

A sepia-toned photograph capturing a moment of musical performance. In the center, a man with dark hair and a mustache, wearing a fedora hat and a light-colored suit jacket over a white shirt, is playing a six-string guitar. He is looking down at his instrument. To his right, another man in a light-colored shirt and shorts stands with his hands clasped near his waist. In the background, several other people are visible, some wearing hats and jackets, suggesting an outdoor event or festival. The overall atmosphere is one of a live musical performance.

The Library of Congress  
Endangered Music Project

L. H. Corrêa de Azevedo:  
*Music of Ceará and Minas Gerais*

## *THE ENDANGERED MUSIC PROJECT*

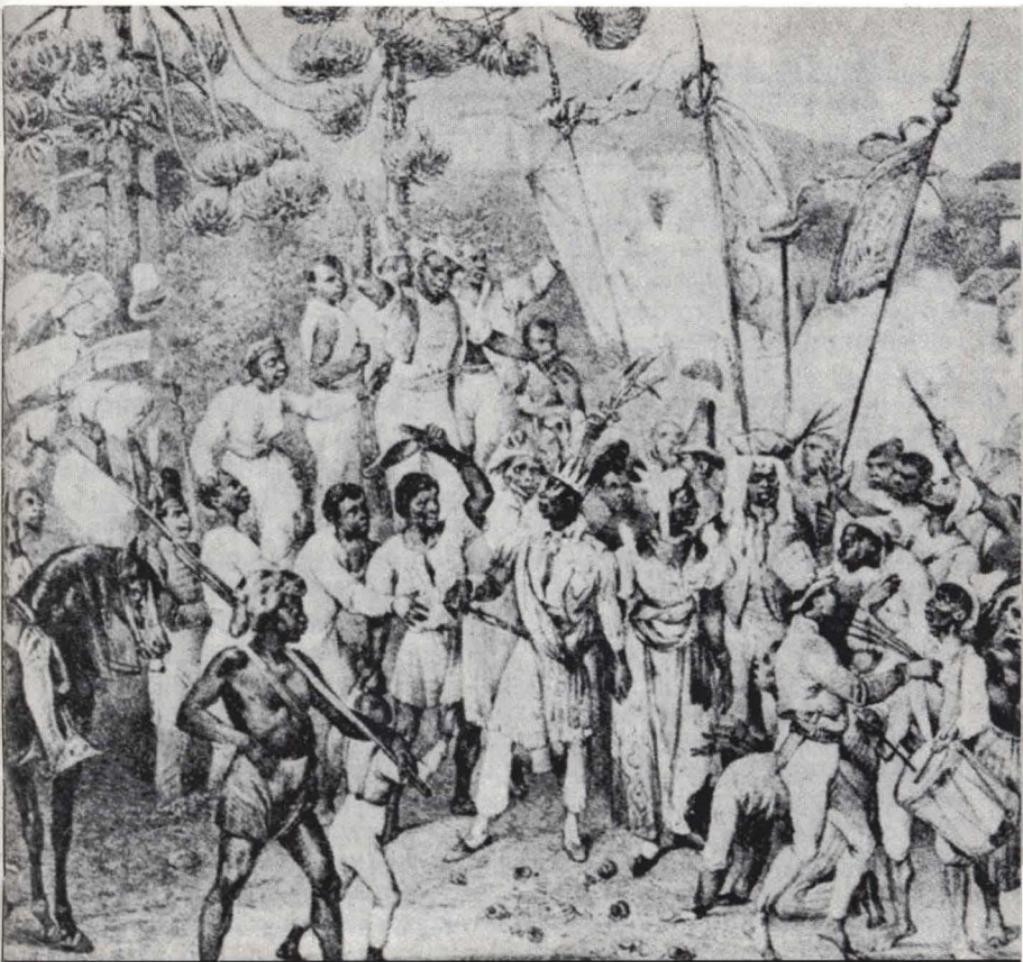
Entering the Main Reading Room of the Library of Congress, one feels the power of an encounter with the wealth of human history, the sum of human knowledge. That knowledge lies encapsulated not only in the written word -- books, journals, magazines, manuscripts -- but in millions of sound recordings, 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*



Festival of Our Lady of the Rosary, Rio de Janeiro, 1880.

*"One of the strangest consequences of the Second World War has been the belated discovery that there is music to the south of us."*

Aaron Copland

When Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, a composer and professor of music in Rio de Janeiro, made these recordings in the early 1940s, relations between Brazil and the United States were as close as they have ever been. Rio and Washington were in a rare alignment, and the wartime cooperation between the two countries took on both military and cultural dimensions. After the United States entered World War II, Washington was deeply concerned with Axis penetration of the Americas, particularly in the South Atlantic. Brazil, an important source of raw materials for the American war effort, was only five hours by bomber from enemy-controlled Senegal in West Africa.

Before Pearl Harbor, Brazilian President Getúlio Vargas had declared his country's neutrality. But in 1942, the Germans sank five Brazilian ships within sight of shore, and Vargas changed his mind. Brazil declared war on the Axis powers that year, helped the allies defend the South Atlantic, and sent thousands of troops to fight in Italy. In July, 1945, they were welcomed back to Rio with a victory parade that included a platoon of American soldiers.

U. S. President F. D. Roosevelt's Good Neighbor Policy, promulgated early in the New Deal, was fully activated after Pearl Harbor, and it had a direct impact on American popular culture. With much of the world engulfed in war, Hollywood was looking for new markets in Latin America, and was happy to spread the Good Neighbor Policy while pleasing Latin American audiences at the same time. In the early 1940s, Hollywood musicals were saturated with Brazilian dance numbers, and samba seemed to be everywhere. Carmen Miranda had taken Hollywood by storm, immediately becoming a cultural icon and, for better

or worse, a symbol of Brazil. Walt Disney made a good-will tour of Latin America in 1941, and two of his war-time films featured elaborate samba sequences: *Saludos Amigos*, with a mix of live action and animation, and *The Three Caballeros*, with Bing Crosby singing "Bahia." Perhaps in the early forties we were getting a glimpse of what a "pan-American" culture might look like.

