

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES (IARTE)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

PEDRO PAULO DE FREITAS BRAGA

O NEGRO NA MISSA:

Tramas interculturais no álbum Missa dos quilombos de Milton Nascimento

UBERLÂNDIA

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES (IARTE)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

PEDRO PAULO DE FREITAS BRAGA

O NEGRO NA MISSA:

Tramas interculturais no álbum Missa dos quilombos de Milton Nascimento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Fundamentos e reflexões em Música.

Orientador: Prof. Dr. Hermilson Garcia do Nascimento.

UBERLÂNDIA

2014

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B813 2014	<p>Braga, Pedro Paulo de Freitas, 1979- O negro na missa [recurso eletrônico] : tramas inter-culturais no álbum Missa dos quilombos de Milton Nascimento / Pedro Paulo de Freitas Braga. - 2014.</p> <p>Orientador: Hermilson Garcia Nascimento. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.537 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Artes. I. Nascimento, Hermilson Garcia, 1969-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 7</p>
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - Mestrado**

O Negro na Missa: Tramas Interculturais no Álbum Missa dos Quilombos de Milton Nascimento.

Dissertação defendida em 28 de março de 2014.

Orientador: Prof. Dr. Hermilson Garcia Nascimento
Presidente da banca

Prof. Dr. Daniel Marcondes Gohn
Membro externo

Prof.ª Dr.ª Lilia Neves Gonçalves
Membro interno (PPG Artes - UFU)

Aos meus pais, Cloves e Maria José, pelo amor, carinho e compreensão. E em especial, dedico esse trabalho à dona Leontina, minha avó; que completa seus cem anos com profunda lucidez e sabedoria, simplicidade e harmonia com as pessoas e a vida.

AGRADECIMENTOS

Nesse momento venho agradecer a algumas pessoas que comigo compartilharam, direta ou indiretamente, do processo de produção desse material. Na jornada da pós-graduação, agradeço aqui a colaboração dos professores e professoras, colegas, funcionários e funcionárias do Programa de Pós-graduação em Artes/UFU, que contribuíram nesse momento importante de minha vida. Gostaria de agradecer em particular ao Prof. Dr. Daniel Gohn e a Prof^a. Dr^a.Lilia Neves Gonçalves por aceitarem o convite de ler meu trabalho e trazerem a ele suas contribuições. Em especial, gostaria de agradecer o Prof. Dr. Hermilson Garcia do Nascimento pelo apoio imensurável nas orientações e demais momentos desse percurso, suporte mais do que fundamental para a conclusão desse trabalho.

À CAPES pelo bolsa de pesquisa.

RESUMO

Essa dissertação trata fundamentalmente do álbum *Missa dos Quilombos* de Milton Nascimento (1982). Nossa abordagem procura estabelecer um diálogo interdisciplinar entre os estudos culturais e a musicologia, tratando a música em suas características musicais e extramusicais. Aqui, a música popular negra revela seu valor central. Ela sugere a preservação de padrões culturais difusos da memória, que são resgatados e historicamente (re)significados no cotidiano do negro brasileiro. As práticas da cultura afro-brasileira, que mesmo tendo seu lugar negado e sendo perseguidas dos séculos de escravidão até os dias de hoje, vem através da Teologia da Libertação ocupar (de maneira temporária, mas efetiva) seu espaço no interior da Igreja. Na *Missa dos Quilombos* um sistema de regras se configura na escuta musical, e essa dimensão lhe confere um caráter simbólico, retomando a ligação com a cultura e o passado do negro. Durante o trabalho, vimos o quanto a *Missa dos Quilombos* é complexa. O conjunto de elementos que a compõem são universos inesgotáveis de trocas culturais, ou de saberes sobre a história brasileira. Eles nos ajudam a conhecer, pensar e questionar o passado e o presente, bem como os métodos utilizados para desvendá-lo. Essa perspectiva nos permitiu travar um diálogo com práticas e representações que evidenciam a participação dos sujeitos sociais envolvidos no álbum.

