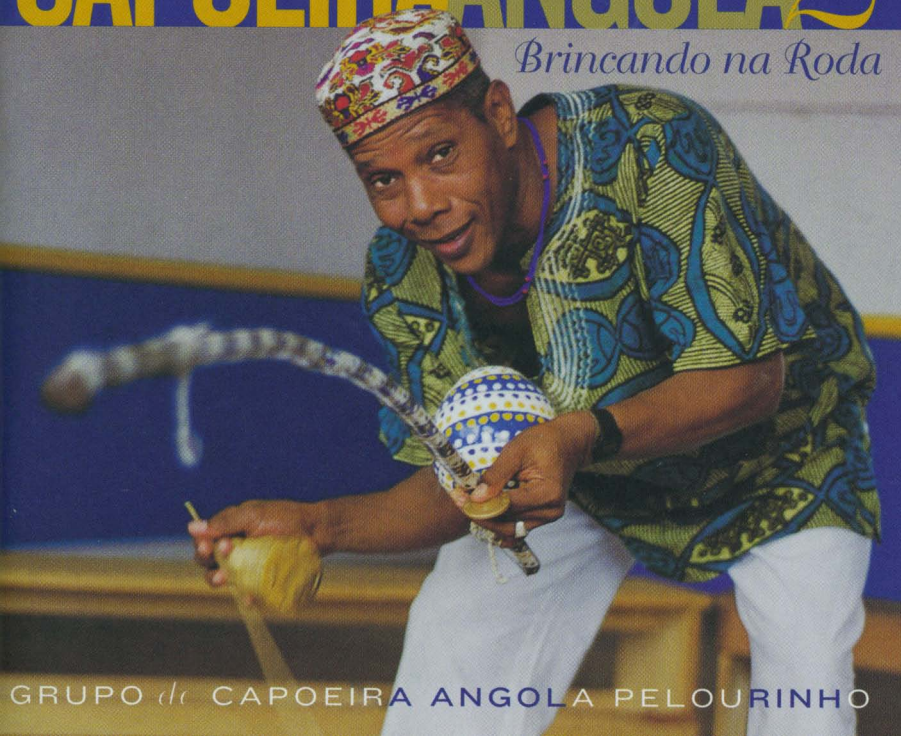




Smithsonian Folkways Recordings

CAPOEIRA ANGOLA 2

Brincando na Roda



GRUPO de CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO

CAPOEIRANGOLA

Brincando na Roda

- 1 Playing in the Ring (*Brincando na roda*) 3:40
- 2 Tradition (*Tradição*) 4:44
- 3 Rattlesnake (*Cascavel*) 5:28
- 4 Chameleon (*Camaleão*) 3:56
- 5 Precaution (*Precaução*) 3:41
- 6 Grande João Grande 3:55
- 7 Beauty (*Beleza*) 5:25
- 8 Japan (*Japão*) 4:16
- 9 Bad Mood (*Kalundu*) 9:06

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO follow their 1996 release, *Capoeira Angola from Salvador, Brazil*, by delving deeper into capoeira's poetry in motion. *Brincando na Roda* sets the tone for these expressive dances, bringing to life this graceful art form's self-defense style movements. Mestre Pedro Moraes, inheritor of this most African of the Brazilian capoeira traditions, exhorts the musicians and dancers with his ringing voice and the rhythms of the *berimbau*, the musical bow. Today, capoeira's popularity reaches far beyond Brazil and in capoeira Angola offers a pathway to self-knowledge. The ritual combat ring of capoeira is seen as a microcosm of real life, in which geometric form facilitates the propagation of energy. The movements made inside the circle symbolize the adversities we encounter in our lives.

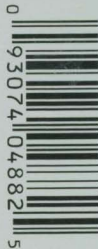
Extensive notes in English and Portuguese, 45 minutes



Smithsonian Folkways Recordings

Center for Folklife and Cultural Heritage | 750 9th Street, NW | Suite 4100 |
Smithsonian Institution | Washington, DC 20560-0953 | www.folkways.si.edu
SFW-CD-40488 © © 2003 Smithsonian Folkways Recordings

LC 9628





Smithsonian Folkways Recordings

GRUPO *de* CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO
CAPOEIRAANGOLA²
Brincando na Roda

SFW CD 40488 © © 2003 SMITHSONIAN FOLKWAYS RECORDINGS

- 1** **Playing in the Ring** (*Brincando na roda*) 3:40
MESTRE MORAES
- 2** **Tradition** (*Tradição*) 4:44
MESTRE MORAES
- 3** **Rattlesnake** (*Cascavel*) 5:28
MESTRE MORAES
- 4** **Chameleon** (*Camaleão*) 3:56
MESTRE MORAES
- 5** **Precaution** (*Precaução*) 3:41
MESTRE MORAES
- 6** **Grande João Grande** 3:55
MESTRE MORAES
- 7** **Beauty** (*Beleza*) 5:25
MESTRE MORAES
- 8** **Japan** (*Japão*) 4:16
ARR. BY MESTRE MORAES
- 9** **Bad Mood** (*Kalundu*) 9:06

THIS PROJECT HAS RECEIVED SUPPORT FROM THE LATINO INITIATIVES FUND,
ADMINISTERED BY THE SMITHSONIAN CENTER FOR LATINO INITIATIVES.

CAPOEIRA ANGOLA

Morton Marks

The martial art and ritual combat dance called *capoeira Angola* is one of the major expressions of an African, specifically Kongo-Angolan, continuum in Brazil. Its origins may go back as far as the 16th century, when slaves from western Central Africa arrived in Salvador and the surrounding Recôncavo region. They came in great numbers throughout the 17th century, when they formed the majority of slaves in Brazil. Parts of Angola were almost depopulated in the process. Since Angolans were the first large African groups in Brazil, they came into contact with Amerindians and *caboclos*, people of Portuguese-Amerindian descent. To this day in Brazil, one often finds Angolan and Amerindian elements closely associated, as in the expression *caboclos de Aruanda*, literally Indians from Luanda, the Angolan capital. (In Afro-Brazilian religious contexts, a *caboclo* is the spirit of a dead Indian, and *Aruanda* means something like “spiritland.”)

It is not surprising, then, that the word *capoeira* is believed by many to have a possibly Amerindian etymology, although the word may also be of Portuguese or Bantu origin. The slaves brought to Brazil were replacements for indigenous laborers from whom they learned agricultural techniques. A generally accepted theory of the origin of the word *capoeira* is that it comes from the Tupi Indian *ka puêra*, meaning “secondary growth, the grassy scrubland that sprang up after virgin forest had been cleared for planting.” The implication is that such clearings were secluded spaces, hidden from the plantation overseers’ eyes—spaces where African slaves might freely perform their dances. The word also carries the connotation of escaping into the “bush.”

Besides the etymology of the word, the question of the origins of the genre often arises: is the genre traceable to Africa or is it a Brazilian creation?

Its roots are intertwined with Brazil’s history, but it is part of a complex of Kongo-Angolan culture in the Americas. Evidence of its African origins lies in its similarities to related martial-arts styles, always set to music, that are found in an arc stretching from Brazil through the Caribbean and into the southern United States. Perhaps the closest thing in the Americas to it is the *danmyé* (also called *ladja*), a combat dance on the Caribbean island of Martinique. As in the Brazilian form, there is a ring of spectators, and each contestant enters the circle, moving in a counterclockwise direction and dancing toward the drummers. This move, called *kouwi lawon*, or “circular run” in creole, is an exact parallel to the *capoeira* interlude called *dá volta ao mundo*, or “take a turn around the world.” Once the *danmyé* begins, the contestants’ movements are mirrored in the music. Some superb examples of *danmyé* drumming were recorded by Alan Lomax in the early 1960s (*Martinique: Cane Fields and City Streets*, Rounder CD 1730). The master drummer follows the contestants closely, timing his accents and rolls to their blows (Gerstin and Cyrille 2001). In the 1930s, Katherine Dunham filmed dockworkers of Fort-de-France, capital of Martinique, performing *danmyé*, a specialty of theirs, and an echo of performances on the docks of Salvador, Brazil, where *capoeira* has traditionally been a favorite practice of fishermen and longshoremen.

