

A Práxis Criativa Negra de Naná Vasconcelos

Naná Vasconcelos' Black Creative Praxis

Rômulo Alex Inácio¹

Universidade de São Paulo – USP

romuloalexis@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-9534-912X>

Submetido em 29/04/2025

Aprovado em 05/11/2025

Resumo

Naná Vasconcelos é um dos avatares da música de invenção brasileira, tendo alçado a percussão e especificamente o instrumento Berimbau, a um protagonismo solístico internacional. Ignorado pelo ambiente e narrativas tanto à respeito daquilo que se consolidou como instrumental brasileiro quanto do ambiente discursivo do experimentalismo nestes territórios, este artigo vem apresentar a trajetória e a produção desse artista através de seus traços de inovação, experimentação e invenção, problematizando as limitações das percepções viciadas que, incapazes de ler as inovações nas epistemologias afro-diaspóricas, silenciam e reduzem essas produções exploratórias negras à esfera do folclórico e do exótico. Vou ler a produção de Naná através do dispositivo analítico da Práxis Criativa Negra, com o qual as produções experimentais negras são investigadas em suas condições de realização, para detectar como artistas com produções disruptivas em termos criativos consolidaram suas carreiras em um meio tão conservador como é o mercado musical. Ao identificar os modos de organização empregados na capilaridade internacional de uma obra tão inovadora e global como a de Naná Vasconcelos este trabalho objetiva aprofundar os conhecimentos sobre estética e ética no experimentalismo musical, uma vez que nas imaginações negras a luta política e social historicamente informaram as práticas artísticas.

Palavras-chave: Experimentalismo, Vanguarda, Música, Criatividade, Exotismo.

Abstract

Naná Vasconcelos is one of the avatars of Brazilian experimental music, having elevated percussion, and specifically the berimbau, to international solo prominence. Ignored by the environment and narratives regarding both what has become established as Brazilian instrumental music and the discursive environment of experimentalism in these territories, this article presents the trajectory and production of this artist through his traits of innovation, experimentation, and invention, problematizing the limitations of biased perceptions that, unable to read the innovations in Afro-diasporic epistemologies, silence and reduce these exploratory Black productions to the sphere of the folkloric and the exotic. We will analyze Naná's work through the analytical framework of Black Creative Praxis, which investigates experimental Black productions in their conditions of creation, in order to detect how artists with creatively disruptive productions consolidated their careers in a field as conservative as the music market. By identifying the organizational methods employed in the international reach of such an innovative and global body of work as Naná Vasconcelos's, this study aims to deepen our understanding of aesthetics and ethics in musical experimentalism, since political and social struggles have historically informed artistic practices in Black imaginations.

Keywords: Experimentalism, Avant-garde, Music, Creativity, Exoticism.

Introdução:

Em termos formais, seja nas abordagens estéticas quanto nas articulações profissionais dentro das condições de realização e circulação de seu trabalho, Naná Vasconcelos pode ser considerado o artista experimental com maior êxito e prestígio internacional dentre todos os artistas brasileiros. Elencar a obra e a produção de Naná como artista experimental pode soar falso ou exagerado desde um ponto de vista corrente que leve em consideração apenas uma narrativa, tradicionalmente eurocêntrica, à respeito das práticas do experimentalismo musical, no entanto este trabalho se propõe a desenvolver outra epistemologia à respeito dessas percepções e da produção de artistas afro-diaspóricas/os que possuem em seu arcabouço criativo, práticas e produções de caráter exploratório e de invenção, como é o caso de Naná.

Desmistificador de fronteiras, o experimentalismo de Naná será o tema deste trabalho, sendo analisado pelas lentes do dispositivo da Práxis Criativa Negra. Criado por mim no desenvolvimento de minha tese de mestrado, a Práxis Criativa Negra articula um horizonte teórico que investiga os fenômenos estéticos dentro de sua ética imanente, na relação com os repertórios, imaginações e epistemologias afro-diaspóricas, que se distinguem do repertório branco hegemônico através de sua percepção da dimensão temporal e, sobretudo, através das implicações materiais e éticas que o fator racial implica nas dinâmicas políticas e culturais.

Experimentalismos

Como aponta Eder Pena,

...o conceito de experimentalismo é baseado não em uma definição, mas em uma negação. Ele se define não pelo que é, mas pelo que não é. Naturalmente, isto implica que nunca poderemos identificar exatamente o que é uma atitude artística experimental fora de seu contexto. A arte experimental depende completamente de seu *Zeitgeist*, o espírito de uma época, local e de pessoas inseridas dentro de uma cultura específica. (PENA, 2018, p.74)

¹ Músico (de)compositor, improvisador, produtor cultural, curador, diretor musical e educador. Pesquisador de processos criativos, desenvolve colaborações constantes em projetos de cinema, dança, performance, teatro, literatura e multimídias. Atuante desde 2008, já colaborou com mais de 300 a nível internacional. Integra o duo Radio Diaspora de Free Jazz e Eletrônica, e desenvolve a Máquina Vocal, improvisação coral sob regência. Formado em História (UNIFAI 2009) é pós-graduado em Canção Popular pela Universidade Santa Marcelina em 2016. Com o mestrado concluído em 2024 em Sonologia pela ECA/USP, atualmente cursa o doutorado na mesma instituição pesquisando modos de organização nas performances sonoras negras.

Contemporaneamente, as definições para os termos vanguarda e experimentalismo se diluíram passando a habitar o mesmo sentido no entendimento estético. As disputas históricas que fizeram parte do nacionalismo estadunidense na acepção do termo *Experimental Music* em conflito com o *Avant-Garde* da Europa central, não possuem mais as suas tensões e, ao contrário, traçam convergências que solicitam ressignificações urgentes e problematizações sobre o caráter racial branco hegemônico imanente na maioria desses discursos.

O experimentalismo pode ser lido como parte inerente da vida de pessoas negras (INÁCIO, 2024), implicado que está em uma subjetividade que é solicitada a conjugar uma dupla consciência - ver a si interiormente e exteriormente. Conforme Denise Ferreira da Silva (2019) desenvolve, somos solicitados a manejar Interioridade e Exterioridade para uma experiência negra de mundo, que se coloca como uma experiência restritiva em várias dimensões, mediada por padrões sócio-históricos desenhados sobre a ideia silenciosa de raça. A racialização é desse modo o fundamento da Modernidade Política bem como do Modernismo Cultural que, através de concepções ontológicas, configuram-se materialmente através de ordens econômicas, culturais, históricas e jurídicas. Se, conforme Peter Bürger (2012) enuncia, os movimentos da vanguarda histórica relacionavam-se de forma negativa com a categoria obra de arte, a condição da negritude diante do mundo sempre foi essa: a de gerar um contraste entre o universal ocupando dialética e binariamente o lugar de diferença através de uma relação negativa. Essa condição solicitou na diáspora negra um manejo de invenção imanente em suas arquiteturas de resistência, diante de opressões que se reorganizam e se reconfiguram com o passar dos anos.

As expressões musicais negras, a seu modo, manifestaram de formas singulares as tensões que formaram suas condições de realização, mas orbitam sempre do lado de fora das narrativas sobre vanguardas musicais, experimentalismo e processos de inovação e renovação musical, tendo suas manifestações apropriadas no mais das vezes como símbolos nacionais desracializados.

