

## É luta ou dança? Reinventando a capoeira na Bretanha francesa

Ricardo Nascimento

Doutor em Antropologia

Professor na Universidade da Integração e da Lusofonia Afro-Brasileira, Brasil

ricardonascimento@unilab.edu.br

**Resumo:** *Entre as narrativas-mito de compreensão da capoeira como gênero performático, encontramos, quase sempre, a dimensão de que, em sua gênese, se trata de uma luta disfarçada de dança. Neste artigo, problematizamos esta propriedade polissêmica da prática da capoeira, através de um estudo de caso de um grupo de dança e capoeira residente na região da Bretanha francesa, a Cie Ladainha e da Cooperative Bretonne de Capoeira. Argumentamos que nos processos transnacionais deste gênero performático, o imaginário estético da capoeira como forma de dança foi objeto de mobilização para formação e implantação de grupos de praticantes.*

**Palavras-chave:** *Performance; Corpo; Dança; Capoeira.*

**Abstract:** *Among the myth-narratives of understanding capoeira as a performative genre we find, almost always, the dimension that, in its genesis, it is a struggle in disguise of dance. In this article, we discuss this polysemic property of capoeira practice through a case study of a dance and capoeira group resident in the region of French Brittany, Cie Ladainha and Cooperative Bretonne de Capoeira. We argue that in the transnational processes of this performative genre, the aesthetic imagery of capoeira as a form of dance was the object of mobilization for the formation and implementation of groups of practitioners.*

**Keywords:** *Performance; Body; Dance; Capoeira.*

## Introdução

Entre as formas de representação da capoeira que encontramos na sociedade brasileira, reside o mito de que se trata de uma luta disfarçada de dança (VIEIRA & ASSUNÇÃO, 1998). O disfarce se daria pela opressão sofrida pelos escravizados, razão que explicaria a utilização de instrumentos musicais e de maneirismos e gestos de um dançarino. De fato, o mito não está de todo equivocado, uma vez que as práticas de matriz africana e da diáspora sempre guardaram um carácter multivocal em que uma performance pode ser, ao mesmo tempo, uma prática marcial, assim como uma dança, bem como um momento de contrição espiritual ou entretenimento comunitário. Essa polissemia das performances africanas e da diáspora sempre permitiram múltiplas leituras e entendimentos, embaralhando as interpretações ocidentais em que cada artefato da cultura encarna uma única possibilidade.

De acordo com Ligiéro (2011), as práticas culturais de origem afro-brasileira, como o samba, a capoeira e as religiões afrodescendentes no Brasil, possuem várias características comuns que decorrem da sua matriz africana, tais como: a formação em círculo; a existência de um mestre que figura como uma autoridade, repositório de saberes e ancestralidades; uma linguagem polifônica entre luta, dança e o jogo dramático; a ocorrência eventual do transe e de trânsitos rituais e performáticos entre o sagrado e o profano. Ligiéro recorre, em seu trabalho, à noção de matrizes culturais para explicar a restauração das performances ancestrais, em que elementos ditos tradicionais somam-se a influências da contemporaneidade.

As problemáticas que estabelecemos para este artigo partem de pressupostos simples, como as formas de representação de senso comum que definem a capoeira enquanto uma luta disfarçada de dança. A questão que anima este debate tenta examinar as relações atuais entre a capoeira e a dança, tomando como base o contexto transnacional de expansão da capoeira e a biografia do Mestre de Capoeira, dançarino e coreógrafo Armando Peken, hoje, domiciliado na França e um dos criadores da dança afro-contemporânea no Brasil, juntamente à sua companheira, também capoeirista, a dançarina e coreógrafa inglesa Michelle Brown.

Como ponto de partida, formulamos a hipótese possível de que o processo de transnacionalização da capoeira e seu imaginário corpóreo, foi traçado a partir de uma relação com as formas cênicas de expressão corporal, razão que a levou a ser iniciada, em grande parte, nas escolas de dança na Europa e Estados Unidos, onde inicialmente os seus difusores deram aulas. Neste sentido, pareceu-nos relevante tomar de empréstimo aportes da Antropologia que tomam como premissa o estudo da dança como cultura e não a dança na cultura (BAUDET, 2015). Nesta perspectiva, Beudet elucida que o movimento humano coreografado é produtor de sentidos, prazeres e emoções e a dança como catalizadora de transformações.

O segundo argumento, compreende a ideia de que os empreendimentos estéticos, caso dos corpos em movimento, são proponentes de visões de mundo, formas de contestação, ação, reflexão, adaptação, expressões de gosto hegemônicos e não hegemônicos, construção de estratégias e disfarces, (re)produção de memória social e como tal encarnam debates políticos, nem sempre explícitos. Argumentamos, ainda, que a estética do movimento humano, de forma coreografada, em que se pode inserir a dança, possui uma agencialidade e, portanto, politicidade. A agencialidade de que falamos neste recorte concerne à ação política dos nossos interlocutores na transgressão dos cânones da dança e da capoeira, mas, também, na proposição de um visão social e modelos sociais de convivialidade propostos na sua inserção na região da Bretanha e na instalação de uma companhia de dança, a *Cie Ladainha* e de um grupo de capoeira, a *Cooperative Bretonne de Capoeira*.