In Cuba, with its wealth of Kongo-inspired music and dance, there was a mock-combat dance called *maní*. It was performed to the sound of *yuka* drums, the precursors of modern conga drums and rumba. A dancer (*manisero*) would stand in the middle of a ring of spectator-participants, and moving to the sound of the songs and drums, would attempt to knock down someone in the circle. Some of the *manisero*’s moves and kicks were comparable to those of Brazilian *capoeira* (León 1984:71–72), including its basic leg-sweep (*rasteira*), which also occurs in *samba duro*, a dance found in Salvador. Exactly as in Martinique, the Cuban master drummer’s patterns would mirror the contest-

ants' actions, and supply accents to accompany certain blows. In the 19th century, *maní* was so widespread and popular in Matanzas, a sugar-growing province east of Havana, that slave-owners would take their best *maniseros* to fight teams from nearby sugar mills, betting on them as in prizefighting (León 1984). In 1965, with the help of an old participant, a reconstruction of *maní* singing and drumming was recorded in Matanzas (Linares n.d.), but by then the genre had long been obsolete.

Combat dances may once have been part of Kongo cultures throughout the Americas. Robert Farris Thompson has found what may be a Kongo-derived martial art in an Afro-Venezuelan coastal village (Thompson 1992), and in the United States, the "knocking and kicking" combat of the Sea Islands and coastal Georgia, a Kongo-influenced area, may be related. But with the possible exception of Martinique, where *danmyé* has been revived and is performed regularly, some of these forms are known only to a handful of ethnographers, and none has taken root the way capoeira has in Brazil.

In addition to the ring form and basic movement patterns, what makes all these genres African-based is that the mock-combat is coordinated with a percussive musical accompaniment. As in Martinique and Cuba, early depictions of capoeira show drums present, as they are on this disc. But capoeira today is inseparably linked to movement-related rhythms (*toques*) played on the berimbau, a single-stringed musical bow with a gourd resonator, and in fact there is no capoeira without the berimbau. The instrument symbolizes the authority of the capoeira master (*mestre*), and its rhythms, whose names derive from the many styles and moves of capoeira, control the action in the ring and signal the transitions from one style to another.

Like the combat dances themselves, this musical bow has or had cognate forms in the Americas, from the cocoa lute or mouth bow of Grenada to

the diddley bow of the American South, where its slide techniques became an important ingredient in blues guitar-playing. Another single-stringed instrument of northeastern Brazil, the *berimbau de lata*, has a tin can for a resonator, is played horizontally with a bottleneck technique, and closely resembles the homemade instrument of American bluesman Eddie "One String" Jones. In Cuba, resonated musical bows of Kongo origin, called *sambi* or *burumbama*, resembled the Brazilian berimbau in construction and playing style (Ortiz 1996). They are now obsolete, like most of the African-based combat dances of the Americas. Virtually all the musical bows in the Americas are now known to only a handful of musicologists or folklorists. The berimbau, in contrast, has become the emblem of capoeira and sometimes of all of Afro-Brazilian folklore.

Musicologist Gerhard Kubik (1979) has traced the Brazilian berimbau to two resonated musical bows of Angola, the *mbulumbaniba* of southwestern Angola, and the *hungu* of the Luanda area, whose port played a major role in the transatlantic slave trade. The word *hungu* is from Kimbundu, a language that has made a large contribution to Brazilian Portuguese. The construction and playing technique of the *hungu* is similar to that of the Brazilian berimbau, and Brazilians can recognize in recordings of Angolan musical bows rhythms that they associate with capoeira. Browsing in Lisbon record stores, one can find CDs by Jovens do Hungu (Berimbau Youth), an Angolan group from the Luanda area. On the cover of their first release, *Sembele*, they are seen with an array of instruments that includes *hungus*, and anyone familiar with Brazilian culture might expect them to have some connection with an Angolan version of capoeira. Yet their music has nothing to do with it, and anyone who goes to Angola expecting to find a Brazilian-style capoeira ring with berimbau accompaniment will be disappointed.

In Brazil, the berimbau is rarely heard outside of a capoeira context, with the exceptions of Bahian samba and the cutting-edge music of Naná

Vasconcelos, who freed the berimbau of its capoeira constraints. It might therefore come as a surprise to aficionados that early depictions of the martial art, such as the one by Rugendas that dates from the 1830s, show no berimbaus present. Throughout much of the 19th century, the instrument was associated not with capoeira, but with street musicians or *pregoeiros*, street vendors who hawked their wares to the sound of a berimbau. At some point near the end of the 19th century, berimbaus were added to the capoeira ring, possibly to disguise its martial-art aspect by making it look more like a dance. But so strong is its association with capoeira, and so problematic its absence for some, that in a book about capoeira someone has doctored the Rugendas engraving to make it look like a berimbau was present in the early 19th century rings.

This is another part of the answer to the Africa vs. Brazil question: instruments and capoeira movements may be traceable to western Central Africa, but the parts were reassembled into a different pattern by Afro-Brazilians. This should be kept in mind when considering the attempts that have been made to “trace” African origins for specific moves in the Brazilian genre. Mestre Moraes, director of Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), and a strong advocate of the conservative, Angolan style of capoeira, believes that the source of capoeira is the *n’golo*, or “zebra dance,” ritual combat performed by young warriors in southwestern Angola. Other echoes of or parallels to capoeira can be found elsewhere in Central Africa, in Angola and the north Kongo region (Thompson 1992). This fact supports the view that capoeira did not originate in a single dance or martial art transported to colonial Brazil with the slave trade, but was created in Brazil by Afro-Brazilians, who based it on Kongo-Angolan philosophical and aesthetic principles.

Preservation and transmission of the Angolan style of capoeira stems from the work of Mestre Pastinha (Vincente Ferreira Pastinha), who in 1941

formed the Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA), the first school to teach capoeira Angola in Brazil. In 1955, the school moved into new headquarters in Pelourinho, in the heart of Salvador’s old city, now considered one of the glories of colonial Brazilian architecture. Mestre Pastinha, born in 1898, had himself been taught by an Angolan master named Benedito, also known as Africano. Mestre Pastinha organized and gave coherent form to capoeira Angola, and propagated it throughout Brazil and in other countries. He was the first capoeira master to write a book on the history of capoeira, philosophy, and practice: *Capoeira Angola* (1968). In 1966, he and a group of his students were invited to participate in the first Festival of African Arts in Dakar, Senegal. He also recorded albums, in which, over the sound of the berimbau, his voice can be heard narrating his life story and the history of capoeira Angola. Despite his renown, he lost his school in Salvador in 1973, and died in poverty in 1981.

Above all, Mestre Pastinha taught capoeira Angola as a path of self-knowledge and a way of life. This approach has been followed by Mestre João Grande (João Oliveira dos Santos, born ca. 1933), one of two remaining *angoleiros* (masters of the Angola style) taught by Pastinha. João Grande taught at Pastinha’s academy in Salvador, and now has his own school in New York City. Mestre Moraes is a disciple of both these masters. In 1970, he left Salvador for Rio de Janeiro, where he stayed for twelve years. To preserve and transmit his mentors’ teachings, he founded the GCAP in 1980, and two years later he moved with his organization back to Salvador. His aim was to return to capoeira’s philosophical bases and its African, specifically Angolan roots, and to turn away from its more commercial and martial-arts aspects.