O status de marginalidade da música experimental teve vida curta, com um número significativo de compositores encontrando um lugar de sucesso no meio acadêmico, em salas de recitais e até mesmo na cultura popular. Do que inicialmente era uma mistura heterogênea de técnicas e estilos, a música experimental forjou seu próprio cânone e agora representa outro tipo de tradição à qual os compositores podem aderir.² (SUN, 2012, p.8)

² *The outsider status of experimental music proved short-lived, with a significant number of composers finding a successful place in academia, recital halls, and even popular culture. From what was initially a motley assortment of techniques and styles, experimental music has forged its own canon and it now represents another type of tradition to which composers can subscribe.*

Ao contrário do status de marginalidade da música experimental, que foi superado ao ser incorporado como contribuição cultural dentro do processo evolutivo das manifestações culturais humanas, a condição das pessoas racializadas opera de modo estanque, não evolutivo em sua relação ontológica com as organizações sociais, uma vez que a violência racial segue existindo como um operador nos regimes de controle e exploração. Ao mesmo tempo, grande parte das estésias negras lida com um uso dilatado da ideia de tempo, seja ritualizando os processos sonoros musicais, seja solicitando uma filiação criativa em estéticas tradicionais que manejam memória e invenção em seus dinamismos, entre outras modulações criativas. É em função destas condições éticas e estéticas, que elaboro o experimentalismo afro-diaspórico como fora da temporalidade, como expressões que se conjugam paraontologicamente na relação com o entendimento hegemônico, de modo que não são lidas nem compreendidas de modo experimental, mesmo articulando procedimentos semelhantes em seus processos criativos.

George E. Lewis, pesquisador, compositor e trombonista experimental estadunidense, à respeito da miopia do *status quo* musical sobre as produções experimentais negras, sintetiza os termos *Eurological* e *Afrological* (LEWIS, 1996), estabelecendo um sistema analítico que faz referência a localizações sociais e culturais, considerando a realidade transcultural e transracial comunicada entre criadoras/res. Tomando o fator raça, não como um sentido metafísico ou ontológico, e sim como uma noção figurativa, Lewis se refere metaforicamente a sistemas de crenças e comportamentos musicais capazes de exemplificar tipos particulares de “lógica” musical (LEWIS, 2002).

Por mais que alguns aspectos musicais possam ser indexados como mais ou menos eurológicos (tais como discurso dialético, negação da história, hierarquia, controle, abstração, não-repetição, especialização e virtuosismo instrumental, indeterminação, ironia, etc) ou afrológicos (corporeidade exacerbada, transe, memória, repetição, espontaneidade, multi-instrumentalismo, improvisação, humor, etc), para Lewis a raiz de sua interpretação desses sistemas e o caráter de invenção projetado pelo performer negro dentro de sua afrologia é a agência musical: o caráter autônomo e livre da pessoa que performa desvinculada dos sistemas de ordenação musical, de modo que é “o próprio som que se torna portador de história e identidade cultural”. Lewis apresenta uma citação do compositor, pesquisador, educador e multi-instrumentista Yusef Lateef, para o qual:

O “som” torna-se identificável, não apenas com o timbre, mas com a expressão da personalidade, a afirmação da agência, a assunção da responsabilidade e um encontro com a história, a memória e a identidade. Yusef Lateef afirma que “O som da improvisação parece nos dizer que tipo de pessoa está improvisando. Sentimos que podemos ouvir um personagem ou personalidade na maneira como o músico improvisa” (*apud* LEWIS, ano, página)

Vanguarda Sentimental

Elaborada filosófica e poeticamente por Fred Moten, o experimentalismo negro se modula através de uma Vanguarda Sentimental que, ao se relacionar com um conjunto de interdições, desenvolve através de uma orientação propositiva e generativa, respostas performadas e improvisadas a um “desejo pulsional de invenção de si” (2023, p.61). Essa invenção se modula para além das ontologias convencionais, desestabilizando as estruturas modernas éticas e estéticas (INÁCIO, 2024). Moten sugere um experimentalismo que nasce na experiência e história afro-diaspórica estadunidense, marcado pela improvisação, instabilidade de segurança corporal, fratura familiar e sensível, em formas de experimentação inseparáveis de vivências coletivas e da resistência política e estética à exclusão racial e existencial. Enquanto os experimentalismos e as vanguardas branco hegemônicas se organizavam através de conflitos nacionalistas, regimes discursivos dialéticos com as tradições e através de relações de trânsito institucional no campo musical emergente, as vanguardas negras, distantes de um ambiente musical estabelecido em instituições das quais seus protagonistas se encontravam excluídos, modularam-se através de uma articulação sentimental, que privilegiou a comunicação direta com a intuição e a dimensão espiritual, experimentando o movimento e a improvisação como modos ontológicos dinâmicos e encontrando o escoamento de suas produções criativas na emergente industrialização das mídias que acompanha a história das produções culturais musicais e cinematográficas desde o final do século XIX até o final da segunda grande guerra no século XX.

Tanto Lewis quanto Moten criticam o experimentalismo musical estadunidense por sua tendência a um cânone fechado no discurso racial branco e fixo. Lewis discute detalhadamente como a música improvisada criou sistemas semióticos e sociais que não são plenamente captáveis por gravação ou documentação. Nesse imaginário a improvisação opera como uma força estética e política que cria espaços de invenção de si através do agenciamento total da identidade criativa através da sonoridade particular, onde a subjetividade emerge afetiva-eroticamente escapando dos regimes fixos racionalistas da modernidade. A improvisação é concebida então como um modo

ontológico de existência, uma pulsão libidinal e erótica que cria subjetividades desestabilizadoras e sedutoras.

Práxis Criativa Negra

É diante dos desafios que se colocam para o entendimento e leitura de práticas experimentais negras em todas as narrativas históricas do experimentalismo branco hegemônico, que utilizo o dispositivo das Práxis Criativas Negras desenvolvido por mim no decurso do meu mestrado e desenvolvi na minha tese “Fora da Temporalidade: The Art Ensemble of Chicago e a Práxis Criativa Negra” a fim de entender e refletir sobre os modos de organização empregados por artistas afro-diaspóricos na emergência da criação e circulação de suas obras de caráter experimental. Na dimensão da música afrológica elaborada por George E. Lewis, Naná Vasconcelos é, entre os/as artistas brasileiros de todas as etnias, aquele que alcançou um êxito ímpar na difusão e circulação de sua obra, assinando mais de 20 álbuns autorais com gravadoras do mundo todo, participando de centenas de festivais em grupo e como performer solista, e colaborando em mais uma quantidade imensa de outros trabalhos em um processo colaborativo que abarca parcerias com artistas dos quatro continentes. Me proponho a ler a produção de Naná através das Práxis Criativa Negra, dispositivo analítico através do qual teço um quadro que modula a biografia do artista, seus regimes discursivos, sua poética criativa com as condições de realização de sua obra, que no caso de Naná, por ser abundante, permite uma análise retroativa rica em materiais e registros.

A Práxis Criativa Negra articula quatro eixos analíticos em seu dispositivo. Busca compreender os:

- Fundamentos que orientam a ética do artista na relação vida e arte, aspecto esse buscado em entrevistas, resenhas de álbuns, títulos de música, manifestos, releases e tudo o mais que aponte para a subjetividade da persona artística;
- Métodos empregados por Naná para implementar suas condições de realização, toda inteligência envolvida em seus saberes e fazeres, sua agência e os processos colaborativos que configuraram sua performatividade singular.
- Formas utilizadas pelo artista, no sentido de formalizações ou motos recorrentes na estética empregada por Naná, envolvendo aqui aspectos musicais e toda dimensão cultural significativa que resulte em escolhas estéticas dentro de sua obra, perceptíveis em seus registros audiovisuais e fonogramas.

