

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS- UFG
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS-FCS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

TATIANA TUCUNDUVA

**Mestre Sabú
Memória Social e práticas culturais da capoeira em Goiás**

GOIÂNIA,
2015.

TATIANA TUCUNDUVA

Mestre Sabú
Memória Social e práticas culturais da capoeira em Goiás

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestra em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho.

GOIÂNIA,
2015.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

TUCUNDUVA, Tatiana

Mestre Sabú: Memória Social e práticas culturais da capoeira em
Goiás [manuscrito] / Tatiana TUCUNDUVA. - 2015.
clvi, 156 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade
de Ciências Sociais (FCS) , Programa de Pós-Graduação em
Sociologia, Goiânia, 2015.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Mestre Sabú. 2. Goiás. 3. Capoeira. 4. Trajetória . 5. Memória
Social. I. Lima Filho, Manuel Ferreira , orient. II. Título.

TATIANA TUCUNDUVA

Mestre Sabú
Memória Social e práticas culturais da capoeira em Goiás

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestra em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho.

Data ____/____/____

Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho
Orientador – Universidade Federal de Goiás- UFG

Prof^a Dr^a. Ivanilda Aparecida Andrade Junqueira
Membro Interno – Universidade Federal de Goiás - UFG

Prof. Dr. Mauricio Barros de Castro
Membro Externo – Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

AGRADECIMENTOS

À Maria Gasparina Tucunduva, mulher forte e batalhadora, a quem tenho o imenso prazer e orgulho de poder chamar de MÃE. Teu auxílio e força me fizeram chegar até aqui.

Agradecimento especial à Mestre Sabú e professora Luana, por me acolherem sempre com atenção e carinho.

À Mestre Azeitona, obrigada por seu compromisso com a capoeira, com seus alunos e por me colocar em contato com Mestre Sabú.

A todas/os do Terreiro de Capoeira Angola Luanda, nossa união é nossa força. Com vocês sempre aprendo o infinito.

Ao meu orientador professor Manuel, pela atenção e confiança. Obrigada por me auxiliar nessa pesquisa, seu apoio foi fundamental.

Aos professores da banca: Ivanilda e Maurício, pelas valiosas contribuições.

À Fundação de Amparo e Pesquisa do Estado de Goiás, pela concessão da bolsa de pesquisa, auxiliando-me nas condições objetivas para realização desta dissertação.

À Secretaria Estadual de Educação – Goiás, por reconsiderar meu pedido de licença e permitir meu afastamento para aprimoramento profissional.

À Nivaldo David, Ana Márcia Silva e Cleber Dias pelo exemplo, amizade e incentivo.

À Lorena Núria, Wellington e Jucelino pessoas amigas, sempre me animando e dando força!

Por fim, agradeço aos amigos/as Leonardo, Maria e Divina Patrícia, bem como aos professores do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFG, pela camaradagem e pelos momentos de ensino-aprendizagem.

Jogo de Angola

Clara Nunes

Compositor: Paulo César Pinheiro / Mauro Duarte

*No tempo em que o negro chegava fechado em gaiola,
Nasceu no Brasil, Quilombo e Quilombola.
E todo dia, negro fugia juntando a corriola.
De estalo de açoite, de ponta de faca e zunido de bala
Negro voltava pra Angola, no meio da senzala.
E ao som do tambor primitivo, berimbau, maraca e viola
Negro gritava: Abre ala! Vai ter jogo de Angola*

*Perna de brigar, camará; Perna de brigar olê.
Ferro de furar, camará; Ferro de furar olê.
Arma de atirar camará; Arma de atirar olê, olê*

Dança Guerreira

*Corpo do negro é de mola, na capoeira
Negro embola e desembola
E a dança que era uma festa pro dono da terra
Virou a principal defesa do negro na guerra.
Pelo que se chamou libertação
E por toda força, coragem e rebeldia
Louvado será todo dia,
Que esse povo cantar e lembrar o jogo de Angola,
da escravidão no Brasil.*

RESUMO

Esta pesquisa está vinculada à linha de pesquisa *Cultura, Representações e Práticas Simbólicas*, do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Goiás. Nosso eixo de análise é *memória social e patrimônios culturais*, perpassando pelo tema: Capoeira em Goiás, em suas manifestações simbólicas, estéticas e seu poder de resistência e transformação social na prática do Mestre Sabú – o pioneiro da capoeira no Estado. E é por esse pioneirismo que temos o objetivo de analisar as narrativas do Mestre Sabú, por meio de categorias analíticas que perpassaram pela sua memória social, trajetória de vida, ofício e maneiras de fazer. Bem como, pela compreensão dos significados sociais, culturais e simbólicos da Capoeira Angola de Mestre Sabú, a identificação do seu saber-fazer na Capoeira e sua relação com os instrumentos que produz, salientando os desafios, possibilidades e os impactos sociais deste trabalho à sociedade goianiense. O método de pesquisa desenvolvido foi baseado na História Oral, nos auxiliando a lidar com a produção das nossas próprias fontes, e com a história viva dando sentido social à vida do depoente. A relevância desta pesquisa está em contribuir com o debate sobre a importância de reconhecer cada saber/fazer dos mestres de capoeira, principalmente para que cada um e cada uma sejam reconhecidos e respeitados desde suas famílias até os governos.

Palavras-chave: Mestre Sabú; Goiás; Capoeira; Trajetória; Memória Social.

ABSTRACT

This research is linked to the research line Culture, Representation and symbolic practices, the Graduate Program in Sociology at the Federal University of Goiás Our analysis area is social memory and cultural heritage, passing by theme: Capoeira in Goiás, in their manifestations symbolic, aesthetic and its power of resistance and social change in the practice of Master Sabu - the pioneer of capoeira in the state. And it is this pioneering spirit that we have to analyze the narratives of Master Sabu through analytical categories that permeated the social memory, life courses, office and ways of doing. As well as, by understanding the social meanings, cultural and symbolic of Capoeira Angola Master Sabu, identification of know-how in Capoeira and its relationship with the instruments it produces, highlighting the challenges, opportunities and social impacts of this work to society Goiânia. The research method was based on oral history, helping us to deal with the production of our own sources, and the living history giving meaning to social life of the deponent. The relevance of this research is to contribute to the debate on the importance of recognizing each knowledge of capoeira masters, contributing mainly to each and every one are recognized and respected from their families by governments.

Keywords: Master Sabu; Goiás; capoeira; trajectory; Memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Barraca de Mercado Fonte: Henry Chamberlain (1943).....	30
Figura 2: Mestre Sabú à esquerda. Protagonista do filme Sabu à direita. Fonte: Respectivamente: Acervo do mestre e Cine Dica (Cf. nota 13).	55
Figura 3: Mestre Caiçara ao lado da mãe de mestre Sabú. Fonte: Acervo Mestre Sabú (1974).....	62
Figura 4: Mestre Sabú mascarado. Fonte: Acervo do mestre Sabú.....	72
Figura 5: Mestre Sabú em movimento de resistência Fonte: Acervo do mestre	74
Figura 6: Indumentárias do mestre Sabú. Fonte: Acervo do mestre.	79
Figura 7: Graduações em shows e na escola de capoeira do mestre Sabú Fonte: Mestre Sabú.....	80
Figura 8: Mestre Sabú fazendo acabamentos finais no ataque que fabricou. Fonte: Nosso Acervo de Pesquisa.	85
Figura 9: Atabaque em construção. Lado esquerdo a madeira utilizada, lado direito o atabaque pré-fabricado com a madeira. Fonte: Nosso acervo de pesquisa.	86
Figura 10: Atabaque fabricado pelo mestre. Fonte: Nosso acervo da pesquisa.	87
Figura 11: Ao nos mostrar os instrumentos que ele fez, mestre Sabú, abre um agogô que estava embalado em um plástico e o toca para nos mostrar o som do instrumento. Fonte: Nosso acervo de pesquisa.	88
Figura 12: Mestre Sabú tocando seu berimbau gunga. Fonte: Nosso acervo de pesquisa.....	89
Figura 13: Mestre Sabú na feira. Fonte: Acervo do mestre.....	92
Figura 14: Mestre Sabú e seus alunos em demonstração de trabalho na Feira Hippie. Fonte: Acervo do mestre.....	100
Figura 15: Apresentação de capoeira na feira. Fonte: Acervo do mestre.	102
Figura 16: Alunos caracterizados de índios para a Dança do Tapuio. Fonte: Acervo do mestre.	103
Figura 17: Encenação da Dança do Tapuio. Fonte: Idem.	104
Figura 18: Instantâneo do vídeo Manhã de Cultura Brasileira - Puxada de Rede. Fonte: Acervo do mestre.	105
Figura 19: Instantâneo do vídeo Manhã de Cultura Brasileira - Maculelê. Fonte: Idem.	106
Figura 20: Apresentação em escola. Fonte: Acervo do mestre.....	106

Figura 21: Trecho do Diário Oficial declarando a utilidade pública da Federação de Goiana de Capoeira. Fonte: Acervo do mestre.	109
Figura 22: Mestre Sabú (à esquerda), jogando com mestre João Pequeno. Fonte: Acervo do mestre.	110
Figura 23: Inauguração da cobertura na escola da Vila Redenção. Grifos nossos. Fonte: Acervo do mestre.	111
Figura 24: Mestre Sabú (à esquerda) e Mestre Osvaldo (à direita). Fonte: Mestre Motorista.....	113
Figura 25: Mestre Sabú (à esquerda) no enterro Mestre Bimba. Fonte: Bimba - Capoeira Iluminada (Filme).	117
Figura 26: Lei municipal 4.904 de 16 de setembro de 1974, que considerou o Terreiro de Capoeira Angola como utilidade pública. Fonte: Site da prefeitura de Goiânia (Cf. nota 24).	118
Figura 27: Trecho Estatuto publicado no Diário Oficial. Fonte: Acervo do mestre. .	119
Figura 28: Demonstração jogo de faca. Fonte: Revista Dô no acervo do mestre. ..	120
Figura 29: Mais fotos publicadas pela Revista Dô. Fonte: Revista Dô, no acervo do mestre.	120
Figura 30: Mestre Sabú com filhas/o, netos e professora Luana. Fonte: Nosso acervo de pesquisa.	122
Figura 31: Mestre Sabú (Mestre Sales) e professora Luana (Porta Bandeira). Fonte: Acervo do mestre.	123
Figura 32: Mestre Sabú com um dos seus cachorros. Fonte: Nosso acervo de pesquisa.....	123
Figura 33: Quarto de depósito dos instrumentos. Fonte: <i>Idem</i>	124
Figura 34: Título Mestre Griô. Fonte: Acervo do mestre.	128
Figura 35: Certificado Prêmio Viva Meu Mestre. Fonte: Acervo do mestre.....	129
Figura 36: Muro da casa do mestre. Fonte: Nosso acervo de pesquisa.	130
Figura 37: Frente da casa. Fonte: <i>Idem</i>	131
Figura 38: Capoeiristas na Assembleia Fonte: Assessoria de Comunicação da Assembleia Legislativa.	132
Figura 39: Dia 26 de Agosto. Veto derrubado! Fonte: Mestre Pança.....	132
Figura 40: Mestre Sabú expondo os instrumentos na feira. Fonte: Nosso acervo de pesquisa.....	133
Figura 41: Momentos. Fonte: Nosso acervo de pesquisa.	134

Figura 42: Jogar capoeira ou Danse de la Guerre. Fonte: Rugendas (1979).....	140
Figura 43: Mestre Sabú em harmonia tocando berimbau. Fonte: Nosso acervo de pesquisa.....	141

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 A CAPOEIRA NA TRAMA COTIDIANA: Maneiras de fazer, trajetória e memória social	25
1.1 Cotidiano, maneiras de fazer e Capoeira	25
1.2 “As capoeiras”: novas trajetórias sociais	39
1.3 Mestres de capoeira em cena: nos gingados sociais das memórias.....	48
CAPÍTULO 2 MESTRE SABÚ E A CAPOEIRA EM GOIÁS: “Foi minha vida, não me vejo fora disso aí...”	55
2.1 Capoeira e Estigmas: “na época que eu desmatei tudo isso aqui, ninguém queria capoeira, nem de graça”	65
2.2 A Capoeira Arte: “A gente não pode ser medíocre, tem que evoluir, foi o que eu fiz”	73
2.3 A produção de instrumentos: “...se eu falar pra você que eu me ensinei a fazer, você não acredita, mas é verdade...”	84
2.4 O lugar de memória: “Eu fazia shows no Centro de Goiânia na porta do Palácio, foi quase trinta anos todos os domingos...”	90
2.4.1 O trabalho com o menor abandonado	98
2.4.2 O caráter cultural das apresentações na feira, escolas e desfiles.....	102
2.5 Fotos e Momentos marcantes	109
2.6 O auge da carreira: estatuto, o destaque na revista, as cartas	117
2.7 A família	121
2.8 Os dilemas psíquicos	124
2.9 Sobre o reconhecimento: “Depois que mata a cobra, todo mundo quer mostrar o pau. Quero ver é mostrar a cobra morta!”	126
CAPÍTULO 3 “EU SOU ANGOLEIRO, ANGOLEIRO DE VALOR” : Memória, experiência e patrimônio	135
3.1 Memória e experiência nas narrativas de Mestre Sabú	135

3.2 Ofício de mestre: pelos meandros do patrimônio	144
A experiência que nos ensina.....	147
REFERÊNCIAS.....	150

Introdução

Quando eu penso no futuro, não esqueço o meu passado.
(Dança da solidão – Paulinho da Viola).

Esta pesquisa é parte de um ciclo que se iniciou em 2008, quando assumimos o compromisso de produzir conhecimento sobre a capoeira. Minha formação acadêmica inicial está ligada ao universo das práticas corporais. Inspirada na capoeira ingressei no curso de Educação Física na Universidade Federal de Goiás – UFG. Sou professora, e tenho compromisso não somente com a educação básica, como também com a capoeira.

Ao falar da minha formação inicial, não posso esquecer-me da importante e especial contribuição do professor Nivaldo Antônio Nogueira David, que me ajudou delimitar meu tema de pesquisa na capoeira. Um professor que soube ouvir minhas inquietações e respeitar minha identidade, me auxiliou significativamente a olhar para realidade que vivo e buscar nela as “respostas” para minhas perguntas. O gesto do professor me trouxe segurança e confiança para trabalhar e produzir conhecimento com responsabilidade e comprometimento.

Minha trajetória na capoeira está ligada à periferia da cidade de Aparecida de Goiânia, setor Cidade Livre, iniciada no Terreiro de Capoeira Angola Luanda do Mestre Azeitona¹ no ano de 2003. Em 2008, aconteceu minha primeira aproximação com Mestre Sabú. Ao participar de um grupo que tem um ancestral importante para a capoeira no Estado, busquei saber mais sobre esse mestre. Ainda estava no terceiro ano de faculdade e tinha como objetivo apenas fazer um pré-projeto, que futuramente poderia subsidiar a elaboração do trabalho de final de curso.

O mestre do grupo que participo, professor Azeitona na época me acompanhou nas primeiras conversas com o Mestre Sabú. Encontramos Mestre Sabú desanimado e indignado com os problemas de saúde, e lutando para sobreviver com um salário mínimo. Mesmo com o registro da capoeira como patrimônio cultural imaterial brasileiro naquele ano, ele não via muitas perspectivas

¹ Mestre Azeitona iniciou sua trajetória na capoeira com um aluno formado do Mestre Sabú e em seguida continuou sua formação diretamente com Mestre Sabú.

de mudança, visto que em sua trajetória experimentou várias dificuldades enquanto mestre pioneiro da capoeira no Estado.

Em 2009, sob a orientação do professor, voltei à casa do mestre para dar continuidade à pesquisa, com o foco voltado à sua atuação como educador. A pesquisa para o trabalho de conclusão de curso tinha o objetivo de analisar o trabalho e a influência do mestre na formação e na vida dos seus alunos. Finalizamos nossa pesquisa de graduação intitulada *Mestre Sabú e a Capoeira Angola em Goiânia: história, sonhos e dilemas de um Educador Popular*, enfatizando a prática deste mestre com a Capoeira Angola, bem como, com depoimentos de alguns de seus alunos que hoje são mestres de capoeira e corroboram a formação humana e respeitosa pela qual vivenciaram com o referido mestre. Esta pesquisa também desvelou o quanto Mestre Sabú proporcionou para muitas crianças de Goiânia o contato com uma vida digna pela capoeira e foi também um dos pioneiros dos trabalhos de fundo cultural e social da nossa capital.

Em 2010, esse trabalho foi agraciado com o primeiro lugar no 2º Prêmio Brasil de Esporte e Lazer de Inclusão Social. Em 2011, o Conselho Universitário da UFG, reconheceu o mérito do trabalho premiado em 2010. Ainda em 2011, esta pesquisa da graduação também foi importante para compor informações e dados sobre a prática de Mestre Sabú, que participou do “Prêmio Viva Meu Mestre!”², sendo reconhecido e agraciado com o prêmio. Nesse momento de organização dos dados e informações sobre o mestre, percebemos ainda mais a amplitude de sua atuação e prática com a capoeira, e o quanto ele foi uma referência cultural em sua época. Tendo em vista a relevância do seu trabalho com a Capoeira Angola, nos surpreendia a falta de estudos aprofundados sobre o mestre e seu trabalho.

Em nossa aproximação com o tema de pesquisa, encontramos alguns livros sobre a capoeira em Goiás. O primeiro livro a dissertar sobre o tema foi intitulado *Na Roda do Berimbau*, de autoria de Emílio Vieira, publicado no ano de 1973. É um livro que procura apresentar à sociedade goiana as origens da capoeira no Brasil e a prática da capoeira em Goiânia, ilustrado com fotos da escola do Mestre Sabú na Vila Redenção e ressaltando os mestres responsáveis pela difusão da capoeira no Estado.

² Com ajuda de Caio Sgarbi Antunes, auxiliamos Mestre Sabú, organizando a documentação solicitada no edital do referido prêmio.

Segundo Vieira (1973) a capoeira começou a ser difundida em Goiás, por duas academias pioneiras fundadas em Goiânia: o Terreiro de Capoeira Angola, de Mestre Sabú (Manuel Pio de Sales, Vila Redenção) e a Academia de Capoeira Regional (Jóquei Club), de Mestre Osvaldo de Souza.

*A História da Capoeira de Goiás contada por seus pioneiros*³, organizado por Elton Pereira de Brito em 2009, é o segundo livro sobre os mestres de Capoeira em Goiás. O mesmo está composto por entrevistas feitas a Mestre Sabú e a Mestre Osvaldo de Souza, os pioneiros da capoeira. Há depoimentos e fotos dos mestres, retratando o início e desenvolvimento de seus trabalhos em Goiânia. Estão registrados neste livro relatos sobre as suas trajetórias na capoeira. É uma obra relevante, mas que apresenta algumas limitações em relação aos dados e fontes coletados pelo organizador.

Destarte, os conhecimentos prévios deste tema, a partir da aproximação enquanto praticante desde 2003 e pesquisadora desde o ano de 2008, nos possibilitam afirmar que os estudos a respeito da Capoeira em Goiás, tendo como ponto de partida seu pioneiro – Mestre Sabú, tem lacunas a serem preenchidas tanto no que se refere a seu saber-fazer quanto em sua atuação e memória. Uma vez que este mestre não só abriu os caminhos para a capoeira no Estado, como também teve uma atuação cultural, política e de utilidade social. Trata-se de um mestre griô, que hoje aos 74 anos continua suas atividades com a Capoeira Angola, mesmo entre tantos desafios e com a falta de condições objetivas de atuação, conforme ele nos narrou “*estou nos bastidores, dando apoio a quem me procura*”.

Mestre Sabú marca pela sua experiência uma distinção de um sujeito social, que evoca sua memória para falar, ressaltar e denunciar as injustiças das estruturas de classe que vivemos. Bourdieu (2011, p. 23) nos esclarece que “[...] existir em um espaço, ser um ponto, um indivíduo em um espaço é diferir, ser diferente”. Destarte, os sujeitos relacionam-se dentro das condições sociais em que se encontram, e buscam representar aquilo que eles querem passar ao mundo, o que possibilita o surgimento dos ritos, festas, manifestações culturais, entre outras práticas. Para Pierre Bourdieu (2008) a representação é determinada pelo interesse do grupo que a manifesta, assim sendo, “[...] a representação que os indivíduos e os grupos

³ O referido livro contou com o financiamento de doze mil reais subsidiado pelo Prêmio Capoeira Viva em 2007.

exibem inevitavelmente através de suas práticas e propriedades faz parte integrante de sua realidade social”. (BOURDIEU, 2008, p. 447).

Disto não se pode negar o quanto as representações são frutos de intensas experiências sociais, por isso torna-se indispensável a sua compreensão enquanto uma realidade social abrangente, sem contudo, perder de vista as peculiaridades vivenciadas cotidianamente. Sobretudo, “os sujeitos sociais compreendem o mundo social que os compreende” (BOURDIEU, 2008, p. 446). Em vários momentos Mestre Sabú nos narra os princípios norteadores do seu trabalho demarcando-o e ao mesmo tempo denunciando as mazelas sociais. O mestre nos narra sua memória sobre as práticas sociais e culturais que fizeram parte do seu trabalho com a capoeira em Goiânia, acentuando os limites e possibilidades diante daquele contexto.

Portanto, pensando numa perspectiva de que os sujeitos sociais devem ser compreendidos em complexa correlação com a estrutura cultural, social e histórica, iniciamos esta pesquisa no campo da sociologia, a fim de qualificar debates e compreensões sobre esse sujeito social – Mestre Sabú. Em Certeau (2012) compreenderemos sua trajetória de vida mais a fundo, nas análises que seguirão nos próximos capítulos, desvelando suas táticas ao apropriar-se do mundo social pelas práticas cotidianas.

Destaque-se que é a primeira dissertação sobre capoeira na área da sociologia na UFG⁴. Esta pesquisa está vinculada à linha de pesquisa *Cultura, Representações e Práticas Simbólicas*, do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Goiás. Nosso eixo de análise é *memória social e patrimônios culturais*, perpassando pelo tema: Capoeira em Goiás, em suas manifestações simbólicas, estéticas e seu poder de resistência e transformação social na prática do Mestre Sabú.

Nosso desafio enquanto praticante e pesquisadora foi apreender o sentido social, cultural, simbólico e histórico que Mestre Sabú assumiu na sociedade goianiense, movimentando toda uma época, quando iniciou seu trabalho na capital

⁴ E a segunda da UFG. A primeira pesquisa em nível de *Stritu sensu* sobre capoeira está na área da Antropologia, sob o título: “*Eu sou Angoleiro, angoleiro eu sei que eu sou*”: *Identificações e Trajetórias na Capoeira Angola em Goiânia*, e autoria de Alessandra Barreiro da Silva (2014). A autora, diga-se de passagem, também participa de um grupo de capoeira que vem da ancestralidade de Mestre Sabú, teve como objetivo de pesquisa: “conhecer as trajetórias de alguns angoleiros e angoleiras de Goiânia, bem como compreender as identificações da Capoeira Angola nesta cidade.”. (SILVA, 2014, p. 8).

na década de 1960 e nos anos seguintes continuou sua trajetória, na qual ele afirma: *“A história começou por mim, eu sou a história da capoeira do Estado de Goiás. Não tem pra onde escapar. Quem divulgou e fez tudo isso aí, foi eu. E foi arduo. Não tinha nem um sábado, nem um domingo pra descansar.”* (Entrevista em 30/06/2008).

E é por esse pioneirismo que analisamos as narrativas de Mestre Sabú, por meio de categorias analíticas que perpassaram pela sua memória social, trajetória de vida, ofício e maneiras de fazer. Bem como, pela compreensão dos significados sociais, culturais e simbólicos da Capoeira Angola de Mestre Sabú, a identificação do seu saber-fazer na Capoeira e sua relação com os instrumentos que produz, salientando os desafios, possibilidades e os impactos sociais deste trabalho à sociedade goianiense. Diante do exposto, indagamos: como a trajetória de vida do Mestre Sabú nos ensina sobre as expressões culturais simbólicas? Para além da sua prática rica em vários aspectos culturais e sociais, urge questionarmos: qual o lugar de Mestre Sabú na história de Goiânia enquanto uma referência da cultura goianiense?

Embora muito pouco se saiba de sua trajetória pela cidade e além da cidade, mesmo em condições adversas Mestre Sabú resiste e constrói um trabalho que marcou época em Goiânia, atuando no campo da cultura goianiense e no campo social com crianças e adolescentes de rua. Acreditamos que a relevância desta pesquisa está em contribuir com o debate e discussão da importância de reconhecer cada saber/fazer dos mestres de capoeira, contribuindo principalmente para que cada um e cada uma sejam reconhecidos e respeitados desde suas famílias até os governos.

A história de Mestre Sabú não é a história que faz referência aos heróis, ou dos mais sucedidos socialmente, mas a dos que estão à margem ou esquecidos pela sociedade. É a saga dos desprivilegiados e dos que lutaram anonimamente em prol de questões culturais e sociais, e lutam para sobreviver dignamente. Depois de muitos anos vivendo na Vila Redenção, ele mudou sua escola para a casa que tinha no bairro Alto da Glória, e após ir e voltar da região do Rio Araguaia, ele se situou no seguinte endereço: Rua H-90 Quadra 174 Lote 37, s/n Setor Cidade Vera Cruz, Aparecida de Goiânia.

Pensando a partir desta realidade, o método de pesquisa desenvolvido foi baseado na História Oral, nos auxiliando a lidar com a produção das nossas próprias fontes em colaboração com o sujeito pesquisado, por conseguinte, com a história

viva para dar sentido social à vida do depoente, conforme nos afirma Meihy (2002, p. 15):

A presença do passado no presente imediato das pessoas é a razão de ser da história oral. Nessa medida, ela não só oferece uma mudança do conceito de história, mas, mais do que isso, garante sentido social à vida de depoentes e leitores, que passam a entender a sequência histórica e se sente parte do contexto em que vivem.

Utilizamos a História Oral por se tratar de uma abordagem que lida com o tempo presente. A História Oral questiona não somente os caminhos para a construção do conhecimento, mas, seu caráter, sua natureza e condição de possibilidade. Para Paul Thompson (1992) a História Oral, lança vida para dentro da própria história, isso aumenta seu campo de ação, ela admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre os desconhecidos que estão entre o povo, ela dá voz aos sujeitos e sentido aos seus relatos.

A história oral não é necessariamente um instrumento de mudança; isso depende do espírito com que seja utilizada. Não obstante, a história oral pode certamente ser um meio de transformar tanto o conteúdo quanto a finalidade da história. Pode ser utilizada para alterar o enfoque da própria história e revelar novos campos de investigação; [...] pode devolver às pessoas que fizeram e vivenciaram a história um lugar fundamental, mediante suas próprias palavras. (THOMPSON, 1992, p.22).

A História Oral centra-se nos indivíduos, em suas narrativas e experiências, pois esses sujeitos sociais são seres de memória que trazem consigo uma história, muitas vezes significativas para a própria cultura (como é o caso de Mestre Sabú), razões pelas quais ela ultrapassa o discurso instituído, os textos oficiais e produz o seu próprio material de estudo e análise. Mas, ao centrar-se nos indivíduos ela não deixa de dialogar com as condições políticas e econômicas em que estes estão inseridos. Nesse contexto, o método envolve diferentes recursos dentre os mais conhecidos estão a entrevista, a observação, a fonte documental, os questionários, e leva em consideração tanto os aspectos qualitativos como os de natureza quantitativa (PRAXEDES; TEIXEIRA, 2006).

Ao buscar as significações que a História Oral possui, ela se relaciona com o fator subjetivo, dialogando com tudo o que é denso e intensamente humano, ela se torna um movimento social que vê na memória viva a possibilidade de emergir

identidades e dentro do contexto social, do todo, enxergar as particularidades que estão nas histórias individuais, dando a ela sua respectiva significação. Para Meihy (2002, p. 20) a História Oral “se fundamenta no direito de participação social, e nesse sentido está ligada ao direito de cidadania”.

E, assim como a Educação, a História Oral se constitui em um ato político, em seu caráter formador, que tem por objetivo contribuir para a formação humana.

A História Oral é uma experiência de caráter pedagógico porque ela é formadora. Ela não somente interroga e registra, mas potencializa a condição e a ação dos sujeitos no mundo. Nos fios da memória, no resgate do vivido, ressignificando, reinterpretado, revivido na narrativa, os sujeitos produzem conhecimentos e vão se constituindo em processos de identificação e de subjetivação. Em processos de formação. (PRAXEDES; TEIXEIRA, 1986, p. 162).

É por nossa aproximação o campo de estudo e pesquisa, que acreditamos neste método como o mais apropriado para a realização deste estudo sobre o protagonismo de Mestre Sabú com a Capoeira Angola em Goiânia. A História Oral nos permitiu a apreensão dos múltiplos aspectos de um contexto social, as maneiras de fazer, as relações de poder e as transformações sociais. A memória é uma categoria importante para este trabalho. E os sujeitos de memória que por sua vez, tencionaram espaços, tempos e trajetórias de uma cidade envolta por conflitos e tensões, são relevantes fontes para desvelar os estigmas e relações sociais das pessoas que nela viveram.

A pesquisa foi aprovada pelo comitê de ética da UFG e seguiu todos os trâmites necessários antes da ida em campo. Conforme supracitamos temos contato com Mestre Sabú desde 2008, em consequência disso, temos um vasto material sobre sua trajetória, como entrevista deste referido ano e do ano de 2009, que não analisamos por completo em nosso trabalho de graduação, e citamos nesta dissertação, a fim de enriquecer as discussões apresentadas.

Quando entramos em contato com o Mestre Sabú em março de 2014, o encontramos desanimado em situação quase semelhante à época de 2008, irritado com a falta de apoio para dar continuidade a seu trabalho. Após ter sido reconhecido no Prêmio Viva Meu Mestre, ele conseguiu regularizar a situação precária de sua residência, bem como, financeira e por conta própria fez um Ponto de Cultura em sua casa, retomando ativamente os trabalhos com a fabricação dos instrumentos musicais e ajudando as pessoas que o procuram seja no campo da capoeira, seja

no campo social. Após, apresentarmos nossa proposta de pesquisa, ele disponibilizou-se a participar e colaborar com entrevistas e com seu acervo de fotos e documentos históricos.

Corroboramos com Bosi (1994, p. 37) quando assevera que o principal esteio do seu método foi “a formação de um vínculo de amizade e confiança com os recordadores.”. Esse vínculo não é construído entre uma ida a campo e outra, mas é fortalecido no decorrer da pesquisa. Há uma relação de amizade e confiança que foi construída no decorrer dos anos, o que resultou em relatos ricos de detalhes e momentos únicos, como algumas vezes em que o mestre nos certificava: “*você é a primeira pessoa que sabe disso*”.

Acrescentamos que esses elementos foram imprescindíveis para esta pesquisa, tendo em vista que, Mestre Sabú se sentia a vontade em nos falar da sua história de vida e trajetória, colaborando e nos apresentando sua opinião, que por vezes, nos rendiam boas risadas aos sábados de manhã e em dias alternados da semana no período da tarde quando nos encontrávamos em sua residência.

Voltamos a Bosi (1994, p. 38) para referendar sua experiência e afirmar com ela:

Uma pesquisa é um compromisso afetivo, um trabalho ombro a ombro com o sujeito de pesquisa. Ela será tanto mais válida se o observador não fizer excursões saltuárias na situação do observado, mas participar de sua vida. [...] Não basta a simpatia (sentimento fácil) pelo objeto da pesquisa, é preciso que nasça uma compreensão sedimentada no trabalho comum, na convivência, nas condições de vida muito semelhantes.

Reafirmamos nosso compromisso com esta pesquisa não só academicamente falando, mas socialmente. Dando ao sujeito pesquisado seu devido lugar na cultura goianiense e desvelando suas maneiras de fazer e representatividade sociocultural. Trata-se de voltar os olhares acadêmicos para o homem simples do povo e suas astúcias e práticas cotidianas, bem como, para criatividade, pluralidade e complexidade de suas ações a frente de um grupo cultural e social.

Buscamos em nossos encontros ouvir o mestre, saber mais sobre seu cotidiano. E a partir de suas falas dialogávamos com nosso roteiro de entrevista semiestruturado com temas sobre a origem familiar, a aproximação com a capoeira,

como era a relação com os mestres da Bahia, como ele aprendeu a fabricar instrumentos, como fazia seu trabalho, como também, suas inquietações e angústias que transpareciam nas narrativas. De modo que ele ficava a vontade em nos narrar sobre a vida, o passado e trajetória com a capoeira em Goiânia.

As entrevistas/conversas conforme citamos, foram gravadas e filmadas, desse modo, completamos os dados e informações que temos de outras entrevistas e materiais acumulados no acervo de pesquisa. Também acumulamos em nosso acervo e utilizamos na dissertação, fontes em jornais como: O Popular – Goiânia (1969); Diário Oficial – município de Goiânia (1974); Jornal Diário de Notícias – Bahia (1975); a Revista *Dô de Artes Marciais* – circulação nacional (1978). Cartas que o mestre recebia de vários Estados do Brasil e cerca de sessenta fotos do acervo do mestre. Além destes acervos, temos os referidos livros: *Na roda do berimbau* (1973); *A História da Capoeira de Goiás contada por seus pioneiros Mestre Sabú e Mestre Osvaldo* (2009), bem como, nossa monografia de graduação em Educação Física: *Mestre Sabú e a Capoeira Angola em Goiânia: história, sonhos e dilemas de um Educador Popular*.

O acervo do mestre nos foi disponibilizado desde 2011, devido à organização de dados para enviar ao Prêmio Viva Meu Mestre, este fato contribuiu para o acesso a fotos antigas, que subsidiaram nossos diálogos. Para Mauad (1996, p. 15) toda imagem tem sua historicidade, nesse sentido, “o marco de sua produção e o momento da sua execução estão indefectivelmente decalcados nas superfícies da foto, do quadro, da escultura, da fachada do edifício. O estudo das imagens [...] impõe o estudo da historicidade dessa imagem”. É sob esse viés que dialogamos com o mestre utilizando as fotos do seu acervo pessoal, exploramos o quanto essas imagens relevaram momentos importantes na vida social e cultural do mestre, nos quais conhecemos mais de sua história e que vieram à tona sentimentos saudosos de outrora. Fato este, que nos auxiliou na seleção de fotos para compor a pesquisa.

Houve instantes que o mestre se emocionava ao falar de sua família, as dificuldades enfrentadas, e se sentia muito desanimado e deprimido com a situação em que se encontra, expressando várias vezes à dimensão do seu trabalho quase na mesma dimensão do seu esquecimento. Ele vive seu passado no presente, sua memória apesar de apresentar alguns lapsos com nomes e fatos recentes, tem lembranças tão vivas de quarenta, cinquenta anos atrás, o que nos favoreceu ter

contato com depoimentos ricos em detalhes e emoções sobre sua trajetória e suas maneiras de fazer a capoeira.

À medida que transcrevíamos⁵ as conversas, redigíamos os primeiros textos e dialogávamos com o orientador, surgiam outros temas e assuntos e assim voltávamos a campo para conversar com o mestre, que mais que um informante, também criou boas expectativas com nosso trabalho, nos dando elementos para escrever sobre sua trajetória mostrando seu acervo e informações em primeira mão. Deste modo, foi possível avançar em questões que outros pesquisadores e pessoas que escreveram sobre o mestre, não abordaram. Contudo, temos clareza que na abordagem metodológica que utilizamos há múltiplas versões dos acontecimentos.

Nesta abordagem metodológica, inexistem uma versão única, pois são múltiplas, processuais e polissêmicas as interpretações da história dos acontecimentos, das experiências vividas. Em suma, a metodologia da História Oral problematiza a própria noção de verdade científica hegemônica na ciência moderna. (PRAXEDES; TEIXEIRA, 2006, p. 157).

Em síntese, esta pesquisa enfatizou aspectos qualitativos dos dados (fontes/informações/depoimentos/bibliografias), visando aprofundar nos significados e sentidos das narrativas e da trajetória do Mestre Sabú, desvelando a dinâmica cultural e social da realidade, nos fazendo atingir a complexidade dos fatos sociais e das práticas culturais. O texto a seguir foi redigido pensando em apresentar os espaços sociais que a capoeira e seus praticantes ocuparam na sociedade, entre suas astúcias/táticas, de modo a refleti-la como prática social, histórica, cultural e corporal.

A dissertação está estruturada em três capítulos. No *Capítulo 1 A capoeira na trama cotidiana: maneiras de fazer, trajetória e memória social* iniciamos com aspectos da trajetória social da capoeira, de modo a enfatizar as lutas políticas e sociais que ela engendra em seus praticantes, entre as táticas e práticas cotidianas de empoderamento dos sujeitos sociais e a função da memória para o fortalecimento dessa arte e dos seus praticantes. Por conseguinte, refletiremos sobre sua expansão pela sociedade, entre a invisibilidade e a visibilidade. No *Capítulo 2 Mestre Sabú e a capoeira em Goiás: “Foi minha vida, não me vejo fora disso aí...”*

⁵ As entrevistas passaram pelo processo de transcrição, preocupando-se com o sentido da narrativa e não com sua forma. (Cf. MEIHY, 2002).

destacamos a trajetória de Mestre Sabú com a capoeira na capital do Estado, Goiânia, bem como, a identificação do seu saber-fazer na capoeira, os desafios, possibilidades e os impactos sociais do seu trabalho na sociedade goianiense. No *Capítulo 3 “Eu sou angoleiro, angoleiro de valor”: memória, experiência e patrimônio* debateremos um pouco mais sobre os valores culturais e simbólicos da experiência de Mestre Sabú com a capoeira. E iniciamos um breve diálogo sobre capoeira nos meandros do patrimônio. No último tópico *A experiência que nos ensina*, consideramos a importância de aprendermos com a experiência do Mestre Sabú nas práticas culturais e na vida. Cabe a nós, praticantes e pesquisadores, não relegarmos essa trajetória ao esquecimento.

CAPÍTULO 1

A CAPOEIRA NA TRAMA COTIDIANA: Maneiras de fazer, trajetória e memória social

*A alma negra nunca foi escravizada
Correu menina levada, brincado no céu de lá.
Roubaram o sol, roubaram a noite e meu dia,
Só não roubaram a poesia que eu trago no meu cantar.
(Corta Cana – Mestre Toni Vargas)*

Neste primeiro capítulo ressaltaremos aspectos da trajetória social da capoeira, de modo a enfatizar as lutas políticas e sociais que ela engendra por seus praticantes. Por conseguinte, refletiremos sobre sua expansão pela sociedade, entre a invisibilidade e a visibilidade, bem como, entre as táticas e práticas cotidianas de empoderamento dos sujeitos sociais e a função da memória para o fortalecimento dessa arte e dos seus praticantes.

Ao abordarmos a capoeira enquanto uma expressão corporal, cultural, histórica e social que não está dada e nem alheia aos desdobramentos sociais, destacamos seu papel social como cultura de resistência. Sua complexidade é mais bem compreendida quando direcionamos nossas análises às memórias e às trajetórias dos sujeitos sociais (mestres), que possibilitaram o surgimento e a ascensão da capoeira no Brasil e no mundo enquanto estratégia cultural de resistência cultural.

1.1 Cotidiano, maneiras de fazer e Capoeira

Cotidianamente homens e mulheres comuns constroem suas relações sociais marcando seu espaço e enfrentando os desafios do seu tempo. Nessas ações, eles produzem cultura e fazem história, dentro das condições que lhes são legadas socialmente. Nesse contexto de constante interação, no qual podem surgir várias práticas corporais e culturais manifestadas socialmente, cabe refletirmos, como homens e mulheres em um determinado espaço e tempo se apropriam das normas que lhes são impostas, incorporando ou subvertendo-as com novas maneiras de fazer?

