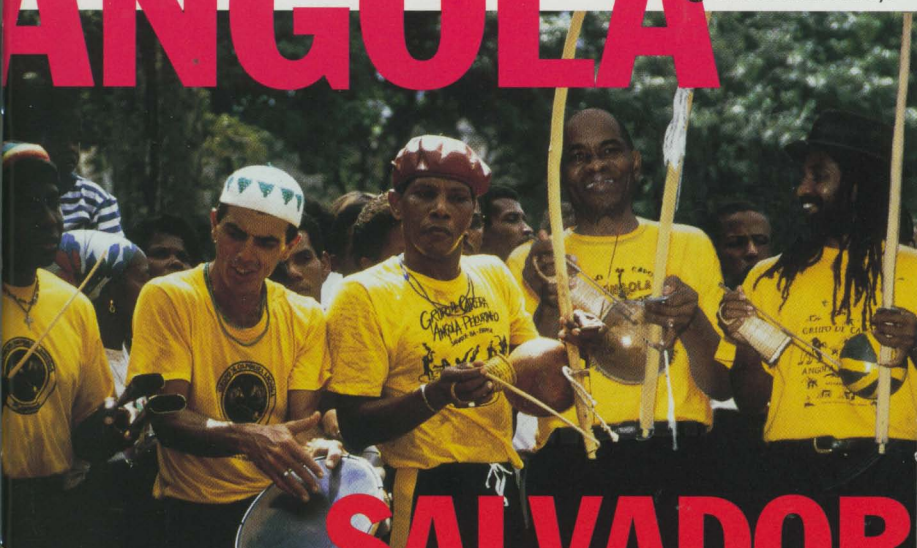


CAPOEIRA ANGOLA



Smithsonian/Folkways



grupo de capoeira angola pelourinho

FROM

SALVADOR BRAZIL

CAPOEIRA ANGOLA FROM SALVADOR, BRAZIL

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO

Produced in collaboration with the Organization of American States
and the Grupo de Capoeira Angola Pelourinho

Notes in English and Portuguese/Comentário em Inglês e Português

Part I (tracks 1-7)

King Zumbi of Palmares/Rei Zumbi dos
Palmares (Mestre Moraes) 9:05

Part II (tracks 8-12)

Story of Master Pastinha/História do
Mestre Pastinha (Mestre Moraes) 6:51

Part III (tracks 13-16)

Lê, God is the Greatest/Lê Maior É Deus
(Mestre João Grande) 7:26

Part IV (tracks 17-21)

Portrait of Salvador/Retrato de Salvador
(Mestre Moraes) 6:01

Part V (tracks 22-28)

Traditional Rhythms/Toques
Tradicional 14:43

Part VI (tracks 29-39)

Live: First International Encounter of
Capoeira Angola August 17, 1994/Ao Vivo:
Primeiro Encontro Internacional de Capoeira
Angola, 17 Agosto de 1994 10:15

Capoeira Angola, a form of Afro-Brazilian self-defense and dance, has its roots in African traditions and is becoming popular in urban centers around the world. The call-and-response singing in Capoeira is accompanied by compelling rhythms played on *berimbau* and percussion instruments that express and control the performance of the Capoeira fight/dance. The musicians and singers featured here are among the finest modern performers of Capoeira Angola music.

Capoeira Angola, uma combinação afro-brasileira de dança e defesa pessoal, tem suas raízes nas tradições africanas e vem se tornando cada vez mais popular em todo o mundo. Os músicos e cantores desta gravação estão entre os maiores expoentes da moderna música de Capoeira Angola. Seus cantos, acompanhados pelos ritmos de percussão e berimbau, controlam a luta/dança do jogo de capoeira.



150
Anniversary
Smithsonian



Smithsonian
Folkways

Center for Folklife Programs and Cultural Studies | 955 L'Enfant Plaza, Suite 2600 | Smithsonian
Institution | Washington DC 20560 | SF CD 40465 © © 1996 Smithsonian/Folkways Recordings

0 9307-40465-2 4



CAPOEIRA ANGOLA FROM SALVADOR, BRAZIL

Produced by Mestre Cobra Mansa and Heidi Rauch in collaboration with the Organization of American States and Grupo de Capoeira Angola Pelourinho.

Part I (tracks 1–7)

King Zumbi of Palmares/Rei Zumbi dos Palmares (Mestre Moraes) 9:05

1. Rei Zumbi dos Palmares (1:34)
2. Chula (0:45)
3. Santa Bárbara (1:23)
4. Côco no Dente (1:19)
5. Tem Dendê (1:11)
6. Tim, Tim Lá Vai Viola (1:03)
7. Saia do Mar Marinheiro (1:50)

Part II (tracks 8–12)

Story of Master Pastinha/História do Mestre Pastinha (Mestre Moraes) 6:51

8. História do Mestre Pastinha (1:09)
9. Chula (0:59)
10. Paranaê (1:42)
11. Gunga é Meu (1:42)
12. Jogo de Dentro (1:19)

Part III (tracks 13–16)

Lê, God is the Greatest/Lê Maior É Deus (Mestre João Grande) 7:26

13. Lê Maior É Deus (0:41)
14. Chula (2:09)
15. Valhe-me Deus Senhor São Bento (1:44)
16. Vou-me Embora (3:27)

Part IV (tracks 17–21)

Picture of Salvador/Retrato de Salvador (Mestre Moraes) 6:01

17. Retrato de Salvador (1:16)

18. Chula (0:44)
19. Eu Sou Angoleiro (0:55)
20. Meu Boi Morreu (1:20)
21. A Manteiga Derramou (1:46)

Part V (tracks 22–28)

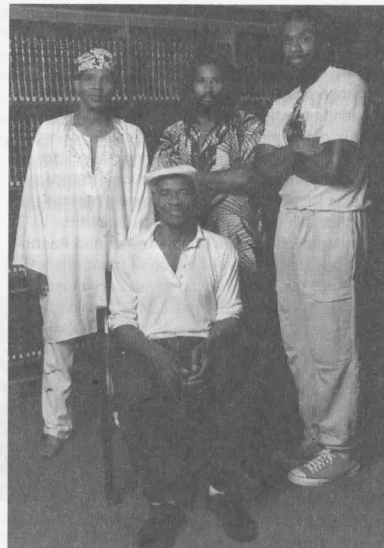
Traditional Rhythms/Toques Tradicionais 14:33

22. Angola (2:25)
23. São Bento Grande (1:51)
24. São Bento Pequeno (1:55)
25. Luna (2:25)
26. Santa Maria (2:12)
27. Cavalaria (1:42)
28. Jogo de Dentro (2:03)

Part VI (tracks 29–39)

Live: First International Encounter of Capoeira Angola August 17, 1994/Ao vivo: Primeiro Encontro Internacional de Capoeira Angola, 17 Agosto de 1994 22:04

29. Toques (1:16)
30. Paranaê (3:10)
31. Santa Bárbara (2:21)
32. Côco no Dente (1:13)
33. Eu Sou Angoleiro (1:59)
34. Ai, Ai, Ai, São Bento me Chama (1:39)
35. Ô Nêga que Vende Aí (2:27)
36. Abalou Cachoeira (3:06)
37. Chora Viola (0:59)
38. Ai, Ai, Aidê (1:40)
39. Barauna Caiu (2:14)



4 generations of Capoeira Angola: Mestre João Grande, Mestre Cobra Mansa, Mestre Moraes, Contra-Mestre Themba

Cover photograph, figures from left to right: Poloca (with tambourine), Mestre Moraes, Mestre João Grande, Mestre Cobra Mansa

Director's Foreword

Capoeira Angola from Salvador, Brazil is the fruit of a collaboration between the Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), Smithsonian/Folkways Recordings, and the Organization of American States. In recent decades, *capoeira* has been transformed from a regional Brazilian martial art/dance genre into an internationally known and widely taught art form and philosophy, through the hard work and zeal of its masters and participants—among them GCAP, with centers in various Brazilian and U.S. cities. As both Dr. Dawson's and GCAP's essays reveal, *capoeira* is also one of the ways Brazilians of African descent are re-thinking their historical ties to African traditions, their place in the African diaspora, and their roles in contemporary Brazil and beyond. Recorded in Salvador, Bahia, and New York City, with notes in both English and Portuguese, and commemorating the 300th anniversary of the death of Zumbi, this recording presents both the beautiful sounds and the complex social and political contexts of *capoeira* today.

Anthony Seeger, Curator and Director
Smithsonian/Folkways Recordings

Notes in English

This recording presents the Afro-Brazilian art of Capoeira Angola and the contemporary organization the Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), one of the most dynamic cultural institutions in the African diaspora. As the name implies, Capoeira Angola began in Central Africa, in the area that includes the current states of Zaire and Angola. It was carried to Brazil during the horrendous Middle Passage, in which millions of enslaved Africans were transported to the Americas. The same process led to the appearance of other martial/dance forms in the Americas, like *Mani* in Cuba, knocking and kicking in the United States, and *Ladjia* in Martinique, to name just three examples out of many.

In its history and practice, Capoeira Angola reflects the philosophy and aesthetics of its place of origin. Many traditional African cultures have no clear-cut distinctions between the sacred and the secular, between work and play, between fight and fun. Capoeira Angola integrates music, movement, theatrics, play, martial arts, philosophy, and spirituality. Like many other African-based traditions, Capoeira Angola has been passed down orally from master to student, always with respect for the original masters. Over time, different styles of capoeira such as *Regional* (regional), *Atual* (Actual) and *Contemporânea* (Contemporary) have developed.

The music in this collection deals specifically with Capoeira Angola, the most traditional manifestation of this art form. The importance of music in *capoeira* cannot be overstated. It creates the atmosphere in which the art form is most

beautifully expressed. Music inspires the players to more intense levels of interaction, and it calms them down if a game becomes too heated. There is rarely *capoeira* without music. The musicians and singers of the Grupo de Capoeira Angola Pelourinho are currently considered the finest performers of the music of Capoeira Angola.

Historically, GCAP traces its origins back to Africa. It represents the continuation of African ideas as taught by an Angolan named Mestre Benedito, also known as Africano. Benedito taught Mestre Pastinha (Vincente Ferreira Pastinha, 1898–1981), a great *capoeira* traditionalist and one of the legendary contemporary masters. Pastinha in turn taught Mestre João Grande (João Oliveira dos Santos, b. circa 1933). João Grande has been described by historian Waldeloir Rego as “the most rich in attack and defense known...the most agile of all *capoeiristas* in Bahia.” The tradition continued as João Grande produced his finest student, Mestre Moraes, who in turn created GCAP and a new generation of young masters of Capoeira Angola such as Cobra Mansa, Braga, Neco, and Ze Carlo.

Founded in the philosophy of Benedito/Pastinha/João Grande/Moraes, GCAP stresses the African origins and traditions of Capoeira Angola. The music expresses their dedication to maintaining the roots of Capoeira Angola. In addition to Pastinha and the followers of his teachings, the music of GCAP had other great influences like Cobrinha Verde, Waldemar da Liberdade, and Traira da Liberdade, all great *capoeiristas* and musicians. But the musical excellence of GCAP has also been achieved through the group’s dedi-

cation to practice and higher learning. All the members of GCAP must know the traditions, movements, and music of Capoeira Angola. They must be able to sing, and to make and play the instruments. Through this unique recording we are all able to have our lives enriched by the fruits of their passion and labor.

C. Daniel Dawson

New York City

August 14, 1995



Kid's *roda*. GCAP-Salvador, First International Capoeira Angola Encounter

Introduction

This recording was inspired by the First International Encounter of Capoeira Angola held in August 1994. Members of the Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) from throughout Brazil and the United States gathered at the group's headquarters in Salvador, Bahia, to share the experience of training in and playing Capoeira Angola.

The musical universe of Capoeira Angola is extraordinarily diverse, encompassing an infinite range of personal performance styles forged from a complex set of musical resources with an acute sensitivity to the dynamic of the performance moment. Recordings which adequately reflect the true complexity of musical performance in Capoeira Angola are rare. Often the demands of the recording medium have altered the structure of the music, or recordings have lacked a study of the contents and significance of song texts. Our objective, in this collection, is to present more than just a simple recording of selected traditional songs of Capoeira Angola. We hope to show, to some degree, the way in which the music of Capoeira Angola integrates, in total harmony, the many elements of the art (play, history, conflict, camaraderie, and more) in a collective, creative process.