This last reference is to a rival style of capoeira called *regional*, which has often been pitted against the Angolan variety. It was developed by Mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado), who opened the first formal academy for the teaching of capoeira as a martial art in 1932. Capoeira at that time was still

technically criminal behavior, having been outlawed by government decree in 1890 and not officially licensed in Salvador until 1937. Under the “new state” (*estado novo*) of President Getúlio Vargas, capoeira started to be transformed into a sport and a form of physical education. Vargas also attempted to take capoeira off the streets and restrict it to a more formal academic setting. *Regional's* emphasis on self-defense led to the discarding of many moves, retained by the Angola style, that were considered insufficiently martial (Lewis 1992). The music receded more into the background, and it is said that Bimba even avoided using the word *Angola* in naming the rhythms and *toques* of capoeira. All of this can be interpreted as an attempt to de-Africanize the genre.

In Rio, Mestre Moraes revived the Angola style and trained many new *angoleiros*. He paid homage to Mestre Pastinha by including Pelourinho in the GCAP's name and dressing his students in Pastinha's colors. Among Moraes' disciples in Rio was José Carlos, who in 1991 founded O Grupo de Capoeira Angola N'golo in the town of Nova Iguaçu. The name he chose for his academy honors Mestre Moraes by recalling the zebra dance of Angola, and by implication celebrates capoeira's roots. In Ki-Kongo, a language of northern Angola and the former Zaire, *n'golo* also means “force, power.”

Underlying the GCAP's mission is Moraes's belief that the practice of capoeira is not so much about physical confrontation as it is about the development of ethnic pride and the fight for human rights. For him, capoeira contains the history of the political and cultural resistance and struggle of Afro-Brazilians and their role in the formation of Brazilian society. From an outlawed practice, whose name was synonymous with criminality, it has expanded throughout Brazil and to at least 48 other countries. Besides its Salvador headquarters, GCAP has opened schools in southern Brazil; Atlanta, Georgia; and Washington, D.C. In addition to its classes for adults, Moraes offers training for children and adolescents. In the late 1980s, he began turning GCAP into something of a rescue

mission among Salvador's street children, as have other Afro-Brazilian cultural organizations of that city's Movimento Negro (Black Movement).

GCAP requires its members be versed in all aspects of capoeira Angola's music. Mestre Moraes codified the Angola musical style, and defined its basic instrumental ensemble. The musicians form part of the ring, and are lined up as follows, from left to right facing forward: *reco-reco* (notched bamboo scraper), *agogô* (double bell), *pandeiro* (tambourine with inverted jingles), berimbau trio of different pitches (*gunga*, *médio*, and *viola*), another *pandeiro*, and *atabaque* (tall conical drum). This instrumentation derives from various sources, and in itself is an Afro-Brazilian creation. The *reco-reco* resembles the Angolan scraper called the *dikanza*, its probable source. The *agogô* is a Brazilian Yoruba instrument, and the *pandeiro* is an adaptation of a Portuguese frame drum, the *adufe*, which has analogues all around the Mediterranean. The *atabaque*, often with wedge-tuning, is similar to hand drums found in Afro-Brazilian religious ceremonies.

The berimbau trio is probably modeled on the typical Afro-Brazilian drum set, also found in the Caribbean, where the master drum is the deepest-toned instrument. The *gunga* is the “master” berimbau, with the largest gourd resonator (*cabaça*). It is usually played by the *mestre*, and establishes each basic rhythm. The *médio* enters second, inverting the pattern of the *gunga*. The *viola*, the highest pitched and with no set rhythm, plays improvisations against the other two. The hand that strikes the berimbau's wire with a thin stick also holds a *caxixi*, a small wicker rattle.

In Brazil, the full name of a musical bow with a gourd resonator is *berimbau de barriga*, or “belly berimbau.” A skillful player can create wah-wah vocal effects by manipulating the gourd resonator against his belly. A clue to the origins of these effects comes from the mouth bow of Grenada, which survived into

the 20th century and which uses the mouth cavity as a natural resonator. In continental Portuguese, *berimbau* denotes a Jew's harp, and in Brazil the name was probably first applied to the African mouth bow, whose vocalized effects were imitated in the gourd-resonated instrument. This vocalization of a stringed instrument was revived in North America, albeit in a more sophisticated form, with the wah-wah guitar pedal of the 1960s.

As in Martinique and Cuba, there is a tight correlation between capoeira's music and action in the ring. Rhythm, song, and dance interact at many levels. The first sounds are from the *gunga*, followed by the second and third berimbaus. In an African-style staggered entry, the *pandeiros*, *agôgô*, *reco-reco*, and *atabaque* add their rhythms, in that order. With the first two contestants crouching in front of the berimbaus, the master begins the *ladainha*, literally "litany," which narrates capoeira's philosophy and praises the bond among its players. Mestre Moraes is famous for improvising *ladainhas* for special occasions (Lewis 1992), and he performs all the ones heard on this disc. The master then begins the salutations, answered with responses from the ring, in the section called the *chula*. Finally, he calls for the game to begin, for the players to move "out into the world" (*pelo mundo fora*). Again the music changes, this time moving into the *corridos* section, the songs that accompany the game, with responses sung by the entire ring. The berimbaus move from rhythm to rhythm as the game opens up and the action in the ring accelerates, and the mestre may improvise a comment on the action. It is said that skillful players can hear in the berimbaus' variations instructions that tell them how to "play." This is the reason for the proverb "the berimbau is the first *mestre*" (Downey 1996).

Underlying capoeira and all the African-based combat dances of the Americas is the Bantu circle cosmogram, which the game sets into motion. The ring is always the space within which the ritual combat takes

place, and it represents the world in miniature. Mestre Moraes has stated this idea as capoeira Angola's basic philosophy: "The capoeira ring, whose geometric form facilitates the propagation of energy, is one of the symbolic representations of the 'macro' world. The movements we make inside this ring symbolize the adversities we encounter in life, which we often don't know how to deal with. In the game of life, our opponents, in most cases, know nothing of capoeira but have movements peculiar to their own game, which we should be able to interpret and understand in their context, taking the capoeira ring as a point of reference. Playing in the ring, we succeed in establishing a fusion between playful elements and respect for the other person. But the ring isn't reality: the world is. If we win in this ring, we can take the other one too, pal!"

A arte marcial e dança de combate ritual chamada capoeira Angola é uma das maiores expressões da herança africana, especialmente congo-angolana, no Brasil. Suas origens datam do século XVI, quando escravos vindos do centro-oeste da África começaram a chegar a Salvador e regiões das redondezas do Recôncavo baiano. Eles vieram em grandes levadas durante o século XVII, quando formaram a maioria dos escravos no Brasil. Algumas regiões de Angola quase chegaram a ser despovoadas neste processo. Como os angolanos foram os primeiros grandes grupos africanos no Brasil, eles entraram em contato com ameríndios e caboclos, estes últimos sendo mestiços de portugueses com ameríndios. Até os dias de hoje, no Brasil, é possível encontrar elementos angolanos e ameríndios fortemente associados, como na expressão *caboclos de Aruanda*, que significa *índios de Luanda*, a capital de Angola. (Em contextos religiosos afro-brasileiros, caboclo é o espírito de um índio morto, e Aruanda a terra desses espíritos, algo como “espiritolândia”.)