O sentido de agência que nos é dado por Gell (2018), indica que todas as formas de arte que conhecemos podem ser interpretadas como sistemas de ação que pretendem agir sobre o mundo, ocasionalmente, causando mudanças. Segundo Turner (1988), as performances culturais podem ser compreendidas como “gramáticas metalinguísticas” que operacionalizam mecanismos instauradores de comunicação, simbolismo e materialização de novas experiências, que têm como ponto de partida os processos de interação social.

As ações físicas dos corpos em movimento marcadas por simbolismos, na dança teatral como na capoeira, podem embutir, como dissemos, modos de reflexão e ação em que o indivíduo é afetado e afeta os demais a partir das suas práticas. Devemos compreender que, a esta perspectiva de agência que traçamos e que compreende formulações de acionamento do movimento humano no campo social e simbólico, compreende uma visão mais ampla da ação política dos corpos em sociedade, uma vez que abarcam a afetação do próprio indivíduo que produz o movimento e a sociedade em que ele ou ela se inserem. Deste modo, a junção do estético e do político não se apresenta como incongruentes ou dicotômicos, mas sim como formulação de um tipo de agência dos indivíduos em sociedade, que aqui compreendemos como o sentido amplo de politicidade.

O que enunciemos como política, não se reduz à compreensão estandarte da política partidária, da reivindicação de pautas e demandas ao estado, da ocupação política de espaços em uma perspectiva do ativismo consagrado, mas sim pelo sentido atribuído à ação que, neste caso, quer proferir um discurso, pontuar uma mensagem específica e uma visão própria sobre algo que se quer dar visibilidade. Rancière (2018) enfatiza que o domínio do estético é um terreno de batalhas, onde a dimensão política, aparentemente, parece não estar presente. Atos estéticos, como nos diz Rancière, podem ser compreendidos como exterioridades da experiência humana, indutoras de novas formas de subjetividade política.

Não por acaso, a capoeira, nos primórdios do seu processo de transnacionalização, escolhe os espaços de dança para atuar e tenta enquadrar-se como prática cênica e corporal e não enquanto arte marcial. Estas simples escolhas prenunciam um enquadramento estético, mas, também, político de contextualização, neste caso da capoeira no conjunto dos espaços de inserção em uma dada sociedade. No trabalho desenvolvido pelo Mestre e coreógrafo baiano Armando Pekenó, a dança no seu grupo de capoeira, a *Cooperative Bretonne de Capoeira*, aparece como contraponto político e estético à ideia de marcialidade e tradição estabelecida como lugar consagrado da capoeira. De modo inverso, a capoeira aparecerá na sua companhia de dança, a *Cie Ladainha*, para questionar lugares consagrados da dança que desconsideram o popular e o subalterno em suas composições coreográficas. Falamos, também, de um território, onde atuam Armando e Michelle, marcados por debates nacionalistas, a Bretanha francesa, que reivindica particularismos étnicos. A fixação e atuação dos nossos interlocutores, como veremos, atravessa a capoeira e a dança e são produtoras de formas culturais pós-coloniais de hibridismos e mestiçagens, dos quais eles próprios, enquanto casal e como criadores artísticos de artefatos culturais, resultam.

A etnografia que sustenta este trabalho decorre do acompanhamento da *Cie Ladainha*, companhia de dança coordenada pelos bailarinos e coreógrafos Armando Pekenó e Michelle Brown, sua companheira de origem inglesa, e que, por sua vez, também organizam a *Cooperative Bretonne de Capoeira*, um grupo de capoeiristas situados na região da Bretanha, na França, onde residem. Inicialmente, comecei por acompanhá-los em suas postagens nas redes sociais e através de entrevistas à distância. Posteriormente, tive a oportunidade de visitá-los, acompanhar um pouco do seu trabalho coreográfico e participar, em 2019, do evento de capoeira denominado de transcontinental, por eles organizado e que ocorre anualmente na cidade de Rennes. Durante o período da realização do evento Transcontinental, tive a oportunidade de permanecer ocasionalmente junto a eles em sua residência, de privar da vida cotidiana da família e compreender os meandros do dia a dia de uma comunidade de dançarinos e capoeiristas. Com base nestas interações e entrevistas, foram postas questões pontuais decorrentes de temas específicos do nosso diálogo, e as repostas foram enviadas posteriormente em forma de documento escrito. Durante o evento, dialoguei intensamente com os participantes, anotando questões que envolviam o domínio da vida regular do grupo de capoeira e dança e pude ainda observar os ensaios do espetáculo que decorria naquele período.

## No princípio, era a dança

Caberá recordar o contexto que situa a proto-história da capoeira no continente europeu a partir da dança. Não por acaso a capoeira ocupará esse lugar cênico e corporal da dança, tomando posse de territórios e fazendo uso consciente das narrativas retóricas de sua origem, como luta disfarçada de dança. É importante compreender que, em seu caráter líquido e ambíguo, a capoeira sempre foi capaz de escorrer levemente entre as franjas da sociedade, deixando-se adaptar sem perder as suas principais características.