The Good Neighbor Policy also created an atmosphere of support and cooperation between the Archive of American Folk-Song at the Library of Congress and the work of Brazilian musicologists. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo was the perfect link between the worlds of American and Brazilian folk music. His involvement in folk culture began in 1937 with a series of radio programs on Latin American music, and in 1939 he was named to the chair in National Folklore at the National Institute of Music in Rio. In 1941, he was invited to Washington by Charles Seeger, director of the recently founded Music Division of the Pan American Union, to serve as a consultant for six months.

When Corrêa de Azevedo returned to Brazil, he brought back recording equipment loaned by the Library of Congress, which included one-hundred glass and one-hundred aluminum discs. One set was to go to the Library of Congress, and a duplicate set would stay in Rio. Corrêa de Azevedo soon began often arduous field expeditions, first to the state of Goiás (1942), then to the northeastern state of Ceará (1943), then Minas Gerais (1944), and finally to Rio Grande do Sul (1945). In letters written to the Music Division of the Library of Congress, he described the difficulties of traveling to what were then inaccessible parts of the country: "The problem of transportation is very hard, because we have no railroad to the north and it is impossible to travel by boat. It takes, at least, fifteen days to go from Rio to the North of Minas Gerais and navigate down the São Francisco River to attain the railroad system of the Northeast."

In spite of the many hardships that included the frequent loss of electrical power

in small villages, Corrêa de Azevedo, in four trips, managed to cover the north-east, center, and south of Brazil. The trips to Ceará and Minas Gerais were carried out in close cooperation with the Library of Congress, and the field research included a questionnaire devised by Alan Lomax and used in his own pioneering field work. In 1943, also with Lomax's help, Corrêa de Azevedo founded the Center of Folklore Research at the National School of Music (today part of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro).

Aside from the special circumstances created by war-time cooperation between Brazil and the United States, the early forties in Brazil were a time of nationalism and of serious investigations into the nature of Brazilian culture, particularly its popular, folk, and non-European components. In 1943, Arthur Ramos published the first volume of his *Brazilian Anthropology*, and the nationalist movement in music, which had begun with Heitor Villa-Lobos, was at one of its high points. Brazilian composers of this period, including Villa-Lobos himself, and Francisco Mignone and José Siqueira of the younger generation of this school, were incorporating "national" elements into their works. These included rhythms from urban popular music, folk melodies from the northeast, and Afro-Brazilian religious music.

Concurrent with this drive to create a national culture that would acknowledge and incorporate Brazil's folk and non-European components, Corrêa de Azevedo set out to document the "other" Brazil. At a time when samba reigned at home and abroad, he traveled to the sources of many regional genres that had not yet entered the popular mainstream. In the early 1940s, these genres could still be heard in conditions approximating the settings in which they evolved, carrying out their original functions and with close connections to oral traditions.

In creating a musical map of Brazil, Corrêa de Azevedo planned to pay special

attention to what he considered the major division in Brazilian folk and popular traditions, between what he called "*caboclo*"(rural) and "black" music. In his original plan, the first category was to be represented by music of the *sertão*, the arid northeastern interior, and the second by Afro-Brazilian music from the states of Rio de Janeiro and Minas Gerais. In the caboclo interior, Corrêa de Azevedo recorded many vocal and instrumental styles, such as the *desafios*, or song contests, that are descended from Iberian prototypes. And in Fortaleza, the coastal capital of Ceará, he collected many historically Afro-Brazilian styles. Some of these, like the *congo* songs in this collection, may have developed locally during the colonial period. Others, like the *xangô* and *maracatú* songs, had probably migrated from the city of Recife, an important center of Afro-Brazilian culture further down the coast, or from Alagoas.

But the musical realities that Corrêa de Azevedo encountered and the cultural exchanges that lie behind them were more complex than the division into "*caboclo*" and "black" might suggest. Just as many kinds of American music are the result of an interchange between "country" and "black" (Jimmie Rodgers and Elvis Presley, to name a few), it is often difficult to separate Brazilian music into just two distinct categories. A case in point is the *côco*, whose many variations are well represented in this collection. Originally a ring dance of Afro-Brazilian origin, the *côco* was a major form of recreation in the sugar mills and among the *jangadeiros* (fishermen) of the northeastern Brazilian coast. Its choreography included the *umbigada*, a movement of Angolan origin, and some Amerindian and European elements as well. The widespread popularity of the *côco* throughout the northeast and its sheer variety make it comparable to the samba in Bahia and the Rio area, and in some places it is even called samba.

The songs that accompanied the oldest version of this dance, known as *côco solto*, were in the familiar pattern of a relatively rapid exchange between an

improvising soloist and a chorus singing a fixed refrain. As the sung element developed and the verse form increased in length, it borrowed heavily from the *embolada*. This form of high-speed improvised poetry of Portuguese origin is common to the northeastern interior, where it is a fixture at the *feiras*, or market days, of the sertão. As the côco's verse form continued to expand, it drew on other complex forms found in caboclo oral poetry. In an ingenious wedding of caboclo and Afro-Brazilian styles, the rhythms of the oral poet have been made to drive the dance with a kind of vocal percussion ("Ô Iaiá quero pagar o dinheiro," track 1). The côco and the embolada are now so closely connected that an embolada without dance is still sometimes called a côco, even though this name usually suggests that the dance element is present.

Another example of a mixed genre in the northeast is the *rojão*, a variation of the *baião*, a dance rhythm made popular by Luiz Gonzaga a few years after Corrêa de Azevedo made his field recordings. Gonzaga always denied being the creator of the *baião*, saying that its rhythms were present in northeastern folklore. In the *rojão* in this collection (track 5), we have the proof. The *rojão* is a prelude or interlude during a song contest when the *violeiros* or guitarists play in the 3+3+2 rhythm of the *baião*, which is believed to derive from an old Afro-Brazilian dance of the northeast called the *baiano*. The two men who perform the *rojão* here, Rouxinol and Chico Pequeno, accompany themselves on two *violas*, the steel-stringed folk guitar of the northeast whose distinctive sound evokes the sertão as much as the bottleneck conjures up the American south. This *rojão* was played between the song contests performed for the recordist, and their form is still evident in the alternating solos of the two performers.