The Grupo de Capoeira Angola Pelourinho's primary historical point of reference is Mestre Pastinha and his academy. The group is a direct descendant through successive teacher-disciple relations from Mestre Pastinha and has fought to preserve and spread his understanding of Capoeira Angola. We also draw upon the wealth

of oral history contained in Capoeira Angola, as this tradition is crucial in the continuation of the cultural and socio-political resistance that has sustained the art in the face of persecution.

History of GCAP

The Grupo de Capoeira Angola Pelourinho was founded in 1980, in Rio de Janeiro. In 1982, *mestres* Moraes and Cobra Mansa returned to Bahia, establishing the headquarters of GCAP in Salvador, a city where generations of *capoeiristas* have maintained the traditions of Capoeira Angola and today continue to pass on the history, philosophy, and movements of the art. Since that time, GCAP has succeeded in spreading its vision of Capoeira Angola, founding centers in Brazil in the cities of Salvador, Belo Horizonte, Minas Gerais, and Rio de Janeiro; and in the United States in Oakland, California, and Washington, D.C.

GCAP's fundamental objective is to preserve all aspects of Capoeira Angola and, through teaching and research, to strengthen Capoeira Angola as an expression of Afro-Brazilian culture throughout the world, rediscovering and securing its African roots. Recognition of this African legacy has been hotly debated in recent years. At the same time, many traditional elements of the art—techniques, rituals, and philosophy—have fallen into disuse, eroded by the wide dissemination of excessively martial or commercialized variants of *capoeira*. For many people, *capoeira* is a martial art, its usefulness arising only from its effectiveness as a weapon for physical confrontation. For GCAP, however, the real power of Capoeira Angola lies in the ability of the art to unite people in a greater pro-

ject of social and cultural awareness. By recovering and retelling the long history of political and cultural struggle embodied in Capoeira Angola, emphasizing the importance of African contributions to Brazilian history, the group continues the battle for racial justice.

Starting at the end of the 1980s, GCAP developed a number of social and community projects with these goals in mind. In 1989, the group initiated a partnership with the Free Association of Residents of Mangueira (a poor neighborhood in Salvador). This marked the beginning of the first center of the group dedicated exclusively to work with high-risk children and adolescents. Using Capoeira Angola as both a form of recreation and an educational tool, the project aims to involve these children in their own communities, and to discourage them from leaving their homes to live in the streets. This commitment to social service through educational and social projects with children was reinforced in 1991, when GCAP became involved with the Projeto ERÊ, the Brazilian Center for Infancy and Adolescence (CBIA), and other cultural organizations of the Bahian Movimento Negro ("Black Movement"). Projeto ERÊ is the cultural component of the Projeto AXÊ, a non-governmental organization which provides assistance to children and adolescents often living and working in the streets of Salvador, Bahia. The voices of children you hear in the recording are the children of Projeto AXÊ, the future *mestres* of Capoeira Angola.

In 1992 the group was honored with an invitation from the Government of Nigeria to participate in the official events commemorating the

16th anniversary of the death of General Murtala Muhammed. Today GCAP is recognized as an important center for research and documentation of Capoeira Angola and is respected as one of the most traditional academies of Capoeira Angola, dedicated to the formation of the *angoleiro capoeirista* in his or her totality.

The Music

"Where I come from we say that rhythm is the soul of life because the whole universe revolves around rhythm, and when we get out of rhythm, that is when we get into trouble..."

—Babatunde Olatunji

For Capoeira Angola, unlike many games or martial arts, music is essential to play; without it the game is unimaginable. In this the art resembles many cultural manifestations of African origin, dependent on the intimate relation between music, movement, play, and spirituality. The music of Capoeira Angola is so important in part because it helps to integrate the body and mind of the *capoeirista*, and also because it contributes to the playful character of the game. Not only the speed, quality, and intensity of the music determine the timing and movement of the players; the aesthetic demand that a player move in relation to the rhythm also prevents the art from becoming simplistic or purely aggressive. A good player must learn to balance the aesthetic and athletic, the artistic and combative aspects of the art simultaneously. Powered by the fusion of rhythms summoned by the musicians, moving to what is simultaneously a rhythm of dance and war, the *capoeirista* can often find unrecognized

resources in her or himself or have experiences which can only be described as spiritual.

To say that the art is profound does not imply that it is not playful. On the contrary, it is exactly the blend of intimacy and respect, humor and gravity, which can make the *roda* (the ring in which Capoeira Angola is played) a place where the everyday and the spiritual can come together. For this reason, the *roda* is entered with joy and laughter, but also with profound reverence. It is music that, in so many cultures of Africa and the African diaspora, brings together the natural and supernatural, providing a common language through which gods and humans can communicate. The instruments and music of the *roda* are a link to religious traditions, not just musical accompaniment for the game.

Music also assures a relationship between the players and the audience. Through the music, the leader of the orchestra can help preserve the correct relationship between the players, prevent the contest from spinning out of control, and simultaneously add energy to the interplay. Sometimes this is done overtly in the lyrics of the songs—the singers may cajole, criticize, mock, praise, or challenge the players. Always, however, it is the unbreakable link between the music and the movement of the players—rhythm—that creates and maintains the *roda*.

The Orchestra

The instruments now used in Capoeira Angola, although mainly of African origin, were not wedded intimately to *capoeira* before the art's arrival in Brazil. The traditional orchestra of a *roda* of

Capoeira Angola consists of three *berimbaus* of different pitches, two *pandeiros* (tambourines), one *agogô* (double bell), a *reco-reco* (a notched bamboo scraper), and an *atabaque* (tall drum). The orchestra forms one side of the *roda* of Capoeira Angola, all the musicians arranged in a line.

The most important instrument in the orchestra, the musical heart of Capoeira Angola, is the *berimbau*, a musical bow with a single string. The instrument is constructed of a *verga*, a wooden bow preferably of beriba wood; *arame*, a steel string pulled from the sidewall of a car tire and strung on the *verga*; and a *cabaça* or hollowed gourd tied on the bow as a resonance chamber. The entire instrument is hung from the little finger, and a *dobrão*, a large copper coin, is held in the same hand to change the pitch of the string. To produce sound the string is struck with a thin piece of wood, held in the other hand, called a *baqueta*. A small wicker rattle, the *caxixi*, held in the same hand as the *baqueta*, makes the instrument complete, providing accompaniment to the alternating tones struck on the bow.

The three *berimbaus* in the orchestra are tuned to different pitches. The *berimbau gunga* (often referred to simply as the *gunga*), with the largest *cabaça* and deepest tone, holds the principal rhythm in a way similar to a bass guitar. It is the instrument which anchors the orchestra rhythmically and spatially, designating the place from which the players will enter the *roda* to begin playing. The *berimbau médio* also helps to maintain the rhythm, playing a rhythm which inverts that played on the *gunga*. The *berimbau viola*, with the smallest *cabaça* and highest pitch,

performs improvised ornamentations or variations on the basic rhythm.

The *gunga* is usually in the hands of the *mestre* who is directing the *roda*. The choice of the rhythm, or *toque*, made by the *mestre* will determine the character of the game (the *toques* are demonstrated in Part V of the recording), and players recognize these basic rhythms in spite of variations improvised by the musicians.

Reco-reco, *agogô*, *pandeiro*, *berimbaus* (*gunga*, *médio*, and *viola*), *pandeiro*, and *atabaque*, in this order from left to right, are in the position to start the *roda* of Capoeira Angola. The instruments must be in the hands of able musicians, as a strong, inspiring rhythm is absolutely necessary for the players to fully demonstrate their artistic ability in the *roda*.



GCAP-Salvador at Street Roda

The Singing

The traditional song cycle of Capoeira Angola is divided into three distinct parts (*ladainha*, *chula*, and *corrido*), each one demanding different forms of singing, responses from the players and audience, and skills from the person leading the singing. The singing is not simply musical accompaniment for the game; rather, it is an integral part of the art, giving energy and feedback to the players and infusing the *roda* with spirituality and history.

The solo *ladainha* opens the musical sequence. The singer may tell a story, reflect philosophically, or pass messages to listeners paying close attention to the song. These solos are sometimes improvised. They are one of the most important vehicles for the transmission of oral history, political commentary, and traditional wisdom in Capoeira Angola. While the soloist sings, the pair of waiting players crouches stationary in front of the *berimbau*, listening carefully to the *ladainha*.

Following the *ladainha*, the soloist leads the *roda* in the call and response, which forms the *chula*. The singer delivers salutations and pays homage to those that merit such respect, leads prayers, and exhorts the players. The players and observers respond to the soloist, repeating back each line of the *chula*.

The transition to the *corridos* signals the moment at which the playing of the game can be initiated. During the *ladainha* and *chula*, the two *capoeiristas* wait to play at the "foot of the *berimbau*" and are not permitted to begin moving until the *corridos* start. The *corrido*, like the *chula*, is

a call and response form of singing; it differs from the *chula* in that the response is constant for each song, not a repetition of the line sung by the lead singer. A good lead singer will improvise calls which comment upon the game being played, address those present at the event, or advise the players. Songs are often chosen with the same purposes in mind; for example, a singer may lead the *roda* in a *corrido* about a large tree falling (track 39) after a player has caused a larger opponent to stumble or fall, or may encourage the players to play beautifully, if their energy appears to be failing (track 38).

Zumbi Lives!

As the Grupo de Capoeira Angola Pelourinho is engaged in the constant fight for the liberation of Afro-Brazilians, we would like to take this opportunity to pay homage to our hero, Zumbi dos Palmares, on the 300th anniversary of his death. Zumbi was the king of Palmares, the largest *quilombo* (fugitive slave or maroon community) in what is the modern state of Pernambuco. Palmares endured repeated attacks over the eighty years of its existence during the seventeenth century. For more than a half-century, the community was led valiantly by Zumbi who fought for freedom for African peoples in Brazil. His assassination was the product of fear, hatred, and a profound lack of understanding.

In many ways, we continue to face the same enemies today. The descendants of Africans living in myriad different places are still aspiring to a position of full citizenship, fighting for the day when the systems built in part through the abduc-

tion, violation, torture, and forced labor of African peoples will recognize the rights of all people—including the granddaughters and grandsons of the slaves. To GCAP, Zumbi dos Palmares symbolizes the struggle for those rights, already due to the Afro-Brazilian people, for their contribution to the construction of Brazil. For GCAP, Zumbi lives on, just as do all who have joined in this struggle, like the *capoeira* mestres Pastinha, Bimba, Valdemar, Cobrinha Verde, Canjuquinha, Bobó, and others. This work is a tribute to all those who have struggled on behalf of the black community spread throughout the Americas and around the world. "TOMA KWIZA"—Mestre Moraes



GCAP-Salvador

The Interaction of Music and Dance in *Capoeira* Greg Downey

The call to play *capoeira* comes from the *gunga*, the deepest of the *berimbaus*, in the hands of the teacher or *mestre* of the *roda*. The first strokes on the steel cord reverberate clear and certain until the rhythm is set, pulling at the muscles and bones of all who play. Patient, relentless, the rhythm is there below the skin, slightly moving the bodies of those who have dedicated the best part of their lives to the game. No one sways, there is no exuberant dance, just the irresistible rhythm which draws them time after time to the foot of the *mestre*.

Before the beat is even set with certainty, alongside the *mestre* with the *gunga* comes the sound of its mate, the *berimbau médio*. Weaving through the rhythm laid by the *gunga*, the player of the *médio* pushes against the lead, finding the holes, playing its complement, its opposite. The two together sketch out the rhythm. And across it all comes the highest, fastest, lightest of the *berimbaus*, the *viola*. The last *berimbau* to enter, it plunges in and skips around its two larger, deeper fellows. The *viola* fills the space with a soaring barrage of ornaments, flourishes, and elaborations. With no rhythm of its own, it spins fragile, fast-disappearing embellishments on the unwavering, measured heartbeat of the orchestra.