Uma das primeiras experiências de saída da capoeira do território nacional fez-se a partir dos grupos parafolclóricos da Bahia, como o grupo Viva Bahia e Brasil Tropical, nas décadas de 70 e 80.

Nesta primeira viagem, vendia-se a capoeira folclorizada pelo imaginário estilizado da cultura brasileira de exportação de Carmen Miranda, das baianas e mulatas de trajes coloridos que recriavam o exotismo tropical. Nas décadas de 70 e 80, inicialmente, muitos grupos folclóricos viajavam pela Europa e Estados Unidos, sendo que, neste movimento, alguns capoeiristas mais aventureiros deixavam-se ficar e reforçavam um movimento migratório que se seguiu nos anos posteriores. Neste movimento, inseriu-se também o Mestre Armando Pekenó que, ocasionalmente, pertenceu ao grupo Viva Bahia da professora Emília Biancarti.

Mestre Nestor Capoeira, nos anos setenta, foi um dos primeiros a introduzir classes de Capoeira na Europa, na *London Scholl of Contemporary Dance*, Inglaterra (FALCÃO, 2004: 121). Por volta de 1973, o Mestre Martinho Fiúza, capoeirista e bailarino do grupo Folclórico Brasil Tropical, também chegava à Europa e começava a dar as primeiras classes de capoeira no velho continente. Neste mesmo período, Mestre Jelon Vieira, ex-integrante do grupo Viva Bahia, chegou a Nova Iorque, tendo passado por Londres com o grupo folclórico em que estava inserido. Mestre Jelon declara que o seu trabalho inicial se fixou numa academia de danças chamada de *La Mamma*, em Manhattan, e ali permaneceu entre 1975 e 1979. Como explica o mestre, a capoeira, neste desbravamento introdutório, esteve vinculada à dança, uma vez que, para sobreviver, ele e o seu companheiro de trabalho Lorenil Machado estiverem envolvidos com espetáculos e ensino da dança (ABREU & Castro, 2009: 100). O depoimento do Mestre Pavão é enfático sobre o vínculo inicial da capoeira com a dança e relata a sua experiência, na década de 70, nos Estados Unidos. O capoeirista baiano, que era aluno do curso de danças da Universidade Federal da Bahia e pertencia ao quadro do grupo de danças desta universidade, chegou aos Estados Unidos para participar de um intercâmbio com a Universidade de Illinois e, com orgulho, relata ter integrado o grupo de danças da coreógrafa americana Katherine Dunham e ser um dos cinco no mundo a ter obtido o grau de mestre na técnica por ela desenvolvida (LÔBO, 2008: 17). Mestre Jelon Vieira lembra que, em finais da década de 70, chegava aos Estados Unidos o Mestre Acordeom, um dos mais prestigiados alunos de Mestre Bimba, fato que ajudou a expandir a prática da capoeira para outros estados americanos e dar prestígio à incipiente comunidade de praticantes. Na década seguinte, por seu convite, Jelon trouxe para os E.U.A. muitos outros capoeiristas que mais tarde se fixaram. Foi, então, que, na década de 90, se deu a “grande explosão”, segundo as palavras do mestre, com a vinda de um significativo número de praticantes, mestres e professores para os Estados Unidos (ABREU & CASTRO, 2009: 101). É de destacar que Mestre Jelon foi o autor de muitas coreografias de lutas em filmes americanos, que utilizaram a capoeira, e foi considerado pela revista *New York Times* como o pai do *Break Dance*, pela influência que teve na revitalização dessa manifestação cultural dos negros americanos (NASCIMENTO: 2015).

Depoimentos de vários capoeiristas citam as dificuldades de implantar a capoeira fora do Brasil. Mestre Nestor Capoeira, à semelhança de outros capoeiristas nas décadas de 70 e 80, percorreu várias capitais europeias e quase sempre dava aulas em academias de dança, onde possivelmente haveria maior receptividade para a capoeira. Ainda hoje a capoeira é ensinada em escolas de dança na Europa, onde é apreciada como proponente de novas formas de compreensão do movimento corporal.

Jovens mestres brasileiros das segundas gerações de capoeiristas brasileiros descobriram-se enquanto talentos artísticos, caso do Mestre Poncianinho, em Londres, que se descobriu dançarino através do contato e atuação em companhias de dança e o Mestre Xuxo, na Áustria, que também faz excursões com as danças contemporâneas, o *hip hop* e o *street dance*.

Por que a dança? A Descoberta da capoeira, como movimento corporal faz-se pela constituição dos grupos folclóricos no Brasil e a criação de uma estética coreografada do jogo da capoeira que, no espetáculo folclórico, dialoga com outras danças populares. Este é um dado particular que carece de atenção. Na aprendizagem dos grupos folclóricos, todos faziam tudo, ou seja, todos os integrantes eram chamados a conhecer e ensaiar todas as danças propostas no espetáculo, de tal ordem que isto implicaria aprender a tocar, cantar e dançar. Se alguns deles eram capoeiras e essas lhes eram familiares, outros eram apenas dançarinos e no contexto da formação dos grupos foram levados a se tornar capoeiristas. Estamos falando de trocas estéticas, onde uns e outros adquiriam as manhas e malícias em transitar entre o jogo, a marcialidade e a leveza da dança.