- Utilidades, que aqui correspondem a um conjunto de estratégias de ressonância social que vão além do artista em si, representando o quão útil essa agência individual empregada pelo artista se disponibiliza, adicionando contornos éticos em sua produção estética. Antes, contudo, para que essa disposição crítica faça sentido, apresentarei uma breve biografia sobre o percurso artístico de Naná Vasconcelos.

Naná Vasconcelos

Figura 1



FONTE: <https://ess.org/news/2021/7/9/afro-sonorous-brazil-experiences-and-hybridisms>

Apelidado de Naná por sua avó, Naná Vasconcelos, Juvenal de Holanda Vasconcelos nasceu em Recife em 2 de agosto de 1944, e faleceu aos 71 anos de idade em 9 de março de 2016. Seu pai Pierre Vasconcelos, músico profissional de boates e cabarés na grande Recife, diante do evidente talento do filho, o levou para tocar bongô em seu conjunto desde os 11 anos, conforme Naná conta em entrevista ao apresentador Jô Soares nos anos 1990, sendo necessário para tal uma autorização especial do juizado de menores³. Aos 13 anos Naná perde seu pai e passa a ocupar o

³ [Entrevista Naná Vasconcelos no Jô](#)

lugar dele na Banda Municipal do Recife, sem no entanto ocupar uma cadeira de músico e sim na condição de arquivista, a pessoa que organiza e distribui as partituras para o corpo da banda.

Insatisfeito com esse papel, Naná comprou uma bateria à prestação e passou a estudar sozinho no camarim do teatro, onde a banda ensaiava. O que aprendia como autodidata, costumava aplicar às músicas que ouvia no rádio, as transformando em sambas. O talento para executar novas músicas com perfeição foi o diferencial na hora de garantir a sua vaga como baterista em grupos de jazz do Recife. A experiência que ele somou a partir disso lapidou a autoconfiança que o levou a se apresentar para Capiba. Naná era o único músico capaz de defender o maracatu “Dia Cheio de Ogum”, de autoria do compositor, no festival O Brasil Canta, apresentado no Rio de Janeiro, em 1967.⁴

Tocando profissionalmente desde muito jovem, em 1967, Naná Vasconcelos se fixa no Rio de Janeiro após a viagem com o compositor Capiba, e passa a colaborar com Geraldo Azevedo. Nesse mesmo ano começa sua colaboração com Milton Nascimento. Em 1968 ano acompanha Geraldo Azevedo para São Paulo e participa do Quarteto Livre, grupo que acompanhou Geraldo Vandré no histórico Festival Internacional da Canção.

No ano de 1970, o saxofonista argentino Gato Barbieri em passagem pelo Brasil, convida Naná para integrar seu grupo que desenvolvia uma linguagem com uma energia mais voltada para o *Free Jazz*, dando um espaço frutífero para as experiências solo de Naná. Com Gato Barbieri, Naná foi inicialmente para a Argentina, depois para Nova Iorque seguindo em turnê para a Europa, e participando do celebrado festival de Montreux, na Suíça, onde seduziu público e crítica com sua performance. Conforme diz Naná na mesma entrevista, foi em Paris que ele descobriu que “possuía algo próprio, uma voz própria conforme as experiências que passou a desenvolver com o Berimbau e que podia fazer alguma coisa sua, própria” (minuto 3:30). Ao final da turnê com Gato Barbieri, fixou residência em Paris, França, por cinco anos, onde gravou seu primeiro álbum, “Africadeus” em 1971 pelo selo Saravah do ator, compositor, cantor e produtor francês Élie Pierre Barouh.

Nesse período pós revolução cultural, Paris era o celeiro cultural de várias manifestações artísticas experimentais e inovadoras, recebendo tradicionalmente artistas do *Jazz* desde o final da primeira guerra mundial, e possuindo um ecossistema cultural fundamental na consolidação internacional de vários artistas afro-americanos. No Brasil, Naná gravou seu segundo álbum, “Amazonas” em 1973 pela gravadora brasileira Philips, produzido por Raimundo Fagner. Internacionalmente, Naná seguiu desenvolvendo sua carreira de solista e uma extensa rede de colaboração com artistas das mais diferentes tradições. Com o pianista e compositor Egberto

⁴ <https://noize.com.br/nana-vasconcelos-o-rei-do-carnaval-do-recife/#1>

Gismonti, Naná colaborou por mais de oito anos, resultando em três álbuns: "Dança das Cabeças" 1977, vencedor do Grammy Award de Melhor Disco Estrangeiro, "Sol do Meio-Dia" 1978 e "Duas Vozes" 1985 todos pela celebrada gravadora ECM Records do baixista e produtor alemão Manfred Eicher. Com o clarinetista estadunidense Perry Robinson e com o percussionista indiano Badal Roy, Naná gravou *Kundalini* em 1978 pela *Improvising Artists Inc.*, gravadora do pianista e pioneiro do free jazz Paul Bley. Entre 1978 e 1982 formou o celebrado grupo "Codona" com o trompetista Don Cherry e o citarista Colin Walcott. Circulando com desenvoltura no concorridíssimo ambiente do jazz estadunidense, gravou e excursionou na banda de Pat Metheny com o qual ganham consecutivamente o Grammy Award em "Offramp" 1983 e "Travels" em 1984 de Melhor Performance de *Jazz Fusion*. Naná Vasconcelos gravou com o celebrado *bluesman* B.B. King, com o violinista francês Jean-Luc Ponty e com o grupo de rock americano Talking Heads, liderado por David Byrne em 1985.

Retornando ao Brasil após dez anos seguidos no exterior, Naná desenvolveu uma série de apresentações e colaborações locais. Em 1994 grava com Jards Macalé o álbum *Let's Play That* e anos depois o último disco em vida de Itamar Assumpção "Isso Vai Dar Repercussão" 2004, lançado um ano depois do falecimento de Itamar em 2003.

Com inúmeras trilhas sonoras para dança e para cinema, como o filme "Down By Law" 1986, de Jim Jarmusch e *Amazon* 1990, de Mika Kaurismäki, o trabalho de Naná sempre foi profundamente atravessado por uma complexa e rica rede colaborativa, tecida por permutações criativas de subjetividades multiculturais.

O álbum solo "Saudades" 1979 pela ECM, registra concerto orquestral com berimbau, que após uma série de participações em álbuns de outros artistas da cena internacional da emergente *World Music*, é seguida por obras em parceria com o produtor Jean-Pierre Weiller-Letourneur como *Bush Dance* 1987, com a participação do guitarrista e produtor Arto Lindsay nas mixagens e na guitarra e *Rain Dance* 1989, trazendo experiências com eletrônica em diálogo com sua música radicalmente orgânica.

Na Bahia, Naná Vasconcelos dirigiu o Panorama Percussivo Mundial (Percpan), festival de música voltado especialmente a músicos que exploram instrumentos de percussão de 1994 a 2013. Sem jamais ter cursado nível superior, Naná Vasconcelos recebeu o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) em 9 de dezembro de 2015. Por sete anos consecutivos (1984-1990), Naná foi premiado oito vezes como Melhor Percussionista do Ano pela

Downbeat, renomado magazine de *Jazz*. É o artista brasileiro que possui a maior quantidade de prêmios Grammy, num total de oito.