The other instruments join in, all in the service of these three sirens' voices. First the two *pandeiros* pick up the three accented beats with the rattling and thumping of hands on their skin faces. They are followed by the rising and falling bell pattern of the *agogô* and the *reco-reco* scrap-

ing through the same three loping beats. Finally, the *atabaque* settles in behind. The largest, the last instrument, the tall drum plays a simple beat, strange in a land where *atabaque* rhythms of beguiling complexity are so widespread.

From the first measured counts, the *mestre* has set the rhythm, the *toque*. This particular time it is *Angola*, steady, slow, calm, one of the most solemn of the *toques*. Its skeleton is simple; its elaboration anything but. While the supporting instruments move inexorably forward, the *berimbaus* push and pull on each other, stutter and challenge, and all the players turn to the *roda*. Different *toques* will call for different games—faster or slower, more aggressive perhaps. For now, the players wait. The first two crouch in front of the *berimbaus*, heads down, resting on their heels, always watching each other out of the corners of their eyes.

The opening shouted syllable of the *ladainha* pierces it all: "lé!" The *mestre* begins the latest verse in the long song of *Capoeira Angola*. The wisdom, history, humor, and lamentations of the African peoples of Brazil, the poor and homesick, the ferocious and proud, the treacherous and distrustful, pour out with each *ladainha* added to that long song.

The *mestre* does not sing for long before he calls the whole *roda* to join in the salutations—the *chula*. "Viva meu Deus!" he sings, and they answer while bowing head and raising hands to God. He is singing the same syllables that his old teacher sang before him in the shared long song. He thanks his *mestre* for teaching him the treachery of *capoeira Angola*, the art of falseness, and

his students likewise raise a hand to him in their response, thanking him for what he has passed on to them. And then come the calls to the game: "It's time, it's time," "Let's go," "Out into this world..." The players offer each other the floor, the picture of diplomacy and good manners. They touch the ground, cross themselves, whisper prayers ("safety for us both; victory for me"), and steel themselves for what will come. Men have died in *rodas*—from betrayal, anger, bad luck, or the will of God. "Protect me just this once more."

Finally the tone changes. The *mestre* of the *roda* sings the first lines of a familiar song, and the entire *roda* sings back in response. The *corridos*, songs for the game, signal that the time has come for the testing—this dangerous play of deception, concealment, calm, and happiness. Driven by the rhythm of the music and the energy of the singing, the players slowly begin to probe each other, learn about the movements and mind of the other. They lean onto their hands and move into the *roda*, holding their weight on their arms. One pivots around on one foot, his other leg outstretched in a *rabo d'arraia*—the "stingray's tail"—walking his hands patiently around and swinging his leg purposefully toward his companion. The other player rolls even closer to the ground, accompanying the direction of the kick, the heel passing close, turning over to free his own leg for a counterattack. They weave around each other patiently on the floor.

Only hands, head, and feet should ever touch the ground. They roll through lingering cartwheels, stalling deliberately in the middle so that they can pivot their entire weight around on their heads. It

looks choreographed, so smoothly do attack, counterattack, and counter-counterattack flow one into the next, impossibly close, and yet it is without pattern. The first passes of the game are deceptively slow, but they are a competition as certain as the quicker and more violent exchanges which will follow. For now, the game develops close to the floor, arms and heads serving as well as legs to propel the players through impossible handstands, bridges, and other movements for which there are no names. To control the space, close in on your companion, make it impossible for the other person to move, anticipate everything arriving before the attempt is even completed—these are the fundamental principles of *capoeira* expressed in a pure form of movement: not to resist or meet an attack with force, but instead to slide inside or under it and respond with legs or head.

When the *toque* changes to São Bento Grande, the players have already started to open the game. Moving more quickly now, stumbling, pirouetting on tipping axes, legs suddenly flashing out in kicks from unexpected angles, they look off-balance with half-smiles on their faces, eyes gazing off to nowhere in a studied, deceptive disinterest that conceals complete concentration. They try more to trip each other or to wait and find the perfect moment for an attack rather than attempt countless unsuccessful movements. Careening through handstands with legs splaying in both attack and defense, they hang at the edge of equilibrium as if gravity were negotiable—for a moment at least. And as the *roda* feels the rising energy, the musicians lean for-

ward and urge them on, propelling the dance by force of sound.

Then one player unwisely cartwheels over what looks like a *rasteira*, a leg sweep. But the *rasteira* is a feint to conceal a head-butt, a *cabeçada* which springs and finds the upside-down victim's stomach open and unprotected, legs closing to cover it too late. The *cabeçada* sends the target tumbling disjointed onto the spectators seated on one side of the *roda* to a rousing chorus of cheers, shouts, and laughs. Well done. Perfect timing. The perpetrator is already stepping away, turning his back to the unfortunate player still tangled in the audience. He raises his arms, holding them straight out from his sides in a *chamada*, a ritual calling of the other player to come close, inquiring as to whether or not he can still play. The standing *angoleiro's* grin challenges his comrade, who is already moving toward the foot of the *berimbau*. There he crouches again, enduring the laughter of the orchestra as the *mestre* sings an improvised line, "When I pass, I want to see you fall!" Raising his face to the sky, eyes still carefully watching the player dancing slightly in the *chamada*, now is the time to prepare once again. He feels his way back into the music, hearing the return of the orchestra to the *toque* Angola, letting the *berimbaus* rouse the movements from him. This game is far from over, he smiles to himself.

The inexperienced player hears only the basic beat, follows the three counts secured by the *atabaque* in a march-like *ginga*—the basic step of *capoeira*. The *mestre* of the game hears the *berimbaus*, feels the constantly changing pat-

terns played on them animating his body, telling him where the game will go, and leading him through the defenses of his adversary. The *mestre's* *ginga* is already dance, the basic step transformed into a kaleidoscopic array of feints and escapes, sliptsteps and advances. "The *berimbau* is the first *mestre*," says the proverb. Perhaps it is also the last, its rhythm always teaching the student able to hear, always revealing new movements, new possibilities. In the music of *Capoeira* Angola can be heard not only the traces of the game's movements—spinning, kicking, retreating, attacking—but also the weight and wisdom of all of these years spent in "idleness," the traditional name for *capoeira*. The *berimbau* is calling to this brutal, beautiful dance, this warrior's game, this long song of playing—smiling—in the face of a ruthless and unmerciful world.

—Greg Downey



GCAP-Belo Horizonte

Comentários em Português

Esta gravação traz duas contribuições importantes da cultura africana para a cultura universal: a tradicional arte da Capoeira Angola, e o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP)—uma das mais ativas organizações culturais da Diáspora Africana.

Como o nome já diz, a Capoeira Angola surgiu aonde se encontra hoje parte dos territórios do Zaire e Angola, na África Central. Ela foi levada ao Brasil durante o terrível período do Tráfico Negroiro, quando milhões de africanos escravizados foram transportados para as Américas. O mesmo processo levou também ao surgimento de muitas outras combinações de artes marciais e dança nas Américas, como o *Mani* em Cuba, *Knocking and Kicking* nos Estados Unidos e *Ladja* na Martinica, para citar apenas três.

Na sua história e na sua prática cotidiana, a Capoeira Angola exhibe a filosofia e a estética de suas origens africanas. As culturas africanas tradicionais são geralmente holísticas sem clara distinção entre sagrado e secular, entre trabalho e lazer, entre luta e brincadeira. A Capoeira Angola, é, dessa forma, uma conjugação de diferentes manifestações culturais que incluem artes marciais, dança, música, filosofia, espiritualidade, teatro, brincadeira e jogo. Assim como ocorre em muitas outras manifestações culturais de origem africana, a tradição da Capoeira Angola é transmitida oralmente, por um mestre, que é respeitado por sua sabedoria.

Com o passar do tempo, surgiram diferentes estilos de capoeira como Regional, Atual e Contemporânea. Nesta seleção de músicas apresen-

tadas pelo Grupo de Capoeira Angola Pelourinho foi privilegiada a manifestação do mais tradicional estilo de capoeira, a Capoeira Angola.

A importância da música na capoeira não pode ser subestimada, ela cria o ambiente, no qual se expressa por completo a arte do capoeirista. A música pode sugerir aos praticantes a intensificação de seu nível de jogo ou, ainda, serve para acalmar os momentos de maior agressividade. De fato, são raros os momentos em que a Capoeira Angola é praticada sem o acompanhamento da música.

Os músicos e cantores do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) são considerados, na atualidade, os melhores expoentes da tradicional música de Capoeira Angola.

A linhagem dos capoeiristas do GCAP remonta ao próprio continente africano. O grupo busca representar a continuação das idéias ensinadas pelo angolano Mestre Benedito, também conhecido como Africano. Mestre Benedito ensinou a um dos mais notáveis mestres da capoeira tradicional, o legendário Vicente Ferreira Pastinha (1898–1981). Mestre Pastinha, por seu turno, foi o Mestre que fez surgir o talento de João Grande (João de Oliveira Santos, nascido em torno de 1933). Mestre João Grande, conforme a descrição do historiador Waldeloir Rego foi “o mais rico de ataque e defesa de que se tem conhecimento... o mais ágil capoeirista da Bahia.” A tradição continua com Mestre Moraes (Pedro Moraes Trindade), reconhecido como o mais completo aprendiz do Mestre João Grande. Mestre Moraes criou o GCAP e toda uma geração nova de mestres da capoeira, como Cobra Mansa,

Braga, Neco e Zé Carlo.

Fundado filosoficamente na linhagem que vem desde Mestre Benedito, passando pelos Mestres Pastinha, João Grande e Moraes, o GCAP reafirma as origens africanas da tradição da Capoeira Angola. A sua música expressa essa dedicação à preservação das raízes culturais da capoeira.

Além da herança cultural proveniente, de forma direta, da linhagem do Mestre Pastinha, a música do GCAP sofreu também forte influência de outros mestres: Cobrinha Verde, Waldemar da Liberdade e Traira da Liberdade, grandes músicos e capoeiristas.

A alta qualidade da produção musical do GCAP, entretanto, deve ser creditada também à dedicação do grupo à prática e ao estudo da capoeira. Todos os membros do GCAP devem conhecer as tradições, os movimentos e a música de Capoeira Angola. Eles devem também ser capazes de cantar as músicas, fabricar e tocar seus próprios instrumentos.

Através dessa coleção ímpar, podemos ter nossas vidas enriquecidas pelo fruto da paixão e do trabalho do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho.

—C. Daniel Dawson

Nova York, EUA

Apresentação

A idéia deste trabalho surgiu durante o I Encontro Internacional de Capoeira Angola, em agosto de 1994. Membros do GCAP espalhados pelo Brasil e nos Estados Unidos reuniram-se na sede, situada em Salvador, capital do estado da Bahia. O GCAP teve então a oportunidade de reunir todos os seus componentes e colocar em prática a

diversidade de aprendizados absorvidos por eles.

O universo musical da Capoeira Angola é extraordinariamente diverso, abrangendo um sem número de estilos pessoais forjados a partir de um conjunto de recursos musicais profundamente condicionados à emoção transmitida durante a performance. Entretanto, são raras as gravações que refletem adequadamente a grande complexidade dessa performance musical. Em geral, as injunções as quais estão submetidas as gravadoras têm alterado a estrutura das músicas ao mesmo tempo em que as gravações deixam de apresentar informações relativas ao conteúdo e significado das estruturas musicais.

O nosso objetivo, nesse sentido vai além da apresentação das ladainhas, chulas ou corridos. Nós queremos também mostrar como a música de Capoeira Angola harmoniza diferentes elementos representativos de manifestações artísticas—jogo, história, conflito, camaradagem, entre outros—em um processo de criação coletiva.

A principal referência histórica do GCAP é a academia do Mestre Pastinha. O grupo é descendente direto dessa escola—o que se confirma por sucessivas relações de professor-aluno remontando ao Mestre Pastinha—e tem lutado para preservar e difundir o conhecimento da capoeira tradicional. Nós também buscamos registrar a riqueza contida na história da cultura Capoeira Angola, na medida em que ela por tradição desempenha um papel crucial na resistência social e cultural que sustentou a arte da capoeira durante os períodos de perseguição.