Ou seja, para os que tomavam parte nos grupos folclóricos, a técnica corporal da dança não lhes era desconhecida, em que se adicionava o árduo trabalho físico da capoeira e experiências de experimentações cênicas no palco. Por outro lado, a marcialidade da capoeira e sua condição de etnicidade de uma forma de luta negra, não estava interiorizada entre os europeus, mas a dança, nas suas mais variadas vertentes já era objeto de experimentação em espaços amadores e profissionais. Deste modo, introduzir a capoeira nos estúdios de dança e apresentar o seu exotismo a partir de corpos trabalhados, não foi motivo de grandes dificuldades.

Segundo Granada (2013), a capoeira na França faz sua primeira incursão com os grupos folclóricos nos anos 70. Contudo, já por volta dos anos 80, afirma Granada que a capoeira se encontrava bem difundida, ao ponto de ser objeto de reflexão por parte do estado francês ao quando da formulação de políticas públicas para o esporte e na tentativa de realizar um enquadramento institucional possível para a capoeira. Conforme Granada, o relatório do Ministério do Esporte de 2001, sobre o ensino superior da dança no estado francês, diz conhecer experiências com a capoeira como expressão emergente, nas novas culturas urbanas, e que devem levar o estado a refletir sobre as condições de ensino e saúde pública decorrentes daquela prática urbana. A capoeira, assim como o *hip hop*, aparece nos primeiros documentos do estado francês tipificada enquanto dança urbana, muito embora, segundo Granada, o relatório aponte para uma reflexão que possa distinguir arte e esporte, para que fique claro qual instituição governamental pode se ocupar de práticas como a da capoeira.

## Uma fazenda afro-bretã

A Bretanha é uma região do oeste francês, cuja capital é a cidade de Rennes. Reconhecida pela Liga Céltica<sup>1</sup> como uma das seis nações celtas, a Bretanha é um território francês onde se fala o bretão, uma língua do tronco linguístico celta. A origem dos povos bretões franceses está relacionada com as migrações de populações oriundas do sudoeste da Grã-Bretanha, ocorridas durante o período medieval. O surgimento de um pensamento nacionalista bretão, com base na origem céltica de suas populações e no uso da corrente da língua bretã, nasce por volta de 1920 e, na atualidade, se desdobra em objetivos políticos de autonomia no território francês, mas também na aquisição de espaço de barganha política junto à União Europeia. No imaginário deste território, surgem representações de um povo campestre e humilde, periférico e marcado por características étnicas próprias da cultura céltica.

Foi nos anos noventa que Mestre Armando Peken e sua companheira compraram uma fazenda desativada, alguns quilômetros de distância da cidade de Rennes. A ideia da fazenda, que dá nome ao espaço, surge como um antigo sonho do casal de se estabelecer em local próprio, amplo, onde podiam viver mais próximo da natureza, distante dos centros urbanos, e onde criassem estruturas adequadas para o treinamento da dança, eventos locais e residências artísticas.

1 A Liga Céltica foi fundada em 1961 e reúne os territórios de falantes das línguas célticas, como a Bretanha francesa, a Escócia, o País de Gales, a Ilha de Man e a Cornualha.

Segundo eles, embora amplo e com boas estruturas, o espaço se encontrava em péssimo estado de conservação, levando anos de trabalho para a sua reconstrução, o que ainda continua ocorrendo na reformulação de espaços ainda sem uso. *La fazenda* é ampla, possui espaços verdes, uma casa central onde habita mestre Armando, sua companheira e um dos seus dois filhos, todos dançarinos. Toda em madeira e pedra, o espaço possui vários quartos, onde se recebem hóspedes, artistas residentes temporários, amigos e colaboradores em dias de eventos. Ao lado, encontramos um grande estúdio, com piso próprio, espelho e uma aparelhagem de som, onde a família ou grupos em treinamento podem, cotidianamente, ensaiar e realizar oficinas. Tendo sido iniciados desde a infância na capoeira, bem como na dança, os dois filhos do casal, hoje, fazem parte de companhias locais de dança contemporânea, com incidência nas competições nacionais e internacionais das danças de rua. Foi na fazenda, onde tive com eles o primeiro contato direto e residi temporariamente, por ocasião da programação do Transcontinental, evento que realizam anualmente e para o qual fui convidado para ministrar oficinas.

Segundo me foi dito, a fazenda sempre recebe alguém de fora nos eventos. Contudo, anualmente, dois encontros importantes ocorrem no local, um evento de verão da capoeira e outro da dança. Neles, os participantes podem experimentar oficinas de capoeira, dança e percussão em um caráter híbrido cujo o contemporâneo e o legado afro-baiano do mestre sempre estão presentes.