In Fortaleza, the coastal capital of Ceará, Corrêa de Azevedo recorded some of the important genres of northeastern Afro-Brazilian music: congos, *xangô*, and maracatú. Variations of the congos are found in many parts of Brazil, and they are usually related in some way to festivals of early black Catholicism that

honored Our Lady of the Rosary and Saint Benedict. In their most elaborate form, the congos are a dramatic dance, a street theater in processional form, that includes the coronation of Kongo kings and queens. This dance originated in the *irmãoades*, the black religious fraternities that were a meeting ground of Portuguese and African elements, especially Kongo-Angolan. The group of congos heard here (tracks 6-8) is led by Luiz Pereira da Silva, known as Luiz Preto. The songs are accompanied by one drum and six *ganzás*, tube- or diamond-shaped shakers of Angolan origin that appear in a variety of Afro-Brazilian contexts. Corrêa de Azevedo left no information about the origin of this group, and it is unclear whether it originated in Ceará or migrated from elsewhere in the northeast.

This is almost certainly the case with the *xangô* and maracatú songs that Corrêa de Azevedo found in Fortaleza. *Xangô* is the name given to Yoruba-based religion in Recife, which closely resembles the better known *candomblé* of Bahia. *Xangô* is also found in the state of Alagoas. It is from either of these centers that *xangô* must have been brought to Fortaleza.

Many writers have commented on the continuities between the *candomblés* and *xangôs* of Salvador and Recife and the Yoruba religion of West Africa. But as the *xangô* moved further away from its center in Recife, its Yoruba elements may have been "crossed" with other Afro-Brazilian musical styles. The instrumentation changed in Fortaleza: instead of the three *ilús* or Yoruba drums, the *xangô* songs of that city are accompanied by a *cuíca*, a friction drum of Angolan origin, which probably came in from processional music, like the maracatú. Some of these songs are in *nagô*, the ritual Yoruba of Brazil ("Ô Bem-bem alaquixá," track 10), and others ("Macumbeiro," track 11) are in Portuguese.

In the early forties, *xangô-maracatú* must have been an important nucleus of Afro-Brazilian culture in Fortaleza. Like the *xangô* religion, the maracatú, a

carnival association, probably also migrated from Recife or Alagoas. The maracatú is a descendant of the *cambindas*, northeastern dances that celebrate African kingship. They are performed on January 6th, the Day of the Kings. Carnivalized, they became an important feature of the Recife celebration, and moved north from there. Interestingly, the maracatú in Fortaleza retained the same connection to that city's xangô religion that it had in Recife. In both places, maracatú became a kind of outdoor or carnival version of xangô, and many of the people who came out in the northeastern street processions were members of that religion. A familiar parallel would be Salvador's carnival *afoxés*, which are an outdoor version of that city's candomblés. In Fortaleza, the same man, Raimundo Alves Feitosa, sings both the xangô and maracatú songs. This would explain why the rhythm of the song "Xangô Xangô" (track 12) is practically identical to the maracatú (tracks 13-15). And the rapid-fire vocal line of at least one maracatú song (track 15) shows the pervasive influence of the embolada in Ceará.

When Corrêa de Azevedo went to Minas Gerais, it was, musically speaking, a relatively neglected part of Brazil. The most famous *mineiro* musician of the day was the *sambista* Ataulfo Alves, and it would be decades before Milton Nascimento and the group of popular composers known as the *clube da esquina* (street-corner club) would make the music of Minas world famous. Located on a high plateau in central Brazil, the northern part of the state borders on Bahia, and its south on the state of São Paulo. It is not surprising, then, that Corrêa de Azevedo would collect music coming in from the northeast ("Côco de Alagoas" and "Côco baiano," tracks 16-17), as well as the south, such as the "Paulista song" performed by a *dupla*, or duet (track 21). The côcos recorded by Corrêa de Azevedo in Minas have a wide stylistic range, from the clearly Afro-Brazilian "Côco-batuque" (track 18) to the caboclo-sounding "Côco dos mateiros" ("Backwoodsmen's côco"), track 20].

The relative isolation of Minas Gerais seems to have also preserved a number of 18th- and 19th-century musical forms of both European and Afro-Brazilian origin. Names from the music history books, such as *lundu*, *modinha*, and *contradança*, turn up regularly in Corrêa de Azevedo's lists of recordings. A recurring dance is the waltz, which entered Brazil in the mid-19th century. Its 3/4 time soon eclipsed the 2/4 of the modinha, a sentimental song whose popularity in Brazil lasted from the latter part of the 18th Century well into the 19th, and could still be found all over Minas in Corrêa de Azevedo's day. Somewhere in Minas, he recorded "Diamantina" (track 22), a magnificent Brazilian waltz sung by members of the Almeida family. Its instrumentation of clarinet, guitars, *cavaquinho* (a four-stringed, ukulele-like instrument), and banjo perfectly evokes the atmosphere of 19th century domestic music making.

The *catopê* is an old Afro-Brazilian processional dance dating back at least to the 18th century that, at the time of these recordings, was found in only two towns, Sêrra and Conceição, in the northern part of the state of Minas Gerais. It is a kind of ambulatory royal court that accompanied processions in honor of Our Lady of the Rosary, and it is a relative of the congos and maracatús of the northeast. In this case, the procession was in honor of *Nossa Senhora da Luz*, Our Lady of the Light. This "Catopê" (track 23) was sung inside a church, and it is accompanied by a *pandeiro*, or tambourine.

In an old mining town in the mountain fastness of Minas Gerais, far from the major centers of Afro-Brazilian culture on the coast, Corrêa de Azevedo recorded some of the most African-sounding music in all of Brazil. These are the *viçungos*, work songs of the diamond miners of Diamantina that even in 1944 were only remembered by a few people and are almost certainly completely lost by now (tracks 24-26). Formerly called Tijuco, Diamantina had been the administrative capital of a gold and diamond mining region that the Portuguese set up

in the 18th century and ran like a colony within a colony. Sealed off from the rest of the country to prevent the outflow of precious stones, Diamantina became an enclave with a unique culture that included many archaic elements preserved by the town's isolation. These *viçungos* provide a rare window into colonial Brazil.

When Corrêa de Azevedo set out to document the "other" Brazil, he had no way of knowing that fifty years later many kinds of music in his collection would be squarely in the Brazilian and "world music" mainstream. Nor could he have known that he was creating a kind of archaeology of Brazilian popular music. In the northeast, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro (who popularized the *côco*), João do Vale, the Quinteto Violado, and then Elba Ramalho, Alceu Valença, and many others would draw "folkloric" music into the popular realm. Tapping into the deepest wellsprings of Afro-Brazilian music, Naná Vasconcelos would transform the traditional into the avant-garde. By adding rock and rap to north-eastern music, Chico Science & Nação Zumbi, and Daúde would create a new context for the oral poetry of the region. And since the sixties, Milton Nascimento would turn again and again to the music of Minas Gerais in his expansion of the Brazilian musical vocabulary.

