as vertentes modernas da dança que voltam seu olhar para o cuidado de si, por mais que pretendam fomentar o autocuidado do intérprete, não podem ficar limitadas a este autocuidado como um objetivo em si mesmo. O objetivo da arte é a expressão, o cuidado de si é um meio. Igualmente, o objetivo da arte marcial é a luta, e o cuidado de si é um meio.

***Gongfu* como arte**

Aprender a lutar envolve uma técnica, envolve “ganhar *gongfu*”; portanto trata-se também de uma arte, pois requer dedicação, disciplina e desejo de aprimorar-se. Envolve uma “técnica de si”, uma autoconsciência que resulte em movimento direcionado e motivado por uma intenção. O fato de haver intencionalidade leva automaticamente a um movimento expressivo, e esta pode ser a chave para relacioná-lo às artes cênicas. O que torna uma ação dramática, se não a intencionalidade por trás do gesto? O que é este algo que impulsiona o ator para o gesto expressivo e o artista marcial para um golpe eficaz? Este “algo” é uma força motriz ligada àquilo que motiva o sujeito que dança, luta ou atua. Pode ser chamado de “espírito” em uma acepção parcimoniosa, que não pretende complicar a arte, mas simplificá-la. Um espírito que move o corpo sem precisar ser uma entidade separada deste.

Uma vez delineado que o *gongfu* é marcial, resta enfatizar que se trata também de uma arte, como o próprio nome diz: arte marcial, ou técnica marcial. Arte e técnica unem-se em um único conceito: não a técnica moderna ou tecnicista, mas a técnica entendida como desabrigar, conforme visto em Heidegger e em toda a concepção grega de *tekne*.

Curiosamente, a etimologia da palavra *gongfu* é exatamente a mesma: está ligada à aquisição de uma habilidade mediante treinamento intenso, mas que, ao mesmo tempo, não submete o sujeito à técnica – embora procure diluir o “eu”. Não se trata, portanto, de uma prática esportiva a ser treinada tendo em vista apenas a lapidação do corpo anatomicamente mapeado (buscando, por exemplo, fortalecimento muscular para prevenir lesões e assegurar que o praticante esteja pronto para o próximo combate em um campeonato). O *gongfu* é uma experiência de vida e os estilos tradicionais, particularmente, foram concebidos não para lutar em competições organizadas, mas para a defesa da própria vida.

A esportividade das artes marciais já é uma consequência da ruptura paradigmática referida por Heidegger que levou ao modo de vida moderno, no qual tudo tem lugar definido. A defesa de cada cidadão cabe ao Estado e não mais aos indivíduos na maioria das sociedades. No entanto, quando as artes marciais chinesas tradicionais foram criadas, o indivíduo era o maior responsável pela sua própria defesa e a de sua família.

No Brasil temos a capoeira, que não se trata de uma arte marcial na mesma acepção que a arte marcial chinesa, pois nunca foi utilizada em contexto de guerra, mas envolve técnicas de luta camufladas na forma de jogo ou dança. A capoeira, assim como as artes marciais chinesas, também passou por um processo de se tornar esportiva. Silva (2004, p. 16) esclarece que a capoeira regional foi deliberadamente criada na Era Vargas por Mestre Bimba (Manuel dos Reis Machado, 1901-1974), que introduziu na capoeira de Angola novos movimentos e golpes, revestindo-a da ideia de “esportivização”, tendo nascido assim a capoeira para competição.

No caso do *gongfu*, os campeonatos e competições estão-se proliferando e pode-se dizer que grande parte dos praticantes brasileiros é movida pelo impulso de participar dos campeonatos regionais, interestaduais, brasileiro, sul-americano etc. Tais eventos têm seu valor, pois mantêm vivo, de alguma forma, o interesse por essas artes marciais. Na China também existem hoje os campeonatos e competições, que já se faziam presentes em séculos passados. A própria história do estilo louva-a-deus tem em sua linhagem de mestres aqueles que participavam de campeonatos. No entanto, é senso comum que o *gongfu* foi criado para defender a própria vida, defender sua família, dinastia e, antes do advento das armas de fogo, era usado em contexto militar.