Dentro do contexto social é imprescindível enxergar as particularidades presentes nas práticas cotidianas e nos itinerários de vida das pessoas comuns, e assim, compreender suas maneiras de fazer e de se apropriar do mundo social, produzindo cultura e espaços de sociabilidades. Como ressalta Michel de Certeau (2012, p.41) compreendemos que essas *maneiras de fazer* “constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural”.

Em Michel de Certeau (2012) encontramos ainda uma importante contribuição para analisarmos as práticas cotidianas e as diversas táticas, que são vinculadas sobre os detalhes do cotidiano. Assim, ocorre uma reapropriação criativa (e subversiva) das pessoas comuns sobre os produtos que o escol da sociedade considera mais cultural. Essa reapropriação se realiza nas diversas práticas cotidianas, tais como falar, ler, cozinhar, morar, circular, entre outras, que são articuladas enquanto táticas, transformando os acontecimentos em ocasiões.

Todavia, Certeau “não pretende reduzir a sociedade às suas práticas cotidianas. Para ele, tais práticas precisam ser associadas a outros modos de funcionamento da realidade social: sistemas econômicos. de representação, etc” (SCHMIDT 1994, p. 84). A ênfase dada ao cotidiano tem como preocupação desvelar a importância do mesmo para o entendimento do "social mais amplo". Deste modo, é preciso estar atento para a fragmentação das práticas cotidianas que ocorre na sociedade contemporânea, sendo imprescindível compreendê-las pelas relações que ocorrem no dia a dia das pessoas comuns, *anônimas*.

Segundo Schmidt (1994, p.85) para Certeau o indivíduo *anônimo* é um fragmento representativo da multiplicidade do social, pois "cada indivíduo é um *lócus* no qual uma incoerente e frequentemente contraditória pluralidade de determinações relacionais interagem” (p. xi). Nessa perspectiva é importante analisar a situação do homem comum, o “homem ordinário”, e as relações de poder que o envolvem podendo gerar resignação e conformismo, mas também aspirações e resistências, a partir das reapropriações de regras e códigos sociais que ele faz, criando suas próprias maneiras de fazer. Assim, no discurso do homem comum desvelam-se os traços de suas experiências culturais, de tal modo que, “o enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se *torna* o narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento” (CERTEAU,

2012, p. 61). Sobremaneira, este sujeito social expõe sua trajetória sócio histórica, falando de um lugar comum e vivenciando novos contextos cotidianamente.

Nesse sentido, homens e mulheres, estão sempre reinventando novas sociabilidades em diálogo com o espaço social no qual estão inseridos. Suas táticas criam situações de ação para as maneiras de utilizar uma possível ordem imposta a um lugar, tal como nos afirma Certeau (2012, p.87) “sem sair do lugar onde tem que viver e que lhe impõe uma lei, ele aí instaura *pluralidade* e criatividade. Por uma arte de intermediação ele tira daí efeitos imprevistos”. São ações minúsculas que tem sua própria inventividade e diversidade.

Certeau (2012) compreende essas ações ou maneiras de fazer enquanto “táticas”, as astúcias dos mais fracos em relação aos mais fortes, para transgredir as regras instituídas. O autor nos explica essa relação diferenciando *Táticas* e *Estratégias*, categorias que elucidam como os sujeitos sociais criam espaços de produção de sentido, para além das imposições que lhes são feitas em diferentes circunstâncias sociais.

Chamo de estratégia o cálculo (ou a manipulação) das relações de força que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos da pesquisa etc.). Como na administração de empresas, toda racionalização “estratégica” procura em primeiro lugar distinguir de um “ambiente” um “próprio”, Gesto cartesiano, quem sabe: circunscrever um próprio num mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do Outro. Gesto da modernidade científica, política ou militar (CERTEAU, 2012, p. 93).

As Estratégias são sustentadas pelas relações com o poder e organizadas para mantê-lo. Segundo Certeau (2012, p. 94) elas visam produzir, mapear e impor, gerando um lugar próprio, “onde a vista transforma as forças estranhas em objetos que se podem observar e medir, controlar, portanto, e “incluir” na sua visão”, ela também pode ser reconhecida como “um tipo específico de saber, aquele que sustenta e determina o poder de conquistar para si um lugar próprio”. Em contrapartida, a Tática surge como a “arte do fraco”.

[...] chamo de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. [...]. Ela opera golpe a golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. Em suma, a tática é a arte do fraco. (CERTEAU, 2012, p.94-95).

As Táticas representam as mil e uma maneiras de fazer, elas surgem em um momento de astúcia, é “a arte de dar um golpe é o senso da ocasião” criando oportunidades, e, é “determinada pela ausência de poder” (CERTEAU, 2012, p. 95). As diversas práticas cotidianas são táticas com o objetivo de transformar os acontecimentos em situações que lhes sejam favoráveis, utilizando, alterando e manipulando as ações impostas pelas Estratégias daqueles que detém o poder.

Destarte, é na vida cotidiana que várias atividades são produzidas, reproduzidas, apropriadas e reapropriadas, compartilhadas socialmente pelos indivíduos. Agnes Heller (1994, p. 19) afirma que ninguém existe sem reproduzir-se “[...], por conseguinte, em todas as sociedades há uma vida cotidiana e todo homem, seja qual for seu lugar ocupado na divisão social do trabalho, tem uma vida cotidiana⁶”. Para Heller (2000, p. 22) a vida cotidiana não está “fora da história”, mas, no centro dela, a filósofa nos explica que “a pessoa que assimila a cotidianidade de sua época assimila também, com isso, o passado da humanidade, embora a tal assimilação possa não ser consciente, mas apenas, em si”. Ainda segundo esta autora, a vida cotidiana é heterogênea e hierárquica, portanto, cada fazer humano tem sua peculiaridade e significação e as pessoas se apropriam de diferentes modos da realidade, como também, essas relações ocorrem entre as esferas heterogêneas das estruturas econômico-sociais.

Em Certeau (2012) e Heller (2000), podemos compreender o cotidiano na sua complexidade, enquanto o lugar da reprodução da vida social, que mantém e reproduz estruturas e culturas, é também o lugar do espontâneo, do habitual, do

⁶ Tradução minha de: “Por conseguinte, en toda sociedad hay una vida cotidiana y todo hombre, sea cual sea su lugar ocupado en la división social del trabajo, tiene una vida cotidiana.”

mecânico, da criatividade e das multiplicidades das maneiras de fazer, em meio as *Estratégias e Táticas*. Diante do exposto, é imprescindível nos atentarmos para as peculiaridades das práticas culturais e sociais que se desenvolvem no cotidiano, pois a fragmentação destas práticas é uma constante tendência, o jogo de poder que se estabelece tende a subtrair o verdadeiro sentido destas práticas. Essas considerações são relevantes para compreendermos o papel do negro na formação da sociedade brasileira, onde mesmo escravizado e coisificado não deixa de exercitar as suas práticas culturais.

Assim, dentro da condição social que lhe é posta, também acrescenta a esta sociedade algo que ele é *fazedor*. Mesmo com sua comunidade desfeita, sua insubordinação lhe dá novos elementos para lutar por sua vida baseado na memória de suas práticas ancestrais, e, “apesar dos efeitos destrutivos que o tráfico e o sistema escravista imprimiram nos costumes africanos, a memória coletiva negra conseguiu encarnar-se no solo brasileiro” (ORTIZ, 1999, p. 21).

A capoeira é um exemplo desse legado africano em solo brasileiro, ela “conta em sua trajetória histórica a força da resistência contra a escravidão e a síntese da expressão de diversas identidades étnicas de origem africana” (OLIVEIRA; LEAL, 2009, p. 43). Não podemos compreendê-la sem retomarmos as questões sociais que a envolveram como o trabalho escravo, a exploração, a repressão, a criminalidade, o preconceito e as desigualdades sociais, mas também sua “ascensão” e transformação social.

Desvinculá-la de tais aspectos é destituir-lhe do passado, das condições históricas, culturais e econômicas que fazem parte do seu processo de formação na sociedade brasileira. Processo este, que tem sua história marcada pela desigualdade econômica, social e cultural, expressando as diferenças raciais e de classes. Sobremaneira, o cotidiano dos negros esteve permeado por tais relações e por vezes foi classificado sob o olhar naturalista e eurocêntrico. Analisamos em Henry Chamberlain (1943), Tenente inglês, uma pintura que indica traços dessa representação. Trata-se da figura abaixo:



Figura 1: Barraca de Mercado **Fonte:** Henry Chamberlain (1943).

Há em seu livro, *Vistas e costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro em 1819-1820*, publicado em 1821 e traduzido no Brasil em 1943, várias pinturas com respectivos relatos e impressões de sua curta estadia na cidade. Esta pintura denominada de “*A barraca do Mercado*” acompanhada de sua descrição nos fornece elementos inerentes à vida cotidiana dos escravos a partir do discurso do autor. Chamberlain (1943) descreve que a barraca de mercado consiste em quatro esteios retos coberta com folhas de bananeira e foi montada na Praça da Lapa, onde é comemorada a festa do Espírito Santo. Em seguida, o autor narra que nessas bancas há venda de aves, verduras, legumes e milho, e também

É o ponto de reunião dos negros indolentes e tagarelas, vendo-se aqui alguns destes entregues à sua inclinação natural de escutar a conversa dos outros. Aí está um menino com uma cesta na cabeça, mandado pelo senhor para procurar emprêgo, a discutir com uma mulher da barraca. Atrai a atenção de outra negra, que traz na cabeça para vender vinho e cachaça (espécie de rum ordinário, aguardente comum no país) num taboleiro, de uma outra que vende milho, de um ajudante de barbeiro, esquecido de que o freguês do patrão o espera ansiosamente e até a dona de uma outra barraca, que a abandona por um instante, arrastada pela vontade irresistível

de participar do mexerico. O negro, que carrega uma cesta à cabeça a-pesar-de interromper sua marcha para saber o que se passa, não pára por isso de tocar a sua "madimba lungungo", predileta, instrumento musical africano em forma de arco, com um arame ao invés de corda. Na extremidade em que segura o arco está presa uma cabaça vazia ou tijela de madeira, a qual, enconstada ao estômago nu, permite ao executante sentir tão bem quanto ouvir a música que produz. O modo de tocar é muito simples. Estando o arame bem esticado, toca-se-lhe de leve, produzindo um som, modulado pelos dedos da outra mão, que vai apertando o arame em vários lugares, de acordo com o capricho do músico. São reduzidos os recursos musicais e muito poucas melodias que se tocam, acompanhadas quase sempre pelo canto do executante. São canções de sua terra natal, cantadas na própria língua materna. (CHAMBERLAIN, 1943, p. 103-104)

O contexto social narrado nos remete à compreensão da escravidão urbana e suas formas de exploração marcada pelos “escravos de ganho”. Segundo Soares (1988, p. 108) “os escravos de ganho eram mandados pelos seus senhores à rua, para executar as tarefas a que estavam obrigados, e no fim do dia tinham que entregar a seus proprietários uma determinada quantia por eles previamente estipulada”. Essa situação remonta a condição de subordinação dos escravos, ao mesmo tempo em que representa um período de integração dos negros pela cidade com intensas relações sociais entre eles.

Na descrição de Chamberlain (1943) é notável seu Eurocentrismo ao narrar a situação com uma representação taxativa dos personagens em foco, a barraca é “*ponto de reunião de negros indolentes e tagarelas*”; que possuem uma “*inclinação natural a escutar a conversa dos outros*”; como se tivessem uma “*atração por mexericos*” os outros personagens foram se aglomerando. Esse discurso demonstra uma visão de mundo que inferioriza e classifica essas pessoas, como se as suas relações sociais acontecessem mais por estímulos biológicos, do que pela própria questão social das relações em si.

Outro elemento que nos chama atenção na pintura é o negro que carrega o cesto na cabeça e toca um instrumento semelhante ao berimbau. Chamberlain (1943) o denomina de “*madimba lungungo*”. Na literatura, há várias narrativas de antigos viajantes e cronistas sobre este arco musical que se assemelha ao berimbau. Na África, Shaffer (1977) cita alguns autores que descreveram esse instrumento e os respectivos nomes dados a ele de acordo com o lugar, como: Humbo em Angola descrito por Ladislau Batalha (1890); Rucumbo em Luanda

descrito por Henrique Augusto Dias de Carvalho (1890); Lucungo descrito por José Rendinha (s.d.) e Hungu ou M'borumbumba também em Angola descrito por Albano Neves e Souza citado por Luis da Câmara Cascudo (1967).

Shaffer (1977) ressalta também que no Brasil há registros deste instrumento em aquarelas e textos. Entre os autores que se destacaram estão: Jean Baptiste Debret (1816-1831); Henry Koster (1816); João Emanuel Pohl (1832); Nina Rodrigues (1935); Arthur Ramos (1935; 1940); Edison Carneiro (1975); e outros. Esse instrumento representa um símbolo importante, que indica a resistência cultural do africano ao se utilizar do seu saber ancestral para incorporá-lo em sua vida cotidiana. É um instrumento que o acompanha em seu labor, ao passo que também se torna uma tática que o permite rememorar sua cultura com *“canções de sua terra natal, cantadas na própria língua materna”*. Pela forma de manuseio: *“toca-se-lhe de leve, produzindo um som, modulado pelos dedos da outra mão, que vai apertando o arame em vários lugares”*. Assim, Chamberlain (1943) demonstra a peculiaridade do *“madimba lungungo”*, que ainda não podemos denominá-lo de berimbau, apenas identificá-lo como um possível ancestral que lhe dará posterior origem. Pela assertiva de Assunção (2012, p. 09) *“o berimbau já é um desenvolvimento crioulo, pois muda a postura da mão e introduz o dobrão”*.

Quanto ao cesto na cabeça do negro, temos um elemento da vida cotidiana durante a escravidão urbana que suscita diversas e divergentes discussões sobre a origem do jogo capoeira. É sabido que o termo capoeira possui vários significados⁷ e apresenta diversas acepções *“espalhado em todo o território nacional como no Amazonas, Pará, Maranhão, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Rio de Janeiro, Goiás, Rio Grande do Sul”* (REGO, 1968, p. 25-26). Todavia, ressaltaremos a discussão do significado que se refere à relação social do contexto supracitado.

Rego (1968, p.23) afirma que *“ao lado do vocábulo genuinamente brasileiro de origem tupi, há o português, significando dentre outras coisas cêsto para guardar capões”*. Relacionando o termo capoeira ao jogo capoeira, Beaurepaire Rohan (1889) em *Dicionário de vocábulos brasileiros*, apresenta uma explicação, dentre outras possíveis

Como o exercício da capoeira, entre dois indivíduos que se batem por mero divertimento, se parece um tanto com a briga de galos, não

⁷ Significados estes, relacionados ou não à origem do jogo capoeira. Ver Rego (1968).

duvido que este vocábulo tenha sua origem em Capão, do mesmo modo que damos em português o nome de capoeira a qualquer espécie de cêsto em que se metem galinhas (BEAUREPAIRE ROHAN, 1889, p. 35-36 *apud* REGO, 1968, p. 24).

Nesse sentido Rego (1968) cita o historiador das ruas do Rio de Janeiro, Brasil Gerson, este em suas pesquisas conclui que no grande mercado de aves nasce o jogo da capoeira. Isso, em virtude das brincadeiras dos escravos que povoavam toda a rua transportando na cabeça as suas capoeiras cheias de galinha. Com base nessa assertiva o pioneiro em estudos etimológicos, Mestre Antenor Nascentes, propôs o “nôvo étimo para o vocábulo capoeira, designando o jogo atlético, assim como praticante do mesmo” (REGO, 1968, p.25).

Anos mais tarde, continuando o debate Adolfo Morales de Los Rios Filho publica em 1926 no jornal Rio Esportivo, uma série de artigos com pertinentes observações etimológicas sobre o termo. Segundo o historiador Carlos Eugênio Líbano Soares (1993, p. 34) Adolfo Morales cita o “Cá” indígena, que se refere ao material oriundo da mata, com o “Pú” referente a cesto, apontando “o termo nativo que significa cestos feitos com produtos da mata: “Cá-Pú”.”. Destarte, para o estudioso:

A capoeira como luta teria nascido nas disputas da estiva, nas horas de lazer, nos “simulacros de combate” entre companheiros de trabalho, que pouco a pouco se tornaram hierarquias de habilidades, em que se duelava pela primazia no grupo. Dessas disputas de perna teria nascido o “jogo da capoeira” ou dança do escravo carregador do “Capú” (SOARES, 1993, p. 35).

Soares (1993, p.35) concorda com o autor argentino, pois coloca "o berço da capoeira como próprio do ambiente urbano, onde ela teve seu espaço social de reprodução por todo o século XIX". Esta é uma definição que acompanha a vida cotidiana do negro escravo no Brasil, ligada ao contexto citadino. E, sobretudo, permite compreender os desdobramentos sociais que se entrelaçam entre a capoeira e a escravidão de ganho, o que vem reforçar “a visão da capoeira como um dado cultural derivado da condição escrava, mais particularmente da escravidão urbana.” Soares (1993) endossa essa visão e denomina de Capoeira Escrava, a capoeira praticada nos primeiros decênios do século XIX, apresentando-a como um fenômeno urbano.

As primeiras décadas do século XIX foram marcadas na cidade do Rio de Janeiro pelo terror da capoeira. Geralmente identificados como escravos portadores de facas, estoques, ou qualquer instrumento perfurante, ou então formando "maltas", grupos armados que percorriam as ruas da cidade, os capoeiras mantiveram em permanente vigilância a capital da colônia e depois o Império. Na primeira metade do século a capoeira estava irremediavelmente ligada à condição escrava e à origem africana. (SOARES, 1993, p. 37).

A capoeira neste período caracterizou-se como uma expressão de rebeldia aos ditames do sistema escravista, era a resposta a uma sociedade que em seu processo de formação se constituía desigualmente, legando ao futuro o ranço indelével da discriminação social e, sobretudo, racial. Havia uma grave questão social em desenvolvimento, que desencadeou relações conflituosas e antagônicas, engendrando nos excluídos novas maneiras de organização para contestar a "ordem" vigente.

O escravo era expropriado no produto do seu trabalho e na sua pessoa. Sequer podia dispor de si. Era propriedade do outro, do senhor, que podia dispor dele como quisesse: declará-lo livre ou açoitá-lo até a morte. A contrapartida, na perspectiva do escravo, era o suicídio, a tocaia contra o senhor, membros da família deste e capatazes, rebelião na senzala, fuga, formação de quilombo, saque, expropriação. Não havia dúvidas sobre a situação relativa de um e outro, escravo e senhor, negro e branco (IANNI, 1989, p. 146).

Essa relação expressa os vários fatores que desencadearam a revolta da massa escrava, que por sua vez, nos apresentam elementos para a compreensão do contexto sócio histórico de desenvolvimento da capoeira para além de uma prática ancestral africana que remete a uma cultura anterior, mas também enquanto uma expressão de rebeldia e resistência social no contexto citadino, diante das péssimas condições de sobrevivência. Como um saber cotidiano, foi se manifestando aos poucos, um fenômeno urbano, no qual seus primeiros registros podem ser encontrados nos arquivos policiais.

Segundo Soares (1993) entre 1808 e 1821 há ofícios e correspondências conservados no Arquivo Nacional, que registram altos índices de criminalidade escrava no Rio de Janeiro, relacionando-os principalmente aos "capoeiras". Estes se organizavam em bandos, agrupamentos denominados de maltas, Soares (1993, p.40) ressalta que a "capoeira não era usada somente contra policiais, soldados ou senhores violentos. Ela servia para acertar diferenças e marcar hierarquias dentro

da própria massa escrava”, bem como, era regida por seus próprios códigos internos. Os capoeiras desafiavam o controle submetido à massa escrava e expressavam “[...] a vanguarda da violência escrava na reação às truculências do Estado escravagista.” (SOARES, 1993, p. 46).

Durante o século XIX criou-se um imaginário popular no qual os negros eram hostilizados, os que burlavam os “padrões estabelecidos” eram representados como sujeitos cruéis e delinquentes incorrigíveis. Deste modo, a questão social foi sendo naturalizada e vista como um infortúnio, algo que devia ser combatida, tal como nos afirma Ianni (1992, p. 100) “diante de uma realidade social muito problemática, incômoda, às vezes explosiva, uma parte do pensamento social prefere “naturalizá-la”, considerá-la como “fatalidade” ou apenas herança arcaica pretérita”. Um dos desdobramentos desta questão é a repressão, uma maneira algoz de demonstrar o poder dominante para “acuar” os que desafiam sua autoridade. A capoeira foi transformada em um “problema social”, que demandava “controle”, em outras palavras repressão, intensificada principalmente nos primeiros anos da República com respaldo no Código Penal de 1890⁸.

Oliveira e Leal (2009, p. 31) destacam que Bretas (1991) ao estudar sobre a repressão aos capoeiras, principalmente, nos primeiros anos da República, assertou-nos que: “a imagem dos capoeiras é a reprodução das muitas faces da pobreza. Desfilam cegos, pernetas, escrupulosos, todos reunidos sob o manto igualitário e discriminador de capoeiras”. Assim, associada a malandros, arruaceiros e vadios, a capoeira se fazia presente entre escravos cativos e alforriados, e por vezes entre pessoas influentes da sociedade. Em sua trajetória social, vários capoeiras foram considerados indolentes e inimigos da “ordem, moral e bons costumes”, perpetuando seus nomes nos registros históricos. Há tais registros, principalmente, nas cidades⁹ de Salvador com Besouro Mangangá, do Rio de Janeiro com destaque para o “*terribilíssimo*” Manduca de Praia e de Recife com Nascimento Grande.

No Rio de Janeiro é que a coisa foi mais do que em qualquer outra parte do território nacional. Capoeirista foi desde a nobreza com o Barão do Rio Branco, dentre outros, até ao negro escravo. A imprensa local da época, livros de contos, romances, crônicas e

⁸ A punição à prática da capoeiragem estava prevista no Código Penal de 1890, nos Artigos 402; 403 e 404 (REGO, 1968, p.292)

⁹ Cidades portuárias que receberam grandes remessas de escravos. Ver: Barbosa e Castro (2008).

história estão cheios de façanhas dos capoeiras da segunda capital do Brasil. Melo Moraes, que viveu na época dos grandes capoeiras, se refere a Mamede, Chico Carne-Sêca, Quebra Côco, Fernandinho, Natividade, Maneta, Bonaparte, Leandro, Aleixo Açougueiro, Bentivi, Pedro Cobra e o terrívelíssimo Manduca da Praia, por todos comentado (REGO, 1968, p.261).

A capoeira pernambucana assim como no Rio de Janeiro, sofreu forte repressão, havia a identificação de sua prática com o crime. Na cidade de Recife os capoeiras se destacavam como “valentões” da região, há alguns nomes registrados na história como de Chico Cândido, Antônio Florentino e Nascimento Grande. Ao falar sobre a capoeira neste Estado, Rego (1968) cita a fama deste último:

Em Pernambuco, como nos demais estados da federação, a imprensa da época gastou colunas e mais colunas em torno das atividades delinquentes dos que faziam uso do jogo da capoeira. De todos esses, o que mais terror causou a tantos que o conheceram foi o famoso Nascimento Grande, de quem infelizmente não disponho de maiores notícias, a não ser as de Odorico Tavares, em livro publicado e em conversa pessoal, afirmando ser muito garoto quando o conheceu, sabendo apenas de suas façanhas pelas crônicas e pelo ouvir dizer das pessoas idosas, que viram e lidaram com o capoeira. (REGO, 1968, p. 260).

Os capoeiras se envolviam com a capangagem eleitoral, na proteção de figuras políticas e principalmente no carnaval de rua. Na segunda metade do século XIX, havia muitos libertos e escravos de ganho em Recife, o que “sugere que a experiência urbana da escravidão no Império é um traço inseparável da história da capoeira no Recife” (BARBOSA; CASTRO, 2008, p.29). Durante o carnaval à frente das bandas marciais dos quartéis que desfilavam pelas ruas da cidade, saiam os capoeiras, devidamente identificados pelos jornalistas da época como valentões e desordeiros, conforme observa Rui Duarte (1969) “*Os capoeiras adotavam uma banda marcial como a de sua preferência, e considerava adversário quem não compartilhasse da mesma torcida*” (DUARTE, 1969, p.19 *apud* PAIVA, 2007, p.53).

Segundo Barbosa e Castro (2008, p. 28):

No que se refere ao carnaval, há ainda mais um paralelo com a história da capoeira no Rio de Janeiro: se a ginga dos capoeiristas influenciou o carnaval carioca, através da dança do mestre-sala e porta-bandeira, no carnaval de Pernambuco, sua presença é ainda mais ostensiva, já que os capoeiras foram os criadores do passo do frevo no carnaval.

Nesse processo, além de contribuir positivamente em outras manifestações culturais como o Frevo em Recife e o Samba no Rio de Janeiro, há dois momentos durante o século XIX, nos quais os capoeiras, ao servirem os interesses dominantes, foram representados positivamente enaltecidos como “defensores da pátria”. Para Reis (2010) esses dois momentos foram a Guerra de Cisplatina (1825 - 1828) e a Guerra do Paraguai (1865 - 1870), nos quais estes sujeitos foram recrutados para compor os batalhões. Entretanto, principalmente no que se refere à Guerra do Paraguai, tal recrutamento, custou a vida de milhares de negros, bem como, “[...] foi um dos expedientes que serviu a Monarquia para livrar-se dos elementos considerados indesejáveis, dentre os quais os capoeiras” (REIS, 2010, p.40).

Todavia, os combatentes saem vitoriosos e com “direito” a comemoração na Corte “[...] em homenagem aos heróis que conseguiram retornar. Mas as autoridades policiais mal sabiam que, com o retorno de alguns recrutas, ex-vadios e desordeiros, agora "Defensores da Pátria", seus problemas apenas começavam” (SOARES, 1993, p.368-369). Soares (1993) ressalta que nos primeiros anos da década de 1870, o cotidiano da Corte ficou marcado com o retorno violento dos capoeiras.

Esse clima de rebeldia, também foi registrado na Bahia, em Salvador.

No século XIX, a capoeira aparece como uma arma eficiente no combate corpo a corpo com os agentes policiais, um elemento decisivo nas negociações cotidianas entre representantes da lei e possíveis transgressores. No caso dos capoeiras baianos, a transgressão ocorria no universo das "maltas": "Ao Sr subdelegado da Sé, comunicando-lhe que os badernistas que ultimamente pareciam querer dar alguma trégua a essa freguesia (...) neste último sábado juntaram a malta havendo até confronto defronte da própria porta de V. S., cacetadas e cabeçadas." Essa nota saiu na coluna "expediente" do jornal O Alabama em novembro de 1864. A classificação do agrupamento nas ruas por "malta" é bastante claro, assim como a presença dos movimentos de corpo, característicos da capoeira (PIRES, 2001, p. 31).

Pires (2001) em sua pesquisa no jornal O Alabama, retrata a presença dos capoeiras na ruas de Salvador organizados em maltas como no Rio de Janeiro. Outro fato interessante é a sua prática não só entre desordeiros, como também entre pessoas da classe dominante ou da “fidalguia”. A capoeira em Salvador enquanto cultura escrava, assim como no Rio e no Recife, denotou a identidade de pessoas das camadas sociais baixas, em síntese “os desordeiros”. Era assim que

sua prática foi por vezes descrita nos jornais e nos registros de presos na Casa de Detenção da Bahia.

Na segunda metade do século XIX, a capoeira parece encontrar-se bastante difundida na cidade de Salvador, pois, segundo o noticiário do Alabama: "- A cabeçada já não é privilégio da classe molecal. Esta é adotada pela fidalguia até na praça pública. Antes usasse do soco que é mais civilizado por ser do sistema inglês". O jornal O Alabama esclarece que, na segunda metade do século XIX, os indivíduos pertencentes às classes dominantes também dominavam os códigos básicos da cultura da capoeira (PIRES, 2001, p.33).

Na Bahia, os capoeiras também se faziam presentes nos festejos populares ocorridos nas praças e ruas, os praticantes da capoeira marcaram seu espaço junto com as demais manifestações populares da cidade de Salvador. Entre os capoeiras de maior destaque no imaginário popular na Bahia neste período, Rego (1968, p. 263) cita Besouro Mangangá, seu nome é "[...] o que ainda permanece na memória dos capoeiristas, em virtude das suas atitudes perigosas é Besouro (Manuel Henrique), também conhecido por Besouro Cordão de Ouro, Besouro Mangangá". Há várias estórias e cantigas cantadas na capoeira que narram suas façanhas pela região de Santo Amaro.

Nessas práticas cotidianas, novas maneiras de fazer foram surgindo a partir das intensas relações sociais travadas pelos sujeitos em questão, sempre tramando suas próprias táticas diante das regras sociais que lhes eram impostas. A memória foi um dos instrumentos que possibilitou o empoderamento destes sujeitos, ela "[...] vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto no coletivo: assim restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade" (CANDAU, 2012, p. 16).

Sociedades e comunidades podem até ser dominadas por grupos alheios, contudo, não se pode dominar por completo a experiência dos sujeitos sociais. Por mais que se percam traços fundamentais da sua formação, outros serão preservados por meio das táticas. Deste modo, conhecer um pouco das trajetórias dos negros na escravidão é compreender como socialmente vários elementos da sua vida cotidiana rememoraram o seu passado, subsidiando assim a formação da capoeira no Brasil. O que perpassa desde aos aspectos corporais, rituais, quanto políticos e culturais que se interseccionaram nas relações sociais.

1.2 “As capoeiras”: novas trajetórias sociais

Enquanto um fenômeno social e também cultural, a capoeira, marcou a vida cotidiana, principalmente, dos Estados do Rio de Janeiro, Pernambuco e Bahia no século XIX, deixando várias evidências do seu legado, em sua particularidade ela assumiu práticas, significações e identidades que afirmaram e marcaram sua inserção social. Contudo, a prática da capoeiragem não se manifestou homogeneamente, mas conforme o contexto sócio histórico a qual estava inserida, dentro das peculiaridades da vida cotidiana que, por sua via, não foi, nem é a mesma para todas as sociedades, nem para todos/as os/as sujeitos/as sociais.

Após o período de repressão entre os anos de 1890 a 1937, novas identidades são atribuídas à capoeira. Contudo, antes de sua liberação, surgem propostas de inclusão da capoeira na sociedade. Segundo Falcão (2004, p.157):

A primeira referência histórica relacionada com a metodologização da capoeira foi a de Mello Moraes Filho, que na década de 1890, já sinalizava com a possibilidade desta manifestação se transformar em esporte nacional. Como integrante das elites brancas da virada do século XX, Moraes Filho (1979, p. 257) utilizou-se de alguns argumentos realçados de positividade: a capoeira era esporte, era mestiça e era nacional. Para justificar seus postulados, distorceu praticamente todas as características dessa manifestação, construiu um “passado glorioso” para a mesma, e destituiu o que ela tinha de “mal e bárbaro”. Ao fazer uma espécie de assepsia da capoeira, camuflando suas contradições históricas, o referido autor acena com metodologias prescritivas e apresenta os primeiros rudimentos metodológicos para tratar formalmente esse conhecimento.

Outra metodologia prescritiva para o ensino da capoeira aparece em 1907.

Em 1907, aparece o opúsculo intitulado *Guia do Capoeira ou Gymnastica Brasileira*, cujo autor teria julgado prudente não revelar seu nome, pelos preconceitos existentes em relação à capoeiragem, mencionando apenas a sigla O.D.C., que significava Ofereço, Dedico e Consagro à distinta mocidade. Esse opúsculo defendia a sistematização da capoeira como um método nacional de ginástica. O opúsculo enaltecia os capoeiras de outrora pela riqueza de seus variados movimentos, pela prudência e por serem “amigos da ordem”. Alertava, ainda, que a “degeneração lenta e sucesiva” começava a destruir “as bellezas desta gymnastica pátria pela ausência dos últimos notáveis mestres (*sic*)” (O.D.C.,1907, p.02). (FALCÃO, 2004)

Para Falcão (2004) essas metodologias prescritivas negaram o caráter cultural da capoeira deturpando-a. Segundo este autor outras propostas nesse sentido surgem em 1928 idealizadas por Coelho Neto e Aníbal Burlamaqui. De modo geral, as proposições sugerem a inclusão da capoeira nas escolas, justificando-a como uma excelente ginástica, bem como, defesa pessoal, os argumentos também apontavam para a supremacia da capoeira em relação a outras lutas, representando a “inteligência e a vivacidade peculiares ao tropicalismo dos nossos sentimentos” (BURLAMAQUI, 1928, p. 5 *apud* FALCÃO, 2004, p. 158). Ao analisar tais argumentos Falcão (2004, p. 158) aponta que,

Essas propostas metodológicas para o ensino da capoeira expressavam uma concepção elitista de educação e estavam sintonizadas com os códigos nacionalistas, higienizadores e eugênicos que hegemonicamente impregnavam as propostas e os programas para a educação brasileira do final do século XIX e início do século XX. Apesar de essas propostas prescritivas expressarem os desejos de segmentos das elites da época, elas não foram amplamente difundidas, nem tampouco, efetivamente implementadas e acolhidas pelas escassas instituições de ensino de então.

As “boas intenções” dissimulavam o objetivo amplamente sintonizado com os códigos nacionalistas em vigência na época. A capoeira foi justificada, defendida, como um esporte, passando a ser um importante instrumento para ser agregado à construção da “identidade nacional”, por isso, o anseio de educá-la conforme os moldes anteriormente idealizados pelos intelectuais nacionalistas.

Reis (2010, p.17) destaca que passado o período de perseguição e criminalização, na década de 1930 a capoeira é “[...] liberada pelo Estado Novo (1937-45)”. Entretanto, esse ato não se constituiu com a finalidade de reparar erros, mas, em sua essência tinha a influência dos intelectuais “defensores” conforme supracitados, reforçando assim, o objetivo de forjar uma “identidade nacional” para atender os planos políticos da época, além de coagir e controlar as manifestações populares. Nestor Capoeira (1992, p. 49) analisa que essa ação tira da ilegalidade tais manifestações, mas “obriga que tanto os cultos afros, quanto a capoeira, sejam realizados fora da rua, em recinto fechado, com um alvará de instalação, e assim, cria também uma forma de controlar essas manifestações”. Deste modo, a capoeira sai dos becos, das ruas, vai para ambiente fechado e é legitimada enquanto esporte, uma “genuína” *Gymnastica Nacional*.

Neste contexto, a cidade de Salvador assume peculiar destaque para as novas dimensões sociais da capoeira, com relevantes contribuições dos homens simples que viveram e lutaram para reverter o processo de marginalização dessa arte na sociedade. A Bahia é tida como o berço da transição entre a “capoeira escrava” e a capoeira moderna. Rego (1968) nos explica que não havia academias de capoeira, mas havia uma relação mestre e discípulo onde o aprendizado ocorria nos terreiros, “[...] era o terreiro em frente ao boteco de cachaça, quitanda ou casa de *sopapo*, onde moravam. Academia de Capoeira, estruturada e assim chamada é coisa recente, datando dos princípios da década de 1930 ao presente momento.” (p. 282). Segundo Reis (2010, p. 68) desde as primeiras décadas do século XX, Salvador “[...] assiste a criação de escolas de capoeira (clandestinas, evidentemente)”.

Mestre Bimba foi o primeiro a sistematizar o conhecimento da capoeira metodizando e modificando-a, segundo Rego (1968, p. 282):

O primeiro mestre de capoeira a abrir Academia foi o mestre Bimba (Manuel dos Reis Machado), em 1932, no Engenho Velho de Botas, por sinal também o primeiro a conseguir registro oficial do governo, para sua academia chamada Centro de Cultura Física e Capoeira Regional, num período em que o Brasil caminhava para o pleno regime de força e que as leis penais consideravam os capoeiristas como delinquentes perigosos.

Mestre Bimba fez algumas modificações na prática da capoeira, agregando movimentos de lutas ocidentais e orientais tais como boxe, *catch*, *savata*, *jiu-jitsu* e luta greco-romana (REGO, 1968; REIS, 2010). Rego (1968) destaca que no Centro de Cultura Física e Capoeira Regional, a capoeira foi qualificada como ensino de educação física e sob esta justificativa a Secretaria da Educação, Saúde e Assistência Pública, expediu o registro para liberação da “academia” de Mestre Bimba em 09 de julho de 1937.

Sua concepção didática esportiva da capoeira o fez criar vários elementos que subsidiassem sua ação, agregando cerimônias de batismo e graduação, sistema de graduações respeitando hierarquias, formaturas, que caracterizaram a prática que ele denominou de Luta regional baiana, mas que ficou conhecida como Capoeira Regional. Assunção (2014, p. 07) ressalta que Mestre Bimba não estaria satisfeito com a subalternização da capoeira e que “sua “luta regional baiana” foi, em

primeiro lugar, uma resposta a esses fenômenos que ameaçavam relegar a capoeira ao esquecimento [...]”. Para Abib (2009, p.55),

Bimba foi um nome fundamental na luta pelo reconhecimento e afirmação da cultura afro-brasileira em Salvador, nas primeiras décadas do século XX. Graças à sua capacidade de liderança, e às suas estratégias de aproximação com as classes mais abastadas da sociedade soteropolitana – sobretudo os universitários – conseguiu que sua criação, mais tarde batizada como Capoeira Regional, pudesse pouco-a-pouco, conquistar mais e mais espaços, e cada vez mais aceitação social.

Contudo, um grupo significativo de mestres baianos discordou das ideias inovadoras de Mestre Bimba, e em um movimento contrário “denominaram capoeira angola, aquela que já era praticada e o nome “angola” foi devido aos primeiros negros terem vindo daquela região do Sul da África” (CASTRO JÚNIOR, 2004, p.02). Em 23 de fevereiro de 1941 foi iniciado o trabalho do Centro Esportivo de Capoeira Angola idealizado por um seleto grupo de mestres – Amorzinho, Aberrê, Antônio Maré, Daniel Noronha, entre outros, que escolheram Vicente Ferreira Pastinha (1889-1981), Mestre Pastinha, para representá-los. Em seus manuscritos este mestre relata como foi feito o convite:

Em 23 de fevereiro de 1941. Fui a esse local como prometera a Aberrê”, e com surpresa o Sr. Armósinho dono da quela capoeira, apertando-me a mão disse-me: Há muito que o esperava para lhe entregar esta capoeira para o senhor : mestrar. Eu ainda tentei me esquivar disculpando, porem, tomamdo a palavra o Sr. Antonio Maré: Disse-me; não há jeito, não Pastinha, é você mesmo quem vai mestrar isto a qui. Como os camaradas deram-me o seu apoio, aceito (MESTRE PASTINHA *apud* DECÂNIO, 1997, p.14).

Abib (2009) assevera que a partir daí Mestre Pastinha começa a organizar e estruturar as novas formas de ensino da capoeira, agora denominada como Capoeira Angola. Magalhães (2011, p.71) acentua que “[...] Mestre Pastinha faz uma seleção/atualização dinâmica, introduzindo instrumentos e cargos que não se consolidaram, proibindo golpes, normatizando e padronizando o jogo da capoeira”. Em vários trechos dos manuscritos de Mestre Pastinha publicados pelo Mestre Decânio, é perceptível a compreensão que ele tinha da capoeira enquanto um esporte.