Histórico do GCAP

O Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) foi fundado em 1980, no Rio de Janeiro. Em 1982, os Mestres Moraes e Cobra Mansa voltaram para a Bahia, estabelecendo a sede do GCAP em Salvador—cidade aonde gerações de capoeiristas mantém as tradições da Capoeira Angola, influenciando sua história, filosofia e movimentos artísticos. Desde então, o GCAP tem conseguido difundir a sua visão da Capoeira Angola, instalando outros centros nas cidades brasileiras de Salvador, Belo Horizonte, Minas Gerais e Rio de Janeiro; e nos Estados Unidos em Oakland, Califórnia e em Washington-DC.

O objetivo fundamental do GCAP é preservar todos os aspectos da cultura de Capoeira Angola e, através do ensino e da pesquisa, sublinhar a participação da Capoeira Angola como expressão da cultura afro-brasileira no painel cultural mundial, identificando e reafirmando suas raízes africanas. O reconhecimento dessa origem africana tem sido motivo de debates em anos recentes. Ao mesmo tempo, muitos elementos tradicionais da arte da capoeira—técnicas, rituais e filosofia—foram abandonados, devido a disseminação de variantes excessivamente voltadas para os aspectos marciais ou especificamente comerciais da capoeira. Para muita gente, a capoeira é uma arte marcial por excelência, cujo principal valor é o de ser uma arma de combate. Para o GCAP, no entanto, a capoeira é importante na medida da sua capacidade de agrupar pessoas num projeto de concientização social e cultural. Ao recuperar e re-contar a longa história da resistência cultural e política que marca o

fenômeno cultural da Capoeira Angola, enfatizando a importância da contribuição africana para a História do Brasil, o grupo dá continuidade à luta pela igualdade racial.

No final da década de 80, o GCAP começou a desenvolver certos projetos de cunho social e comunitário. Em 1989, iniciou uma parceria com a Associação Livre dos Moradores da Mangueira —um bairro pobre na periferia de Salvador. Este acontecimento marca o início das atividades do primeiro centro do grupo voltado exclusivamente para trabalhar com crianças e adolescentes considerados de alto-risco. O projeto busca envolver essas crianças em sua própria comunidade, usando a Capoeira Angola como recreação e como ferramenta educacional—tentando evitar que eles deixem suas casas para ir viver nas ruas. Esse compromisso com a realidade social, contido nos projetos educacionais e sociais com crianças foi reforçado 1991 quando o GCAP se envolveu com o Projeto Erê, o Centro Brasileiro de Infância e Adolescência e com outras entidades do Movimento Negro Baiano. Projeto Erê é o componente cultural do Projeto Axé—uma organização não-governamental (ONG) de apoio às crianças e adolescentes que geralmente vivem e trabalham nas ruas de Salvador. As vozes de crianças que ouvimos nas gravações pertencem às crianças do Projeto Axé, futuros Mestres da Capoeira Angola.

Em 1992 o grupo foi honrado com o convite pelo Governo da Nigéria para participar nos eventos oficiais do XVI aniversário de morte do General Murtala Muhammed.

Hoje o GCAP é reconhecidamente um impor-

tante centro de pesquisa e documentação da Capoeira Angola, e é respeitado como uma das mais tradicionais escolas de Capoeira Angola, dedicada a formação do Angoleiro na sua totalidade.

A Música

"De onde eu venho costumamos dizer que o ritmo é a alma da vida porque o universo inteiro gira em torno dele, é quando saímos desse ritmo é que encontramos problemas..."

—Babatunde Olatunji

Diferentemente da grande maioria das artes marciais, na capoeira o uso da música é algo essencial. Sem a música, não se pode jogar capoeira. Neste ponto a capoeira se aproxima de muitas outras manifestações culturais da arte africana, na qual a música se relaciona intimamente com o movimento, o jogo e a espiritualidade. A música da Capoeira Angola ganha sentido ao servir para integrar o corpo e a mente do capoeirista, além de contribuir para a plena realização do espetáculo. Não é tão somente o fato de que a velocidade, qualidade ou intensidade da música determina o ritmo e o movimento dos capoeiristas. Existe ainda a preocupação puramente estética com a combinação entre os movimentos do capoeirista e o ritmo proposto. Por isso mesmo a capoeira não pode ser vista simplesmente como expressão de agressividade e luta. O bom capoeirista precisa aprender a combinar o lado estético com o lado atlético, os aspectos artísticos e combativos, de forma simultânea, jogando criativamente com a tradição. Embalado pela fusão de ritmos imposta pelos músicos, adotando movimentos que carac-

terizam, ao mesmo tempo, combate e dança, o capoeirista pode descobrir novos recursos em si mesmo, e vivenciar experiências que são descritas como de conteúdo verdadeiramente espiritual.

Dizer que a capoeira é uma arte no sentido mais profundo não implica em negar o seu aspecto de jogo. Ao contrário, é exatamente a mistura de intimidade e respeito, humor e seriedade, que pode fazer da roda-de-capoeira (o ringue onde a capoeira é praticada) um espaço onde se encontram a prática e a filosofia da capoeira. A roda é uma experiência alegre e divertida, praticada com uma profunda reverência. É a música que em muitas culturas da Diáspora Africana reúne o natural e o sobrenatural, promovendo um idioma comum através do qual os Deuses e os seres humanos podem se comunicar. Os instrumentos e a música da roda estão assim relacionados com as tradições religiosas, e não são um mero acompanhamento musical para o jogo.

A música também estimula o relacionamento entre os músicos e a audiência. Através da música o líder da orquestra pode intervir com o objetivo de condicionar o comportamento dos jogadores, prevenir um momento de descontrole e ao mesmo tempo dar mais energia ao desempenho dos capoeiristas. Algumas vezes essa interferência da música é explícita: os cantores podem interferir, criticar, brincar, elogiar ou desafiar os capoeiristas. É o enlace permanente da música com os movimentos dos capoeiristas—o ritmo—que cria e mantém a roda de capoeira.

A Orquestra

Os instrumentos usados atualmente na Capoeira Angola, embora de origem africana, não estavam associados à esta arte antes da sua chegada ao Brasil. A orquestra tradicional da Capoeira Angola—a roda-de-capoeira—é composta por três berimbaus de diferentes tonalidades, dois pandeiros (ou tamborins), um agogô (sino duplo), um reco-reco (pedaço de de bambú com pequenos entalhes cortados em sua superfície) e um atabaque. A orquestra fica posicionada de um lado da roda de Capoeira Angola, com todos os músicos arrumados em linha.

O berimbau—um arco com uma única corda—é o coração, o mais importante instrumento da música de Capoeira Angola. O berimbau é composto por uma verga—um arco de madeira, de preferência beriba; arame—corda de aço, retirada da estrutura dos pneus de carro e amarrada na verga; e uma cabaça—fruta ôca, que é amarrada ao berimbau e atua como caixa de ressonância. O berimbau é segurado pelo dedo mindinho da mesma mão que segurada o dobrão—uma larga moeda de cobre que serve para mudar o tom da corda. O som é obtido batendo na corda com uma peça estreita de madeira chamada baqueta que é segurada pela outra mão. Um pequeno chocalho de vime, o caxixi, seguro na mesma mão da baqueta, completa o instrumento, provendo o acompanhamento para o ritmo alternado impresso pelo berimbau.

Os três berimbaus de uma orquestra estão afinados para diferentes tons.

O *berimbau gunga* (geralmente chamado simplesmente de gunga), com uma larga cabaça e

um som grave, segura o ritmo de uma maneira similar a um contrabaixo. É o instrumento que marca rítmicamente e espacialmente a orquestra. O *berimbau gunga* marca o lugar através do qual vão entrar os outros instrumentos para começar a tocar na roda-de capoeira. O *berimbau médio* também ajuda a manter o ritmo, fazendo um *toque* inverso ao do *berimbau gunga*. O *berimbau viola*, com a cabaça menor e tons mais altos, improvisa ornamentações e variações do ritmo básico.

O *gunga* geralmente é tocado pelo *mestre* que está dirigindo a roda. A escolha do ritmo, ou *toque*, feita pelo mestre, vai determinar as características do jogo (os toques são apresentados na parte V desta gravação) e os capoeiristas reconhecem esses ritmos básicos, mesmo com as variações improvisadas pelos músicos.

Reco-reco, *agogô*, *pandeiro*, *berimbaus*, (*gunga*, *médio* e *viola*), *pandeiro* e *atabaque*, nesta ordem, da esquerda para a direita, estão todos na posição correta para começar a *roda* de Capoeira Angola. Os instrumentos são confiados a músicos competentes, capazes de prover o ritmo forte e inspirado que é absolutamente necessário para que os capoeiristas possam demonstrar suas habilidades na roda.

O Canto

A música tradicional de Capoeira Angola é dividida em três partes distintas (*ladainha*, *chula* e *corrido*), cada parte exigindo diferentes formas de canto, diferentes movimentos dos capoeiristas e reações da platéia, assim como diferentes habilidades do mestre que determina o canto. A

música não é simples acompanhamento musical para o jogo, ela é parte integral da capoeira, parte que estimula e dialoga com os capoeiristas, introduzindo na roda-de-capoeira um sentido de espiritualidade e história.

A execução da *ladainha* abre a sequência musical. O cantador conta uma estória, faz uma reflexão filosófica ou passa uma mensagem aos ouvintes, mantendo uma grande atenção à música. Estes solos são geralmente improvisados. Eles são um dos mais importantes veículos para a transmissão da história oral, do comentário político e da sabedoria tradicional da Capoeira Angola. Enquanto o solista está cantando, dois jogadores de capoeira ficam parados, em frente ao *berimbau*, prestando atenção à *ladainha*.

Após a *ladainha*, o cantador comanda a *roda* com chamadas às respostas dos demais cantores, o que forma a *chula*. O cantador faz saudações e presta homenagens àqueles que merecem este respeito, faz pedidos e orações, e incentiva os capoeiristas. Os jogadores e a platéia respondem ao solista, repetindo cada verso da *chula*.

A transição para os *corridos* assinala o momento em que o jogo de capoeira pode começar. Durante a *ladainha* e a *chula*, os dois capoeiristas aguardam "no pé do berimbau" e não lhes é permitido iniciar o jogo até se iniciar o *corrido*. O *corrido*, assim como a *chula*, é uma forma de canto com chamada e resposta, mas em lugar de uma repetição dos versos cantados pelo líder, como na *chula*, o *corrido* se caracteriza por uma resposta constante para cada música. Um bom cantador pode improvisar chamadas

com comentários sobre os jogo em curso, comunicar-se com a platéia presente ou aconselhar aos capoeiristas. As músicas são geralmente escolhidas com este mesmo objetivo, por exemplo, um cantador pode introduzir um *corrido* sobre a queda de uma grande árvore (faixa 39) depois que um jogador provocou o desequilíbrio ou a queda de um oponente de maior tamanho.

Zumbi Vive!

Sendo o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho uma organização engajada firmemente na luta pela emancipação do povo afro-brasileiro, aproveitamos esse momento para prestar uma homenagem ao nosso herói, Zumbi dos Palmares, por ocasião do terceiro centenário de sua morte. Zumbi foi o rei dos Palmares, o maior dos quilombos (comunidades de escravos fugitivos) na região que hoje pertence ao Estado de Pernambuco. Palmares sobreviveu a repetidos ataques durante seus 80 anos de existência no século XVII. E Zumbi foi, por mais de 50 anos, o corajoso líder da comunidade dos Palmares na luta pela liberdade dos africanos no Brasil. Seu assassinato foi o produto do medo, ódio e profunda falta de compreensão.

