

Como citar este artigo:

MCNALLY, James. Entre tributo e transformação: negociando a dinâmica expressiva e ética da canção afro-brasileira experimental. Tradução: OLIVEIRA, Bernardo. In: América: Revista de Estudos das Diásporas Africanas, 1ª edição, janeiro de 2024. Disponível em: <<https://independent.academia.edu/revistaamerica>>.

Entre tributo e transformação: negociando a dinâmica expressiva e ética da canção afro-brasileira experimental¹

James McNally

Universidade de Illinois em Chicago

Tradução: Bernardo Oliveira

Resumo. Este artigo trata da transformação experimental da herança musical afro-brasileira e suas implicações na diáspora africana. Como estudo de caso, o artigo examina o álbum *Anganga* (2015), de Juçara Marçal e Cadu Tenório, que apresenta reinterpretações de cantos afro-brasileiros tradicionais com uma textura instrumental experimental. Argumento que o álbum permite aos artistas negociar os limites das esferas tradicional e experimental de formas que proporcionam possibilidades expressivas distintas, mas também levantam potenciais questões éticas. A partir de narrativas “Afrológicas” da consciência histórica no experimentalismo musical, o artigo propõe uma estrutura para a compreensão desse encontro que desafia os discursos criativos brasileiros em relação à mistura musical.

Abstract. This article discusses the experimental transformation of Afro-Brazilian musical heritage and its implications in the broader African diaspora. As a case study, I examine Juçara Marçal and Cadu Tenório’s 2015 album *Anganga*, which features reinterpretations of traditional Afro-Brazilian songs within an experimental instrumental texture. I argue that the album allows the artists to negotiate the boundaries of the traditional and experimental spheres in ways that afford distinct expressive possibilities but also raise potential ethical issues. Drawing from “Afrological” narratives of historical

¹ Originalmente publicado como Between Tribute and Transformation: Negotiating the Expressive and Ethical Dynamics of Experimental Afro-Brazilian Song. *Ethnomusicology*, 64(3), 473-. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.64.3.0473>

consciousness in musical experimentalism, the article proposes a framework for understanding this encounter that challenges Brazilian creative discourses regarding musical mixture.

Compromissos de caráter experimental com a herança musical da diáspora africana ocupam terreno passível de contestações. Aqueles que incorporam expressões musicais tradicionais em contextos de experimentação negociam em uma fronteira tênue entre invenção e potenciais acusações de desrespeito, apropriação e mentalidade colonial em relação aos respectivos patrimônios culturais. O poder simbólico das músicas afro-diaspóricas decorre, em parte, de sua emergência do trauma duradouro da escravidão e da colonização, bem como de seus laços contemporâneos com a formação da identidade e a consciência histórica. Evocar essa herança na performance proporciona aos músicos uma riqueza de potencial expressivo e emotivo, mas também carrega uma certa responsabilidade ética de evitar o desprezo pela história com a qual se relacionam.

Essas dinâmicas condicionaram os contornos do discurso para uma série de adaptações dos idiomas musicais afro-diaspóricos. Embora as transformações das músicas tradicionais tenham encontrado uma morada rica, se não incontestável na esfera da música popular, os exemplos de artistas que se esforçam para incluir essas expressões tradicionais em contextos experimentais permanecem raros. Talvez o mais icônico desses esforços tenha surgido no trabalho de músicos de improvisação dos EUA, como Ornette Coleman e membros da AACM, Associação para o Avanço de Músicos Criativos [Association for the Advancement of Creative Musicians], com sede em Chicago, que defendiam a inclusão e a memória dos afro-americanos tradicionais e expressões populares dentro de seu projeto experimental mais amplo — um esforço que George Lewis se referiu como “Afrológico” (1996; 2008: 250). No pano de fundo desses encontros reside uma questão implícita:

há algo perdido ou profanado no ato de experimentação com a tradição musical afro-diaspórica? Por outro lado, quais as possibilidades expressivas ou criativas podemos encontrar na negociação dessas fronteiras?

Neste artigo, investigo um trabalho que provoca novas formas de pensar as questões éticas e as potencialidades expressivas inerentes aos engajamentos experimentais com a tradição musical afro-diaspórica: o álbum colaborativo *Anganga*, da cantora Juçara Marçal e do instrumentista Cadu Tenório. Lançado em outubro de 2015 pelas gravadoras brasileiras independentes QTV Selo e Sinewave, o álbum apresenta reinterpretações de canções afro-brasileiras tradicionais conhecidas como vissungos e cantos de congado dentro de um arranjo instrumental experimental, baseado em elementos de drone, eletrônica, free jazz, e música de ruídos. Os vissungos foram desenvolvidos ao longo dos séculos XVIII e XIX por escravos que trabalhavam nas minas de diamantes do estado brasileiro de Minas Gerais, na remota cidade de São João da Chapada, e mais tarde viriam a ter ampla circulação graças a sua inclusão no LP de 1982 *O Canto dos Escravos*. Os cantos de congado surgiram durante a Era Colonial dentro de organizações católicas afro-brasileiras conhecidas como Irmandades (ou “Confrarias”), e foram realizadas durante as celebrações do período que envolviam a coroação de reis e rainhas negras. Desde a Abolição em 1888, as Festas do Congado se tornaram presença constante nas cidades de Minas Gerais.

No álbum, Marçal combina interpretações precisas das canções originais através de improvisações vocais expandidas, filtradas pelas lentes dos arranjos sombrios de Tenório, que incorporam timbres lúgubres e ásperos, como feedbacks rascantes, ecos distantes, *found objects* raspando em microfones de contato, além de murmúrios e gemidos eletrônicos sinistros. Os sons que emergem evocam uma constelação fragmentada composta por referências e estilos díspares, melodias lamentosas, reminiscentes dos refrões dos *spirituals* afro-americanos, sobrepostas à colagem desconjuntada de motivos abstratos, compostos por camadas de sons de guitarra em penetrantes ondas de

distorção. Uma variedade de publicações independentes elogiou a produção por sua nova reconfiguração do material de origem, particularmente o notável contraste, em termos de tom e textura, que gerou entre a instrumentação e as canções originais. A obra apresenta uma série complexa e contraditória de justaposições sonoras — entre canção e ruído instrumental abstrato, entre estilos de música popular contemporânea e herança cultural afro-brasileira, entre tributo e transformação.

Partindo de entrevistas realizadas com Marçal e Tenório, e de uma consideração da trajetória histórica e do significado contemporâneo dos vissungos e das Festa do Congado, este artigo investiga a dinâmica social e simbólica envolvida quando expressões musicais afro-diaspóricas tradicionais são adaptadas em um contexto criativo experimental. Abordo esse fenômeno como um processo intrinsecamente pujante, com considerável potencial criativo e expressivo, mas que levanta também sérias questões éticas que exigem dos músicos uma atenção cuidadosa às questões de poder e posicionalidade. O artigo aborda, principalmente, como Marçal, ela própria uma participante de congados, concebe a surpreendente mistura de tons e texturas do álbum como um meio de exaltar respeitosamente a história de resistência encarnada nos vissungos e capturar a energia das Festas contemporâneas do Congado enquanto, ao mesmo tempo, reimagina a tradição dentro de uma nova forma estrutural com novas possibilidades expressivas.

Afirmo que *Anganga* representa uma abordagem para a transformação da tradição musical em que a experimentação atua não como uma afronta ao patrimônio cultural, mas, sim, como um meio de promover novas formas de engajamento consciente com a identidade vivida e a memória social. Longe de incorporar esferas díspares ou formas conflitantes de criatividade, para Marçal e Tenório, o experimentalismo e a música tradicional da diáspora africana interagem em uma relação mutuamente constituinte. Baseando-se na consideração de Lewis das formas Afrológicas de experimentalismo histórico e conscientemente deliberados, proponho um quadro teórico para compreender o

encontro entre o experimentalismo e a herança musical afro-diaspórica que coloca, em primeiro plano, a experimentação radical, enquanto mantém conexões ativas com as tradições em questão. Situo essa abordagem como uma alternativa às narrativas brasileiras acerca da mistura que há muito celebram a justaposição de estilos e práticas díspares, mas raramente colocam em primeiro plano as contribuições de produtores culturais marginalizados em bases equânimes. Concluo com uma discussão de como as estratégias dos artistas desafiam os entendimentos convencionais da relação entre criatividade experimental, práticas musicais tradicionais e consciência dupla na diáspora africana contemporânea.

Música e Memória no Atlântico Negro

Num contexto diaspórico em que a herança cultural africana foi sistematicamente apagada, suprimida e roubada, a perseverança dos idiomas musicais tradicionais é um ato intrinsecamente político. Paul Gilroy se refere a essas músicas como “joias trazidas do cativeiro” — indícios preciosos da riqueza e resiliência da experiência negra contemporânea e ferramentas-chave na formação da identidade negra moderna (1993: 72). Gilroy chama a atenção para a importância dos esforços entre músicos de toda a diáspora africana para reimaginar um passado africano pré-moderno, incorporando referências a essas raízes ancestrais no som musical (73-74). Essas referências tradicionais permitem que músicos e ouvintes reimaginem e reconstruam ativamente seu legado cultural (apropriado e injustamente difamado) no presente. O som musical, neste contexto, representa um meio fundamental de proteger e fortalecer as conexões com a herança africana compartilhada.