Para Decânio (1997, p.12-13) Mestre Pastinha tinha a Capoeira Angola como método para manutenção da aptidão física e rejuvenescimento. Em alguns trechos dos manuscritos de Mestre Pastinha esses aspectos são explícitos: “[...] os meus amigos reparam-me e sabem que sou homem que não quero me deixar vencer pela idade, e mantenho em forma”; “Vamos adiante: Esta é minha sueca, o que tenho em meu corpo, é minha arte”. Quando Mestre Pastinha se refere à sueca, está falando da Ginástica Sueca¹⁰, a qual ele pode ter contato quando esteve na Marinha. Porém, ele não reduziu sua compreensão a este aspecto, em suas palavras não é possível definir a Capoeira Angola somente como esporte: “[...] esporte, arte de pessoal, até hoje ninguém pode definir-se ela é cheia de malice, é artemanha, tem possibilidade para tudo que pençar de bom na vida” (MESTRE PASTINHA *apud* DECÂNIO, 1997, p.77).

Essas breves descrições sobre as trajetórias sociais destes sujeitos – Mestre Bimba e Mestre Pastinha demonstram o quanto esses homens simples, homens do povo, mobilizaram suas experiências sobre a capoeira para dar-lhe um novo significado social, a partir das suas práticas cotidianas. Analisando sob esse viés a antropóloga Letícia Vidor de Sousa Reis (2010, p.84), explica-nos como esses dois distintos modos de fazer se projetaram no campo da capoeira.

Se para a capoeira criou-se um jeito negro e popular de transformá-la em esporte, seria o mesmo, necessariamente ambíguo. Temos então duas estratégias distintas de segmentos da população negra frente aos brancos: a) a capoeira mestiça representada pela capoeira Regional. Embora incorpore elementos de lutas ocidentais, a capoeira Regional guarda elementos que reafirmam a identidade étnica negra nas músicas, nos toques do berimbau e nos próprios movimentos que, conforme o depoimento do mestre Bimba provém também do batuque e do maculelê (REGO, 1968: 33). Assim, a capoeira Regional, ao colocar em contato sistema de valores distintos e, portanto construções corporais distintas (os movimentos corporais brancos e negros) opera uma mediação, criando um campo simbólico ambíguo e ambivalente. b) a capoeira “pura”, como forma inequívoca de afirmação de identidade étnica. A capoeira Angola, em sua própria designação, reafirma peremptoriamente sua origem étnica e, ao “conservar” a construção corporal negra, demarca uma forma culturalmente distinta de jogar capoeira. No entanto, diferentemente do século 19, quando a prática da capoeira, tolerada como contravenção ou criminalizada, empurrava os negros para fora da sociedade brasileira, agora, com a capoeira-esporte, os negros estão

¹⁰ Criada por Per Henrik Ling (1776-1839) o método Sueco ou Ginástica Sueca, tinha o objetivo de formar indivíduos fortes, saudáveis e livres de vícios. É um método impregnado de nacionalismo, com objetivos pedagógicos e higiênicos (SOARES, 2001).

do lado de dentro, “estão no jogo”. E para jogar, apresentam duas táticas distintas, que propõem duas maneiras diferentes de inserção social.

Se na época de transição a qual viviam, os detentores do poder concebiam a capoeira enquanto esporte, porque não se utilizar dessa estratégia, criando táticas para que a capoeira ganhasse respeito e aceitação social? Seguindo caminhos opostos, Mestre Bimba com a Capoeira Regional e Mestre Pastinha com a Capoeira Angola, deixaram importantes contribuições para a reinserção da capoeira na sociedade, abrindo os caminhos para seu reconhecimento enquanto cultura negra, hoje respeitada como patrimônio cultural brasileiro (2008) e como patrimônio cultural mundial (2014).

Para Assunção (2014, p.12)

A regional e a angola emergiram juntas na Bahia, mas fizeram leituras distintas das várias vertentes da modernidade. Enquanto a preocupação central de Bimba era a eficiência frente a outras lutas importadas, os angoleiros liderados por Pastinha enfatizavam a capoeira como cultura e tradição afro-brasileira. No entanto, ambos acabaram “esportizando” a tradicional “vadiação” baiana.

Entretanto, estes mestres acabaram “esportizando” a capoeira, mas sob a atribuição de mestres educadores, tornando-a um esporte educacional. Não podemos esquecer que esses mestres são mandingueiros, sabem ser astuciosos e se favorecer de uma situação, e assim o fizeram com o paradigma esportivo. O *status* de esporte rendeu para a capoeira outra visibilidade social, assim como, garantiam aos mestres a autenticação e chancela seus eventos (ABIB, 2009; CASTRO JUNIOR, 2010). Esta é a “arte do fraco”, utilizando-se das estratégias impostas de cima para baixo, eles reinventam suas maneiras de fazer e geram novas oportunidades.

Todavia, ao concebermos a capoeira devemos estar cientes de sua grandeza enquanto cultura negra e de resistência, tal como nos afirmou Mestre Pastinha, ela é esporte, é defesa pessoal, é artimanha, é malícia, enfim, é uma arte que não pode ser definida como *una*, mas como plural e diversa. Quando, certa vez, Mestre Bimba foi desafiado por lutadores que queriam testar a eficiência de sua luta em competição, dizendo que a regional *não valia nada*, “[...] Bimba declarou que sua capoeira regional não era uma luta para o ringue, mas para qualquer situação da

vida real.” (ABREU, 1999, p.95 *apud* ASSUNÇÃO, 2014, p. 09). Essa situação demonstra-nos que também para Mestre Bimba, apesar de já ter participado de vários desafios e competições, a capoeira que ele ensinava não poderia se rebaixar a competições criando “campeões momentâneos”.

Nesse sentido, a capoeira é ressignificada pelos sujeitos sociais, cada qual a partir do seu grupo social defende suas maneiras de fazer de acordo com as experiências, idealizações e concepções sobre a mesma. A esta realidade, instaurou-se discussões entre a Capoeira Angola e a Capoeira Regional. Em uma análise pontual Vassallo (2008, p. 03) explicita-nos que “a primeira começa a se consagrar como a modalidade mais africana e a segunda como fruto do processo de modernização que atinge progressivamente o país”. E, em meio a essas identidades, há várias discussões sobre o que uma é, e o que a outra é ou deixou de ser.

Para além das divergentes discussões teóricas que os autores de cada uma dessas vertentes apresentam, resta-nos depreender que elas perpassam por intensas relações de poder e pelos campos político, social, cultural e simbólico. Não queremos com isso, assumir uma posição de neutralidade, mas reconhecer a contribuição de ambas para no processo histórico de expansão e promoção da capoeira em todas as classes sociais e em diversos países. Ressalte-se que a divisão da capoeira ocorreu de acordo com as necessidades dos sujeitos sociais de reintegrá-la à sociedade, nesse sentido, as relações sociais não ocorreram isoladamente, as práticas cotidianas que deram origem às novas maneiras de fazer, foram consequências das experiências culturais e criativas, e não podem ter identidades eternas, tais identidades devem ser tratadas “[...] como efeitos de processos políticos sociais”, pois fazem parte de “[...] um processo complexo e contingente suscetível a transformações” (SCOTT, 2005, p.29).

Dessa maneira, não podemos incorrer no determinismo dizendo que uma é melhor ou mais cultural e política que a outra, pois, a questão que urge ser debatida e analisada, é como a capoeira em geral, vem sendo manipulada e se transformando em um produto do grande capital. Acreditamos que os discursos segregacionistas devem ser superados, tendo em vista a eminente contribuição das vertentes – Capoeira Regional e Capoeira Angola, para a expansão da capoeira no mundo, não somente nos grandes centros, como principalmente nas periferias.

O certo é que essas “capoeiras” engendram em seus/suas praticantes e pesquisadoras/es, inclusive nesta que vos escreve diferentes olhares e experiências, pelas quais são construídas suas identidades. As definições que giram em torno da capoeira fazem parte da grande diversidade cultural que ela representa e, que é recriada com o passar do tempo. É imprescindível considerarmos e respeitarmos suas peculiaridades, bem como, pluralidades. Assim como nos ensinou Alfredo Bosi (1999, p. 7):

[...] não existe uma cultura brasileira homogênea, matriz dos nossos comportamentos e dos nossos discursos. Ao contrário: a admissão do seu caráter plural é um passo decisivo para compreendê-la como um “efeito de sentido”, resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço.

É dentro dessa pluralidade que as experiências são constituídas socialmente e historicamente. Destarte, para compreendermos tal complexidade temos que adentrar esse universo. Em se tratando de Capoeira Angola, por exemplo, sua identidade foi construída por meio da diferença sobre o outro, “[...] da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado “positivo” de qualquer termo — e assim sua “identidade” — pode ser construído” (HALL, 2000, p.110). Neste caso, a outra seria a Capoeira Regional. Entretanto, podemos constatar na realidade dos grupos que esse movimento de construção da identidade, revela que mesmo dentro da própria Capoeira Angola há diferentes identidades.

Da mesma forma que se pode afirmar que entre os diversos angoleiros havia algo em comum que os identificavam como angolas, também se pode falar na angola de Waldemar, de Cobrinha Verde, de Onça Preta, ou de outros que possuíam particularidades por eles acrescentadas, ou incorporadas da cultura local/regional onde funcionavam. Aqui vale lembrar que João Grande ainda é hoje um mestre de inventos dentro da angola (ABREU, 2003, p. 59 *apud* FALCÃO, 2004b, p.43).

Destarte, é incoerente conceber a Capoeira Angola somente pela tradição ou ancestralidade advinda de um só mestre. Cada mestre pode concebê-la a partir das experiências com seus ancestrais, pessoas mais velhas com quem aprenderam a arte da capoeiragem. É uma relação dialética, envolta por processos contínuos que vão formando suas identidades e subjetividades, e, produzindo representações

sociais ligadas às práticas de significação e sistemas simbólicos, que por sua vez, são construídas pela *história do ser social*, portanto, “é por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos” (WOODWARD, 2012, p.18).

Assim, a manifestação da Capoeira Angola na sociedade, deve ser analisada, via sujeito, que vive e experiencia essa prática para além da sua corporalidade, mas enquanto sua cultura e prática social. É nas relações sociais que podemos compreender a experiência enquanto lugar de formação do sujeito e da sua subjetividade e identidade. Retomar trajetórias e histórias é buscar a essência dessas relações, e compreendê-las para além de simples atos cotidianos. Portanto, é preciso analisar as experiências dos sujeitos que vivenciam cotidianamente a prática da Capoeira Angola e situá-las historicamente, “bem como as identidades que ela produz” (SCOTT, 1998, p.304).

Experiência tanto pode confirmar o que já é conhecido (vemos o que aprendemos a ver), quanto perturbar o que parecia óbvio (quando sentidos diferentes estão em conflito ou resolvê-lo – isto é, o que significa “aprender com a experiência”, muito embora nem todos aprendam a mesma lição, ou aprendam da mesma forma, ou ao mesmo tempo). Experiência é a história de um sujeito. (SCOTT, 1998, p.320).

Todavia, não podemos compreender a capoeira na sociedade sem retomarmos o papel dos homens do povo, que assumem o compromisso com o passado inventando e reinventando¹¹ sua tradição no presente. Nesse sentido, o mestre de capoeira – o homem comum representa em seu trabalho essa realidade, expressando a necessidade que o ser humano tem de humanizar o mundo que está à sua volta, e de enriquecê-lo com o produto do seu trabalho, seu saber-fazer, possibilitando intensas trocas socioculturais. Deste modo, a capoeira enquanto uma arte corporal e cultural, assim como uma obra artística, também surge da “necessidade geral que o homem sente de humanizar tudo quanto toca, de afirmar sua essência e de se reconhecer no mundo objetivo criado por ele” (VAZQUEZ, 1978, p.71).

Sobremaneira, é pelo trabalho dos mestres que atualmente a capoeira se faz presente em vários lugares do mundo. Como outrora os escravos perambulavam

¹¹ Conforme os apontam os pressupostos de Eric J. Hobsbawm.

nas ruas carregando o cesto na cabeça e tocando um instrumento semelhante ao berimbau, o "*madimba lungungo*", os mestres de capoeira hoje com seu berimbau reproduzem e produzem seu saber-fazer, sua história, levando a capoeira a diversas cidades e países. É a partir dessa diversidade de elementos que se estruturam e se modificam com o passar dos anos, que a capoeira baiana chega ao Estado de Goiás nos toques do berimbau do Mestre Sabú o qual voltaremos a falar no capítulo 2, analisando suas maneiras de fazer, trajetória e memória social com a prática da Capoeira Angola na sociedade goianiense.

1.3 Mestres de capoeira em cena: nos gingados sociais das memórias

Os mestres protagonizam a transmissão de saberes e conhecimentos que fazem elo entre passado e presente da capoeira. Sobre o protagonismo dos mestres, Abib (2005, p.95) argumenta que

Essa figura é fundamental no seio de uma cultura na qual a transmissão do saber passa pela via da oralidade e, por isso, depende desses guardiões da memória coletiva para que esta seja preservada e oferecida às novas gerações. O mestre é aquele que é reconhecido por sua comunidade, como o detentor de um saber que encarna as lutas e sofrimentos, alegrias e celebrações, derrotas e vitórias, orgulho e heroísmo das gerações passadas, e tem a missão quase religiosa de disponibilizar esse saber àqueles que a ele recorrem.

O mestre tem o compromisso com o saber que ensina como “guardião da ancestralidade” de um povo ou grupo, ele se utiliza da memória coletiva transmitida pela oralidade e pelo corpo, para dar continuidade ao saber que enraíza a sua prática na sociedade. A partir da história, da cultura e dos significados simbólicos da capoeira, cada mestre pode concebê-la dentro das experiências com seus ancestrais – pessoas mais velhas com quem aprenderam esta arte, que por sua vez, retomaram-na de um passado onde várias experiências sociais foram construídas.

Contudo, esse protagonismo acaba sendo ocultado e essas pessoas postas à margem da sociedade, pois, nem sempre os mais velhos são respeitados ou reconhecidos como se deve, em nossa sociedade “o velho sente-se um indivíduo diminuído, que luta para continuar sendo um homem” (BOSI, 1994, p.79). Essa realidade está presente no processo histórico da capoeira, nas trajetórias dos seus

mestres, inclusive nas trajetórias de Mestre Bimba (1900-1974) e Mestre Pastinha (1889-1981), que significativamente contribuíram para a ascensão da prática na sociedade. Ambos, vítimas de derrame cerebral, morreram em condições lamentáveis, lutando para sobreviver.

No decorrer de seus trabalhos com a capoeira, tinham apenas seu próprio comprometimento para seguir adiante, pois nenhum incentivo ou lei cultural havia para que pudessem continuar trabalhando com dignidade quando chegaram à velhice. Mestre Pastinha “sofreu de uma deficiência visual a partir do ano de 1967, que o acompanhou até a sua morte, na miséria e já completamente cego, internado num sanatório de Salvador, em 13 de dezembro de 1981” (ABIB, 2009, p.120). Mestre Bimba chegou a mudar-se para Goiânia, alegando falta de apoio dos governantes da Bahia: “[...] Eu precisava ter um centro para ensinar, no entanto, fiz uma escola no Nordeste de Amaralina à força do meu braço. [...]. Ir pra Goiás é uma necessidade financeira (TRIBUNA DA BAHIA, 18 de Novembro de 1972).” (REIS, 2010, p.91). Porém, seus projetos também não foram bem sucedidos em Goiânia, passando por necessidades e lutando igualmente para sobreviver, “em 5 de fevereiro de 1974, após uma apresentação no Clube dos Funcionários Públicos, sofreu um derrame cerebral e foi levado para o Hospital das Clínicas da cidade de Goiânia, onde faleceu” (ABIB, 2009, p. 57).

Podemos considerar a análise de Abib (2009, p.83) que ao apresentar a trajetória dessas pessoas simples que fizeram história na capoeira em seu livro *Mestres e Capoeiras Famosos da Bahia*, destaca na trajetória de Mestre Cobrinha Verde¹², um sentimento comum a todos os velhos mestres de capoeira:

Vida e obra de um capoeira nesse mundo não são reconhecidas, então o maior medo de um capoeira como Cobrinha Verde, era morrer à míngua como Pastinha e Bimba. Sua profissão de pedreiro tinha rendido uma mísera aposentadoria, que não dava pra nada, mas que pelo menos não o deixava na mão. Sua fé também ajudava a não adoecer. O capoeira pra ter uma boa velhice, tem que trabalhar com outras coisas e não só viver da arte... Ô mundo injusto!

¹² Rafael Alves França – Mestre Cobrinha Mestre Cobrinha Verde “é uma referência na codificação do discurso corporal da Capoeira Angola. [...] Esse mestre teria sido o responsável por introduzir na Capoeira Angola o ato de tocar o chão repetidas vezes como que fazendo um feitiço, ou pedindo proteção, movimento que se tornou emblemático da ideia de “soltar a mandinga”. (FALCÃO; DIAS; SILVA, 2012, p.04). Aprendeu capoeira com seu primo Besouro Mangangá personagem que ocupa um lugar de destaque no imaginário baiano, prometeu-lhe ensinar a capoeira sem nada cobrar.

A preocupação de morrer a míngua é uma constante, porque é uma realidade. Muitos acabavam recorrendo às suas crenças como proteção ao desamparo social. Embora a expansão da capoeira tenha aberto novos caminhos e possibilidades, ainda há muitos mestres que estão à margem desse processo, mas que insistem em viver da arte e humildemente ensinam a capoeira sem nada cobrar, mantendo firme o compromisso com a continuidade dos seus saberes ancestrais. Essas pessoas são sujeitos de memória, que trazem consigo trajetórias de vidas e maneiras de fazer significativas para a cultura e para a própria sociedade, porém, acabam sendo legadas ao esquecimento e à margem da sociedade.

Enfatizamos, pois, a relevância de retomar e investigar a experiência destes sujeitos através da memória social, tendo em vista a contribuição desta ao desvelar práticas sociais e culturais invisibilizadas, vozes e trajetórias de vida, lugares e espaços de resistência e transformação cultural. O tema da memória social permite mapear as referências culturais que conectam tempos e espaços e dessa maneira constroem identidades e valores, uma vez que representa o universo das pessoas, imagens e lugares nos quais as relações sociais se efetivaram.

Halbwachs (1990), autor referência nos estudos da memória, explica-nos que a memória individual é construída socialmente através das nossas interações nos grupos sociais e na sociedade, “[...] mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós.” (HALBWACHS, 1990, p. 26). A memória não pode ser desvinculada da sociedade.

No mais, se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social (HALBWACHS, 1990, p. 51).

Nesse sentido, a lembrança está ancorada em “quadros sociais”, nos grupos que o sujeito fez ou faz parte, podendo recordar-se e, assim, ela também é

suscetível de interpretações a depender do lugar que esse sujeito ocupa dentro de um determinado grupo social. Assim, podemos afirmar que a memória é um importante ponto de apoio dos grupos sociais, assumindo importante função na transmissão de saberes. Na capoeira, encontramos na figura do mestre, um personagem significativo, responsável por articular os conhecimentos acumulados no passado e no presente, e a partir destes também produzir novas maneiras de saber-fazer, trata-se de uma memória individual que consubstancia em si a memória coletiva do grupo a qual pertence.

Sobremaneira, o caso dos mestres de capoeira, nos leva a refletir que nem sempre a memória social dos grupos de capoeira será a mesma para todos os mestres, ou que haverá apenas uma forma de rememorar o passado da capoeira, das vertentes, grupos ou dos nossos ancestrais, a memória não é reprodução e o passado não é estático, ele é reconstruído no presente. Nesse sentido, Ecléa Bosi (1994, p. 68) evidencia que “a memória poderá ser conservação ou elaboração do passado, mesmo porque o seu lugar na vida do homem acha-se a meio caminho entre o instinto, o que se repete sempre e a inteligência que é capaz de inovar.”.

Michael Pollak (1989, p.12) vai além de Halbwachs (1990) e nos chama atenção para o caráter de dominação e violência simbólica, que a memória coletiva pode assumir. Em um contexto de disputas, o indivíduo também está apto a questionar “certezas”, rememorar e reconstruir suas próprias recordações, segundo este autor, “indivíduos e certos grupos podem teimar em venerar justamente aquilo que os enquadramentos de uma memória coletiva em um nível mais global se esforçam por minimizar ou eliminar”.

Todavia, cada grupo se ancorará em distintas memórias, para legitimar suas práticas, escolhas e decisões. Pollak (1989, p.09-10) nos fala em enquadramento da memória, assim os diversos grupos podem constituir suas memórias privilegiando determinadas datas, personagens e referências, bem como, mantendo e modificando suas fronteiras sociais.

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. Mas, assim como a exigência de justificação

discutida acima limita a falsificação pura e simples do passado na sua reconstrução política, o trabalho permanente de reinterpretação do passado é contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos.

Por conseguinte, o enquadramento da memória possibilita uma nova leitura da realidade e da história, permitindo uma compreensão do processo sociocultural e das identidades geradas. Acontecimentos, personagens e lugares são elementos constitutivos da memória, pois contribuem para sua seleção e organização. Conforme nos afirma Bosi (1994, p. 55) “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas fazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho”. Nesse trabalho da memória, também podemos perceber nos indivíduos que há o trabalho da construção do sentimento de identidade, Pollak (1992, p.204), nos explica essa relação:

Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros.

Pollak (1992) concebe a identidade a partir de três elementos, que para ele são essenciais: primeiro a unidade física, que trata do corpo, no caso dos indivíduos, e ao território, no caso dos grupos; segundo a continuidade no tempo e terceiro o sentimento de coerência que trata dos diferentes elementos que formam o sujeito. Portanto, conforme esse autor (assim como, em Halbwachs), a memória permite a conservação do sentimento de identidade, “[...] tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p. 204).

Joel Candau (2012, p. 59-60) ao abordar o tema da memória e identidade, afirma que diferentes memórias podem contribuir para reforçar as identidades, “sem

memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece”. Em seu conceito há uma relação dialética entre memória e identidade:

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa (CANDAU, 2012, p.16).

Destaque-se que embora haja essa relação entre memória e identidade, ambas são fenômenos distintos, a identidade não pode ser confundida com a memória, ao analisarmos as relações sociais devemos depreender que uma não predomina sobre a outra, mas que juntas podem ser imprescindíveis para a compreensão de uma realidade social.

[...] a memória e identidade se entrecruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução. Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente (CANDAU, 2012, p.19).

Os indivíduos constroem e reconstróem suas identidades à medida que vivem suas relações sociais no transcorrer do tempo, quando retomamos suas narrativas e trajetórias a memória entra em ação facilitando a emersão de personalidades, acontecimentos e lugares que marcaram a identidade do indivíduo e de suas práticas cotidianas, maneiras de saber-fazer, “através da memória o indivíduo capta e compreende continuamente o mundo, manifesta suas intenções a esse respeito estruturam-no e coloca-o em ordem (tanto no tempo como no espaço) conferindo-lhe sentido” (CANDAU, 2012, p. 61).

Assim, a memória individual e social investe-se de autoridade ao almejar as origens de um indivíduo possibilitando-lhe autonomia, ela serve de base para retomar a construção de trajetórias, do sentimento de identidade e da própria identidade no presente. Assim a memória permite ao sujeito o reconhecimento de si. Paul Ricoeur (1991) explana que o ato de narrar a memória permite ao sujeito elaborar uma identidade de si mesmo, gerando uma identidade narrativa.

Para Paul Ricoeur a identidade pessoal só pode ser compreendida com o auxílio da narração, no qual o sujeito constrói sua própria narrativa. Ao refletir sobre a categoria identidade Ricoeur (1991) nos apresenta dois conceitos: a identidade como mesmidade (*idem*), a identidade a partir da permanência no tempo e a identidade como si-próprio (*ipse*), a identidade que se constrói com a temporalização de si próprio. Essas identidades se entrecruzam, distintas, a *idem* enquanto uma identidade estática e a *ipse* enquanto uma identidade dinâmica, de mudanças. A mediação dessas identidades pode ser encontrada no ato de narrar, que colabora para a construção do caráter durável de um personagem, em consequência, sua identidade narrativa.

A pessoa, compreendida como personagem de narrativa, não é uma entidade distinta de suas 'experiências'. Bem ao contrário: ela divide o regime da própria identidade dinâmica com a história relatada. A narrativa constrói a identidade do personagem, que podemos chamar sua identidade narrativa, construindo a da história relatada. É a identidade da história que faz a identidade da personagem (RICOEUR, 1991, p.176).

Assim, as pessoas que narram suas experiências, reconstruindo o passado e reconhecendo-se nele, deixam transparecer as lutas cotidianas, as práticas e táticas que marcaram a construção do sentimento de identidade e da sua própria identidade. Esses aspectos são importantes para analisarmos as trajetórias dos mestres de capoeira na sociedade, tendo em vista a função social que esses sujeitos desempenham acumulando saberes, como também, produzindo novos conhecimentos ao enfrentarem os desafios sociais do seu tempo.

CAPÍTULO 2

MESTRE SABÚ E A CAPOEIRA EM GOIÁS: “Foi minha vida, não me vejo fora disso aí...”

Eu sempre falo assim: Eu não faço parte da história. A história começou por mim. Eu sou a história da capoeira do Estado de Goiás. [...] Foi minha vida, não me vejo fora disso aí. Não existe Sabú fora da capoeira. É uma vida inteira, é uma vida inteira.

(Mestre Sabú)

Nascido na cidade de Goiás no dia 06 de Maio de 1940, filho de Benedito Rodrigues do Rosário e Maria de Sales Pinheiro, seu nome de batismo é Manoel Pio de Sales, mas é conhecido dentro e fora da Capoeira pelo seu apelido¹³: Mestre Sabú. Sobre o apelido ele nos fala:

Me apelidaram de Sabú, porque na época tinha um artista de cinema e ele era eu! Parecido demais, demais! Aí falaram: rapaz olha aqui o Sabú. E eu olhei e tinha até tinha uma semelhança (risos). Aí fiquei conhecido como Sabú (Entrevista em 15/10/2014).



Figura 2: Mestre Sabú à esquerda. Protagonista do filme Sabu à direita.
Fonte: Respectivamente: Acervo do mestre e Cine Dica (Cf. nota 13).

¹³ Sobre o apelido na capoeira, se tem a seguinte narrativa: “No período em que a Capoeira foi proibida no Brasil, que vai do ano de 1890 até 1937, os capoeiristas começaram a usar nomes fictícios para evitarem problemas com a polícia. Como a Capoeira foi incluída no Código Penal e quem fosse pego praticando era preso, os grandes capoeiristas da época utilizaram deste artifício.” (PROF. JOSÉ ROBERTO, 2011) Disponível em: www.jornalotambau.com.br/noticias_ver.asp?id=1304. Mesmo após esse período, alguns mestres de Capoeira Angola e Capoeira Regional, ainda rememoram esse fato social “batizando” o aluno com um apelido que o identifique no grupo.

Na figura 2 há uma comparação, com foto do Mestre Sabú já adulto e do protagonista que ele foi comparado na adolescência. O mestre não se lembra do nome do filme. Em nossa busca pela internet¹⁴ localizamos o filme “Sabu e o anel mágico”, uma história de aventura, lançada em 1957.

Ainda sobre os apelidos na capoeira, o mestre compartilha da narrativa sobre a proteção do nome, e é categórico em afirmar e defender sua utilização:

Quem faz o nome é a pessoa mesmo. Apelido é uma proteção, quando a capoeira era proibida. O que existe por aí são mestres desqualificados, que não tem qualificação pra nada, não preocupa com o aluno e põe apelido pejorativo (Entrevista em 15/10/2014).

No que se refere ao Estado onde nasceu, temos a seguinte fala do Mestre Sabú:

Eu nasci na cidade de Goiás. Minha família é de Goiás. Todo mundo acha que eu sou baiano, porque eles acham que pra ser bom de capoeira precisa ser baiano. E num é. Tem que gostar e tem que aprofundar, esse é o segredo, não tem segredo isso aí. (Entrevista em 22/03/2014).

Para além da sua autoafirmação, esse aspecto mencionado pelo mestre nos indica a dimensão da construção simbólica da capoeira na vida cotidiana do homem comum, tornando-se uma expressão cultural que remete a um lugar, nesse caso, a Bahia. Essa compreensão se liga ao imaginário social que relaciona práticas e costumes a um lugar, contudo, essa relação não determina a experiência social do indivíduo, que independente do lugar onde mora, da idade, gênero ou tipo físico, pode aprender e aprofundar os conhecimentos sobre tal prática, assim como fez Mestre Sabú, como faziam os antigos mestres, e hoje, como fazem tantos outros mestres e praticantes espalhados pelo mundo.

Ao perguntarmos sobre sua família, Mestre Sabú nos conta um pouco de sua história de vida:

Ah, pai eu, é lógico todo mundo tem pai. Mas, meu pai eu não conheci ele. Meu pai era fazendeiro em Goiás. Minha mãe casou com ele praticamente forçado. A família da minha avó não quis, porque meu pai era um homem muito valente, e, ficaram com medo

¹⁴ Disponível em <http://www.cinedica.com.br/Filme-Sabu-E-O-Anel-Magico-25902.php>. Acesso em Outubro de 2014.

de não dá certo. Mas, minha mãe como gostava demais do meu pai, era apaixonada por ele, ela bebeu soda pra provocar um casamento. Aí, a família viu que não tinha jeito, abriu mão pra ela casar e ela casou. Só que, através dessa soda que ela tinha tomado, ela ficou uma mulher doente, porque tinha problema de estômago, aquela negoceira toda, né. Eu nunca contei isso pra ninguém, você é a primeira que tá ouvindo essas coisas. Mas, eu quero trazer tudo isso aí. Porque é como eu sempre falo, daqui uns dias eu não estou mais por aqui, eu queria deixar minha vida, minha história, a história que eu construí nesse Estado, eu queria deixar assim bem específico. Porque, você sabe esse pessoal fica fazendo esses livros, essas coisas tudo a toque de corneta, não aprofunda, não tem a veracidade das coisas, não é o que realmente aconteceu. Então fica muito difícil. Mas aí, como eu estava te contando minha mãe tomou soda, provocando esse casamento, casou. E minha mãe era uma mulher de opinião, quando ela queria uma coisa, ela queria! E se ela dissesse que não, era não! Eu acho que, o que eu tenho, eu herdei dela. Então, ela teve um casal de filho com meu pai, que era eu e minha irmã mais velha que eu. E ela começou a dar trabalho demais com farmácia, remédio, isso e aquilo outro. Um dia ele falou pra ela que não tinha casado com a farmácia. Aí minha mãe, como uma mulher de opinião, eu acho que eu estava com um ano de nascido, mais ou menos, minha irmã com dois ou três anos, ela pegou nós dois e veio pra Goiânia.

Então, minha mãe veio pra Goiânia, trazendo eu e minha irmã. E ela aqui foi batalhando. Não pediu uma proteção, não pediu uma ajuda dele pra criar os filhos, criou sem ajuda com muita dificuldade. Minha mãe veio nesse mundo só pra penar, sofreu muito. Mas, criou nós com dignidade, nós éramos dois, aqui ela conseguiu um namorado que era italiano e nasceu meu irmão por parte de mãe, que já é falecido. Todos eles já são falecidos. Deles todos, está vivo só eu.

E aí, eu tinha um tio que sempre viajava pra Salvador e pediu minha mãe pra me levar, pra lhe fazer companhia, eu tinha uns doze anos para treze. E chegando lá, ele engajou com uma baiana lá e juntou as coberta lá, e eu fiquei morando com ele (risos). Fiquei morando com ele, aí ficava sempre, rapazote, né, ficava sempre sapeando ali pelo Terreiro de Jesus, aquele lugar todo e fui vendo a capoeira. Caiçara, eu não saía da casa dele, ele gostava muito de benzer. Quando eu me entrosei com ele, depois de uns dois, três anos as pessoas achavam que até eu era filho dele. Então falavam: “Mestre Sabú é filho do Caiçara”. Mas, eu não sou filho dele, não. Embora ele tem foto com minha mãe e meu filho que eu ganhei com quinze dia de nascido, quando eu voltei lá (em Salvador) em 1974, pra visitar Pastinha que estava mal. E, em 74, foi a morte do Bimba aqui também. Bimba veio em 73 e ficou aqui, mais ou menos, eu contei uns nove meses.

Então eu fui me interessando pela capoeira lá e consegui me formar. Não deu para formar com Pastinha. A imagem dele em si, pra mim, não oferecia muita segurança, até que se ele fosse mais humilde, até que daria pra gente conviver igual a gente estava convivendo. Mas, acontece que aqueles mestres antigos, eles eram muito metido a valente. A filosofia deles é ser superior aos outros, no sentido de ser arrogante. Então não era aquilo que eu queria pra mim. O que eu queria pra mim é uma educação, uma coisa que tivesse Deus, e pra mim ali não tinha Deus. E aí eu fui vendo vários mestres que foram

meus amigos e a gente convivendo junto, eu fazendo apanhado de um, apanhado de outro. O que eu achei que era um mestre que daria, que deu pra mim realmente formar, foi o Caiçara. Aí, tinha o Mestre Noronha que foi meu amigo também, ele gostava demais de um berimbau berra boi, um berimbau que falava roco, o berimbau dele não falava muito, só roco mesmo. Parece que não tinha... Era um som até triste. Parece que o berimbau dele não tinha vida, igual eu pego um berimbau e toco, você sente a pessoa tocar, a pessoa arrepiá. Já o dele era um berimbau roco, parece com um som dele, da cabeça dele, cada um tem uma forma de ser, né. (Entrevista em 22/03/2014).

Nessa trajetória Mestre Caiçara exerceu um papel fundamental na continuidade da formação de Mestre Sabú. Este é convicto em falar a respeito do Mestre Caiçara, via nele uma pessoa de:

Ética, postura, perseverança, tradicional, dominando a região que chega, pelo conhecimento que tem, a segurança do que está praticando, está ensinando. E aí fiquei com o Caiçara, por muitos anos, gostava muito dele, ele era mandingueiro, tem pessoas que não sabe o que é mandinga acham que mandinga é feitiço, mandinga não é feitiço. (Entrevista em 21/07/2009).

Mandinga é uma categoria nativa essencial da capoeira. É um termo que passou por ressignificação no decorrer da história, sendo apropriado pelos capoeiristas em suas práticas cotidianas e sociabilidades. Câmara Cascudo em seu Dicionário do Folclore Brasileiro (1988) ressalta a origem do termo

Feitiço, despacho, mau-olhado, ebó. Os negros mandingas eram tidos como feiticeiros incorrigíveis. Os mandingas ou malinkes, dos vales do Senegal e do Níger, foram guerreiros conquistadores, tornados mulçumanos. “Este povo, a que os negros chamavam mandinga, os espanhóis mandimença e masmol, maniinga (do radical *mani* ou *mali*, o hipopótamo, visto que eram povo totêmicos, e a terminação *nke*, povo), tinha uma índole guerreira e cruel. Não obstante a influência maometana, eram considerados grandes mágicos e feiticeiros, e daí o termo mandinga, no sentido de mágica, coisa-feita, despacho, que os negros divulgaram no Brasil. (Artur Ramos, *Culturas Negras no Novo Mundo*, 334)”. (CASCUDO, 1988, p. 464).

Para além dessa concepção como uma prática “mágica”, Adriana Albert Dias (2004, p. 16), ressalta em seus estudos a presença da mandinga nas práticas sociais dos capoeiristas no início do século XX como um sinônimo de malandragem, utilizada como forma de resistência cultural nas ruas de Salvador. Assim, os

capoeiristas resistiam aos projetos “civilizadores e modernizadores” das elites, mantendo os costumes que lembravam a África. Dias (2004, p.115-116) apresenta o termo também em sua origem:

É interessante notar que a realização de mandingas era herança do tempo da escravidão. No período colonial, patuás e outras práticas de feitiço foram muito usados pelos escravos para se protegerem ou se vingarem dos maus tratos. Também faziam mandinga para escaparem da escravidão e até para acabarem com a vida do seu proprietário.

Desta forma vinculada ao cotidiano do negro oprimido e escravizado, a mandinga acabou sendo concebida como um elemento “mágico”, uma “carta na manga”, um recurso último que propiciaria ao negro a realização do seu anseio de liberdade. Todavia, as várias formas de sociabilidades e criatividade destes indivíduos, possibilitaram a ampliação e apropriação desse termo no âmbito da capoeira, uma vez que também seus integrantes foram partícipes dessa história na luta pelos seus direitos básicos e na resistência cultural e social entre os demais grupos sociais. Dias (2004) explica que a apropriação do termo mandinga como sinônimo de capoeira, talvez possa ser explicado ao compreendermos as superstições ligadas ao universo dos capoeiras no século XIX, uma vez que:

Nesta época o feitiço era visto como algo maléfico e amedrontava muitas pessoas, as “maldades” dos capoeiras também assustavam e realmente podiam causar o mal a outrem. A “falsidade” do capoeira estava associada tanto às pequenas perversidades do jogo, quanto aos feitiços que alguns costumavam preparar para vencer ou derrubar o adversário. Neste sentido a pimenta é um elemento simbólico de entrelaçamento desses dois universos, já que servia tanto para preparar as mandingas de infortúnio, como era usada pelos capoeiras como uma malandragem perversa numa roda de capoeira de rua. A cobra venenosa também pode ser entendida como uma espécie de metáfora deste mundo de “maldades” da capoeiragem e da própria figura do capoeira malicioso. O conceito de “mandinga” dos capoeiras se referia, portanto, tanto aos poderes mágicos de alguns deles, como também se fundia com a ideia de malandragem, no sentido de arte da esperteza, da malícia e da trucação. (DIAS, 2004, p. 117).

Assim, a mandinga era utilizada pelos capoeiristas tanto como um artifício mágico para se livrar dos perigos e desventuras, nos quais os capoeiristas “tinham uma grande preocupação em ter seu “corpo-fechado”, ou seja, protegido de todos os

malefícios, e forças negativas que viessem a cruzar seu caminho entre as brigas que se envolviam nas rodas de rua” (DIAS, 2004, p.113), quanto se ligava à ideia de malandragem, tornando-se uma experiência que estimula a sensibilidade e os outros sentidos do indivíduo para se defender e para planejar o “bote” do seu oponente. Castro Júnior (2004, p.153) assevera que ela “não deve ser entendida como uma manifestação artificial (quando, a todo custo, o capoeirista quer pegar o outro no revide imediato e violento), mas como a tranquilidade de perceber o momento certo para dar o “bote da cobra””. Enquanto um elemento importante na formação de um capoeirista, Mestre Sabú explica sua concepção de mandinga:

Mandinga não é porque faz feitiço, não. Eles confunde uma coisa com a outra. Não é nada disso. A mandinga é o cara artimanhoso. Aí cê fala assim: meu mestre é mandingueiro. É porque ele é artimanhoso. Eu nunca joga capoeira por jogar capoeira. Eu falo pra você que, o capoeirista que é mandingueiro, ele é mandingueiro em todos os sentidos, até no pensamento. Chega numa roda quando ele é bom, ele não joga. Ele vai estudar o ambiente todo, os alunos, o professor que tá dando aula. Porque jogo de capoeira é igual jogo de baralho, de dama, mesma coisa, você estuda o adversário. Só pra você ter uma ideia, tem pessoas que faz um movimento só, num jogo, cinco ou seis vezes por reação muscular. O cérebro dele nem participa daquilo e aí é onde você pega ele, você prepara um contra-ataque pr'aquilo. Que é golpe e contra golpe. Hoje eles jogam capoeira contrariando, onde dá muito acidente. A capoeira pra você desenvolver bem, você tem que jogar com seu adversário, tem que jogar com ele, não contra ele. E nesse jogar com ele, vai nascer a oportunidade de você entrar com golpe e contra golpe. Hoje eles joga perna pra lá e perna pra cá, nem sabe o que tá jogando. Então é isso, muitas vezes você puxa o cara e segura “opa tá escorregando”, aí você mostra que você é bom. Agora você derrubar o cara, como um saco de batata pra se mostrar, pra mim não tem capacidade nenhuma. A maior superioridade é a humildade, são essas coisas que precisam ser implantadas, superioridade sem maltratar, essa que é a filosofia que eu ensino, é mostrar o controle da mente. Pensa mil vezes mil, qualquer atitude que você for tomar se você não tem certeza. (Entrevista em 22/03/2014).