Palavras-chave: *Missa dos Quilombos*, Teologia da Libertação, cultura afro-brasileira e MPB.

ABSTRACT

This dissertation is mainly about the album *Missa dos Quilombos* (1982) by Milton Nascimento. Our approach seeks to establish an interdisciplinary dialogue between the cultural studies and musicology, dealing with music in its musical and extra-musical characteristics. In this study, the black popular music reveals its central value. It suggests the preservation of diffuse cultural patterns of memory, which are rescued and historically reinterpreted in the black Brazilian daily life. The practices of african-Brazilian culture, which was denied and chased from the slavery days until nowadays, occupied through Theology of Liberation (on a temporary basis, but effective) their space within Church. In *Missa dos Quilombos*, a system of rules is set while listening to the music, whose symbolic dimension gives a symbolic character, reconnecting with the culture and past of the black people. During this work, we noticed how *Missa dos Quilombos* is complex. The set of elements that it's composed is a endless universe of cultural exchange, or Brazilian history knowledge. They help us to know, think and question the past and present, as well as the methods used to solve it. This perspective allowed us to have a dialogue with practices and representations that show the participation of social actors involved in the album.

Keywords: *Missa dos Quilombos*, Theology of Liberation, african-brazilian culture, MPB.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 Black Panther Party for Self-defense.....	24
FIGURA 2 Martin Luther King e Malcolm X.....	25
FIGURA 3 James Brown.....	25
FIGURA 4 RUGENDAS, J. M. Congada. 183022.....	30
FIGURA 5 Congada em Uberlândia.....	30
FIGURA 6 Dom Helder Câmara.....	39
FIGURA 7 Dom Pedro Casaldáliga.....	42
FIGURA 8 Milton Nascimento.....	47
FIGURA 9 Transcrição do vocal da faixa “A de Ó (Estamos Chegando)”.....	59
FIGURA 10 Transcrição do vocal da faixa “A de Ó (Estamos Chegando)”	60
FIGURA 11 Transcrição base rítmica introdução da faixa “A de Ó (Estamos Chegando)”...61	
FIGURA 12 Transcrição base rítmica estrofe da faixa “A de Ó (Estamos Chegando)”	62
FIGURA 13 Transcrição base rítmica refrão da faixa “A de Ó (Estamos Chegando)”.....	62
FIGURA 14 Transcrição de trecho vocal da faixa “Em Nome de Deus”.....	65
FIGURA 15 Transcrição do vocal da faixa “Rito Penitencial”.....	67
FIGURA 16 Transcrição base rítmica da faixa “Rito Penitencial”	68
FIGURA 17 Transcrição do vocal da faixa “Ofertório”.....	74
FIGURA 18 Transcrição base rítmica da faixa “Ofertório”.....	75
FIGURA 19 Transcrição base rítmica do atabaque da faixa “Ofertório”.....	75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CULTURA E IDENTIDADE: DIALOGOS PERTINENTES	16
1.1 Culturas em movimento: saberes e continuidades	16
1.2 A diáspora para o Brasil: um breve histórico de conflitos	20
1.3 Universalizando a cultura: a visibilidade dos negros norte-americanos	22
1.4 O caso brasileiro: cultura como resistência	27
1.4.1 Facetas da Igreja no Brasil: a cultura como princípios da fé	29
1.5 Memória e concepções identitárias: repertório de saberes	32
2 CONFRARIAS E ENFRENTAMENTOS: RECONHECENDO PERSONAGENS DA MISSA	38
2.1 Teologia da Libertação: alternativas necessárias	38
2.1.1 Dom Helder e a ala progressista da Igreja: o povo em primeiro lugar	39
2.1.2 Dom Pedro: a poética teológica do oprimido	41
2.2 A MPB: representações de identidade brasileira	45
2.2.1 Milton Nascimento: o engajamento poético	49
3 A MISSA DOS QUILOMBOS: EXPLORANDO O MATERIAL FONOGRAFICO	53
3.1. A escuta polifônica: articulações interdisciplinares	53
3.2. O negro no discurso da Libertação: texto e representações culturais	57
3.3. O contexto histórico: o arrependimento da Igreja	66
3.4. Entre o universal e o particular: articulações poéticas	72
3.5. Desdobramentos verificáveis: a circulação e recepção da Missa	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	85
ANEXO 1 – Encarte álbum Missa dos Quilombos, Ariola, 1982	89
ANEXO 2 – Texto A Missa dos Quilombos chegou tarde demais?	120
ANEXO 3 – Caderno de apoio do espetáculo <i>Missa dos Quilombos</i>, Cia. Ensaio Aberto	122