Embora os personagens culturais geralmente estejam de acordo sobre o valor de conservar e memorizar esses estilos, a quantidade apropriada de liberdade para transformação permanece como um assunto de substancial debate. O escopo dessa discussão freqüentemente cai em duas tendências de discurso

amplas e sobrepostas: a aceitação da mudança na forma de hibridez e invenção aberta, por um lado, e a resistência a formas mais radicais de mudança, por outro. Esses dois pontos de vista não são, de forma alguma, mutuamente exclusivos e frequentemente se cruzam em um grau considerável. São manifestações do fenômeno mais amplo da dupla consciência, no qual os indivíduos afrodescendentes contemporâneos negociam os vetores híbridos da sociedade contemporânea e sua herança africana compartilhada (ver Du Bois [1903] 2003: 9; Gilroy 1993: 126-27).

Muitos dos que defendem a manutenção da herança musical africana, frequentemente expressam ceticismo em relação aos processos musicais que alteram as qualidades performativas ou estéticas centrais das músicas afro-diaspóricas tradicionais, embora o que exatamente constitui o cerne de uma tradição seja frequentemente uma questão de discussão contenciosa. O estudioso da diáspora africana Niyi Afolabi, em um exemplo característico dessa perspectiva, está menos do que otimista sobre o processo, argumentando que "qualquer perda de 'memória' africana equivale a uma morte espiritual que não pode ser salva pelo diálogo. O diálogo só é possível quando cada parte está ciente da identidade e da história da outra, portanto, munida de certeza sobre o que cada uma traz para a mesa de negociação, e não quando uma parte pretende apagar esse passado para afirmar a aceitabilidade da outra na família da humanidade" (2009: 196). Afolabi reconhece os efeitos colaterais da folclorização que muitas vezes surgem como resultado desse processo, mas afirma que é preferível do que perder as memórias que eles incorporam. "O presente", afirma ele, "não é um evento histórico ou descontextualizado, mas uma continuação de um passado concreto e significativo" (196). Embora o argumento de Afolabi corra o risco de idealizar um tipo de autenticidade popular que pode ser impossível de alcançar, seu ponto de vista é amplamente compartilhado. Intelectuais que estudam uma variedade de tradições musicais afro-diaspóricas, da Nigéria (Forchu 2015: 20–21) a Cuba (Frías 2015: 230–31) ao Brasil (Iyanaga 2013: 171; Packman

2012: 345), notaram a importância que os profissionais e as instituições estatais costumam atribuir à manutenção de elementos-chave das práticas tradicionais. É esta mesma perspectiva que instrui a missão da UNESCO, que tem como missão a manutenção de certos gêneros musicais como elemento central de sua missão ética de salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.

No entanto, valorizar a manutenção do patrimônio cultural africano não implica a defesa de uma estagnação total. As tradições são vivas e os processos ativos de mudança implementados pelos praticantes constituem frequentemente elementos centrais da prática contemporânea dos gêneros tradicionais, mesmo — ou especialmente — quando este processo incorpora outras expressões idiomáticas ao longo do caminho. Austin Emielu introduz a ideia de tradicionalismo progressista para compreender os casos em que “antigas tradições musicais indígenas estão a ser revitalizadas e sustentadas através de um processo contínuo de auto-renovação” (2018:207). Centrando-se na música das bandas de dança nigerianas Edo, que muitas vezes incorporam formas tradicionais dentro de estruturas instrumentais híbridas que circulam na esfera popular, Emielu identifica um fenômeno no qual “as interações culturais com forças externas são utilizadas para enriquecer, e não destruir, os recursos internos de uma forma progressiva” (207). É importante notar que Emielu aborda circunstâncias em que os processos de mudança são iniciados por aqueles que pertencem a uma tradição, em vez de casos de pessoas de fora que alteram as qualidades musicais tradicionais.

Outros estudiosos abraçam *riffs* e desvios mais exploratórios da tradição musical afro-diaspórica da parte de músicos afro-descendentes, como evidência da criatividade das culturas musicais contemporâneas na diáspora africana (por exemplo, Gilroy 1993: 79–80; 2010: 115; Kajikawa 2012). Loren Kajikawa (2012) defende a compreensão das transformações híbridas de tradições culturais afro-diaspóricas dos músicos populares afro-americanos como tipos significativos de compromissos com essas tradições por direito próprio. Kajikawa enfatiza a centralidade do som musical em “imaginar e

reconstruir conexões entre culturas diáspóricas”, independentemente se os sons que eles empregam mutilem os contornos das tradições das quais extraem ou exploram em direções inteiramente novas (2012: 143). Gilroy identifica uma “contra-história das identidades e identificações negras” na prática de músicos populares como Jimi Hendrix, Bob Marley e Miles Davis, cujas transformações de expressões idiomáticas oriundas do blues facilitaram uma nova compreensão da tradição musical, não como “uma simples repetição, mas uma prática reflexiva do costume” com potencial de empoderamento e emancipação (2010: 142). Ele argumenta que essas metamorfoses na esfera popular ajudaram a gerar uma “nova etapa na vida da diáspora africana no Hemisfério Ocidental, porque não previa um retorno ao lugar de origem imaginária” (115). Gilroy reconhece o desconforto inerente a esse esforço, que ele situa na tensão intrínseca da dupla consciência (145). Embora esses autores expressem visões otimistas da experimentação formal, como Emielu, elas limitam sua estrutura analítica aos músicos de herança africana e não incluem músicos sem conexões pessoais com a diáspora africana em suas avaliações mais otimistas.

O diálogo dentro do espectro dessas duas amplas perspectivas, orientou grande parte do debate acadêmico sobre a transformação da tradição musical afro-diaspórica. No entanto, embora essa discussão trate de questões valiosas a respeito da relação entre criatividade musical e identidade e experiência contemporâneas, ela ignora amplamente as questões levantadas por transformações mais radicais. Uma coisa é saudar artistas como Hendrix e Davis por suas reconfigurações inventivas de estilos existentes, mas o potencial disruptivo — e, alguns podem argumentar, destrutivo — de técnicas e estéticas mais abertamente experimentais representa um esforço essencialmente distinto. Dado o poder simbólico das músicas tradicionais da diáspora africana, o que significa reinventar esses laços e abraçar formas mais radicais de experimentação?

Para alguns músicos experimentais mais conhecidos, esses dois ímpetos não eram mutuamente exclusivos. Essa foi a perspectiva adotada por músicos de improvisação e experimentais afro-americanos de práticas como o free jazz e organizações como a AACM [Association for the Advancement of Creative Musicians], muitas das quais buscaram integrar o ímpeto experimental em direção à reinvenção radical dentro de um *ethos* consciente de seu passado afro-diaspórico compartilhado. Em vez de tentar romper totalmente com o passado, esses indivíduos abraçaram certas formas de interação consciente com os legados e sons de práticas folclóricas vinculadas à herança cultural negra. Essa foi a perspectiva adotada por Ornette Coleman, que acolheu a integração de materiais idiomáticos existentes em seu projeto criativo mais amplo de estabelecer um novo paradigma para o jazz. O encarte de seu álbum *Change of the Century* (1960) exemplifica essa atitude: Coleman declarou a motivação para “incorporar mais materiais musicais e ideias teóricas — do mundo clássico, bem como jazz e folk — em nosso trabalho para criar uma base para a nova música que estamos criando.” Os contemporâneos de Coleman também adotaram essa atitude em vários graus; o álbum *Seeking* (1969) de Bobby Bradford e John Carter, por exemplo, integra periodicamente elementos harmônicos e melódicos proeminentes do blues com improvisações mais ousadas (Sharp 2011: 76). Os membros da AACM compartilhavam ideais semelhantes, embora a natureza exata de como eles procuraram incorporar referências tradicionais foi contestada entre os participantes (Lewis 2008: 121-25).

George Lewis (1996) cunhou o termo “Afrológico” como um meio de caracterizar a dinâmica desta abordagem historicamente consciente da experimentação. Ela contrasta com as visões sustentadas pelos autores da composição cageana e da improvisação livre, que, Lewis argumenta, situou a improvisação dentro de uma “noção de espontaneidade que exclui história ou memória” — uma postura que na prática implicava evitar referências estilísticas extensas por uma questão de princípio (1996: 107). Músicos experimentais

com inclinação africana, por outro lado, valorizam consideravelmente as tradições musicais de seus predecessores como um elemento essencial de sua prática criativa. Como Lewis afirma, “o improvisador afro-americano, vindo de um legado de escravidão e opressão, não pode tolerar o apagamento da história. A destruição da família e da linhagem, a reescrita da história e da memória à imagem da branquitude, é um dos fatos com que todos os negros devem viver. Não é surpreendente, portanto, que do ponto de vista de um ex-escravo, uma insistência em estar livre da memória possa ser considerada com alguma suspeita — como uma forma de negação ou de desinformação” (109). Ele cita o trabalho da AACM como um exemplo característico dessa perspectiva. Para esses indivíduos, liberdade significava algo diferente dos modelos de independência veiculados por figuras como Derek Bailey e John Cage.