Nos atuais campeonatos de *gongfu* existem regras que determinam, mediante pontuação, quem será o vencedor da luta, e o uso de equipamentos de proteção (capacetes, luvas, coquilhas) tornou-se essencial. No entanto, o uso de equipamentos

tolhe muitos dos movimentos presentes no *gongfu* tradicional, no qual acertar um ponto proibido pode significar a preservação da própria vida.

O louva-a-deus, particularmente, tem inúmeros usos para as mãos que são inviabilizados pelas luvas: a começar pelo próprio *diw sao*, movimento que caracteriza o estilo (ver Figura 1), ou então o *choi yang*, movimento em que os dedos indicador e médio perfuram os olhos do adversário, ou ainda o *sor how*, movimento de interceptar a garganta com a mão espalmada. Toda a técnica do *gongfu* foi lapidada para ser treinada de forma concentrada, atenta, perceptiva, buscando a precisão do movimento e sem separar a funcionabilidade da estética.



Figura 1. *Diw sao*, movimento de mãos característico do louva-a-deus.

Em pesquisa anterior, utilizamos a coreologia, sistema de análise do movimento idealizado por Rudolf Laban e desenvolvido por seguidores (Valerie Preston-Dunlop, Maria Duschenes, entre outros), para analisar os movimentos do estilo louva-a-deus e derivar desta análise uma composição coreográfica. Consideramos as questões suscitadas nos estudos coreológicos perfeitamente aplicáveis ao *gongfu*, como o fato de sua linguagem ser constituída por um repertório específico de movimentos, com dinâmicas determinadas, utilizando tanto o espaço geral quanto o espaço pessoal (kinesfera) de uma maneira cuidadosamente estudada, entre outros aspectos. Identificamos, naquela ocasião, que “[...] o *gongfu* tem uma linguagem específica e esta linguagem é, essencialmente, artística” (ANDRAUS, 2010, p. 26).

Completamos esta ideia afirmando que tal linguagem desvela uma luta simbólica. Mais do que isso, podemos dizer que o *gongfu* é uma luta poética, pois, diferentemente de uma briga de rua, suas técnicas envolvem cuidadosa sistematização, que é transmitida entre gerações, envolvendo um rigor para que os elementos técnicos e estéticos não se percam. Desta forma, é importante atentar para o lado estético do *gongfu*, pois suas

características poéticas suplantam questões como o treinamento de força ou a preparação física para o combate, o que faz dele, segundo nosso ponto de vista, uma linguagem artística.

Referências bibliográficas

ANDRAUS, M. B. M. *Kungfu/Wushu: Luta e Arte*. São Paulo: Annablume, 2010.

BORNHEIM, G. *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 1991.

BOSI, A. *Reflexões sobre arte*. São Paulo: Ática, 1991.

CHENG, A. *História do pensamento chinês*. Trad. Gentil Avelino Titton. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

DUNCAN, I. *Minha vida*. 11.ed. Trad. Gastão Cruls. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

FOUCAULT, M. *A Hermenêutica do sujeito*. 2.ed. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HEIDEGGER, M. *A questão da técnica*. Trad. Marco Aurélio Werle. *Cadernos de Tradução*, n. 2, DF/USP, 1997.

HOBBSAWM, E.; RANGER, T. (Orgs.). *A invenção das tradições*. 6.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

NACHMANOVITCH, S. *Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte*. 4.ed. São Paulo: Summus, 1993.

OHNO, M. C. *A arte no corpo*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

PARULSKI, G. R. Jr. *Os segredos do kung-fu*. Trad. Rosane Maria Pinho. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SILVA, E. L. da. *O corpo na capoeira*. Tese (Livre-Docência). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

YIN, H. H.; ZHANG, B. N. *Teoria básica da medicina tradicional chinesa*. Trad.: Dina Kaufman. São Paulo: Editora Atheneu, 2001.