

The Library of Congress
Endangered Music Project

The Discoteca Collection
Missão de Pesquisas Folclóricas



THE ENDANGERED MUSIC PROJECT

Entering the Main Reading Room of the Library of Congress, one feels the power of an encounter with the wealth of human history, the sum of human knowledge. That knowledge lies encapsulated not only in the written word — books, journals, magazines, manuscripts — but in millions of sound recordings, photographs, films, and all other media which the 20th century revolution in communications technology has produced.

Our new technologies are part of a powerful civilization which is rapidly transforming the world around us. It changes the environment, often in ways that endanger the delicate ecological balance nature has wrought over the millennia. It also brings radical change to other cultures, many of which are part of that same delicate ecological balance. Sometimes the change is empowering. But all too often it endangers precious human ways of life, just as surely as it endangers the environment within which those ways of life flourish.

On the floor below the Library's Main Reading Room is an office concerned with the conservation of these cultural traditions, the American Folklife Center. Its Archive of Folk Culture contains fifty thousand recordings from the earliest wax cylinders to the latest digital field tapes, featuring folk music from every corner of the globe. The recordings in the Archive comprise an oral and spiritual history of cultures which are changing or disappearing at an alarming rate.

The Endangered Music Project unearths from the Archive's holdings unique field recordings spanning the world and dating from the turn of the century to the present. This Series is dedicated to the hope that with education, empathy, and assistance imperiled cultures can survive. Proceeds from the Project will be used to support the performers and their cultures and to produce future releases.

Mickey Hart and Alan Jabbour

Babaçuê altar, Belém do Pará



Missão de Pesquisas Folclóricas

(Folklore Research Mission)

The 1930s were a golden age for Afro-Brazilian studies. Three important congresses in Brazil during that decade brought together scholars from many different disciplines, including anthropology, sociology, history, folklore, psychiatry, and linguistics. This great surge of interest in Afro-Brazilian culture also coincided with the heyday of the nationalist movement in Brazilian music, one of whose champions was Mário de Andrade, who created the *Discoteca Pública Municipal* (Municipal Public Recordings Collection) de São Paulo in 1935. This archive of Brazilian musical folklore was meant to be a resource for the nationalist composers of the day, whose goal was to incorporate the folk and popular musics of Brazil into their compositions and to transform these styles into *música erudita*, or art music. The archive's first director was Oneyda Alvarenga, a poet and musicologist who had been a student of de Andrade. She would remain director for thirty-three years.

In 1937, the Discoteca commissioned the nationalist composer Camargo Guarnieri to undertake musical research in Salvador during the Second Afro-Brazilian Congress. Guarnieri went on to write choral music based on the *candomblé* songs he had transcribed, and the artifacts he collected in Bahia became part of the Municipal Library of São Paulo's core collection of Afro-Brazilian instruments.

A year after the Congress in Salvador, the Discoteca dispatched a Folklore Research Mission to Brazil's north and northeast to document regional folklore, ritual music, and dance; its four members were headed by Luís Saia, an architect and folklorist. In 1938, the team travelled to Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, and Maranhão in the northeast, and to Pará in the north. Besides their field recordings, the team collected musical instruments, costumes, and ritual objects, and supplemented their research with photos and some short films.

Oneyda Alvarenga served as liaison between the team and the Discoteca in São Paulo. She also meticulously documented the Mission's research in a series of monographs that accompanied the disc field recordings. In the early 1940s, during the close wartime

cooperation between the Library of Congress and Brazilian folklorists, the Discoteca's recordings, films, and photographs became part of an exchange program with the Library, along with the L. H. Corrêa de Azevedo collection.

Much of the music recorded by the Mission accompanies ritual, social, and dramatic dance, and the significance of dance may be seen in the fact that even the one purely instrumental piece in this collection, the *samba* (track 20), is dance related. The range of the recordings reflects the diversity of sources for the folk and popular culture of the north and northeast: Portuguese, Afro-Brazilian, and Amerindian. Some genres, like the dramatic dance called *bumba-meu-boi*, blend all three. Others, like the extremely rare recordings of *xangô* music from the city of Recife, are completely African. And in the interior of Pernambuco, the Mission recorded the *praiá* ceremony of the Pancaru Indians, whose language now appears to be extinct.

Ritual Music

In following the route of the Mission through the north and northeast, one can glimpse a geography of popular religions in Brazil. The Mission traced a continuum from the African religions of Recife and São Luís, through the Afro-Indian *babaçuê* of Belém, to the blending of Brazilian Indian shamanism and folk Catholicism called *pajelança*, back to the *praiá*, an almost purely Indian ritual. In the late 30s, it was even possible to go from an African religion (*xangô*) on the coast of Pernambuco, to an Indian one in the interior of the same state (*praiá*).

The *xangô* religion of Recife and other northeastern cities is the equivalent of the better known *candomblé* of Bahia, certainly the most spectacular manifestation of African continuities in Brazil. But the more northeastern branch of *candomblé* is not as well known as its Bahian counterpart. Many Yorubas came to the state of Pernambuco at the same time they arrived in Bahia, from the last decades of the 18th century until the middle of the 19th. As in Bahia, several African "nations" were recognized in Recife, and two of these, *Ijexá* and *Egbá*, bear Yoruba names.

In both cities, Brazilian Yorubas organized the worship of their nature deities, the *orixás*,

into a single religion. In candomblé and xangô, the orixás are saluted and invoked in a ceremony called the *orô*, and the songs for the gods are performed in a fixed sequence called the *xirê*. There are some minor differences in ritual and social organization between candomblé and xangô, which is at a humbler economic level and has less elaborate ceremonies than in Bahia. Musical styles are also different: the most common drum types used in the Recife xangôs are not the conical *atabaques* of the Bahian candomblé, but barrel-shaped *ilús*, small two-headed instruments played with wooden sticks. The drummers are called *oganilú*, and worshippers possessed by their orixás are expected to dance in front of them. Other popular drums are the single-headed *ingomes*, heard in the *toada* or xangô song in this collection. They are accompanied by an *agôgô*, an iron bell, and a *xerê*, or rattle.