Apesar da utilidade do arcabouço proposto por Lewis, seu foco no trabalho de músicos afro-americanos deixa de fora uma gama mais ampla de encontros experimentais com as tradições afro-diaspóricas para além do contexto dos Estados Unidos. A diáspora africana não é monolítica, e as vozes dos artistas americanos não refletem necessariamente as perspectivas em contextos locais da América Latina, Europa e do próprio continente africano. No Brasil, por exemplo, a formação racial empreendeu uma trajetória particular da história social específica do país que levou a distintas práticas culturais e entendimentos sobre a negritude. Embora essas qualidades sejam instruídas por experiências compartilhadas que ocorrem em toda a diáspora, elas também diferem, de maneira importante, de acordo com as circunstâncias nacionais e locais. Como é possível uma abordagem Afrológica nesses contextos? Como se pode empregar o conceito dentro de uma estrutura que explica as diferenças e especificidades diaspóricas? Para entender o significado das escolhas feitas por artistas como Marçal e Tenório, é fundamental examinar as histórias sociais particulares dos gêneros com os quais eles se comprometem

— histórias que, como discutirei, moldaram a criação e a interpretação de seus empreendimentos experimentais em um nível fundamental.

Memória e Resistência em Minas Gerais

A incorporação de vissungos e cantos de congado por Marçal e Tenório situou-os em diálogo com um conjunto de tradições da canção afro-brasileira, com raízes em comunidades escravas do estado brasileiro de Minas Gerais e ressonância simbólica além de seu contexto local imediato. O exame do desenvolvimento dessas tradições revela não apenas uma ênfase histórica na manutenção e memorização de certos elementos-chave, práticos e simbólicos, como também uma acomodação a processos incrementais de inovação. Ao integrar a estética sonora, como ruído forte, com performances estendidas do material de origem, os dois músicos participaram, até certo ponto, dessa história de transformação, mas também desafiaram certas normas tácitas que guiaram o desenvolvimento das canções por séculos.

Os congados (alternativamente, congos ou congadas) surgiram ao longo da Era Colonial nas Irmandades afro-brasileiras, especialmente na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Eles têm raízes em festividades envolvendo a coroação e procissão de reis e rainhas negras que ocorreram em todo o Brasil durante a Era da Escravidão. O nome deriva da origem congoleza dos escravos Bantus que desenvolveram a prática. Depois que o Brasil se tornou o último país das Américas a acabar com a Escravidão em 1888, os festivais do Congado se tornaram presença constante nas cidades de Minas Gerais, muitas vezes recebendo apoio institucional dos governos locais, que reconheceram seu valor como folclore (Reily 2001: 14). Ao longo da existência dos festivais, a Igreja Católica geralmente os tolerou ou deu apoio a eles, mas também os condenou periodicamente por associações com práticas não cristãs (Dempsey 2017: 5; Reily 2001: 6).

Uma festa típica do congado dura entre um e oito dias, consecutivos ou estendidos por vários fins de semana, durante os quais congadeiros fantasiados, representando membros da corte real do Congo, participam de missas, rituais dedicados a Nossa Senhora do Rosário, procissões cerimoniais e coroações e apresentações (Dempsey 2016: 20; 2017: 5; 2019: 190; Kiddy 2000: 47; Reily 2001: 12). Os participantes das congadas contemporâneas são predominantemente afrodescendentes, residentes da classe trabalhadora de povoados e periferias de cidades, embora seja comum que indivíduos de outras origens étnicas e socioeconômicas também participem (Lucas 2002: 116). Existe uma considerável variação musical e ritual de acordo com fatores como a região e o tipo de grupo Congado presente; além disso, o termo Congado contém uma variedade de significados, desde as qualidades performativas dos festivais até a própria comunidade de participantes (Dempsey 2017: 4; ver também Lucas 2002: 116; Reily 2001: 12).

Central para o propósito dos festivais do Congado é o papel da participação como meio de fomentar a prática devocional leiga, negociar a memória social negra e encenar musicalmente críticas às desigualdades sociais relacionadas com raça e classe. Suzel Ana Reily, falando dos Congados da cidade de Campanha, no sul de Minas Gerais, caracteriza a tradição como um local para afrodescendentes marginalizados “afirmarem o controle sobre sua memória social corporal” e incorporarem narrativas alternativas imaginadas sobre a história negra brasileira e as atividades da vida contemporânea (2001: 6). Outros estudiosos enfatizam o papel dos festivais em facilitar a criação de um espaço sagrado para práticas devocionais afro-brasileiras, instruídas por experiências e narrativas de fé específicas para praticantes do Congado (Dempsey 2016; 2017: 8; Kiddy 2000). Relatos de Congados destacam como a experiência de participação facilita críticas resistentes às injustiças contemporâneas, particularmente aquelas relacionadas a raça e classe, e, por sua vez, promove respostas resilientes a essas questões (Dempsey 2017: 8; Reily 2001: 19–20).

Mais recentemente, à medida que as mulheres passaram a ocupar cargos de maior agência e visibilidade, os festivais passaram a funcionar como um espaço de negociação de dinâmicas de poder também relacionadas ao gênero. Embora a participação plena nos Congados tenha sido historicamente limitada aos homens, hoje as mulheres assumem regularmente, enquanto instrumentistas, uma ampla gama de liderança e papéis dos quais eram anteriormente excluídas (Dempsey 2019: 186). Genevieve Dempsey argumenta que essas mudanças refletem uma consciência interseccional mais ampla entre os membros do Congado, observando que “muitos profissionais acreditam que controlar as atividades musicais das mulheres reproduz o tipo de exclusão perpetuada por atores com o sistema socioeconômico mais amplo. Em outras palavras, conforme os participantes refletem sobre suas experiências de discriminação racial e de classe na sociedade, eles reconhecem como é injusto restringir os papéis musicais dos congadeiros com base em entendimentos estreitos de gênero e papéis sociais” (2016: 259). A maior participação das mulheres congadeiras, portanto, faz parte, dentro dos círculos do Congado, de um foco mais amplo que enfatiza as conexões fundamentais entre exclusão racial e exclusão baseada no gênero.

Os festivais do Congado abrangem um vasto leque de práticas musicais participativas transmitidas oralmente, principalmente performances percussivas e canções (cantos de Congado) com qualidades estilísticas que variam de grupo para grupo. Cronistas da tradição enfatizam a natureza alegre e caótica da paisagem sonora do festival, que surgiu no ambiente turbulento dos festivais de santos padroeiros do período pré-abolicionista, organizados por irmandades, que muitas vezes procuravam se superar em exibições de extravagância. Esse fenômeno continua até hoje, à medida que certos grupos de Congado expandiram o tamanho e a ressonância de seus conjuntos de percussão em competição uns com os outros (Reily 2001: 11-12, 14). Dempsey descreve uma “crescente cacofonia de música, dança, percussão, conversa e oração criada por dezenas de grupos (guardas) tocando simultaneamente”

(2016: 1; ver também 2019: 190–91), enquanto Glaura Lucas relembra a experiência onde “os fogos de artifício, os apitos do capitão, o assobio das gungas dos participantes de Moçambique, a vaguear fora dos seus grupos, os sinos da igreja, as orações, as ladainhas, os vivas!” (2002: 120). Os praticantes contemporâneos entendem este ambiente animado como um meio de recriar a atmosfera alegre da Abolição.

Por causa do papel dos Congados na promoção de compromissos com a memória social afro-brasileira, os praticantes muitas vezes tomam o cuidado de manter certos elementos simbólicos que consideram particularmente importantes, como melodias e letras específicas, a imagem da corte africana ou marcadores linguísticos Bantu (Dempsey 2016: 77; Reily 2001: 26). Ao mesmo tempo, a tradição não é estática — os Congados mudam regularmente seus conjuntos instrumentais e integram novas canções com aquelas que foram executadas por décadas, devido às preferências de membros individuais, encontros entre diferentes Congados e reações a forças externas (Dempsey 2016 : 224; Reily 2001: 14). Os congados também costumam incorporar canções com estruturas que permitem certas formas de improvisação lírica por solistas, o que pode, por sua vez, estimular a improvisação gestual por parte dos dançarinos (Dempsey 2016: 63, 189–90). Longe de buscar se manter preservado no tempo, os congadeiros veem a inovação como “um elemento necessário para a continuidade da tradição”, mesmo que busquem manter o legado das gerações anteriores (54). Essas transformações testemunham a presença de um *ethos* criativo no qual a invenção complementa, em vez de minar, a manutenção da consciência histórica, embora dentro de certos limites.

Ao longo do período em que os Congados se fixaram como prática religiosa folclórica afro-brasileira, um conjunto relacionado de idiomas com origens comuns nas comunidades escravas mineiras da Era Colonial emergiu na esfera pública brasileira: canções de trabalho conhecidas como vissungos. Os vissungos foram desenvolvidos por escravos que trabalhavam nas minas de diamantes da remota cidade de São João da Chapada, cerca de trezentos

quilômetros ao norte de Belo Horizonte. Eram tradicionalmente cantados em um estilo de pergunta-e-resposta com ferramentas ou um tambor de fricção como acompanhamentos percussivos, bem como a cuíca ou puita (Byrd 2012: 14; Fryer 2000: 53; Machado Filho [1943] 1985: 70). As letras apresentam uma mistura de iorubá, umbundo e português e abordam uma variedade de assuntos, desde orações cristãs a rituais fúnebres e referências codificadas a colônias de escravos fugitivos conhecidas como quilombos (Byrd e Moraes 2007: 43–44).