In many ways, the history of Brazilian popular music since Corrêa de Azevedo's day can be read as the steady assimilation of the styles that he documented into the popular music mainstream. This passage from the seemingly endless store of regional genres and their transformation into a national idiom may be a fulfillment of the dreams of the Nationalist composers in ways they could never have imagined.

#### Music of Ceará

##### **Côco**

1. Ô Iaiá quero pagar o dinheiro. 2:19  
Performed by Manuel Lúcio da Costa and chorus  
*Ganzá* (shaker), wooden box, claps
2. A mangueira. 3:05
3. Ajoieia Chiquinha, ajoieia Loló. 2:08
4. A pain da cana avôa. 2:56  
Performed by João Lourenço and chorus  
*Ganzá* (shaker), tambourine, clapping

##### **Rojão**

5. Rojão. 2:37  
Performed by Rouxinol and Chico Pequeno  
2 violas

##### **Congos**

- 6-8. Songs of the Congos. 1:32, 3:30, 1:22  
Performed by Group of Luiz Pereira da Silva  
Solo voice: Luiz Preto  
Solo voice, mixed chorus, 1 drum, 6 *ganzás* (shakers)

##### **Xangô**

9. Balé-ô ó mafunga. 1:34
10. Ô bem-bem alaquixá. 1:39
11. Macumbeiro. 3:10
12. Xangô, xangô. 2:19  
Performed by Raimundo Alves Feitosa  
Vocal, cuica (friction drum), drum, shaker, gonguê (iron bell)

##### **Maracatú**

- 13-15. Maracatú songs. 1:13, 2:09, 2:23  
Performed by Group Az de Ouro  
Lead vocal: Raimundo Alves Feitosa  
2 drums, cuica, 2 *ganzás*, gonguê

#### Music of Minas Gerais

##### **Côco**

16. O laço da fita (*Côco de Alagoas*). 2:10  
Performed by José Querino da Silva  
Vocal with tambourine
17. Côco baiano. 2:02  
Performed by Hermano Caetano  
Viola
18. Fala nêgo do chapéu morrudo (*Côco batuque*). 2:52  
Performed by Antônio Feliz Veloso  
Voice and drum
19. Pancada é um (*Côco* with guitar). 3:19  
Performed by Manoel dos Santos (vocal), and José Lopes de Figueiredo (guitar)
20. Côco dos mateiros (*Côco* with viola). 2:02  
Performed by Hermano Caetano

##### **Country Music**

21. Vendi minha tropa (Paulista song). 3:20  
Performed by Gabriel Pereira da Silva (vocal and viola), with Querubim Nascimento de Araújo (vocal), and José Camilo da Silva (spoons)

##### **Waltz**

22. Diamantina (Waltz). 4:25  
Performed by The Almeida Family  
Group singing with clarinet, guitars, cavaquinho, and banjo

##### **Catopê**

23. Catopê (Processional song). 3:49  
Performed by José Paulino de Assunção and Francisco Paulino  
Vocals with tambourine

##### **Viçungos**

24. Songs for carrying the dead in hammocks. 0:48  
Performed by José Paulino de Assunção and Francisco Paulino
25. When drying the water (Mine workers' song). 0:53
26. At dawn. 2:18  
Performed by Joaquim Caetano de Almeida (vocal)

##### **Stone Cutters Song**

27. Piercing the stones (Chant of the stone cutters). 1:31  
Performed by Geraldo Amaro, José Hipólito, and Teófilo da Silva (vocals)

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

Package Design: MaryAnn Southard and Maura Nicholson

Portuguese Translations: Cambridge Translation Resources

Thanks to: 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.

Cover Photo: Singer at northeastern Brazilian open-air market.

Courtesy of Documentation Center, Funarte (Centro de Documentação da Funarte), Rio de Janeiro.

Special thanks to Solange Zuniga.

Rear Card Photo: Maracatú procession, Recife.

Courtesy of Brazilian Embassy.

Special thanks to Andre Lago.

*"Uma das consequências mais estranhas da Segunda Guerra Mundial foi a descoberta tardia de que existe música ao nosso sul".*

Aaron Copland

Quando Luiz Heitor de Azevedo, um compositor e professor de música no Rio de Janeiro, fez essas gravações em meados dos anos 1940, as relações entre os dois países estavam melhores do que nunca. O Rio de Janeiro e Washington estavam se entendendo extremamente bem, e a cooperação de guerra entre os Estados Unidos e o Brasil tomou dimensões militares e culturais. Depois que os Estados Unidos entraram na II Guerra Mundial, Washington estava bastante preocupada com a penetração do Eixo nas Américas, particularmente no Atlântico Sul. O Brasil, uma importante fonte de matéria prima para os esforços de guerra americanos, estava localizado somente a cinco horas de vôo por bombardeiro do Senegal controlado pelo inimigo na costa oeste da África.

Antes de Pearl Harbor, o Presidente Getúlio Vargas havia declarado a neutralidade do Brasil. Mas, em 1942, os alemães afundaram cinco navios brasileiros perto do litoral brasileiro, e aí Vargas mudou sua posição. Depois de declarar naquele ano guerra à Alemanha e aos seus aliados, o Brasil ajudou os aliados a defender o Atlântico Sul, mandando milhares de soldados para lutar na Itália. Em julho de 1945, esses soldados foram recebidos de volta no Rio de Janeiro com alegres saudações e um desfile de vitória, que incluiu um batalhão de soldados americanos.