The song "Euá Manmjô Euá" (track 1) is for the orixá *Euá* (or *Ewá*), a river goddess from the Egbado region of southwestern Nigeria. In Bahia she is equated with *Iêmanjá*. In Recife, Euá is an orixá who doesn't receive sacrifices, and doesn't "come down" to possess her worshippers. Most of the songs for Euá are very short, so this seven-minute toada (actually a series of shorter songs strung together) is rare indeed. An interesting footnote to this recording is that when the Mission was visiting Recife, the xangôs were being persecuted by the local police authorities and were not functioning. The team had to obtain special permission from Recife's chief of police, and recorded the xangô music in a theater instead of in the local *terreiro*, or religious center.

Just as Bahia and Recife are outposts for Brazilian Yoruba culture, São Luís do Maranhão in the north received many slaves of Dahomean origin, neighbors of the Yorubas in West Africa. Slaves from Dahomey were known as *Mina-jêjê* (*Mina* is a term that refers to slaves who came to Brazil from ports on the West African coast now in the Benin Republic, formerly Dahomey). In São Luís, Dahomean religion is known as *Tambor de Mina* or as the *Casa das Minas*.

It is believed that the Casa das Minas may have been founded by members of the royal family of Abomey, a city in the south of Dahomey, at the beginning of the 19th century. The deities invoked in the Casa das Minas are called *vodum* or *vodu*, the equivalent of the Yoruba orixá of the candomblés and xangôs of the northeast. The term vodum is obvious-

ly related to the *vodun* of Haiti, where there was also a strong Dahomean presence, and to the *foduns* of Dahomean origin in the Arará religion of Cuba.

Like the orixás of the northeast, all the vodum have their songs, called *doutrinas*, and specific rhythms. These are played on a set of three drums: the largest drum, called the *hum*; the *gumpli*, or middle drum; and the *humpli*, the smallest. The drummers are called *huntó*. The smallest drum is played with two sticks called *aguidavi*, and the middle and master drum with stick and hand. Other instruments include a *ferro*, or triangle, and a *cabaça*, or rattle.

The Casa das Minas in Maranhão was an island of African culture in a part of Brazil dominated by the *caboclo*, people of the Amazonian interior whose belief systems and material culture are a mix of Indian and Portuguese elements. From São Luís, the Casa das Minas played a missionizing and Africanizing role for the whole region, disseminating Dahomean and Yoruba elements into the neighboring state of Pará. The result was a religion called *babaçuê*, a name current in Pará at the time of the Mission's visit. The word is said to come from *Barba Suêira*, or Saint Barbara.

Today, *babaçuê* is called *batuque*, an essentially Afro-Brazilian religion adapted to Amazonia. It came to Belém, the capital of Pará, at the beginning of the 20th century, already somewhat mixed with Indian beliefs and folk Catholicism. Rural migrants further expanded the Indian elements in the batuques, so alongside the African voduns and orixás is a whole class of spirits called *encantados*, many of which are nature spirits that can be traced back to forest shamanism. Like the spirits of African origin, the *encantados* are also believed to possess worshippers during the batuque ceremonies.

But in spite of the introduction of all these non-African features into the batuques, the religion still has recognizably Dahomean elements. The *babaçuê* song in this collection, "A Dôçu Séménome" (track 7) is for the spirit *Aduçu*, who came from the Casa das Minas in Maranhão. There he is known as *Doçu*, a royal vodum considered a musician, poet, and something of a "bohemian." He passed easily into the batuques of Belém, which are known for their fun-loving and carousing spirits. His *babaçuê* song, also called a *doutrina* as in Maranhão, is accompanied by three drums (one *abadão* and two *abatás*) and a shaker.

Before the establishment of the babaçuê religion in Belém, the most important Amazonian folk religion that flourished alongside the more official Catholicism was *pajelança*, whose name comes from the Brazilian Indian word *pajé*, or shaman. As its name implies, this curing ritual owes much to Brazilian Indian shamanism, with additional influences from folk Catholicism and other sources. Recent research suggests that the *pajelança* of northern Amazonia, whose songs are represented in this collection, was probably further influenced by *catimbó*, a folk religion of the Brazilian northeast that is also a fusion of shamanism and Catholicism, along with some Afro-Brazilian elements. It was brought to Pará by people known as *arigós*, northeastern immigrants who came to Amazonia during the rubber boom of the late 19th and early 20th century.

During the healing ceremony, the *pajé* sits next to a table covered with a white cloth and the ritual objects used in curing his clients: a rattle, feathers from an Amazonian bird, and cigarettes covered with bark. The *pajé* sings and invokes spirits known as *mestres de cura*, or curing masters. Besides incorporating such Indian features as the rattle and the use of smoke in curing patients, *pajelança* differs from Brazilian religions of African derivation in that it is not danced (the *pajé* remains seated during the entire curing session). In Belém, where these *pajelança* songs (tracks 8-9) were recorded, this curing ritual has since been absorbed into the batuque cults. In 1938, when *pajelança* was still a heavily Amerindian ritual, the same man who sings the babaçuê song, Satiro Ferreira de Barros, also sings the *pajelança* curing songs.

The final stop in the Mission's journey along the African-Indian continuum leads us back to a settlement called Brejo dos Padres in the interior of the coastal state of Pernambuco. There the Mission found a small group of Pancaru Indians. Their *praiá* was a secret society ritual performed at the harvesting of the first ripe *imbuí*, or hog plum, and it featured masked dancers (see rear card photo). What makes this music unique is that it was recorded in a northeastern coastal state and not deep in the Amazonian interior, today the last refuge of unacculturated Brazilian Indian culture. Although the costumes incorporate some Christian symbols, the songs include some Portuguese words, and the performers have Portuguese names, the *praiá* is an almost purely Indian music that echoes the earliest encounters between Europeans and Brazilian Indians in the 16th century (tracks 10-11).