Fundamentos

Eu convivi muito na infância na infância em Terreiro, Terreiro da Mãe Bio lá em Beberibe. Minha mãe era lalorixá e a Babálorixá era Mãe Bio. O primeiro disco de quando eu gravei foi em homenagem à Mãe Bio. O primeiro concerto de Berimbau.⁵

O próprio nome de Naná, já remete a sua filiação ancestral, ao fazer referência à labá Nanã Borocô. Nanã Borocô, é uma divindade das religiões afro-brasileiras, da mitologia Yorubá, que no Estado de Pernambuco é conhecida como Xangô do Recife. Nanã é primeira a labá, Orixá feminino, a mais antiga, mais velha e detentora de maior sabedoria. Senhora das águas paradas, lodaçais e pântanos, ela guarda o portal entre antepassados e viventes. Recebe e encaminha para o além, para o Orum, a energia dos desencarnados. Em Yoruba "Nanan" significa raiz. A labá é mãe de muitos Orixás do panteão Yoruba, tais como Euá, Oxumaré, Ossaim e Irocô, Orixá que é o próprio Tempo. Tendo sido uma criança de terreiro, não por acaso, os caminhos de Naná estiveram atravessados por diversas contribuições com grandes avatares femininas da musicalidade afro-diaspórica, as celebradas Pretas-Velhas, tais como Clementina de Jesus.

Em 1973, no álbum "Marinheiro Só", Naná gravou várias faixas em duo com a Rainha Quelé, Clementina, faixas essas de caráter completamente livre, como o tema "Taratá" no qual Clementina, emulando vários registros vocais como que performando várias pessoas diferentes a cada vez, desenvolve um típico canto de trabalho acompanhada de Naná tocando tabla indiana, naquele que talvez seja o primeiro registro do instrumento dentro da canção brasileira. Outra faixa de destaque desse álbum é o tema "Cinco Cantos Religiosos" onde o duo desenvolve uma reinvenção atmosférica de ícones do repertório religioso afro-brasileiro.

Naná, em sua relação profunda com as Nações de Maracatu era muito próximo de Dona Olga, matriarca da Nação Maracatu Estrela Brilhante de Igarussu e de Dona Juracy, presidenta dos Caboclinhos da Tribo do Canindé do Recife, agremiações estas centenárias, fundadas no Séc XIX. Seguindo no registro da dimensão da ancestralidade, no premiado documentário "Diário de Naná" (2006) dirigido por Paschoal Samora e Daniel Augusto, ao modo de um *road-movie* entrecortado pela gravação de uma performance do percussionista em duo com a cantora Virgínia Rodrigues,

⁵ [Ensaio | Nana Vasconcelos](#) (minuto 15:22)

Naná visita pela primeira vez o Recôncavo Bahiano e vai de encontro com matriarcas da cultura afrobrasileira nas figuras de Mãe Baiacu Luiza, Dalva do Samba, Mãe Filhinha e Edith do Prato, celebrada ritmista que se tornou lendária cantando sambas utilizando-se de um prato e uma faca como acompanhamento rítmico. A dimensão de utilização de o que quer que seja para a execução de padrões rítmicos e musicais se faz presente no filme no registro da tradição popular do Zambiapunga, divertimento de trabalhadores negros do baixo sul da Bahia, transformando as pás e enchadas do trato rural da terra em instrumentos musicais.

A Capoeira é inegavelmente um dos fundamentos de Naná, que passou a estudar instintivamente o Berimbau após performar como percussionista do musical folclórico Memórias de Outros Cantares em 1966 no Recife⁶. Imerso em uma profusão de repertórios fartos da musicalidade pernambucana, Naná possui presente em seu repertório sonoro as claves dos Maracatus rurais, de baque solto e baque virado, que ecoam em sua performatividade. Na companhia de Milton Nascimento, Naná desenvolveu outra miríade de experimentações, estas já informadas pela influência do rock e da música popular do final dos anos 1960, onde segundo o próprio Naná a abordagem performática eletroacústica do guitarrista Jimi Hendrix fez explodir sua imaginação, para a inserção do timbre e dos recursos elétricos e eletrônicos, como amplificadores e pedais, como catapultas de invenções musicais. Por fim, o contato com a extrema liberdade e a visceralidade musical do *Free Jazz* no grupo do saxofonista Gato Barbieri e o contato com o multiculturalismo de artistas como Don Cherry, serviram de base para a profusão daquilo que Naná viria a desenvolver a partir da década de 1970 em diante: Uma obra calcada em uma imaginação negra radical, informada por todo um repertório imemorial trazido dos terreiros antigos de Recife.

Métodos

Iniciado nas bandas de bailes da noite recifense aos 12 anos de idade por seu pai, Naná teve uma longa formação em um tipo de prática musical que se desenrola longe da clausura dos conservatórios e sim no calor das performances de conjuntos. Na noite, a regência dos músicos e do conjunto é feita pela energia do público. Trabalhadores do lazer, uma banda de baile eficiente deve ter bem desenvolvido o manejo da atenção e dos gostos populares. A música nessa dimensão é, como se diz, a alma da festa, e a sua tarefa artística está regulada por um filtro muito nítido, que

⁶ Africadeus. O Repercutir da Música Negra. Editora Harmonipan.

é o de sua funcionalidade ritual. A música nesse sistema irá se desdobrar nas funções de receber e recepcionar o público com clássicos antigos do repertório comum; com o ambiente já suficientemente cheio deverá esquentar e manter a energia alta com ritmos e sucessos do momento; é a banda que vai proporcionar em momentos mais intimistas as oportunidades de sedução, através de um repertório sensual de baladas; por fim, quando a festa começa a encontrar seu fim, a banda de baile deve manejar a diminuição do frenesi para o esvaziamento da casa. Há toda uma tecnologia sensível atravessada por fatores múltiplos que fazem parte da subjetividade e da formação de um músico de repertório popular, que em casos como o de Naná conformam-se em uma poética, uma metodologia criativa, que é capaz de ler e manipular através de sons e ritmos a dinâmica energética da audiência.

Naná atribui uma importância vital aos ambientes criativos pelos quais circulou, como em seu relato a respeito do processo colaborativo com Milton Nascimento no final dos anos 1960:

O Milton me deu a oportunidade para eu começar a pensar em utilizar a percussão como orquestração, mesmo. Naquela época eu já pensava um pouco dessa maneira, porque eu gostava muito de ouvir Villa Lobos. Villa Lobos me inspirou muito, de uma certa forma, na coisa da música visual. Hoje eu tenho consciência disso. ... Hoje eu sei que foi muito forte essa influência e o Milton me ajudou porque o Milton deixava eu e dar meus gritos, soltar os cabritos e fazer meus sons e tudo.⁷

A agência individual de Naná e sua ânsia de movimento pelo mundo desenvolveu-se no fluxo de suas parcerias. Foi através de seus processos colaborativos que Naná viu desdobrar-se não só suas possibilidades de trabalho, bem como sua disponibilidade criativa ao participar de uma diversidade de processos criativos e dinâmicas de criação musical em parcerias com um conjunto de artistas que no final da década de 1960 e começo dos anos 1970 vivenciavam um conjunto de influências que vinham desde as influências da cultura indiana filtrada pela psicodelia da cultura inglesa, até a explosão sonora pan africanista que ecoava do continente africana agitado pelo processo revolucionário de independências das ex-colônias europeias, passando por uma revolução de recursos tecnológicos e acesso aos estúdios de gravação de uma indústria cultural ainda não tão formatada.