Nesse sentido, a mandinga é um elemento importante que faz parte da formação do capoeirista, demonstrando a peculiaridade do praticante que sabe estudar os movimentos corporais e o ambiente, no qual a capoeira está presente. Mas, que acima de tudo demonstra em suas atitudes que “*a maior superioridade é a humildade*”, assim como nos afirmou Mestre Sabú. Mestre Cúrio e Mestre João Pequeno, exemplificam essa relação:

Vieira (1995, p. 99), citando Mestre Cúrio, diz que: "Mandinga é isso, é sagacidade, é você bater no adversário e não bater. É você mostrar que não bateu porque não quis". O Mestre João Pequeno comenta que "antigamente a capoeira era mais perigosa e menos violenta, hoje, a capoeira é mais violenta e menos perigosa. [...] O capoeirista sofreu um golpe, vai em cima do outro; de qualquer maneira, ele quer cobrar esse golpe. [...] Antigamente, o capoeira guardava o golpe para cobrar depois" (CASTRO JUNIOR, 2004, p. 153).

Castro Júnior (2004, p.154) reforça esses aspectos da mandinga na capoeira afirmando seu caráter lúdico, bem como, seu caráter cultural, baseado nas vivências do povo, do homem comum. Nesse sentido, para este autor

[...] A mandinga pode ser considerada um "estado mágico" do capoeirista, no qual ocorre a mediação entre o visível e o invisível, o contexto geral e o contexto particular, o concreto (toda produção material) e o abstrato (enquanto essência mais íntima com sua subjetividade). Enfim, é o ser em jogo, vivendo na produção coletiva da sociedade.

Pelo diálogo com esses autores, é perceptível o quanto os homens simples se apropriam dos elementos que compõem o cotidiano, criando novas formas sociais de se relacionarem. A mandinga na capoeira é resultante dessas táticas que subvertem conceitos, e produzem sentidos embasados no contexto que se insere. Assim, de elemento mágico o conceito de mandinga reveste-se do caráter lúdico, cultural, criativo e social, permeando as sociabilidades dos capoeiristas. E, não se restringe ao momento da roda de capoeira, para Mestre Sabú a mandinga é parte das suas ações na vida:

Eu sou mandingueiro, tudo que eu tenho são mandingas que pode favorecer a você e favorecer para mim. Esse anel aqui é uma mandinga, a forma de eu vestir é uma mandinga, a minha bengala é outra mandinga. Eu tenho dezenas de mandinga, eu sou um mandingueiro. Sou mandingueiro, mas não sou catimbeiro. Catimbeiro é só catimba não é nada (Entrevista em 21/07/2009).

As mandingas que ele cita (o anel, a bengala e a forma de vestir) na entrevista abrangem a sua trajetória social e são desenvolvidas por ele no decorrer de sua trajetória com a capoeira em Goiânia. Portanto, não esgotaremos esse assunto aqui, retomando-o em momento oportuno para explicitar a construção social da mandinga na sua vida.

Anteriormente, a fala do Mestre Sabú também ressaltou o exemplo do mestre Caiçara para sua formação, enquanto um mestre perseverante, tradicional, que domina “a região que chega, pelo conhecimento que tem, a segurança do que está praticando, está ensinando. E aí fiquei com o Caiçara, por muitos anos, gostava muito dele, ele era mandingueiro”.



Figura 3: Mestre Caiçara ao lado da mãe de mestre Sabú. **Fonte:** Acervo Mestre Sabú (1974).

Destarte, o ofício do mestre, vai além do ensino da capoeira, tornando-se uma figura fundamental para formação humana e ética do aprendiz. Paulo Freire (2009, p. 94)

nos ajuda a compreender essa relação quando nos afirma que ensinar é “[...] testemunhar aos alunos o quanto me é fundamental respeitá-los e respeitar-me são tarefas que jamais dicotomizei. Nunca me foi possível separar em dois momentos o ensino dos conteúdos da formação ética dos educandos”. O processo educacional, seja em ambiente formal ou não formal, envolve diversas áreas que permeiam as relações humanas.

Na Capoeira, a relação mestre-aluno é marcada por laços que ultrapassam o processo de ensino com um fim em si, se tornando referência em vários aspectos da vida social do aluno. O mestre acaba por assumir indiretamente o papel de pai, sendo considerado assim por muitas crianças que, por vezes, não conheceram ou não tiveram o exemplo de um pai no seu ambiente familiar. Para além do compromisso com o saber, o mestre passa a assumir o compromisso com a formação ética e cidadã do seu aluno aprendiz. Mestre Bola Sete, resalta em seu livro *Capoeira Angola do iniciante ao mestre*, aspectos desse relacionamento:

O mestre deve ensinar ao aluno os primeiros passos da capoeira angola com a mesma dedicação de um pai que segura as mãos do filho e o ensina a caminhar pela primeira vez, procurando orientá-lo, de acordo com a sua experiência, não só no que se refere à parte do

jogo na roda, mas também em várias circunstâncias da vida. (CRUZ, 2003, p.134).

A influência exercida pelo mestre é de grande valor para seus alunos. Mestre Caiçara foi um dos importantes mestres da capoeira baiana do século XX. Nascido na cidade de Cachoeira em 08 de maio de 1924 e criado nos bairros de Salvador como Itagipe, Massaranduba, Uruguai e Liberdade, Antônio Conceição Moraes, mais conhecido como Mestre Caiçara começou a praticar Capoeira Angola aos 14 anos com Aberrê¹⁵. Segundo consta em uma publicação no jornal Diário de Notícias de 1975, seu aprendizado foi *“dentro de uma colônia no reformatório de menor, em Pitangueiras, onde mostrava as malícias da capoeira de Angola, levando em seguida, mais de 15 anos ensinando nas ruas e praças da capital”*. Abib (2009) nos relata que Mestre Caiçara era um defensor das tradições africanas, estava sempre no Terreiro de Jesus e participava ativamente nas festas de largo de Salvador e outros festejos populares. Rego (1968, p. 288) destaca que:

A Academia de Capoeira de Angola São Jorge dos Irmãos Unidos de Mestre Caiçara tem sede à Rua Coronel Tupi Caldas, 84, Liberdade, e é dirigida pelo Mestre Caiçara (Antônio Conceição Moraes). É a única academia que se faz presente às festas populares da Bahia, independente de qualquer auxílio financeiro do órgão oficial do turismo municipal.

Cabe ressaltar o relevante trabalho que Mestre Caiçara desenvolveu com a capoeira nas ruas e festas populares da Bahia. Ele atuou efetivamente na divulgação desta arte pela sociedade, formando vários mestres. Além de trabalhar em prol da cultura, Mestre Caiçara, se depara com uma realidade constante nestes espaços: a marginalidade e o abandono da criança e do adolescente. Não deixando de se identificar com essa realidade, até mesmo pela sua própria história de vida, ele iniciou um importante trabalho social com a capoeira. Segundo Abib (2009, p.68),

Sua arte o levou a desempenhar, ainda novo, um trabalho com meninos de rua, onde seu conhecimento advindo das dificuldades enfrentadas na vida era transmitido para as crianças que, como ele, não tiveram o privilégio de pertencer às classes mais abastadas, ensinando a capoeira como forma de resistência social e histórica.

¹⁵ Informações publicadas no Jornal Diário de Notícias de 22 de Julho de 1975. Jornal obtido no acervo do mestre Sabú.

A atuação social destes homens simples está marcada também pelo exemplo de seus antecessores, que trabalharam ativamente na formação dos seus pares. Na capoeira, há uma ancestralidade, que marca e representa a continuidade da formação de um praticante da arte, construindo uma tradição da prática e ensinamento da capoeira de “pai para filho”, tal como supracitado.

Desse modo, o ofício do mestre perpassa pela transmissão de saberes e conhecimentos que fazem elo entre passado e presente da capoeira, mantendo a tradição do grupo que representa. Abib (2005, p. 95) argumenta que,

O mestre tem profunda ligação com a própria palavra tradição, que vem do latim: *traditio*. O verbo é *tradere*, e significa precipuamente entregar, designa o ato de passar algo para outra pessoa, ou de passar de uma geração a outra geração. O verbo *tradere* tem relação também com o conhecimento oral e escrito. Isso quer dizer que, através da tradição algo é dito e o dito é entregue de geração a geração. A tradição para Nietzsche (1983) é a afirmação de que a lei tem vigência desde tempos imemoriais, e pô-la em dúvida constitui impiedade contra os antepassados. O mestre é aquele que permite que os saberes transmitidos pelos antepassados vivam e sejam dignificados na memória coletiva (ABIB, 2005, p. 95).

Assim, a relação entre mestre e aluno é também mediada pela ancestralidade e tradição que o primeiro traz consigo. Ele se utiliza da memória coletiva transmitida pela oralidade e pelo corpo, para dar continuidade ao saber que enraíza a sua prática na sociedade. A partir da história, da cultura e dos significados simbólicos que a capoeira representa, cada mestre pode concebê-la dentro das experiências com seus ancestrais – pessoas mais velhas com quem aprenderam a arte da capoeira, que por sua vez, retoma-a de um passado onde várias experiências sociais foram construídas. Nessa retomada a memória atua como uma “[...] reserva crescente a cada instante e que dispõe da totalidade da nossa experiência adquirida” (BOSI, 1994, p.47). É uma constante relação dialética envolta por saberes e práticas cotidianas.

Sobremaneira, na prática cotidiana dos homens simples os ensinamentos de um grupo social vão se aperfeiçoando, de tal modo que o cenário social vai sendo moldado e transformado nas relações sociais concretas, pelo labor cotidiano. E o berimbau vai sendo passado¹⁶, de mestre para aluno, como de pai para filho, onde

¹⁶ Utilizamos o termo “passar o berimbau” para exemplificar o momento em que o mestre forma seu aluno/discípulo, dando-lhe autoridade para continuar sua trajetória na capoeira.

os antigos e os novos saberes são reencenados pelas novas gerações. É nessa relação e com esta formação, que **Mestre Aberrê** passa o berimbau para **Mestre Caiçara**, e este por sua vez, passa o berimbau à **Mestre Sabú**, que retorna a Goiás para iniciar seu trabalho pioneiro com a capoeira na cidade de Goiânia.

2.1 Capoeira e Estigmas: *“na época que eu desmatei tudo isso aqui, ninguém queria capoeira, nem de graça”*

Mestre Sabú inicia trajetória na sociedade goianiense na década de 1960 com a luta livre, e em 1961 com a capoeira. Nessa época pouco ou quase nada se sabia sobre a capoeira, e seus vizinhos da Vila Redenção em Goiânia estranharam essa nova prática advinda da Bahia com gestos, movimentos e sons que nunca tinham ouvido antes, chegando a suspeitar que se fosse um “terreiro de macumba” e por várias vezes chamando a polícia para o mestre.

Em 1959 na maior idade eu vim pra Goiânia. Mas, naquela época a capoeira era considerada macumba esse tipo de coisa não tinha aceitação. Achavam que era terreiro de macumba e foi muito difícil pra dar aula de capoeira. (Entrevista em 30/06/2008).
E tem pessoas que falam assim: “mestre, mas, o senhor no passado, quando o senhor veio e implantou a capoeira aqui no Estado, o senhor era para estar rico”. Aí eu pergunto pra você, o seguinte, você tem um produto que ele é bom, já foi feito pesquisa, é nossa cultura, nossa raiz, é bom pra mente, para o corpo, é nossa cultura, mas, na época que eu desmatei tudo isso aqui, ninguém queria capoeira, nem de graça. Aí eu pergunto a você, se a pessoa não quer um produto de graça, como é que você vai vender esse produto? Fala pra mim... (Entrevista em 22/03/2014).

Ressalta-se que em suas palavras *“na época que eu desmatei tudo isso aqui, ninguém queria capoeira, nem de graça. Aí eu pergunto a você, se a pessoa não quer um produto de graça, como é que você vai vender esse produto?”*, podemos problematizar alguns aspectos da formação da própria sociedade goianiense.

Goiânia foi planejada para ser a nova capital de Goiás, ela “integra-se a um conjunto de experiências que perpassa muitos núcleos urbanos brasileiros: a de ser uma capital planejada, concebida em pensamento antes de se fazer concreta” (BOTELHO, 2002, p.09). Segundo Pereira (2002) a cidade era parte de uma das metas da Marcha para Oeste – proposta por Getúlio Vargas com a finalidade de acelerar o desenvolvimento e incentivar a ocupação do Centro-Oeste brasileiro.

Para a Nação brasileira, Goiânia representou a concretização de um discurso e momento em que o símbolo se corporificou e se transformou em um marco na concretização de uma política nacionalista: o Brasil civilizado, a partir da integração de suas regiões, pretendia marchar, a passos largos, rumo ao progresso e à civilização rompendo, definitivamente, com um passado de inferioridade diante do mundo civilizado (BOTELHO, 2002, p. 52).

Deste modo, a cidade expressaria “a modernidade e o progresso, e amalgamava o urbano e o rural” (CHAUL, 2010, p. 256), que por sua via, representava o novo, a promessa de um futuro promissor associado “[...] a ideia de uma cultura de origem europeia, tradicionalmente preservada pelas populações urbanas de Goiás” (PEREIRA, 2002, p. 51), em contraposição ao atraso à antiga capital Vila Boa, hoje denominada Cidade de Goiás. Em 24 de outubro de 1933, Pedro Ludovico Teixeira interventor federal do Estado de Goiás, lançou a pedra fundamental da nova cidade. Em cinco de julho de 1942, data do seu Batismo cultural, Goiânia foi amplamente divulgada para todo o Brasil como uma capital cultural em pleno curso desenvolvimento.

A partir dessa breve retomada sobre a criação de Goiânia, podemos inferir o quanto ela esteve carregada de um viés ideológico civilizador e o quanto atraiu para si, pessoas de várias regiões do Brasil com a ideia de cidade do progresso, dos bons costumes e do futuro. Além de um plano urbanístico com forte inspiração francesa, traçado por Atílio Corrêa Lima (DAHER, 2002; SILVA, 2007), a idealização no campo cultural não seria diferente, com intenso apelo à cultura clássica europeia.

Santana, Bonetti e Macêdo (2001, p.153), em um estudo que nos apresenta a memória de alguns dos primeiros moradores/es de Goiânia nas décadas de 1930, 1940 e 1950, nos permite compreender um pouco da formação inicial da cidade no que se refere aos “primeiros espaços de moradia, lazer, trabalho e infraestrutura”. Sobre estes aspectos retomaremos um em especial com a finalidade de ilustrar um pouco do cotidiano dessas/es moradoras/es da cidade, no que se refere aos espaços culturais e de lazer. Diga-se de passagem, são moradoras/es que tinham circulação entre os espaços prestigiosos da cidade.

Em meio ao trabalho, à busca de oportunidades e à educação, a vida na nova capital seguia seu curso também com a construção do lazer e da diversão por cada grupo social. O surgimento de espaços

culturais foi decorrência natural e necessária desse processo (SANTANA, BONETTI E MACÊDO, 2001 p.179).

Em geral, aparecem nas lembranças os banhos no Lago das Rosas, as aventuras de criança no Bosque dos Buritis, as festinhas em casas de amigos, os bailes ao som do *jazz*, o domingo na chácara de familiares, a visita de pessoas famosas, as sessões das seis e meia no Cine Goiânia, o *footing* da Avenida Anhanguera e as festas religiosas. Segundo Santana, Bonetti e Macêdo (2007, p. 182) havia uma festa muito esperada pelos jovens da cidade “era a comemoração do aniversário de Goiânia, no dia 24 de Outubro. Como parte das comemorações, acontecia a corrida de motocicleta realizada em Campinas”.

Os festejos carnavalescos também foram lembrados

Poucos entrevistados relatam não terem o hábito de participar dos festejos carnavalescos. Quase todos foram unânimes em se referir ao carnaval como a festa que mais agregava a comunidade goianiense. Os próprios dirigentes governamentais, Pedro Ludovico e Venerando de Freitas Borges, além de apoiarem a festa momesca, contribuindo para seu brilhantismo, são reconhecidos na memória de todos como os mais animados foliões.

O primeiro carnaval da nova capital aconteceu em 1936. O cenário de luxo preparado para receber os foliões foi o Grande Hotel, decorado no hall e no refeitório. Recebeu iluminação pela primeira vez e foram distribuídos convites para três bailes. A elite de Campinas e de Goiânia compareceu, prestigiando o evento. (SANTANA, BONETTI E MACÊDO, 2007, p.183).

Segundo as autoras também aconteciam os bailes de carnaval nas residências de famílias e, com o decorrer dos anos, outros locais passaram a agregar essa e outras festas da cidade como o Jôquei Clube, late Clube, Goiânia Tênis Clube, Clube Meia Ponte, o Lago das Rosas, Cine Goiânia e o Liceu. São espaços culturais e de lazer que marcaram os momentos de sociabilidades das/os primeiras/os moradores nas décadas de 1930, 1940 e 1950.

Tendo em vista esse recorte, é perceptível o quanto a cidade prosseguia seu pleno curso de desenvolvimento social e cultural bem aos moldes de uma cultura elitizada, acompanhada de perto pelos dirigentes governamentais e pela elite da cidade. Destarte, com essa formação social e cultural, pouco ou quase nada se sabia da cultura afro-brasileira.

No que se refere à Vila Redenção, Mestre Sabú relatou que na década de 1960, ainda era um bairro em formação, criado pelo prefeito Iris Rezende para acolher as famílias de baixa renda da cidade, localizado na região sul. É um bairro que Mestre Sabú viu crescer e um bairro que viu a capoeira florescer pela e além da cidade. Apesar de suas/seus moradoras/es não compreenderem nesse primeiro momento, o que a capoeira representa na história das classes populares do nosso Brasil.

Sobre a entrada da capoeira em Goiás, Vieira (1973, p.19) assevera “[...] é interessante observar que a sua penetração em Goiás deu-se de forma privilegiada: Estado aberto às manifestações culturais de outras partes do país [...]”, assim para o autor a assimilação da capoeira foi tranquila entre nós. Contudo, temos que compreender que essa afirmação foi publicada em um momento em que a capoeira já tinha sido assimilada pela sociedade e estava presente nas feiras e em outros espaços da cidade, ou seja, a partir da década de 1970. Ao olharmos para a capoeira nessa década na cidade, poderíamos incorrer no equívoco de concordar com o autor.

É imprescindível, pois, principalmente em se tratando da capoeira, voltarmos nossas análises para o cotidiano, no qual encontramos nossos mestres de capoeira. Se não conhecermos suas trajetórias individuais, nada entenderemos sobre o papel social e cultural que estas pessoas representam e ao mesmo tempo contribuem para a sociedade e, para que hoje saibamos o que é, e o que significa a capoeira.

Diferentemente de Vieira (1973), Brito (2009) e Tucunduva (2009) nos apresentam que essa aparente “abertura”, foi permeada por preconceitos e discriminações, principalmente no que se refere à Capoeira Angola, divulgada por Mestre Sabú. Brito (2009, p. 33), afirma que nesse momento,

Mestre Sabú conta que seu maior inimigo, no início, era o preconceito. Segundo ele, nas apresentações, era ovacionado, aplaudido de pé, mas no dia a dia, na rua, e pelos vizinhos, era visto como uma pessoa não quista, pois o ritmo dos instrumentos os incomodava e o tinham como macumbeiro. Frequentemente os vizinhos chamavam a polícia para acabar com a sua roda na academia. A estratégia que usou contra o preconceito foi divulgar ainda mais a capoeira pela cidade.

Esse preconceito também foi verificado no contexto nacional. Conforme nos afirma Reis (2010) a Capoeira Angola passou pela desvalorização de sua prática

nas décadas de 1960 e 1970, sendo este um momento de auge para a Capoeira Regional, que impulsionou novas práticas da capoeira com base no seu método, conquistando o mercado das artes marciais. E, somente ao longo da década de 1980 e 1990, que a Capoeira Angola é “revalorizada como “depositária da tradição”, no bojo da valorização da negritude e do crescimento da “consciência negra” (REIS, 2010 p. 59). Entretanto, mesmo não sendo mais perseguida pela polícia, deixando de ser coisa de “malandro”, no imaginário popular a capoeira causou estranhamento, principalmente em se tratando de Capoeira Angola, que tem alguns instrumentos que são comuns em Terreiros de Candomblé, como o Atabaque e o Agogô. Estas práticas ainda são muito estigmatizadas pela sociedade e por vezes são consideradas como iguais, porém, apesar de alguns instrumentos semelhantes, os objetivos são outros e a prática também. É preciso compreender essa relação, onde uma termina e a outra começa. Para mestre Sabú, essa diferenciação se dá da seguinte forma:

Deixa eu explicar esses trem aí pra você entender, eu aconselho as pessoas que mexe com a capoeira, não bate o atabaque antes do berimbau, tem que tocar o berimbau pra depois entrar a orquestra. Atabaque não pode zuar sozinho, não. Se ele zuar sozinho, você tá mexendo na linha do Candomblé. Quem manda na capoeira é o gunga que o mestre tá segurando. Então se você bater o atabaque e não tiver batido os outros instrumentos primeiro para o atabaque acompanhar, você tá partindo para a linha do Candomblé. Qualquer ladainha que você cantar ali, puxada de rede, samba de roda, samba duro, assim por diante. Aí tem umas entidade, minha filha, não sei se você vai acreditar, mas você pode acreditar que existe as coisa, viu. Só pra você ter uma ideia, tem Exu que é Exu do bem, tem Exu que é estuprador, tem Exu que é beberrão, tem Exu que é matador, depende onde ele está, depende do que eles estão batendo, a entidade tá ali. Aquilo que tiver na sua cabeça no momento que você está lá, aquela entidade reafirma em você, e eles não sabem disso. Daí pra frente, você já começa a ficar meio perturbado.

Se você assistir aquele filme Besouro, você vai ver um Exu que vem pra ele, ele tem que reverenciar esse Exu. Esse Exu era do mestre dele. Como ele ignora ele na fase inicial, ele começa a ter problema. Tem hora que ele pega o Exu, bate, joga capoeira, sobe no ar, ele sobe, ele desce, fica brincando com ele. Tem pessoa que retrata isso e não sabe que ali tem uma verdade muito grande.

Eles falam que os guardião do Candomblé é o capoeirista, pra você ver que eles tem uma relação é porque o mesmo negro que criou a capoeira ele tem o Candomblé, que é a religião dele. Só que nós mestres que estamos mais civilizado, não somos espíritas, mas nós temos uma cobrança. E é isso que eu quero que você entenda. Depende do trabalho que você fizer, depende da qualidade de mestre que você é, existe isto aí, pra te orientar, pra botar você

acima dos outros na visão, sentir o respeito. Mas, pra isso é preciso um trabalho minucioso igual eu fiz. Eu sou um defensor, quanto mais você faz uma defesa mais força você vai criando, você vai ficando mais, apurando mais, você sente o futuro tão nítido, que você vai ficando com medo. Eu sentia as coisas, se você chegasse pra falar comigo, eu quase que já sabia o que você queria comigo. Se você tivesse correndo risco, eu batia os olhos em você e já falava. Mas, não dei conta de salvar uns cinco, seis alunos que eu amava muito, não dei conta de salvar eles não, foram teimosos demais (Entrevista em 15/09/2014. Grifos nossos).

Embora conhecedor dos preceitos da religião do Candomblé, Mestre Sabú afirma não ser praticante da religião. Ele nos relatou que foi criado na religião Católica, crê em Deus, mas não frequenta igrejas, pois sua fé está na prática, na ação solidária em favor do seu próximo. Ele justifica sua mediunidade, pelo estudo da cultura negra e pelo seu trabalho de defensor dessa cultura e das pessoas excluídas, *“eu sou tudo que as entidade gosta nesse mundo, por isso que eles armazenou em mim”* (Entrevista em 15/09/2014). Em nossa conversa sobre o assunto, ele demonstrou certa frustração por não poder “salvar” a vida das pessoas.

As palavras do mestre também nos chamam atenção às linhas limítrofes entre a capoeira e religião, o berimbau comanda a Roda de capoeira e o atabaque comanda o ritual no Candomblé, *“eles falam que o guardião do Candomblé é o capoeirista, pra você ver que ele tem uma relação é porque o mesmo negro que criou a capoeira ele tem o Candomblé, que é a religião dele”* (*idem*). Essa é uma relação histórica, marcada por práticas com caminhos paralelos e ao mesmo tempo distintos. A mandinga, por exemplo, considerada uma ato de malandragem e astúcia, mas também associada às práticas mágicas para proteção do corpo, é um elemento que surge dessa relação entre capoeira e religião. Os capoeiras de antigamente tinham suas superstições e por vezes recorriam ao elemento “mágico” para guardar ou “fechar seus corpos”, utilizando as bolsas de mandinga, patuás e talismãs. Segundo Dias (2004)

De acordo com Jair Moura, os capoeiras de antigamente usavam bolsas de mandinga, talismãs ou patuás pendurados no pescoço, cuja finalidade era “fechar o corpo”. Esta bolsa de mandinga era de fato uma pequena bolsinha feita de couro ou pano e podia conter diferentes amuletos: *“leite de Nossa Senhora”* - *“... pedra alva com uma imagem em um dos lados...”* -, *“cera de veia benta”*, *“pedra d'ara”*, etc. Este costume vinha da crença de que o capoeira que tivesse um patuá composto *“de qualquer destas substâncias, tinha o poder [...] de livrar-se de todos os perigos, tornando-se forte e*

corajoso, chegando mesmo a ter a faculdade de transformar-se em *toco de pau*" nas ocasiões que quisesse. [...] Estas bolsinhas também podiam conter algumas orações poderosas como a do "*Signo de Salomão*" e "*as iniciais JMJ*" que significava Jesus, Maria, José.

Esta prática de preparação de "*amuletos-patuás*" era muito comum na religião do candomblé, à qual alguns capoeiras estavam ligados, o que não impedia que símbolos católicos fossem utilizados na composição de seus patuás. Na memória da capoeira aparece também o uso do livro de São Cipriano, que contém uma série de orações fortes e receitas de feitiçarias. Além disso, alguns capoeiras tinham relação com feitiçeiros que não eram necessariamente pais de santo, ou seja, não possuíam terreiro, nem eram filhos de santos. No entanto é importante mencionar que na Bahia, especialmente em Salvador e no Recôncavo, desde o século XIX o termo feitiçeiro era em geral uma maneira pejorativa de designar o "*candomblezeiro*" (DIAS, 2004. p.113-114).

Mestre Sabú demonstra seus conhecimentos sobre essa relação e como já citou sabe diferenciar onde termina uma prática e começa outra. Mas, seus vizinhos na Vila Redenção ainda não estavam certos disso, por isso, ele enfrentou vários momentos de preconceitos e intolerância ao insistir em desenvolver seu trabalho com a capoeira. Mestre Sabú retoma as primeiras atividades que conseguiu desenvolver para contornar esse processo

O que eu tive que fazer? Arranjar finança fora da capoeira, que ela não dava nada. Como eu era lutador vale-tudo, luta livre na época eu defendi o Estado de Goiás aqui por muitos anos, naquela época tinha muitas lutas, não é essas lutas que a gente vê hoje. A gente lutava pelo nome e pelo dinheiro (Entrevista em 22/03/2014). E eu mantive a capoeira viva, até ter a aceitação pela sociedade, pois não tinha aceitação, infelizmente (Entrevista em 30/06/2008).

Erámos eu, Escorpião Negro, Carrasco, Vampiro, Garoto de Bronze, Urso Negro, Sandor e Hugo Nakamura. Era através destas lutas que eu sobrevivia. Eu aqui lutava com os famosos que vinham de fora, aqui existia um ringue no campo aqui, eu era um dos lutadores do estado, por muitos e muitos anos lutava com qualquer um que viesse... Era através destas lutas que eu sobrevivia e, de paralelo, eu ensinava a capoeira (Mestre Sabú *apud* BRITO, 2009, p. 22).



Figura 4: Mestre Sabú mascarado. **Fonte:** Acervo do mestre Sabú.

Nas lutas de ringue ele também tinha seu apelido, Máscara Negra, justamente pelos seus trajes (ver figura 3). Ao iniciar suas atividades desportivas na cidade, com o Vale Tudo e a Luta Livre em 1960, ele conseguiu sustentar sua família durante anos, paralelo a isso, manteve suas atividades com o ensino da capoeira. A experiência com a Luta Livre, também veio na bagagem de sua viagem à Bahia. Ele teve a oportunidade de aprender a lutar Vale Tudo e Luta Livre com o Valdemar Santana, que também era praticante de capoeira.

Nós desportistas, todos, era tudo uma espécie de uma família. Valdemar Santana fazia luta direto. Ele era capoeirista. Mas, a especialidade dele era Vale Tudo. E eu me interessei, assistindo luta dele. Ele lutava direto, nossa (risos), era madeira de dá em dois na Bahia. Praticamente eu treinava a capoeira e a luta. Falei olha mestre, eu estou treinando capoeira, quero me formar, mas eu queria pegar um pouco de traquejo de corpo. Não me cobrou, nem a aula me cobrava. Na época eu era um cara muito comunicativo, todo mundo gostava de mim. O Caiçara mesmo falava pra os outros com orgulho que eu era filho dele. (Entrevista em 22/03/2014).

Destarte, Mestre Sabú prosseguiu seu trabalho com a capoeira em Goiânia utilizando como tática a divulgação da capoeira pela cidade, a fim de contornar o preconceito e a desvalorização vivida na época. Assim, em meio às lutas mestre Sabú dava continuidade ao trabalho com a capoeira.

Mestre Sabú frequentava a Academia de Pugilismo Hugo Nakamura, como lutador, na Rua Seis no Centro, e foi ali que iniciou as suas primeiras aulas de capoeira. A Academia era a única referência que havia para artes marciais. Seus primeiros alunos foram os policiais que realizavam, ali, cursos de defesa pessoal. “Eu dei aula foi muitos anos, na Escola do Nakamura. A polícia militar e a polícia civil tinham que fazer cursos lá, eu que dava aula”. A grande escola de capoeira do Mestre Sabú foi mesmo o seu Terreiro de Capoeira Angola. TERREIRO DE CAPOEIRA ANGOLA, Rua R4 Qd 11 Lote 14 – Vila Redenção (BRITO, 2009, p. 29).

Os primeiros anos da década de 1960 marcaram sua prática enquanto lutador de vale tudo e luta livre, seu itinerário estava dividido entre a Rua R4 na Vila Redenção e a rua seis no Setor Central de Goiânia, com aulas de capoeira e defesa pessoal.

2.2 A Capoeira Arte: *“A gente não pode ser medíocre, tem que evoluir, foi o que eu fiz”*

Mestre Sabú trabalhou cotidianamente com o objetivo de superar os obstáculos encontrados na sociedade para divulgar a Capoeira Angola, considerada, na época, como “coisa de malandro”. E, para não ser estigmatizado socialmente ele a ajustou a pequenos disfarces na sua aparência. Segundo Mestre Canarinho, um dos mestres formados com Mestre Sabú, nas apresentações era feita uma capoeira acrobática, para mudar a forma como as pessoas viam a Capoeira Angola, “[...] então dentro da academia ele mostrava o que era a capoeira angola, quando era para ser apresentada, ele sempre aconselhava a gente a não fazê-la com violência.” (MESTRE CANARINHO *apud* TUCUNDUVA, 2009, p. 61).

Pelo que se percebe havia uma preocupação estética de Mestre Sabú para que a capoeira pudesse ser aceita e apreciada pela sociedade goianiense, e ao mesmo tempo havia a preocupação com a formação dos seus alunos, para que não perdesse os fundamentos da Capoeira Angola. Mestre Sabú nos relatou que estudou as raízes e história da capoeira, e a partir daí fez algumas adaptações.



Figura 5: Mestre Sabú em movimento de resistência **Fonte:** Acervo do mestre

Nós temos a capoeira específica de Goiás. Que eu criei pra Goiás. Uma Capoeira Arte, porque a sociedade não aceitava mais um jogo da zebra, esse tipo de jogo pesado. Então **nós criamos uma capoeira típica do Estado de Goiás, com algumas modificações de fugas pra dar mais agilidade, dar mais arte na capoeira, foi um trabalho ardoroso, estudo de muito e muitos anos.** Eu fazia muitos shows em Goiânia e no Estado de Goiás, foi aí que eu criei a Capoeira Arte. Porque era muito mais aplaudida, bonita e difícil para treinar e precisava de uma Educação Física completa, desde o pescoço ao tornozelo. (Entrevista em 30/06/2008. Grifos nossos).

E, com mais convicção, tomando a história da capoeira como referência de sua assertiva, continua:

E não é que eu praticamente eu criei, eu trouxe da origem. Quando o Marechal Deodoro da Fonseca, impressionado pela crescente onda de criminalidade, deu combate aos capoeiras, todos os praticantes da ginástica nacional eram sumariamente recolhidos para trabalho forçado. O código penal de 1890 previa de dois a seis meses de prisão, a todos os praticantes do exercício da atividade de destreza corporal conhecida como capoeira. Foi decretado que não podia treinar mais capoeira, como o senhor de engenho ficava na varanda aos domingos e os escravos estavam de folga, as mulheres iam dançar Candomblé, samba de roda, samba duro, coisa e tal para divertimento. Como eles não podiam jogar capoeira, eles começaram a fazer uma capoeira floreada, como se fosse uma dança também. É uma capoeira que ela desenhava o espaço com o corpo, linda de se

assistir e que não saía nenhuma gota de sangue. **Ninguém morria ninguém quebrava nada, aí que a capoeira sobreviveu. E, é essa origem da capoeira que eu trouxe ela para cá.** E, eu conto, estou contando para você só uma pequena história. Essa história, eu tenho gravada na cabeça, eu faço questão. (Entrevista em 21/07/2009. Grifos nossos).

Ao retomar a história que lhe foi ensinada para respaldar suas ações, Mestre Sabú apresenta sua perspectiva de origem da capoeira enquanto arte disfarçada em dança, desenvolvida nos momentos de folgedos dos negros, que não eram mais “escravizados”, contudo, eram tratados como se o fossem. Desse modo, se esse “disfarce”, essa artimanha, contribuiu para a sobrevivência da capoeira naquele período, logo essa história lhe serviu de base e exemplo para justificar as adaptações que ele fez no seu trabalho, para atender às necessidades de seu tempo histórico.

Esse momento referente à história da capoeira, Mestre Sabú faz questão de gravar na memória, tornando-se fundamental para explicar a formação da capoeira que ele ensina, lembrando inclusive que a capoeira foi e é uma forte expressão de resistência dos negros oprimidos, e que a identidade e a origem de sua prática surgem desse contexto. Essa história ele sempre ouvia de capoeiristas mais antigos. Posteriormente ele pode ter o contato com a história escrita, sistematizada e com linguagem acadêmica, assim, por entendê-la necessária e adequada, é que Mestre Sabú resolveu memorizá-la para reproduzi-la ao apresentar a seus alunos, ao público e nos lugares onde é convidado a falar.

A história embasa sua narrativa e dá sentido ao seu presente social. Segundo Sahlins (1999, p. 07)

A história é ordenada culturalmente de diferentes modos nas diversas sociedades, de acordo com os esquemas de significação das coisas. O contrário também é verdadeiro: esquemas culturais são ordenados historicamente porque, em maior ou menor grau, os significados são reavaliados quando realizados na prática. A síntese desses contrários, desdobra-se nas ações criativas dos sujeitos históricos, ou seja, as pessoas envolvidas. Porque, por um lado, as pessoas organizam seus projetos e dão sentido aos objetos partindo das compreensões preexistentes da ordem cultural. Nesses termos, a cultura é historicamente reproduzida na ação. [...] Por outro lado, entretanto, como as circunstâncias contingentes da ação não se conformam necessariamente aos significados que lhes são atribuídos por grupos específicos, sabe-se que os homens criativamente repensam seus esquemas convencionais. É nesses termos que a cultura é alterada historicamente na ação.

Assim, pela dinâmica cultural velhas categorias, ganham novos valores, portanto, “toda reprodução da cultura é uma alteração, tanto que, na ação, as categorias através das quais o mundo é orquestrado assimilam algum novo conteúdo empírico” (SAHLINS, 1999, p.181). Esses novos conteúdos, por sua vez, são assimilados de acordo com as diferentes interpretações feitas cotidianamente pelos sujeitos sociais. Nesse sentido, a cultura é historicamente produzida e alterada na ação do ser humano que produz, reproduz e gera novos conhecimentos e descobertas transformando a si e ao próprio mundo, “[...] a cultura é justamente a organização da situação atual em termos do passado” (SAHLINS, 1999, p. 192).

Por conseguinte, em Mestre Sabú temos um nítido exemplo dessa dinâmica cultural, que por sua via, lhe rendeu táticas para mostrar que na capoeira existe uma sistematização do conhecimento, e que ele também pode ser um intelectual historiador deste fenômeno cultural, tal qual os demais, já que a recria e a divulga socialmente. A partir daquele trecho da história da capoeira, e apoiando-se nele, Mestre Sabú, continua:

Porque a minha capoeira, eu digo minha capoeira, porque minha capoeira ela é um jogo livre, na hora da dor ela é uma arma. E, em público não utilizamos como arma, porque nós estamos tão avançados, tão civilizados, que não usamos ela mais para isso. Antigamente usava a capoeira para matar. Foi por isso que ela caiu nesse Código Penal, que o Marechal Deodoro da Fonseca ficou tão impressionado com aquelas pessoas que apareciam com hematomas, com as cabeças rachadas, braço e pernas quebrados, todo arreventado. Aí, foram fazer pesquisa e descobriram que eram os capoeiristas, que eram os angoleiros naquela época, e que agiam como esses pistoleiros de hoje, mas eles matavam na pancada. Então eles fizeram essa capoeira floreada, uma capoeira bonita que é uma arte. E, eu aprimorei ela para nós, **jogando com o adversário, não contra o adversário**, aí eu fazia os alunos pentear o cabelo do outro com uma pancada tão violenta e que nego que estava assistindo dava torcicolos, de ficar torcendo assim: nossa se pegar arreventa. Mas não tinha condições de eles machucarem, porque eu sempre explicava para eles em uma aula teórica. Falava olha se você colocar dois carros de frente, qualquer quilometragem por hora se os dois bater não acaba? Acaba. Mas você coloca um de 60 e outro de 60 e põem eles para andar juntos... Essa é a minha capoeira eu não contrarrio meu adversário (Entrevista em 21/07/2009. Grifos nossos).