Social and Dramatic Dance

Judging from the number of variations of the *côco* recorded by the Mission, it seems to have been the most widespread social dance music of the Northeast in the late 1930s. Although it has some Amerindian and European elements, the *côco* is considered a dance of Afro-Brazilian origin.

This collection contains four variations of this most northeastern of social dances: *côco-embolada*, *côco sotaque*, *côco de parelha*, and *côco solto*. The *côco-embolada* is as much a form of oral poetry as it is a dance. Illiteracy was widespread in the northeast at the time of these recordings, but this also meant that oral traditions were still very strong. When dance is added, the oral poet's *embolada*, or rapid-fire verses, drive the *côco* in a kind of vocal percussion ("Mandar mi chamá," track 12). In some *emboladas* included here, no dance was present at all in the original recordings ("Adeus, adeus amô," track 15). The *côco sotaque* ("É boi," track 17) is a modernized variation of the *embolada* that features unusual rhyme schemes and meters. The *côco de parelha* ("Chôa no mará, chôa," track 18) is a couple dance, with the pairs arranged in a circle; the *côco solto* ("Qua, qua, qua," track 19) is also a couple dance, but here the dancers exchange places in the circle and "visit" the other couples.

The samba, Brazil's national dance, has penetrated every corner of the country, including the *sertão*, the arid interior of the northeast. As it spread throughout the country, samba often took on a regional flavor, sometimes played on instruments specific to a particular locale. In this collection, the track called "Samba" (track 20), recorded in Paraíba, is classified as a *moda de viola*, a kind of lyrical narrative song that developed from Portuguese sources. It is played on the *viola sertaneja*, the folk guitar of the northeast whose steel strings are arranged in pairs. It is a descendant of a 16th-century Portuguese instrument. Here, the viola executes a samba in a highly stylized way that owes much to the instrumental styles of the *sertão*.

The *marimba* is a northern Brazilian name for the *berimbau*, a one-stringed resonated musical bow of Angolan origin that has practically come to represent Afro-Brazilian folklore. Today the instrument is closely associated with *capoeira* and the samba of Bahia, so this

example ("Marinhêro," track 21), recorded in Maranhão, is a rare glimpse of the berimbau playing a rhythm from the north, the *carimbó*. This dance is one of the most important Afro-Brazilian contributions to the culture of Amazonia, and it entered Maranhão from the neighboring state of Pará.

In the two northern states, the Mission recorded one of the most widely distributed forms of Brazilian dance, the bumba-meu-boi. Under different names, it is found from one end of Brazil to the other, from the *boi-bumbá* of Pará heard here to the *boi-de-mamão* in the southern state of Santa Catarina. This dramatic dance of Portuguese origin narrates a story centered on the death and resurrection of a prize ox or bull. It started in the north-east and spread to the north of Brazil, following the cattle-based economy that peaked in the late 18th century. In Maranhão, bumba-meu-boi is the most important and elaborate popular celebration of the yearly cycle, and is closely associated with the feast of *São João* (Saint John) on June 23-24. This connection is so close that a presentation of bumba-meu-boi is often sponsored as part of a vow to this saint. In this case, it is called a *boi-de-promessa*.

While the theme of the symbolic death of an ox and the animal disguise of the dance may be of Iberian origin, the bumba-meu-boi's cast of characters is very Brazilian. As performed in Maranhão, it includes a white ranch owner; *vaqueiros* or herdsmen; an African slave and his wife; Amerindian pajés, or shamans; and other characters. The plot involves a slave, Pai Francisco, who steals and kills a prize ox so that his pregnant wife, Mãe Catarina, can eat the ox tongue she is craving. The ranch owner discovers the crime, imprisons Pai Francisco and threatens to kill him unless he replaces the ox. The pajés (shamans) and *doutores* (Portuguese doctors) are called in, and after an elaborate pantomime they succeed in reviving the ox, who joins in a dance of celebration.

In Maranhão, the bumba-meu-boi has three distinct musical styles, known as *sotaques*. One is Afro-Brazilian, one Indian, and one more European. The first style is heard in this collection, and the musical accompaniment includes eight pairs of percussion sticks called *matracas*, two rattles, and two large frame drums called *tinideiras* ("Oh lua nova, oh lua cheia," track 22). In Pará, the boi-bumbá is accompanied by frame drums, tambourines, cuíca (friction drum), shaker, and hand-claps ("Manué eu só vim fazê teu gôsto," track 23).

The Oneyda Alvarenga Collection

Like the L. H. Corrêa de Azevedo collection (archived in Rio de Janeiro and available on a companion disc in this series), the Discoteca's activities and very existence were an outgrowth of the nationalist movement of the 1930s and 1940s. We owe much to Mário de Andrade, who championed the nationalist cause, and to Oneyda Alvarenga, the musicologist who spent more than three decades overseeing the collection that now bears her name. Her monographs and illustrated catalogues, the fruit of many years' labor, attest to the wealth of material collected by the Mission in a relatively short time. Today they are part of Brazil's patrimony, and another example of that country's seemingly endless musical riches.

The Brazilian musical landscape of the late 1930s was teeming with activity. The Folklore Research Mission captured for posterity a pre-development, pre-tourist Brazil where the country's multi-cultural and multi-ethnic heritage were in a dynamic relationship that continues to evolve to this day. In 1992, the Mission's collection of 234 acetate 78 r.p.m. discs of various sizes containing the folk, popular, and 'art' music of that era was transferred to digital audio tape for preservation, and the archive was opened to researchers and the general public. The present disc introduces that extraordinary collection to a worldwide audience.