Desse modo, Naná desenvolve-se poroso em um rico ambiente informado por uma subjetividade coletiva em plena expansão criativa e que manejava uma diluição cada vez maior de fronteiras entre tradições musicais, como por exemplo na inserção da guitarra elétrica na música

⁷ [Ensaio | Nana Vasconcelos](#) (minuto 11:11)

popular cuja hegemonia era ainda do violão, signo da imponência internacional bossa-novística que ainda se fazia presente.

Formas

A minha religião é o Berimbau, porque o Berimbau me centraliza. O som do Berimbau é muito zen, então eu sou muito religioso, mas não de instituições. Eu sou religioso assim com tudo aquilo que eu faço e aquilo que eu faço é música, então a minha religião é a música. A minha religião é o Berimbau. O Berimbau é o pai grande de tudo. Quando eu toco não existe distração. O primeiro instrumento é a voz, o melhor instrumento é o corpo. Então é o corpo todo. Toda essa coisa é música, é religião, é isso que me faz procurar melhorar mais o meu eu para poder dar para as (risadas) pessoas.⁸

O Berimbau, nas palavras do próprio Naná, de forma recorrente em dezenas de entrevistas foi o seu guia para o universo experimental em fronteiras com sua concepção de espiritual. Através do Berimbau, Naná teve o seu caminho aberto, e o instrumento lhe serviu de farol e guia. Na abertura do Programa Ensaio, dirigido pelo jornalista musical Fernando Faro gravado no final da década de 1990, Naná discorre longamente sobre o instrumento:

O Berimbau para mim é o símbolo do primeiro instrumento, porque você encontra ele em diferentes continentes, em diferentes culturas. Na Índia tem um instrumento similar. Chama-se ektara tambura, que é também com a cabaça e uma corda só. Os índios nos Estados Unidos usam um arco e fazem a caixa de ressonância com a boca, mas é o mesmo princípio. Então é o simbolismo assim, do primeiro instrumento, do arco e flecha, mas também de celebrar o que se caçou. O Berimbau sabe o simbolismo do início de tudo. Berimbau foi que levou os escravos a praticarem a capoeira, que era o encontro das energias, o encontro das almas e que de repente virou uma arte marcial, de *self-defense*, como eles chamam. O Berimbau sempre foi o centro. Na África se usa muito o Berimbau para os *Griots*, para contar histórias. Histórias antigas que passam de gerações a gerações. No Japão eles escreveram muito sobre a coisa do Berimbau como um instrumento *Zen*, porque a posição que você toca o Berimbau está aqui, nessa área entre esses *Chakras*. Aqui então é muito a mesma posição como uma cruz... centralizado, e quanto menos você pega no Berimbau, mais ele ressoa, e tem muito a ver com equilíbrio, equilíbrio seu próprio corpo, porque o instrumento tem que estar equilibrado em sua mão, não é no seu dedo aqui, nesse dedo, então é uma coisa que tem muito a ver com o balanço normal. Você tem que estar bem equilibrado. Quanto mais relaxado você estiver, mais ele soa. E tem muita coisa ainda a aprender. Eu não descobri nada não, sempre estive aí. O instrumento é fabuloso.⁹

As formas e características experimentais presentes na música de Naná Vasconcelos, soam de maneiras inovadoras para o contexto da percussão ao tratar de maneira formal a expansão das possibilidades da percussão, incorporando uma vasta gama de objetos sonoros tais como

⁸ Ibid

⁹ [Ensaio | Nana Vasconcelos](#) (minuto 01:32)

atabaques, sinos, apitos, conectados aos sons do corpo, somados com a utilização da própria voz de forma percussiva através de onomatopeias, cliques, respirações ritmadas, além de articulações melódicas. Ambas abordagens, sons e instrumentos, mediadas às vezes por recursos de manipulação temporal tais como *loops* de trechos sonoros, bem como com ecos e *delays*, criando um derretimento e um rearranjo polirrítmico e multisônico texturais e de expansão tímbrica.

Ao explorar novas possibilidades sonoras a partir de um horizonte afro-diaspórico, a inventividade e o experimentalismo de Naná com os sons da percussão rompem com as expectativas convencionais dos gêneros musicais e da função rítmica da percussão como fundo e não figura sonora. Operando diálogos interculturais em sonoridades globais e modulando elementos de *jazz*, música africana, música nordestina, música indiana e outras tradições e influências transculturais, a abertura às sonoridades diversas de Naná opera paisagens sonoras complexas, chamadas por ele mesmo de Música Visual. Para George E. Lewis, a improvisação, como prática central no *jazz* e em muitas músicas afro-diaspóricas, é um elemento chave do experimentalismo negro, e essa improvisação negra é gestada e maturada na implosão da agência criativa humana, no conhecimento abusado da liberdade expressiva que só as pessoas oprimidas conseguem conceber.

A música de Naná frequentemente explorava sutilezas sonoras, criando atmosferas imersivas e espaços musicais ambíguos, valorizando silêncios e sons delicados tanto quanto os ritmos complexos e intensos. Toda a poética de Naná é informada de toda uma espiritualidade que se desenrola desde os seus fundamentos, seus métodos e também nas formas empregadas pelo artista. Existe inclusive uma percepção extratemporal e orgânica que Naná entende da seguinte forma:

Eu às vezes eu penso que eu sou muito antigo, sabe! "Quantos anos você tem?" 432! Isso é religião sim, de uma certa forma, porque se parece assim: "Eu já estive aqui quando isso aqui ainda era gelo!", uma coisa assim. Mas tem uma coisa, uma ligação muito forte na minha vida do porquê do Berimbau. O porquê dessa coisa, desse trabalho que eu faço com Berimbau. Me parece muito mais uma missão de tirar o Berimbau da capoeira, porque o Berimbau nunca foi utilizado dessa maneira. Porque a capoeira é tradição e não se mexe com tradição. Nós brasileiros temos essa coisa da tradição, que não se pode tocar na tradição e tal. Então eu falo do Berimbau como centro, porque tudo que eu faço sai do Berimbau. Eu toco no Berimbau depois transponho, transporto, traduzo para os outros instrumentos. Foi o Berimbau que me deu a ideia de construir instrumentos. Foi o Berimbau que me deu a ideia para explorar e pegar como fonte as coisas naturais, as coisas da natureza. Aí eu comecei a fabricar os meus instrumentos, que na realidade não tem nomes né. A relação é muito forte porque o Amazonas sempre foi para mim uma reserva, ou um reservatório de vida e sabedoria, sabe? Uma coisa assim.¹⁰

¹⁰ [Ensaio | Nana Vasconcelos](#) (minuto 16:29)

Utilidades

A prática artística de Naná principiou a desenvolver estratégias de ressonância social em seu período na França no início dos anos 1970, onde iniciou trabalhos de educação com crianças com problemas de mobilidade. Com esses trabalhos que incorporavam elementos de arte-educação e musicoterapia, Naná começou um processo que resultaria anos mais tarde em trabalhos de educação comunitária com infâncias em Recife e em Salvador, mais especificamente.