Assim, não é surpreendente que muitas pessoas acreditem que a palavra *capoeira* tenha uma etimologia ameríndia, embora ela também possa ter origem portuguesa ou banta. Os escravos eram trazidos para o Brasil para repor trabalhadores indígenas, de quem eles aprenderam técnicas de agricultura. Uma teoria geralmente aceita sobre a origem da palavra “capoeira” é que ela vem do tupi-guarani: *ka puêra*, que significaria “segundo crescimento, terra coberta do capim fino que se espalhou depois que uma mata virgem foi desmatada para plantação”. A implicação desta palavra é que as clareiras formadas pelo desmatamento eram lugares isolados, escondidos da fiscalização das plantações—seriam, então, lugares onde escravos africanos poderiam dançar suas danças livremente. Esta palavra também carrega a conotação de “escapar para dentro da mata”.

Além da questão da etimologia da palavra, uma questão em relação às origens do gênero também é frequentemente levantada: é um gênero de ascendência africana ou é uma criação brasileira? Suas raízes estão mescladas com a história do Brasil, mas também são parte de um complexo de culturas congo-angolanas nas Américas. Evidências de suas origens africanas se encontram nas semelhanças entre a capoeira Angola e outros estilos de artes marciais, sempre ligados à música, que são encontrados na faixa que se estende do Brasil, passando pelo Caribe, e chegando até o sul dos Estados Unidos. Talvez a dança que tenha maior semelhança com a capoeira Angola nas Américas seja o *danmyé* (também conhecido como *ladja*), uma dança de combate encontrada na ilha caribenha de Martinica. Semelhante à forma brasileira, um círculo de espectadores (roda) é formado e cada jogador vai para o centro do círculo em movimento anti-horário e dança em direção aos percussionistas. Este movimento, chamado *kouwi lawon*, (ou “corrida circular”, em crioulo) é um paralelo exato ao interlúdio da capoeira Angola chamado “dá volta ao mundo”. Uma vez que o *danmyé* começa, os movimentos dos jogadores são espelhados pela música. Exemplos perfeitos disso foram gravados por Alan Lomax em meados de 1960 (*Martinique: Cane Fields and City Streets*, Rounder CD 1730). O percussionista mestre segue os jogadores minuciosamente, de forma que o tempo e as batidas da música sejam sincronizados com os golpes que eles dão na roda (Gerstin & Cyrille, 2001). Na década de 30, Katherine Dunham filmou trabalhadores do porto do Fort-de-France, capital da Martinica, dançando o *danmyé*, que é uma especialidade deles e também um eco das performances nos portos de Salvador, Brasil, onde a capoeira é uma das práticas preferidas de pescadores e estivadores.

Em Cuba, com a riqueza de músicas e danças inspiradas no congo, existia uma dança de combate simulado chamada *maní*. Sua performance era feita ao som de *yukas*, tambores precursores da conga moderna e da rumba. O dançarino (*manisero*), se localizava no centro de um círculo de espectadores-participantes e,

se movendo ao som das músicas e da percussão, tentava golpear alguém do círculo. Alguns movimentos e golpes do *maní* são comparáveis aos da capoeira brasileira (León, 1984:71/72), como a *rasteira*, que também ocorre no *samba duro*, uma dança encontrada em Salvador. Exatamente iguais aos da dança em Martinica, os padrões do percussionista mestre cubano são um reflexo das ações dos jogadores e apresentam acentos para acompanhar certos golpes. No século XIX, o *maní* era tão comum e popular em Matanzas, província produtora de açúcar a leste de Havana, que senhores de engenho, apostando dinheiro, formavam times com seus melhores *maniseros* para lutar contra os escravos dos engenhos de açúcar das proximidades (León, 1984). Em 1965, com a ajuda de um antigo participante, foi gravada uma reconstituição de cantos e toques de tambores do *maní* em Matanzas (Linares, n.d.), mas, nesta época, o gênero já havia, há muito, se tornado obsoleto.

Danças de combate podem ter sido parte de culturas congolezas por toda a América. Robert Farris Thompson fundou o que pode ser considerada uma arte marcial derivada do *congo* numa povoação afro-venezuelana do litoral (Thompson, 1992). E, nos Estados Unidos, foi relatada a luta “socos e chutes” nas ilhas e litoral da Geórgia, área de influência congoleza. No entanto, com a exceção de Martinica, onde o *danmyé* foi reconstituído e é dançado regularmente, algumas dessas danças são conhecidas somente por poucos etnógrafos, e nenhuma se enraizou em outros países como a capoeira no Brasil.

Além da forma circular e dos padrões básicos de movimento, o que faz com que esses gêneros sejam considerados de origem africana é que todos são acompanhados por percussão. Como em Martinica e Cuba, antigas descrições de capoeira apresentam tambores, como as gravações nesse CD. Mas a capoeira hoje é inevitavelmente relacionada a movimentos rítmicos tocados no berimbau, instrumento feito de corda única presa a um arco musical e uma caixa de ressonância (cabaça). Hoje não há capoeira sem berimbau. O instrumento sim-

boliza a autoridade do mestre de capoeira e de seus ritmos. Tais ritmos têm seus nomes baseados nos muitos movimentos e estilos da capoeira. Além disso, controlam a movimentação na roda e sinalizam as transições de um estilo para outro.

Assim como as danças, o instrumento de corda única presa ao arco musical tem ou teve formas semelhantes nas Américas, do arco de boca de Granada ao *diddley bow* da América do Sul, que deu origem às técnicas de *slide* que se tornaram um ingrediente importante na guitarra do blues. Outro instrumento de corda única e arco musical do nordeste brasileiro, o berimbau de lata, tem uma lata de metal como caixa de ressonância, é tocado horizontalmente com uma técnica de *slide* (em inglês, *bottleneck*) e lembra o instrumento feito pelo músico americano Eddie “One String” Jones (em português, Eddie “Corda Única” Jones). Em Cuba, instrumentos de arco musical e caixa de ressonância de origem congoleza, chamados *sambi* ou *burumbama*, lembram o berimbau brasileiro na sua estrutura e forma de tocar (Ortiz, 1996). Atualmente, tais instrumentos são considerados obsoletos, como a maioria das danças de combate de ascendência africana nas Américas. Estes instrumentos de arco musical são conhecidos por poucos musicólogos e folcloristas nas Américas. Já o berimbau, em contraste, se tornou o emblema da capoeira e, muitas vezes, de todo e folclore afro-brasileiro.

O musicólogo Gerhard Kubik (1979) investigou o berimbau brasileiro juntamente com dois instrumentos angolanos semelhantes, instrumentos de arco musical e caixa de ressonância conhecidos como *mbulumbaniba*, do sudoeste angolano, e *hungu* da área de Luanda, cujo porto teve papel essencial no comércio de escravos. A palavra *hungu* vem do kimbundu, língua de grande influência sobre o português brasileiro. A construção e as técnicas do *hungu* são parecidas com as do berimbau brasileiro, e os brasileiros podem reconhecer a relação entre os ritmos dos arcos musicais angolanos e a capoeira. Em lojas de

discos de Lisboa é possível encontrar CDs gravados pelos Jovens do Hungu, um grupo angolano da área de Luanda. Na capa de seu primeiro trabalho publicado, “Sembele”, há uma série de instrumentos e alguns deles são *hungus*. Ao ver esta capa, a expectativa de qualquer pessoa familiarizada com a cultura brasileira é que estes instrumentos tenham alguma conexão com uma versão angolana da capoeira. Porém, sua música não tem nenhuma semelhança com a música da capoeira brasileiro-angolana e aquele que vai para Angola na esperança de encontrar a capoeira ao estilo brasileiro, com a roda e o acompanhamento do berimbau, acaba desapontado.