Em sua roda de capoeira habitual, a relação entre a dança e o legado afro-baiano do mestre se atravessa e dialoga. A expressão livre da dança na roda pode ser combinada com uma orquestra invulgar, em que instrumentos como o xquerê podem estar presentes, bem como as palmas e evoluções rítmicas dos instrumentos que fazem as marcações dos ritmos utilizados no *gã*<sup>2</sup> no candomblé. Mestre Armando dispensa rótulos que o classificam como sendo praticante da capoeira Angola ou Regional, em seu trabalho estes segmentos se combinam. As liberdades estéticas da dança estão disponíveis para serem experimentadas na roda de capoeira do mestre, o que se verifica em suas aulas e na forma de tratar a capoeira e o movimento corporal. Por outro lado, quem ascende a essa roda nota uma rítmica particular dos instrumentos e uma forma singular de construção musical. Em minha estada com eles, verifiquei que a construção sonora da roda do grupo parte do legado musical do mestre no candomblé, onde as palmas seguem o compasso da *avamunha*<sup>3</sup>, ritmo de abertura dos *xirês* de candomblé, tocado no *agogô*. As canções mais conhecidas entre todos têm origem nos cancioneiros dos candomblés Angola e de Caboclo, em que personagens como *caboclos*, *boiadeiros* e outras entidades estão retratados. A paisagem sonora criada na roda recorda tempos de Aruanda, lugar mítico onde moram orixás e divindades afro-indígenas do Brasil. Não fosse por acaso, tudo isso se desenrola na Bretanha, território de histórias de povos guerreiros, misticismos celtas e reivindicações políticas de diferenciação e etnicidades próprias.

*La fazenda*, epicentro da produção coreográfica e capoeirística do grupo, me pareceu um grande caldeirão de experimentações culturais e étnicas, onde a música, a cultura e o corpo compreendem um vasto campo de trocas, ações e possibilidades. Não passou despercebido, entre os membros do grupo, as relações entre franceses bretões e gerações de residentes imigrantes oriundos de regiões relacionadas ao colonialismo francês, como Marrocos, Guiné Conacri ou Martinica. Para além de partilharem suas presenças no grupo, alguns, há décadas, partilharam, também, casamentos e relações com filhos e gerações subsequentes que, desde a infância, passaram a frequentar o convívio coletivo, quase familiar. Deste modo, não pude deixar de verificar que, sabiamente, Mestre Armando e Michelle Brown, em seus empreendimentos sociais de fixação na região, foram capazes de trazer universos estéticos como a dança contemporânea, inteligível à cultura ocidental, para dialogar com a capoeira e os artefatos culturais afro-brasileiros, produzindo um microcosmo pós-colonial de ajustes sociais e novos encantamentos. Esta outra Bretanha, que conheci através da dança e da capoeira, me pareceu bem mais resolvida e, embora ainda nacionalista e orgulhosa de si, aberta a construir diálogos com o mundo.

---

2 Agogô de uma só boca sonora utilizado no candomblé.

3 Ritmo utilizado na abertura dos candomblés de nação *ketu*.

## Hibridismo, fusões e mestiçagens franco-afro-inglesas

Um dos mais longevos trabalhos de fusão entre a dança contemporânea e a capoeira na Europa nos chega do bailarino, coreógrafo e mestre de capoeira Armando Pekenó e de sua companheira, também bailarina, coreógrafa e capoeirista, Michelle Brown. Mestre Armando é um dos nomes mais importantes da dança contemporânea brasileira no mundo que, em conjunto com a sua companheira, conjugam capoeira e dança afro com as linguagens artísticas da dança na atualidade. A coreógrafa, bailarina e capoeirista Michelle Brown é de origem inglesa e cursou dança contemporânea no "*Laban center for movement and dance*" em Londres. Ela teve o seu primeiro contato com a capoeira ainda no Reino Unido, mas é em Paris, em 1990, que inicia o seu percurso na capoeira, até receber o título de contramestra, em 2007.

Mestre Armando nasceu em Salvador e desde a sua humilde infância nos bairros da capital baiana contactou com a cultura afro-brasileira, obtendo o cargo de Ogã nos candomblés jeje na Bahia e iniciando o seu percurso na dança e na capoeira com o renomado Mestre King, precursor da dança afro no Brasil. É importante lembrar que Armando Pekenó é um dos principais herdeiros do renomado Mestre King, primeiro homem negro a fazer parte da escola de danças da Universidade Federal da Bahia que, em conjunto com Mestre Armando e o falecido Augusto de Omolú, criaram a dança afro-contemporânea.

É importante referir que a compreensão do universo do movimento corporal do Mestre, seja na capoeira ou na dança, não se desvinculam de sua experiência corpórea e os locais onde circulou. No SESC de Salvador, onde esteve com Mestre King, aproximou-se da dança folclórica, tendo a partir daí se aproximado a outros formatos clássicos da dança, por onde circula. De todo modo, importa destacar a sua pertença ao candomblé e sua relação familiar com esta forma de arte e espiritualidade.

Foi no Colégio Itapuã, nos anos 70, e lá estava preparando um grupo folclórico para uma viagem para ir para Mossoró, no Rio Grande do Norte. Lá conheci o Zé, que era de Cachoeira e era gari. A mãe dele era do santo, do candomblé jeje. Ele não tinha roça, você tem roça? Não. Pois bora construir a roça? Começamos a construir, faz-se as primeiras cerimônias e eu participei (Depoimento do Mestre Armando Pekenó, 2018).