A Política do "Bom Vizinho" do Presidente Americano F. D. Roosevelt, que foi promulgada no começo de seu plano de reforma "New Deal", foi totalmente utilizada em seguida ao bombardeio de Pearl Harbor, e teve um forte impacto na cultura popular dos Estados Unidos. Com a maioria do mundo envolvido na guerra, Hollywood começou a procurar por novos mercados na América Latina,

e estava contente em anunciar a Política do Bom Vizinho ao mesmo tempo que agradava as audiências latinas. No início da década de 40, os musicais de Hollywood estavam repletos de números musicais brasileiros, e o samba parecia estar em toda a parte. Carmen Miranda parecia ter invadido Hollywood como uma tempestade, tornando-se um ícone cultural e, para bem ou para mal, o símbolo do Brasil. A Walt Disney organizou uma turnê de boa-vontade pela América Latina em 1941, e dois de seus filmes de tempo de guerra tiveram elaboradas seqüências de samba: *Saludos Amigos*, com uma mistura de ação ao vivo e desenhos animados, e *Os Três Caballeros*, com Bing Crosby cantando "Bahia". Talvez no começo dos anos 40 nós estávamos tendo uma idéia de como uma cultura "pan-americana" seria.

A Política do Bom Vizinho também criou uma atmosfera de apoio e cooperação entre o Arquivo de Canções Folclóricas Americanas da Biblioteca do Congresso e as obras de musicólogos brasileiros. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo foi a pessoa perfeita para servir de ponte entre os mundos de música folclórica brasileira e americana. O seu envolvimento com a cultura folclórica começou em 1937 com uma série de programas de rádio sobre música latina, e em 1939 ele foi nomeado presidente de Folclore Nacional no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro. Em 1941, ele foi chamado a Washington por Charles Seeger, o diretor da recentemente fundada Divisão Musical da União Pan-Americana, para servir de consultor por seis meses.

Quando Azevedo retornou ao Brasil, ele trouxe consigo materiais de gravação emprestados da Biblioteca do Congresso, dentro os quais constavam cem discos de alumínio e cem discos de vidro. Os discos iriam para a Biblioteca do Congresso, e uma duplicata ficaria no Rio de Janeiro. Azevedo então logo começou suas normalmente árduas expedições de área, primeiro para Goiás (1942), depois ao Ceará no nordeste (1943), Minas Gerais (1944), e por final

ao Rio Grande do Sul (1945). Em cartas escritas à Divisão de Música da Biblioteca do Congresso, Azevedo descreveu as dificuldades de viajar pelas partes inacessíveis do país: "O problema de transporte é muito grande, porque não existem trens que vão para o norte do país, e é quase impossível viajar de barco. Leva-se, pelo menos, quinze dias para ir do Rio de Janeiro para a zona norte de Minas Gerais e pegar um barco para navegar rio abaixo no Rio São Francisco até que se alcance o sistema ferroviário do nordeste".

Apesar de pequenas inconveniências encontradas no caminho, tais como a perda de energia elétrica em pequenos vilarejos, Azevedo conseguiu percorrer o nordeste, o centro, e o sul do país em apenas quatro viagens. As expedições ao Ceará e a Minas Gerais foram supervisionadas cuidadosamente pela Biblioteca do Congresso, e Azevedo usou nas suas pesquisas um questionário composto por Alan Lomax em suas próprias expedições de pesquisa de área. Em 1943, também com a ajuda de Alan Lomax, Azevedo fundou o Centro de Pesquisas Folclóricas na Faculdade Nacional de Música. Hoje, o centro é parte da Faculdade de Música na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Além das circunstâncias especiais criadas pela cooperação de guerra entre o Brasil e os Estados Unidos, o começo dos anos quarenta foi um período de nacionalismo no Brasil e de sérias investigações da natureza da cultura brasileira, particularmente dos seus componentes populares, folclóricos e não-europeus. Em 1943, Arthur Ramos publicou o primeiro volume do seu livro "Brazilian Anthropology", e o Movimento Nacionalista de Música, que começara com o próprio Heitor Villa-Lobos era um dos seus pontos altos. Os compositores brasileiros daquela época, como Villa-Lobos, Francisco Mignone e José Siqueira da geração mais nova de sua escola, estavam incorporando elementos "nacionais" em seus trabalhos. Estes incluíam ritmos de música popular urbana, melodias de folclore do nordeste, e música religiosa afro-brasileira.

No meio dessa corrente para a criação de uma cultura nacional que incorporaria o folclore brasileiro com os elementos não-europeus, Azevedo começou a documentar o “outro” Brasil. Nos tempos em que o samba reinava no Brasil e no exterior, Azevedo viajou para as fontes de muitos gêneros nacionais que ainda não haviam entrado na corrente nacional popular. No começo dos anos quarenta, esses gêneros ainda podiam ser ouvidos em condições aproximadas ao seu ambiente natural, carregando as suas funções originais e com íntimas conexões a tradição oral.

Parte do processo de criação de um mapa musical do Brasil, Azevedo planejou prestar uma atenção especial ao que ele considerava a maior parte do folclore e tradições populares brasileiras, o que ele chamava de música “cabocla” e “negra”. No plano original de Azevedo, a primeira categoria seria representada pela música do sertão, o árido interior do nordeste, e o segundo em música afro-brasileira dos estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais. No interior “caboclo”, Azevedo gravou muitos estilos vocais e instrumentais, tais como os desafios que descendem de protótipos ibéricos. E em Fortaleza, a capital do Ceará que está situada no litoral, Azevedo coletou diversos estilos afro-brasileiros históricos. alguns desses, como as canções de congo nesta coleção, podem ter se desenvolvido localmente durante o período colonial. Outros, como as canções do xangô e do maracatú, provavelmente migraram da cidade do Recife, um importante centro de cultura afro-brasileira situado no litoral, ou talvez do estado de Alagoas.

Mas as realidades musicais que Azevedo encontrou, e os intercâmbios culturais que são responsáveis pelas mesmas, eram mais complexas do que a divisão entre o “caboclo” e o “negro” podia sugerir. Assim como muitos tipos de música americana são um resultado da mistura entre o “country” e o “black” (como por exemplo Jimmie Rodgers e Elvis Presley), assim também é difícil de se classificar a música brasileira em somente duas distintas categorias. Um exemplo disso é o

côco, do qual as suas diversas variações estão bem representadas nesta coleção. Originalmente uma dança de roda de origem afro-brasileira, o côco era uma popular maneira de recreação nas usinas de açúcar e entre os jangadeiros do litoral do nordeste brasileiro. A sua coreografia incluía a umbigada, um movimento de origem angolana, e também alguns elementos de origem ameríndia e européia. A extensiva popularidade do côco pelo nordeste, e a sua grande variedade, o faz comparável ao samba na Bahia e no Rio de Janeiro, e em alguns lugares o côco é até chamado de samba.