Em muitos sentidos, nós continuamos a enfrentar os mesmos inimigos hoje em dia. Os descendentes dos africanos, vivendo em diferentes lugares, estão ainda aspirando a uma posição de completa cidadania, lutando para que um dia o sistema que foi construído sobre o sequestro, estupro, tortura e trabalho forçado dos africanos venha a reconhecer a igualdade de direitos dos seres humanos, incluindo-se aí os

netos e netas dos escravos. Para o GCAP Zumbi simboliza a luta por estes direitos que foram adquiridos pelo povo afro-brasileiro junto com a sua contribuição para a construção do Brasil. Para o GCAP, Zumbi vive, juntamente com aqueles que lutaram a favor dos mesmos ideais como os mestres de capoeira Pastinha, Bimba, Valdemar, Cibrinha Verde, Canjiquinha, Bobó e outros. Este trabalho é uma homenagem a todos os que lutaram em nome das comunidades negras espalhadas por todas as Américas e pelo mundo. "TOMA KWIZA"—Mestre Moraes

A Interação da Música e da Dança na Capoeira

A chamada para o jogo vem do *gunga*, o mais grave dos berimbaus, nas mãos do mestre da roda. As primeiras batidas na corda de aço reverberam—claras e seguras—até o ritmo estar posto, pressionando os músculos e ossos de todos aqueles que jogam. De forma paciente e inflexível, o ritmo invade o corpo, introduzindo-se no inconsciente, e sugerindo os leves movimentos iniciais daqueles que têm dedicado a melhor parte das suas vidas ao jogo. Ninguém se balança realmente, a dança ainda não é exuberante, apenas o irresistível ritmo que os puxa cada vez para os pés do mestre. Ele os chama para brincar, mesmo os que não querem, estejam ou não com saúde. O mestre pode mesmo chamá-los após a morte para se juntarem à roda. (Eles dizem que no céu a polícia não aparece para impedir as rodas-de-capoeira).

Antes mesmo de o ritmo ser definitivamente determinado pelo mestre com o *gunga*, entra o som do seu parceiro, o *berimbau médio*. Desdo-

brando a base do ritmo fundado pelo *gunga*, o tocador do *médio* empurra contra a liderança, procurando os vazios, tocando seu complemento, seu inverso. Os dois juntos rascunham o ritmo. E cruzando acima de tudo vem o mais alto, o mais ligeiro, o mais leve dos berimbaus, o *viola*. O último berimbau a entrar, mergulha no ritmo, saltando sobre os seus dois camaradas mais graves. O *viola* enche o espaço com um conjunto esvoaçante de ornamentos, floreados e dobrados. Sem um ritmo próprio, ele costura adornos frágeis e efêmeros na cadência sólida e ritmada da orquestra.

Os outros instrumentos entram para servir a essas três sereias. Primeiro, os dois pandeiros pegam forte três vezes, com sua sonoridade marcada pelo chocalhar e pela vibração dos encontros da mão com o couro. Os pandeiros são seguidos pelo sobe e desce característico dos sinos representado pelo agogô e o reco-reco raspando as mesmas três batidas em sequência. Finalmente, o atabaque se estabelece por atrás. O maior, o último instrumento a entrar em ação, o tambor comprido toca um ritmo simples, estranho numa terra onde os ritmos de *atabaque* de grandiosa complexidade se concentram como o sangue nas mãos do tocador mais jovem.

Desde as primeiras batidas do *gunga*, o mestre determinou o ritmo, o *toque*. Esta vez é *Angola*, *toque* firme, lento, calmo, um dos mais solenes. Sua estrutura é simples; porém sua elaboração é tudo menos simples. Enquanto os instrumentos de apoio avançam inexoravelmente, os berimbaus empurram e puxam uns aos outros, gaguejam e desafiam, orientando os

jogadores na roda. Outros toques vão exigir outros jogos—mais rápidos ou mais lentos, talvez mais agressivos. Por enquanto, os capoeiristas esperam. A primeira dupla se abaixa, acocorando-se ao pé do berimbau, cabeças baixas, apoiando-se nos calcanhares, sempre acompanhando o outro capoeirista com o canto do olho.

O grito da primeira sílaba da *ladainha* atravessa a todos. “Iê!” E o mestre começa outro verso na longa canção da Capoeira Angola. A sabedoria, história, humor, e lamentações dos povos africanos do Brasil—pobres e saudosos, ferozes e orgulhosos, traiçoeiros e desconfiados—se revelam em cada *ladainha* como personagens desta longa canção. Hoje há uma preocupação maior com o momento, a canção é uma parábola, um conselho aos jogadores que estão no pé do berimbau. Os capoeiristas são velhos amigos, como irmãos. Eles já se abaixaram ao pé do arco musical inúmeras vezes, e eles dão um leve sorriso ao ouvir o velado aviso da tradicional cantiga. Com quem brigará de forma mais maliciosa do que com teu próprio irmão? E em quem confiarás mais para te proteger nesse mundo imprevisível? Sim, o capoeira é *bicho falso*—e assim é o mundo em que nós vivemos.

O mestre canta por alguns momentos antes de chamar toda a *roda* a se juntar nas saudações—a *chula*. “*Viva meu Deus!*” e eles respondem, curvando a cabeça, e com mão levantada ao céu. Quando o *mestre* homenageia seu próprio mestre, ele parece sentir a presença do antigo ídolo na roda. Ele está cantando as mesmas sílabas que seu velho professor cantou, de uma longa canção comunal. Ele agradece ao

seu mestre por lhe ensinar a malandragem da Capoeira Angola, a arte da falsidade. E os seus alunos da mesma forma apontam seus braços para o professor em resposta, agradecendo ao *mestre* de agora pelo que lhes foi passado. Então vem as chamadas ao jogo: “*É hora, é hora.*” “*Vamos embora.*” “*Pela barra a fora...*” Os jogadores oferecem-se mutuamente a oportunidade de entrar no jogo, em um quadro de verdadeira diplomacia e boa educação. Eles tocam o solo, encaram um ao outro, rezam (“segurança para nós dois; vitória para mim”), e se preparam para o que der e vier. Já morreram homens nas rodas-de-capoeira—de traição, de raiva, de má sorte, ou pela vontade de Deus—“me proteja só mais essa vez.”

Finalmente o tom muda. O mestre da roda canta os primeiros versos de uma canção bem familiar e toda a *roda* canta em resposta. Os *corridos*, canções do jogo-de-capoeira, indicam que a chegou a hora da provação—este jogo perigoso, de engano, ocultação, tranquilidade e alegria. Guiados pelo ritmo da música e pela energia do cantar, os capoeiristas lentamente começam a se por à prova, examinando os movimentos e a mente do parceiro. Eles põe suas mãos no chão e entram na roda, depositando o peso de seus corpos nos braços. Um *roda* sobre um só pé, esticando a outra perna em um *rabo d'arraia*, movendo as mãos sobre o solo com paciência, e balançando a perna em direção ao companheiro. O outro capoeirista joga ainda mais próximo do chão, acompanhando a direção do chute, o calcanhar passando próximo, e voltando-se para liberar sua própria perna para um contra-

ataque. Eles interagem pacientemente no chão. Somente as mãos, cabeça e pés podem tocar o solo. Se eles vão jogar capoeira com a tradicional roupa branca das festas, nenhuma parte deve ficar suja pelo contato com o chão—todas as quedas ficariam marcadas de forma indelével na roupa que vestem. Comumente eles dão seguidas piruetas, parando de forma deliberada em meio ao movimento permitindo desviar todo o peso de seus corpos para suas cabeças. Algumas vezes os movimentos parecem coreografados, tão graciosos os ataques e contra-ataques, e contra contra-ataques se sucedem, impossível passar mais perto, e, ainda assim, tudo se dá sem um padrão estabelecido. Os primeiros passos do jogo são supostamente lentos, mas são tão luta como as trocas mais rápidas e vigorosas que vêm em seguida. Por enquanto o jogo se desenvolve junto ao chão, os braços e cabeça trabalhando como as pernas para sustentar o corpo dos capoeiristas em impossíveis posições de cabeça para baixo, pontes, e outros movimentos para os quais não existem nomes. Controlar o espaço a sua volta, e se aproximar do oponente, impedindo seus movimentos, antecipando o que virá antes da tentativa sequer ser efetivada—esses são os princípios fundamentais da capoeira formulados como movimento puro—nunca resistir ou enfrentar um combate usando unicamente a força bruta, mas, em vez disso, escorregar pelos lados, ou por debaixo, e responder com as pernas e a cabeça (Um soco? Mas por favor, simples demais, demonstrando nada mais que um temperamento explosivo). Como em uma conversa em que cada resposta a uma per-

gunta é, em si mesma, uma nova pergunta.

Quando o *toque* muda para São Bento Grande, os capoeiristas já haviam dado início ao jogo. Movendo-se mais rapidamente agora, ginchando, fazendo piroetas, pernas lançadas subitamente em ângulos inesperados. Eles mantêm o equilíbrio com um meio sorriso impresso em seus rostos suados. Os olhos esgazeam-se em direção a lugar nenhum, com um desinteresse premeditado que esconde a mais completa concentração. Eles preferem criar dificuldades para a movimentação do oponente ou esperar o momento perfeito para um ataque, em vez de tentar inúmeros e infrutíferos movimentos. De cabeça para baixo, com as pernas trabalhando como arma de ataque e defesa, eles se seguram nos limites do equilíbrio, como se a gravidade pudesse ser negociada—ao menos por um momento. E na medida em que a roda sente o acúmulo de energia, os músicos exigem ainda mais, impulsionando a dança pela força do som.

Então um jogador, de forma imprudente, dá uma cambalhota por cima do que parece ser uma rasteira, uma passada de perna. Mas a rasteira é um truque para esconder a preparação de uma cabeçada que se dirige ao estômago desprotegido da vítima que estava de cabeça para baixo. As pernas ainda se encolhem para proteger, mas é tarde, a cabeçada chega ao alvo com precisão, empurrando o capoeirista atingido em direção aos espectadores que estão sentados em volta. Palmas, vaias e risos. Bem feito. Perfeita sincronização. O responsável pelo golpe caminha de volta para seu lugar, de costas para o desafortunado oponente que ainda está caído sobre a

platéia. Ele levanta o braço no gesto tipicamente conhecido como a *chamada*—um ritual em que se chama o outro capoeirista para que se aproxime, questionando se ele está em condições de continuar o jogo. O angoleiro que estava de pé sorriu de forma desafiadora em direção ao companheiro que já estava se movendo em direção ao pá do berimbau. Lá ele se abaixou de novo, suportando as risadas da orquestra enquanto o mestre cantava uma linha improvisada: “Quando eu bato, eu quero ver cair!” Ele volta o rosto para o céu, com os olhos ainda acompanhando cuidadosamente o outro capoeirista que ginga de forma lenta, na *chamada*. Agora é a hora de se preparar de novo. Ele sente a música tomar novamente o seu corpo ao ouvir a orquestra voltando ao *toque* Angola, deixando os berimbaus estimularem seus movimentos. Este jogo está longe de terminar, ele sorri.

O jogador novato só ouve o *toque* básico que segue as três batidas do atabaque numa ginga que mais parece uma marcha, o passo inicial da capoeira. O *mestre* do jogo ouve os berimbaus, sente as variações constantes dos ritmos que animam seu corpo, comunicam para onde vai o jogo e o guiam através das defesas do seu adversário. A ginga do *mestre* já é dança, o passo básico transformado numa série caleidoscópica de fintas e escapadas, reversões e avanços. “O berimbau é o primeiro *mestre*”, diz o adágio. Possivelmente, o berimbau é também o último mestre. O seu ritmo sempre ensinando o aluno capaz de ouvir, sempre revelando novos movimentos, novas possibilidades. Na música de Capoeira Angola podem ser reconhecidas não só

as marcas dos movimentos do jogo—o giro, chute, escapada ou ataque—mas também o valor e a sabedoria de todos esses anos passados em “vadiação”—o nome que tradicionalmente designava a capoeira. O *berimbau* está chamando para essa dança bela e brutal, esse jogo de guerreiros, essa longa música para se tocar e cantar sorrindo—na face de um mundo cruel e sem piedade.

—Greg Downey



GCAP-Rio de Janeiro

Notes on the Individual Tracks and Lyrics

No attempt has been made to translate all of the song lyrics, nor can any translation capture the subtlety of the originals. For reasons of space, we have in some cases simply described the subject matter of the song rather than translated the text literally. As many of the solo portions in the call and response forms of singing are improvised, these texts should be understood as descriptions or examples and not as dictates to be rigorously followed. In songs with chorus responses, italics indicate those responses.

Não pretendemos apresentar aqui a tradução literal de todas as músicas incluídas nesta gravação, nem acreditamos que uma tradução possa capturar a sutileza do original. Por razões de espaço, nós em alguns casos, descrevemos simplesmente o assunto tratado na canção, em vez de oferecer uma tradução literal do texto. Desta forma, assim como muito uma grande parte da música, durante os momentos de chamadas e respostas, é totalmente improvisada, estes textos devem ser entendidos como simples descrições ou exemplos e não como fórmulas que devem ser seguidas à risca.