Apesar desta relação formal ter sido iniciada nos anos setenta, como nos conta no relato acima, o mestre enfatiza que sua família já era frequentadora das religiões de matriz africana, embora esta forma de pertença não fosse motivo de diálogo familiar. A relação com a cultura afro-baiana se deu na infância, dentro de casa, no convívio familiar ou no entorno de seu espaço de morada.

Eu sei que se eu passo lá eu ainda consigo situar. Eu lembro muito dessa casa, desse candomblé que convidava os melhores ogãs da Bahia. Eu acredito que era de Angola. E eu escutava, e aí meu pai tinha dois atabaques, dois acordeões e eu ficava escutando, tocando, mas sem compromisso. De vez em quando eu ia ver o candomblé. A dança era muito presente, através do samba também (Depoimento Mestre Armando Pekenó, 2019).

Nos seus relatos, Armando Pekenó, como alguns outros companheiros de sua época, referenciam o trabalho e a figura de Raimundo Bispo dos Santos, o Mestre King, como um grande educador e pai que deixou marcas indeléveis em seus discípulos e que em parte explicam as escolhas e caminhos feitos por Armando Pekenó. Consta que foi durante sua formação na capoeira, iniciada nos anos 60, que recebeu a alcunha de King. Ainda nos anos 60, King irá integrar o grupo Viva Bahia e em seguida o grupo Olodumaré, depois rebatizado de Brasil Tropical. Em 1972, entra para o curso de dança da UFBA e nela será professor substituto nos anos de 1992 e 1994. Nos anos 90, o mestre irá ministrar aulas em algumas universidades e estúdios dos Estados Unidos e é na Universidade de Stanford que recebe o título de filósofo da dança. O sentido inovador do seu trabalho encontra resistência tanto da parte dos povos de terreiro, que o acusam de adulterar princípios estéticos da cultura negra religiosa afro-baiana, quanto de segmentos da dança que o olham com algum desconforto.

Uma das características do seu trabalho era justamente a transgressão de linguagens da dança moderna e contemporânea coreografadas a partir de uma perspectiva afro-baiana em que a estética das danças dos orixás, da capoeira e das danças populares mantinham diálogos. King foi também fundador e mantenedor de alguns grupos folclóricos, onde se podia aprender uma diversidade de danças populares brasileiras. Para além de Armando Pekenó, outros importantes bailarinos foram iniciados no universo profissional da dança como Augusto de Omolú, Elísio Pita e José Carlos Arandiba (OLIVEIRA: 2008). O encontro com mestre King abriu portais para domínios mais vastos como a dança teatral, a dança folclórica, a capoeira, a música percussiva em espetáculos e um universo cênico de apresentações e performances. No entanto, inicialmente, mestre Pekenó fez uso dos seus dotes de bom percussionista, ajudando King em seus espetáculos e apresentações:

Quando King me levou para o SESC, eu disse que não ia fazer dança, só queria tocar. Eu toquei muito. Era coisas do candomblé, que eu utilizava no folclore, mas também capoeira, samba de roda e puxada de rede” (Depoimento do Mestre Pekenó, 2019).

Aos 19 anos, Mestre Armando viajou profissionalmente à Europa com a orquestra afro-baiana, sob a direção de Emília Biancardi e, nesta ocasião, ministra uma oficina de dança tradicional na escola de Maurice Béjart, “Mudra”, na Bélgica. Sua aptidão e sua curiosidade pelo movimento o levaram rapidamente ao prestigiado “Balé do Teatro Castro Alves”, onde foi contratado como solista e coreógrafo. Sempre muito ativo e criativo, Armando é um dos precursores da dança contemporânea na Bahia. Ele é particularmente conhecido pelo seu trabalho, que tem suas raízes tradicionais em um contexto contemporâneo, notadamente nas companhias “África poesia”, “Origens”, “Cia de dança de Olodum” e “Mantra”. De retorno à França, em 1995, convidado pelo *Théâtre Contemporain de la Danse*, em Paris, para realizar um estágio “do tradicional à modernidade” (com Michelle Brown), também convidou o projeto “Black Performances” para esta mesma instituição. A *Compagnie Ladainha*, companhia de dança contemporânea, nasceu do encontro do brasileiro Armando Pekenó e da inglesa Michelle Brown, em 1992. Após um longo período trabalhando em países como o Brasil, o México, a Inglaterra, os Estados Unidos, mudaram-se para Rennes, na região da Bretanha francesa, onde a companhia se instalou. Mestre Armando Pekenó e Michelle Brown são também parceiros na criação da *Cooperative Bretonne de Capoeira*. A Companhia Ladainha possui um vasto currículo de espetáculos, coreografias, cursos, espalhados por todo o mundo, quase sempre com enfoque nas expressões híbridas da dança afro, da capoeira e da dança contemporânea. Na região da Bretanha, mestre Armando e sua companheira realizam, anualmente, vários cursos em que os participantes, capoeiristas, atores e dançarinos, podem experimentar estas linguagens através da participação nas oficinas, mas, também, em residências artísticas.