As canções que acompanham a mais antiga versão dessa dança, conhecidas como côco solto, se encontram em um familiar padrão de uma troca rápida entre a improvisação de um solista e um coro cantando um refrão repetitivo. Enquanto o elemento de voz se desenvolveu e o cantado de versos se expandiu, este copiou muito da embolada, uma forma de poesia improvisada cantada em alta velocidade que tem origem portuguesa muito comum ao interior do nordeste, onde é sempre ouvida nas feiras do sertão. Enquanto os versos do côco continuaram a se expandir, ele pegou influência de outras complexas formas encontradas na poesia oral do caboclo. Num casamento ingenioso de estilos caboclo e afro-brasileiro, os ritmos do poeta oral são feitos para liderar a dança num tipo de percussão vocal (“O Iaiá quero pagar o dinheiro”, trilha 1). Agora, o côco e a embolada estão tão intimamente conectados que uma embolada sem dança às vezes é chamada de côco, ainda que esse nome sugira que o elemento de dança esteja presente.

Outro exemplo de um gênero mesclado do nordeste é o rojão, uma variação do baião, que é um ritmo de dança que foi popularizado por Luiz Gonzaga logo depois que Azevedo fez suas gravações de área. Gonzaga sempre desmentiu ter sido o criador do baião, dizendo que estes ritmos já estavam presentes no folclore nordestino. No rojão desta coleção (trilha 5), nós temos prova disso. O rojão

é um prelúdio ou um interlúdio durante um concurso de canções quando os violeiros tocam no ritmo 3+3+2 do baião, que muitos acreditam que teve origem de uma dança afro-brasileira do nordeste chamada baiano. Os dois homens que tocam o rojão aqui, Rouxinol e Chico Pequeno, se acompanham a si mesmos em duas violas, o violão folclórico do nordeste que tem cordas de aço, as quais evocam o sertão da mesma maneira que o "bottleneck" evoca o sul norte-americano. Esse rojão foi tocado no concurso de canções que foi apresentado para Azevedo, e a forma deles ainda é evidente nos solos alternados dos dois músicos.

Em Fortaleza, a capital do estado do Ceará que está situada no litoral, Azevedo gravou alguns dos importantes gêneros da música afro-brasileira do nordeste: congós, xangôs, maracatús. Variações dos congós são encontradas em diversas partes do Brasil, e elas são geralmente relacionadas de alguma forma aos festivais do catolicismo negro que honrava a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Em sua forma mais elaborada, os congós são uma dança dramática, um tipo de teatro de rua em procissão, que inclui a coroação dos Reis e Rainhas do Congo. Essa dança originou nas irmandades, as fraternidades religiosas negras que eram um lugar de encontro entre elementos portugueses e africanos, especialmente congo-angolanos. Os grupos de congós escutados neste CD (trilhas 6-8) são liderados por Luiz Pereira da Silva, conhecido como Luiz Preto. As canções são acompanhadas por um tambor e seis ganzás, chocalhos de origem angolana em forma de tubos ou diamantes que aparecem em diversos contextos afro-brasileiros. Azevedo não deixou nenhuma informação sobre a origem desse grupo, sendo difícil de se determinar se o mesmo se originou no Ceará ou migrou de outra parte do nordeste brasileiro.

Este é quase certamente o caso das canções do xangô e do maracatú que Azevedo encontrou em Fortaleza. Xangô é o nome dado à religião Yoruba do Recife, que se aparenta muito ao candomblé da Bahia. O xangô também é

encontrado no estado do Alagoas. Deve ter sido de algum desses centros que o xangô foi trazido a Fortaleza.

Muitos escritores têm comentado a respeito das diversas similaridades entre os candomblés e os xangôs de Salvador e Recife, e da religião Yoruba da África Ocidental. Mas à medida que o xangô movia para mais longe de seu centro no Recife, os seus elementos Yoruba podem ter se mesclado com outros estilos musicais afro-brasileiros. A instrumentação mudou em Fortaleza: ao invés dos três ilús ou tambores Yoruba, as canções xangô dessa cidade são acompanhadas por uma cuíca, um tambor de fricção de origem angolana, que provavelmente foi introduzido pela música processional, como o maracatú. Algumas dessas canções são em Nagô, o ritual Yoruba do Brasil ("Ô Bem-bem alaquixá", trilha 10), e outras ("Macumbeiro", trilha 11) são em português.

No começo dos anos quarenta, o xangô-maracatú deve ter sido um importante núcleo de cultura afro-brasileira em Fortaleza. Assim como a religião xangô, o maracatú, um grupo de carnaval, provavelmente também migrou de Recife ou de Alagoas. O maracatú é um descendente dos cambindas, danças nordestinas que celebram o reinado africano. Este acontece no dia 6 de janeiro, o Dia de Reis. Carnavalizados, os cambindas se tornaram uma importante característica do carnaval do Recife, movendo-se de lá para o norte. Curiosamente, o maracatú de Fortaleza manteve a mesma conexão com a religião xangô daquela cidade que tinha no Recife. Nos dois locais o maracatú se tornou uma forma de carnaval de rua xangô, e muitas pessoas que saiam nas procissões de rua eram membros dessa religião. Um paralelo familiar seria o carnaval afoxé de Salvador, que é um tipo de candomblé de rua. Em Fortaleza, o mesmo homem, Raimundo Alves Feitosa, canta ambos o xangô e o maracatú. Isso explicaria porque os ritmos da canção "Xangô xangô" (trilha 12) são praticamente idênticos aos do maracatú (trilhas 13-15). E a linha vocal veloz de pelo menos um maracatú (faixa 15) mostra a influência penetrante da embolada no Ceará.

Quando Azevedo foi para Minas Gerais, esta região era, musicalmente falando, uma parte relativamente apagada do Brasil. O mais famoso músico mineiro da época era o sambista Ataulfo Alves, e levaria décadas até que Milton Nascimento e o grupo de compositores famosos Clube da Esquina fizessem a música de Minas Gerais famosa no mundo inteiro. Localizado num alto platô na parte central do Brasil, a parte norte do estado tem fronteiras com a Bahia, e a parte sul tem fronteiras com São Paulo. Por isso, não é surpreendente que Azevedo colecionasse música vinda do nordeste ("Côco de Alagoas" e "Côco baiano," trilhas 16-17), assim como também música vinda do sul, como a canção Paulista, cantada por uma dupla (trilha 21). Os côcos gravados por Azevedo em Minas possuem um amplo alcance estilístico, desde o côco-batuque claramente afro-brasileiro (faixa 18) ao côco com som caboclo, "Côco dos mateiros" (faixa 20).