INTRODUÇÃO

É difícil não reconhecer a música como um fenômeno social, pois ela se encontra tão integrada às práticas cotidianas das sociedades, de diversidades tantas, que mal podemos vislumbrar toda sua amplitude. Cada vez mais ela vem se fixando no comportamento humano, tanto para músicos como para ouvintes, na medida em que as novas tecnologias de produção e reprodução musical vão se desenvolvendo junto aos meios de comunicação. Suas possibilidades também se multiplicam e rompem-se com limites espaciais, penetrando irrevogavelmente na vida do homem atual.

Nessa dimensão social da música, do expressivo e do simbólico, transitam elementos historicamente constituídos que despertam sensações e sentimentos quando tocam o ouvido. Essa variedade de parâmetros identificáveis no fenômeno musical se expande para além do simples deslocamento de ar no espaço e de suas estruturas e padrões sonoros, se alojando no campo dos significados.

Muitas sensações advindas da música estão associadas ao som – matéria física; as sonoridades – som culturalmente organizado; e o ambiente sociocultural – contexto de produção e reprodução. Todos esses aspectos podem ser verificados organicamente em um evento musical. Trabalharemos nessa perspectiva nos valendo dos estudos culturais e da musicologia, na tentativa de atender às demandas epistemológicas exigidas na investigação de nosso objeto – o álbum *Missa dos quilombos*.

Produto da articulação organizada entre os teólogos da libertação, as representações da cultura afro-brasileira e a Música Popular Brasileira de Milton Nascimento, a *Missa dos quilombos* tem como principal tema o negro e as injustiças a ele perpetradas ao longo da história. Sob essas esferas permanece nossa análise, que irá recorrer de maneira interdisciplinar junto às áreas do conhecimento que possam e vêm contribuir com o nosso trabalho.

Ao tratarmos de música, em nosso caso música popular, percebemos que existem desafios no processo de articulação entre as disciplinas que se ocupam com as discussões sobre o tema. O estudo das estruturas musicais e o seu entendimento enquanto fenômeno motivado pelas ações humanas em coletivo, ou seja, seus processos de produção e sociabilização são componentes que competem tanto à musicologia, quanto às áreas das humanidades. As estruturas musicais, definições de gênero, instrumentação, parâmetros de timbre, enfim, sempre apontarão para padrões socialmente constituídos. Ao se materializar,

quando atinge os ouvidos, a música passa então a estabelecer, através desses padrões socialmente compartilhados, forma e sentido para a comunicação.

Percebida como processo cognitivo de expressão de uma particularidade existencial de indivíduos e grupos, destacamos o caráter histórico da música, e suas interferências no processo de transformação do homem moderno, emoldurando comportamentos numa relação dialogicamente ininterrupta com a realidade herdada e vivida.

Em sua comunicação, diversos níveis de apreciação e apreensão de seus sentidos são disponibilizados. A música se comporta como um continuum interpretativo envolvendo tanto músicos em performance ou o registro desta, como o ouvinte (e o músico também deve ser reconhecido nessa categoria) que constantemente acaba por estabelecer novas associações, quando a música o encontra em estados sinestésicos distintos. Portanto ela estará sempre sujeita à ação do tempo. Uma estrutura cambiante sujeita sempre a novas verificações e reinterpretações no momento da escuta. Nossa análise seria uma das possibilidades de interpretação, lidando com diversas temporalidades impostas pela ação do tempo na obra, agindo como forças de destituição e reintegração de significados em suas canções.