Na roda de capoeira, assim como nos palcos da dança, Mestre Armando e sua companheira apresentam a leveza dos bailarinos, assim como a mandinga de um capoeira. Os anos de treino com a dança e a capoeira construíram um repertório de vastos saberes corporais e a maturidade de quem conhece o corpo nos seus limites. No palco, não se reconhece ao certo onde começa e termina a dança e a capoeira, onde se encontram e desencontram, de tão juntos que caminham. A dança como mito de origem da capoeira se profetiza ou se inverte? Afinal, será uma luta em forma de dança ou uma dança em forma de luta? A dança contemporânea, a dança afro e mesmo as danças de rua, em conjunto com a capoeira, fazem parte recorrente das vivências corporais da família Pekenó, trazidas pelo mestre em sua bagagem corporal e que se reverte no seu trabalho. Segundo Michelle Brown:

O nome Ladainha surgiu d`um solo que foi feito para uma tournée no México, em 1993, a gente guardou o nome para a companhia. Depois porque gostamos da ideia de criar um ambiente, contar alguma coisa que abre pensamentos e caminhos, como a ladainha da roda, e claro tinha tudo a ver com as influências que estávamos trabalhando d`uma maneira contemporânea. A segunda dueto foi *Iwo ama-lo sibé* que teve como assunto as transformações de estado de homem para orixá. Nessa época, estávamos um pouco nômades, mas o menos baseado em Paris, mas com tudo dentro d`uma mala.



O trabalho mais amplo com a desenvolvimento da Cia foi permitido pela oportunidade que foi dado por Natalie Gardant directora d`uma sala que ofereceu o espaço para mover e trabalhar em Rennes, a troca era a abertura duma aula de capoeira (Depoimento de Michelle Brown, 2019).

Embora a *Cie Ladainha* funcione à parte da a *Cooperative Bretonne de Capoeira*, é difícil dizer o que as une e as separa. Dança e capoeira caminham juntas dos dois lados. No tocante à cooperativa, é valioso referir que esta funciona como um grande guarda-chuva para uma série de pequenos grupos criados pelos alunos do mestre, em locais distintos, que possuem nomes próprios, mas que mantêm sua identidade conjunta através do formato cooperativo. Até então, desconhecia essa forma adaptada de cooperação e formação de grupo que, não pertencendo a nenhum segmento, possuem uma maneira própria de atribuição de graduações, feitas a partir de um passaporte.

Segundo me foi dito, o passaporte funciona como uma forma de certificação de passagens do aluno, e é assinado nos eventos e situações corriqueiras onde o praticante pode se encontrar ao longo do seu percurso. Esta forma criativa de legitimação de passagens acaba por atender a uma necessidade da capoeira, dando ciência de que o praticante de fato percorreu um caminho que a substancia e inventa, enquanto capoeirista.

Trata-se de inovações da capoeira na diáspora que se aproximam da ideia do capoeira como um andarilho, um caminhante percorrendo lugares e reinventando-se através deles. Com efeito, é possível considerar que o conjunto destas inovações decorrem de uma nova ambiência de recepção da capoeira, onde ela, através dos seus artífices, pode ser repensada sem deixar de manter uma relação com os elementos que lhe atribuem entendimento como sendo afro-brasileira. Contudo, não deixam de ser transgressões arrojadas que atravessam interpelações da dança formal, assim como os modos normativos estabelecidos de pensar a capoeira.

[...] sim creio que no nosso ato de criação está um ato político, claramente usamos um para quebrar as barreiras no outro e questionar o olhar da sociedade. O espetáculo *La Marge*, por exemplo, foi criado par ter sua primeira apresentação num centro de detenção, e uma maneira de construir pontes para dar acesso cultural (Depoimento de Michelle Brown, 2019).

No tocante à dança, existe, entre os nossos interlocutores, uma reflexão em torno do que pertence a um domínio ou a outro. Nestes atravessamentos artísticos, os nossos coreógrafos, Mestre Armando e Michelle Brown, são capazes de construir explicações referenciadas com uma consciência corpórea de quem conhece o corpo e o movimento nos dois domínios, a dança e a capoeira:

A maneira de transferir o peso, isso se vê muito na maneira como a gente vai se mover. Como ocupar o espaço do outro, isso chega na nossa proposta coreográfica. O contato, que se explora mais na capoeira regional, a gente também explora isso. A gente passa por esse caminho e não passa pelo caminho clássico que é a verticalidade. Voltamos a essa coisa de metrificar o desequilíbrio (Depoimento do Mestre Armando Pekeno, 2018).

Ao referir-se à verticalidade, Mestre Armando faz menção as três alturas em que o corpo pode atuar, de que se fala na dança, mas também na capoeira. Segundo Laban, o corpo em movimento no espaço pode movimentar-se em três níveis: alto, médio e baixo. Quando o corpo se presta a ocupar o chão, assim como alturas intermédias, falamos da possibilidade de uso de diferentes escalas de altitude, o do sentido exploratório do movimento corporal. Em meu ponto de vista, o uso do espaço, neste caso, não é unicamente cênico, mas também social. Do mesmo modo, o mestre também identifica a importância do desequilíbrio na capoeira, como forma propositiva do movimento coreografado que se pode encaixar na dança. Todos esses elementos me parecem metafóricos de sua relação entre o seu corpo físico como ator e dançarino e o seu corpo social, como indivíduo, emigrante residente na Bretanha francesa. Tratam-se, a meu ver, de elementos adaptativos destas dimensões corpóreas, em micro e macro-espacos sociais, que não se pode negligenciar.