No Brasil, o berimbau raramente é ouvido fora do contexto da capoeira. Poucas exceções são o samba da Bahia e a música de vanguarda de Naná Vasconcelos, que libertou o berimbau dos domínios da capoeira. Desta forma, pode ser estranho para admiradores da capoeira que antigas descrições da arte marcial, como uma gravura de Rugendas da década de 1830, não incluam berimbaus. Durante quase todo o século XIX, o instrumento não era associado à capoeira, mas a músicos de rua e pregoeiros, vendedores ambulantes que comercializavam suas mercadorias ao som do berimbau. Com a chegada do final do século, este foi acrescentado à roda de capoeira, possivelmente para disfarçar seu aspecto de arte marcial, tornando-a mais parecida com um tipo de dança. Mas a sua associação com a capoeira é tão forte, e, para alguns, tão problemática a sua ausência, que num livro sobre capoeira alguém manipulou a gravura de Rugendas de tal forma a parecer que o berimbau já estava presente nas rodas desde o século XIX.

Esta é a segunda parte da resposta em relação à questão África versus Brasil: instrumentos e movimentos individuais de capoeira podem ser encontrados no centro-oeste da África, mas os afro-brasileiros reuniram os fragmentos num padrão diferente. Isto deve ser levado em consideração ao se investigar origens africanas em certos movimentos do gênero brasileiro. O dire-

tor de Capoeira Angola do Pelourinho (GCAP), Mestre Moraes, juntamente com um defensor importante da capoeira Angola tradicional, acredita que a fonte da capoeira é o *n'golo*, ou “dança da zebra”, ritual de combate feito por jovens guerreiros do sudoeste angolano. Outros ecos, ou paralelos, da capoeira podem ser encontrados em outros lugares da África central, em Angola e na região norte do Congo (Thompson, 1992). Este fato dá suporte à visão de que a capoeira não se originou a partir de uma única dança ou arte marcial trazida para o Brasil com o comércio de escravos, mas que foi criada no Brasil por afro-brasileiros, que tiveram como base para tal criação princípios filosóficos e estéticos congo-angolanos.

A preservação e a transmissão do estilo angolano na capoeira se originaram do trabalho de Mestre Pastinha (Vincente Ferreira Pastinha), que, em 1941, formou o Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA), a primeira escola a ensinar capoeira Angola no Brasil. Em 1955, a escola se mudou para um novo local no Pelourinho, no coração da cidade velha de Salvador, considerado hoje uma das glórias da arquitetura colonial do Brasil. Mestre Pastinha, nascido em 1898, teve como mestre um angolano chamado Benedito, também conhecido como Africano. Mestre Pastinha organizou e deu forma coerente à capoeira Angola, divulgando-a por todo o Brasil e em outros países. Ele foi o primeiro mestre de capoeira a escrever um livro sobre a história da capoeira, sua filosofia e prática: *Capoeira Angola* (1968). Em 1966, ele e seu grupo de alunos foram convidados para participar do primeiro festival de artes africanas em Dakar, Senegal. Além disso, ele gravou discos, nos quais, ao som do berimbau, sua voz pode ser ouvida narrando sua própria história e a história da capoeira Angola. Apesar de sua reputação, em 1973, Pastinha perdeu sua escola em Salvador e morreu na miséria em 1981.

Acima de tudo, Mestre Pastinha ensinou capoeira como um caminho de auto-conhecimento e um estilo de vida. Esta abordagem foi seguida pelo Mestre João Grande (João Oliveira dos Santos, nascido em 1933), um dos dois

angoleiros (mestres do estilo Angola) formados por Pastinha ainda na ativa. João Grande ensinou na Academia de Pastinha em Salvador e atualmente tem sua própria escola na cidade de Nova Iorque. Mestre Moraes, um dos discípulos de Pastinha e também de João Grande, deixou Salvador em 1970 e foi para o Rio de Janeiro, onde permaneceu por doze anos. Para passar adiante e preservar os ensinamentos de seus mestres, Mestre Moraes fundou o GCAP em 1980 e dois anos depois se mudou, juntamente com sua organização, de volta para Salvador. Seu objetivo era retornar às bases filosóficas da capoeira nas suas raízes africanas, mais especificamente angolanas, e distanciar-se de aspectos comerciais e de arte marcial que apontam para um estilo de capoeira, a chamada capoeira *Regional*, que freqüentemente tem sido colocada como antagônica em relação à variedade Angola.

A capoeira Regional foi desenvolvida por Mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado), que abriu a primeira academia formal para o ensino de capoeira como arte marcial em 1932. Naquela época, a capoeira ainda era considerada uma atividade criminosa, tendo sido declarada ilegal pelo governo em 1890, e até 1937 ainda não havia sido liberada em Salvador. Durante o Estado Novo de Getúlio Vargas, a capoeira começou a ser transformada num esporte e também numa forma de educação física. Além disso, Vargas tentou tirar a capoeira do contexto das ruas e restringi-la a um cenário de academia. A ênfase em autodefesa do estilo Regional levou ao abandono de muitos movimentos considerados ineficazes em termos marciais, movimentos que são preservados pelo estilo Angola (Lewis, 1992). A música, no estilo Regional, reduziu-se à música de fundo e, além disso, dizem que Bimba evitava usar a palavra “angola” ao nomear os ritmos e toques da capoeira. Tudo isso pode ser interpretado como uma tentativa de “desafricanizar” o gênero.

No Rio, Mestre Moraes revitalizou o estilo angolano e treinou muitos angoleiros novos. Ele homenageou Mestre Pastinha incluindo o Pelourinho no nome de sua organização, GCAP, e vestindo seus alunos com as cores de

Pastinha. Entre os discípulos de Moraes estava José Carlos que, em 1991, fundou O Grupo de Capoeira Angola N'golo na cidade de Nova Iguaçu. O nome escolhido para sua academia homenageia Mestre Moraes ao trazer de volta a idéia da “Dança da Zebra” de Angola, que, conseqüentemente, celebra as raízes da capoeira. Em ki-congo, língua falada no norte angolano e no antigo Zaire, *n'golo* significa “força, poder”.

Por trás da missão do GCAP, está a crença de Mestre Moraes que a prática da capoeira não é simplesmente um confronto físico, mas um desenvolvimento de orgulho étnico e da luta pelos direitos humanos. Para ele, a capoeira carrega a história da luta e da resistência política e cultural dos afro-brasileiros e seu papel na formação da sociedade brasileira. De uma prática ilegal, cujo nome era sinônimo de criminalidade, a capoeira passou a ser respeitada e se expandiu por todo o Brasil e, pelo menos, por 48 outros países. Além do quartel general de Salvador, o GCAP alcançou o sul do Brasil, Atlanta, Geórgia e Washington, D.C; oferecendo aulas não só para adultos, mas para crianças e adolescentes. No final da década de 80, Mestre Moraes começou a transformar o GCAP numa instituição de resgate e apoio a crianças de rua de Salvador, assim como fizeram e têm feito outras organizações culturais do Movimento Negro afro-brasileiro da cidade.

Um dos pré-requisitos para se tornar membro do GCAP é ser versado em todos os aspectos da música de capoeira Angola. Mestre Moraes codificou o estilo musical angolano e definiu seu grupo básico de instrumentos. Os músicos fazem parte do círculo na seguinte seqüência, da esquerda para a direita: reco-reco, agogô, pandeiro, trio de berimbaus de alturas diferentes (gunga, médio e viola), outro pandeiro e o atabaque. Esta formação instrumental vem de várias fontes e é uma criação afro-brasileira. O reco-reco lembra um instrumento de fricção angolano chamado *dikanza*, sua provável origem. O agogô é um instrumento yorubá-brasileiro e o pandeiro é uma adaptação de um tambor

português, o *adufe*, com instrumentos similares por todo o Mediterrâneo. O atabaque, cuja afinação é obtida pelo uso de cavilhas, cordas ou cunhas, é parecido com tambores encontrados em cerimônias religiosas afro-brasileiras, porém esse é alto e de corpo afunilado.