Produced by Mickey Hart and Alan Jabbour
Edited by Mickey Hart with Morton Marks and Fredric Lieberman
Booklet Text: Morton Marks

Audio Engineers
Library of Congress: Michael Donaldson - transfer engineer
360° Productions: Tom Flye - sonic restoration, equalization, mastering
Rocket Labs: Paul Stubblebine - sonic restoration, mastering

Production Management: Howard Cohen
360° Productions Ethnomusicology Consultant: Dr. Fredric Lieberman
Library of Congress Research: Kenneth Bilby and Max Derrickson
All photos from the Discoteca Collection, American Folklife Center, Library of Congress
Package Design: Barbara Longo
Portuguese Translations: Cambridge Translation Resources

Thanks to: Jose Eduardo Azevedo, Judith Gray, Doris Craig, the staff of the Library of Congress overseas office in Rio de Janeiro, Nancy Baysinger, John and Helen Meyer, Jonathon Grasse, and Coast Recording Studio.

Special thanks to Morton Marks, for without his tireless work, this project would not have reached fruition.

Xangô

1. Euá Mamnjô Euá (Toada de Euá). 7:01

Performed by Grupo Xangô da Guida (Idida Ferreira Mulatinha)

Recorded in Recife, Pernambuco, February 26, 1938

Voices with three ngomes (single-headed drums), bell, rattle

Tambor de Mina

2. É Codó É Codó É Codó. 1:27 (soloist: Maria Pereira)

3. É de Mariolê, é de Mariolá. 2:04 (soloist: Maximiliana Silva)

4. Eu vere garapé vodum. 0:45 (soloist: Ededines Gregoria de Moraes)

5. Ô Mina Terê Terê. 1:34 (soloist: Maria José Paixão Santos)

6. Ai Inhanhan. 0:58 (soloist: Maria José Paixão Santos)

Performed by Grupo do Tambôr de Mina

Recorded in Bairro João Paulo, São Luís do Maranhão, June 17, 1938

One master drum, two support drums, triangle, rattle

Babaçuê

7. A Doçu Séménome (Song for Doçu). 2:41 (soloist: Satiro Ferreira de Barros)

Performed by Grupo do Babaçuê

Recorded in Belém do Pará, July 6, 1938

Three drums and shaker

Pajelança

8. Marajó já teve fama. 2:59

9. Esse catú catú. 1:11

Soloist: Satiro Ferreira de Barros

Recorded in Belém do Pará, July 7, 1938

Praia

10. Chamada do Aricury. 5:08 (soloist: Maria Vieira do Nascimento)

11. Pancarus. 6:40 (soloist: Maria Vieira do Nascimento)

Recorded in Brejo dos Padres, Pernambuco

Côco

12. Mandar mi chamá (Côco embolada). 1:32

13. Ingate do vapô ia (Côco embolada). 1:08

Performed by Grupo Côco de Tambaú

Recorded in Tambaú, João Pessoa, Paraíba, March 30, 1938

Voices with zabumba (bass drum), and ganzá (shaker)

14. Tamanquêro eu quero um pa (Côco embolada). 1:55

Performed by Sebastião Alves Feitosa and José Alves da Silva

Recorded in Curêma, Paraíba, April 21, 1938

Voices and ganzá (shaker)

15. Adeus, adeus amô (Côco embolada). 3:33

Performed by José Aleixo Crianáa

Recorded in Patos, Paraíba, April 6, 1938

16. O meu loro não fala (Côco embolada). 1:42

17. É boi (Côco sotaque). 1:45

Performed by Manuel Luís da Silva

Recorded in Patos, Paraíba, April 7, 1938

18. Chôa no mará, chôa (Côco de parelha-embolada). 1:41

19. Qua, qua, qua (Côco solto) 1:32

Performed by Grupo Côco de Tambaú

Recorded in Tambaú, João Pessoa, Paraíba, March 30, 1938

Voices with zabumba (bass drum), and ganzá (shaker)

Samba and Carimbú

20. Samba (Moda de viola). 1:15

Performed by José da Luz

Recorded in Fazenda Pedreira, Campina Grande, Paraíba, April 4, 1938

Viola sertaneja

21. Marinhêro (Carimbó). 1:28

Performed by unknown musician

Recorded in São Luís do Maranhão, June 19, 1938

Berimbau

Bumba-meu-boi

22. Oh Lua nova, oh lua cheia (Bumba-meu-boi). 1:33

Performed by Grupo Bumba-meu-boi de São Luís do Maranhão

Recorded in Bairro João Paulo, São Luís, June 19, 1938

Frame drums, shakers, percussion sticks

23. Manué eu só vim fazê teu gôsto (Boi-bumbá). 1:42

Performed by Grupo Boi-bumbá Pai do Campo

Recorded in Belém do Pará, June 29, 1938

Tambourines, frame drums, cuíca (friction drum), shaker, claps

Missão de Pesquisas Folclóricas

A década de 1930 foi uma época dourada para os estudos afro-brasileiros. Durante aquela época no Brasil, três importantes congressos reuniram acadêmicos de várias diferentes disciplinas, incluindo antropologia, sociologia, história, folclore, psiquiatria, e línguas. O surgimento desse grande interesse na cultura afro-brasileira coincidiu com o auge do movimento nacionalista da música brasileira, do qual um dos líderes foi Mário de Andrade que, em 1935, fundou a Discoteca Pública Municipal. Esse arquivo de folclore musical brasileiro foi criado com a finalidade de servir como recurso para compositores nacionalistas daquele dia, que tinham por objetivo incorporar o folclore e as músicas populares do Brasil nas suas próprias composições, e transformar esses estilos em música erudita. A primeira diretora desse arquivo foi Oneyda Alvarenga, uma poeta e musicóloga que foi aluna de Mário de Andrade. Ela se tornaria mais tarde diretora por um período de trinta e três anos.

Em 1937, a Discoteca comissionou o compositor Camargo Guarnieri para fazer pesquisa sobre música em Salvador durante o Segundo Congresso Afro-brasileiro. Guarnieri escreveu música de coral baseada nas canções do candomblé que ele próprio tinha transcrito, e os artefatos que ele colecionou na Bahia passaram para as mãos da Biblioteca Municipal de São Paulo, virando parte do núcleo da coleção de instrumentos musicais afro-brasileiros da Biblioteca.