Verdadeiramente, a Missa dos quilombos são várias. A primeira apresentação no Recife, em 20 de novembro de 1981; a gravação do álbum no Santuário do Caraça em março de 1982; a Missa proibida pelo Vaticano; o espetáculo da Companhia Ensaio Aberto; a recém remasterização do álbum feita pela Editora Abril com *bonus tracks* e informações adicionais no encarte, enfim, todas representações vão se deparar com um vasto campo de significações. Optamos por analisar o material fonográfico original, no entanto, estaremos atentos a informações que as outras expressões e momentos da Missa nos trazem, oportunidades que possam incrementar nosso horizonte analítico. Separando o álbum enquanto mídia de reprodução original do evento como celebração dramática ou prática litúrgica, nos posicionamos na mediação estabelecida entre as formas de sua representação no álbum e a experiência do ritual.

Mais importante, do ponto de vista desta abordagem, seria analisar o fenômeno musical de um grupo específico, que se reorganiza sob a conjuntura histórica da realidade brasileira, buscando construir uma prática comum. A composição musical forja por si só novas representações numa intensa relação de troca e comunicação, demarcando sujeitos e atividades, processos de pertença e o reconhecimento da participação social. As representações funcionam como um sistema de interpretação que rege essa relação. Segundo Denise Jodelet (2001, p. 22), as representações

(...) orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais. Da mesma forma, elas intervêm em processos variados, tais como a difusão e a assimilação dos conhecimentos, o desenvolvimento individual e coletivo, a definição de identidades pessoais e sociais, a expressão dos grupos e as transformações sociais.

Portanto, ao observarmos as representações da cultura afro-brasileira e alguns dos procedimentos aplicados na inserção dessas representações na Missa, reconhecemos a fundamental importância das noções de cultura, para a melhor compreensão de sua música como fenômeno social, e também é dessa forma que encontramos nossa prática metodológica. A dinâmica social, o uso das representações como componentes estéticos, perceptíveis, enfim, esse grande mercado de relações e interesses coletivos e individuais se organiza,

(...) segundo lógicas que colocam em jogo, em ação, os esquemas de percepção e apreciação dos diferentes sujeitos sociais, portanto, as representações constitutivas do que se pode chamar de ‘cultura’, quer seja comum a toda uma sociedade, quer seja própria a um grupo determinado (NASCIMENTO, 2011, p. 165).

Aqui nosso ato litúrgico, católico por princípios, mas enegrecido pela cultura afro-brasileira, alinha-se a uma proposta ritual por excelência, dos exercícios da fé e da transformação do homem através da ação humana. Porém, enquanto mídia, a obra assume o papel no processo de circulação e divulgação. Para além dos limites do ritual em si, o álbum parte rumo a estabelecer novos sentidos, ao mesmo tempo em que preza pela preservação de outros.

Para tornar esse conceito um produto cultural, que pudesse circular e atingir outros públicos, foram implicadas algumas adequações às estruturas e formas da estética do ritual original. O álbum Missa dos quilombos assume um formato próximo ao de um álbum de MPB. Os *recitativos* e *solos* são substituídos por coros ou suprimidos das gravações, valorizando as características da canção brasileira, sem que se deixe perder seus aspectos litúrgicos, estando nos arranjos as articulações necessárias à coerência semântica, modelando nos contornos da MPB um formato universal, porém, específico.

A canção, que aqui não apenas se justifica pelo texto feito para ser cantado, carrega por de trás um coletivo autoral que se soma no processo de formulação do produto cultural. Essa articulação entre os elementos textuais e musicais envolvidos na canção permite o trânsito semântico e a complementaridade simbólica dos sentidos que operam em seu interior. A trama urdida no LP deixa emergir elementos que retomam seu plano constitutivo, definindo mediante a concepção poética e musical de Milton o vocabulário e o sotaque da obra.