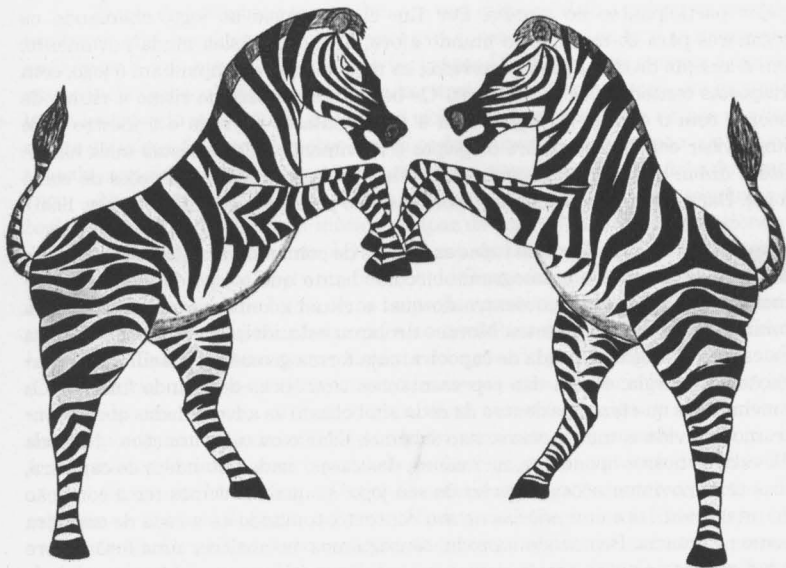
O trio de berimbaus provavelmente tem como modelo o típico conjunto de tambores afro-brasileiro, também encontrado no Caribe, onde o instrumento mais grave é o do mestre. O gunga é o berimbau do mestre, com a maior caixa de ressonância (cabaça). Ele estabelece cada ritmo básico. O médio vem em segundo lugar, invertendo o padrão do gunga. E o viola, o mais agudo e sem ritmos previamente definidos, faz improvisações contra os dois outros. A mesma mão que golpeia a corda com uma vareta fina, segura um caxixi, pequeno chocalho feito de vime.

No Brasil, o nome completo do arco musical com caixa de ressonância é *berimbau de barriga*. Um bom músico é capaz de criar efeitos vocais pressionando a cabaça (caixa de ressonância) contra seu estômago. Uma pista para as origens deste efeito “uá uá” é o arco de boca de Granada, que sobreviveu no século XX e que usa a cavidade bucal como caixa de ressonância. Em português continental, a palavra “berimbau” se refere ao berimbau de boca (em inglês, *Jew's harp*) e no Brasil o nome provavelmente foi aplicado pela primeira vez ao arco de boca africano, cujos efeitos vocais foram imitados no berimbau de barriga através do uso da caixa de ressonância. Esta tentativa antiga de tirar efeitos desse tipo de um instrumento de corda foi retomada com sucesso, embora de forma mais sofisticada, com o pedal de guitarra chamado *wah wah* dos anos 60.

Como em Martinica e Cuba, há uma forte ligação entre a música da capoeira e a movimentação na roda. Ritmo, melodia e dança interagem em vários níveis. Os primeiros sons são os do gunga, seguidos pelos sons do segundo e terceiro berimbaus. Num estilo africano caracterizado pela entrada forte, os pandeiros, o agogô, o reco-reco e o atabaque entram com seus ritmos, nesta ordem. Com os dois jogadores agachados na frente dos berimbaus, o mestre

começa a *ladainha*, um tipo de oração que narra a filosofia da capoeira e honra a aliança entre os jogadores. Mestre Moraes é famoso por improvisar ladainhas para ocasiões especiais (Lewis, 1992), como também toca todas as ladainhas presentes neste CD. Então o mestre dá início à *chula*, saudações respondidas pelos participantes do círculo. Por fim ele dá início ao jogo, chamando os jogadores para se mover pelo mundo afora. Então a música muda novamente, em transição da *chula* para os *corridos*, as músicas que acompanham o jogo, com respostas cantadas por toda a roda. Os berimbaus passam de ritmo a ritmo, de acordo com o começo do jogo e com a movimentação na roda e o mestre pode improvisar comentários sobre os golpes e movimentos. Capoeiristas mais habilidosos dizem que é possível ouvir nas variações do berimbau instruções de como jogar. Daí se origina o provérbio “o berimbau é o primeiro mestre” (Downey, 1996).

Por trás da capoeira e de todas as danças de combate de origem africana das Américas está o cosmograma circular banto que o jogo coloca em movimento. A roda é o espaço dentro do qual o ritual acontece e representa uma miniatura do mundo. Mestre Moraes declarou esta idéia como filosofia básica da capoeira Angola: “A roda de capoeira, cuja forma geométrica facilita a propagação de energia, é uma das representações simbólicas do mundo ‘macro’. Os movimentos que fazemos dentro da roda simbolizam as adversidades que encontramos na vida e, muitas vezes, não sabemos lidar com tais situações. Na roda da vida, os nossos oponentes, na maioria dos casos, nada entendem de capoeira, mas têm movimentações próprias do seu jogo, as quais devemos ter a condição de interpretá-las e entendê-las no seu contexto, tomando-se a roda de capoeira como referência. Brincando na roda, conseguimos estabelecer uma fusão entre o lúdico e os princípios mais elementares do respeito ao outro. Mas a realidade não é a roda. A realidade é o mundo. Se eu vencer nesta roda, na outra dá pra levar, camarada!”



CAPOEIRA SONGS

Ladainhas by Mestre Moraes

Chorus and rhythm by Adson Carvalho, Alberto A. Filho, Breno da Mata, Cláudia Moraes Trindade, Honorato Moraes Trindade, Jorge Emiliano, Luiz Carvalho, Luciene dos Santos, Márcio Santos Sales, Maxuel Silva, Navarro, Olujimi Moraes Trindade, Pedro M. Trindade Filho.

No attempt has been made to provide a full transcription or translation of all the songs; rather, these notes give an idea of their content and, where possible, provide a thumbnail translation of the *ladainhas*, the opening narrative sections, and the responses in the *corrido* sections. The Portuguese texts of the *ladainhas* and the *corridos* have also been provided.

I Playing in the Ring (*Brincando na roda*)

The *ladainha* section generally states the overt values of capoeira (Lewis 1992), and this song presents Mestre Moraes's basic philosophy of the ring as a representation of the larger world, and as the Bantu cosmogram set into motion:

"Let's go play in the ring / in the game of the combatant / . . . in the ring
I'm going to spin around / I'm going to see the world spin / . . . if I win in
this ring / I can take the other one too, pal!"

"Vamos lá brincar na roda / no jogo do embolador / nesta roda de mandinga / és
o meu que Deus mandou / os seus olhos já me dizem / que eu sou o ganhador /
quero ver rodar na roda / na roda viver o rodar / na roda vou dar uma volta / vou
ver o mundo girar / na volta que o mundo deu / na volta que o mundo dá / se eu
vencer nesta roda / na outra dá pra levar, camarada!"

Corrido: "Row the boat, oarsman (*Rema o barco, remador*)" (Chorus)

2 Tradition (*Tradição*)

This song alludes to the relationship between the capoeira master (*mestre*) and his disciple. Mestre Moraes says that most capoeiristas want a famous master, but they don't often give him the respect he is due according to African oral tradition. Whoever in capoeira doesn't have a master has no "tradition," no reference point. This is because the master's name functions like a passport in the world of capoeira, and without it, the capoeirista would be a nobody:

"When he has a famous father / the son always talks about him / but if the father has no history / his son doesn't even remember his name / . . . whoever doesn't have a father or a master / also doesn't have any tradition / . . . every son (or child) has a father / even if he doesn't want one."