Notas

Part I/Parte I (tracks 1-7/faixas 1-7). King Zumbi of Palmares/Rei Zumbi dos Palmares

Pepeu, *ginga*; Boca do Rio, *médio*; Márcio, *viola*; Ed Carlos and Pitico, *pandeiro*; Natinho, *atabaque*; Dudu, *reco-reco*; Celso, *agogô*. Recorded by/Gravado por Avatar Engineering, Salvador, Bahia, Brazil, June/Junho 1995. Written and per-

formed by/Letra e Música por Mestre Moraes.

This *ladainha* pays homage to Zumbi, the king of Palmares, who for more than fifty years resisted those who opposed liberty for Afro-Brazilian people. The problem of racial repression continues, and we of African descent should adopt the spirit of Zumbi. As the forms of repressing our dreams have changed, we must search for new avenues to achieve them. Mestre Moraes has said, "The road to happiness is long. We must work to shorten the road through responsibility and perseverance."

Esta *ladainha* é em homenagem a Zumbi, o Rei dos Palmares, que durante mais de 50 anos resistiu à opressão daqueles que não queriam a liberdade do povo negro. Até hoje existe discriminação racial, e nós, negros, devemos encarnar o espírito de Zumbi dos Palmares. E assim como foi mudada a forma de repressão dos nossos sonhos de liberdade, devemos procurar uma nova maneira de lutar pela emancipação total. Como diz Mestre Moraes: "É longa a estrada para a felicidade. Vamos facilitar a caminhada, cortando o caminho, com responsabilidade e perseverança."

1. *Ladainha: Rei Zumbi dos Palmares:*

A história nos engana/ Diz tudo pelo contrário/
Até diz a abolição/ Aconteceu no mês de maio/ A
prova dessa mentira/ É que da miséria eu não saio

History deceives us/ Says everything contrary/
Even says that abolition/ Happened in the month
of May/ The proof of this lie/ Is that from misery
I do not escape.

Viva 20 de novembro/ Momento pra se lembrar/
Não vejo em 13 de maio/ Nada pra comemorar/
Muitos tempos se passaram/ E o negro sempre
a lutar.

Long live the 20th of November/ Moment to be
remembered/ I don't see in the 13th of May/
Anything to commemorate/ A long time passes/
And the black man always will struggle.

Zumbi é nosso herói/ Zumbi é nosso herói, cole-
ga velho/ Do Palmares foi senhor/ Pela causa do
homem negro/ Foi ele quem mais lutou/ Apesar
de toda luta, colega velho/ O negro não se liber-
tou, camarada!

Zumbi is our hero/ Zumbi is our hero, old friend/
Of Palmares he was the leader/ For the cause of
the black man/ It was he who fought the most/
In spite of all the fighting, my friend/ The black
man did not liberate himself, comrade!

2. *Chula:*

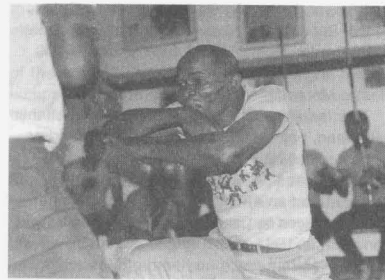
lê, É hora é hora (líder, leader)/ lê, É hora é hora,
camará (coro, chorus)

lê, vamos embora/ lê, vamos embora, camará
Pela barra afora/ lê, pela barra afora, camará
lê, Viva meu Deus/ lê, Viva meu Deus, camará
lê, vive meu mestre/ lê, vive meu mestre, camará
lê, quem me ensinou/ lê, quem me ensinou,
camará

The following (3-7) are/Seguem (3-7) *corridos*:

3. *Santa Bárbara*

Saint Barbara is syncretized (a form of incorpora-
tion) with *lansã*, the Goddess of wind, storms,
and lightning in the Afro-Brazilian religion of Can-



Mestre João Grande

domblê. The words translate, "Santa Barbara will
[bring] lightning."

Santa Bárbara é sincretizada com *lansã*, a Deusa
do vento, tempestades e raios no Candomblê
afro-brasileiro.

O Santa Bárbara que relampuê, O Santa Bárbara
que relampuá (líder, leader)
O Santa Bárbara que relampuá (coro, chorus)
Que relampuê, que relampuá
O Santa Bárbara que relampuê....

4. *Côco No Dente*

This song jokes about a little rodent (the *agouti*
or *cutia*), eating coconut. It translates roughly as:
"I saw a *cutia* with coconut in its teeth/Eating *far-
inha* with hot coconut candy/I saw the *cutia* with
coconut in its teeth/ with coconut...."

Esta música faz uma brincadeira com um
pequeno roedor, a *cutia*, mastigando côco.

Eu ví a cutia com côco no dente,/ Comendo farin-
ha com cocada quente (líder, leader)

Eu ví a cutia, com côco no dente (coro, chorus)
Com côco no dente, com côco do dente
Eu ví a cutia, com côco no dente....

5. *Tem Dendê, Tem Dendê*

Dendê is palm oil, commonly used in Afro-Brazil-
ian religious ritual and cuisine. To "have *dendê*"
in Capoeira Angola is to have power, or malícia
(cunning, savvy, malice). The lyrics translate as,
"There is *dendê* in the game of Angola." The lead
singer will often fill in the beginning of the line
with names, places, instruments, or other things
to address the people present or the events that
are occurring.

Dendê é o azeite produzido pela fruta de uma
dendeeiro, usado regularmente nos rituais reli-
giosos e na cozinha afro-brasileira. Na Capoeira
Angola, "ter *dendê*" é ter poder, ter malícia. A
música diz "Tem *dendê* no jogo de Angola." O
cantador geralmente vai incluindo nomes de pes-
soas, lugares, instrumentos e outras coisas, no
início dos versos, para se referir às pessoas pre-
sentes ou a algum acontecimento.

Tem dendê, tem dendê/ No jogo de Angola tem
dendê (líder, leader)

Tem dendê, tem dendê (coro, chorus)
No jogo de baixo tem dendê
Tem dendê, tem dendê....

6. *Tim, Tim Lá Vai Viola*

This song refers to the *berimbau viola*, the high-
est-pitched *berimbau* in the orchestra of Capoeira

Angola, it is responsible for improvising variations on the basic rhythm, the *toque*, being played on the other *berimbaus*. The opening of the song translates as "Tim, tim, tim, there goes the [berimbau] *viola* (x3), the beautiful game is the game of Angola." "Tim, tim, tim" is the sound of the *viola*.

Esta música fala do *berimbau viola*, o mais agudo *berimbau* da orquestra de *Capoeira Angola*, que improvisa variações sobre o ritmo básico, o *toque*, que está sendo tocado pelos outros *berimbaus*.

Tim, tim, tim lá vai viola, / Ô lé lé lé, lá vai viola (líder, leader)

Tim, tim, tim lá vai viola (coro, chorus)

Ô jogo bonito é o jogo de Angola

Tim, tim, tim lá vai viola....

7. *Saia do Mar, Marinheiro*

This song depicts the fisherman telling a stranger or enemy to leave the seaport: "Get out of the sea, get out of the sea, seaman..."

Saia do mar, saia do mar marinheiro/ O iaia saia do mar marinheiro/ O iaia saia do mar estrangeiro (líder, leader)

Saia do mar, saia do mar marinheiro (coro, chorus)

O iaia saia do mar estrangeiro...

Saia do mar, saia do mar marinheiro (coro, chorus)

Part II (tracks 8-12)

Story of Mestre Pastinha/História do Mestre Pastinha

Mestre Moraes, *gunga*; Márcio, *médio*; Boca do Rio, *viola*; Leo & Raimundo (Dudu), *pandeiros*;

Natinho, *atabaque*; Ed Carlos, *reco-reco*; Celso, *agogô*. Recorded by/Gravado por Avatar Engineering, Salvador, Bahia, Brazil, June/Junho 1995. Written and performed by/Autor e intérprete: Mestre Moraes.

This *ladainha* is dedicated to Mestre Pastinha: fisherman, painter, philosopher, and *capoeirista*. Vicente Ferreira Pastinha, or, simply, Mestre Pastinha, was born on April 5, 1898, the son of a Spaniard and an African woman. At age ten he was introduced to Capoeira Angola by Mestre Benedito. In 1941 in the neighborhood of Gengibirra, Mestre Amorzinho heard of Mestre Pastinha and invited him to establish a *capoeira* academy. As a result, the sports center of Capoeira Angola, located at No. 19 Largo do Pelourinho, was founded. In 1966 Mestre Pastinha was invited to represent Brazil at the First Festival of Black Arts in Dakar, Senegal, and took a group of students including Mestre João Grande to perform.

In spite of this international recognition, in 1973 Mestre Pastinha lost his school in Pelourinho. In one of the ironically named waves of "historical restoration," the state governor took over the building, promising to restore the space and return it to Mestre Pastinha. When the renovation was complete, the restaurant Senaç was established in the building which had for so long housed the *mestre's* academy. Isolated in a tiny apartment near his former academy, practically blind and unable to give classes, he expressed his frustration: "This wooden bench is all that I have. Today I am convinced that I was tricked. I gave it my all, but the truth is that I was used. No

matter what, if I were to be born again, I would choose the same life: *capoeira*."

On November 13, 1981, death took one more of the descendants of Zumbi. He died poor, in the company of a few friends and students, forgotten by a society that does not value the living treasures of popular culture.

For the past fifteen years, the Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) has fought to carry on Mestre Pastinha's work and teachings. He was a true *mestre* of the art, an example to those who believe that to be a master is to be courageous and, above all, to be intelligent. He lived in a day in which a *mestre* of *capoeira* did not prove himself so much by just playing in the *roda* of *capoeira*, but instead in the larger *roda* of life.

The words translate:

"Capoeira Angola: sorcery of slaves in the pursuit of liberty. Your principle is without method, and your end is inconceivable to even the most sage of *capoeiristas*."

Essa *ladainha* é dedicada ao Mestre Pastinha que foi pescador, pintor, filósofo e *capoeirista*. Vicente Ferreira Pastinha, ou simplesmente, Mestre Pastinha, nasceu em 5 de abril de 1898, filho de um espanhol com uma negra africana. Aos dez anos de idade começou a aprender a *capoeira* Angola com Mestre Benedito. Em 1941, no Bairro do Gengibirra, a fama do Mestre Pastinha chegou aos ouvidos do Mestre Amorzinho, que o convidou para abrir uma escola de *capoeira*. Como resultado desse encontro, foi fundado o centro esportivo de Capoeira Angola

no Largo do Pelourinho, n.19. Em 1966, Mestre Pastinha foi convidado a participar da delegação brasileira no I Festival de Artes Negras em Dakar, Senegal, para onde levou um grupo de estudantes, dentre os quais, Mestre João Grande.

Apesar do reconhecimento internacional, em 1973 Mestre Pastinha foi desalojado da sua escola de Capoeira Angola no Pelourinho. Durante uma onda político-cultural irônica chamada de "restauração histórica," o governo do Estado tomou o prédio, prometendo restaurar o espaço para devolvê-lo ao Mestre Pastinha. Quando se completou a restauração, o restaurante do SENAC se estabeleceu no prédio que por tantos anos abrigou a academia do Mestre. Isolado em um pequeno apartamento ao lado da Ladeira do Pelourinho, praticamente cego, sem condições de dar aulas, ele expressava sua frustração: "Esse banco de madeira é tudo o que tenho. Hoje eu estou convencido que fui enganado. Eu dei o melhor de mim, mas a verdade é que eu fui usado. De qualquer forma, se eu nascesse de novo, eu escolheria o mesmo caminho, a *capoeira*."

Em 13 de novembro de 1981 a morte leva mais um descendente de Zumbi. Mestre Pastinha morreu na miséria, cercado apenas de alguns poucos alunos e amigos, esquecido por uma sociedade que não dá valor à riqueza da cultura popular.

Nos últimos 15 anos o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) vem lutando para manter vivo o trabalho e os ensinamentos de Mestre Pastinha. Ele foi um verdadeiro Mestre de sua arte, um exemplo para aqueles que acreditam

In the *roda* of capoeira/I am the great small one, comrade!