As qualidades aparentes pelas quais percebemos o entrelaçamento dos sons e sentidos são articuladas a partir de unidades parciais ou integrais da obra, disponibilizando ao nosso olhar analítico elementos que possam apontar para conteúdos textuais, estruturas e padrões rítmicos, concepções harmônicas, motivos melódicos e, na contextualização e justaposição dessas unidades, constituiremos nossa atmosfera interpretativa do nosso fenômeno musical.

Atribuindo ao álbum caráter: 1) histórico – de enunciados que nos levam às origens do povo negro e transformam o Brasil em seu novo *habitat*; de referências que não fazem mais parte do contexto que as originou, é verdade, mas que ganham novos sentidos quando são reproduzidos em outros tempos sob novas formas; 2) sociocultural – responsável por organizar, através da memória, a ação de seus protagonistas, identificado no mosaico social das identidades os elementos da cultura afro-brasileira, perceptíveis em sua inconfundível aparência e 3) musicológico – como meio de decifrar os códigos musicais histórico e culturalmente instituídos que revelam concepções e estratégias de organização do pensamento musical, posicionamos a obra em constante diálogo com a horizontalidade social, aproximando o foco e reconhecendo alguns detalhes de sua produção.

Desse modo, nossa análise sobre o álbum deve percorrer um campo tão complexo e denso quanto à própria sociedade. Propomos, em um primeiro momento de análise, a criação de uma imagem do objeto propriamente, de maneira a concebê-lo em um plano espacial pelo qual é constituído e através dele reproduzido. Sua imagem será aqui pensada em três planos dimensionais: plano horizontal, plano vertical e plano que chamaremos de omnidirecional.

O plano horizontal diz respeito ao contexto social compartilhado, que comporta simultaneamente todos os indivíduos e grupos pertencentes a uma dada realidade, onde a música da Missa está inserida; as práticas do cotidiano, as relações interpessoais, as experiências históricas que ganham continuidade através da herança e ações de seus protagonistas no âmbito social.

O plano vertical seria o álbum em destaque no plano horizontal, sua relevância, sua emergência no contexto histórico e social, que para ser apreendido se torna necessária a utilização de filtros que ressaltem suas características particulares, ou seja, a identidade em suas formas perceptíveis, aspectos que operam no processo de diferenciação da obra no contexto. Os personagens aqui assumem um papel fundamental no processo de diferenciação, as escolhas estéticas e os comportamentos sociais que delineiam a trama singular da *Missa dos quilombos*.

O plano omnidirecional seria por onde esses dois planos ganham projeção e profundidade em nosso horizonte analítico, representando a música ressoando, em estado de reprodução. No percurso da comunicação musical é atravessado um conjunto de sistemas simbólicos que são acessados pelo ouvinte no momento da escuta, passando a ocupar seu imaginário e estabelecer regimes de significação. Tanto os aspectos acústicos quanto os culturais, ou seja, o som e as sonoridades são privilégios desse plano que se encontra em reverberação, tendo em vista a mensagem em sua forma codificada, o texto ressoando, os padrões estéticos expressos no ato da emissão, as impressões deixadas como registros, pelos quais podemos alcançar um entendimento sobre as intenções do álbum.

Utilizaremos inicialmente apenas os planos horizontal e vertical, como medida cautelar nos procedimentos de análise que vimos expor. Ao trabalhar com os planos horizontal e vertical, pretendemos nos certificar de que o tempo de formulação processual da produção do álbum seja contemplado. As contradições do ambiente social, as motivações que levam seus personagens a manifestarem um determinado comportamento perante tal realidade, enfim, tudo que venha a reconstituir uma visão panorâmica do contexto sociocultural de sua produção e das estratégias necessárias a sua realização.