O conhecimento dos vissungos sobrevive até hoje principalmente devido aos esforços do compositor e musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992), que solicitou gravações de campo das canções em 1944, e do pesquisador Aires da Mata Machado Filho (1909-1985), que em 1928 passa a transcrever as canções e posteriormente as publica em seu livro *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, de 1943. Tais empreendimentos eram comuns no Brasil de meados do século passado, cujas instituições culturais incentivavam a gravação e transcrição de práticas musicais tradicionais como parte do ressurgente interesse nacionalista nas tradições folclóricas do Brasil. Os esforços dos folcloristas foram, portanto, orientados para a documentação e memorialização; as gravações de Corrêa de Azevedo incluem praticantes cantando os vissungos, enquanto a obra de Machado Filho traz extensas notas sobre as práticas, origens e qualidades linguísticas das canções.

Durante a maior parte do século XX, os vissungos permaneceram na periferia da esfera cultural dominante.² Com exceção de um grupo Congado mineiro chamado Vissungos de Milho Verde com origens perto de São João da Chapada, há pouca evidência de qualquer registro ou atividade de execução

² Referências a vissungos apareceram esporadicamente entre as organizações intelectuais e culturais negras brasileiras, particularmente na década de 1970 com o advento do movimento da consciência negra brasileira e o Movimento Negro Unificado (MNU ou Movimento Negro Unificado). Em 1975, um grupo de músicos populares negros politicamente conscientes do Rio de Janeiro formou o Grupo Vissungo; em 1979, a cidade de São Paulo viu o lançamento de um periódico afiliado ao MNU, o *Vissungo*, ao lado de publicações como *Jornegro* (1978) e *Abertura* (1978) (Domingues 2007: 114).

das canções.³ Isso mudou em 1982 com o sucesso do lançamento do álbum *O Canto dos Escravos*, com as cantoras Clementina de Jesus e Tia Doca (nascida Jilçaria Cruz Costa) e o cantor e compositor Geraldo Filme. O LP contou com a apresentação de quatorze dos vissungos transcritos por Machado Filho. Em sua maior parte, as gravações seguiram de perto os contornos musicais das transcrições de Machado Filho, com exceção da adição de instrumentos de percussão, como atabaque, que quase certamente não faziam parte das canções em seu contexto original. Os materiais de produção tiveram grande cuidado em enquadrar a gravação como uma recriação da música memorializada de uma época anterior, apresentando a música como a “canção dos escravos” e incluindo uma reprodução da introdução de Machado Filho a *O negro e o garimpo em Minas Gerais* nas notas de encarte. Juntamente com a (na maioria das vezes) fiel recriação das transcrições originais, o álbum apresentou a conservação histórica como uma qualidade definidora de sua produção. Quem ouvia, e isto estava implicado na produção, podia contar com consumir o mais próximo possível de uma autêntica recriação do som e do espírito dos próprios escravos.

Auxiliado pela participação de sambistas experientes e lançado por uma gravadora de destaque, *O Canto dos Escravos* alcançou amplo sucesso crítico e comercial e garantiu que os vissungos capturados por Machado Filho e Corrêa de Azevedo continuassem sendo um ícone do cânone nacional da cultura expressiva. No entanto, apesar do apelo duradouro do álbum, os vissungos não ressurgiram como uma prática musical mantida socialmente. Em vez disso, eles passaram a representar um reflexo do passado musical afro-brasileiro do país. Esta imagem contrasta com o Congado contemporâneo, que continua a ser uma tradição negociada ativamente e sujeita a uma vasta gama de transformações criativas e (re)interpretações ideológicas.

³ As evidências sobre o repertório do grupo e o grau de sua participação nos festivais do congado da região são escassas; seu destaque na mídia nacional foi a inclusão como primeira faixa do álbum *Congado Mineiro*, da Coleção Itaú Cultural.

Vissungos e Congados representam tradições com raízes compartilhadas, mas também representam histórias de práticas divergentes e, portanto, potencial poder simbólico. Para o observador casual, com contato mínimo com as tradições, suas origens nas comunidades escravas brasileiras podem conotar uma conexão geral com o legado da escravidão do Brasil e o espectro mais amplo de práticas culturais que dela decorreram. Para aqueles com conexões mais íntimas com suas manifestações contemporâneas, entretanto, os dois gêneros podem evidenciar reações bastante distintas. Como resultado, sua transformação pode gerar interpretações amplamente diferentes, dependendo das experiências dos envolvidos, com considerável importância para o potencial expressivo e as ramificações éticas do produto resultante.

Tributo e Transformação

Marçal e Tenório desenvolveram inicialmente *Anganga* como meio de concretizar uma colaboração criativa pela qual há muito manifestavam interesse. Após um período de discussão, Marçal sugeriu a criação de um álbum a partir das gravações de vissungos de *O Canto dos Escravos*. Ambos os músicos valorizaram o LP, que Marçal caracterizou como “um disco que todos amam, porque sintetizou muitas coisas importantes do ponto de vista da ancestralidade, a música da tradição oral, o capricho dos arranjos” (entrevista com a autora, 5 de maio de 2016, São Paulo). Marçal também tirou proveito de uma década de experiência pessoal pesquisando e participando de Congados. Seu engajamento com a tradição começou em 2004, quando trabalhou com o projeto cultural A Barca, que percorreu o Brasil documentando e participando de práticas culturais tradicionais brasileiras em localidades como quilombos, comunidades indígenas e bairros de periferia das cidades grandes. Nesse período, Marçal desenvolveu estreito relacionamento com a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis, um Congado da periferia de Belo

Horizonte.⁴ Com o tempo, tornou-se membro titular do grupo e participou de uma variedade de festivais ao redor de toda a região. Aprendeu também uma vasta gama de cantos de Congado, eventualmente familiarizando-se com um extenso repertório de diversas fontes.

Como material de base para o álbum, Marçal e Tenório integraram reinterpretções experimentais de vissungos e cantos de congado com material de sua autoria. Primeiro, os artistas determinaram de forma colaborativa quais vissungos usariam, após Marçal selecionar um par adicional de cantos de congado que ela sentia que compartilhavam estreitas associações com os vissungos. Eles também gravaram duas obras originais. A primeira, “Eká”, abre o álbum com loops sobrepostos de gritos vocais desprovidos de palavras, junto a uma textura instrumental expansiva, marcada por estrondosas ondas de distorção. Na penúltima faixa, “Taio”, Marçal junta sequências de vocalizações sinuosas — gemidos, respirações, soluços, uivos distantes — sobre um motivo abstrato repetido, pontuado por feedback, o som de *found objects*⁵ contra o microfone de contato e choques industriais percussivos. O LP completo contém quatro vissungos transcritos por Machado Filho e gravados em *O Canto dos Escravos*, dois cantos de Congado e as duas obras originais. A ordem das faixas cria uma espécie de viagem: após entrar na abertura ritual expansiva de “Eká”, o ouvinte passa por uma série de transformações das canções originais, encerradas pela coda de “Taio” e o canto de congado final, “Candombe”.

Tabela 1: Lista de faixas e origens das músicas de *Anganga*

NOME	DETALHES DA FAIXA
1. Eká	Obra original de Marçal e Tenório
2. Canto II	Vissungo transcrito por Machado Filho e gravado em <i>O canto dos escravos</i>
3. Grande Anganga Muquixe	Canto de Congado escrito por Maurício Tizumba para a Irmandade de Nossa Senhora do osáio de Justinópolis

⁴ A gravação da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis feita pelo projeto A Barca pode ser encontrada no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=RFCFVdU4t6Q>.

⁵ É comum usar o termo found object, ou "objeto encontrado" (tradução do francês objet trouvé), para designar um objeto qualquer – seja manufaturado ou natural – que não foi originalmente projetado com propósitos artísticos, mas que foi ressignificado em um contexto artístico.

4. Canto III	Vissungo transcrito por Machado Filho e gravado em <i>O canto dos escravos</i>
5. Canto VI	Vissungo transcrito por Machado Filho e gravado em <i>O canto dos escravos</i>
6. Canto VII	Vissungo transcrito por Machado Filho e gravado em <i>O canto dos escravos</i>
7. Taio	Obra original de Marçal e Tenório
8. Candombe	Canto de Congado com origem na comunidade quilombola mineira Mato do Tição

Como Marçal e Tenório moravam em São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente, eles desenvolveram o álbum remotamente. Marçal começou gravando as faixas vocais *a capella*. Ela executou a maioria das canções existentes com ornamentação mínima, de acordo com suas formas estabelecidas, e incorporou elementos mais abertamente experimentais nas composições originais do álbum. Então, mandou essas faixas para Tenório, que criou arranjos instrumentais em cima de seus vocais, devolveu para ela, e assim por diante. Esta abordagem fisicamente separada do processo criativo do álbum, garantiu que cada músico tivesse uma certa medida de expressão pessoal independente em resposta às escolhas do outro artista, que provavelmente teriam se manifestado de forma diferente se os músicos tivessem trabalhado no mesmo espaço. Marçal chamou a atenção para o modo como a audição dos arranjos de Tenório moldou suas próprias respostas ao material ao longo do processo de gravação, observando: “Algumas [das faixas] eu regravei, porque ouvi a voz junto com o arranjo que ele fez e achei que mudava a intenção, e eu queria fazer de novo” (entrevista com a autora, 5 de maio de 2016, São Paulo). Tenório utilizou vários instrumentos em seu conjunto, incluindo sintetizadores, cassetes, microfones de contato e objetos amplificados, além de violão e violino preparados. O resultado final apresenta uma impressionante mistura de performances vocais e texturas experimentais abstratas que têm pouco em comum com a sonoridade consoante de adaptações anteriores, como aquelas em *O Canto dos Escravos*.