14. Chula

lê, Viva Deus do céu (líder, leader)/ *lê viva Deus do céu, camará (coro, chorus)*
 lê, viva meu mestre/ *lê, viva meu mestre, camará*
 lê, quem me ensinou/ *lê, quem me ensinou, camará*
 lê, a malandragem/ *lê, a malandragem, camará*
 lê, salva a todos mestres/ *lê, salva a todos mestres, camará*
 lê, é mandingueiro/ *lê, é mandingueiro, camará*
 lê, joga pra la/ *lê, joga pra la, camará*
 lê, joga pra cá/ *lê, joga pra cá, camará*
 lê, galô canto/ *lê, galô canto, camará*
 lê corocóco/ *lê corocóco, camará*
 lê, ele é mandingueiro/ *lê, ele é mandingueiro, camará*
 lê, vamos embora/ *lê, vamos embora, camará*
 lê, é hora, é hora/ *lê, é hora, é hora, camará*
 lê, menino é bom/ *lê, menino é bom, camará*
 lê, sabe jogar/ *lê, sabe jogar, camará*
 lê, tem fundamento/ *lê, tem fundamento, camará*
 lê, que o mestre ensinou/ *lê, que o mestre ensinou, camará*
 lê, jogo de mandinga/ *lê, jogo de mandinga, camará*
 lê, volta do mundo/ *lê, volta do mundo, camará*
 lê, que o mundo deu/ *lê, que o mundo deu, camará*
 lê, que o mundo dá/ *lê, que o mundo dá, camará*

Corridos:

15. Valha-me Deus Senhor São Bento

In this *corrido*, the *capoeirista* prays to Saint Bento, considered to be the patron saint of the Angolan people in Brazil and believed to provide protection from snake bites.

Este *corrido* é uma louvação dirigida a São Bento, considerado um santo protetor do povo angolano no Brasil e que oferece proteção contra mordidas de cobra.

Buraco velho tem cobra dentro (líder, leader)
 Valha-me Deus Senhor São Bento (coro, chorus)
 Cobra morde Senhor São Bento
 Valha-me Deus Senhor São Bento....

16. Vou-me Embora

In this song, written by Mestre João Grande, the *mestre* dwells upon his desire to travel to Angola.

Vou-me embora, vou-me embora, vou-me embora pra Angola (líder, leader)
 Vou-me embora, vou-me embora, vou-me embora pra Angola (coro, chorus)
 Berimbau tá me chamando, vamos logo e vadiar
 Vou-me embora, vou-me embora, vou-me embora pra Angola....

Part IV (tracks 17-21)

Portrait of Salvador/Retrato de Salvador

Performers the same as in Part II (above)/ Cantores e músicos são os mesmos da Parte II (acima). Sung by/cantada por Mestre Moraes.

17. Ladainha: Retrato de salvador:

This song names some of the most famous sites

in the historic city of Salvador, Bahia, and invites the listener to try *acarajé*, a local dish made and sold by female Bahian street vendors in traditional dress.

Igreja do Bonfim/ E o Mercado Modelo/ Ladeira do Pelourinho, colega veio/ E a Baixa do Sapateiro/ Igreja do São Francisco/ Igreja do São Francisco/ E a Praça da Sé/ Onde ficam as baianas/ Vendendo acarajé/ Vou falar de Itapoan/ Lagoa do Abaeté/ Esta é minha cidade/Venha quando tu quiser, camarada!

18. Chula

lê É hora é hora (líder, leader)/ *lê É hora é hora, camará (coro, chorus)*
 lê, vamos embora/ *lê, vamos embora, camará*
 lê, pela barra afora/ *Pela barra afora, camará*
 lê, menino é bom/ *lê, menino é bom, camará*
 lê, sabe jogar/ *lê, sabe jogar, camará*
 lê, capoeira/ *lê, capoeira, camará*

Corridos:

19. Eu Sou Angoleiro

In this *corrido* song, the *capoeirista* proudly proclaims that he is a player of Capoeira Angola.

Eu sou Angoleiro, O iaia Angoleiro eu sei que eu sou (líder, leader)
 Eu sou Angoleiro (coro, chorus)....

20. Meu Boi Morreu

In this song, a man laments that he lost his ox at the ford in the river.

Meu boi morreu na passagem do valão
 Na passagem do valão, o meu boi caiu no chão

(líder, leader)
 Meu boi morreu na passagem do valão (coro, chorus)....

21. A Manteiga Derramou

In this *corrido*, a slave who dropped his master's butter decides what to do. He says, "I will say to my master that the butter melted; the butter isn't mine, it belongs to the master."

Vou dizer a meu sinhô/ Que a manteiga derramou/ Ô a manteiga não é minha/ A manteiga é de ioiô (líder, leader)

Vou dizer a meu sinhô/ Que a manteiga derramou (coro, chorus)....

Part V (tracks 22-28)

Traditional Rhythms/Toques Tradicionais

Recorded by/Gravado por Avatar Engineering, Salvador, Bahia, Brazil, June 1995.

Whole books could be written about the different rhythms applied in the Capoeira Angola *roda*. Names and styles tend to vary between *capoeira* academies. Here we are presenting the most traditional *toques*.

The tempo, or speed, of a *toque* is determined by the musicians, especially the musician playing the *gunga*. In general, the tempo of the music will increase as the game continues and the musicians urge the players to play harder. The tempo, however, is not the most important element that distinguishes one *toque* from another.

A *toque* is a pattern of notes played on the *berimbau*. The player uses the *dobrão* to alter the length of the string and produce one of three dif-

ferent tones: a low tone with the chord open, a high tone with the *dobrão* against the string, and a buzzing tone in which the *dobrão* is used to dampen the string's vibration. The basic *toque* Angola, for example, is two quick strikes against the dampened string, followed by a low note, a high note, and a one-count rest. It might be spoken "tch-tch doŋg ding (rest)." The basic pattern for each *toque* can be heard clearly at the beginning of each example, as the *gunga* plays alone to set the *toque* and the starting tempo for the entire ensemble.

A musician playing the *berimbau* must be able to vary the cycle, improvising other rhythmic phrases that do not break the integrity of the *toque*. An excellent musician will respond to the other instruments, creating complex patterns and unexpected relations between them, and will, at the same time, respond to the game, even going so far as to convey to a player who is extremely sensitive to the music when and how to move.

When the musician playing the *gunga* either decides to change the *toque* or wants to get the players' attention, he or she will signal by striking a steady stream of open notes on the *berimbau*. The players should respond instantly to this, recognizing that the *toque* is changing and their game similarly should change, or returning to the "foot of the *berimbau*" to end the game or receive instructions.

Se poderia escrever mais de um livro dedicado exclusivamente aos toques executados na *roda* de Capoeira Angola. Os nomes e os toques variam, de acordo com a escola. Nesta coleção apresentamos os toques mais tradicionais.

O tempo, ou rapidez do *toque* é determinado pelos músicos, especialmente aquele que está tocando o *gunga*. Geralmente a música se torna mais rápida à medida que o jogo avança e os músicos decidem exigir mais empenho dos capoeiristas. O tempo, entretanto, não é o mais importante elemento de distinção entre os diversos *toques*.

Um *toque* é um conjunto padrão de notas emitidas pelo *berimbau*. O instrumentista usa o *dobrão* para alterar o comprimento da corda e produzir três diferentes tonalidades sonoras: um tom baixo, com a corda solta, um tom alto com o *dobrão* pressionando a corda, e um tom estridente em que o *dobrão* é usado para abafar a vibração da corda. O *toque* básico de Angola, por exemplo, é composto por duas rápidas batidas com o *dobrão* abafando a vibração das cordas, seguido por um tom baixo, depois tom um agudo, e um silêncio. Algo assim como um: "tch-tch-dong-ding (silêncio)." O padrão básico para cada *toque* pode ser ouvido claramente no início de cada uma das músicas que apresentamos, quando o *gunga* toca sozinho para indicar para os demais o *toque* e o tempo inicial.

Um músico tocando o *berimbau* precisa ser capaz de variar o ritmo, improvisando sem quebrar a integridade do *toque*. Um músico de qualidade faz o *berimbau* dialogar com os outros instrumentos, criando padrões complexos e relações inesperadas, ao mesmo tempo em que se mantém vinculado ao jogo, chegando ao ponto de comunicar-se com os capoeiristas mais sensíveis, sugerindo movimentos com sua música.

Quando o tocador do *gunga* decide mudar o *toque* ou quer exigir a atenção de um capoeirista,

ele começa a bater de forma regular no *berimbau*, interrompendo a música. Os jogadores devem responder imediatamente, buscando saber se o *toque* vai mudar, o que muda o jogo, ou se eles devem voltar ao pé do *berimbau* para o fim do jogo ou para receber instruções.

22. Angola

Mestre Moraes, *gunga*; Márcio, *médio*; Kenneth, *viola*; Boca do Rio & Pitico, *pandeiros*; Natinho, *atabaque*; Léô, *reco-reco*; Celso, *agogô*.

Angola is the traditional rhythm which begins the *roda*. Part II (tracks 8-12), for example, are the *toque* Angola.

Angola é o ritmo tradicional para começar a *roda*. Parte II (faixas 8-12) são exemplos do *toque* Angola.

23. São Bento Grande

Performed by the same ensemble as track 22 / Executado pelo mesmo grupo da faixa 22

24. São Bento Pequeno

Performed by the same ensemble as track 22 / Executado pelo mesmo grupo da faixa 22

São Bento Pequeno and São Bento Grande are slightly faster than the *toque* Angola and are played later in the *roda*, when the game becomes more intense.

São Bento Pequeno e São Bento Grande são toques um pouco mais rápidos do que o *toque* de angola, usados no período em que o jogo começa a ficar mais intenso.

25. Iúna

Mestre Moraes, *gunga*; Pepeu, *médio*; Kenneth,

viola; Boca do Rio & Leo, *pandeiros*; Natinho, *atabaque*; Pitico, *reco-reco*; Celso, *agogô*.

Iúna is a rhythm created by Mestre Bimba to be used for games between advanced students.

Iúna é o ritmo criado por Mestre Bimba, utilizado durante as rodas dos alunos formados.

26. Santa Maria

Pepeu, *gunga*; Kenneth, *médio*; Mestre Moraes, *viola*; Boca do Rio & Pitico, *pandeiros*; Natinho, *atabaque*; Raimundo (Dudu), *reco-reco*; Márcio, *agogô*.

27. Cavalaria (Aviso)

Pepeu, *gunga*; Kenneth, *médio*; Mestre Moraes, *viola*.

Cavalaria is traditionally played to warn of a raid by the mounted cavalry or police, who often attempted to catch *capoeiristas* and suppress various Afro-Brazilian cultural expressions which were believed to threaten authority. The rhythm imitates the hoof beats of the approaching horses.

O *toque* de cavalaria, é usado para avisar aos jogadores da chegada da cavalaria, uma referência tradicional às rotineiras incursões de policiais, que vinham prender os capoeiristas e suprimir essa forma de expressão cultural afro-brasileira que supostamente ameaçava a autoridade estabelecida. O ritmo é inspirado no ruído causado pela aproximação da cavalaria.

28. Jogo de Dentro

Mestre Moraes, *gunga*; Kenneth, *médio*; Pepeu, *viola*; Leo & Boca do Rio *pandeiros*; Natinho, *atabaque*; Pitico, *reco-reco*; Márcio, *agogô*.

Jogo de Dentro is one of the fastest and most beautiful rhythms in Capoeira Angola. During this *toque*, *capoeiristas* attempt to demonstrate their best game, playing as low to the ground and as close to each other as possible.

Jogo de Dentro é um dos *toques* mais rápidos e bonitos da Capoeira Angola. Durante esse *toque*, os *capoeiristas* procuram demonstrar todas as suas habilidades, jogando o mais próximo possível do solo e do oponente.

Part VI (tracks 29–39)

Live: First International Encounter of Capoeira Angola: August 17, 1994

Recorded live by Michael Oat during the first International Encounter of Capoeira Angola in Salvador, Bahia, Brazil, August 17, 1994.

During this event more than 200 GCAP members and other practitioners of Capoeira Angola from Brazil, the United States, South America, and Europe joined together in song. The recording was made while games were being played. The shouts of the crowd when one of the players makes a particularly good movement or succeeds in getting a take-down can be heard throughout the recording (for example, during track 32).