Mestre Sabú desenvolveu seu método e sua técnica para ensinar a capoeira, uma capoeira com movimento de precisão, que calcula e tem a percepção da

distância de um golpe para o outro, aproveitando as potencialidades de um corpo – um corpo que é ao mesmo tempo arma “*na hora da dor ela é uma arma*” (de luta, de defesa dos marginalizados e excluídos) e arte “*minha capoeira ela é um jogo livre*” (que desenha os movimentos no espaço, mostra toda agilidade e artimanha) própria do jogo e da ginga da capoeira. E, como ele mesmo afirma “*minha capoeira*”, revela todos seus créditos de apropriação e de participação neste processo histórico.

Ao ressaltar a importância de jogar a capoeira *com* o adversário, não *contra* o adversário, o discurso de Mestre Sabú, nos leva a uma reflexão sobre alguns debates realizados na década de 1980, na área da Educação Física. Valter Bracht (1987), em *Educação Física e Aprendizagem Social*, expôs essa questão, questionando algumas concepções atreladas ao esporte. Valter Bracht (1987) argumenta a necessidade de se priorizar a coletividade ao desenvolver um esporte que busca o jogar *com* e não *contra* o adversário

O esporte é burguês, não porque é esta a sua essência e, sim, porque suas múltiplas determinações lhe fornecem as características para tal. De maneira que, para termos um esporte não-burguês, precisamos atuar sobre suas determinações. E o Educador representa o momento de ruptura em relação ao que é determinado socialmente, ao mesmo tempo em que define uma conduta para levar o educando a uma solidariedade consciente, vale dizer, ao sentido coletivo de sua formação (LIBANEO, 1985). Procurando desenvolver um esporte em que o princípio do rendimento e da competição discriminatória (melhores dos piores), do esforço pessoal e individual (às vezes associado) para vencer o adversário não seja o norteador principal deste, desenvolvendo um esporte em que se busca o jogar com e não contra o adversário, um esporte onde se busca insistentemente o desenvolvimento do coletivismo (priorização do coletivo ao individual, incluindo o "adversário/companheiro"), estaremos na verdade descaracterizando o esporte burguês e lançando e criando as bases de um novo esporte que, por sua vez, somente se consolidará com a criação também de uma nova ordem social, sem a qual não terá condições de sobreviver, porque será fatalmente submetido a ordem burguesa (BRACHT, 1987, pp. 67-68).

Quando entramos no debate sobre a concepção esportiva, temos que ter clareza que há várias definições que expressam as diferentes maneiras pelas quais o esporte pode ser concebido, desde o esporte de alto rendimento ao esporte educacional. Aqui estamos nos referindo ao esporte educacional que é vivenciado sob outras perspectivas e problematizações, no qual o professor (no nosso caso mestre) tem o papel ativo na formação cidadã do aluno. Todavia, ao apresentarmos esse debate, nossa intenção é expor o quanto no campo da cultura e da formação

na capoeira, este debate também se faz presente, mas na dimensão prática e de formação cidadã.

Além das denominações de luta, dança, arte, jogo, brincadeira, a capoeira também pode ser concebida como esporte, e em vários momentos de sua trajetória, ela assim o foi concebida, tanto por mestre Pastinha, quanto por mestre Bimba, e tantos outros mestres contemporâneos e posteriores a estes. Entretanto, ela é um esporte do povo, que foi e deve ser praticada sob o viés do esporte educacional, pois só assim ela pode estar em diálogo com sua tradição e suas outras denominações (luta, dança, arte, jogo, brincadeira). Fora desse contexto, sob a tutela do esporte de competição e alto rendimento, a capoeira tende a degeneração e ao esquecimento de suas raízes, pois uma vez submetida à ordem burguesa capitalista, outros interesses mercadológicos entrarão em jogo, excluindo aspectos importantes da sua tradição e história.

Na perspectiva da formação humana, Mestre Sabú nos ilustra como seus ensinamentos eram assimilados pelos alunos, inspirando letras de música:

Eu tenho música que foi feita pra mim, que conta essas histórias de como eu conto que você tem que cuidar do seu adversário, tem uma que fala assim: É redenção, êe redenção... Berimbau gemeu lá na Redenção. É mestre Sabú ditando seu rojão, mostrando que tem saber e perfeição, vai martelo e vem rasteira na volta do bê-á-bá, no ensino da capoeira, meus alunos vou lhes ensinar a arte da capoeira como se deve jogar. Aprenda a jogar bonito e deixe o corpo balançar, com cuidado ao adversário para saber o que vem lá. É redenção, êe redenção... Berimbau gemeu lá na Redenção. É mestre Sabú ditando seu rojão, mostrando que tem saber e perfeição, vai martelo e vem rasteira na volta do bê-á-bá, no ensino da capoeira meus alunos vou lhe ensinar a arte da capoeira como se deve jogar. Seja fraco ou forte o adversário nunca queira desprezar, seja amigo da mandiga e não carrega patuá. Só pra você ter uma ideia do Âs de Ouro (aluno do mestre), nordestino, quando ele me via jogar ele encantava tanto que, ele sentado fazia uma letra do meu jogo. Então ele falava assim: “Chora berimbau, pandeiro, atabaque e agogô, o mestre Sabú na roda faz escrita de dotô”, porque eu escrevia o espaço, levantava numa mão só, aquela facilidade tremenda, eu voava dois metro de costa e hoje eles num fazem um troço desses (Entrevista em 22/03/2014).

A capoeira ensinada por ele em suas palavras é um “*jogo livre*”, o jogo com o adversário. Ela aparece nas poesias das letras de músicas feitas por seu aluno Âs

de Ouro¹⁷, como uma escrita corporal, que ocupa e desenha o espaço com o corpo, representando os diálogos corporais que ocorriam naquele ambiente. Trata-se da capoeira arte que ocupa um espaço e tempo, onde acontecem as sociabilidades e o desenvolvimento da criatividade dos sujeitos sociais envolvidos na sua prática.

Ao entrarmos em contato com o acervo de fotos do Mestre Sabú, encontramos diversas fotos que caracterizavam o mestre e seus alunos com uma indumentária específica (vide algumas fotos na figura 6).



Figura 6: Indumentárias do mestre Sabú. **Fonte:** Acervo do mestre.

Ao questionarmos sobre a vestimenta utilizada, o mestre mais uma vez retoma os embasamentos e apropriações históricas que a representavam:

Esse uniforme daqui (vide figura 6) é criação minha baseada no passado. Eu tinha abadá boca de sino, essa calça boca de sino trazia a origem dos negros bantos que usavam aquelas calça boca de sino. Então só pra você ter uma ideia, por basear no passado, eu criei aqui um abadá (calça) boca de sino, embaixo tinha uns cortes desfiando e que era a calça surrada dos escravos. E, criei também um abadá (camisa), ele dois bicos que amarravam na cintura, ali onde que no passado os grandes capoeiristas amarravam a ponta da camisa e se brigava na peixeira, quando eles se

¹⁷ Apelido dado por Mestre Sabú. O mestre não recorda o nome de registro do aluno.

desentendiam. Então isso tudo é na origem. Calça surrada e blusa amarrada, isso tudo vem da origem (Entrevista em 22/03/2014).

Ao explicar sobre a indumentária, Mestre Sabú, também levanta uma questão muito debatida no âmbito da capoeira, as graduações.

Eu fiz um grupo de show, então quando eles usavam uniforme marrom, já era um grupo mais adiantado de jogo, o marrom era mais graduado que o azul e assim por diante. Essa coisa de graduação isso é só pra mim identificar. Eles falam por ai mestre e a corda... Eu falo: a corda é pra amarrar a calça pra não cair. No passado não existia essa coisa de graduação. A graduação era assim, você era capoeirista e usava uma corda de bacalhau amarrado na cintura e quando chegava na roda com aquela corda, nego sabia que você era capoeirista. Pra você formar, você jogava de branco no terreiro de chão batido vermelho, não podia sujar a roupa pra se formar. Diferente de hoje. Hoje é uma profissão, hoje tem que render dinheiro, igual esse pessoal faz, vende a corda (Entrevista em 22/03/2014).

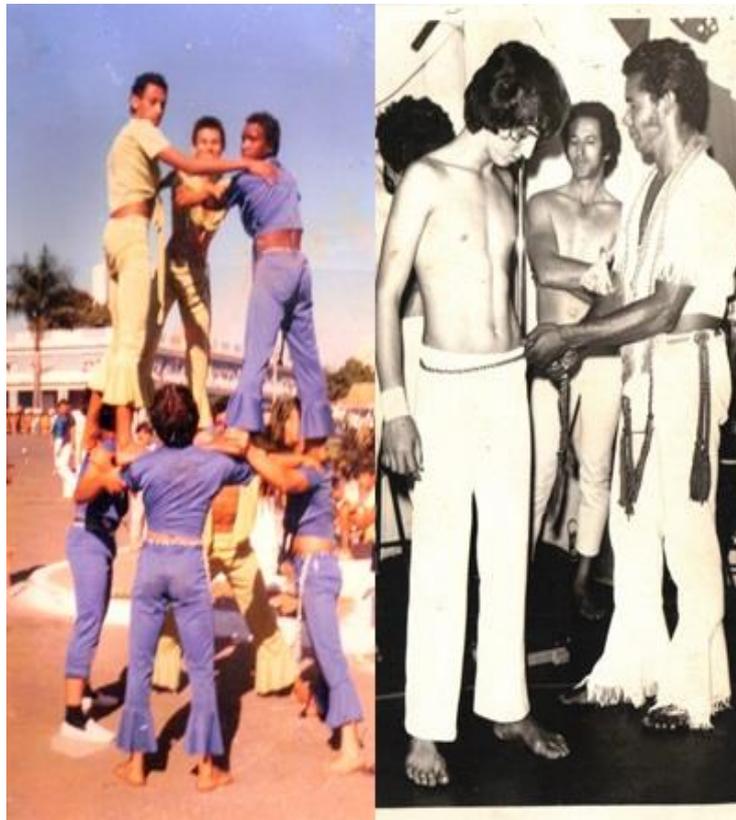


Figura 7: Graduações em shows e na escola de capoeira do mestre Sabú **Fonte:** Mestre Sabú

O sistema de graduação era por ele utilizado enquanto um elemento didático, com a finalidade de estabelecer uma identificação entre seus alunos (vide figura 7). Contudo, ao relembrar o passado, ele esclarece a representação simbólica que ele conhece sobre a corda utilizada na capoeira e ao mesmo tempo nos deixa claro seu posicionamento sobre os direcionamentos que esse ato simbólico vem ganhando

entre alguns grupos, principalmente os grandes grupos, com fins puramente mercadológicos. Apesar de ser criticado pela sua atuação com a capoeira arte, Mestre Sabú esclarece-nos que não se trata de uma capoeira fragmentada. Ele se identifica como angoleiro e nos afirmando que a sua capoeira é a legítima, a Capoeira Angola.

Em suas apresentações de capoeira os saltos, os movimentos de saída, as esquivas, os movimentos floreados, não eram “jogados ao vento” e nem em desarmonia com a bateria na roda de capoeira. Para o mestre:

Toda a arte da capoeira você faz jogando. Hoje eles fazem uma arte separada, faz determinado toque, nego sai fazendo acrobacia, salta, faz isso, faz aquilo. Na minha época, tinha que fazer na capoeira, você tem que ter **sentimento de distância, oportunidade, fazer com arte**. E dá trabalho, tem que treinar muito, tem que ser bom de verdade, ter um raciocínio. O chão pra você andar tem ser macinho, ninguém pode escutar nada. **Do jeito que se toca, se dança**. O trem é feito, garota. Tem roda que eu vou e você vê que eu vou embora logo. E se me pedir luz eu dou, se não, não. Se eles não pediram é porque tão bons, tão certos, sabem tudo. Eu até hoje não sei tudo. Então, não tem porque transmitir (Entrevista em 22/03/2014. Grifos nossos).

Nas entrevistas ele sempre ressaltou que preparava seus alunos para todos os desafios da vida e da roda de capoeira. E foi com a capoeira arte que ele marcou sua identidade pela cidade. Com essas práticas Mestre Sabú, resiste aos desafios do seu tempo, da sua época e, diga-se de passagem, do seu pioneirismo, trazendo a história pra si, dando-lhe sentidos e significados. Há uma complexa dualidade em sua prática com a capoeira, que na aparência passa a ser a capoeira arte, mas que mantém suas referências culturais espelhadas na memória e no modo de fazer a capoeira Angola.

Cruz (2003, p.142), mais conhecido como Mestre Bola Sete, assevera sobre essas constantes apropriações:

Ninguém é dono da verdade absoluta. A capoeira sofre um processo de criação constante e cabe a nós, mestres, extrairmos o que existe de melhor dentro das diversas formas de ensino, procurando enriquecer cada vez mais a nossa arte, adequando-a aos nossos objetivos e tendo o cuidado para sabermos separar bem o “joio do trigo”, eliminando todos os movimentos estranhos a nossas raízes, que a descaracterizam, acrescentando e conservando os que estiverem de acordo com as nossas tradições. Não é nenhuma vergonha ou sinal de ignorância copiar o que tem valor, muito pelo contrário, é um sinal de sabedoria.

Em se tratando de um campo de múltiplos conhecimentos, a capoeira situa-se nos diversos campos socioculturais e como uma expressão cultural em constante transformação. E podemos dizer que em cada época, espaço e tempo, a capoeira pode ser aperfeiçoada, e treinada com ênfase em uma técnica. Marcel Mauss (2003) definiu as “técnicas do corpo” ou “técnicas corporais” como “[...] as maneiras como os homens, sociedade por sociedade, e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos” (MAUSS, 2003, p. 401). Este autor analisa a partir das mudanças das técnicas do nado, que as técnicas são aperfeiçoadas em nosso tempo, assim “toda técnica propriamente dita tem sua forma. Mas o mesmo vale para toda atitude do corpo. Cada sociedade tem seus hábitos próprios” (MAUSS, 2003. p. 403).

Nesse sentido, também os mestres de capoeira, cada qual a partir da sua concepção e do seu olhar peculiar sobre essa prática corporal e cultural, também a concebe segundo sua formação. Por isso, existem as “linhagens” da capoeira, que caracterizam a prática da capoeira segundo a prática e concepção de capoeira de um determinado mestre. Destarte, além das diferenças existentes entre Capoeira Angola e Capoeira Regional, podemos concluir que também entre os angoleiros – praticantes da Capoeira Angola, existem diferenças, que por sua vez, assim como no primeiro caso, devem ser respeitadas. Trata-se de um amálgama que à primeira vista, por vezes, não conseguiremos compreender, pois expressa uma diversidade cultural e também histórica, que em alguns casos geram conflitos ideológicos entre os praticantes de diferentes linhagens. Em aproximação com o campo de estudo, pudemos perceber essa disputa de poder sobre qual linhagem seria mais pura, ou mais autêntica. Principalmente, quando ouvimos alguns discursos de pessoas que não conheceram a prática e não passaram pelo Terreiro de Capoeira Angola do Mestre Sabú, e costumam rotular sua prática como menos tradicional ou “pura”, como se houvesse apenas uma linhagem da capoeira a ser seguida. Discussões estas que, compreendemos diminuir e empobrecer a capoeira. É imprescindível estarmos atentos ao desenvolvimento e percurso da Capoeira Angola na história.

Aqui retomaremos Fred Abreu (2003), que já nos chamava atenção para as peculiaridades da capoeira:

Da mesma forma que se pode afirmar que entre os diversos angoleiros havia algo em comum que os identificavam como angolas, também se pode falar na angola de Waldemar, de Cobrinha Verde,

de Onça Preta, ou de outros que possuíam particularidades por eles acrescentadas, ou incorporadas da cultura local/regional onde funcionavam. Aqui vale lembrar que João Grande ainda é hoje um mestre de inventos dentro da angola (ABREU, 2003, p. 59 *apud* FALCÃO, 2004b, p. 43).

Marcel Mauss (2003) nos explica que o ser humano, o corpo, aprende de acordo com sua experiência acumulada em seus diferentes momentos históricos, e é a sociedade específica, na qual ele está inserido, que o ensina. Deste modo, é possível afirmar que os gestos humanos e corporais são intencionais, e realizados de acordo com as trajetórias e apropriações que os indivíduos e grupos sociais vivenciam cotidianamente. Estes gestos, também são essencialmente, gestos culturais.

Na capoeira temos o mestre de capoeira, que assume uma importante função na difusão dos gestos corporais e culturais presentes na capoeira. O mestre é a pessoa que possui prestígio, é a pessoa que a criança ou o adulto confia e respeita, é a pessoa que domina uma técnica, um saber fazer, de tal forma que ele pode promover segundo Mauss (2003, p. 405) a “imitação prestigiosa”.

O indivíduo assimila a série de movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros. É precisamente nessa noção de prestígio da pessoa que faz o ato ordenado, autorizado, provado, em relação ao indivíduo imitador, que se verifica todo o elemento social. No ato imitador que se segue, verificam-se o elemento psicológico e o elemento biológico. Mas o todo, o conjunto é condicionado pelos três elementos indissolúvelmente misturados.

A partir desses pressupostos podemos compreender a relação entre corpo e mente, onde as técnicas corporais não são puramente biológicas, psicológicas ou sociais, mas resultantes e indissociáveis desses três elementos, desenvolvidos em um ambiente culturalmente constituído. Mauss (2003, p.407) levanta o debate a respeito de outros aspectos intrínsecos à técnica, trata-se da sua eficácia e tradição:

Chamo técnica um ato *tradicional eficaz* (e vejam que nisso não difere do ato mágico, religioso, simbólico). Ele precisa ser *tradicional e eficaz*. Não há técnica nem transmissão se não houver tradição. Eis em quê o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral.

O diálogo com Mauss (2003) nos permite compreender as apropriações e aperfeiçoamentos das técnicas corporais com o transcorrer do tempo, no qual os aspectos que permanecem são aqueles ligados à sua eficácia e tradição. Assim também, podemos compreender as diferentes linhagens existentes na Capoeira Angola. Sobremaneira, pela linhagem de mestre Caiçara, mestre Sabú segue seu exemplo de trabalho, se tornando uma autoridade naquilo que faz, mantendo o contato com o povo e ampliando seu conhecimento sobre a capoeira baseado em sua cultura e história. Ele manteve a eficácia da capoeira proibida contada por ele, onde os negros impedidos de jogar capoeira *“começaram a fazer uma capoeira floreada, como se fosse uma dança também. É uma capoeira que ela desenhava o espaço com o corpo, linda de se assistir e que não saía nenhuma gota de sangue”*, reinterpretando-a para o tempo presente, sua época. De tal modo que, assegurou e justificou a sua contribuição abrindo novos caminhos para a capoeira em Goiânia, dentro das suas condições históricas, *“ninguém morria ninguém quebrava nada, aí que a capoeira sobreviveu. E, é essa origem da capoeira que eu trouxe ela para cá”*.

2.3 A produção de instrumentos: “...se eu falar pra você que eu me ensinei a fazer, você não acredita, mas é verdade...”

Além de ensinar a capoeira no seu Terreiro de Capoeira Angola na Vila Redenção, Mestre Sabú também produzia e ensinava neste mesmo lugar instrumentos, como: atabaque, agogô, afoxé, nazal, reco-reco, maracá, tamborim, surdo, cuíca, tumbadôra, timbau, berimbau, ganzá. Aos poucos essa foi se tornando uma fonte de sobrevivência, para se dedicar exclusivamente à capoeira. Brito (2009) define Mestre Sabú como um autodidata:

Nas entrevistas com o Mestre Sabú, percebemos que ele foi um grande autodidata. Ele nos revela como aprendeu a fazer os instrumentos sem ninguém pra ensiná-lo: “Aprendi por necessidade. Eu comprava os instrumentos e os pesquisava. Por exemplo, eu comprei o Agogô e estudava a grossura da chapa, fazia e não ficava bom, aí fazia de novo com outra chapa até ficar igual ao que eu havia comprado” (BRITO, 2009, p. 44).

Desta maneira, os instrumentos exerceram um papel importante na trajetória do mestre com a capoeira. O interesse em aprender a fazer, o faz desenvolver também uma técnica própria para produção dos instrumentos.



Figura 8: Mestre Sabú fazendo acabamentos finais no ataque que fabricou. **Fonte:** Nosso Acervo de Pesquisa.

Ele, em detalhes, nos explica como começou:

Lá na Bahia, então como eu estava dizendo pra você, foi lá que eu peguei o apanhado todo, menos de instrumento. Instrumento, se eu falar pra você que eu me ensinei a fazer, você não acredita, mas é verdade. Aprendi pela necessidade, porque não tinha outro meio de sobrevivência, que só a luta também não dava, porque a luta era uma vez, duas vez por mês. Então tinha que ser alguma coisa que me desse uma renda pra sobrevivência, né. E foi onde eu achei os instrumentos (Entrevista em 22/03/2014).

A sensibilidade que ele tem, o permite improvisar e criar novas formas de lidar com a matéria-prima a sua disposição e aos poucos esses objetos ganham significados peculiares para ele. O material aparentemente inutilizável, em suas

mãos, era investido de um novo valor. E, com o tempo o mestre assumia uma autoridade própria na criação do objeto.



Figura 9: Atabaque em construção. Lado esquerdo a madeira utilizada, lado direito o atabaque pré-fabricado com a madeira. **Fonte:** Nosso acervo de pesquisa.

Na entrevista sobre o assunto, ele nos explica:

Eu faço instrumento, eu dou vida a uma coisa morta. Não é igual esses pessoal de hoje, que tem tudo industrializado, o meu não, o meu é artesanal. O meu é artesanato mesmo, eu pego uma madeira morta e transformo ela em vida. O meu você bate os olhos em uma coisa e pensa vou transformar nisso aqui, você pega a ferramenta, não faz nem medida. Você fala: quero boca assim, bojo assim e fundo assim, na mente, e pega a ferramenta, madeira dura você faz envergar do jeito que você quer e faz o trem que você quer fazer. E eles não têm capacidade de fazer uns troços desses. Eles são assim, pega a madeira própria, com os modelos e passa na máquina. Quero ver pegar a ferramenta, igual pego aqui e pegar a madeira braba ali no lixo e transformar ela numa joia, se você pode entrar ali dentro e vê. Você olha lá e fala: isso não é possível, isso não é da madeira morta, isso não é da madeira dura. E eu dou garantia de cinco anos e ele dura cinco anos! (Entrevista em 22/03/2014).

E nesse papel de criador, ele também nos apresenta suas representações sobre o instrumento a ser produzido, analisando e estudando seus detalhes. Sendo este, um aspecto fundamental para garantir esse processo. Tendo em vista esses elementos ele organiza seu trabalho para alcançar os resultados esperados.



Figura 10: Atabaque fabricado pelo mestre. Fonte: Nosso acervo da pesquisa.

E estudar minha filha, você estudar. Vou dizer, um agogô mesmo, você estudar. Eu tenho agogô que fala aí, você não acha no Brasil **um agogô que fala igual esses meus, porque é feito pesquisa, o material, o tamanho da boca, o tamanho do corpo, você tem que ir estudando até ver a fêmea e o macho, pra acasalar e dar aquele som, um samba que você arrepiá até o cabelo. A fêmea tem a boca mais fechada e ele mais curto e o macho ele é mais, a boca maior e mais cumprido e dá outro tipo de som**, aí também depende da chapa, porque tem uns que tem o som de lata velha que é a chapa não compatível com aquele som que você tá fazendo. Isso aí é uma **teoria**, uma coisa que só através do tempo, dos anos de atividade que você vai aprimorando, vai fazendo. Então eu faço qualquer instrumento que eu interessar fazer. Bater um instrumento

pra mim aqui, eu memorizar ele aqui, acabou. Pode levar. Eu faço ele aqui. Eu acredito muito nisso, que a pessoa que é boa já nasce, tem pessoas que nasce pra uma coisa e outras que tentam uma vida inteira e não consegue (Entrevista em 22/03/2014. Grifos nossos).

Nessa relação entre sujeito e instrumento, ou sujeito e objeto, este último é criado com característica do primeiro, refletindo suas expressões simbólicas. O exemplo dado sobre o agogô ilustra essa relação. O material utilizado é representado com características humanas, assim como, o produto final, ou seja, o som que ele reproduzirá, depende das formas acasaladas, *“a fêmea tem a boca mais fechada e ele mais curto e o macho ele é mais, a boca maior e mais cumprido e dá outro tipo de som”* (vide instrumento na figura 11).



Figura 11: Ao nos mostrar os instrumentos que ele fez, mestre Sabú, abre um agogô que estava embalado em um plástico e o toca para nos mostrar o som do instrumento.
Fonte: Nosso acervo de pesquisa.

O assunto dos instrumentos o faz lembrar-se da sua experiência com a produção de berimbau, assim, ao conhecer a matéria prima de trabalho, ele expressa sua opinião sobre *“a madeira certa e boa pra fazer berimbau”*.

Eles fazem um cavalo de batalha em cima daquela madeira, biriba. Biriba não vale nada, eles falam que é a madeira certa e boa pra fazer berimbau, eu discordo e mostrei pra eles. A melhor madeira é o guatambu, aí tá trabalhando até hoje (apontando para o seu berimbau), olha aí tem cinquenta e tantos anos, quase cinquenta e três anos. Ele não tá aí atoa não, ele tá trabalhando, nunca descansou, é igual ao dono. O outro é uma madeira pesada e cansada, ela puxa brabo o aço só no início, se você deixar ela dois, três, quatro, seis dias armada ela perde o poder de força, ela tem só arrogância no início. O guatambu virou coqueluche né, quem conhece...

O berimbau minha filha, o gunga é esse aqui (o mestre pegou o berimbau e tocou), ele fala forte, firme e comanda tudo. O gunga tem a voz específica dele, ele fala a voz de autoridade. Então pra capoeira você já sabe, berimbau na nossa linha mesmo são três berimbau, que é o gunga, o intermediário e o viola. Onde que o gunga é afinado com a sua voz que você vai comandar, dele para o

intermediário você tem que afinar ele baseado no gunga, o intermediário é afinado com o gunga e o intermediário é que afina o viola, aí tá o trio. (Entrevista em 22/03/2014).



Figura 12: Mestre Sabú tocando seu berimbau gunga. **Fonte:** Nosso acervo de pesquisa

Assim, na produção dos instrumentos há essa interação entre sujeito e objeto, sendo este último caracterizado, assim como Silveira e Lima Filho (2005, p. 38), afirmam, o objeto:

[...] Está repleto de sentidos e nexos compartilhados por aqueles que lhe atribuem valores e simbolismos, sendo que os mesmos emergem da própria experiência intersubjetiva das pessoas em interação entre si, e delas com o mundo. O objeto encerra sempre uma dimensão ético-estética, remetendo ao gesto humano de criar, confeccionar e operar com os mais variados objetos em lugares específicos.

Essa compreensão nos permite analisar o quanto os objetos podem assumir um caráter simbólico, onde podemos atribuir sentidos subjetivos que expressam

nossas experiências cotidianas. Desde a sua produção até sua apropriação no momento de tocar e conduzir o jogo da capoeira, esses objetos, os instrumentos adquirem sentidos e significados peculiares a cada indivíduo. Não é um tocar por tocar, desconexo do ato de ouvir, sentir, apreciar e jogar. Além disso, na roda de capoeira os instrumentos garantem a harmonia do jogo, a integração recíproca entre os praticantes e o público.

2.4 O lugar de memória: *“Eu fazia shows no Centro de Goiânia na porta do Palácio, foi quase trinta anos todos os domingos...”*

Nesse trabalho de divulgação da capoeira em Goiânia, um importante lugar passa a fazer parte do itinerário do mestre Sabú, trata-se da Praça Cívica, localizada no centro da cidade. Assim, com a produção dos instrumentos ele deixa a luta livre e passa a trabalhar com a venda de instrumentos. Vieira (1973) retratou o início desse trabalho realizado pelo mestre com o apoio de seus alunos, e juntamente a isso ele fazia a divulgação da Capoeira Angola na Feira Hippie: “no centro cívico da cidade, já tem consagrada como ponto de atração a roda de capoeira de Mestre Sabú, ao seu lado, um grupo-mirim que se encarrega da venda de peças artesanais como berimbau, pandeiro, atabaque e caxixi.” (VIEIRA, 1973, p. 20).

Segundo Brito (2009):

A história da capoeira de Goiás ficaria incompleta se deixássemos de falar das Rodas de Capoeira da Feira Hippie na Praça Cívica. A Praça Cívica nos anos 70, juntamente com o Lago das Rosas, era o cartão postal de Goiânia. O lugar mais visitado da cidade. Seu monumento às três raças, o Palácio do Governador, o Museu Zoroastro Artiaga e a belíssima fonte Luminosa eram suas principais atrações. Sua beleza e excelente localização obrigavam a maioria dos transeuntes a passar por ela quando se dirigiam ao centro da cidade (BRITO, 2009, p. 57. Grifos nossos).

No centro de Goiânia, está localizada a Praça Cívica, representando em suas paisagens o reflexo de uma cidade moderna do século XX, onde as principais avenidas convergem em sua direção, o marco zero da cidade planejada. Seu nome oficial é Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira, o local tem a função administrativa da cidade, assim como tem representativa importância para a memória da cidade, sendo *lócus* de objetos e monumentos importantes. Conforme Brito (2009) relatou ela é composta pelo seu Monumento às três raças, o Palácio do Governador, o

Museu Zoroastro Artiaga e a fonte Luminosa¹⁸. Não é por acaso que esses lugares públicos estão aglomerados no centro da cidade e, é a este centro que todos os seus habitantes se deslocam para contemplar esses espaços e estabelecerem determinadas relações sociais.

Enquanto centro administrativo da cidade foi planejado estrategicamente como um espaço representativo do “poder”, lugar centralizado, estratégico, visível e “aberto” a toda população. Assim sendo, seria o espaço ideal para ser um lugar de manifestação e protestos, chamando a atenção do poder público e da população. Nesse sentido que o espaço para a Feira Hípie na praça foi conquistado, com protestos, uma tática utilizada pelos artesões da cidade, a partir do movimento de apropriação da Praça Cívica pelos Hípies em 1970.

Analisamos essa realidade, assim como a prática cotidiana de mestre Sabú, sob a perspectiva de Certeau (2012) apresentada no capítulo um, sobre as táticas e estratégias e, com isso, as relações travadas entre fracos e fortes, entre dominados e dominantes. Certeau nos evidencia que o *homem ordinário* está sempre inventando o cotidiano com mil maneiras escapando silenciosamente às conformações que lhe são impostas pelo jogo do poder. Sobremaneira, a invenção do cotidiano acontece sob o que Certeau chama de artes de fazer, que alteram os objetos e os códigos, e estabelecem a reapropriação do espaço e seu uso ao jeito de cada indivíduo.

Para Certeau (2012, p.95) “a tática é a arte do fraco”. As táticas são apresentadas pelo autor como desvios em oposição às estratégias, originando diferentes maneiras de fazer. Elas estão presentes no cotidiano da cultura ordinária, onde podem ser desenvolvidas práticas e apropriações culturais. Assim podemos compreender a reapropriação do espaço que os artesões de Goiânia fazem na década de 1970.

Carvalho, Wendland e Mota (2007) explanam sobre esse momento:

A Feira Hípie de Goiânia, segundo Dossiê de Goiás (SILVA, 1996) teve início na década de 1970, com a exposição de artesanatos feitos por hípies que se reuniam aos domingos, no espaço onde hoje funciona o Parque Mutirama. Esse grupo foi crescendo e

¹⁸ Tombados como Patrimônios Materiais em 2003 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ver: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do;jsessionid=8EFD2010231C9B9EAE9F5AB420DOAE7B?id=18087&retorno=paginalphan>. Acessado em Novembro/2014.

ganhando adesão de outros artesãos que aproveitaram a ideia (*op. cit.*). Logo depois, para a implantação do Parque Mutirama, a administração municipal mudou os hippies para a Praça Universitária. A transferência não agradou aos vendedores ambulantes, uma vez que a nova localização era de difícil acesso para os consumidores. Assim, “os hippies decidiram chamar a atenção das autoridades e montaram a feira na Praça Cívica, ao lado da prefeitura e do Palácio das Esmeraldas” (*op. cit.*), no centro da cidade. Nesse novo local, a feira passou a adquirir novos integrantes e por lá permaneceu até o final da década de 1970 (CARVALHO, WENDLAND e MOTA, 2007, p.31-32).

Ainda podemos elucidar a tática de mestre Sabú ao se unir a esse grupo de modo a marcá-lo na história, desenvolvendo táticas de divulgação da capoeira em Goiânia. Todos os domingos ele participava da famosa Feira Hippie que acontecia na Praça Cívica. Logo, ele não somente se apresentava como também aproveitava para expor e vender os instrumentos que produzia em sua escola de capoeira.

Vieira (1973) asserta que aos domingos era muito comum um grande número de pessoas irem à feira para passear, consumir produtos artesanais, divertir com os amigos, fugindo da rotina do dia a dia e para ver os *shows* e a capoeira que era apresentada por Mestre Sabú. Brito (2009), reforça essa representação dos domingos na Praça Cívica.



Figura 13: Mestre Sabú na feira. **Fonte:** Acervo do mestre.

Domingo era o dia mais importante da Praça, dia da famosa FEIRA HIPPIE, pastelzinho frito na hora no caldo de cana, jarros com flores, colchas e lençóis detalhadamente bordados, todo tipo de material artesanal. No coreto, músicos se apresentando, e ali entre os transeuntes, encontrava-se a exposição de artesanato do Mestre Sabú, uma verdadeira galeria de cultura africana em espaço aberto.

Eram expostos instrumentos como: Berimbau, Atabaque, Pandeiro, Ganzá, Reco-reco, Agogô e muitos outros (BRITO, 2009, p.58).

A partir das afirmações de Vieira (1973) e Brito (2009), a Praça Cívica foi um lugar que com toda certeza está marcado na memória de muitos goianienses, entre população, feirantes e capoeiristas que por lá passaram seja buscando: um lugar para o lazer e descontração ou um lugar que lhe propiciasse divulgação de trabalho e conseqüentemente uma renda econômica para viver e sustentar sua arte, seu artesanato. É uma experiência que acaba se misturando à história da própria cidade. Toda essa aura simbólica contribuiu para a construção de uma identidade de capoeirista que se liga à cidade e a seus espaços de sociabilidade.

Pensar os lugares da cidade é compreender que eles não estão justapostos uns aos outros como um mosaico, mas, como nos aponta Arantes (2000, p. 106) “eles se superpõem e, entrecruzando-se de modo complexo, formam zonas simbólicas de transição”. Por conseguinte, essas “zonas simbólicas de transição” formam espaços comuns que são cotidianamente trilhados, aproximam ou afastam as relações sociais entre pessoas e grupos sociais. Nesse processo, ruas, praças e tantos outros lugares da cidade passam a fazer parte das experiências sociais e de suas lembranças compartilhadas.

Destarte, ao estabelecer as relações sociais com os lugares da cidade, essas relações não são apagadas pelos grupos com o transcorrer do tempo. Halbwachs (1990, p. 133) é categórico ao afirmar que “o lugar ocupado por um grupo não é como um quadro negro sobre o qual escrevemos, depois apagamos os números e figuras”, pois “o lugar recebe a marca do grupo e vice-versa”. Portanto, os lugares evocam lembranças de um tempo no qual experiências sociais foram estabelecidas. Como exemplo, podemos evocar as manifestações culturais e corporais presentes nas ruas e praças do Brasil, que se apropriando dos espaços da cidade reinventam novas possibilidades de sociabilidades. Essas manifestações, além de consolidar as práticas dos grupos sociais que delas fazem parte, acabam se tornando referência, uma marca do lugar, tal como aconteceu com a prática da Capoeira na Bahia nas primeiras décadas do século XX, durante as ‘festas de largo’.

As chamadas ‘festas de largo’ eram um dos espaços onde a capoeira baiana se mostrava e desenvolvia. Eram os momentos em que os grandes capoeiristas da época exibiam seus dotes e sua destreza, e também, não raro, onde aconteciam confusões, brigas, desordens e

perseguições por parte da polícia. Mas, sem dúvida, as festas de largo foram espaços importantes de consolidação e de popularização da capoeira baiana, bem como, de valorização e reconhecimento público de grandes nomes da capoeira que passaram a fazer parte do imaginário popular na cidade de Salvador (ABIB, 2009, p. 27).

É nos festejos populares ocorridos nas praças e ruas, que os praticantes da capoeira marcaram seu espaço junto com as demais manifestações populares da cidade de Salvador, de modo que o lugar recebeu a marca do grupo, mas também o grupo recebeu a marca do lugar, se tornando referência e exemplo a ser seguido por outras gerações em outras cidades. Este é apenas um dos inúmeros exemplos que poderiam ser relacionados, para tornar perceptível a apropriação que os sujeitos sociais fazem dos lugares da cidade.

Nesta relação, histórias e tradições vão sendo construídas, de tal modo que a história de cada indivíduo na cidade vai sendo formada a partir das várias “situações que ele enfrentou em seus territórios, e é a ação desse sujeito nesses espaços que faz de um episódio banal uma situação, para ele, de reinvenção de suas tradições.”. (ROCHA; ECKERT, 2005, p. 30).

Notadamente, nesses festejos populares da Bahia no qual a capoeira estava inserida, há um legado, uma tradição que é rememorada em todas as manifestações de capoeira do Brasil e do mundo, trata-se da *roda de capoeira*. Segundo Abib (2009, p. 28) a roda de capoeira tal qual conhecemos hoje “foi uma construção social ocorrida possivelmente no final do século XIX e primeiras décadas do século XX, na Bahia, principalmente a partir das festas de largo”.

Nesse sentido, os sujeitos e suas práticas pela cidade são marcados pelas polissemias de suas ações, bem como, pelas produções de novas sociabilidades. Essas ações são asseguradas pela convivência dialética entre os antigos e novos valores, velhas e novas práticas, através da Memória. Assim, temos na memória um dos caminhos profícuos para assegurar tal convivência. A memória tem uma importante função no processo histórico contribuindo efetivamente para que essas tradições atravessem o tempo, na afirmação de identidades e valores, uma vez que representa o universo das pessoas, imagens e espaços nos quais as relações sociais se efetivaram.

Como supracitado, os lugares sociais enquanto componentes da cidade evocam significados e lembranças de outrora, que ativam a memória. Ora, em todas as cidades é possível encontrar exemplos desses locais como: praças,

monumentos, museus, casas antigas e tantos outros locais tombados ou não como Patrimônio Material, são lugares de memória que evocam um tempo passado. Sobre esses Lugares de Memória, Nora (1981, p. 21) esclarece que “só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica”, são lugares que possuem uma essência que nos acolhe e nos fazem lembrar e ter o sentimento de pertencimento àquele lugar. É onde nossa identidade está, por isso, muitos grupos locais resistem às transformações físicas e essa resistência nos permite uma clara percepção do impacto que as imagens espaciais exercem sobre a memória coletiva de um grupo. E quando esse grupo mantém suas práticas e seus hábitos ligados a um determinado lugar “não somente os seus movimentos, mas também seus pensamentos se regulam pela sucessão das imagens que lhe representam os objetos exteriores” (HALBWACHS, 1990, p. 136).

Deste modo é perceptível a relevância de se pensar os espaços e lugares da cidade como elementos que tem uma dimensão não só material, mas histórica, cultural e simbólica. Segundo Halbwachs (1990, p. 143):

Assim, não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca.