Um ano depois do Congresso em Salvador, a Discoteca mandou um grupo de pesquisadores para o norte e nordeste do Brasil para documentar o folclore regional, a música e dança ritual; seus quatro membros foram liderados por Luís Saia, um arquiteto e folclorista. Em 1938, o grupo viajou para Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí e Maranhão, no nordeste, e para o Pará, no norte do país. Além de suas gravações locais o grupo coletou instrumentos musicais, fantasias e objetos de rituais e suplementou sua pesquisa com fotos e até mesmo filmes de curta metragem.

Oneyda Alvarenga serviu como ponte entre o grupo e a Discoteca em São Paulo. Alvarenga também meticulosamente documentou a pesquisa da Missão numa série de

monografias que acompanharam os seus discos. No começo dos anos quarenta, durante a íntima cooperação de guerra entre a Biblioteca do Congresso e folcloristas brasileiros, as gravações, filmes e fotografias da Discoteca viraram parte de um programa de troca com a Biblioteca, juntamente com a coleção L.H. Corrêa de Azevedo.

Grande parte da música gravada pela Missão acompanha a dança ritual, social e dramática, e o significado da dança pode ser notada no fato de que até a peça puramente instrumental nesta coleção, o samba (trilha 20), é relacionada à dança. A variedade das gravações reflete a diversidade de influências na cultura popular e folclórica do norte e do nordeste: português, afro-brasileiro e ameríndio. Alguns gêneros, como a dança dramática chamada bumba-meu-boi, são um mistura de todos os três. Outros, como as extremamente raras gravações da música xangô da cidade de Recife, são completamente africanos. E no interior de Pernambuco, a Missão gravou a cerimônia dos praiás dos Índios Pancaru, cuja língua parece hoje extinta.

Música Ritual

Seguindo a rota da Missão através do norte e do nordeste do país, é possível imaginar a geografia das religiões populares do Brasil. A Missão traçou um caminho contínuo desde as religiões africanas do Recife e de São Luís, pelo babaçuê afro-índio de Belém, até a mescla do curandeirismo indígena brasileiro com o catolicismo folclórico chamado pajelança, e de volta aos praiás, um ritual puramente indígena. No final dos anos trinta, era possível ir de uma religião africana (xangô) no litoral de Pernambuco, para uma indígena (praiás) no interior do mesmo estado.

A religião xangô do Recife e de outras cidades nordestinas é o equivalente ao já conhecido candomblé da Bahia, certamente a manifestação mais espetacular das continuidades africanas no Brasil. Mas o candomblé nordestino não é tão bem conhecido ou documentado quanto o candomblé da Bahia. Muitos Yorubas vieram para o estado de Pernambuco ao mesmo tempo em que chegaram na Bahia, desde as últimas décadas do século 18 até a metade do século 19. Como na Bahia, algumas “nações” africanas foram reconhecidas em Recife e duas dessas, Ijexá e Egbá, têm nomes de origem Yoruba.

Em ambas cidades, Yorubas brasileiros organizaram e combinaram rituais de adoração a suas santidades naturais, os orixás, em uma só religião. No candomblé e no xangô, os orixás são saudados e invocados numa cerimônia chamada orô, e as canções para os deuses são apresentadas numa sequência fixa chamada xirê. Existem algumas pequenas diferenças na organização social e ritual entre o candomblé e o xangô, onde o xangô se encontra a um nível econômico mais humilde e tem cerimônias menos elaboradas que o candomblé. Os estilos musicais também são diferentes: os tambores normalmente usados nos xangôs de Recife não são os tambores cônicos (atabaques) usados no candomblé baiano, mas sim os ilús, que têm forma de barris, e são pequenos instrumentos com cabeças duplas tocados com varetas de madeira. Os tocadores de tambores são chamados oganilú, e os adoradores possuídos por seus orixás devem dançar na frente dos oganilús. Outros tambores populares são os ingomes, que tem uma só cabeça, e esses tambores podem ser ouvidos nas músicas de toada ou no xangô nessa coleção. Os ingomes são acompanhados por um agogô que é um tipo de gongo de dança feito de ferro, e por um xerê, que é um tipo de chocalho.

A canção “Euá Manmjô Euá” (trilha 1) é em homenagem ao Orixá Euá, uma deusa dos rios da região do Egbado no sudoeste da Nigéria. Na Bahia, ela é comparada a Iemanjá. No Recife, Euá é um orixá que não recebe oferendas e que não “baixa” para possuir os seus fiéis. A maioria das canções para Euá são bastante curtas, por isso essa toada de sete minutos é rara de se ouvir (na verdade, uma série de diversas canções curtas juntas). Uma curiosidade sobre esta gravação é que, durante a visita da Missão ao Recife, os xangôs estavam sendo perseguidos pela polícia local e não estavam funcionando. A Missão teve que obter permissão especial do chefe de polícia do Recife e gravou o xangô num teatro de música ao invés de num terreiro local.

Assim como a Bahia e o Recife são centros brasileiros de cultura Yoruba, também São Luís do Maranhão no norte do país recebeu muitos escravos de origem Dahomeana, vizinhos dos Yorubas na África Ocidental. Escravos de Dahomey eram conhecidos como Mina-Jêjê (o termo Mina se refere a escravos que vieram ao Brasil dos portos da costa ocidental da África, que agora é a República de Benim, antigamente chamada Dahomey). Em São Luís, a religião Dahomeana é conhecida como Tambor de Mina ou como Casa das Minas.

Muitos acreditam que a Casa das Minas foi fundada por membros da família real de Abomey, uma cidade ao sul de Dahomey, no começo do século 19. Os deuses invocados na Casa das Minas são chamados vodum ou vodu, o equivalente ao orixá dos Yoruba nos candomblés e xangôs do nordeste. O termo vodum está obviamente relacionado ao vodun do Haiti, onde também se encontra uma forte presença Dahomeana, e aos foduns de origem Dahomeana na religião Arará de Cuba.