No primeiro capítulo, os estudos sobre cultura dão a tônica da análise. O negro, principal tema da *Missa dos quilombos*, é observado em uma perspectiva histórica da noção de cultura negra. A lógica processual imprimida na constituição de uma noção histórica da cultura negra revela que o conceito tenta atender a diversos interesses, definidos em suas respectivas esferas do uso da acepção da palavra. Ela está ligada às tradições populares, às concepções ideológicas, à circulação nos meios de comunicação de massa, sua dimensão simbólica, por fim, a cultura como fonte de poder, espaço pelo qual os sujeitos sociais lutam por legitimidade e afirmação.

A realidade dos grupos de negros vindos para o Brasil e a memória das experiências de opressão e marginalidade sofridas ao longo de sua história remontam constantemente à relação de conflito, resistência e dominação. As noções de ser e estar se tornam peças num jogo, que para compreendermos, não podemos desconsiderar as estratégias de preservação e ressignificação simbólica que implicam na rearticulação de sentido aos elementos da cultura afro-brasileira ao longo da história, dentre esses sua música.

Se por um lado, ao adquirirem consciência das convenções harmônicas e melódicas europeias e de modos de se compor música que diferiam das concepções, padrões e estruturas herdadas, os negros fundem sua criatividade às novas instrumentalizações, criando possibilidades de ressignificação de sua música, forjando formas de envolvê-la em um

ambiente sociocultural compartilhado que não se restrinja apenas ao universo de sua comunidade. Por outro, a exclusão e a segmentação geográfica muitas vezes acabavam por criar redutos negligenciados pelas políticas públicas, lugares onde a informalidade, a contravenção, o inconformismo, a desobediência, a conspiração, conduziam negros e outros marginalizados a particularizadas formas de organização social geridas muitas vezes pela força das práticas comunitárias. A massificação e as distintas noções de cultura negra serão tratadas neste capítulo.

No segundo capítulo, nossa abordagem tomará alguns dos personagens principais que protagonizaram a produção do álbum *Missa dos quilombos*, tendo como foco principal a obtenção de correspondências entre a obra e as participações individuais desses personagens, no ambiente social do qual esses sujeitos tomam parte. As relações pessoais entre os teólogos da libertação e Milton Nascimento precipitam uma ação conjunta que tem a MPB como mecanismo de mediação intersubjetiva, em peças que se entrelaçam e ganham sentidos profundos na medida em que são desvendados em nossa análise.

Entendendo o fazer musical enquanto um comportamento historicamente aprendido e socialmente compartilhado, a análise do álbum exige o conhecimento de um repertório de gestos e comportamentos pelos quais os protagonistas da Missa estabelecem posicionamento frente às contradições e conflitos no campo sociocultural.

Nesse momento, o papel social da música se torna inegável, rege outros fatores de extrema importância que conduzem seus indivíduos à coesão organizada dos diversos elementos culturais, ou seja, organiza vários dos significados implícitos na obra. Portanto, as inquietações de Dom Helder Câmara (principal incentivador de uma nova postura da Igreja no Brasil), de Dom Pedro Casaldáliga (poeta redator dos textos da Missa dos Quilombos) e Milton Nascimento (responsável pelos arranjos e composição musical da obra) se convergem para o mesmo propósito, as experiências individuais se entrecruzam e interagem através de uma experiência em comum.

Depois de uma análise panorâmica da obra, que se faz necessária ante a demanda por uma compreensão da música como fato social, e de destacarmos seus personagens e posturas de afirmação, debruçamos nossos esforços sobre uma abordagem específica da matéria musical do álbum. No terceiro capítulo, estamos preocupados com a música em suas formas codificadas, passíveis de verificação, da análise de suas estruturas sonoras e dos efeitos produzidos.

Na tentativa de evitar o hiato existente entre as dimensões socioculturais e musicológicas de nossa pesquisa, propomos aqui uma metodologia que possa transitar do

centro da obra em direção aos campos que se convenha explorar. Rompendo com paradigmas unilaterais de análise sobre música popular, adotaremos um modelo de análise de foco móvel, que procura correlacionar as sonoridades ao contexto sociocultural do qual emerge a *Missa dos quilombos*.