"Quando se tem pai famoso / filho sempre fala nele / mas se o pai não tem história / nem se lembra o nome dele / usar o nome pai / pra fugir da conclusão / de que não ter pai nem mestre / também não tem tradição / aos bobos até convence / pra quem pensa é armação / todo filho tem um pai / não tem este que não queira / mesmo que a mãe trabalhe / de madrugada na feira / vendendo pra todo mundo / mesmo sem ser quitandeira / também coisas deste tipo / existem na capoeira, camarada!"

Corrido: "Now beat the palm oil (*Já bate dendê*)" (Chorus)

Dendê is the palm oil used in Afro-Brazilian ritual and cooking. In the capoeira context, it means "power" and "cunning" (*malícia*).

3 Rattlesnake (*Cascavel*)

Snake imagery is common in capoeira songs, and the snake is often related to Saint Bento, the patron of Brazilians of Angolan descent, who is said to offer protection from snakebites.

Mestre Moraes interprets this song as follows: "When the rattlesnake is about to attack, it coils up. Because it is a slower-moving animal, the sloth closes up to defend itself. The capoeirista, when he 'plays' in the ring, can act like either the rattlesnake or the sloth, depending on the situation. Generally, he is more like the rattlesnake."

"When it sees the rattlesnake coiling up [and getting ready to attack] / clinging to the trunk of a tree / the sloth shivers with fear [closes up] / it feels in its mind that its day has arrived."

"Quando vê que o cascavel / tá se armando na rodilha / agarrada no pé de pau / a preguiça se arrepia / já sente na consciência / que ali chegou seu dia / bote fé meu camarada / sua palavra valeu / uma pedra deu na outra / seu coração deu no meu / por ter paixão verdadeira / veja o que aconteceu / de amor por u'a donzela / foi que um valente / morreu, camarada!"

Corrido: "In Angola, in Angola / everything is different in Angola (*Na Angola, na Angola / tudo é diferente, na Angola*)" (Chorus)

4 Chameleon (*Camaleão*)

"A capoeirista must be a chameleon," according to Mestre Suassuna. "We must play whatever game is called by the berimbau and that is appropriate to the context. We practice creativity, expressing ourselves though capoeira."

"If I want to change color / all I need to do is get out of the sun / the lizard hides where it can feel safe / I'm not a chameleon / but I can change color / the lizard is Brazilian / he is clothed in green and yellow."

"Se eu quiser mudar de cor / basta que eu saia do sol / peixe quando quer morrer / come isca de anzol / o patrão ficou de olho / Nas coisas que eu dizia / E se esqueceu de olhar / As coisas que eu fazia / o lagarto se esconde / onde fica protegido / eu não sou camaleão / mas posso ser colorido / o lagarto é brasileiro / anda de verde e amarelo / quando quer pegar barata / não precisa de chinelo / quando o gato bebe água / agradece / olha pro céu / chuva fina amoleceu / a aba do meu chapéu."

Corrido: "Lift your skirt / here comes the tide (*Levanta a saia / lá vem a maré*)" (Chorus)

5 Precaution (*Precaução*)

More of Mestre Moraes's philosophy:

"Every day of the week / you can see me busy / trying to hide / from the watchfulness / of the soldier / from the tongue of the big talker / from the blade of the jealous one / from the sadness of the invalid / from the bad luck of the banished / from the envious eye / of whoever has not triumphed in life / just because / they were lazy."

"Todos os dias da semana / você me vê ocupado / procurando me esconder / da vigília do soldado / da língua do falador / do facão do enciumado / da tristeza do doente / do azar do excomungado / do olho grosso do invejoso / de quem não venceu na vida / só porque foi preguiçoso."

Corrido: "It was in the swing / it was in the sway (*Foi no balanço / foi no remelexo*)" (Chorus)

6 Grande João Grande

This song is a salute to Mestre João Grande, one of the last surviving *angoleiros* to have studied with Mestre Pastinha. At the age of 65, he left Brazil for the United States, and established a capoeira Angola academy in New York City. Among his many tributes, he has been awarded an honorary doctorate by Upsala College, and the song alludes to his being called "doctor" by the American people. Perhaps punning on the word "doctor," Mestre Moraes also calls him *tata kimbanda da Angola*, "doctor" or ritual specialist, whose name comes from the languages of the Mbundu and Imbangala peoples of Angola. In Brazil, Kimbanda is a religion with Angolan and Brazilian Indian-derived elements—the spirits of dead Brazilian Indians (*caboclos*), mentioned above.

"For maintaining the tradition / you deserve respect / I always carry in my heart / pride in my master / he is now called "doctor" / by the American people / they offered him the "key to the city" / as the old maxim says: / the good person is born already having it made."

"Diga lá Mestre João / grande homem de valor / angoleiro respeitado / hoje em dia é doutor / tata kimbanda da Angola / a você eu peço agô / foi só sair do Brasil / N'zambi lhe abençoou / por manter a tradição / você merece respeito / orgulho pelo meu Mestre / sempre carrego no peito / pelo povo americano / de doutor já foi chamado / o cartão de passe livre / logo lhe foi ofertado / quem é bom já nasce feito / já disse o velho ditado."

Corrido: "If I get tired of Bahia / I'm leaving / for Luanda over there (*Se da Bahia eu me cansar / vou me embora / pra lá pra Luanda*)" (Chorus)

7 Beauty (*Beleza*)

Like many of Mestre Moraes's *ladainhas*, this one is full of popular sayings:

"A beautiful woman is a 'piece' [morsel] / an ugly woman a 'hunchback' / the gentle cow [always] gives milk / the fierce one when she feels like it / a young girl marries early / an old lady when she can / I was a boy and now I'm a man / I just can't be a woman, pal!"

"Mulher bonita é pedaço / mulher feia cacundé / a vaca mansa dá leite / a braba dá quando quer / mocinha casa depressa / a velha quando puder / valha-me Nossa Senhora / mãe de Deus de Nazaré / já fui barco, fui navio / eu hoje sou escaler / já fui linha de meada / eu hoje sou carrité / já fui menino sou homem / só não posso ser mulher, camarada!"

Corrido: "N'golo, nguzu / strength and power / envy is not going to defeat me (N'golo, nguzu / força e poder / kiátálua não / vai me vencer)" (Chorus)

Ngolo, nguzu and kiátálua ("envy") are Ki-Kongo words.

8 Japan (*Japão*)

The tradition in which capoeiristas have become involved in warfare goes back at least as far as Brazil's war with Paraguay (1865–1870), when slaves who volunteered to fight were promised their freedom. Among them were many adepts at capoeira (Lewis 1992).

This song dates from World War II, which Brazil had entered on the Allied side in 1942. Brazil helped defend the South Atlantic and sent thousands of troops to fight in Italy. Why this song talks about Japan is something of a mystery.

"Brazil says that it has / and Japan says that it doesn't have / a powerful fleet / to fight the Germans / I gave my name / now I'm going / in the

military draft / Brazil is at war / my duty is to go fight."

"O Brasil disse que tem / o Japão disse que não / tem esquadra poderosa / prá brigar com os alemães / dei meu nome / agora eu vou / no sorteio militar / o Brasil já tá na guerra / meu dever é ir a lutar."

Corrido: "Set fire in the canefield (*bota fogo no canaviá*)" (Chorus)

9 Bad Mood (*Kalundu*)

Recorded live at GCAP headquarters, Salvador, Bahia

In Brazil, *kalundu* is another way of saying "bad mood." It comes from the Kimbundu word *kilundu*, denoting an ancestral spirit who guides a person's destiny. Itabaianinha is a town in Sergipe, the smallest state in Brazil, to the north of Bahia.