Assim como os orixás do nordeste, todos os voduns têm suas canções próprias chamadas doutrinas, cada uma com seu ritmo específico. Essas canções são tocadas com três tambores: o tambor principal, chamado hum; o tambor médio, chamado gumpili; e o humpli, que é o menor dos três tambores. Os tocadores de tambor são chamados de huntó. O tambor menor é tocado com duas varetas chamadas aguidavi e os dois maiores são tocados com varetas e com as mãos. Outros instrumentos são o ferro, ou triângulo, e a cabaça, ou chocalho.

A Casa das Minas no Maranhão era como uma ilha de cultura africana no meio de uma parte do Brasil que era dominada pelo caboclo, pessoas do interior da Amazônia que têm uma mistura de cultura índia e portuguesa. De São Luís, a Casa das Minas foi responsável pela disseminação da cultura africana pela região inteira, trazendo para o estado vizinho do Pará elementos da cultura Dahomeana e Yoruba. O resultado foi uma religião chamada babaçuê, um nome comum no Pará quando a Missão lá passou. Acredita-se que o nome veio de Barba Suêira, ou Santa Barbara.

Hoje em dia, babaçuê é chamado de batuque, uma religião essencialmente afro-brasileira adaptada à Amazônia. Ela veio a Belém, capital do Pará, no início do século 20, já um pouco influenciada por crenças indígenas e catolicismo popular. Migrantes rurais expandiram os elementos indígenas nos batuques, por isso além dos voduns e orixás africanos se encontram também uma classe de espíritos chamados encantados, muitos dos quais são espíritos da natureza que podem ser traçados ao curandeirismo. Assim como os espíritos de origem africana, os encantados também baixam para possuir os crentes durante a cerimônia do batuque.

Mas apesar dessa introdução de elementos não-africanos ao batuque, a religião ainda se destaca por causa de seus elementos Dahomeanos. A canção babaçuê nessa coleção, “A Dôçu Séménome” (trilha 7), é para o espírito Aduçu, proveniente da Casa das Minas de Maranhão. Lá, ele é conhecido como Doçú, um vodum prestigioso considerado poeta, músico e algo como um “boêmio”. Ele passou facilmente para os batuques de Belém, que são famosos por seus amáveis e divertidos espíritos. Sua canção babaçuê, também chamada doutrina como a de Maranhão, é acompanhada por três tambores (um abadão e dois abatás) e um chocalho.

Antes do estabelecimento da religião Babaçuê em Belém, a mais importante religião popular amazônica que floresceu paralelamente ao mais oficial catolicismo foi a pajelança, da qual o nome veio da palavra índia pajé, ou curandeiro. Como está implícito em seu nome, esse ritual de cura deve muito ao curandeirismo dos índios brasileiros, e a adicionais influências do folclore católico e outros. Uma recente pesquisa indicou que a pajelança do norte da Amazônia, cujas canções estão representadas nessa coleção, foi provavelmente influenciada pelo catimbó, um religião folclórica do nordeste brasileiro que é uma fusão de curandeirismo com catolicismo, juntamente com alguns elementos afro-brasileiros. Essa religião foi trazida ao Pará pelos Arigós, imigrantes nordestinos que vieram a Amazônia durante a exploração da borracha nos finais do século 19 ao início do século 20.

Nas cerimônias de cura, o pajé senta-se a uma mesa coberta com uma toalha branca e com objetos para rituais usados na cura dos seus clientes: um chocalho, penas de pássaro da Amazônia e cigarros cobertos com casca de árvore. O pajé canta e invoca espíritos chamados Mestres de Cura. Além de incorporar elementos de cura indígenas como o chocalho e a fumaça na cura de pacientes, a pajelança difere das religiões brasileiras de derivação africana no que diz respeito a dança, já que o pajé não dança (ele fica sentado durante toda a sessão de cura). Em Belém, onde as canções de pajelança foram gravadas (trilhas 8-9), esse ritual de cura foi absorvido pelos batuques. Em 1938, quando a pajelança ainda era um ritual bastante ameríndio, o mesmo homem que canta o babaçuê, Satiro Ferreira de Barros, também canta as canções de cura da Pajelança.

A última parada da Missão pelo caminho contínuo das religiões afro-indígenas nos leva de volta a um povoado chamado Brejo dos Padres no interior de Pernambuco. Lá, a Missão encontrou um pequeno grupo de índios Pancaru. O praia deles era um ritual de sociedade secreta realizado na colheita do primeiro imbuí maduro que apresentava dançarinos mascarados. O que faz essa música tão única, é o fato de que ela foi gravada num estado no litoral nordestino, e não no interior da Amazônia, que hoje é o último refúgio da cultura índio-brasileira pura. Apesar das fantasias incorporarem alguns símbolos cristãos, onde canções incluem palavras portuguesas e cantores têm nomes portugueses, o que se escuta no praia é uma música quase puramente índia, que reflete os primeiros encontros entre europeus e índios brasileiros no século 16 (trilhas 10-11).

Dança Dramática e Social

Por causa do grande número de variações de côco gravados pela Missão concluímos que esse tipo de música de dança social foi predominante no nordeste brasileiro durante o final da década de trinta. Ainda que tenha elementos ameríndios e europeus, o côco é considerado uma dança de origem afro-brasileira.