As decisões criativas de Marçal e Tenório foram conduzidas, em parte, por motivações exploratórias, especificamente, por um interesse comum em transformar as qualidades estruturais das formas musicais. Ambos os músicos afirmaram isso como um objetivo criativo central. Em *Anganga*, isso se manifesta mais comumente nas recontextualizações texturais e instrumentais dos vissungos e cantos de congado, mas também ocorre durante as obras mais livres, “Eká” e “Taio”, que evitam melodia e letras. Marçal destacou a importância das últimas peças, que ela chamou de “absolutamente abertas — partimos do zero e não sabemos para onde ir” (entrevista com a autora, 5 de maio de 2016, São Paulo). Tenório afirmou que o processo que empregou com Marçal permitiu-lhes expandir o potencial das formas musicais de maneira que não seriam possibilitadas dentro dos limites dos gêneros estabelecidos. Ele situou isso na maneira como o som experimental permitiu uma reinvenção das estruturas de voz e acompanhamento da performance: “Minha intenção era apenas apresentar algumas possibilidades. Meu objetivo em relação à música pode ser resumido em uma ideia: a ideia de que a voz não precisa necessariamente de um ritmo para segurá-la — ela pode flutuar como um líquido, flutuar, ser maleável também — competir com outras forças, ser afetada por sua vez” (correspondência por e-mail com o autor, 17 de maio de 2016). Marçal argumentou que álbuns como *Anganga* criaram um espaço para “desconstruir” as formas das canções e comparou a abordagem criativa que empregaram a uma metamorfose: “É como se você pegasse uma rede — essa é a música — e começasse a puxar, a rasgar o fio para encontrar outras formas de fazer acontecer” (entrevista com a autora, 5 de maio de 2016, São Paulo). Para ambos os músicos, a oportunidade de colaborar em *Anganga* abriu novos caminhos para a invenção, não proporcionados pelos paradigmas existentes na esfera popular ou tradicional. Ao mesmo tempo, como discutirei, sua abordagem criativa não era totalmente aberta e eles mantiveram certos elementos-chave das tradições que procuraram reconfigurar como parte de seu projeto experimental mais amplo.

Em concertos, Marçal e Tenório se permitem vetores adicionais de experimentação, integrando performances diretas dos vissungos e cantos de congado com prolongados interlúdios improvisados, nos quais os músicos são livres para explorar novas áreas do som. Os artistas atuam com um conjunto rotativo de colaboradores; um concerto, por exemplo, contou com o produtor Emygdio Costa e o saxofonista Thiago França, e outro com o mestre de rabeca e improvisador livre Thomas Rohrer. Essas configurações variáveis de músicos individuais garantem um nível consistente de imprevisibilidade em cada apresentação, temperado pela decisão de Marçal de realizar interpretações consistentes dos vissungos e cantos de congado, mantendo um nível básico de fidelidade as suas formas originais. Marçal chamou a atenção para a ressonância emocional de tocar o álbum ao vivo, que ela argumentou que surgiu do poder duradouro das próprias canções e da tradição resiliente de onde vieram: “Cada show é uma experiência muito forte para nós, e acho que tem a ver com essas músicas, porque elas são fortes, elas abrangem séculos — há uma força além. Não importa o quanto nos afastemos delas, há uma força que é impenetrável. É uma sede e vamos juntos” (entrevista com a autora, 5 de maio de 2016, São Paulo).

Para o observador casual, essas transformações frequentemente radicais podem apresentar possíveis questões de ética. Os músicos têm a obrigação moral de manter, da melhor maneira possível, as qualidades musicais das canções que representam o patrimônio cultural? Quanta liberdade os músicos têm para reinventar os elementos simbólicos e estruturais de tais idiomas tradicionais? Vissungos e Cantos de Congado assumiram um peso conotativo significativo por seus vínculos com a consciência histórica afro-brasileira e pelas condições brutais de onde vieram. Isso gera certos padrões indexicais e ideais de desempenho que os músicos, compreensivelmente, não querem transgredir. Embora a invenção incremental há muito tenha feito parte da prática da performance do Congado, os sons ásperos de *Anganga* e as impressionantes justaposições tonais, representam um tipo de adaptação

fundamentalmente diferente. Além disso, enquanto os vissungos em sua maior parte desapareceram da prática regular, os congados são mantidos ativamente. Que tipo de responsabilidades adicionais aqueles que buscam transformar tais tradições podem ter para com as comunidades contemporâneas que participam desta história viva? Manter a liberdade criativa para experimentar o material de origem sem violar os parâmetros éticos tácitos das tradições requer uma medida de negociação hábil.

Marçal e Tenório não estavam alheios a essas questões e tomaram uma série de decisões conscientes que anteciparam possíveis problemas ao longo do desenvolvimento do álbum. Desde o início, seu trabalho foi pautado pelo desejo de diálogo e troca recíproca com os participantes das tradições que incorporaram. Ao finalizar o álbum, Marçal dividiu o produto final com Mestre Dirceu, líder do congado Justinópolis, do qual ela há muito participava, e sua esposa, Luísa. Segundo Marçal, os dois expressaram reações positivas ao álbum e ficaram “muito felizes em saber que seu repertório estava se espalhando por outros caminhos e linguagens musicais” (comunicação pessoal via Facebook, 7 de março de 2019). As ações de Marçal falam de uma abordagem que busca manter o respeito pelos principais praticantes de uma tradição e as conexões que permanecem entre o material original e quaisquer transformações que possam surgir durante o processo criativo. Além disso, a sua decisão de incorporar cantos de Congado, que ela própria encontrou ao longo da sua participação em festivais é, ela mesma, uma reminiscência do processo em que novas canções são adaptadas aos repertórios do Congado contemporâneo.

A dupla também enquadrava discursivamente seu envolvimento com os gêneros como um ato de respeito à história cultural representada pelo material de origem. Deixaram isso explícito desde o início, nas notas que acompanham o álbum, enfatizando a decisão de batizá-lo com o nome da divindade suprema Bantu Angana-Nzambi, que é referida no canto de congado “Grande Anganga Muquixe”. Os artistas chamaram a atenção para a letra dessa música, que

homenageia uma entidade cuja “gunga não bambeia” (isto é, cuja *gunga* não enfraquece), frase que os músicos caracterizaram nas notas do álbum como “uma expressão de reverência ao passado.” O termo *gunga*, derivado do léxico afro-brasileiro, refere-se a um líder ou pessoa influente (Schneider 1991: 159), bem como aos chocalhos preso aos tornozelos usados durante as festas do Congado, que os praticantes consideram representativos dos sons de correntes e sinos que os escravos eram forçados a usar (Dempsey 2017: 7).

Além disso, dado o papel das festas do congado na manutenção da memória social afro-brasileira corporificada, é adicionalmente significativo que seja Marçal, uma mulher de herança africana e participante dos festivais do Congado, quem canta as canções. Tenório, que é branco e não tem nenhuma experiência direta com a prática, demonstrou consciência dessa dinâmica e parecia contente em deixar Marçal assumir a liderança conceitual do projeto, lembrando: “Juçara está mais ligada às músicas do que eu — ela já visitou [São João da] *Chapada* e há algum tempo canta várias dessas canções, e tem um estudo mais aprofundado das canções. Minha relação é mais sentimental e vem mais do álbum de 1982 com o qual tive a oportunidade de ter contato” (correspondência por e-mail com o autor, 17 de maio de 2016). Embora a etnia de Tenório não o impeça de participar das práticas culturais associadas às canções — afinal, os Congados estão abertos a praticantes de todas as origens — sua declaração demonstra uma consciência da política sobre apropriação e propriedade inerente às tradições culturais com a qual eles se relacionam.

Mais importante ainda, a dupla empregou decisões criativas específicas que lhes permitiram colocar em primeiro plano formas abertas de experimentação, enquanto mantinham estrategicamente certos elementos estruturais centrais das canções, reconfigurando assim o material de origem de maneira que mantêm laços-chave sutis com o contexto histórico em que as canções surgiram e o meio cultural onde hoje são executadas. Certamente não é por acaso que em meio às texturas instrumentais carregadas de ruído, durante as

performances dos vissungos e cantos de congado, duas qualidades permanecem constantes: a melodia e a letra das canções originais. Além disso, com exceção da incorporação de vocais distorcidos em “Grande Anganga Muquixe”, Marçal mantém uma entrega calma e reverente, contrariando algumas das técnicas vocais mais ásperas que emprega em “Eká” e “Taio”. Crucialmente, essas duas decisões evocam as normas criativas de inovação dentro da prática do congado; como observa Dempsey, os congadeiros contemporâneos geralmente procuram manter as letras de canções conhecidas, mas muitas vezes deixam uma margem de manobra considerável para alterar qualidades musicais como ritmo, andamento e instrumentação ou adaptar melodias a diferentes estruturas rítmicas, desde que as mudanças “se ajustem dentro dos parâmetros espirituais abrangentes do Congado” (2016: 55; ver também Reily 2001: 14). Como resultado, apesar do perfil abstrato do álbum, Marçal é capaz de manter a integridade estrutural — e talvez simbólica — das canções originais.