Gravado ao vivo por Michael Oat durante o I Encontro Internacional de Capoeira Angola em Salvador-BA, no dia 17 de agosto de 1994. Gravado por Michael Oat.

Durante este evento mais de 200 componentes do GCAP e outros praticantes de Capoeira Angola, do Brasil, Estados Unidos, América do Sul e Europa cantaram juntos. As gravações foram feitas enquanto se jogava capoeira. Podemos,

assim, perceber as reações da platéia, especialmente quando um dos *capoeiristas* efetua um bom movimento ou consegue desequilibrar o adversário (por exemplo, durante a faixa 32).

29. Toques

All instrumental with no accompanying lyrics.

Corridos:

Please refer to tracks 3, 4, 10, and 19 for notes on tracks 30-33.

30. Paranaê

31. Santa Bárbara

32. Côco no Dente

33. Eu Sou Angoleiro

34. Ai, Ai, Ai, São Bento me Chama

This song exclaims, "Saint Bento is calling me."

35. Ô Nêga que Vende Aí

This song describes an Afro-Brazilian woman who like many vendors, travels to Salvador to sell her wares in the local markets. In this song a man asks the woman what she is selling, and her response is that she is selling coconut from northern Brazil.

Ô nêga que vende aí, é côco do norte que vem do Brasil (líder, leader)

Ô nêga que vende aí (coro, chorus)

É côco do norte que vem do Brasil

Ô nêga que vende aí...

36. Abalou Cachoeira

This song refers to the historic city of Cachoeira. Now a small city across the river from São Felix,

it was once a major colonial city and site of a critical battle for the Independence of Bahia from Portugal.

Essa música está se referindo a histórica cidade de Cachoeira, atualmente uma pequena cidade em frente a São Felix. Cachoeira foi uma importante cidade no período colonial, aonde ocorreu uma batalha decisiva na luta pela independência.

37. Chora Viola

"Cry viola" refers to the improvisation performed on the *berimbau viola*.

38. Ai, Ai, Aidê

In this song, the *mestre* instructs the players to show him their best moves, because he is watching. Leader: "Play beautifully, because I want to watch you." Chorus: "Play beautifully, because I want to learn."

Ai, ai, Aidê/ Joga bonito que eu quero ver (líder, leader)

Ai, ai, Aidê/ Joga bonito que eu quero aprender (coro, chorus)...

39. Baraúna Caiu

The *baraúna* is a big tree, found in Brazil. This song asks, "[If the] *baraúna* can fall, why can't I?"

Baraúna é um árvore de grande porte nativa das matas do Brasil.

Baraúna caiu, quanto mais eu, quanto mais eu, quanto mais eu (líder, leader)

Baraúna caiu, quanto mais eu (coro, chorus)....

Bibliography/Bibliografia

Almeida, Bira (Mestre Arcordeon). *Capoeira: A Brazilian Art Form, History, Philosophy and Practice*. North Atlantic Books, 1986. 181 p.

Dossar, Ken. "Capoeira Angola: Dancing Between Two Worlds." *The Afro-Hispanic Review*, Vol. 11, Nos. 1-3 (1992): 5-10.

Frigerio, Alejandro. "Capoeira Angola: More Than a Martial Art." *Karate/Kung-Fu Illustrated*, Vol. 19, No. 8 (August 1988): 38-42.

Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. *Universo Musical da Capoeira*. Salvador, Bahia: Comissão de Documentação e Acervo, 1994. 40p.

Kubik, Gerhard. "Capoeira Angola and Berimbau." In *Angolan Traits in Black Music Games and Dances of Brazil: A Study of African Cultural Extensions Overseas*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1976, pp. 27-36.

Lewis, J. Lowell. *Ring of Liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*. Chicago: University of Chicago Press, 1992. 263 p.

Pastinha, Vicente Ferreira (Mestre Pastinha). *Capoeira Angola*. 2nd ed. Salvador: Escola Gráfica Nossa Senhora do Loreto, 1968. 76p.

Rego, Waldeloir. *Capoeira Angola: Ensaio Socio-Etnográfico*. Salvador, Bahia: Editora Itapoa, 1968. 416 p.

Shaffer, Kay. *O Berimbau-de-Barriga e Seus Toques*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, Secretaria de Assuntos Culturais: Fun-

dação Nacional de Arte, Instituto Nacional de Folclore, 1977. 67p.

Thompson, Robert Farris. "Black Martial Arts of the Caribbean." *Review: Latin American Literature and Arts* (Jan.–June 1987): 44–47.

Discography/Discografia

Capoeira Angola Mestre Pastinha e Sua Academia, Fontana Stereo 6485 119, 1969.

Mestre Acordeon, *Music of Brazil: Capoeira*, Folkways 04332, 1985. (Cassette by mail order: Folkways Mail Order, 414 Hungerford Drive, Suite 444, Rockville MD 20850. Toll-free phone for orders: 1-800-410-9815.)

Mestre Bimba *Curso de capoeira Regional*, Disco/Fitas RC-101.

Mestre João Grande and João Pequeno. *Liceu de Arte e Ofícios da/Bahia*, Programas Nacional de Capoeira (SEED/MEC Capoeira Arte & Ofício).

Academia de Capoeira de Angola. *São Jorge dos Irmãos Unidos do Mestre Caiçara*, Discos Copacabana, São Paulo, 1973.

Mestre Traira, Capoeira. *Documentos Folclóricos Brasileiros*, Editora Xauã, Rio de Janeiro.

Mestres Waldemar & Canjiquinha. *Capoeira*, Gravações Elétricas, São Paulo, 1987.

Vieira, Jelón. *Capoeira*, New York, Capoeira Foundation, 1988.

Glossary

angoleiro: player of Capoeira Angola

camará: a shortened form of "camarada," comrade

Candomblé: Afro-Brazilian religion

capoeirista: one who plays *capoeira*

cavalaria: "calvary," a *berimbau* rhythm used to warn *capoeira* players of the arrival of the police

Capoeira Regional: a style of *capoeira* created by Mestre Bimba in the 1930s

chula: call and response salutations performed after the *ladainha* and just prior to the initiation of play

corridos: call and response songs sung during the playing of *capoeira*

ginga: the principal dance movement in *capoeira*

grande: great or big

jogo: the game of *capoeira*

jogar: to play *capoeira*

ladainha: litany, a solo song, sometimes improvised, which opens the *capoeira roda*

malandragem: the art of deception, trickery

malícia: power, cunning, or craftiness

mestre: master, the title given to respected teachers of *capoeira*

pequeno: little

quilombo: a free community founded by escaped

African slaves or maroons often with governments based on African models

roda: ring, space for playing *capoeira*, also refers to the *capoeira* event

terreiros: center for worship in Candomblé, the Afro-Brazilian religion found in Bahia

tocar: to play music

toques: musical rhythms, each *toque* is named and demands a particular playing style

vadiar: literally means "to loaf around", it is also a traditional way of referring to *capoeira*

Zumbi: ruler of the most famous *quilombo*, Palmares, and national Afro-Brazilian hero

For more information about Capoeira Angola contact:

Para maiores informações:

Grupo de Capoeira Angola
Center of Mestre João Grande, 169 W. 14th Street, 2nd floor, New York, NY, U.S.A.
Tel. (212) 989 6875

GCAP Salvador—Mestre Moraes, Rua Simão Sobral No. 59, Bx. do Petróleo Massaranduba, Salvador, Bahia, Brazil, CEP 40000. Tel. 55 71 226 2726

International Capoeira Angola Foundation, Mestre Cobra Mansa, 5924 Georgia Avenue N.W., Washington D.C. 20011, USA. Voice mail: 202/723-0338; fax 202/723-6682; e-mail bhodesg@nmaa.org



N'Golo

The origin of Capoeira Angola is related to many Central African cultural manifestations including the ancient practice of N'Golo from Angola. The word "N'Golo" in Kikongo, a language spoken in Angola and Zaire, means "force" or "power." "N'Golo" also refers to the "Dance of the Zebras." The dance was part of a rite of passage in which young men competed. The young man who gave the best presentation of balance, grace, and flexibility was able to marry without paying the traditional bride-price.

A origem da Capoeira Angola, é relatada através de vários manifestações culturais incluindo a antiga prática do N'Golo de Angola. A palavra "N'Golo" em Kikongo, linguagem falada em Angola e Zaire significa força ou poder. N'Golo também se refere à "Dança da Zebra". Este dança era um ritual de iniciação a puberdade, no qual os adolescentes disputavam entre eles. Quem fizesse a melhor apresentação com equilíbrio, graça e flexibilidade tinha o direito de casar sem pagar dotes.

Credits

Produced by Mestre Cobra Mansa and Heidi Rauch in collaboration with Grupo de Capoeira Angola Pelourinho

Recorded by Michael Oat and Avatar Engineering

Project coordinated by Heidi Rauch and Cobra Mansa

Photos from GCAP Archives, Cobra Mansa, William Carter, Bob Cooper, and Scott Head

Painting (on booklet jacket) by Francisco Santos

GCAP logo by Daniel Minter

Cover photo by William Carter (two photographs were combined for aesthetic purposes)

Musical selection by Mestres Moraes and Cobra Mansa

Central text by Mestre Moraes and the GCAP Directive Council

Introduction and thematic assistance by C. Daniel Dawson

Translation and text by Greg Downey, Heidi Rauch, Cobra Mansa, Janaina Garro, Jussara Silva, and Luis Coimbra

Production supervised by Anthony Seeger and Amy Horowitz

Production assistance by Pete Reiniger, Mary Monseur, Mike Maloney, and Matt Walters

Mastered by Airshow, Arlington, Virginia

Design by Visual Dialogue

© © 1996 Smithsonian/Folkways Recordings

Acknowledgements:

This recording was made possible through a contribution from the Multinational Project of Popular Culture and Education of the Department of Cultural Affairs of the Organization of American States (OAS), which has as one of its objectives, the preservation of the diversity of the cultural expressions of the Americas as a base to improve education, cultural exchange, hemispheric integration, and social development.

Esta gravação foi realizada com a contribuição do Projeto Multinacional de Cultura Popular e Educação do Departamento de Assuntos Culturais da Organização dos Estados Americanos (OEA) que tem entre seus objetivos a preservação da diversidade de expressões culturais nas Américas como base para estimular o desenvolvimento educacional e social, o intercâmbio cultural e a integração hemisférica.

This collection is dedicated to Zumbi, King of Palmares.

**About Smithsonian/Folkways**

Folkways Records was founded by Moses Asch and Marian Distler in 1948 to document music, spoken word, instruction, and sounds from around the world. In the ensuing decades, New York City-based Folkways became one of the largest independent record labels in the world, reaching a total of nearly 2,200 albums that were always kept in print.

The Smithsonian Institution acquired Folkways from the Asch estate in 1987 to ensure that the sounds and genius of the artists would be preserved for future generations. All Folkways recordings are now available on high-quality audio cassettes, each packed in a special box along with the original lp liner notes.

Smithsonian/Folkways Recordings was formed to continue the Folkways tradition of releasing significant recordings with high-quality documentation. It produces new titles, reissues of historic recordings from Folkways and other record labels, and in collaboration with other companies also produces instructional videotapes, recordings to accompany published books, and a variety of other educational projects.

The Smithsonian/Folkways, Folkways, Cook, and Paredon record labels are administered by the Smithsonian Institution's Center for Folklife Programs and Cultural Studies. They are one of the means through which the Center supports the work of traditional artists and expresses its commitment to cultural diversity, education, and increased understanding.

You can find Smithsonian/Folkways Recordings at your local record store. Smithsonian/Folkways, Folkways, Cook, and Paredon recordings are all available through:

Smithsonian/Folkways Mail Order
414 Hungerford Drive, Suite 444

Rockville, MD 20850

phone (301) 443-2314

fax (301) 443-1819

orders only 1-800-410-9815

(Discover, MasterCard, and Visa accepted)

For a free catalogue, write:

The Whole Folkways Catalogue
Smithsonian/Folkways Recordings
955 L'Enfant Plaza, Suite 2600
Smithsonian Institution
Washington, DC 20560
phone (202) 287-3262
fax (202) 287-3699