Esta coleção contém quatro variações desta dança social mais típica do nordeste: côco-embolada, côco sotaque, côco de parelha e côco solto. O côco-embolada é tanto uma forma de poesia oral como uma dança. O analfabetismo era alto no nordeste no tempo dessas gravações, mas isso também significa que a tradição oral ainda se encontrava muito forte. Quando a dança é adicionada, a embolada do poeta ou versos rápidos dirige o côco num tipo de percussão vocal (“Mandar mi chamá”, trilha 12). Em algumas emboladas incluídas neste CD, nenhuma dança estava presente no momento das gravações originais (“Adeus, adeus, amô”, trilha 15). O côco sotaque (“É boi”, trilha 17), é uma variação modernizada da embolada que apresenta esquemas de rima e tempo fora do comum. O côco de parelha (“Chôa no mará, chôa”, trilha 18) é uma dança de parceria, onde as duplas se organizam num círculo; o côco solto (“Qua qua qua”, trilha 19) também é uma dança de parceria, mas as duplas trocam de lugar no círculo e visitam outras duplas.

O samba, a dança nacional do Brasil, penetrou todas as regiões do país, inclusive o sertão, uma zona árida no interior do nordeste. Enquanto se espalhava pelo país, o samba tomou um sabor regional, às vezes sendo tocado com instrumentos típicos locais. Nessa coleção a trilha chamada "Samba" (trilha 20), gravada na Paraíba, é classificada como a moda de viola, um tipo de narrativa lírica que se desenvolveu de fontes portuguesas. O samba é acompanhado pela viola sertaneja, a guitarra folclórica nordestina que tem cordas de aço organizadas em pares. A viola sertaneja é descendente de um instrumento português do século 16. Aqui a viola toca um samba sertanejo em um estilo muito alto que se deve muito ao estilo instrumental do sertão.

Marimba é o nome do berimbau no norte do Brasil, e é um arco ressonante com uma corda de aço, que veio de Angola para representar o folclore afro-brasileiro. Hoje em dia o instrumento é associado com a capoeira e o samba da Bahia, então esse exemplo ("Marinhêro", trilha 21), gravado no Maranhão, dá uma rara idéia de como o berimbau toca um ritmo do norte (carimbó). Essa dança é uma das mais importantes contribuições afro-brasileiras à cultura da Amazônia, tendo entrado no Maranhão pelo estado do Pará.

Nos dois estados do norte do país a Missão gravou uma das mais distribuídas formas de dança brasileira, o Bumba-meu-boi. Sob diferentes nomes, essa dança é encontrada de uma ponta a outra do Brasil, do boi-bumbá no Pará ao boi-de-mamão de Santa Catarina no Sul do país. Essa dança dramática de origem portuguesa conta uma estória centrada na morte e ressurreição de um boi premiado. Começou no nordeste e se espalhou pelo norte do país, seguindo a economia de pecuária que culminava no final do século 18. No Maranhão, o bumba-meu-boi é a mais importante e elaborada celebração do ciclo anual e tem também conexão com a festa de São João, que ocorre nos dias 23 e 24 de junho. Essa conexão é tão próxima que a apresentação do bumba-meu-boi é geralmente oferecida com votos a São João. Nesse caso é chamada boi-de-promessa.

Ainda que o tema da morte simbólica de um boi e a fantasia animal da dança sejam de origem ibérica, os personagens do bumba-meu-boi são bem brasileiros. Como apresentada no Maranhão, a dança inclui um coronel de fazenda branco; vaqueiros; um escravo africano e sua mulher; pajés ameríndios; e outros. A estória envolve o escravo Pai

Francisco, que rouba e mata o boi para que sua mulher grávida, com desejo, possa comer língua de boi. O coronel descobre o crime, coloca Pai Francisco na cadeia e ameaça de matá-lo a não ser que ele compre um boi premiado novo. Os pajés e os doutores são chamados e, depois de uma pantomima elaborada, ressuscitam o boi, e todos dançam de alegria para comemorar, inclusive o boi.

No Maranhão o bumba-meu-boi tem três estilos musicais diferentes, conhecidos como sotaques. Um é afro-brasileiro, um é índio e o outro é mais europeu. O primeiro estilo está nesta coleção, e o acompanhamento inclui oito pares de varetas de percussão chamadas matracas, dois chocalhos, e dois pandeiros grandes chamados tinideiras ("Oh lua nova, oh lua cheia", trilha 22). No Pará o bumba-meu-boi é acompanhado de tambores grandes, tamborins, cuica, chocalho e palmas ("Manué eu só vim fazê teu gosto", trilha 23).

A Coleção Oneyda Alvarenga

Assim como a coleção L. H. Corrêa de Azevedo, arquivada no Rio de Janeiro e disponível no CD que acompanha esta série, as atividades da Biblioteca e sua própria existência são consequência do movimento nacionalista dos anos trinta e quarenta. Nós devemos muito a Mário de Andrade, que possibilitou a causa nacionalista, e a Oneyda Alvarenga, a musicóloga que passou mais de três décadas cuidando dessa coleção que hoje leva o seu nome. As suas monografias e seus catálogos ilustrados, frutos de muitos anos de trabalho, testemunham a riqueza de materiais coletados pela Missão, e tudo num período de tempo relativamente pequeno. Hoje, estes são parte do patrimônio brasileiro, e são mais uma testemunha às aparentemente infindáveis riquezas musicais do país.

O campo musical brasileiro dos anos 30 estava fervilhando com atividades. A Missão de Pesquisas Folclóricas capturou para a posteridade um pré-desenvolvimento, um pré-turístico Brasil onde o patrimônio multi-cultural e multi-étnico se encontravam num dinâmico relacionamento que tem continuado a se desenvolver até o presente. Em 1992, a coleção da Missão, com 234 discos de acetato, 78 r.p.m., em várias dimensões, contendo música folclórica, popular e erudita daquela época, foi gravada em fita digital para preservação, e os arquivos foram abertos a pesquisadores e ao público em geral. Este CD coloca essa coleção extraordinária nas mãos de uma audiência no mundo todo.