É nesse quadro espacial que além de fixarmos nossos pensamentos, construímos toda uma aura simbólica. Sendo espaços públicos ou privados, eles “fornecem o suporte material de um investimento simbólico referido ao cotidiano afetivamente significativo de seus grupos sociais” (ROCHA; ECKERT, 2005, p.87-88). Todavia, nossos sentidos humanos, voluntariamente ou involuntariamente, em determinadas situações irão nos remeter a essa produção simbólica, que fez e faz parte do nosso processo de sociabilidade, e que nos fará rememorar tal momento. Cabe dizer que:

[...] O que os faz lugares de memória é aquilo pelo que, exatamente, eles escapam da história. *Templum*: recorte no indeterminado do profano – espaço ou tempo, tempo e espaço – de um círculo no interior do qual tudo conta, tudo simboliza, tudo significa. Nesse sentido, o lugar de memória é um lugar duplo, um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade; e recolhido

sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações (NORA, 1981, p. 27).

Os Lugares de Memória representam para os sujeitos sociais, lugares onde sua identidade está presente pela cidade. É *lócus* que sua memória irá sempre relembrar para compor os registros históricos do seu passado. Para Arantes (2000, p. 106) é no cotidiano que os habitantes da cidade ao se deslocarem e se situarem no espaço urbano, vão construindo “coletivamente as fronteiras simbólicas que separam, aproximam, nivelam, hierarquizam ou, numa palavra, ordenam as categorias e grupos sociais em suas mútuas relações”, nesse sentido é que ruas, praças e monumentos vão fazendo parte das experiências sociais destes grupos, trazendo significações e lembranças compartilhadas. Mestre Sabú também tinha outros lugares nos quais levava consigo seus artesanatos e a divulgação da Capoeira Angola, como a Torre da TV em Brasília.

Meu trabalho, eu nunca fui remunerado por nada, nunca me deram nada. E foi arduo, não tinha nem um sábado, nem um domingo pra descansar. Eu sempre falo assim: Eu não faço parte da história. A história começou por mim. Eu sou a história da capoeira do Estado de Goiás. Não tem por onde escapar. Quem divulgou e fez tudo isso aí foi eu. Tem uma revista aí que fala em 1970, que eu abri roda de capoeira em Brasília. Eu fui o primeiro a abrir roda ali, me dá saudade. Não tinha roda de capoeira em Brasília e eu abri uma roda de capoeira lá. Eu fui o primeiro aqui no Distrito Federal por muito e muitos anos (Entrevista em 30/06/2008).

Em sua narrativa há a equiparação entre os espaços da Feira da Torre em Brasília e a Feira Hippie em Goiânia, justapondo espaços e tempos na sua narrativa da memória, são lugares que fizeram parte da construção da sua identidade social. A memória que ele tem da Feira Hippie, é a memória não só de alguém que se apresentava por lá e que de lá, tirava o seu sustento, mas de quem também ajudou a construir a feira preparando o lugar para a recepção da população.

Eu fazia shows no Centro de Goiânia na porta do Palácio, foi quase trinta anos todos os domingos. E sempre tinha duas três mil pessoas para assistir esse grupo, a gente fazia duas, três horas de show, **os mais antigos podem contar essa história**. Eles tinham tradição de ir pra lá assistir a roda de capoeira nos dias de domingo. Eu que comecei a Feira Hippie, foi eu quem fechava ali para o trânsito não passar. O tempo que era só a arte tudo feito à mão, hoje é feito tudo industrializado, mais para ganhar dinheiro, não tem cultura nenhuma. (Entrevista em 30/06/2008. Grifos nossos).

Na sua fala ainda há uma análise que desvela o quanto a relações econômicas modificaram o comércio da Feira Hippie, atualmente localizada em outro local da cidade: a Praça do Trabalhador. Uma feira com sua própria bagagem histórica, uma das maiores feiras ao ar livre do Brasil e da América Latina, que por si, pode embasar um estudo a parte, e que com o passar dos anos foi perdendo espaço de divulgação dos trabalhos dos artesãos de Goiânia e dando lugar a comercialização da indústria têxtil.

Nesse exemplo, elucida-se o quanto a ação do tempo e do homem pode modificar espaços e lugares, transformar as relações sociais e econômicas, porém, como já afirmou Halbwachs (1990, p.136) “não é tão fácil modificar as relações que são estabelecidas entre as pedras e os homens”, as pedras podem ser removidas, mas os indivíduos e grupos que estabeleceram vínculo com o lugar permanecerão resistentes. Sobremaneira, os lugares evocam lembranças, mas as lembranças também evocam os lugares e as relações sociais que ali foram estabelecidas.

Podemos constatar que a Praça Cívica de Goiânia é esse lugar de memória, o lugar para mestre Sabú, para outros capoeiristas e para a sociedade goianiense. Principalmente, no que se refere a mestre Sabú e seu grupo de Capoeira Angola, o qual pode construir um sentimento de pertencimento à cidade, sua identidade goianiense. E, é nesta resistência, nessa luta social, que se encontram suas memórias, tradições, identidades e significados que lhe são caros, pois, é daí que surge a força e a experiência para encontrar o equilíbrio, diante das novas condições que lhe são impostas.

Os lugares de memória nos propiciam um conhecimento ampliado, um conhecimento que vai moldando das relações sociais e promovendo a ampliação dos significados simbólicos e sociais desses lugares para a cidade e para os grupos e sujeitos sociais. Todavia, alguns destes lugares só podem ser plenamente reconhecidos quando temos contato com os relatos orais, que nos permitem conhecer os desafios e possibilidades da vida cotidiana do homem simples, ou homem do “povo” como mestre Sabú.

2.4.1 O trabalho com o menor abandonado

Através do contato com o povo, no trabalho de divulgação da capoeira na Feira Hippie, também denominada de Feira de Artes, mestre Sabú tem um novo desafio a frente, lidar com o abandono de crianças e jovens da cidade. Mestre Sabú observava o interesse dessas crianças pela capoeira e nos relata um momento de aproximação com elas: *“Aí então eles ficavam por ali e um deles uma vez me disse: “é mestre você podia ensinar a capoeira para nós”. E eu coçava a cabeça deles”* (Entrevista em 30/06/2008). Assim, as crianças eram sensibilizadas pela capoeira e o mestre sensibilizado pelas crianças.

Na feira de arte onde eu fazia apresentações, rodeava aquele monte de garotos perto de mim, e eles tão atentados, pegavam alguma carteira, alguma coisinha para comprar um almoço, pegavam algum dinheiro por ali. Um dia resolvi ensinar a capoeira para eles, eu tinha uma escola na rua seis no Centro de Goiânia, e eu vendo o líder deles, era um garoto que chamava Jair, esse eu não me esqueço do nome, ele com onze anos já tinha noventa e seis passagens. E, eu o adotei, e aí ele trouxe a “quadrilha” dele toda pra mim. A sensibilidade que as crianças tinham pela capoeira, facilitava muito o trabalho com eles, porque eles gostavam tanto da capoeira que para treinar como a gente, eles faziam qualquer negócio. Eu então procurei adotá-los e fiz um grupo de capoeira com essas crianças e ensinei eles a fabricar instrumentos, dava alimentação, dava estudo, dava tudo. (*Idem*).

Segundo Emílio Vieira (1973, p.32), mestre Sabú realizou um importante trabalho junto aos jovens na época:

Outrora considerada prática marginal ou *ato de vadiagem*, que levou à condenação muitos de seus adeptos, a capoeira, não obstante, hoje se presta inclusive como instrumento de recuperação social, como é o caso que se tem verificado em Goiás, através de uma atuação louvável do mestre-capoeira Manoel Pio de Sales, nome de guerra: Sabu. [...]. Pelo menos este é o resultado de uma experiência feita por mestre Sabu, levando para o seu terreiro de capoeira muitas crianças pobres e desamparadas e formando um grupo-mirim que hoje trabalha juntamente com ele na confecção de peças artesanais que são vendidas na Feira de Arte de Goiânia, aos domingos, onde também faz roda de capoeira para quem quiser ver.

Vieira (1973) destaca o trabalho do mestre e em contrapartida chama atenção para as novas interfaces da capoeira na sociedade, se antes era uma prática

marginalizada e praticada por marginais, com o passar do tempo ela foi transformada por seus praticantes em “instrumento de recuperação social”. De prática marginal à prática educativa, conquistando seu espaço social neste novo contexto.

Mestre Sabú nos falou que apesar de serem crianças vistas como marginais, elas eram crianças dóceis, “*a necessidade e a circunstância da vida estava levando eles para um caminho errado*”. Logo, seu trabalho foi de mostrar novas oportunidades para eles viverem melhor e com dignidade, executando assim um trabalho não só com a capoeira, mas um trabalho social e pioneiro em sua época.

Brito (2009, p. 35) assevera que em tempos que o trabalho social era utilizado como recurso para dar *status* aos políticos, “Mestre Sabú, de 1974 a 1984, chegou a cuidar de quase 500 crianças no seu Terreiro de Capoeira Angola. A partir do desenvolvimento na fabricação dos instrumentos pelas crianças capoeiristas”.

Com essa iniciativa, mestre Sabú encontrou também certas barreiras com policiais corruptos, que queriam manter os garotos em atividades ilícitas. Ele nos contou que na época chegou a fazer um dossiê com relatos dos garotos sobre as condições desumanas as quais eram submetidos: “*Eu mostrei para o Comandante Geral da Polícia, eu pedi para eles trocarem o homem que era da polícia civil, um tal de Japão que estava matando os meninos aqui em Goiânia. Eu tinha um monte de depoimento*” (Entrevista em 15/09/2014). Porém, ele acabou se desfazendo desse material, pois se o levasse adiante poderia colocar sua família em situação de risco, uma vez que, havia muito poder envolvido. Mesmo com essa adversidade ele prosseguiu seu trabalho com as crianças.

Segundo mestre Sabú as crianças tinham uma formação cidadã em todos os sentidos. A foto abaixo ilustra um pouco do seu trabalho com as crianças na feira em Goiânia. Mestre Sabú relembra, a partir da foto, que nas horas vagas ele juntamente com seu grupo tinha um espaço dedicado a dar explicação sobre a capoeira e a ensinar a fazer caxixi e berimbau. Além desse grupo da foto, havia pela feira outras turmas de alunos mais velhos se preparando para as apresentações.



Figura 14: Mestre Sabú e seus alunos em demonstração de trabalho na Feira Hippie. **Fonte:** Acervo do mestre

Assim, com a renda da produção e venda de instrumentos, na Feira Hippie e na Feira da Torre da TV em Brasília, ele manteve seu trabalho com a capoeira e as crianças, e chegou a comprar um ônibus para dar mais dignidade às crianças que cuidava, ao sair para fazer apresentações do grupo.

Tucunduva (2009) ao analisar a prática de mestre Sabú com a capoeira Angola, e a sua defesa da capoeira enquanto ação cultural e educativa na formação humana de crianças e jovens em situação de marginalização social destacou a atuação do mestre enquanto um importante Educador popular de Goiânia:

A Educação Popular pode ser concebida em uma de suas formas por um conjunto de práticas presentes no interior de sua própria cultura, onde em suas redes e regras as pessoas das classes populares vivem experiências endógenas de produção e transferência de seu próprio saber (BRANDÃO, 1985). Tendo a Capoeira como um fenômeno cultural gestado e manifestado na cultura das classes populares, pode também ser tomada como um meio de Educação Popular. [...]. Uma das características da Educação Popular, segundo Fleuri (1990), é ter como sujeitos de sua ação, os grupos, a comunidade e os movimentos sociais, e é seu objetivo construir novas formas de organização social que superem a exploração e a dominação vigentes.

Partindo da referência da prática educativa de Mestre Sabú, pelas categorias até aqui analisadas, fica claro sua ação como um educador social, estabelecendo práticas de ensino-aprendizagem para além da Capoeira, trabalhando ativamente para formação de

muitas crianças e adolescentes em Goiânia (TUCUNDUVA, 2009, p. 46).

A Capoeira Angola como um movimento de resistência, engendra nos mestres-educadores uma função social de extrema relevância, na afirmação e identificação dos homens enquanto seres humanos e na ruptura do processo de desumanização. Ao acreditar nesse processo e no resultado da humanização enquanto possibilidade de ser mais, mestre Sabú nos diz:

Eu tenho muitos que dá bênção para mim, tem um que tem uma fábrica de panela que fala assim: graças a Deus e a esse mestre hoje, que eu tenho uma família, podia estar debaixo do chão, podia estar preso aí. Ele tem uma família, tem uma fábrica de panela, tem um carrinho do ano e assim por diante. Tem um outro que é jogador do Goiás, fica chato a gente ficar dando nome, é o Jair que eu falei para você que com onze anos tinha 96 passagens. O que não salvou foi o Tião Capeta, porque ele estava dando trabalho, no fim eu soltei a correia dele e a polícia matou ele. Tem vários que morreram, tem uns que tinha a bíblia e dentro da bíblia tinha revolver uma série de coisa. Eu acho que eu perdi muitos alunos, porque não tinha mais finança, nem mais condições psicológicas. Se tivesse uma estrutura, um apoio governamental, eu tinha conseguido melhorar nosso Estado, mas não era pouco não, era muito. Porque você sabe que os bons frutos só dão bem, se você zelar adubar, mas se você levar mais ou menos a planta morre, a fruta cria bicho e uma série de coisas (Entrevista em 21/07/2009).

Ele levanta a preocupação com a questão social, onde é preciso ter outro olhar sobre a realidade em que nos encontramos. Freire (2005) já nos chamava a atenção para a humanização como vocação dos homens.

A desumanização, que não se verifica, apenas, nos que têm sua humanidade roubada, mas também, ainda que de forma diferente, nos que a roubam, é distorção da vocação do **ser mais**. É distorção possível na história, mas não vocação histórica. Na verdade, se admitíssemos que a desumanização é vocação histórica dos homens, nada mais teríamos que fazer, a não ser adotar uma atitude cínica ou de total desespero. A luta pela humanização, pelo trabalho livre, pela desalienação, pela afirmação dos homens como pessoas, como “seres para si”, não teria significação. Esta somente é possível porque a desumanização, mesmo que um fato concreto da história, não é, porém, destino dado, mas resultado de uma “ordem” injusta que gera a violência dos opressores e esta, o ser menos (FREIRE, 2005, p. 32. Grifos nossos).

O desrespeito aos direitos básicos e essenciais aos seres humanos permite que crianças ainda pequenas tenham que lutar para sua sobrevivência, tornando-se vítimas de um sistema opressor que lhes nega o básico e, por falta de condições objetivas e de pessoas que possam acreditar nas possibilidades e potencialidades dessas crianças e jovens em *ser mais*. É como nos afirmou mestre Sabú: “é só o ser humano esperando uma oportunidade”. A luta do Mestre Sabú começa com a capoeira, porém, sendo esta uma manifestação também social, sua luta se expande dentro das suas condições e possibilidades em reverter à lógica perversa imposta.

2.4.2 O caráter cultural das apresentações na feira, escolas e desfiles

Aos poucos o trabalho do mestre foi marcando presença nos eventos da cidade, além das feiras. Ele era convidado para apresentações em escolas, desfiles e outras atividades culturais promovidas pela prefeitura. Nas conversas em que ele nos falava sobre as apresentações e no vídeo “Manhã de Cultura Brasileira” que ele nos mostrou com suas apresentações na Praça Cívica, mestre Sabú, ficava orgulhoso em falar sobre o modo que as fazia e organizava. Desde os trajes utilizados até ao desempenho dos alunos. Com seu grupo formado, mestre Sabú planejava suas apresentações na feira com um viés cultural, além da capoeira, aconteciam apresentações de samba de roda, puxada de rede, maculelê e dança do tapuio – típica do Estado.



Figura 15: Apresentação de capoeira na feira. **Fonte:** Acervo do mestre.

A Dança do Tapuio é uma dança do Estado de Goiás. Ela foi desenvolvida pelos Tapuio da Cidade de Goiás. Lá inclusive, eu aprendi essa dança com uma pessoa, não me lembro o nome, ele que já morreu. Fiquei lá mais ou menos um mês pra fazer o apanhado de tudo. Aprendi com um grupo da cidade que fazia a dança da tribo. A dança conta a história de duas tribos, vamos dizer assim, com dez guerreiros de cada lado e um cacique e duas

crianças que eram filhos do cacique. Então eles fizeram essa dança. Depois eu voltei em Goiás apresentei essa dança, e a pessoa que me ensinou, ele tirou o chapéu pra mim, falou: mestre, ficou bem mais linda do que eu ensinei para o senhor, ficou bom demais, as vestes ficou bonita. As vestes eram um saio feito de saco de linho marrom ou então um tecido marrom e pregava as penas, fazia um saio de penas. Tinha o cocar. O cabelo era o cabelo comprido, feito de sisal pintado de preto, fazia aquelas perucas, né. Tinha um guerreiro que anunciava quando ia começar a dança, tocava uma espécie de um chifre, uma corneta pequena, fazia aquele som agudo como se fosse um gemido, uma coisa assim. E aí os tambores começavam a fazer a marcação, aí entra a tribo, doze, dez guerreiros, um cacique e filhos do cacique, que era as crianças que fazia em cima, tinha as palavras que falava assim: **Sinijarim, bocupuru, iapiçam, sicracriê, acriá, acu.** São as palavras que cada um deles falava. **Aí está vendo, você viu como é o negócio, se eu falar pra você que eu fui buscar meus netos aqui e não consegui lembrar o nome dos netos... (risos) Você viu as palavras que eu falei? Eu nem pensava que ia dar conta de falar essas palavras...** Trem do passado, passado muitos anos está gravado na cabeça. São coisas que você leva a sério no estudo, na história e grava (Entrevista em 08/03/2014. Grifos nossos).



Figura 16: Alunos caracterizados de índios para a Dança do Tapuiu. **Fonte:** Acervo do mestre.

Mestre Sabú enquanto esteve atuante contribuiu significativamente para a continuidade dessa manifestação, junto as suas apresentações de capoeira, maculelê, samba de roda e puxada de rede. Ele nos explicou alguns momentos da dança, de sua organização e se lembrou das palavras ditas em certa parte da

dança. Vieira (1973, p. 89) destaca que “esta dança pode ser considerada como uma das contribuições nativas ao folclore goiano”, era uma dança vista nas cidades de Jaraguá e Goiás. Atualmente não temos mais registro de sua prática. A Dança do Tapuio encena a estória de uma luta entre dois grupos indígenas, por conta de um cacique roubado. Ainda, segundo este autor, a Dança do Tapuio pode “ser classificada como dança dramática, é apresentada por ocasião das Festas do Divino Espírito Santo, talvez por ser esta época a que mais reúne folguedos populares” (VIEIRA, 1973, p. 90).



Figura 17: Encenação da Dança do Tapuio. **Fonte:** Idem.

Segundo Vieira (1973, p. 94) na quinta parte da dança (que é dividida em oito momentos), as palavras ditas pelo cacique, são estas: “Sinurijarim-Bacupuru – Uiapiçam – Cicaclibé – Alcubá-Alcu”. Não aprofundaremos na explicação de todos os momentos da dança, pois carecemos de tempo e informações além das que nos apresenta Vieira (1973). Ressaltamos esse aspecto com a finalidade de discutir o quanto a memória também é trabalho, tal como outrora nos afirmou Eclea Bosi, e o quanto o trabalho de mestre Sabú o marcou sua vida e sua memória, de modo que

esta última está profundamente marcada pela sua trajetória, pelo seu trabalho, pelo seu passado.

No que se refere às práticas culturais na capoeira, Magalhães (2011, p. 82), destaca:

Na década de 1960 surgem diversos grupos e shows para-folclóricos como Viva Bahia e Olodumaré, que estilizavam a capoeira, o samba de roda, o maculelê, o candomblé, a puxada de rede e outras manifestações da cultura popular afro-brasileira (NÓBREGA, 1991). A maioria dos grupos de capoeira se integra à lógica do turismo e passam a depender dele. O próprio Mestre Pastinha, considerado o principal guardião das tradições da velha guarda da capoeiragem baiana, dependia do turismo para a manutenção de sua academia.

Segundo Corte Real (2014, p. 93) Mestre Canjiquinha “foi um dos capoeiristas que mais obteve destaque e reconhecimento no campo da capoeira, através de inovações que fez, ao introduzir práticas culturais neste universo, tais como, samba de roda, maculelê e puxada de rede”. O fato é que para além das controvérsias sobre quem primeiro iniciou essas inovações e apesar das críticas que surgem ao processo de folclorização, esse movimento não deixou que muitos destes saberes se perdessem com o tempo e com a desvalorização que sofriam.

Apresentações de Puxada de Rede



Figura 18: Instantâneo do vídeo Manhã de Cultura Brasileira - Puxada de Rede. **Fonte:** Acervo do mestre.

Apresentações de Maculelê



Figura 19: Instantâneo do vídeo Manhã de Cultura Brasileira - Maculelê. **Fonte:** Idem.

Apresentações em escolas



Figura 20: Apresentação em escola. **Fonte:** Acervo do mestre.

Além desses lugares mestre Sabú também levava seu grupo para apresentações em penitenciárias e na Colônia Santa Marta¹⁹. Essas apresentações demonstram-nos a apropriação criativa e o desempenho do mestre na produção da cultura afro-brasileira e indígena, com um caráter regional, deixando essas práticas culturais dando-lhes peculiaridades típicas da região Centro-Oeste. A partir do conhecimento à sua disposição, ele agrega novos valores às suas maneiras de fazer ao divulgar os resultados do seu trabalho, chamando a atenção da sociedade. Ressalta-se que os *shows* chamavam a atenção para as práticas culturais em questão, com a finalidade de socialização do conhecimento.

Sobre os feitos de Mestre Sabú, há relatos que eles iam além das apresentações de Capoeira Angola:

Um jornal da cidade contou o fato assim: “[...] Era impossível não parar para olhar, muitas pessoas iam ali somente para ver esta roda. Mestre Sabú era uma atração a parte: cantava, jogava e ocasionalmente se apresentava com seu monociclo. Como artista eclético que era, era um show”. (Jornal não identificado). (BRITO, 2009, p. 58)

Como citado no trecho acima Mestre Sabú era um artista eclético e a Praça Cívica era o palco para o seu show. Mestre Sabú nunca cobrou pelas apresentações que fazia, sua sobrevivência advinha das vendas dos instrumentos que ele fabricava.

Essa prática nos leva a compreender que a produção da cultura está o diálogo com o trabalho, a história e a dialética, ou seja, está sempre em transformação e não se reduz aos seus artefatos, ela é produzida e apropriada pelos sujeitos sociais, e faz parte do processo de humanização dos homens.

Para Brandão (1985):

Ao lado da concepção usual que vê na cultura o produto do trabalho do homem sobre a natureza e leva mais em conta o produto feito do que o trabalho – inclusive o trabalho político do fazer – que cria e reproduz a cultura, agora se concebe uma idéia de cultura subordinando-a às idéias de: trabalho, como modo humano de ação consciente sobre o mundo; história, como campo de realização e produto do trabalho do homem; dialética, como a qualidade constitutiva das relações entre o homem e a natureza e dos homens entre si, através de cujo movimento o ser humano cria a cultura e faz a história (p.21).

¹⁹ Instituição que isolava e cuidava de doentes com Hanseníase.

O campo da cultura abre um espaço comum de luta concreta e política, que pode ser observada na prática cotidiana dos sujeitos sociais. No acervo do mestre Sabú encontramos vários ofícios a emissora de tv e rádio, bem como, a representantes públicos, solicitando divulgação e apoio às apresentações nas *Manhãs de cultura* na Praça Cívica. A abrangência deste trabalho, o fez preocupar-se com aspectos políticos-culturais e acreditar que uma nova realidade poderia ser construída, não somente no campo social, mas também no campo cultural.

Mestre Sabú faz questão de citar nomes de prefeitos e vereadores de sua época como Iris Resende, Darci Accorsi, Célia Valadão, enquanto representantes públicos que apoiaram seu trabalho e a quem o mestre também apoiou em campanhas políticas, deixando seus ônibus à disposição para o que precisassem, pois via nessas pessoas a preocupação com as questões culturais.

Encontramos entre os ofícios o esboço de um projeto cultural idealizado em 1985, o qual ainda é um grande sonho para o mestre. Trata-se do projeto de construção de um Centro Folclórico, com objetivos de preservar e desenvolver nossas tradições, bem como, danças, músicas, folguedos e outros, além de sensibilizar a sociedade goianiense para o conhecimento da nossa cultura e garantir condições de pesquisas e estudos folclóricos para o enriquecimento e perpetuação das práticas culturais. O Centro Folclórico também teria como objetivo formar grupos para a prática das danças, dos ritmos e folguedos afro-brasileiros, divulgar e valorizar essas tradições. Porém, foi um projeto que não saiu do papel. Apesar das limitações, as lutas corporais e culturais continuaram engendrando resistências culturais na prática deste mestre com a capoeira e outras danças.

Na década de 1980 ele chegou a criar a Federal Goiana de Capoeira, a fim de fortalecer a prática na capital, considerada de utilidade pública em 22 de maio de 1986, publicado no Diário Oficial do Estado de Goiás.

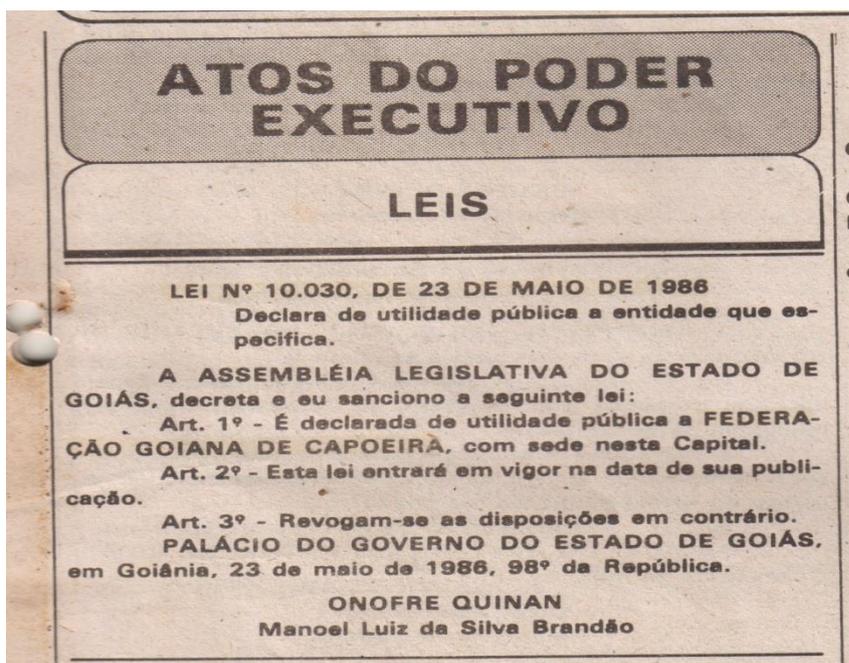


Figura 21: Trecho do Diário Oficial declarando a utilidade pública da Federação de Goiana de Capoeira. **Fonte:** Acervo do mestre.

Brito (2009, p. 61), relata esse momento:

Segundo Mestre Sabú, Hugo Nakamura, na época da ditadura monopolizava todas as artes marciais. Era muito difícil organizar uma Federação de Capoeira, ou qualquer evento na área de luta, sem a participação dele. Sabú recorda dizendo: “Eu fundei uma federação e o Hugo Nakamura não queria deixar nós fundarmos uma federação de capoeira. Ele queria que a federação dele falasse por todos”. Mestre Sabú relata que o Hugo era presidente de todas as federações criadas em Goiás e por acumular tantas funções acabou adoecendo.

Hugo Nakamura²⁰ foi mestre de Karatê e pioneiro das artes marciais em Goiás. Mestre Sabú percebeu que a expansão da capoeira pela cidade, deveria ter seus próprios projetos e organização dentro de uma federação específica²¹.

2.5 Fotos e Momentos marcantes

Ao conversamos com Mestre Sabú tendo em mãos algumas fotos do seu acervo, nos deparamos com uma em que ele participou de uma roda de capoeira no

²⁰ *In memoriam*. Faleceu aos 73 anos em 2013.

²¹ Após a criação desta federação e o afastamento do mestre da capoeira para cuidar de sua saúde, surge na cidade outras duas federações. O que demonstra os embates de poder dentro da capoeira na cidade, fato que não abordaremos e indicamos a sugestão de pesquisa a outros estudos.

Mercado Modelo de Salvador. Essa foto teve um especial destaque de sua fala ao lembrar aquele momento:

Esse aqui sou eu (risos) (vide foto abaixo). Agora você vê a elasticidade, brincando com o corpo (risos). Você vê onde que eu vou buscar esse cara, esse aí é Joãozinho Pequeno. Põe sentido, isso é roda de rua, se não me engano foi no Mercado Modelo. Você vê minha elasticidade, era capoeirista que fazia mil e uma (risos). Você vê a facilidade de eu subo no macaco aqui e vou buscar ele no aú fechado, você vê a distância, a precisão. Era uma roda com vários mestres antigos. Aqui nesse dia eu nem... A gente nem usava uniforme não, chegava desse jeito aqui é jogava. Me lembro que o João estava na roda, João Pequeno, e ele fez assim pra mim o... (gesto chamativo com o dedo), eu estava ali assistindo, nem ia jogar (Entrevista em 12/04/2014).



Figura 22: Mestre Sabú (à esquerda), jogando com mestre João Pequeno. Fonte: Acervo do mestre.

Há outra foto que ao vê-la Mestre Sabú, considerou muito importante. E em seguida nos explica o porquê. Trata-se do dia em que ele foi contemplado pelo prefeito de Goiânia Manuel dos Reis e Silva (1970-1974), com a cobertura do seu espaço dedicado ao ensino da capoeira, na Vila Redenção.



Figura 23: Inauguração da cobertura na escola da Vila Redenção. Grifos nossos. **Fonte:** Acervo do mestre.

Ele nos explica com detalhes, como conseguiu esse benefício:

Essa foto aqui (vide figura 23) você vê o prefeito de Goiânia, Manuel Reis (vide grifo na foto). Eu fiz um jogo de faca que esse cara ficou tão encabulado, tão meu fã, que me deu uma cobertura pra escola na Vila Redenção, e com menos de sessenta dias. Ele fez uma cobertura aqui minha filha que dava pra suspender caminhão. Eu ganhei essa cobertura em um jogo de faca que eu fiz pra ele. Naquela época eu estava no auge da carreira, eu deixei o cara cortar meu abadã sem riscar minha barriga. E ele (o prefeito) foi a loucura (risos). E toda a prefeitura no bairro que ele fazia, eu levava um grupo de capoeira, nós passamos por todos os setores de Goiânia com a capoeira. Essa foto é muito importante tem essa história toda (Entrevista em 12/04/2014).

Esse momento, nos primeiros anos da década de 1970, representa um marco importante para o mestre, após dez anos divulgando a capoeira, enfim, ela chega aos “olhos” de uma liderança que surpreendido por esse trabalho, resolve incentivá-lo e estabelecer uma parceria para levar a capoeira aos bairros da cidade, juntamente com o projeto “prefeitura nos bairros”. Tal fato demonstra-nos o despreparo dos gestores em relação a políticas culturais de incentivo aos trabalhos como do mestre, o que por muitos anos foi uma pauta deficiente na cidade, e quando conduzida, seu viés era extremamente assistencialista.

Além das grandes rodas que Mestre Sabú fazia na Praça Cívica marcando o domingo na praça, assim como, as primeiras rodas que ele abriu na Feira da Torre da TV em Brasília, momentos especiais (apresentados no item sobre Lugares de Memória) onde percebemos o orgulho do mestre em lembrar, há outro acontecimento que mestre Sabú relembra muito bem: *“tem mais coisa que me marcou muito bem marcado e não só para mim, mas para o Brasil. A morte de Bimba.”*

A vinda de Mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado (1900-1974) para Goiânia em 1973, foi um dos marcos na história da capoeira). Em 1973, Mestre Bimba muda-se para a cidade por influência do seu aluno Mestre Osvaldo, o segundo mestre a divulgar a capoeira em Goiás. Brito (2009) assevera que Mestre Osvaldo nasceu na cidade de Jequié na Bahia, no dia 17 de Janeiro de 1937. Seu nome completo é Osvaldo Rocha de Souza, filho de Rodrigo Antônio de Souza e Aurelina Rocha de Souza. Seu nome de guerra na Capoeira, dado por Mestre Bimba, foi Dinamite, mas ficou conhecido por Mestre Osvaldo de Souza. Sobre seu primeiro contato com Mestre Bimba, Mestre Osvaldo fala que aconteceu nesta ocasião:

O Largo da Piedade foi um lugar que sempre quando tinha uma apresentação, daquelas festas de Salvador, o batuque estava presente. Isso aí nos anos de 56 a 58. Aí eu já fui despertado, porque como eu nasci vendo o batuque. Quando fui apresentado para o Mestre Bimba, foi numa apresentação no Nordeste de Amaralina, onde o Mestre Miranda me levou para uma apresentação, um festival que sempre o Mestre Bimba fazia. Lembro como hoje aquela 'baba ringue'. Ele sempre foi um entusiasta do esporte, e naquela época o Miranda me levou. Aí eu comecei a interessar pela capoeira, fui praticar a capoeira, aprender a capoeira (MESTRE OSVALDO *apud* BRITO 2009, p. 20).

Mestre Osvaldo via Mestre Bimba como uma pessoa nobre em suas ações:

Mestre Bimba tinha psicologia aplicada de tudo. [...] Ele foi um homem ético, eu nunca vi Mestre Bimba jogar pedra em alguém. [...] Eu senti nele a força de transmissão. Ele conduzia os eventos dele, a força da transmissão dele e o amor que ele tinha pela Capoeira Regional. Porque ele criou. E quando eu fui para a mão dele, ele viu que eu era um indivíduo aplicado da coisa, eu não tava pra brincadeira. (MESTRE OSVALDO *apud* BRITO 2009, p. 23).

O contato e o exemplo que Mestre Osvaldo teve de Mestre Bimba lhe deram subsídios para se firmar na Capoeira e almejar novos horizontes de atuação com a prática desta. É neste momento que Goiânia entra em sua vida. Capital de Goiás, em pleno curso de desenvolvimento e que pelas ondas sonoras da Rádio Brasil Central era amplamente divulgada em Salvador.

Segundo Mestre Osvaldo, a rádio dizia assim sobre a capital jovial: *“Onde o futuro está presente”* (apud BRITO, 2009, 47). Logo, Mestre Osvaldo despertou especial interesse em conhecer Goiânia, motivado pela intenção de representar a Capoeira Regional de mestre Bimba. O que de fato aconteceu: *“Hoje eu fiz elo de ligação representando o patrono da Capoeira Regional, Mestre Bimba, aqui juntamente com o Mestre Sabú da Capoeira Angola”* (idem).



Figura 24: Mestre Sabú (à esquerda) e Mestre Osvaldo (à direita). **Fonte:** Mestre Motorista.

Segundo Brito (2009) Mestre Osvaldo chegou a Goiânia no ano de 1962 e neste mesmo ano começou a dar aula de Capoeira Regional na Avenida Oeste, atrás do Estádio Pedro Ludovico:

Era uma Academia, onde era a Federação Goiana de Judô, eu era praticante de outro esporte olímpico que é o judô, sou professor de judô, e na hora de folga fui fazendo um núcleo de capoeira. [...] Então, procurei divulgar a Capoeira Regional no meio universitário,

com os acadêmicos universitários, fui fazendo meu trabalho (*apud* BRITO, 2009, pp. 47-48).

É perceptível a mesma lógica de Mestre Bimba na ação de Mestre Osvaldo, ou seja, a divulgação da Capoeira entre as classes mais abastadas da sociedade, tendo posteriormente nesses alunos grandes influências para adentrar em espaços como a televisão, universidades e colégios renomados. Aos poucos Mestre Osvaldo foi alcançando seu objetivo a partir da divulgação da Capoeira Regional em Goiânia, algo que era novidade para a classe média e que conquistou a atenção na época. Brito (2009) afirma que os anos de 1967 e 1968 marcaram significativamente a expansão da Capoeira Regional em Goiás, a cada apresentação de Mestre Osvaldo, mais pessoas eram atraídas por esta nova prática no Estado. O interesse entre a classe média foi tal que, não tardou para Mestre Osvaldo ter sua Academia na Avenida Goiás, uma das ruas de maior destaque da capital até hoje.

Em 1967, Mestre Osvaldo chegou a dar aulas no renomado Colégio Carlos Chagas, localizado no Setor Universitário, “*eu tinha um convênio e os alunos faziam a capoeira na minha academia.*” (MESTRE OSVALDO *apud* BRITO 2009, p. 49).

Quando eu dava aula pro curso Carlos Chagas, tinha uma base de 50, 60 meninas. Foi 1968. O Agenor é que era o dono na época do Carlos Chagas. O famoso Instituto França, que foi onde eu mais consegui alunos. Dava aula pro colégio todo. Tinha uma garota que formou, a Marlene, formou em Capoeira. Nessa formatura, sabe quem foi o paraninfo? O grande Dr. Jaime Câmara. (Mestre Osvaldo *apud* BRITO, 2009, p.51-52).

O destaque da Capoeira Regional foi tal que na época, após sua ampla divulgação desta prática, ao que os depoimentos de Mestre Osvaldo indicam, não havia restrições às mulheres em relação a esta nova prática na capital. Ganhando atenção até do “*grande Dr. Jaime Câmara*”²², que foi paraninfo em uma de suas formaturas.

Em 1968, os Jogos Universitários, que eram bem divulgados na época nos meios de comunicação impressos, dão mais um impulso para a propagação da Capoeira em Goiânia, e segundo Brito (2009, p.50), “para Mestre Osvaldo, os jogos universitários de 1968 em Goiânia, marcaram a história da capoeira de Goiás. Junto

²² Foi prefeito de Goiânia entre 1959-1961. Jornalista e um dos fundadores do jornal de maior influência e circulação diária de Goiânia, *O Popular*. Também foi fundador do complexo das Organizações Jaime Câmara, franquia da Rede Globo de Televisão. Fonte: <http://academiagoianadeletras.org/membro/jaime-camara/>.

com a Delegação da Bahia vieram alguns alunos de Mestre Bimba. Osvaldo conta que eram cerca de dez atletas”.

Com esse “boom” da Capoeira em Goiânia, ela começa a ganhar os olhares da mídia impressa. Em nossas pesquisas encontramos a primeira notícia sobre a capoeira em jornais, mais precisamente no Jornal *O Popular*, datada de 30 de julho de 1969, com o seguinte título **Capoeira Chegou**, redigida por Valterli Guedes. A matéria destaca a Capoeira Regional, que por sua vez, é enaltecida e retratada a partir dos feitos de Mestre Bimba, que nas “*primeiras décadas deste século inaugurou a fase social da Capoeira*”, isso segundo o texto publicado. O mesmo ainda ressalta que na cidade é Mestre Osvaldo de Souza quem conduz os trabalhos com sua “Academia de Capoeira Regional” na Avenida Goiás. Ressalte-se que a mídia inaugura a capoeira em Goiânia, a partir dessa publicação e não faz menção à Capoeira Angola ou a Mestre Sabú.

Em 1970, Mestre Osvaldo forma sua primeira turma de Capoeira Regional, ele relata para Brito (2009) que foram 15 atletas, e nesta formatura o paraninfo foi Mestre Bimba, sendo esta a primeira vinda de Mestre Bimba ao Estado, ficando *deslumbrado* por Goiânia. Após a formatura houve apresentações de Capoeira, Samba de Roda, Maculelê e samba duro “porque sempre em apresentações do Mestre Bimba tinha o samba duro” (MESTRE OSVALDO *apud* BRITO, 2009, p.52).