Na relação dessas duas cidades com ricas tradições percussivas negras, Naná irá desenvolver célebres trabalhos de direção musical, como com o festival Panorama Percussivo Mundial (Percpan), em Salvador. Em 1995, a convite de Gilberto Gil, Naná assume a direção do festival em um cargo que ocuparia até 2001. Após a experiência educativa com o festival em Salvador, criou com o Maestro Gil Jardim os projetos Língua Mãe e ABC Musical, de educação musical de caráter sinfônico para crianças. Engajado em inserir a música no contexto das infâncias Naná articulou-se institucionalmente, utilizando-se da tradição da música de concerto, com a sua sempre presente inspiração em Villa Lobos e seu tratamento orquestral visual e simbólico, para colocar crianças para pensar criativamente e culturalmente o Brasil através da música, seguindo a poética sonora por ele desenvolvida. Segundo Naná, sobre o projeto ABC Musical

São suítes folclóricas brasileiras que mostram as diferentes partes do país e seus ritmos. As crianças participam com a voz e com o corpo, batendo os pés e as palmas das mãos. Mostro o maracatu, o coco, o bumba-meu-boi e a ciranda. As crianças aprendem brincando.¹¹

Figura 2

¹¹ <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac14029806.htm>



FONTE: <https://nanavasconcelos.com.br/>

Naná também regeu durante 15 anos a abertura do Carnaval do Recife, de 2003 a 2016, liderando um ritual rítmico que reunia nações de maracatu da cidade de Recife e região na sexta-feira pré carnaval na Praça do Marco Zero. Sob o comando de Naná 11 nações de maracatu soavam orquestralmente juntas, em um processo musical onde soavam coletivamente de 700 tocadores.

“O que ele fazia era muito importante, porque todos os mestres subiam no palco com ele, um babalorixá e as cantoras do Voz Nagô. Em qualquer lugar do mundo que o Naná visitava, ele falava do que fazia aqui com a gente, então todo mundo queria conhecer”, lembra Mestre Teté[...] A magia por trás desse momento também transbordava na sua habilidade em fazer tantas nações diferentes pulsarem no mesmo ritmo, superando as diferenças entre os grupos, que tem seu próprio baque (batida) e maneiras particulares. Ele gostava de definir esse trabalho como uma “celebração das similaridades e exaltação das diferenças”. (...) lembra o Mestre Teté. Segundo ele, bastavam apenas três ensaios, um na sede do Maracatu, e outros dois na Rua da Moeda, junto com os demais grupos. Era nesse momento que Naná ajustava os detalhes e explicava que ninguém toca sozinho, todos pulsavam como células do mesmo organismo.¹²

Desta forma podemos visualizar as Práxis Criativas Negras de Naná Vasconcelos elaboradas acima no seguinte esquema gráfico:

Figura 3. Quadro ilustrativo das Práxis Criativas negras em Naná Vasconcelos.

¹² <https://noize.com.br/nana-vasconcelos-o-rei-do-carnaval-do-recife/#1>

PRÁXIS CRIATIVAS NEGRAS EM NANÁ VASCONCELOS			
FUNDAMENTOS	MÉTODOS	FORMAS	UTILIDADES
<ul style="list-style-type: none"> - Infância de terreiro - Cultura Nagô - Nações de Maracatu - Manifestações Ancestrais - Capoeira - <u>Psicodelia eletroacústica</u> via Jimi Hendrix - Liberdade Criativa via Milton Nascimento - <u>Free Jazz</u> via Gato Barbieri - Multiculturalismo via Don Cherry 	<ul style="list-style-type: none"> - Práticas de conjunto de baile - Regência da energia da audiência - Metodologia criativa da funcionalidade ritual sonoro musical - Fluxo colaborativo - Disponibilidade e adaptabilidade criativa 	<ul style="list-style-type: none"> - Berimbau como horizonte cognitivo ético, estético e espiritual. - Expansão do lugar da percussão e do percussionista - Utilização da voz como Médium percussivo - Manipulação temporal dos materiais sonoros através da eletrônica com pedais de efeitos - Diálogos interculturais globais - Improvisação - Silêncio - <u>Extra-temporalidade</u> 	<ul style="list-style-type: none"> - Estratégias de ressonância social - Arte-educação - Arte-terapia - Engajamento Comunitário - Direção Musical de projetos orquestrais - Direção Musical de festivais de percussão - Direção artística dos encontros das Nações de Maracatu - Circulação profissional no circuito internacional da música mundial. - Prêmios e reconhecimento internacionais. - Viabilidade profissional da agência criativa.

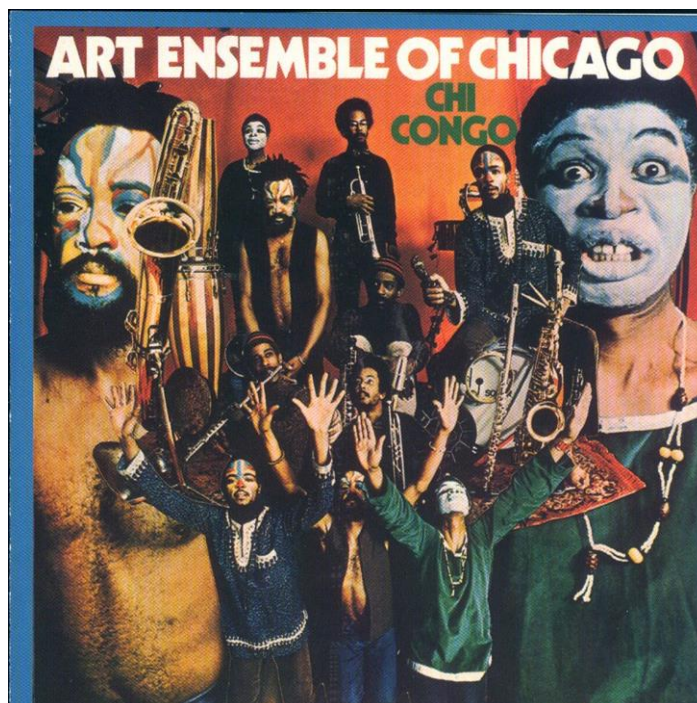
Racialidade e exotismo

Contudo, mesmo com essa trajetória e esses componentes potentes na vida e obra de Naná, o artista sempre afirmava se tratar de “um Brasil que o Brasil não conhece”¹³. A incompreensão histórica no Brasil sobre a produção de Naná acompanhou o artista em toda a sua carreira. Internacionalmente, a recepção de artistas afro-diaspóricos é frequentemente mediada por um olhar exotizante, que oscila entre a fetichização da “diferença cultural” e a marginalização de suas contribuições estéticas e políticas. No exterior, principalmente na França, o “exotismo” performático de Naná possivelmente operou como um fator facilitador para a sua inserção no gosto europeu, à exemplo do grupo estadunidense *Art Ensemble of Chicago*, que utilizava-se de elementos visuais como pinturas faciais e trajes étnicos para desafiar estereótipos racistas, mas também a crítica europeia que os lia como “primitivistas”. Ambos, inclusive, negociaram uma estética que certamente era lida como exótica, mas que também desestabilizava noções ocidentalizantes da presença e da indumentária de artistas de jazz, que na condição de comunicarem a execução de uma música artística “séria”, em muitos contextos se vestiam, e ainda se vestem, com smokings, traje obrigatório nos ambientes da música de concerto.

¹³ <https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/nana-vasconcelos/eu-sou-o-brasil-que-o-brasil-nao-conhece/>

[...] a lógica francesa das raças sempre operou por meio da anexação do outro racial e seu encobrimento pela tripla trama do exotismo, da frivolidade e da diversão. Assim, o negro que admitimos ver deve sempre ser submetido de antemão ao disfarce, seja pela vestimenta, seja pela cor ou pela ornamentação. Até uma época relativamente recente na pintura ou no teatro, por exemplo, era sempre necessário disfarçá-lo com trajes orientais, turbantes e plumas, calções bufantes ou verdes. Paradoxalmente, para que emergja na ordem do visível, sua figura não deveria de modo algum evocar a violência fundadora que, tendo-lhe previamente despojado sua humanidade pura e simples, reconstituía-o justamente como "negro". (MBEMBE 2018, p.126).