A relativa isolamento de Minas Gerais parece ter preservado uma grande quantidade de formas musicais dos séculos 18 e 19 de ambas origens européia e afro-brasileira. Nomes dos livros de história de música, tais como lundu, modinha e contradança, aparecem regularmente nas listas de gravações de Azevedo. Uma dança recorrente é a valsa, que chegou ao Brasil no meio do século 19. O seu tempo 3/4 logo escondeu a modinha de 2/4, um tipo de canção popular sentimental cuja popularidade no Brasil foi do final do século 18 ao século 19 e que ainda se encontrava em toda parte de Minas no tempo de Azevedo. Em algum lugar em Minas Gerais, Azevedo gravou "Diamantina" (trilha 22) uma magnífica valsa brasileira cantada por membros da família Almeida. A sua instrumentação de clarinete, violões, cavaquinho e banjo, perfeitamente criou a atmosfera de composição da música doméstica do século 19.

O catopê é uma velha dança de procissão afro-brasileira datada do século 18 que, no tempo das gravações de Azevedo, era encontrada em somente duas cidades, Serro e Conceição, ambas na parte norte do estado de Minas Gerais. Era um

tipo de corte real ambulante que acompanhava procissões em honra a Nossa Senhora do Rosário, e é relacionada aos congos e maracatús do nordeste. Nesse caso, a procissão era em homenagem a Nossa Senhora da Luz. Esse "Catopê" (trilha 23) foi cantado dentro de uma igreja, e é acompanhado por um pandeiro.

Foi numa velha cidade mineradora nas montanhas de Minas Gerais, longe dos grandes centros de cultura afro-brasileira do litoral, que Azevedo gravou uma das músicas mais africanas do Brasil inteiro. Esses são os viçungos, canções de trabalho dos mineiros de diamantes de Diamantina, que até mesmo em 1944 eram lembradas somente por poucas pessoas, e hoje estão quase totalmente perdidas (trilhas 24-26). Anteriormente chamada Tijuco, Diamantina foi a capital administrativa de uma região de mineração de ouro e diamantes que os portugueses organizaram no século 18, e governaram como uma colônia dentro de uma colônia. Completamente separada do resto do país, para prevenir a extração ilegal de pedras preciosas, Diamantina se tornou um centro de uma cultura única, que incluía muitos elementos arcaicos preservados pela isolamento da cidade. Esses viçungos proporcionam uma janela para o Brasil colonial.

Quando Azevedo saiu para documentar o "outro" Brasil, ele não tinha nenhum meio de saber que cinqüenta anos depois muitos tipos de música na sua coleção estariam certeiramente na principal corrente de música brasileira e mundial. Nem poderia imaginar que havia criado um tipo de arqueologia da música popular brasileira. No nordeste, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro (que popularizou o côco), João do Vale, O Quinteto Violado, e depois, Elba Ramalho, Alceu Valença e muitos outros trouxeram música folclórica para dentro do reino da música popular. Das fontes mais profundas da música afro-brasileira, Naná Vasconcelos transformaria o tradicional em vanguarda. Ao adicionar o rock e o rap à música nordestina, Chico Science & Nação Zumbi, e Daúde criariam um novo contexto para a poesia oral da região. E desde os anos sessenta, Milton

Nascimento buscava mais e mais a música de Minas Gerais durante a expansão de seu vocabulário de música brasileira.

Em muitas maneiras, a história da música popular brasileira desde os tempos de Azevedo pode ser lida como a assimilação dos estilos que ele documentou na corrente nacional popular. Essa passagem da aparentemente interminável fonte de gêneros regionais e sua transformação em idioma nacional pode ser vista como a realização dos sonhos dos compositores nacionalistas em formas que eles nunca poderiam ter imaginado.

#### Música do Ceará

##### **Côco**

1. O Iaiá quero pagar o dinheiro. 2:19  
Por Manuel Lucio da Costa e coro  
Ganzá, caixa de madeira, palmas
2. A mangueira. 3:05
3. Ajoeia Chiquinha, ajoeia Loló. 2:08
4. A paia da cana avôa. 2:56  
Por João Lourenço e coro.  
Ganzá, pandeiro, palmas

##### **Rojão**

5. Rojão. 2:37  
Por Rouxinol e Chico Pequeno  
2 violas

##### **Congos**

- 6-8. Canções dos Congos. 1:32, 3:30, 1:22  
Pelo Grupo de Luiz Pereira da Silva  
Solistas: Luiz Preto  
Solistas, coro misto, 1 tambor, 6 ganzás

##### **Xangô**

9. Balé-o ó mafunga. 1:34
10. Ô Bem-bem alaquixá. 1:39
11. Macumbeiro. 3:10
12. Xangô, Xangô. 2:19  
Por Raimundo Alves Feitosa  
Vocais com cuica, tambor, chocalho e gonguê.

##### **Maracatú**

- 13-15. Canções do Maracatú. 1:13, 2:09, 2:23  
Pelo Grupo Az de Ouro  
Vocais: Raimundo Alves Feitosa  
Com coro, 2 tambores, cuica, 2 ganzás, gonguê

#### Música de Minas Gerais

##### **Côco**

16. O laço da fita (Côco de Alagoas). 2:10  
Por José Querino da Silva  
Vocal com pandeiro
17. Côco baiano. 2:02  
Por Hermano Caetano  
Viola
18. Fala nego do chapéu marrudo (Côco-batuque). 2:52  
Por Antônio Felix Voloso  
Voz e tambor
19. Pancada é um (Côco com violão). 3:19  
Por Manoel dos Santos (vocal), e José Lopes de Figueiredo (violão)
20. Côco dos mateiros (Côco com viola). 2:02  
Por Hermano Caetano

##### **Música Caipira**

21. Vendi minha tropa (Canção paulista). 3:20  
Por Gabriel Pereira da Silva (vocal e viola), com Querubim Nascimento de Araújo (vocal), e José Camilo da Silva (colheres)

##### **Valsa**

22. Diamantina (valsa). 4:25  
Canto em grupo pelos membros da família Almeida com clarineta, violões, cavaquinho, banjo.