A música “Canto II” fornece um exemplo característico dessa abordagem. A música foi originalmente transcrita por Machado Filho, que a rotulou como “cantiga do caminho”. A letra da música narra a experiência de uma escrava fugindo para o quilombo Dumbá e as lágrimas de quem não pode fugir (Machado Filho [1943] 1985: 94). Posteriormente, foi apresentado e gravado em *O Canto dos Escravos*. Tal como acontece com os outros vissungos, Marçal oferece uma interpretação vocal direta, que mantém a melodia original e a letra gravada na transcrição de Machado Filho. No entanto, sua performance é marcadamente transformada pelo fundo instrumental desolador construído por Tenório. Na primeira parte da música, Marçal canta os versos em meio a uma batida ritmada por objetos amplificados e uma guitarra preparada, sustentada por um zumbido de grave e uma torrente de *feedbacks* agudos ao fundo. A canção é dividida ao meio por um prolongado interlúdio instrumental, durante o qual Tenório integra breves motivos de teclado e guitarra com batidas percussivas e ondas periódicas de distorção. Perto do final do interlúdio, a

instrumentação mais detida é perfurada por quinze segundos de ruído áspero, após os quais todos os elementos melódicos e harmônicos são cortados. Esta textura austera, fornece o contexto para a reentrada de Marçal, durante a qual ela executa o verso final da música uma última vez em um tom rico e calmante. O trabalho produz um efeito complicado e contraditório — alternadamente tranquilo e sombrio, íntimo, mas severo.

A adaptação de Marçal e Tenório do canto de congado “Grande Anganga Muquixe” cria uma impressão mais áspera, mais caótica, com maior espaço para interpretações vocais mais expressivas do que a que propiciou a textura desoladora de “Canto II”, que a precede no álbum. A faixa começa abruptamente, com fragmentos de ruído eletrônico percussivo em um padrão sincopado quase totalmente desprovido de notas agudas. Tenório emenda o loop de forma desigual para criar uma batida hesitante, cujos fragmentos se sobrepõem, tornando difícil distinguir uma batida forte ou groove perceptível. Marçal mantém a melodia e a letra da música, que homenageiam a divindade Bantu Angana-Nzambi, mas insere sua dicção em uma métrica contrastante com o acompanhamento rítmico de Tenório. Ela também emprega um pedal de distorção para dar um tom áspero aos vocais. Essas qualidades apresentam um efeito totalmente mais enérgico e desarticulado que contrasta com o cenário expansivo de “Canto II”.

Tenório planejou o fundo dessas canções como forma de evocar as condições brutais de trabalho das minas de ouro e diamantes em que escravos desenvolviam os vissungos. Isso se manifesta com mais destaque nas texturas instrumentais das canções, cujo acompanhamento industrial constante lembra o bater de ferramentas contra a pedra e cuja incorporação de forte distorção e feedback gera uma atmosfera desoladora. Tenório pontuou o engajamento com o contexto histórico específico das canções como objetivo central quando se propôs a trabalhar no disco, lembrando: “São canções de trabalho, por mais bonitas que sejam, minha interpretação não ia ter uma atmosfera leve” (correspondência de e-mail com o autor, 17 de maio de 2016). Sua decisão de

gerar indícios sonoros de escravidão não é sem precedentes; relembra o papel dos chocalhos de tornozelos nas festas do congado, que têm como objetivo lembrar os sons das correntes e sinos usados pelos escravos. Crucialmente, Tenório não procurou recriar outros elementos da paisagem acústica associados ao material de origem, como o ambiente turbulento em que os congados surgiram inicialmente e a atmosfera de festival de celebração onde eles são executados hoje.

O desejo de Tenório em evocar os elementos mais sombrios da paisagem sonora da escravidão em Minas Gerais difere do engajamento conceitual e prático de Marçal com o material, que é informado não apenas pelos pensamentos do passado, mas também por sua própria experiência com a manifestação contemporânea das canções em performance. Em contraste com seu parceiro criativo, ela entendeu as texturas instrumentais ásperas e caóticas como um meio de evocar a energia dos festivais do congado que ela havia assistido. Em sua mente, a textura instrumental atuou como um meio integral de se envolver com a história viva das canções e sua própria conexão pessoal com a tradição:

Quando entro no som que Cadu constrói, tenho a sensação de entrar em uma caverna, um túnel. Acho que isso propicia a viagem — é como se você se colocasse em uma situação de suspensão, de suspensão do tempo. E essa ideia de suspensão do tempo, que acho que ele constrói com os sons que ele prepara com suas traquitanas, tem muito a ver com as festas tradicionais. Se você vai a uma festa do Congado, naqueles três dias em que acontece aquela festa é como se você saísse do tempo normal — é outra temporalidade nessas festas. Então eu acho que de alguma forma, a nossa maneira de trabalhar consegue resgatar aquela forma de festejar, de celebrar, que é ancestral. (Entrevista com a autora, 5 de maio de 2016, São Paulo)

Marçal favorece ainda mais este estado de imersão ao utilizar um pedal de distorção durante a execução do canto de congado “Grande Anganga Muquixe”, incorporado para evocar as suas memórias do ambiente festivo: “por mais que soe estranho”, ela meditou, “se você for numa festa do Congado, percebe que essa sonoridade não é tão distante assim, às vezes acontece a

mesma coisa na rua. É esse trabalho de distanciamento e aproximação — é quase como se você tivesse dando uma volta ao redor da canção” (entrevista com o autor, 5 de maio de 2016, São Paulo). Nesse contexto, o som experimental facilita um estado de envolvimento encarnado e imersivo com a herança cultural e a memória social, tanto relacionada quanto distinta, da experiência de apresentar o material de origem em seu ambiente convencional.

Uma abordagem Afrológica

As decisões de Marçal e Tenório apontam para a presença de uma abordagem claramente Afrológica que busca equilibrar a experimentação com o compromisso respeitoso com a história cultural e a prática contemporânea das tradições em questão. Longe de ser incompatível, para os artistas, a força expressiva e emocional de *Anganga* surge não apesar de, mas por causa de sua decisão de colocar, em primeiro plano, o tributo e a transformação em igual medida. Em suas mentes, o envolvimento experimental com material tradicional não impede — e, de fato, pode até convidar — o envolvimento com uma história complexa, racializada e polissêmica que é impossível ignorar. Também envolve incorporar ativamente referências simbólicas a essa história e colocá-las em primeiro plano no som musical.

No cerne desse processo de negociação está uma perspectiva que trata os vissungos e o Congado não como objetos, mas como tradições vivas e maleáveis — tanto uma fonte de inspiração criativa quanto um meio de demonstrar respeito pelo patrimônio que representam. Sua música se deixa atrair e se afasta das canções originais de maneiras complementares, não contraditórias: é uma reação ao invés de uma reconstituição do material de origem. Marçal caracterizou a abordagem da dupla como tendo sido movida pelo desejo de recontextualizar as canções originais e usá-las como um “ponto de partida” para uma exploração mais aprofundada: “Nunca descartamos a possibilidade de usar as referências tradicionais que temos — você não tem

que jogar isso fora para buscar algo novo, para buscar essa invenção. Acho que também é um ingrediente. É por isso que, para nós, faz muito sentido pensar o experimental no sentido de ter uma base tradicional — como material para experimentação” (entrevista com a autora, 5 de maio de 2016, São Paulo). Projetos como *Anganga* representam um meio importante de reconfigurar agências com a tradição musical afro-brasileira, com o intuito de abranger formas mais radicais de transformação, normalmente não encontradas na prática cotidiana.

A abordagem de Marçal e Tenório contrasta com a conceituação dominante de mistura criativa na cultura popular brasileira, que há muito celebra e acolhe a justaposição de elementos idiomáticos díspares como manifestações de Antropofagia. O termo foi introduzido em 1928 pelo poeta modernista Oswald de Andrade ([1928] 1978) na sua obra *Manifesto Antropófago*, na qual preconizava a mistura artística de elementos de origem nacional e internacional. Em contraste com os ideais nacionalistas dominantes que circulavam na época, a filosofia criativa da Antropofagia celebrava a fusão de referências simbólicas díspares como um ato de resistência, verdadeiramente brasileiro — que, aliás, existia no Brasil desde antes da Era Colonial. Ao consumir referências artísticas de práticas diversas e, por sua vez, produzir novas formas híbridas, os artistas puderam manter a autonomia criativa sem trair sua identidade nacional. A ideia foi posteriormente adotada por músicos populares afiliados à Tropicália, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, que empregaram o termo para legitimar a mistura de estilos musicais brasileiros com formas de rock e psicodelia de circulação internacional. No século XXI, como observa Frederick Moehn, o termo penetrou o discurso nacional a tal ponto que “metáforas de ingestão do Outro [tinham] se tornado um ponto de fala popular nas interpretações internacionais da música brasileira, parte do *stigma*” (2012 : 209).