"The day that I grow tired / of being in Itabaianinha / a man won't ride a horse / a woman won't set a hen to brood / the nuns who are praying / will forget their litany. . . I'm a disciple who's learning / a master who gives lessons."

"No dia que me aborreço / dentro de Itabaianinha / homem não monta cavalo / mulher não deita galinha / as freiras que estão rezando / se esquecem da ladainha / irmão de moleque é dedo / dedo de moleque é mão / o segredo de São Cosme / quem sabe é São Damião / sou discípulo que aprendo / sou mestre que dou lição."

Corridos: "I'm going to sell coconut, ma'am (*Vou vender coco, sinhá*)

Fig tree on the ground (*Gameleira no chão*)

It's me, Humaitá (*Sou eu, Humaitá*)

Paranaê, Paranaê, Paraná

Saint Barbara, who brought lightning (*Santa Bárbara, que relampuê*)

Put it on, cowboy; put on your leather jacket (*Ponha lá, vaqueiro / ponha jaleco de couro*)"

BIBLIOGRAPHY

- Almeida, Bira (Mestre Acordeon). 1986. *Capoeira: A Brazilian Art Form*. Berkeley: North Atlantic Books.
- Downey, Greg. 1996. "The Interaction of Music and Dance in Capoeira." In notes to *Capoeira Angola from Salvador, Brazil*. Compact disc. Smithsonian Folkways 40465.
- Gerstin, Julian, and Dominique Cyrille. 2001. Notes to *Martinique: Cane Fields and City Streets*. Compact disc. Rounder CD 1730.
- Kubik, Gerhard. 1975–1976. "Musical Bows in Southwestern Angola 1965." *African Music* 5(4):98–104.
- . 1979. *Angolan Traits in Black Music, Games, and Dances of Brazil: A Study of African Cultural Extensions Overseas*. Lisbon: Junta de Investigações do Ultramar.
- León, Argeliers. 1984. *Del canto y el tiempo*. Havana: Editorial Letras Cubanas.
- Lewis, J. Lowell. 1992. *Ring of Liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*. Chicago: University of Chicago Press.
- Linares, María Teresa. N.d. Notes to *Viejos cantos afro-cubanos, vol. 1*. LP. Havana: Areito Records.
- Marks, Morton, and Kenneth Bilby. 2001. Notes to *Grenada: Creole and Yoruba Voices*. Compact disc. Rounder CD 1728.
- Ortiz, Fernando. 1996. "Los Instrumentos Pulsativos." In *Los instrumentos de la música afrocubana*. Vol. 2. Madrid: Editora Música Mundana Maqueda.
- Pastinha, Vincente Ferreira (Mestre Pastinha). 1968. *Capoeira Angola*. 2nd ed. Salvador, Brazil: Escola Gráfica Nossa Senhora do Loreto.
- Thompson, Robert Farris. 1992. Forward to J. Lowell Lewis, *Ring of Liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*. Chicago: University of Chicago Press.

DISCOGRAPHY

- Grenada: Creole and Yoruba Voices*. 2001. Recorded by Alan Lomax. Rounder CD 1728.
- Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. 1996. *Capoeira Angola from Salvador, Brazil*. Smithsonian Folkways CD 40465.
- Jones, Eddie "One String." 1993. *One String Blues*. Compact disc. Gazell Records.
- Jovens do Hungu. 1995. *Sembele*. Compact disc. Lisbon: Strauss Records.
- Martinique: Cane Fields and City Streets*. 2001. Recorded by Alan Lomax. Rounder CD 1730.
- Mestre Bimba. 1996. *Curso de Capoeira Regional*. Compact disc. Music Records.
- Mestre Pastinha e Sua Academia. 1969. *Capoeira Angola*. LP. Fontana, Brazil.
- Mestre Traira. N.d. *Capoeira: Documentos Folclóricos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Xauã.
- Vasconcelos, Naná. 2001. *Saudades*. Compact disc. ECM Records.
- . 1983. *Zumbi*. LP. Europa Records

Morton Marks is an ethnomusicologist, folklorist, and producer, specializing in the music of the Portuguese-speaking world and the Caribbean. He has been a coeditor of the *Endangered Music Project* on Rykodisc, and of the *Alan Lomax Caribbean Voyage* series on Rounder Records. He produced two volumes of the Lydia Cabrera–Josephina Tarafa recordings on Smithsonian Folkways Recordings, *Havana, Cuba, ca. 1957: Rhythms and Songs for the Orishas* (SF40489) and *Matanzas, Cuba, ca. 1957: Afro-Cuban Sacred Music from the Countryside* (SF40490). Two of his field recordings have also appeared on Smithsonian Folkways: *Music of Pará, Brazil: Carimbó, Pajelança, Batuque and Umbanda* (F-4346), and *Afro-Dominican Music from San Cristóbal, Dominican Republic* (F-4285).

CREDITS

Brincando na Roda was originally released in Brazil in 2001.

Produced by Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP)

Notes by Morton Marks

Portuguese translation by Maiza de Lavenère Bastos

Recorded and Mastered at Avant Studio, Salvador, Brazil

Reissue sound supervised by Pete Reiniger

Production supervised by Daniel Sheehy and D. A. Sonneborn

Production managed by Mary Monseur and Margot Nassau

Editorial assistance by Jacob Love

Design and layout by Sonya Cohen Cramer

Cover photo by Roberto Bonomi

Back photo by Ricardo Fraga

Additional Smithsonian Folkways staff: Judy Barlas, manufacturing coordinator; Richard Burgess, marketing director; Lee Michael Demsey, fulfillment; Betty Derbyshire, financial operations manager; Mark Gustafson, marketing; Sharleen Kavetski, mail order manager; Helen Lindsay, customer service; John Passmore, fulfillment; Jeff Place, archivist; Ronnie Simpkins, audio specialist; John Smith, marketing and radio promotions; Stephanie Smith, archivist; Norman van der Sluys, audio-engineering assistant.

Thanks to Mestre Moraes and Flávia de Souza.

This project has received support from the Latino Initiatives Fund, administered by the Smithsonian Center for Latino Initiatives.

ABOUT SMITHSONIAN FOLKWAYS

Smithsonian Folkways Recordings is the nonprofit record label of the Smithsonian Institution, the national museum of the United States. Our mission is the legacy of Moses Asch, who founded Folkways Records in 1948 to document "people's music," spoken word, instruction, and sounds from around the world. The Smithsonian acquired Folkways from the Asch estate in 1987, and Smithsonian Folkways Recordings has continued the Folkways tradition by supporting the work of traditional artists and expressing a commitment to cultural diversity, education, and increased understanding. Smithsonian Folkways recordings are available at record stores. Smithsonian Folkways Recordings, Folkways, Cook, Dyer-Bennet, Fast Folk, Monitor, and Paredon recordings are all available through:

Smithsonian Folkways Recordings Mail Order

750 9th Street, NW, Suite 4100,

Washington, DC 20560-0953

Phone: 1 (800) 410-9815 (orders only);

Fax: 1 (800) 853-9511 (orders only)

To purchase online or for further information about Smithsonian Folkways Recordings, go to: www.folkways.si.edu. Please send comments, questions, and catalogue requests to folkways@aol.com.



Smithsonian Folkways Recordings

Smithsonian Folkways Recordings
Center for Folklife and Cultural Heritage
750 9th Street, NW | Suite 4100
Smithsonian Institution | Washington DC 20560-0953
www.folkways.si.edu

SFW CD 40488 © © 2003 Smithsonian Folkways Recordings