## Conclusão

Creio que não é possível separar a relação dança, capoeira, corpo e sociedade, onde, neste caso, os nossos interlocutores estão inseridos. O corpo que dança é o mesmo que ginga e o mesmo que opera proposições culturais numa sociedade marcada por dilemas de etnicidade, inserção global e reconstruções pós-coloniais.

Podemos refletir a através de Le Breton quando diz que “o corpo metaforiza o social e o social metaforiza o corpo. No interior do corpo são as possibilidades sociais e culturais que se desenvolvem” (2006: 70).

Com efeito, o corpo cênico pode ser problematizado em sua ação como corpo social. Por corpo social entendo como sendo um corpo que atua na sociedade, que age e intervém em espaços múltiplos através de diferentes formas de interação com o espaço social. Mais ainda, que pode fazê-lo de múltiplas formas, seja através de uma simples interação cotidiana com pessoas e objetos, por sua participação política em um ato público ou mesmo quando se expressa através de alguma prática cultural. Deste modo, as proposições de hibridismo entre dança e capoeira de Armando Pekeno e Michelle Brown podem ser compreendidas como formas de agir em sociedade, de criação de proposições de modelos sociais, de ajustes culturais entre lugares e pessoas, na sua dimensão política e social.

Tratamos dos contextos de ação cultural e social de Armando e Michelle, um casal transnacional, com filhos trilíngues que falam português, francês e inglês, seguindo a lógica de nacionalidade dos pais e o nascimento em território francês, sendo eles mesmos jovens mestiços, dançarinos e capoeiristas. Falamos ainda de dois grupos, a *Cie Ladainha* e a *Cooperative Bretonne de Capoeira*, onde dança e capoeira fazem diálogos constantes. Dissertamos, também, sobre muitos praticantes, bretões e de origem imigrante das ex-colônias francesas que se encontram e formam uma nova paisagem cultural na Bretanha nacionalista.

Sugiro que nesse processo transnacional e adaptativo da capoeira fora do Brasil, elementos de sua narrativa de origem mestiça, celebratórias do freirianismo, possam ter sido utilizados para mobilizar pessoas e ações. Podemos ainda pensar como discursos de hibridismo, que situam a capoeira como dança e luta, podem ter sido úteis para acomodar a prática da capoeira nesses outros territórios de chegada. Ademais, importa referir que os processos adaptativos da capoeira em novos contextos fazem usos da criatividade, da inventividade que pode passar por novas formatações, adaptações ou reinvenções de outras circunstâncias.

Na tentativa de responder à pergunta que dá origem a este artigo, me ocorre que muito pouco importará saber se a capoeira é luta ou dança, pois o que aqui se quer relevar são suas estratégias de disfarce. Não é aquilo em que ela pode se disfarçar, mas a forma como o faz e combina elementos para o fazer. Em uma etnografia como esta, em que o pesquisador e capoeirista se apressa em narrar aspectos estéticos da arte que partilha, não poderia deixar de referir a sua simpatia pelas transgressões estéticas que observou e da importância inconteste de artistas como Armando Pekeno e Michelle Brown na construção diaspórica da capoeira e de uma cultura brasileira transnacional. O encantamento de uma arte multivocal, que é luta e que pode ser dança, ritual ou performance, possivelmente pode estar no cerne da fórmula que explica a sua expansão pelo mundo.

## Referências bibliográficas

ABREU, Frede & CASTRO, Maurício Barros. *Capoeira: encontros*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2009.

BEAUDET, Jean-Michel. "Escrever-Dançar: definir a Antropologia da Dança?". In: *Antropologia da Dança IV*. Florianópolis: Editora Insular, 2015.

FALCÃO, José Luiz Cirqueira. *O jogo da capoeira em jogo e a construção da práxis capoeirana*. Tese de Doutorado em Educação. Universidade Federal da Bahia, 2004.

GELL, Alfred. *Arte e agência*. São Paulo: Ubu editora, 2018.

GRANADA, Daniel. *Les Mestres les groupes et les lieux dynamiques: identité et relocalisation de la capoeira à Paris et à Londres*. Tese (Doutorado em etnologia e história). Université de Paris Ouest Nanterre La Défense / University of Essex, Nanterre, 2013.

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2011.

LÔBO, Eugénio. *O corpo na capoeira: introdução ao estudo do corpo na capoeira*. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

OLIVEIRA, Débora Ferraz de. *A construção da identidade negra através da dança Afro Brasileira: A História de Mestre King*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional - MinC, Programa Nacional de Apoio à Pesquisa, 2008.

LABAN, Rudolf. *O domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2006.

NASCIMENTO, Ricardo César Carvalho. *Mandinga for export: a globalização da capoeira*. Tese de doutoramento em Antropologia. Universidade Nova de Lisboa, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2018.

VIEIRA, Luís Renato & ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. "Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira". *Estudos Afro-Asiáticos*, 34. 1998: 81-121.