Apesar de seus objetivos teoricamente inclusivos, a antropofagia não se manifestou sem também sustentar certas estruturas de poder que

marginalizam os artistas afro-descendentes. Desde a década de 1920, figuras e instituições culturais brasileiras há muito celebram a arte e a música afro-brasileira como elementos essenciais do patrimônio cultural nacional. Esses esforços foram motivados por ideologias raciais emergentes da metade do século, prevalentes em toda a América Latina, como a mestiçagem, que valorizava o hibridismo cultural e a mistura racial, bem como os esforços de estudiosos brasileiros, como o sociólogo Gilberto Freyre, que de maneira infame afirmou que a influência da cultura africana permeou todos os níveis da sociedade brasileira “na alma, quando não no corpo e na alma” ([1933] 2003: 367). Como resultado, a mistura de elementos musicais derivados de África com sons de outros pontos culturais de origem, passou a ser amplamente aceita como uma manifestação característica do *ethos* criativo brasileiro, do qual a antropofagia passou a fazer parte. Em teoria, isso deveria ter fornecido oportunidade para colaborações entre músicos brasileiros de várias origens; na prática, como tantas vezes acontece, mais frequentemente implicou na apropriação de expressões musicais afro-brasileiras por músicos predominantemente brancos, ao mesmo tempo em que se mantinha a exclusão sistêmica dos artistas negros brasileiros da participação plena na indústria cultural.

Enquanto na maior parte a antropofagia continua a ocupar uma posição dominante na cultura criativa brasileira, artistas individuais começaram a abordar verbalmente essas questões. Sara Roffino (2018) narra a presença de um discurso crítico emergente entre os artistas plásticos negros brasileiros, que buscam resistir ou reapropriar o que eles veem como uma dinâmica fundamentalmente exploradora. Claudinei Roberto da Silva, curador da exposição paulista “PretAtitude: Insurgências, Emergências e Afirmações na Arte Contemporânea Afro-brasileira” (2018), critica a Antropofagia como um ideal que beneficiou desproporcionalmente as elites brancas, observando que, na maioria das manifestações de Antropofagia, “as contribuições das culturas africanas e indígenas não são consideradas com a mesma dignidade que a

cultura europeia — que é sua própria forma de colonialismo" (citado em Roffino, 2018). A artista plástica Rosana Paulino faz uma crítica mais contundente, argumentando: "O problema da Anthropofagia [sic] em relação aos negros é que ela devora outras culturas, inclusive a nossa, e não nos devolve algo útil, ou mesmo o real reconhecimento de que engoliu cultura negra. Somos apenas devorados" (citado em Roffino 2018). Em outras palavras, a ingestão simbólica implícita na Antropofagia tem se manifestado principalmente de forma unilateralmente.

A adoção de uma abordagem Afrológica propicia uma forma potencial de abordar estas dinâmicas. Ao evitar a diretriz antropofágica de misturar livremente elementos idiomáticos díspares, sem considerar as suas histórias sociais específicas, em favor de um imperativo ético Afrológico para colocar em primeiro plano o envolvimento consciente com o patrimônio cultural, o tipo de negociação criativa empregado por Marçal e Tenório pode oferecer um espaço crítico a artistas de origens históricas marginalizadas, para se envolverem com as suas próprias histórias culturais apagadas e injustamente difamadas, sem sacrificar a liberdade artística. Ao fazê-lo, seu trabalho propõe um modelo alternativo para a produção cultural que contesta simbolicamente a orientação criativa convencional e direção do fluxo do envolvimento cultural dominante com a herança musical afro-diaspórica.

Para artistas como Marçal e Tenório, essa orientação oferece a possibilidade de transformar o potencial expressivo e conotativo de sua fonte genérica, sem descartar seu considerável poder simbólico. Na mente de Marçal, essa abordagem surgiu não apesar da importância do material tradicional, mas como resultado direto de sua relevância e força duradouras. "Você não precisa jogar fora", argumentou ela. "Você faz parte dele, então você pode encontrar outras possibilidades dentro dele. É isso que faz funcionar — é tão rico" (entrevista com o autor, 5 de maio de 2016, São Paulo). Em uma conversa, ela falou de sua relação com o material de origem como um "encontro" rico em possibilidades relacionais em potencial. Neste contexto, a experimentação com

os elementos simbólicos constituintes de um idioma tradicional surge das qualidades vivas da prática e do conhecimento encarnado daqueles que orientam a criação de quaisquer metamorfoses que possam surgir.

Os efeitos dessa orientação não ocorrem de maneira uniforme para todos os envolvidos. Os relatos sutilmente diferentes de Marçal e Tenório de suas reações emocionais ao material de origem e as decisões criativas divergentes, demonstram que o envolvimento perceptivo e expressivo com gêneros como vissungos e cantos de Congado pode se manifestar de formas distintas, dependendo das experiências dos músicos individuais em questão. Como Thomas Turino (2008: 7) observa, as experiências de vida individuais condicionam as respostas perceptivas de diferentes indivíduos em reação a diferentes estímulos, incluindo, mas não se limitando àqueles relacionados ao som musical. Assim, indivíduos com *contextos internos divergentes* (para adotar o termo de Turino [7]) percebem sinais de forma diferente de acordo com suas histórias e experiências específicas. Este fenômeno é particularmente complexo em casos de obras musicais semióticamente densas que contêm uma ampla variedade de significantes potenciais (Turino 2014: 189). Esse é o caso tanto do material de origem para *Anganga* quanto da composição sonora do próprio álbum, que convida a uma gama de diferentes interpretações possíveis com base no contexto interno e nas qualidades semióticas específicas dos sons e práticas envolvidas.

Como resultado, apesar da natureza colaborativa do álbum, o envolvimento de cada artista com o material de origem tradicional e o processo de experimentação que se segue é marcadamente diferente. Comparar as reações de Tenório e Marçal a esses vários estímulos semióticos fornece um meio instrutivo de compreender a dinâmica fenomenológica divergente desse processo. Para Tenório, cuja única experiência com as canções é o álbum *O Canto dos Escravos*, de 1982, o significado primordial dos vissungos e cantos de Congado foi sua origem na escravidão e nas condições brutais que ele imaginou em relação a esse contexto — uma reação compreensível,

considerando a forma como as canções foram enquadradas na esfera pública. Dadas suas experiências pessoais, comparativamente limitadas com as canções, não é surpreendente que ele coloque, em primeiro plano, elementos como o ruído áspero que indicam as condições brutais da escravidão.

Marçal, ao contrário, tira proveito de uma gama mais ampla de associações semióticas por causa de sua experiência em participar de Congados. Como resultado, ela vê não apenas o material original em termos mais amplos e pessoais, mas também os elementos timbrísticos mais duros e texturas desconexas que Tenório forma. Para ela, esses sons não evocam principalmente a angústia da escravidão; em vez disso, evocam a experiência alegre de participar de um festival de Congado e suas configurações caóticas de vetores sonoros estridentes. O ruído do álbum, em seu contexto interno, funciona não como um indício de brutalidade, mas como um receptáculo para a transformação pessoal — uma espécie de alquimia sonora que facilita a suspensão do tempo e do espaço de que ela fala. Como resultado, sua experiência de envolvimento com os tons instrumentais dos sons propostos por Tenório é envolvente e pessoalmente significativa ao invés de removida ou tensa. O fato de caracterizar sua experiência em termos encarnados, como tendo "a sensação de entrar em uma caverna, um túnel", sugere que ela é capaz de atingir um maior estado de fluxo durante o processo de experimentação justamente por causa de sua própria história com a prática. Em outras palavras, algo se perde no processo de tradução intersubjetiva — elementos de significado encarnado que chegam a Marçal, mas não a seu parceiro.

As reações de Marçal ressoam ainda mais com as respostas positivas defendidas pelos líderes do congado de Justinópolis, que não apenas apoiaram a criação do álbum, mas também o viram como uma transformação bem-vinda de seu repertório em novas formas e idiomas. Sua perspectiva demonstra a presença de um ponto de vista crucial entre os praticantes, que trata o repertório tradicional não como um conjunto de obras sacrossanto, com

margem de manobra limitada para reinvenção, mas como um conjunto de textos vivos, cujos materiais simbólicos constituintes podem ser adaptados e retrabalhados em novos contextos. À luz dessa perspectiva, adaptações como *Anganga* podem ter bases éticas sólidas porque representam não um desempenho do material de origem em seu ambiente coletivo habitual, mas uma adaptação em uma esfera fundamentalmente distinta. As decisões criativas de Marçal e Tenório, por sua vez, fornecem um complemento necessário para esta visão, temperando seu afastamento dos contornos práticos das tradições com escolhas que mantêm conexões centrais respaldadas pela experiência vivida. No caso de *Anganga*, sua abordagem possibilita a criação de uma obra cuja negociação entre a reprodução e o afastamento da forma instituída é a chave de seu distinto poder expressivo.

Considerações Finais

O extraordinário nível de envolvimento e cuidado de Marçal representa, em muitos aspectos, uma estratégia ideal para o que, de outra forma, poderia ter sido um esforço árduo. Também é incomum. A maioria dos artistas que procuram incorporar expressões idiomáticas tradicionais em contextos experimentais não terá uma vasta experiência de participação nos gêneros que procuram interpretar. Nem irão necessariamente ver tais ações sequer como desejáveis. Sem ser capaz de recorrer a uma história prática, uma vez que um músico desloca uma canção do seu contexto original, a obra pode parecer existir num outro universo que está sujeito a uma série de novas recepções e transformações criativas.