Brito (2009) ressalta que antes de se mudar Mestre Bimba retornou a Goiânia pela segunda vez em 1971 para apresentações na cidade e na terceira vez em 1973 veio definitivamente com o apoio do Mestre Osvaldo que fretou um ônibus para buscar o Grupo Folclórico de Mestre Bimba. Mestre Osvaldo relata que: “Eu enchi um ônibus, fiz a vontade do mestre, para ele ter condições de trabalhar. Veio comigo de carro o Mestre Bimba, D. Nair, mais duas crianças e o Alvinho meu aluno.” (MESTRE OSVALDO *apud* BRITO, 2009, p. 66).

Sobre essa mudança Reis (2010, p. 91) ressalta que Mestre Bimba “[...] mudou-se de Salvador para Goiânia “por necessidade financeira””, ele alegava a falta de apoio em Salvador. Após conhecer o trabalho de Mestre Osvaldo em Goiânia, via nesta cidade a possibilidade de desenvolver um novo projeto para continuar seu trabalho com a Capoeira Regional. Contudo, seus projetos não foram bem sucedidos, e ele veio a falecer em 1974, vítima de um derrame cerebral.

Sobre a passagem de Mestre Bimba por Goiânia, Mestre Sabú em entrevista para Brito (2009, p.73-74) relembra o momento do seu primeiro contato com Mestre Bimba:

Porque, na época, o comando da polícia militar me pediu pra levar um grupo de capoeira e que estavam fazendo uma festa lá. E eu levei um grupo muito grande, e o Mestre Bimba tava lá. Mas, como o Bimba não tinha me visitado e coisa e tal, aí eu nem anunciei o nome dele, não. Aí, eu falei, vamos mostrar pra ele que Goiás tem capoeira. Aí, eu entrei, fui jogar navalha, fui jogar uma série de coisas, e o Bimba tava lá em cima e ainda não tinha falado com ele. Aí, eu falei, não mas ele não me visitou nem nada, eu respeitei ele na idade. Eu sou da cidade, tem muitos anos que eu tô implantando capoeira no Estado, então ele tinha que me visitar. E fiquei na minha. Depois, acabou lá, ele desceu e falou: “Oi mestre – me abraçou, gostei de tudo o pessoal cantando. Só não achei bom porque você não cantou nenhuma quadra minha...”. Não mestre, é que eu achei que o senhor poderia não gostar. Porque o senhor já está com vários meses aqui e não me visitou, não falou nada comigo. [...] Bimba me falou que o Osvaldo tinha falado que na minha escola não valia a pena ele conhecer, porque lá só tinha marginal, coisa e tal. Ele desfez da minha escola, mas que absurdo. Aí quando o Mestre Bimba me falou, eu falei que de fato nessa parte ele tem razão, porque eu to colhendo os menores de rua e são tudo elementos que realmente passaram por lá, mas agora nós estamos recuperando eles. Então eu to fazendo esse trabalho. Aí o Bimba ficou meu amigo.

Referente há esse momento, Mestre Sabú nos relatou:

Bimba, eu vim fazer amizade com ele aqui em Goiás. Eu posso dizer uma coisa, quem enterrou o Bimba fui eu. Só pra você ter uma ideia, inclusive, eu acho até interessante, uma senhora quando eu fui visitar ele morto lá na sala me falou assim: Nossa a Angola enterrando a Regional. Eu falei não senhora, é um angoleiro prestando homenagem a um mestre de capoeira. Eles falam muito em Bimba, isso e aquilo, Bimba morreu na maior judiação do mundo. Decepcionado com tudo isso aí, ele só fez o nome dele. Eu estive vivendo o momento da morte dele e fiquei com meu coração sangrando de ver um mestre que todo mundo fala o nome e no fim nem prestou homenagem a ele. Bimba falou pra mim mesmo, se eu não puder gozar do campo da capoeira do Estado eu levo um pouco dessa terra no cemitério. Mas nem do cemitério ele gozou, levaram o corpo dele de volta (Entrevista em 30/06/2008).



Figura 25: Mestre Sabú (à esquerda) no enterro Mestre Bimba. **Fonte:** Bimba - Capoeira Iluminada (Filme)²³.

Segundo Reis (2010) em 1978 os restos mortais de Mestre Bimba foram trasladados para Salvador. Nessa primeira fase de implantação da capoeira Angola e Regional, Mestre Sabú e Mestre Osvaldo direcionam seus trabalhos para diferentes públicos, sem embates diretos, apesar das divergências supracitadas. Brito (2009) retoma que Mestre Osvaldo direcionava seu trabalho nos principais clubes da cidade, o Jóquei e o Jaó, nos colégios e academias, onde muitos políticos e acadêmicos puderam ter o contato com a Capoeira Regional.

No que se refere a Mestre Sabú, Brito (2009) ratifica o que já afirmamos até aqui, seu trabalho foi com menores de rua, sempre se apresentando nas praças, nos bairros e desfiles e colégios públicos. Ao narrar suas memórias sobre essas fotos, seu trabalho e o contato com Mestre Bimba, fatos de uma trajetória constituída de intensas relações sociais, Mestre Sabú, ressignifica seu percurso construindo seus próprios sentidos e análises sobre as situações vividas. Como outrora já nos afirmou Marilena Chauí (1994, p. 20) “lembrar não é reviver, é re-fazer”.

2.6 O auge da carreira: estatuto, o destaque na revista, as cartas

²³ Documentário Mestre Bimba: A Capoeira Iluminada. 2007.

Os anos de 1970 representam um marco para o florescimento da capoeira em Goiânia. Destarte, também foi muito importante para Mestre Sabú, que trabalhou intensamente com a capoeira Angola. Sua escola se prestou a um trabalho de natureza pública e de utilidade social.

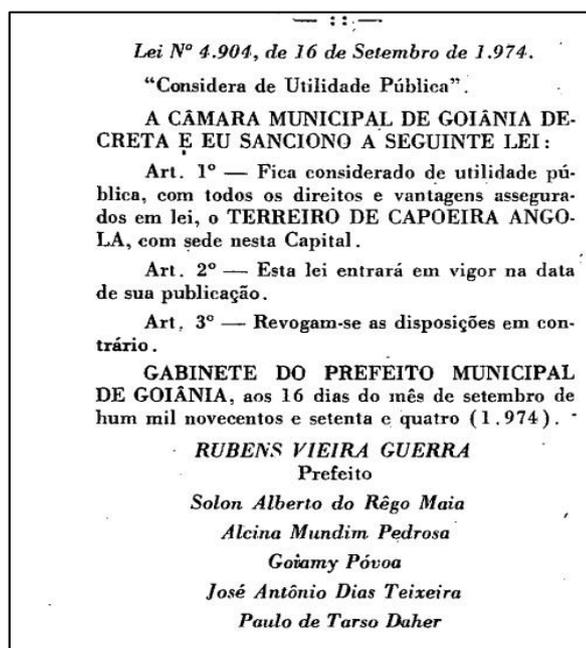


Figura 26: Lei municipal 4.904 de 16 de setembro de 1974, que considerou o Terreiro de Capoeira Angola como utilidade pública. **Fonte:** Site da prefeitura de Goiânia (Cf. nota 24).

Segundo Brito (2009, p. 35) o reconhecimento desse trabalho no papel, “veio depois de 15 anos dando aula, com a lei municipal 4.904, de 5 de março de 1974, que considerou o Terreiro de Capoeira Angola como utilidade pública pelas suas preocupações sociais”. No que se refere a essa afirmação, temos apenas uma correção quanto ao dia e mês da publicação no Diário Oficial em Goiânia, a Lei municipal 4.904 é de 16 de setembro de 1974²⁴.

Em 1974 também é publicado no Diário Oficial do município, o estatuto de sua escola, expressando as finalidades do Terreiro de Capoeira Angola, qual seja: o de desenvolver atividades de caráter cultural com a prática da capoeira e de danças folclóricas e sua divulgação em programas culturais. Havia a preocupação em desenvolver a capoeira em sintonia com os valores da cultura afro-brasileira.

²⁴ Confira no site:

http://www.goiania.go.gov.br/Download/legislacao/diariooficial/1974/do_19740925_000000402.pdf. (página 04 do arquivo). Acesso em Outubro de 2014.

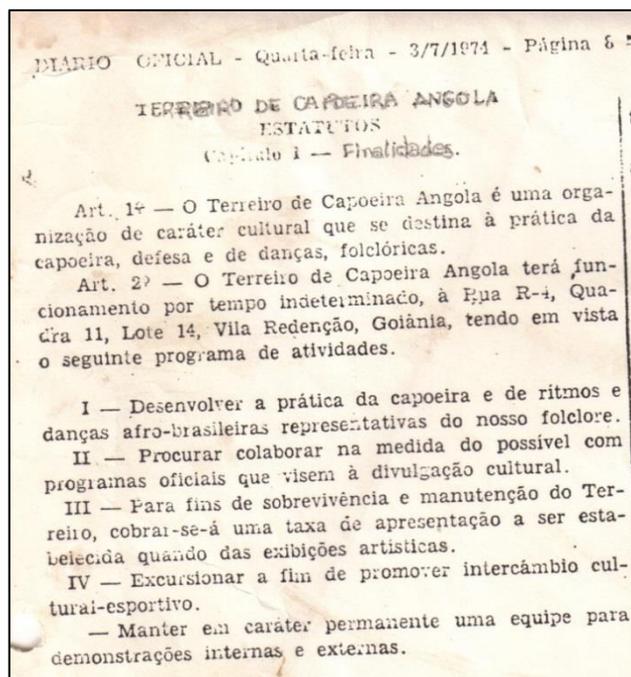


Figura 27: Trecho Estatuto publicado no Diário Oficial. Fonte: Acervo do mestre.

Em 1978 a escola do Mestre Sabú aparece em destaque em uma revista de circulação nacional sobre artes marciais, trata-se da Revista Dô. Em uma das sessões da revista, denominada de *visita*, é apresentado o trabalho de Mestre Sabú na sua escola Terreiro de Capoeira Angola, “uma das maiores autoridades e conhecedor das técnicas da capoeira em toda aquela região” (DÔ, 1978, p. 6). Em duas páginas inteiras da revista, há informações sobre a trajetória do mestre com a capoeira naquela época, assim como, algumas fotos com demonstrações de habilidades.

Ainda segundo a Revista Dô (1987, p.06)

Além de ministrar aulas sobre capoeira, ele é um dos grandes artesãos de instrumentos folclóricos, que é o seu passatempo predileto, sendo esses instrumentos que ele mesmo fabrica utilizados na capoeira. Muitos praticantes e mestres recorrem ao seu conhecimento de instrumentos folclóricos, pois são de excelente qualidade, além de utilizados e necessários para a prática da capoeira.

O retorno da matéria publicada foi bastante significativo, entre 1978 e 1985 encontramos várias cartas no arquivo do mestre, vindas de norte a sul do Brasil, as cidades são: Recife (RE), São Luís (MA), Campo Grande (MS), Cuiabá (MT), Catalão (GO), Vitória da Conquista (BA), São Bento do Sul (BA), Belo Horizonte (MG), Rio de Janeiro (RJ), Guanabara (RJ), Novo Hamburgo (RS) e Curitiba (PR).

Em sua maioria são cartas de admiradores parabenizando-o pelo destaque na Revista Dô, como também, solicitando orientações e materiais sobre capoeira. Assim, o mestre orientou vários praticantes da capoeira à distância enviando fitas com toques de berimbau, instrumentos, materiais e cartas com orientação a respeito dos treinos da capoeira.



Um aluno atacou com faca e Mestre Sabu defendeu como um relâmpago, chegando a assustar ao próprio repórter.

Figura 28: Demonstração jogo de faca. **Fonte:** Revista Dô no acervo do mestre.



Figura 29: Mais fotos publicadas pela Revista Dô. **Fonte:** Revista Dô, no acervo do mestre.

2.7 A família

No final da década de 1960, nasce uma criança e com quinze dias de nascido sua mãe vem a falecer, a criança com problemas graves de saúde é apresentada a Mestre Sabú, sugerindo-lhe que adotasse a criança: *“Eu recebi a criança com quinze dias de nascido, o Washington, eu peguei ele com tudo crônico, a mãe dele morreu quando ele nasceu, eu não era nem casado na época, e então fiquei com ele”* (Entrevista em 12/04/2014). Seu filho adotivo Washington ficou conhecido como Sabuzinho e sempre acompanhava o mestre em seu trabalho com a capoeira, mas atualmente não tem muito contato com o mestre.

Em 1978, Mestre Sabú conheceu sua companheira e amiga até hoje, explicamos:

No ano de 1978, fui a uma loja em Campinas, para comprar linhas para fazer acordoamento. Porque eu ia fazer um batizado. Quando entrei na loja e estava escolhendo as cores das linhas, percebi uma funcionária parada sorrindo a minha frente. Os olhos dela me chamou atenção, eram diferentes. Eles tinham cor de folhas secas. Ainda não tinha visto olhos tão bonitos. A partir daí, começamos a namorar. Seu nome é Wilma Luiza Ferreira de Sales. Na época ela tinha uma linda criança de 2 anos, seu nome é: Antônio Rodolfo Pacheco, que passou a me chamar de pai até hoje. Ela deixou a loja e foi morar comigo, na minha academia, na Vila Redenção. Em 1982, nasceu nossa primeira filha: Wanessa Fabiana de Sales. Em 1983, nasceu a minha caçula a Tatiane Luiza Ferreira de Sales. [...]. Em 1990, no dia 10 de Novembro, nos casamos civilmente. Em 1997, a minha esposa Wilma Luiza recebeu seu primeiro diploma de capoeira e recebeu o nome de batismo: Luana. Professora Luana. Ela foi e é minha secretária e companheira de todas as horas. Compartilhou comigo, me ajudando nos batizados, nos shows, nas montagens das coreografias: Puxada de Rede, Maculelê e a Dança do Tapuio. Me acompanhava em viagens e organizava todos os eventos de capoeira. Na fabricação de instrumentos era meu braço direito e as vezes o esquerdo. Além de outros dons: é Poeta e Escritora. Tendo o seu nome na Academia de Letras de Brasília. Foi minha Porta Bandeira nos carnavais, onde eu era o Mestre Sales. Desfilamos na: Unidos do Marista e Brasil Mulato, alguns anos. (Depoimento do mestre Sabú redigido pela professora Luana em 12/07/2009).

Segundo Tucunduva (2009, p. 60) “a professora Luana, iniciou-se na capoeira após ter namorado e, em seguida, se casado com o Mestre Sabú. Ao conhecer seu cotidiano, conheceu também a Capoeira, passando a conviver e a ajudá-lo praticando a Capoeira com ele”. Ela foi e é uma pessoa importante na história do Mestre Sabú, juntos construíram uma família. Seus netos são como seus filhos. Sua filha Wanessa Fabiana Ferreira de Sales teve quatro filhos: Bruna Sales Schiavine, Ronny César Filho, Lucas Cristiem Sales e Maria Eduarda Sales. Sua filha Tatiane

Luiza Ferreira de Sales teve dois filhos: Luiz Guilherme Ferreira Tomas de Sales e Pablo Daniel Ferreira de Sales.



Figura 30: Mestre Sabú com filhas/o, netos e professora Luana. **Fonte:** Nosso acervo de pesquisa.

Mestre Sabú e professora Luana juntos trabalharam com a capoeira e participaram de outras atividades culturais pela cidade, como a atuação em escolas de samba de Goiânia.

A professora Luana além de poetisa possui um rico conhecimento nas coreografias de samba de roda, maculelê, puxada de rede, ainda o ajudou no trabalho de redação das cartas que o mestre recebeu após o destaque na Revista Dô. Atualmente, são amigos e ela continua lhe auxiliando sempre que o mestre precisa. Eles estão separados por volta de dez anos e dividem uma casa em Aparecida de Goiânia.



Figura 31: Mestre Sabú (Mestre Sales) e professora Luana (Porta Bandeira). **Fonte:** Acervo do mestre.

Mestre Sabú também acolhe como sua família seis cachorros com histórico de maus tratos. Ele divide seu quarto com os cachorros com os quais tem muito apreço e zela pela saúde deles, muitas vezes esquecendo-se de si próprio.



Figura 32: Mestre Sabú com um dos seus cachorros. **Fonte:** Nosso acervo de pesquisa.

No espaço que reside há outro quarto onde coloca os instrumentos que fabrica.



Figura 33: Quarto de depósito dos instrumentos. **Fonte:** *Idem*.

Sua cozinha é uma pequena área de serviço, que se tornou um cômodo. Também neste espaço ele organiza e guarda as ferramentas e materiais que utiliza para a fabricação de instrumentos, bem como, seu acervo pessoal que mal tem espaço para exposição e pouca condição de conservação.

2.8 Os dilemas psíquicos

Anos após anos divulgando a capoeira e realizando trabalhos sociais com menores de rua, sem ajuda governamental e sem as devidas e necessárias condições financeiras para isso, ele começou a ficar “perturbado” com tanto sofrimento e desesperança:

Aí comecei a ficar doido... não doido no sentido figurado, é doido mesmo! Que até na época fui aposentado com um salário mínimo por invalidez, fiquei inválido, vim recuperar depois de muitos anos de tratamento, tive que sair pra natureza e tudo mais, foi aí que eu recuperei minha mente, pois tinha perdido a razão de viver, perdi a referência da vida de tanto ver sofrimento e querer tomar a dor das pessoas e não ter condições de resolver (Entrevista em 30/06/2008).

Com as crises que insistiam em voltar, o tratamento indicado foi de que ele deveria se retirar para a natureza, para, assim, poder recuperar do esgotamento nervoso ficando por lá algum tempo:

Mais ou menos de três a quatro anos. Porque a minha doutora falou para mim: mestre o senhor é um atleta um saudável, simplesmente o seu cérebro entrou em pânico, justamente por causa disso: ele ficou numa rotina só. O senhor cozinhando só problema, gente demais e queria ser a solução de todos, o senhor sozinho. O senhor não precisa tomar remédio controlado, o senhor gosta de beira de rio? Falei gosto. Então vá para beira de rio quanto tempo o senhor precisar para recuperar, enquanto o Senhor não tiver com mente sã e corpo são, sentindo o dia do mês, a hora, tiver o conhecimento disso tudo, o senhor não volta à cidade (Entrevista em 21/07/2009).

Como resultado de diferentes problemas, tanto pessoais como sociais, veio o esgotamento e o estresse, causando forte impacto no seu comportamento pessoal. Esse esgotamento psíquico ocorre no final da década de 1990.

Hoje, consciente de sua ação e ingenuidade Mestre Sabú explica:

O que eu quero que você entenda é o seguinte, que quando você pega um problema de uma pessoa em que você dá uma força, uma ajuda e vira as costas e vai embora é uma coisa, e quando você pega essa briga para você até sanar aquilo ali, e que você vai na rua chega lá, e de uma criança que você tirou, tem dez, quinze a mais com o mesmo problema ou pior, você vai empobrecendo tanto espiritualmente, que você vai empobrecendo de uma tal forma que começa a sofrer no lugar deles. E, é você sozinho sofrendo por aquele mundo de gente (Entrevista em 21/07/2009).

Neste processo de sofrimento e decepção relativos aos fracassos e as insatisfações por deixar uma série de questões pendentes, a doença atingiu profundamente também o físico.

Hoje estou com má circulação nos meus pés. Já recuperei mais ou menos 80% porque eu sou um atleta. Eu ficava no Araguaia só pescando e curtindo a natureza então eu não fiz física, entrava dentro da água fria de noite, de madrugada, uma vida diferente, então não dei conta, quando eu cheguei na cidade que eu fui procurar as pernas para andar foi que eu sentir a panturrilha estava travando doendo e a sola do pé estava queimando. Então foi que eu me dei conta que realmente estava com uma situação bastante grave. Mas estou fazendo tratamento, até hoje estou tratando já falta 20% para recuperar (Entrevista em 21/07/2009).

Em decorrência desse período, veio a má circulação sanguínea e a trombose nas pernas. Doença adquirida nesta viagem de recuperação, uma doença que quase lhe rouba as pernas, um dilema e sofrimento pra quem trabalha com a capoeira.

Apesar de ter firmeza no trabalho ao qual se prestou, sua angústia era de não conseguir amparar a todos que precisavam de alguém ou de seu apoio, um dos fatores que contribuiu para sua desestruturação, foi a falta de políticas sociais e culturais. Mestre Sabú, assumiu para si a responsabilidade de mudar as mazelas sociais que ele presenciava cotidianamente.

2.9 Sobre o reconhecimento: *“Depois que mata a cobra, todo mundo quer mostrar o pau. Quero ver é mostrar a cobra morta!”*

Em 2008 quando nos aproximamos do Mestre Sabú para saber mais sobre sua história de vida e sua trajetória com a capoeira, o encontramos desmotivado e descontente com a situação na qual se encontrava. Nos primeiros anos de 2000, ele retornou do Araguaia, onde tinham passado uma boa temporada para recuperar dos abalos psíquicos. Contudo, ao se afastar de suas atividades, ele foi parar nos porões do esquecimento da sociedade, o mestre nos falou que muitas pessoas chegaram a lhe dizer que pensavam que ele estava morto. Desde 2007, ele está retomando suas atividades anteriores com o mesmo comprometimento de antes, só que se mostra agora mais ciente da realidade.

Estou com vários anos que eu retornei tentando colocar a casa em dias, vê esse pessoal aí, orientar eles. Alguns estou dando o puxão de orelha, porque estavam desvirtuando da capoeira marginalizando ela de novo e estou sempre na vigília. Não é que eu sou o dono da verdade, mas eu sou protetor da nossa cultura, nossa raiz e eu sei a matéria que eu implantei aqui, e eu tenho que zelar enquanto vida eu tiver. Eu me sinto obrigado a isso. Embora eu não tenha reconhecimento pelo poder público, pelo prefeito, por nada e sendo que eu trabalhei uma vida inteira, mais de cinquenta anos de serviço prestado ao meu Estado (Entrevista em 21/07/2009).

Ao retomar suas participações nos eventos de capoeira, Mestre Sabú se depara com um cenário da capoeira diferente de sua época, alguns conduzindo um bom trabalho, outros sem compromisso e ainda com informações distorcidas sobre o trabalho que ele desenvolveu no Estado. Ao ressaltar aspectos de sua atuação, o mestre adverte dilemas do reconhecimento entre a comunidade da capoeira:

O meu trabalho é um trabalho que num foi feito por dia, nem mês, foi por anos e anos, foi por uma vida inteira, e essas coisas são reconhecidas por poucos. Tem gente aí querendo aparecer, está chegando agora fez um grupo, então acho que tem que ser o dono da verdade e conversam coisas vazias, não aprofundam, não trabalharam como eu trabalhei. Por isso, que

as vezes pode até fazer crítica da minha pessoa, do meu ensinamento com a capoeira arte. Porque eles não sabem o que é sobrevivência, porque eles pegaram tudo mastigado, tudo mastigadinho, todo mundo já sabendo o que é isso, o que é aquilo. Antigamente quem treinava capoeira, a maior parte, tudo era marginalizado. Hoje nos temos engenheiro, médico, advogado, uma série alta sociedade que faz parte da capoeira. Fica fácil de cuspir no prato que comeram. Quantos desses professores que estão aí, que foram colher matéria em roda aberta, roda no Centro de Goiânia, em todo lugar que eu estava, eles estavam colhendo matéria, ensinamento, assim fica fácil. Depois que mata a cobra todo mundo quer mostrar o pau, quero ver é mostrar a cobra morta! Então é isso, tudo isso aí é um reconhecimento muito medíocre (Entrevista em 30/06/2008).

Após mais de meio século de trabalho com a Capoeira Angola, Mestre Sabú se encontra na condição de mais um anônimo da cultura popular, à margem da sociedade, aliás, como esteve desde o começo. Ele que constata que um líder popular nasce e morre na miséria “*só tem nome, só, só... morre na miséria por não ter reconhecimento*”. E, se inclui no rol desse esquecimento. Mesmo assim, insiste em estampar um sorriso no rosto e vestir um digno terno de linho, as cores de sua roupa em cada momento, representam um sentimento ou humor do mestre.

Agora eu quero morrer com dignidade, você pode me olhar em todo lugar vai sempre me ver de terno sorrindo, como se estivesse vendendo saúde e tendo muito dinheiro. Sendo que meu quadro é totalmente diferente disso aí, só que eu quero morrer com dignidade, não quero morrer maltrapilho e com o pires na mão, eu acho que eu não mereço esse tipo de coisa, mas não está fácil. Pra mim não está fácil, eu sou brasileiro a gente não desiste nunca, enquanto houver vida você tem que está lutando, mas estou muito aborrecido e muito desmotivado de tudo. (Entrevista em 30/06/2008).

Em 2007 durante o IV Encontro Afro-Goiano promovido pelo Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE, oito líderes de comunidades negras e religiosas de Goiás receberam o título de Mestre Griô e entre eles estava Mestre Sabú.

Segundo o título, Mestre Griô é “aquele que carrega o compromisso de manter vivas as tradições de seu povo”, o título concebido ao mestre se deve à sua “contribuição para história e cultura Afro-Goiana que por meio dos seus saberes vem colaborando para a manutenção dessas tradições” (vide figura 34).



Figura 34: Título Mestre Griô. Fonte: Acervo do mestre.

Para Mestre Sabú o reconhecimento ao seu trabalho é consequência do seu compromisso ao desenvolvê-lo, porém, diante das condições precárias para sua sobrevivência para ele não basta o reconhecimento só no papel, é preciso o reconhecimento que lhe dê condições objetivas para ter uma velhice digna e isso ele problematiza não só pra ele, mas para todos os mestres que dedicaram suas vidas em prol da cultura popular.

Em 2008, ocorre o registro da capoeira como patrimônio cultural brasileiro, posteriormente, em 2009, estivemos com Mestre Sabú e em uma de nossas entrevistas, ele nos fala sobre o assunto:

Eu sempre digo assim: veio tarde, mas veio, esse reconhecimento, que é um patrimônio nosso. Agora vamos ver se eles vão transformar isso em proteção à nossa cultura, nossa raiz, se isso não fica só na conversa. Nós já estamos na mídia nos países estrangeiros. Nós estamos expandindo mesmo. Espero que o poder público transforme isso em lei. Então tem muito a desejar. Não é só tomar não, tem que tomar e dedicar, para que ela se expanda mais e se reforce com o apoio governamental (Entrevista em 21/07/2009).

Em outubro de 2010 o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em parceria com a Fundação Cultural Palmares e Ministério da Cultura, lançou o Prêmio Viva Meu Mestre.

Segundo o edital:

Este concurso é uma ação vinculada ao Programa de Salvaguarda e Incentivo à Capoeira – Pró Capoeira, observando-se as leis nº 8.666/1993 e 8.313/1991; o Decreto nº 3.551/2000; o Decreto nº 5.761/2006, art. 10, inciso IV; a Portaria MinC nº 29/2009; a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, e a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, da UNESCO; os Seminários Nacionais de Políticas Públicas para as Culturas Populares; e o registro, em 15 de julho de 2008, do Ofício de Mestre de Capoeira e da Roda de Capoeira como patrimônio cultural imaterial brasileiro (CULTURA, 2010, p.01).

O Prêmio Viva Meu Mestre teve a finalidade de premiar 100 mestres e mestras Capoeira, com idade igual ou superior a 55 (cinquenta e cinco) anos, com as devidas comprovações de atuação e trabalho com a capoeira no Brasil. Estive junto ao mestre ajudando na elaboração do material para enviar ao IPHAN, e pude ver de perto sua angústia com tanta burocracia, para comprovar seu trabalho com a capoeira e depois disso a demora da publicação do resultado final, feito somente em 25 de agosto de 2011. Nesse período, três mestres inscritos e contemplados com o prêmio faleceram, são eles: Mestre Artur Emídio (Rio de Janeiro), Mestre Peixinho (Rio de Janeiro) e Mestre Bigodinho (Bahia).



Figura 35: Certificado Prêmio Viva Meu Mestre. **Fonte:** Acervo do mestre.

Mestre Sabú foi um dos contemplados pelo prêmio, que o ajudou a regularizar a situação precária de sua moradia e ali poder estabelecer seu “ponto de cultura”, pois ele gostaria de voltar a desenvolver seus trabalhos sociais. O ponto de cultura lhe daria a oportunidade para continuar trabalhando. Em 2012 o mestre organizou todos os detalhes físicos e práticos e a inauguração do ponto de cultura “Uma noite na Bahia” do Mestre Sabú, foi realizada no dia 27 de abril de 2013. Ele nos explica o porquê desse nome:

Chama-se “Uma noite na Bahia” porque aqui é assim, eu queria que a pessoa viesse experimentasse a comida, porque eu sei fazer tudo. Instrumento que a Bahia tem, eu faço tudo. Então chama-se “Uma noite na Bahia”, a pessoa vem aqui e assistia uma capoeira, assistia uma dança, um samba de roda. O ponto de cultura aqui, a função deles aqui é criar um grupo de capoeira sem ônus para o praticante, onde que ele poderia fazer intercâmbio cultural, de mês em mês ia ter uma roda de capoeira com outros grupos que viesse pra fazer intercâmbio cultural com grupos de fora e tudo, né. E aqui quando uma pessoa de Goiás, falasse vamos passar Uma noite na Bahia, é só vim pra cá, aqui ela iria ter tudo que a Bahia tem pra oferecer pra ela, aqui eu posso oferecer. Comidas típicas da Bahia, as Danças, a Capoeira em si, os instrumentos que quisesse adquirir. Esse é o meu objetivo. Só que não vou atingir ele porque, pra isso, precisaria que o governo me desse um apoio (Entrevista em 12/04/2014).



Figura 36: Muro da casa do mestre. **Fonte:** Nosso acervo de pesquisa.

Na noite de inauguração vários mestres de capoeira estiveram presentes ajudando o mestre nos detalhes e ainda teve um jogo de faca, feito por Mestre Sabú

e Mestre Canarinho, seu aluno formado. Depois da inauguração, não houve mais eventos, pois, não conseguiu ativar o ponto de cultura. Cotidianamente, o mestre continua seu trabalho ajudando as pessoas que lhe procuram, seja na capoeira, seja em questões sociais. Conforme supracitamos o espaço que agrega a residência do mestre é reduzido, devido à divisão do lote com sua ex-esposa, e as atividades do ponto de cultura acontecem na calçada da casa.



Figura 37: Frente da casa. **Fonte:** *Idem*.

No segundo semestre de 2014 tramitou na Assembleia Legislativa de Goiás, um projeto com objetivo de conceder a Mestre Sabú uma pensão especial de um salário mínimo. O projeto foi proposto pelo deputado Bruno Peixoto, e vetado pela governadoria com a justificativa de que "[...] a concessão de pensão especial a particular acarreta despesas a serem custeadas pelo Poder Executivo"²⁵. E ainda faz referência a proibição de distribuição de benefícios em ano de eleição.

Contudo, com ajuda dos deputados Bruno Peixoto e Mauro Rubem, e com a mobilização dos capoeiristas da cidade, na sessão no dia 19 de agosto de 2014, o projeto foi recolocado em pauta, com a finalidade de questionar o veto e sensibilizar os deputados a derrubarem o veto do governador.

²⁵ Informação obtida através do site: <http://al-go.jusbrasil.com.br/noticias/131549280/governadoria-veta-pensao-especial-a-mestre-de-capoeira> Acesso em: Agosto de 2014.



Figura 38: Capoeiristas na Assembleia **Fonte:** Assessoria de Comunicação da Assembleia Legislativa.

Em 26 de agosto de 2014, em outra sessão, com 22 votos favoráveis, o veto foi derrubado e foi concedida pensão especial ao Mestre Sabú, o valor mensal da pensão em 750 reais. A pensão está concedida no papel desde agosto de 2014, porém, estamos em janeiro de 2015 e o mestre ainda não foi beneficiado.



Figura 39: Dia 26 de Agosto. Veto derrubado! **Fonte:** Mestre Pança.

Está trajetória de Mestre Sabú nos leva a vários lugares e diferentes reflexões acerca do trabalho, da luta e da resistência de um homem em defesa de sua cultura. Não se trata aqui de julgar os acertos ou os erros de uma determinada ação e nem de uma utopia, mas demonstrar a complexidade de um fato social e as consequências deste no conjunto da vida humana e de um indivíduo presente nela.

Mesmo diante as limitações da idade, ele continua firme, chegando a trabalhar incessantemente na produção de instrumentos para voltar a trabalhar na Feira Hippie. Em 22 de dezembro de 2014, ele retornou a feira para vender os instrumentos e voltar a organizar rodas de capoeira com praticantes de capoeira da cidade.



Figura 40: Mestre Sabú expondo os instrumentos na feira. **Fonte:** Nosso acervo de pesquisa.

Mestre Sabú, hoje aos 74 anos de idade, nos afirma que se reconhece no seu trabalho e não se enxerga fora dele. De toda uma vida, “*é só o que eu sei fazer, mais sei fazer, foi a minha vida, não me vejo fora disso aí.*”. Por fim, “*Não existe Sabú fora da capoeira, é uma vida inteira. É uma vida inteira.*”. (30/06/2008). Além da capoeira, ele gosta de cantar boleros e é um excelente dançarino. Recentemente fez

uma boneca de pano, que ele denominou de “Brecholina” e ainda deseja fazer uma apresentação de dança com ela.



Figura 41: Momentos. **Fonte:** Nosso acervo de pesquisa.

Após retornarmos para o mestre uma parte deste trabalho para que ele lesse, o mesmo nos pediu para acrescentarmos, que a capoeira e as práticas culturais em geral, precisam ter uma atenção especial dentro das secretarias de cultura, para incentivo e salvaguarda do patrimônio imaterial. Mestre Sabú ressalta:

Esse órgão público, que é a secretaria de cultura, não funciona. Só serve para consumir o dinheiro do contribuinte. Porque essa secretaria deveria ter um departamento que preservasse todas as culturas específicas, por exemplo, capoeira e todas as danças populares que existe. Esses órgãos não funcionam. O órgão que tem o direito de acompanhar a capoeira seria a secretaria de cultura. Eles usam o trabalho da gente, mas não respaldam nosso trabalho. Eu pergunto a você: até hoje eu só tive dever e obrigação. Onde está o meu direito?

Infelizmente, a cultura no Brasil não é valorizada. Eu quero que você deixe registrado que eu não deixo nenhum herdeiro de sangue na capoeira, não quero que meus netos passem pelo que eu estou passando. (Entrevista em 07/01/2015).

CAPÍTULO 3

“EU SOU ANGOLEIRO, ANGOLEIRO DE VALOR”²⁶: Memória, experiência e patrimônio

*Sou um cidadão considerado
E quero ser qualificado pelo "tum" do meu tambor
Eu sou poeta, tocador e cantador
Eu tenho orgulho de cumprir minha missão
Vou no caminho que a capoeira ensinou
E que um dia plantou no meu coração.
(Cidadão considerado – Mestre Toni Vargas)*

3.1 Memória e experiência nas narrativas de Mestre Sabú

Tendo como fio condutor as narrativas do Mestre Sabú sobre sua trajetória social com a capoeira, as experiências evocadas pela memória gotejam no presente como quer Bergson nos aspectos individuais, mas revelam também aspectos constituintes da capoeira em Goiânia, assim como, da formação da sociedade a qual ele participou ativamente. Concordamos com Santos (2013) quando afirma que:

O conceito de memória envolve práticas e fenômenos distintos. Por memória, nós compreendemos reminiscências através das quais nos encontramos com o passado; repetição de atitudes e sentimentos dos quais raramente nos damos conta; construção e reconstrução de nossas identidades ao longo de nossas vidas; e até mesmo o inexplicável saber. Esses são, no entanto, aspectos da memória que só podem coexistir e ser criticamente analisados numa orientação que considere que eles não só se transformam ao longo do tempo, como também transformam o presente à medida que reinterpretem o passado. (p.66).

Por conseguinte, é necessária a superação dos antagonismos entre passado e presente, memória e história. Ao narrar experiências, o passado também é reconstruído e reconhecido pelos indivíduos, e a memória tem uma importante função nesse processo. Walter Benjamin (1994, p. 37) afirma que “[...] um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo

²⁶ Trecho música cantada na capoeira. Domínio popular. O angoleiro é o praticante da capoeira angola.

que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois”.

Nas narrativas da trajetória de Mestre Sabú, a memória entra em ação permitindo a emersão do sujeito social por meio do personagem, dos lugares, dos acontecimentos e experiências vividas e acumuladas que marcaram suas maneiras de fazer. O cotidiano que nos foi apresentado se tornou o lugar no qual ele se fez visível à sociedade goianiense pelo trabalho e pelas sociabilidades e interações durante as *Manhãs de cultura* na Praça Cívica, difundindo aspectos da cultura afro-brasileira, materializando-a em seu modo de viver, agir e pensar, promovendo táticas de inclusão da capoeira na cidade.

O exercício de evocação da memória do Mestre Sabú trouxe à tona momentos importantes de sua trajetória. A narrativa feita não foi transmissão de um acontecimento puro e simples, ela foi passada como experiência. Assim na narração “[...] ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila” (BENJAMIN, 1989, p. 107). Conforme nos esclarece Ricoeur (1991, p. 176) “a pessoa, compreendida como personagem de narrativa, não é uma identidade distinta de suas experiências”, este autor endossa a assertiva de Benjamin:

No seu famoso ensaio sobre “o narrador”, W. Benjamin lembra que, em sua forma mais primitiva, ainda discernível na epopeia e já em vias de extinção no romance, a arte de narrar é a arte de trocar experiências; por experiências ele entende não a observação científica, mas o exercício popular da sabedoria prática. (p. 193).

Nesse exercício da sabedoria prática, as narrativas do mestre nos possibilitou o contato com ideais, anseios, experiências e saberes. Explicitando-nos aspectos de suas táticas e práticas cotidianas, bem como, o papel do mestre no processo de produção e socialização de conhecimentos.

A Vila Redenção, bairro da periferia da cidade durante a década de 1960 assiste o crescimento da capoeira em Goiânia, bem como as novas experiências que deram início a trajetória de Mestre Sabú. Contudo, como pouco ou nada se sabia da cultura negra e do *Terreiro* de Capoeira Angola do então professor Sabú (diga-se de passagem, que Mestre Sabú, chega à cidade como aluno formado, o tempo e resultado do seu trabalho o tornou mestre e mestre Griô), seu desafio enquanto pioneiro estava para além de ensinar a capoeira, ele teria que construir

sua identidade enquanto educador e “*defensor da nossa cultura, nossa raiz*”. Assim, ele divulgou seu trabalho pela cidade, possibilitando o contato com a capoeira Angola disfarçada de capoeira Arte, criando novas formas de sociabilidades pela cidade.

Sobre essas trajetórias que são construídas pela cidade em formas de sociabilidades e linguagens ordinárias da rua, Rocha e Eckert (2005) destacam que:

A cidade ressurgiu enquanto manifestações expressivas dos gestos humanos que lhe fazem ascender a status legítimo de “espaço habitado”, graças a sua autonomia absoluta como espaço poético, repleto das histórias e das imagens a ela atribuídas. Em decorrência, os espaços urbanos construídos e vividos, como objeto etnográfico, vão se revelando não como meros reflexos de políticas urbanísticas, mas como suportes de tradições e biografias de seus habitantes cujas narrativas expressam uma linguagem coletiva que comunica uma pluralidade de identidades e memórias, remetendo seus territórios aos pretextos e às manipulações humanas. (p. 87).