Figura 4. Álbum Chi Congo do grupo The Art Ensemble of Chicago



FONTE: <https://www.deezer.com/en/album/511527>

Esses artistas negros estavam propondo um diálogo intercultural entre o conteúdo de suas produções sonoras imateriais e as formas assumidas performaticamente por eles mesmos, na condição de agentes criativos. Indumentária, performance, nomes de músicas, capas de discos, cartazes passavam então a constituir um discurso identitário que entoava, no caso de Naná, uma africanidade criativa primordial e imemorial, mais do que um nacionalismo negro experimental, como é o caso do *Art Ensemble of Chicago*.

Naná Vasconcelos com sua imagem de "bruxo dos sons" provavelmente pode ter sido comercializado como "misticismo afro-brasileiro", mesmo colaborando com músicos globais como Pat Metheny, Jan Garbarek e o grupo *Talking Heads*. Pode ter sido lido muito mais como uma fusão étnica do que em uma abordagem experimental crítica implícita ao colonialismo e elitismo musical. A recepção internacional tende a apagar as camadas políticas das obras em favor de uma narrativa de mistura harmoniosa de contrastes. É desse modo que o exotismo apaga a agência dos artistas em redefinir suas próprias tradições. Se, por um lado, a fetichização da diferença sonora reduz o berimbau como símbolo do "primitivo", dificultando a leitura do tratamento dado por Naná Vasconcelos a esse instrumento, como um fator de invenção e inovação no campo da cultura – por outro, expectativa de "representação cultural" que recai sobre artistas negras e negros, congela e idealiza essas/es artistas atuando como porta-vozes de uma identidade fixa que não encontra via de ressonância com as narrativas de inovação no campo estético.

Aqui importa saber como criadores negros negociaram sua visibilidade em espaços profissionais lidando inevitavelmente com estereótipos exotizantes, com os quais puderam vir a se beneficiar economicamente diante da curiosidade de uma audiência que possibilitou sua circulação. Uma análise crítica do exotismo como leitura estética redutora e racializante, evidencia como o mercado cultural global ainda opera dentro de estruturas colonialistas, mesmo quando celebra a ideia de "diversidade", uma diversidade que serve apenas para fixar e hierarquizar a centralidade da hegemonia branca e a diferença de “outras” identidades, cujo papel é, conforme pontua Achille Mbembe "validar a magnanimidade do branco" (2018, p. 127).

Conclusão

A Práxis Criativa Negra constitui um campo de formulação teórica, estética de densidade política ao propor uma epistemologia criativa da experiência negra que é ao mesmo tempo, teoria, metodologia e dispositivo. Como resultados desta formulação evidencio: a reconfiguração simbólica e material da experiência artística negra, enfatizando as condições materiais de

existência, conectando arte e política; a elaboração objetiva de dilemas subjetivos implicados na racialidade no ecossistema cultural, propondo caminhos de investigação dos processos de invenção e da articulação da agência da criatividade negra marcada pela desumanização histórica, organizando desse modo as formas de reinvenção do eu e do coletivo. A confluência do fazer artístico e da reflexão crítica se tornam possíveis, ao produzirmos um conhecimento situado que organiza uma historiografia crítica em relação direta com enunciados do próprio artista, enfatizando a autodeterminação e a autocriação como elementos nucleares do estudo.

A Práxis Criativa Negra opera simultaneamente como uma metodologia de investigação da agência criativa negra e como dispositivo analítico das condições de possibilidade destas agências. Como metodologia, organiza a criação a partir de princípios ético-estéticos afro-diaspóricos, e como dispositivo, tensiona e reconfigura os regimes de visibilidade e escuta da modernidade regida pelos valores hegemônicos da branquitude, inventando mundos nas brechas ontológicas onde a vida negra se refaz como potência criadora.

Proponho aqui que, toda estética contém uma ética imanente — um regime de relações, acessos e interdições. Nos estudos performáticos e sonológicos, isso desloca a análise da obra como objeto para a práxis como campo ético de forças onde cada gesto sonoro ou performático é um ato político de inscrição no sensível. A contribuição desse sistema se manifesta na ampliação do escopo analítico da estética para incluir os campos éticos, sociais e epistemológicos implicados nos modos de fazer arte. Ao relacionar o ético, o estético, o poético e o político como vias simultâneas e interdependentes, e não domínios separados, organizo este estudo estético como uma via de integração entre arte e vida, borrando as fronteiras entre o gesto criador e gesto social.

Consciente das movimentações estéticas de seu período, Naná discorre sobre seus contemporâneos

É interessante, falando agora de Smetak, eu me lembro que essa coisa de percussão tem muito a ver nessa época aí desses anos 1960, porque o Hermeto também foi a grande escola da percussão, no senso de que foi ele quem começou a abrir o leque que tudo é percussão, pode-se tirar som de tudo. A queixada de burro. Aquela época do Quarteto Novo por um lado, por outro lado o Smetak já mexendo com coisas eletrônicas, fazendo experimentos, criando instrumentos. Esculturas musicais, uma coisa fantástica. Uma pesquisa realmente extraordinária. Porque parece muito com uma coisa da África. Você utiliza aquilo que está em volta de você. Na África, nas áreas que tem muita cabaça, se faz tudo com cabaça. Você faz o prato de comida mas também faz o instrumento. Os instrumentos, Balafon sabe, o Berimbau. Tudo tem relação com a fruta, que é calababa, que é a cabaça como eles dizem também. Calababa e a cabaça, por si só, já é um instrumento

que tem sons eletrônicos. Isso é uma coisa que quando eu trabalho com crianças eu mostro esse instrumento como exemplo assim da força da natureza.¹⁴

Naná Vasconcelos talvez seja, dentro da leitura das práticas e procedimentos artísticos, o artista brasileiro experimental de maior relevância histórica internacional, dada a relevância de seus êxitos criativos registrados em todos os seus álbuns, sua circulação internacional nos principais palcos do mundo, suas premiações, suas colaborações com ícones da música mundial sendo ele mesmo um desses ícones, sua reinvenção do lugar da percussão na música popular universalizada, a profusão de sua responsabilidade social manifestada nos projetos musicais orquestrais que desenvolveu voltado para a educação musical de crianças, e a sua profunda inserção e valorização das culturas ancestrais e imemorais com as centenárias agremiações e nações de maracatu.

A questão que talvez não tenha relevância em relação a Naná, e a todas as produções criativas, exploratórias, inovadoras, disruptivas e experimentais das musicalidades negras, seja a inserção dessas produções negras junto de uma narrativa sobre o experimentalismo que é essencialmente branca, que sempre foi incapaz, por razões já sugeridas no início desse texto, de ler e entender sob os seus parâmetros essas produções de agentes criativas/os racializadas/os. Ironicamente, ou apenas seguindo a contingência de processos históricos, os discursos do experimentalismo estadunidense e seu conflito aparente com as vanguardas europeias foram completamente assimilados culturalmente e hoje são manejados em diálogo com as mesmas tradições institucionais da música de concerto das quais o experimentalismo tentou com tanta força se distinguir (CAMPESATO; IAZZETTA, 2019). Os parâmetros das inovações e experimentalismos afro-diaspóricos e negros exigem a leitura e o interesse em outras epistemologias, que, menos dialéticas e cartesianas, abrem a dimensão da sensação e da imersão como fontes cognitivas tão ou mais relevantes do que o distanciamento frígido que rege algumas análises no campo da estética.