Dadas essas questões, como podemos nós, como etnomusicólogos, abordar esses esforços? Quais locais de produção e recepção, se houver, devem ser privilegiados? Pode haver um ponto em que as questões éticas foram resolvidas, por assim dizer, de forma satisfatória? Obras como *Anganga* contêm uma teia complexa de significantes e sons que se cruzam com histórias

sociais moldadas pela violência e exclusão e, como tal, não são facilmente analisadas. Existem várias questões e perspectivas a serem levadas em consideração: os direitos dos artistas de serem criativos e não se limitarem a onde e como inovam, os direitos dos indivíduos de se envolverem com as tradições culturais que consideram próprias, o direito dos profissionais de não terem suas práticas utilizadas indevidamente. Pode ser que este tipo de compromisso exista sempre em um determinado processo de negociação.

Para aqueles que desejam realizar esse processo de uma maneira constituída criticamente, os benefícios potenciais são múltiplos. No caso de *Anganga*, permitiu aos músicos rearticular conscientemente o potencial expressivo e as conotações simbólicas das tradições musicais das quais se inspiram. Nesse contexto, o desdobramento metafórico das formas musicais estabelecidas e os novos meios de se envolver com os idiomas tradicionais que surgem como resultado funcionam não como um ato destrutivo, mas como um ato libertador, com uma variedade de novas possibilidades criativas e expressivas. Para os artistas que procuram envolver-se com diferentes gêneros, as estratégias que empregam e as recompensas que, por sua vez, surgem, seriam necessariamente diferentes, dependendo das histórias sociais específicas e das normas práticas das tradições em questão.

Se essas ações constituem uma forma de tradicionalismo ou experimentalismo, não vem ao caso. Tanto a consciência histórica quanto a reinvenção radical informam o trabalho em um nível básico. Longe de serem antitéticos ou mutuamente exclusivos, no contexto do álbum, ancestralidade e criatividade experimental funcionam como forças fundamentalmente recíprocas. Marçal não via contradição nessa postura, comparando a perspectiva que ela e Tenório procuravam empregar a “um eixo, com uma seta apontando para o ponto mais distante no tempo, no passado, e a outra apontando para algo que não sabemos. Acho que é por isso que não sabemos para onde vai a desconstrução. As coisas vão se dissolver e você vai resolver o resto” (entrevista com a autora, 5 de maio de 2016, São Paulo). No centro deste eixo

metafórico está a postura perceptiva no coração de *Anganga* — a que ajuda a criar um espaço crucial para abordagens criativas que se envolvem com sons experimentais e expressões tradicionais, mas resiste à adesão total ao conjunto de ímpetos que tendem a informar qualquer um dos domínios.

As ações dos músicos acabam por tornar complexas as linhas de discurso que definiram a discussão sobre a tradição musical afro-diaspórica e a transformação criativa. Em vez de enfatizar a memorialização popular ou a modernização na esfera popular, estes artistas apontam para um caminho alternativo que estabelece uma ponte entre a divisão filosófica entre as duas perspectivas e transcende as suas fronteiras convencionais. Em vez de abordar a dualidade da experiência e a identidade afro-diaspórica contemporânea como um quebra-cabeça a ser resolvido, álbuns como *Anganga* sugerem a possibilidade de ver as suas tensões intrínsecas como uma oportunidade de expressão criativa e transformação pessoal. Para artistas como Marçal e Tenório, estas mesmas tensões conferem ao seu trabalho um poder simbólico, e o espaço entre e para além do tradicional e do experimental, enquanto fornece uma janela para que novas questões possam ser colocadas.

REFERÊNCIAS

AFOLABI, Niyi. 2009. *Afro-Brazilians: Cultural Production in a Racial Democracy*. Rochester, NY: University of Rochester Press.

ANDRADE, Oswald de. (1928) 1978. “Manifesto antropófago.” In *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*, 11–19. Vol. 6 of *Obras completas de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BYRD, Steven. 2012. *Calunga and the Legacy of an African Language in Brazil*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

- BYRD, Steven, and MORAES, Daniela Bassani. 2007. "Calunga and Calungadores: An Afro-Brazilian Speech Community of Minas Gerais." *Afro-Hispanic Review* 26 (2): 27–45.
- DEMPSEY, Genevieve Eileen Virginia. 2016. "The Sacred Sound of Congado: Performing Songs of Devotion, Race, and Gender in Afro-Brazilian Religious Communities." PhD dissertation, University of Chicago.
- _____. 2017. "The Acoustics of Justice: Music and Myth in Afro-Brazilian Congado." *Yale Journal of Music & Religion* 3 (2): 1–25.
- _____. 2019. "Captains and Priestesses in Afro-Brazilian Congado and Candomblé." *Ethnomusicology* 63 (2): 184–221.
- DOMINGUES, Petrônio. 2007. "Movimento negro brasileiro: Alguns apontamentos históricos." *Tempo* 12 (23): 100–122.
- DU BOIS, W. E. B. (1903) 2003. *The Souls of Black Folk*. New York: Fine Creative Media.
- EMIELU, Austin. 2018. "Tradition, Innovations, and Modernity in the Music of the Edo of Nigeria: Toward a Theory of Progressive Traditionalism." *Ethnomusicology* 62 (2): 206–29.
- FORCHU, Ijeoma I. 2015. "The Endangered Musical Genre: The Case of Akwunechenyi Music of Ukpo." *Black Music Research Journal* 35 (1): 1–22.
- FREYRE, Gilberto. (1933) 2003. *Casa grande e senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global Editora.
- FRÍAS, Johnny. 2015. "Las Tonadas Trinitarias: History of an Afro-Cuban Musical Tradition from Trinidad de Cuba." *Black Music Research Journal* 35 (2): 229–55.
- FRYER, Peter. 2000. *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

GILROY, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.

_____. 2010. *Darker Than Blue: On the Moral Economies of Black Atlantic Culture*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.

IYANAGA, Michael. 2013. "New World Songs for Catholic Saints: Domestic Performances of Devotion and History in Bahia, Brazil." PhD dissertation, University of California, Los Angeles.

KAJIKAWA, Loren. 2012. "D'Angelo's Voodoo Technology: African Cultural Memory and the Ritual of Popular Music Consumption." *Black Music Research Journal* 32 (1): 137–59.

KIDDY, Elizabeth W. 2000. "Congados, Calunga, Candombe: Our Lady of the Rosary in Minas Gerais, Brazil." *Luso-Brazilian Review* 37 (1): 47–61.

LEWIS, George. 1996. "Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives." *Black Music Research Journal* 16 (1): 215–46.

_____. 2008. *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music*. Chicago: University of Chicago Press.

LUCAS, Glauro. 2002. "Musical Rituals of Afro-Brazilian Religious Groups within the Ceremonies of Congado." *Yearbook for Traditional Music* 34: 115–27.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. (1943) 1985. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.

MOEHN, Frederick. 2012. *Contemporary Carioca: Technologies of Mixing in a Brazilian Music Scene*. Durham, NC: Duke University Press.

PACKMAN, Jeff. 2012. "The Carnavalização of São João: Forró, Sambas and Festive Interventions during Bahia, Brazil's festas juninas." *Ethnomusicology Forum* 21 (3): 327–53.

REILY, Suzel Ana. 2001. "To Remember Captivity: The Congados of Southern Minas Gerais." *Latin American Music Review* 22 (1): 4–30.

ROFFINO, Sara. 2018. "Is Brazil's Most Famous Art Movement Built on Racial Inequality? A New Generation Argues 'Yes.'" *ArtNet*, March 13, 2018. <https://news.artnet.com/art-world/tarsila-part-ii-1238654>.

SCHNEIDER, John T. 1991. *Dictionary of African Borrowings in Brazilian Portuguese*. Hamburg: Buske. Sharp, Charles. 2011. "Seeking John Carter and Bobby Bradford: Free Jazz and Community in Los Angeles." *Black Music Research Journal* 31 (1): 65–83.

TURINO, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.

_____. 2014. "Peircean Thought as Core Theory for a Phenomenological Ethnomusicology." *Ethnomusicology* 58 (2): 185–221.

DISCOGRAFIA

COLEMAN, Ornette. 1960. *Change of the Century*. Nova Iorque: Atlantic 1327. LP.

CRUZ COSTA, Jilçaria; FILME, Geraldo; e JESUS, Clementina. 1982. *O Canto dos Escravos*. São Paulo: Eldorado 64.82.0347. CD.

MARÇAL, Juçara, e TENÓRIO, Cadu. 2015. *Anganga*. QTV Selo e Sinewave 013. CD. Streaming. <https://qtvlabel.bandcamp.com/album/qtv-013-anganga>.

NEW JAZZ ART ENSEMBLE. 1969. *Seeking*. Revelation REV-9. LP.

Vários artistas. 1997. L. H. *Corrêa de Azevedo: Music of Ceará and Minas Gerais*. Washington, DC: Smithsonian Folkways RCD 10404. CD.

Vários artistas. 1997. *Congado Mineiro. Documentos Sonoros Brasileiros—Acervo Cachuera*. Vol. 1. São Paulo: Coleção Itaú cultural 67. CD.