Nesse contexto os sujeitos e grupos sociais em um espaço-tempo formam suas trajetórias, posições sociais e identidades. Segundo Rocha e Eckert (2005, p. 92) “a cidade é, sem dúvida, um repositório de excedente de sentidos e, em seus territórios, os sujeitos vivem cotidianamente estratégias de negociação de realidades, de opções de consumo, de escolhas de interação, etc”. Os lugares sociais de Goiânia, assim como, Brasília são esses territórios da cidade excedentes de sentidos para Mestre Sabú, que entre suas táticas e maneiras de fazer nas manifestações culturais que produzia, engendrou experiências de alteridade, sociabilidade e marcação de identidades.

A capoeira aparece como símbolo de resistência e identidade negra. Deste modo, o mestre de capoeira passa a ser sujeito da história na qualidade de um ser interferidor quando percebe que não está na história, mas que a constrói como produto e significado que atribui a seu fazer.

Não se reduzindo tão somente a uma das dimensões de que participa – natural e cultural – da primeira, pelo seu aspecto biológico, da segunda, pelo seu poder criador, o homem pode ser eminentemente interferidor. Sua ingerência, senão quando distorcida e acidentalmente, não lhe permite ser um simples espectador, a quem não fosse lícito interferir sobre a realidade para modificá-la. Herdando a experiência adquirida criando e recriando, integrando-se às condições de seu contexto, respondendo a desafios, objetivando-se a si próprio, discernindo, transcendendo, lança-se o homem num

domínio que lhe é exclusivo – o da História e o da Cultura. (FREIRE, 1979, p. 41).

Deste modo, é na história que o indivíduo realiza sua humanidade e a si mesmo enquanto ser produtor de cultura. Segundo Sahlins (1999) a cultura é reproduzida e alterada na ação dos sujeitos sociais, assim na definição embasada no exemplo da história havaiana, este autor afirma que “[...] a cultura funciona como uma *síntese* de estabilidade e mudança, de passado e presente, de diacronia e sincronia” (p. 180). Esta concepção também pode ser encontrada nos pressupostos teóricos de Certeau, para este autor, a cultura deve ser concebida no plural, ela é o que se inventa, mas também o que se permanece com o tempo. A cultura é uma relação social, “é uma proliferação de invenções em espaços circunscritos” (CERTEAU, 1995, p. 19) e podemos relacioná-la a uma obra de arte, condicionada pelos lugares, regras, normas e dados.

Portanto, atuar sobre a natureza para transformá-la em produto do seu trabalho, o indivíduo (o mestre de capoeira) não somente se utiliza da sua capacidade objetiva, mas também de sua subjetividade integrando o seu fazer na produção e no desenvolvimento da cultura em sentido individual e coletivo humano, em termos de continuidade e mudança, de passado e presente.

Mestre Sabú buscou na história o respaldo de suas ações, interpretando-a de acordo com sua experiência e valorizando-a como depositória de uma tradição, uma maneira de fazer dos negros escravizados que souberam resistir e camuflar a prática da capoeira e por esse pressuposto, também se sente um mestre mandingueiro que tem suas próprias mandingas para favorecer o seu grupo social.

Por sua vez, ele retoma os valores simbólicos dessa ação, como intelectual historiador da capoeira, recriando e divulgando-a socialmente. Mas também para construir a sua identidade social, movendo-se do esquecimento para o reconhecimento na Assembleia Legislativa.

Na qualidade de mestre educador, ele toma para si a convicção de que a mudança é possível e mostra para a sociedade que a capoeira também é sinônimo de cidadania. Paulo Freire (2009) assevera que o educador ao ensinar deve acreditar na possibilidade de mudança da realidade, para ele “no mundo da história, da cultura, da política, *constato*, não para me *adaptar*, mas para *mudar*” (p. 77).

Segundo Freire (2009) somos sujeitos de nossas ações e devemos constatar para intervir na realidade e não para nos adaptarmos a ela, a história é um tempo de possibilidades, sobremaneira, devemos resistir ao descaso e às imposições sociais. A resistência, para este intelectual deve engendrar a nossa vocação em *ser mais*:

No fundo, as resistências - a orgânica e/ou cultural dos oprimidos. O sincretismo religioso afro-brasileiro expressa a resistência ou a manha com a cultura africana escrava que se defendia do poder hegemônico do colonizador branco. É preciso, que tenhamos na resistência que nos preserva vivos, na compreensão do futuro como problema e na vocação para o ser mais como expressão da natureza humana em processo de estar sendo, fundamentos para a nossa resignação em face das ofensas que nos destroem o ser. Não é na resignação, mas na rebeldia em face das injustiças que nos afirmamos. (FREIRE, 2009, p. 76).

Freire (2009) aponta a rebeldia como ponto de partida, ela deve ser a denúncia da situação que desumaniza e a busca da superação dessa realidade. Esta concepção de resistência se aproxima da trajetória da capoeira na sociedade, pois, nela encontramos o movimento contra hegemônico ao resistir à opressão assumindo seu papel de luta corporal e social.

A resistência cultural na prática de Mestre Sabú com a capoeira Arte, desvelou para a sociedade os valores de uma cultura do povo que deve ser conhecida e estar ao alcance de todos. Essas práticas culturais foram apresentadas àquele contexto social, como possibilidade de expansão do conhecimento em diálogo com a história e a cultura.

É pela resistência cultural dos negros na escravidão, que também encontramos as raízes e herança cultural das canções e dos instrumentos musicais presentes na prática da capoeira. De acordo com Costa e Silva (2014):

Despojados de praticamente todos os pertences, foi na dimensão imaterial dos sons que os escravos puderam buscar algum sentimento de familiaridade e refúgio, numa realidade nova e geralmente hostil. E enquanto puderam cantar, podemos dizer que houve pelo menos a possibilidade de resistência. [...]. É por isso que o canto foi, desde sempre, um meio de arregimentar forças. No caso dos cativos africanos, forças de resistência, que traziam um sentido de ordem, pertencimento e prazer à dilacerante experiência da escravidão. Que refundavam o princípio de unidade e soberania sobre um corpo que não mais pertence ao seu portador. Sempre que escravos eram impelidos a realizar tarefas repetitivas e tediosas, preferiam fazê-lo ao som de canções, do mesmo modo como faziam seus pais e avós (COSTA E SILVA, 2014, p. 1).

Sobre esse tema Costa e Silva (2014) nos afirma que a música chegou integrada no próprio corpo dos escravos africanos. Os instrumentos musicais acompanhavam os africanos no labor e folgedos. Johann Moritz Rugendas, pintor alemão que viajou pelo Brasil entre 1822 a 1825, retratou-nos um momento desse cotidiano no ritmo dos tambores e dos movimentos corporais:

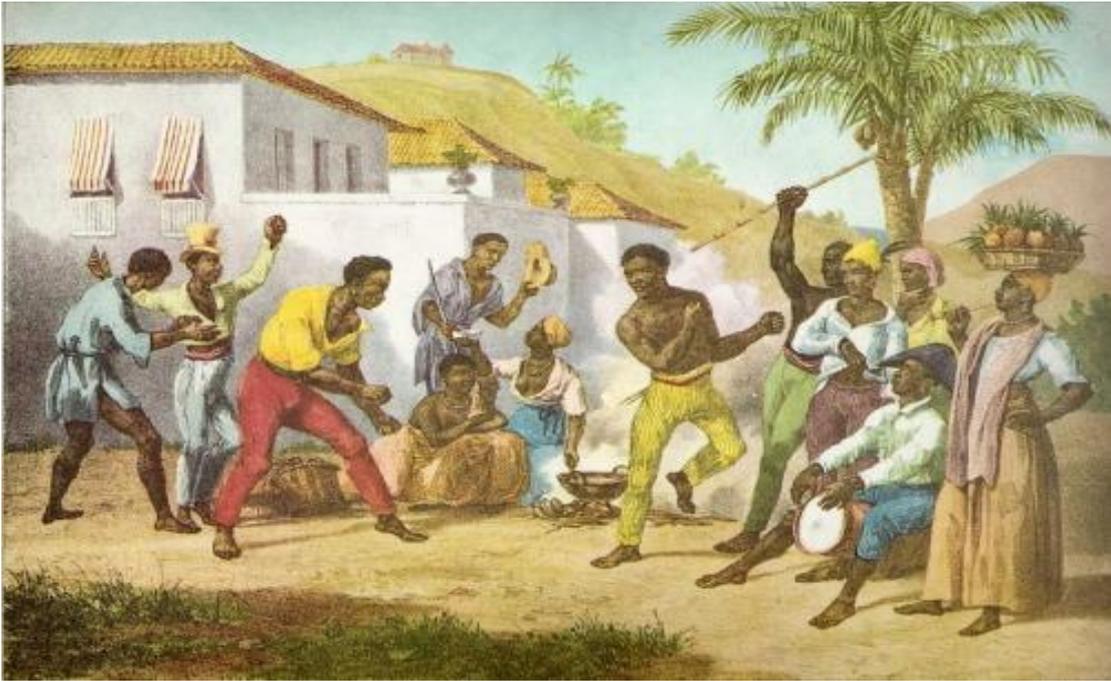


Figura 42: Jogar capoeira ou Danse de la Guerre. **Fonte:** Rugendas (1979).

Rugendas (1979) também descreveu-nos aspectos desse cotidiano negro:

Dir-se-ia que após os trabalhos do dia, os mais barulhentos prazeres produzem sobre o negro o mesmo efeito que o repouso. À noite, é raro encontrarem-se escravos reunidos que não estejam animados por cantos e danças; dificilmente se acredita que tenham executado, durante o dia, os mais duros trabalhos, e não conseguimos nos persuadir de que são escravos que temos diante dos olhos (p. 147).

No cenário cotidiano descrito por este viajante, é possível identificarmos a resistência de pessoas desprovidas de sua terra e comunidade, insistindo no compartilhamento de saberes, práticas e o principal, no compartilhamento da memória, que acompanhou as diversas manifestações afro-brasileiras, não só oralmente, mas corporalmente.

Essas experiências culturais vivenciadas no contexto do folgado escravo desvela-nos o compartilhamento da memória por meio de rituais, danças, cantos que afirmavam os valores étnicos e espirituais daquele grupo. O desenvolvimento da capoeira no Brasil ocorre pelas astúcias dos negros de diferentes etnias africanas que aqui se encontraram e nessa “*danse de la guerre*”, potencializaram um corpo lúdico em um corpo resistente para a luta na prática corporal e para a rebeldia na luta social.

Sobremaneira, Mestre Sabú evoca esse contexto como sujeito participante da história, para sobressair-se aos desafios sociais do seu tempo. Nesse contexto, percebeu que também precisava ampliar seus saberes com a produção dos instrumentos que enriquecem e estão relacionados com a historicidade desse universo.



Figura 43: Mestre Sabú em harmonia tocando berimbau. **Fonte:** Nosso acervo de pesquisa.

Quando ele nos narra sobre sua relação com os instrumentos da capoeira, tanto em sua produção como na musicalidade que eles produzem, ele atribui sentidos peculiares aos objetos, tornando-os parte de sua experiência, tal como nos afirma Silveira e Lima Filho (2005, p. 40) além do objeto está ligado a um lugar ele “está ligado à experiência dos sujeitos com e no mundo, posto que ele representa uma porção significativa da paisagem vivida”.

As coisas não tem significado fora das atribuições e motivações humanas, Appadurai (2008, p. 17) destaca que “[...] temos que seguir as coisas em si mesmas, pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias”. Pelos meandros dessa história e memória, podemos interpretar as motivações e sentidos humanos que dão vida às coisas, ou melhor, aos instrumentos da capoeira.

Nessa relação, os instrumentos surgem como uma extensão do corpo. É na interação entre a experiência da fabricação do instrumento e a experiência ao tocá-lo e produzir um tipo de som que esses objetos são arreigados ao corpo. Connerton (1999, p. 108) nos explicita aspectos intrínsecos dessa relação: “[...] a forma como um carpinteiro maneja uma plaina e o tecelão usa um tear, tão habituais que, se lhes perguntassem, eles diriam que “sentiam” como operar adequadamente a ferramenta que tinham entre as mãos”.

É nessa interação com os instrumentos que o corpo entra em harmonia na capoeira. Não podemos deixar de ressaltar que a memória também passa pelo corpo. Segundo Castro (2007, p. 102) pela dinâmica da memória corporal há a possibilidade de se manter aspectos da tradição, a musicalidade na capoeira permite ao praticante o contato com o passado e presente como “[...] num movimento circular em que retrata a si mesmo e narra acontecimentos passados. Uma das formas do corpo narrar esta memória era através do canto e da performance”.

Conforme nos esclarece Paul Connerton (1999, p. 83), “muitas formas de memória corrente especializada ilustram o lembrar constante do passado que, sem nunca aludir à sua origem histórica, reencena, todavia, esse passado na nossa conduta presente”. Connerton (1999) acrescenta que a memória social pode ser encontrada no corpo nas cerimônias comemorativas e nas práticas corporais. Há uma memória social corporal que também nos permite o contato com o passado. A memória está “sedimentada, acumulada no corpo” (CONNERTON, 1999, p. 83) e foi essa memória social corporal, o arquivo necessário para o desenvolvimento da capoeira por aqueles sujeitos e por todos outros que vieram depois deles.

Assim, é que o corpo na capoeira para Mestre Sabú além de estar em harmonia com os instrumentos, tanto na hora de tocar como na hora de jogar, deve estar em constante diálogo com seu adversário e com o espaço. O corpo é concebido como um corpo lúdico que se inscreve no espaço e se torna artimanhoso, como se calculasse minuciosamente a distância exata entre um golpe e outro, entre um movimento e outro, prevendo as consequências do jogo, de modo que possa mostrar seu potencial sem menosprezar o adversário.

Segundo Castro Júnior (2010):

O corpo na capoeira é composto por um rico repertório de gestualidades chamadas de golpes, que representam um arcabouço de formas com os quais o corpo realiza o movimento. Os golpes são dotados de sentidos e significados, e cada um tem uma funcionalidade para os seus praticantes. A constituição desse conjunto de elementos foi se conjeturando ao longo do tempo na prática da capoeira; foram surgindo novos golpes, preservando outros e desaparecendo outros tantos. Nessa prática cultural, existe todo um ritual de incorporação de valores que são transmitidos pelos mestres através da corporalidade que simboliza a dimensão estética da arte capoeira “o que faz o corpo é uma simbolização sócio histórica característica de cada grupo” (p. 25).

Em diálogo com este autor, podemos acrescentar que há várias maneiras de transmitir o saber fazer da capoeira angola. Todo angoleiro é um angoleiro de valor, que tem seus valores simbólicos enraizados em sua tradição e experiência. Seeger, Da Matta e Viveiro de Castro (1979, p.11), explicitam-nos que a corporalidade não é uma experiência infra sociológica, e que o corpo não pode ser tido como um simples suporte de identidade e papéis sociais "mas sim como instrumento, atividade, que articula significações sociais e cosmológicas; o corpo é uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento". Ele é constituído nas relações sociais concretas, na produção e reprodução das práticas cotidianas.

As práticas culturais representam uma complexa rede de sentidos e significados, que só percebemos quando acompanhamos de perto as trajetórias sociais dos sujeitos envolvidos nessas práticas. Somente quando evocamos “a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 325), é possível reconhecermos e respeitarmos os mestres angoleiros e a complexidade do fenômeno cultural que eles representam: a capoeira angola.

3.2 Ofício de mestre: pelos meandros do patrimônio

A expansão da capoeira no Brasil com cerca de oito milhões de praticantes em mais de 160 países em todos os continentes²⁷, o registro da Roda de capoeira no Livro das Formas de Expressão e do Ofício de mestre de capoeira no Livro dos Saberes como patrimônio cultural imaterial do Brasil (2008) e recentemente o reconhecimento da Roda de capoeira como patrimônio cultural da humanidade (2014), vem reforçar a assertiva que temos da capoeira enquanto um fenômeno cultural rico em sua diversidade de manifestações. Todavia, não podemos compreender esse fenômeno sem adentrarmos em suas peculiaridades e olharmos para as pessoas que contribuem diariamente com o seu labor para a expansão e divulgação desta prática – os mestres de capoeira.

Barbosa e Castro (2008, p. 87) enfatizam que “os mestres encontram brutais dificuldades para manter seu ensinamento”, por outro lado, espera-se que com o registro da capoeira como patrimônio imaterial, o Estado brasileiro reconheça e valorize essas pessoas. Porém, esse processo tem sido lento e fragmentado, carecendo de propostas concretas que garantam a proteção e promoção dos mestres e mestras que trabalham em prol da expansão e garantia de acesso à prática da mesma.

Mestre Sabú é um dos exemplos que temos da utilização da capoeira como senha de cidadania no passado, mas, no presente após o reconhecimento da capoeira como prática educativa, cultural e como patrimônio, onde se encontra a cidadania do (s) mestre (s)?

Conforme nos esclarece Vieira (2012) o registro “é o início de um processo, em que o Estado se compromete com a salvaguarda de um bem identificado com práticas sociais e com a identidade de um grupo”. Após o registro da capoeira como patrimônio cultural imaterial algumas propostas governamentais foram implementadas, Vieira (2012) cita as duas edições do Projeto Capoeira Viva (2007 e 2008), o Grupo de Trabalho Pró-Capoeira (2009), os Encontros Pró-Capoeira (2010) e a implantação do Prêmio Viva Meu Mestre (2011). Estas iniciativas tinham como objetivo fomentar políticas públicas em prol da capoeira. Vieira e Moreira (2014, p. 6) reforçam que “o Estado deve criar condições para que os detentores do patrimônio

²⁷ Araújo (2013).

registrado atuem como sujeitos na construção de política de salvaguarda”. O Grupo de Trabalho Pró-Capoeira (2009), assumiria essa função:

Em 2009 foi criado o Grupo de Trabalho Pró-Capoeira (GTPC) que seria responsável por viabilizar a elaboração do programa da salvaguarda da capoeira por meio da organização de encontros e debates com a sociedade civil (GASPAR, 2012). Entre as ações do GTPC estão o Cadastro Nacional da Capoeira, que tinha como objetivo mapear o universo da capoeira, mas que, no entanto, não foi finalizado; e o Programa Nacional de Salvaguarda e Incentivo à Capoeira – Pró-Capoeira, que realizou três encontros denominados como Pró-Capoeira, nas cidades de Recife, Rio de Janeiro e Brasília no ano de 2010. Nesses encontros foram criados Grupos de Trabalhos-GTs nas áreas: Capoeira e Educação; Capoeira e Políticas de Fomento; Capoeira e Políticas de Desenvolvimento Sustentável; Capoeira, Identidades e Diversidade; Capoeira, Profissionalização, Organização Social e Internacionalização. (GASPAR, 2012). Esses GTs produziram diversas proposições, no entanto, até no ano de 2012, não foi dado andamento ao debate. (VIEIRA, MOREIRA, 2014, p. 7).

Vieira (2012, p.145) já nos apontava que há vários entraves para as políticas públicas no Brasil, pois há “a dificuldade de construção de iniciativas transversais, intersetoriais e integradas”, que necessitam ser superadas. Segundo Vieira e Moreira (2014, p. 8):

Em 2012 o IPHAN descentralizou as ações de salvaguarda da capoeira, ficando a Fundação Cultural Palmares - FCP responsável pela estruturação do Programa Pró-Capoeira e as superintendências estaduais do IPHAN pelas ações de mobilização, nas quais devem ser discutidas e sistematizadas as demandas levantadas nos Encontros Pró-Capoeira (IPHAN, 2012).

Mesmo com a descentralização das ações, há a dificuldade em integrar as discussões a nível nacional e a nível estadual. Em fevereiro de 2013 o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a Fundação Cultural Palmares (FCP) e a Secretaria de Estado de Políticas para Mulheres e Promoção da Igualdade Racial, realizaram em Goiânia o Ciclo de Debates Pró-Capoeira: Regulamentação, Salvaguarda e Incentivo à Atividade da Capoeira. Estivemos presente nessa atividade, e percebemos o quanto Goiás (e possivelmente outros Estados) está desatualizado das discussões que estão sendo ampliadas em Estados como, por exemplo, Rio de Janeiro, Recife, São Paulo, Minas Gerais, entre outros.

É evidente que falta a mobilização dos praticantes para a construção e reivindicação de políticas públicas, porém, o Estado brasileiro, após a patrimonialização de um bem material ou imaterial, também se compromete a salvaguardar esse bem. E, nesse sentido, é preciso fazer a informação chegar até seus cidadãos, que muitas vezes, de origem simples e sem condições de acesso à informação consciente, ainda pensam que o patrimônio é apenas um reconhecimento simbólico. Sim, parece simplório ou utópico, pensar que em pleno século XXI, ainda temos pessoas que não tem acesso ou não sabem que os direitos culturais, também integram os direitos básicos.

Gaspar (2012, pp. 180-181), compreende que:

[...] Os direitos culturais são direitos universais e fazem parte das necessidades humanas básicas, embora se reconheça a necessidade da garantia de “pré-requisitos” para o exercício de uma prática livre, desatrelada de dimensões financeiras e mercadológicas. Nessa perspectiva, atentando a conjuntura estudada, as ações do Estado voltadas para a capoeira se tornam limitadas quanto às suas dimensões universalizantes e quanto à frágil articulação com outras esferas de direitos.

Por esses meandros ainda há muito para avançar e dialogar. No campo da capoeira, tem-se o reconhecimento a nível internacional, entretanto, a nível local, nas periferias do nosso Brasil o que se observa é a antiga resistência social e cultural dos mestres e professores, que insistem acreditar na humanização como vocação em *ser mais* das crianças e adolescentes, homens e mulheres, e na vocação da própria cultura do povo em existir e resistir com e para o povo. Esses agentes culturais contribuem significativamente para que a história e memória social possam ser apropriadas e reapropriadas, eles fazem parte daquele universo cotidiano do qual nos falava Certeau (2012), onde a pluralidade e a criatividade entram em cena através das táticas, as astúcias, ou seja, através da arte do fraco.

A experiência que nos ensina...

Você verá que é mesmo assim, que a história não tem fim...
(Brincar de Viver – Guilherme Arantes)

As experiências que vivemos cotidianamente são essenciais para nossa integração e constante devir na sociedade. É nesse processo de transformação e renovação que podemos intervir na realidade, para produzir cultura e fazer história, dentro das condições sociais que nos são postas. Ao adentrarmos no universo das práticas culturais e acompanharmos as trajetórias dos sujeitos sociais em suas práticas cotidianas, desvelamos a produção da cultura que se faz com e para as pessoas simples. Ampliamos nosso olhar para as maneiras de fazer nas práticas cotidianas de pessoas que empoderaram-se com as histórias e memórias dos seus ancestrais, de pessoas que supostamente são vistas e entregues à passividade e à disciplina, mas que ao contrário, agem ativamente na produção de cultura e na resistência cultural.

Adentrando nessa complexa realidade, encontramos Mestre Sabú, importante mestre de capoeira em Goiás, com quase 75 anos, ainda mantém viva a memória do seu trabalho. Mas, também tem viva a amargura por se encontrar em uma situação precária, uma pessoa que sempre trabalhou com a capoeira, mas que se viu limitado por doenças e depois disso, pouco apoio lhe foi conferido. Se antes, não havia políticas culturais para lhe auxiliar no seu amplo trabalho, não somente com a capoeira, mas no campo social, atualmente, passados mais de cinquenta anos, poucos avanços foram dados no campo cultural.

Há que se admitir que nos últimos doze anos, tivemos vários saltos qualitativos na área da cultura, mas há que se entender que são muitos anos de atraso de um país com uma enorme diversidade cultural e que até hoje há secretarias municipais e estaduais de cultura (e no caso de Goiás, nem temos mais uma Secretaria Estadual da Cultura, pois recentemente a mesma foi acoplada à educação e o esporte²⁸), que não tem compromisso efetivo com a cultura produzida

²⁸ Uma atitude arbitrária do atual governador em nome do que ele denominou de “Estado necessário”. Para maiores detalhes confira: <http://www.jornalopcao.com.br/editorial/reforma-de-marconi-quer-estado-mais-util-pra-sociedade-cerebraco-e-mais-inteligente-que-bundaco-20770/> Acessado em Janeiro de 2015.

pelo povo, principalmente, com a cultura afro-brasileira, e mal conseguem agregar diversidades.

É relevante considerar esse contexto ao analisarmos a trajetória dos nossos mestres. Cabe retomarmos nossos questionamentos iniciais: Como a trajetória social do Mestre Sabú nos ensina sobre as expressões simbólicas da cultura do povo? E qual o lugar do mestre na história de Goiânia enquanto uma referência da cultura goianiense?

Mestre Sabú sempre trabalhou com e para o povo, mostrando para a sociedade práticas culturais ao alcance de todos, bem como, promovendo a cidadania a várias crianças e adolescentes goianienses. A trajetória social deste mestre, nos leva há vários lugares espaciais e temporais. E, conta-nos sobre a resistência cultural negra, de pessoas estigmatizadas, mas que tinham suas próprias táticas para resguardarem suas raízes ancestrais africanas. Conta-nos sobre os momentos de sociabilidades em praças e feiras, escolas, instituições e bairros de Goiânia. Conta-nos sobre a função social do educador popular, que acredita na humanização como vocação em *ser mais*, com a convicção de que a mudança é possível, e que as práticas culturais também são sinônimos de cidadania.

Passado e presente, se entrelaçam em sua narrativa ao evocar sua memória permitindo-nos acompanhar sua experiência, entre momentos marcantes de alegria e orgulho, esperança e desesperança, como também de dor e aflição. Encontramos um mestre de capoeira e mestre Griô, referência para a sociedade goianiense, em situação precária, lutando para manter-se não somente de pé, mas para manter seu trabalho, devaneando com o dia que puder retomar as *Manhãs de cultura* na Feira Hippie com todas as apresentações culturais que fazia para o público. Encontramos um mestre que não se vê aquém do seu trabalho, e se realiza nele quando nos afirma: “*é só o que eu sei fazer, mas sei fazer*”.

Mestre Sabú enquanto pioneiro da capoeira na cidade de Goiânia e na região Centro-Oeste do Brasil, enfrentou estigmas e preconceitos para mostrar à sociedade uma prática cultural que também é uma arte corporal e estética que pode ser apreciada. As apresentações que fazia pela cidade e além da cidade, compostas por vários elementos estéticos e simbólicos de produção do conhecimento, possibilitaram ao Mestre Sabú agregar vários saberes culturais, nos quais a aprendizagem e a socialização destes saberes constituíram-se em espaços de formação, não só dos praticantes, como da sociedade. Juntando a tudo isso, não

podemos deixar de ressaltar presença da alegria e a ludicidade como fatores de integração e sociabilidade com o público. São estes saberes e práticas cotidianas que compõe o cenário social, humanizando-o com sentidos individuais e ao mesmo tempo coletivos que se estabelecem e se expressam nas relações sociais.

Nesse sentido, ele constrói seu espaço social, um lugar distinto e distintivo. Segundo Bourdieu (2001, p. 159-160) o *eu* que compreende o espaço físico e social “[...] ocupa aí uma posição, da qual se sabe (pela análise estatística das correlações empíricas) estar regularmente associada a tomadas de posição (opiniões, representações, juízos etc.) sobre o mundo físico e o mundo social.”. Sobremodo, há um enraizamento desse espaço ao criar fortes vínculos com a sociedade que participa.

Ao enfrentar os desafios sociais do seu tempo, Mestre Sabú, produziu novos conhecimentos, transparecendo em seu trabalho a função social da capoeira e sua função social enquanto mestre de capoeira, responsável pela socialização de saberes e pelo compartilhamento da memória. A História Oral como metodologia nos permitiu acompanhar narrativas e experiências de uma pessoa que reconstruiu seu passado, reconhecendo-se nele e deixando transparecer suas lutas cotidianas.

São mestres como ele que possibilitaram o surgimento e a ascensão da capoeira no Brasil e no mundo enquanto estratégia cultural de resistência cultural. E, é nesta resistência, nessa luta social, que se encontram suas memórias, tradições, identidades e significados que lhe são caros, pois, é daí que surge a força e a experiência para encontrar o equilíbrio, diante as novas condições que lhe são impostas.

Endossamos a relevância social e cultural dessa pesquisa, a fim de possibilitar à comunidade acadêmica e à sociedade o conhecimento de uma história de vida significativa para a cultura goianiense e cultura afro-brasileira. Esta pesquisa analisou os valores culturais e simbólicos de uma vida, presentes na narrativa e na experiência vivida pelo mestre. Assim, ao olhar para seu cotidiano identificamos a riqueza do seu saber-fazer, sua memória, trajetória de vida e o quanto ela representa a complexidade do fenômeno cultural que denominamos capoeira. Cabe a nós, praticantes e pesquisadores, não relegarmos essa trajetória ao esquecimento e aprendermos com esta experiência que nos ensina.

REFERÊNCIAS

ABIB, P. R. J. **Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda**. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

_____. **Mestres e Capoeiras Famosos da Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2009.

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Rio de Janeiro: Eduff, 2008.

ARANTES, Antonio Augusto. **Paisagens paulistanas: transformações do espaço público**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. Capoeira, arte crioula. In: **Cultures-Kairós** [En ligne], Capoeiras objets sujets de la contemporanéité, 2012. Théma versions originales (portugais du Brésil) Disponível em: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=541> Acesso em Dez. 2013.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. Ringue ou academia? A emergência dos estilos modernos da capoeira e seu contexto global. In: **História, Ciências, Saúde**, v.21, n. 1, pp. 1-15, Jan-Mar. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/hcsm> .Acesso em: Nov. 2014

BARBOSA, W. D.; CASTRO, M. B. . **Inventário da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil**. IPHAN: Brasília, 2008.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRACHT, V. **Educação Física e Aprendizagem Social**. Porto Alegre: Magister, 1987.

BRANDÃO, Carlos R. **Educação como cultura**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

BRITO Elto P. **A História da Capoeira em Goiás contada por seus pioneiros: Mestre Osvaldo e Mestre Sabú**. Goiânia: Grafset – Gráfica e Editora Ltda, 2009.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velho**. 2ª Ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editora da USP, 1994.

BOSI, A. Plural, mas não caótico. In: BOSI, A (org). **Cultura Brasileira: temas e situações**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1999, pp. 7-15.

BOTELHO, T. R. Apresentação. In: BOTELHO, T. R. (Org.) **Goiânia: cidade pensada**. 1. ed. Goiânia: Editora da UFG, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2008.

_____. **Razões Práticas: Sobre a teoria da ação**. Tradução: Mariza Corrêa. 11ª ed. Campinas: Papyrus, 2011.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CAPOEIRA, Nestor. **Capoeira: Fundamentos da Malícia**. Rio de Janeiro: Record. 1992.

CARVALHO, Gisélia Lima; WENDLAND, Simoni Miriam; MOTA, Ana Maria Guimarães. O Impacto da Feira Hippie no Setor Turístico-Hoteleiro de Goiânia. In: **Boletim Goiano de Geografia**, v. 27, n. 3, p. 29-48, abr. 2008. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/bgg/article/view/3827/3554> . Acesso em: 05 Jul. 2013.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 6ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo, Universidade de São Paulo, 1988.

CASTRO, Maurício Barros de. **Na roda do mundo: mestre João Grande entre a Bahia e Nova York**. Tese de Doutorado do Departamento de História, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2007.

CASTRO JÚNIOR, Luis Vítor. Capoeira Angola: Olhares e toques cruzados entre Historicidade e Ancestralidade. In: **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, Campinas, v. 25, n. 2, pp. 143-158, jan. 2004.

_____. **Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955 - 1985)**. Brasília: Ministério do Esporte/ 1º Prêmio Brasil de Esporte e Lazer de Inclusão Social, 2010.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. **A Invenção do Cotidiano**. Volume 1: Artes de Fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

CHAUL, Nasr F. **Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade**. 3. ed. Goiânia: Editora UFG. 2010.

CHAMBERLAIN, Henry. **Vistas e costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Kosmos, 1943.

CONNERTON, P. **Como as Sociedades Recordam**. 2 ed. Oeiras: Celta Editora. 1999.

CORTE REAL, M. P. As musicalidades das rodas de capoeira: investigação de um campo de saber/poder (?). **Inter-ação** (UFG. Online), v. 39, p. 87-111, 2014

COSTA E SILVA, Paulo da. Cantos da escravidão. In: **Revista Piauí**. 2014. Acesso em: Maio de 2014. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-musicais/geral/cantos-da-escravidao>

CRUZ, José Luiz Oliveira. **A Capoeira Angola na Bahia**. 4 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

DAHER, Tania. **Goiânia, uma utopia européia no Brasil**. Goiânia: Institutos Brasileiros de Cultura, 2002.

DECÂNIO, Ângelo. **A Herança de Pastinha**. Salvador: São Salomão, 1997.

DIAS, Adriana Albert. **A malandragem da mandinga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910 – 1925)**. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal da Bahia, 2004.

FREIRE, Paulo. **Educação como Prática da Liberdade**. 9 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 46 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

_____. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 39 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

FALCÃO, José Luís Cirqueira. Para além das metodologias prescritivas na Educação Física: a possibilidade da capoeira como complexo temático no currículo de formação profissional. In: **Pensar a Prática**, vol:7, n 2, P. 155-170, jul./dez. 2004.

FALCÃO, José L. C. **O jogo da capoeira em jogo e a construção da práxis capoeirana**. 2004. 409 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004b. Disponível em: <http://www.boletimef.org/biblioteca/1452/O-jogo-da-capoeira-em-jogo-e-a-construcao-da-praxis-capoeirana>. Acesso em: Jan. 2008.

GASPAR, Fábio. **Na roda dos Direitos: O Agendamento Público da Capoeira (2003-2010)**. 198 f. Dissertação (Mestrado em Política Social) Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Humanas. Departamento de Serviço Social. Programa de Pós-Graduação em Política Social. Brasília, 2012.

GUEDES, Valterli. Capoeira Chegou. In: **O Popular**, 30 de julho de 1969 (Caderno Especial).

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, Editora dos Tribunais. 1990.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 4 ed., p. 9-76, 2000.

HELLER, Agnes. **Sociologia da Vida Cotidiana**. 4 ed. Barcelona: Nova Grafik, 1994.

_____. **O Cotidiano e a História**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

IANNI, Octavio. A questão social. In: **Revista USP**. 1989. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/03/17-octavio.pdf> Acesso em: Abr. 2014.

_____. **A Ideia de Brasil Moderno**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1992.

MAGALHÃES, Paulo Andrade. **Jogo de discursos: a disputa por hegemonia na tradição da capoeira angola baiana**. 2011. 197f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história, interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996, p. 73-98.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EPU & Edusp, 2003.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. São Paulo: Loyola, 2002.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História: Revista do Programa de Pós-Graduação em História do Departamento de História da PUC-SP**. (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). São Paulo. pp. 7-27. 1981.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de; LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2009.

ORTIZ, R. **A Morte Branca do Feiticeiro Negro**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999

PAIVA, Ilnete P. de. **Os Mestres e a Capoeira**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

PEREIRA, Eliane M. C. Manso. Goiânia, filha mais moça e bonita do Brasil. In: BOTELHO, T. R. (Org.) **Goiânia: Cidade Pensada**. 1. ed. Goiânia: Editora da UFG, 2002.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. **Movimentos da cultura afro-brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea 1890 – 1950**. Tese de Doutorado, Unicamp, 2001.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989, p. 3-15.

_____. Memória e identidade social. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

PRAXEDES, Vanda L.; TEIXEIRA, Inês A. C. História Oral e Educação: Tecendo vínculos e Possibilidades Pedagógicas. In: NEVES DELGADO, Lucília de A.; VISCARD, Cláudia M. R. (org). **História Oral: teoria, educação e sociedade**. Ed. UFJF, 2006. p. 155-168.

REGO, W. **Capoeira Angola - ensaio sócio-etnográfico**. Salvador: Editora Itapoan, 1968.

REIS, Letícia Vidor de Sousa. **O mundo de pernas para o ar: a Capoeira no Brasil**. 3. ed. Curitiba: CRV, 2010.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Trad. Luci Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da.; ECKERT, Cornélia. **O tempo e a cidade**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem Pitoresca Através do Brasil**. Trad. Sérgio Milliet. 8ª ed. São Paulo: EDUSP, 1979.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

SANTANA, Francis Marques de Camargo; BONETTI, Maria Cristina de Freitas ; Maurides Mâcedo . Pioneiros: compondo o passado. In: Lima Filho, Manuel Ferreira; Machado, Laís Aparecida. (Org.). **Formas e tempos da cidade**. Goiânia: Cãnone Editorial, Ed. UCG, p. 151-192, 2007.

SANTOS, Myrian Sepúlveda do. **Memória coletiva e Identidade Nacional**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2013.

SCHMIDT, B. B. Práticas e táticas: Michel de Certeau (re) inventa o cotidiano. In: **Biblos**, Rio Grande, v. 6, p. 79-93, 1994.

SEEGER, A.; DA MATTA, R. e VIVEIROS DE CASTRO, E. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. In: **Boletim do Museu Nacional**. Rio de Janeiro: Museu Nacional, n'32, maio 1979, p. 2-19. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/> Acesso em: Mar. 2014.

SCOTT, Joan. A invisibilidade da experiência. In: **Proj. História**, São Paulo, (16), p.297-325, fev. 1998.

_____. O enigma da igualdade. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 13(1): 216, p.11-29, jan-abr/2005.

SHAFFER, Kay. **O Berimbau-de-barriga e seus toques**, Rio de Janeiro: MEC, 1977.

SILVA, Alessandra Barreiro. **“Eu sou Angoleiro, Angoleiro eu sei que eu sou”:** **Identificações e Trajetórias na Capoeira Angola em Goiânia**. 2014. 164f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal Goiás, 2014.

SILVA, Ciro Augusto de Oliveira. Primeiros Traços e Formas Urbanas de Goiânia. In: In: Lima Filho, Manuel Ferreira; Machado, Laís Aparecida. (Org.). **Formas e tempos da cidade**. Goiânia: Cãnone Editorial, Ed. UCG, p. 91-108, 2007.

SILVEIRA, F. L. A.; LIMA FILHO, Manuel F. Por uma antropologia do objeto documental: entre a "alma das coisas" e a coisificação dos objetos. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 23, p. 37-50, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000100003
Acesso em: Set. de 2014.

SOARES, Luiz Carlos. Os Escravos de Ganho no Rio de Janeiro do século XIX. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.8 n 16, P.107-142, março-agosto, 1988. Disponível em: www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=3677
Acesso em: Mar. 2014.

SOARES, Carlos Eugênio L. **A negrada instituição**: Os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890. Dissertação de Mestrado em História. Unicamp, 1993.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TUCUNDUVA, T. **Mestre Sabú e a Capoeira Angola em Goiás: história, sonhos e dilemas de um educador popular**. Monografia (Graduação). 89 f. Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Educação Física. Goiânia, 2009.

VASSALLO, Simone P. O registro da capoeira como patrimônio imaterial: novos desafios simbólicos e políticos. In: **Educação Física em Revista** (Brasília), v. 2, p. 1-16, 2008.

VAZQUEZ, Adolfo Sanchez. **As ideias estéticas de Marx**. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1978.

VIEIRA, Emílio. **Na roda do berimbau**. Goiânia: Gráfica do Livro Goiano, 1973.

VIEIRA, Luiz Renato, A Capoeira e as políticas de salvaguarda do patrimônio imaterial, legitimação e reconhecimento de uma manifestação cultural de origem popular, in, GONÇALVES, Alanson M. T. (org.), **Capoeira em Perspectivas**, Belo Horizonte : Tradição Planalto, 2012.

VIEIRA, L. R.; MOREIRA, P. S. P. C. A participação social na formulação das políticas públicas para a capoeira em Minas Gerais. In: **III Seminário Políticas para Diversidade Cultural**. Universidade Federal da Bahia, 2014.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. (orgs). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.