Produzido por Mickey Hart e Alan Jabbour
Edição de Música: Mickey Hart com Morton Marks e Fredric Lieberman
Texto: Morton Marks

Engenheiros de som: Library of Congress - Michael Donaldson; 360° Productions - Tom Flye; Rocket Labs - Paul Stubblebine
Coordenação de Produção: Howard Cohen
Consultor de Música para 360° Productions: Dr. Fredric Lieberman
Pesquisa: Kenneth Bilby e Max Derrickson, Library of Congress
Todas Fotos da Coleção Discoteca, American Folklife Center, Library of Congress
Arte Final e Layout: Barbara Longo
Tradução: Cambridge Translation Resources

Agradecimentos: Jose Eduardo Azevedo, Judith Gray, Doris Craig, o escritório da Biblioteca do Congresso no Rio de Janeiro, Nancy Baysinger, John e Helen Meyer, Jonathon Grasse, e Coast Recording Studio.

Agradecimentos Especiais: Morton Marks — Obrigado pela força!

Xangô

1. Euá Mamjô Euá (Toada de Euá). 7:01
Pelo Grupo Xangô da Guida (Idida Ferreira Mulatinha)
Gravado no Recife, Pernambuco, 26/2/38
Vozes com três ingomes, agogô, xerê

Tambor de Mina

2. É Codó É Codó É Codó. 1:27 (solista: Maria Pereira)
3. E de Mariolê, E de Mariolá. 2:04 (solista: Maximiliana Silva)
4. Eu vere garapé vodum. 0:45 (solista: Ededines Gregoria de Moraes)
5. Ó Miná Terê Terê. 1:34 (solista: Maria José Paixão Santos)
6. Ai Inhanhan. 0:58 (solista: Maria José Paixão Santos)
Com Grupo do Tambor da Mina
Gravado em Bairro João Paulo, São Luís do Maranhão, 17/6/38
Uno tambor principal, dois tambores de acompanhamento, triângulo, chocalho

Babaçuê

7. A Doçu Séménome (Canção para Doçu). 2:41 (solista: Satiro Ferreira de Barros)
Com Grupo do Babaçuê
Gravado em Belém do Pará, 6/7/38
3 tambores e chocalho

Pajelança

8. Marajó já teve fama. 2:59
9. Esse catú catú. 1:11
Solista: Satiro Ferreira de Barros
Gravado em Belém do Pará, 7/7/38

Praia

10. Chamada do Aricury. 5:08 (solista: Maria Vieira do Nascimento)
11. Pancarus. 6:40 (solista: Maria Vieira do Nascimento)

Côco

12. Mandar mi chamá (Côco-embolada). 1:32
13. Ingate do vapô ia (Côco-embolada). 1:08
Pelo Grupo Côco de Tambaú
Gravado em Tambaú, João Pessoa, Paraíba, 30/3/38
Vozes com zabumba e ganzá
14. Tamanquêro eu quero um pa (Côco-embolada). 1:55
Por Sebastião Alves Feitosa e José Alves Silva
Gravado em Curêma, Paraíba, 21/4/38
Vozes e ganzá
15. Adeus, adeus amô (Côco-embolada). 3:33
Por José Aleixo Criança
Gravado em Patos, Paraíba, 6/4/38
16. O meu loro não fala (Côco-embolada). 1:42
17. É boi (Côco sotaque). 1:45
Por Manuel Luiz da Silva
Gravado em Patos, Paraíba, 7/4/38
18. Chôa no mará, chôa (Côco de parelha-embolada). 1:41
19. Qua, qua, qua (Côco solto). 1:32
Por Grupo Côco de Tambaú
Gravado em Tambaú, João Pessoa, Paraíba, 30/3/38
Vozes com zabumba e ganzá

Samba e Carimbó

20. Samba (Moda de viola). 1:15
Por José da Luz
Gravado em Fazenda Pedreira, Campina Grande, Paraíba, 4/4/38
Viola sertaneja

21. Marinheiro (Carimbó). 1:28
Músico desconhecido
Gravado em São Luís do Maranhão, 19/6/38
Berimbau

Bumba-Meu-Boi

22. Oh lua nova, oh lua cheia (Bumba-meu-boi). 1:33
Pelo Grupo Bumba-meu-boi de São Luís do Maranhão
Gravado em Bairro João Paulo, São Luís, 19/6/38
Tinideiras, chocalhos, varetas de percussão
23. Manué eu só vim fazê teu gosto (Boi-bumbá). 1:42
Pelo Grupo Boi-bumbá Pai do Campo
Gravado em Belém do Pará, 29/6/38
Pandeiros, tambores, cuíca, chocalho, palmas



THE WORLD





LC 2619



1. Euá Mamnjô Euá 7:01
2. É Codó É Codó É Codó 1:27
3. É de Mariolê, é de Mariolá 2:04
4. Eu vere garapé vodum 0:45
5. Ô Mina Terê Terê 1:34
6. Ai Inhanhan 0:58
7. A Doçu Séménome 2:41
8. Marajó já teve fama 2:59
9. Esse catú catú 1:11
10. Chamada do Aricury 5:08
11. Pancarus 6:40
12. Mandar mi chamá 1:32
13. Ingate do vapô ia 1:08
14. Tamanquêro eu quero um pa 1:55
15. Adeus, adeus amô 3:33
16. O meu loro não fala 1:42
17. É boi 1:45
18. Chôa no mará, chôa 1:41
19. Qua, qua, qua 1:32
20. Samba 1:15
21. Marinheiro 1:28
22. Oh Lua nova, oh lua cheia 1:33
23. Manué eu só vim fazê teu gôsto 1:42



© & ® 1997 360° Productions
 Manufactured and Marketed by Rykodisc under
 exclusive license. Unauthorized duplication is a
 violation of applicable laws. For a free catalogue,
 write Rykodisc USA, Shetland Park, 27 Congress
 Street, Salem, MA 01970 or Rykodisc Europe,
 78 Stanley Gardens, London W3 7SZ UK.

The green-tinted CD jewel box is
 a registered trademark of Rykodisc.
 Printed in the USA. Manufactured in Canada.

www.rykodisc.com

THE ENDANGERED MUSIC PROJECT
The Discoteca
Collection

RCD 10403

All compositions in the public domain.