##### **Catopê**

23. Catopê (Canto de procissão). 3:49  
Por José Paulino de Assunção e Francisco Paulino  
Vocais com pandeiro

##### **Viçungos**

24. Cantos para carregar os mortos em redes. 0:48  
Por José Paulino de Assunção e Francisco Paulino
25. Secando a água (Canto dos mineiradores). 0:53
26. Ao amanhecer. 2:18  
Por Joaquim Caetano de Almeida (vocal)

##### **Canção dos Cortadores de Pedra**

27. Perurando as rochas (Canto dos cortadores de pedra). 1:31  
Cantada por Geraldo Amaro, José Hipólito, e Teófilo da Silva

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

Arte final e layout: MaryAnn Southard e Maura Nicholson

Tradução: Cambridge Translation Resources

Agradecimentos: 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!

Capa: Cantor nordestino numa feira.

Foto gentilmente cedida pelo Centro de Documentação da Funarte, Rio de Janeiro.

Agradecimentos especiais: Solange Zuniga.

Contracapa: Maracatú do Recife.

Foto gentilmente cedida pela Embaixada Brasileira.

Agradecimentos especiais: Andre Lago



RYKO

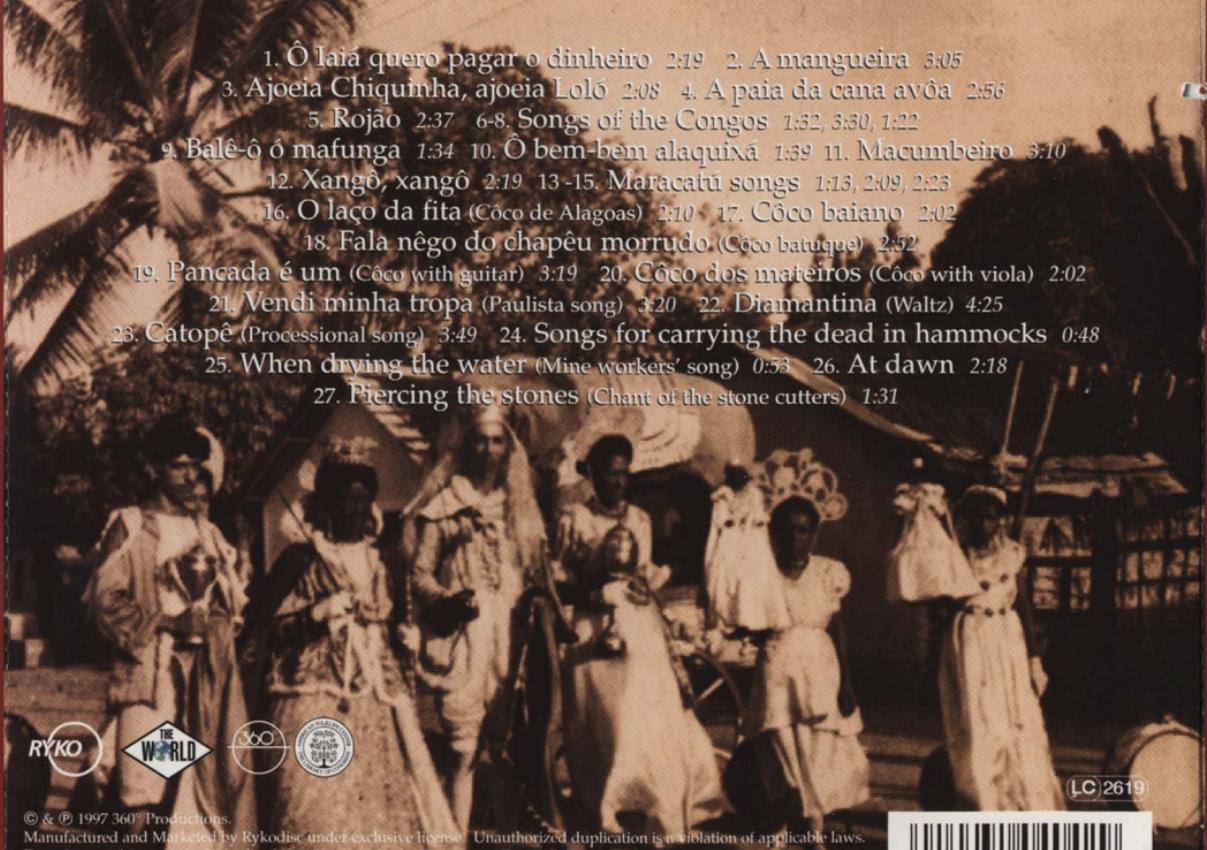
360°



RCD 10404

THE WORLD



- 
1. Ô Iaiá quero pagar o dinheiro 2:19 2. A mangueira 3:05  
 3. Ajoelia Chiquinha, ajoelia Loló 2:08 4. A paia da cana avôa 2:56  
 5. Rojão 2:37 6-8. Songs of the Congos 1:32, 3:30, 1:22  
 9. Balé-ô ó mafunga 1:34 10. Ô bem-bem alaquiná 1:39 11. Macumbeiro 3:10  
 12. Xangô, xangô 2:19 13-15. Maracatú songs 1:13, 2:09, 2:23  
 16. O laço da fita (Côco de Alagoas) 2:10 17. Côco baiano 2:02  
 18. Fala nêgo do chapéu morrado (Côco batuque) 2:52  
 19. Pancada é um (Côco with guitar) 3:19 20. Côco dos mateiros (Côco with viola) 2:02  
 21. Vendi minha tropa (Paulista song) 3:20 22. Diamantina (Waltz) 4:25  
 23. Catopé (Processional song) 3:49 24. Songs for carrying the dead in hammocks 0:48  
 25. When drying the water (Mine workers' song) 0:53 26. At dawn 2:18  
 27. Piercing the stones (Chant of the stone cutters) 1:31



© & ℗ 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](http://www.rykodisc.com)

LC 2619

0 14431 04042 9

THE ENDANGERED MUSIC PROJECT

L. H. Correa  
de Azevedo

RCD 10404

All compositions in the public domain.