O experimentalismo na música de Naná Vasconcelos residia em sua constante busca por novas sonoridades, na sua habilidade de cruzar fronteiras musicais e culturais, na centralidade da improvisação, na exploração de sutilezas sonoras, no uso inventivo da voz, em suas colaborações interdisciplinares, na sua ligação maternal com os saberes das Pretas-Velhas e nos mistérios sonoros que a cabaça e o Berimbau lhe faziam vislumbrar. Esses elementos ressoam com as ideias

¹⁴ [Ensaio | Nana Vasconcelos](#) (minuto 18:00)

de Fred Moten sobre uma Vanguarda Sentimental Negra que valoriza a afetividade, a porosidade das fronteiras e a conexão intersubjetiva como motores das estéticas radicais, e com o pensamento de George E. Lewis sobre um experimentalismo negro que, generativamente, busca explorar novas possibilidades sonoras a partir de um horizonte afro-diaspórico que pulsa através de uma agência nuclear da própria expressão, pulsão essa na minha intuição, antecede os horrores da escravização e são a célula vital de sobrevivência das culturas negras em diáspora. Uma cultura de invenção de mundos, uma possível cosmofonia cujas raízes aéreas se encontram perdidas nas temporalidades do continente africano, fonte inspiradora do modernismo estético e bode expiatório da modernidade política.

A África é a mãe, sempre, é mãe eterna. É que a África é a tradição e a tradição é a mãe eterna. Tudo o que a gente faz criativamente hoje vem da tradição. Moderno é simplesmente o nome de um dos filhos da tradição, e o filho mais caçula da tradição chama-se internet. (Risadas).¹⁵

Referências

AFRICADEUS. *O repercutir da música negra*. Disponível em: https://www.academia.edu/29925404/Africadeus_Livro. Acesso em: 28 abr. 2025.

ASSUMPÇÃO, Michelle de. As últimas criações do percussionista genial. *Revista Continente*. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/185/as-ultimas-criacoes-do-percussionista-genial>. Acesso em: 28 abr. 2025.

BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify. 2012.

CAMPESATO, Lílian e IAZZETTA, Fernando. Práticas locais, discursos universalizantes: relendo a música experimental. Desobediência sonora: selos de música experimental e suas tecnologias de sustentabilidade. Tradução . Salvador: Edufba, 2019. . Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002980198.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2025.

CHAGAS, Paulo Henrique Barbosa Souza. *O berimbau de Naná Vasconcelos na música contemporânea*. Disponível em:

¹⁵ [Ensaio | Nana Vasconcelos](#) (minuto 20:19)

<https://www.proquest.com/openview/f17a40aad4c7a03011597a464395b80c/1?cbl=2026366&dis=y&pq-origsite=gscholar>. Acesso em: 28 abr. 2025.

DISCOGS. Naná Vasconcelos. Disponível em: <https://www.discogs.com/artist/266172-Nan%C3%A1-Vasconcelos>. Acesso em: 28 abr. 2025.

DIÁRIO DE NANÁ. Direção: Paschoal Samora, Daniel Augusto. Brasil, 2006. Documentário, 60 min.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Naná Vasconcelos. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/4751-nana-vasconcelos>. Acesso em: 28 abr. 2025.

ESTEPHANIA, Camila. Naná Vasconcelos, o maestro que comandou o carnaval de Recife. NOIZE, s.d. Disponível em: <https://noize.com.br/nana-vasconcelos-o-rei-do-carnaval-do-recife/#1>. Acesso em: 28 abr. 2025.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável*. 2019.

FUNDAÇÃO ITAÚ CULTURAL. *Ocupação Naná Vasconcelos – Presskit*. Disponível em: <https://www.fundacaoitau.org.br/noticias/cultura/ocupacao-nana-vasconcelos-presskit>. Acesso em: 28 abr. 2025.

INÁCIO, Romulo Alex. *Fred Moten e a vanguarda sentimental negra*. Revista Música, [S. l.], v. 24, n. 1, p. 63–85, 2024. DOI: 10.11606/rm.v24i1.225972. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/225972>. Acesso em: 29 abr. 2025.

INÁCIO, Romulo Alex. *Fora da temporalidade: The Art Ensemble of Chicago e a Práxis Criativa Negra*. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. doi:10.11606/D.27.2024.tde-28032025-101502. Acesso em: 2025-04-29.

JÔ SOARES Onze e Meia. Entrevista Naná Vasconcelos. Programa de TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=193cWR2h6k8>. Acesso em: 28 abr. 2025.

JUNIOR, Carlos Bozo. *Naná apresenta ABC Musical hoje no MIS*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1310200203.htm>. Acesso em: 29 abr. 2025.

LEWIS, George E. *"Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives."* Black Music Research Journal, vol. 16, no. 1, 1996, pp. 91–122. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/779379>. Accessed 29 Apr. 2025.

LEWIS, George E. *Experimental Music in Black and White: The AACM in New York, 1970-1985*. Current Musicology, n. 71–73, 2002. The Trustees of Columbia University in the City of New York.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do Tempo Espiral*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2022.

MATRACA, Marcus Vinicius Campos; FERREIRA, Ananda da Luz. O berimbau cósmico na Praça Naná Vasconcelos. *Revista Extensão e Cultura da UFRB*, v. 23, n. 1, p. 18–26, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufrb.edu.br/index.php/revistaextensao/article/view/3039>. Acesso em: 28 abr. 2025.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MEDEIROS, Jotabê. Análise: *Naná Vasconcelos foi um contrabandista da música brasileira*. UOL Música. Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/03/09/analise-nana-vasconcelos-foi-um-contrabandista-da-musica-brasileira.htm>. Acesso em: 28 abr. 2025.

MOTEN, Fred. *Na Quebra*. São Paulo: Edições Crocodilo, 2023.

NANÁ VASCONCELOS. Site oficial. Disponível em: <https://nanavasconcelos.com.br/>. Acesso em: 28 abr. 2025.

OCUPAÇÃO ICNET. *Naná e o carnaval*. Disponível em: <https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/nana-vasconcelos/nana-e-o-carnaval/>. Acesso em: 28 abr. 2025.

PENA, Eder Wilker Borges. Experimentalismo: estética, musicologia e retroatividade conceitual. *OPUS*, v. 24, n. 3, p. 71–91, out. 2018. ISSN 1517-7017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2018c2404>. Acesso em: 28 abr. 2025. DOI: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2018c2404>.

RATE YOUR MUSIC. Naná Vasconcelos. Disponível em:
<https://rateyourmusic.com/artist/nana-vasconcelos>. Acesso em: 28 abr. 2025.

SADIE, Stanley (Ed.). *Grove Music Online*. Naná Vasconcelos. Disponível em:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002224296>. Acesso em: 28 abr. 2025.

TV CULTURA. Ensaio. Programa de TV. Naná Vasconcelos. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=3z6vR6j3HIA&t=199s>. Acesso em: 28 abr. 2025.

AGÊNCIA BRASIL. *Naná Vasconcelos e 700 tocadores de maracatu abrem o carnaval do Recife*. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2015-02/nana-vasconcelos-e-700-tocadores-de-maracatu-abrem-o-carnaval-do-recife>. Acesso em: 28 abr. 2025.