Torna-se inevitável uma abordagem que tente atingir as várias dimensões que a Missa pode tanger. Trabalharemos com quatro eixos conceituais que são conduzidos como em uma composição polifônica, seguindo as relações e funções estabelecidas para cada linha melódica ou voz.

Para lidarmos com as qualidades textuais das canções do álbum, tomamos como linha principal a temática do negro excluído, que se deseja pelo arranjo que se sobressaia às demais vozes, privilegiado pelos ornamentos estéticos afro-brasileiros. Essa voz chamada de soprano é aqui direcionada a tratar do discurso inscrito na *Missa dos quilombos*, da condição histórica do negro, das ideias de enculturação da fé e de arrependimento da Igreja colocadas pelos teólogos da libertação, mais a estetização simbólica da memória cultural afro-brasileira. A música, acolhendo os componentes literários, compõe a linha melódica pela qual as outras vozes vão se alinhar.

O segundo eixo seria o da voz contralto, o contexto de produção e recepção, que trabalha de maneira indissociável com a voz soprano, dando sustentação ao texto musical, compondo um único sentido, que descreve uma realidade (ou a forja). Da mesma forma que em uma composição polifônica, o contraponto desenvolvido na relação entre as vozes soprano e contralto pode tanto apontar para elementos contrastantes como similares, reproduzindo em nossa análise as contradições inerentes ao ambiente sociocultural.

A voz tenor, que trata das questões que envolvem os autores quanto ao poético, as motivações da criação, se posicionará de maneira complementar às demais vozes, permitindo a flexibilização das estruturas textuais e musicais, dando tessitura, timbre, identidade estética para as canções do álbum. É o eixo que representa as dimensões do fazer, o modo como são articuladas no arranjo as informações contidas no imaginário dos artistas. É o processo criativo visto como extensão das práticas do viver, meio pelo qual a *Missa dos quilombos* busca legitimidade no campo simbólico da música.

A quarta voz é o baixo, que irá compor um sentido integral ou o mais próximo disso da *Missa dos quilombos*, desencadeando através das impressões e efeitos causados no momento da escuta e da prática ritual, interpretações sobre o fenômeno musical e sociocultural. A esse eixo estão crucialmente ligadas as significações, tanto as intentadas quanto as produzidas à revelia, podendo estabelecer relações mais substanciais com o campo

sociocultural historicamente posicionado. Aqui a maneira como a *Missa dos quilombos* cai no mundo permite-nos observar aspectos da recepção dentro e fora do ambiente da Igreja.

Mesmo focando nesse capítulo a análise das canções e suas estruturas, não deixaremos de relacionar constantemente o material sonoro com o contexto do qual emerge, a fim de reconhecer os regimes de significação que a *Missa dos quilombos* tenta transmitir e com qual efeito se projeta no social.

Nas páginas a seguir, está uma das possibilidades de análise da música popular como fenômeno social que se expande para além de uma compreensão meramente sonora. A estética a serviço da imaginação do artista e do ouvinte, operando sob diversos sistemas simbólicos particulares e coletivos. As relações intersubjetivas e a objetividade da ação, reconhecendo que a *Missa dos quilombos* é produto de circunstâncias temporárias que vão ao longo da história se distanciando do contexto de sua versão original, cabe a nós restabelecermos sentido a ela no presente em nosso trabalho.

1 CULTURA E IDENTIDADE: DIÁLOGOS PERTINENTES

Buscando sempre as mais atuais táticas de sobrevivência nas Américas, o negro no decorrer de sua história soube muito bem adequar sua cultura às dinâmicas que a realidade lhe impunha, como também, resistir ao peso da dominação cultural, tentar preservar um conjunto de saberes que são o elo entre as diversas temporalidades experienciadas. A perpetuação das condições de marginalidade, miséria e opressão cria uma lógica que se estabelece na longa duração, ou seja, processual. Logo, estamos falando de novas formas de poder que continuam ao longo da história coagindo as ações do negro e inviabilizando projetos de inclusão organizada desses sujeitos na sociedade.

1.1 Culturas em movimento: saberes e continuidades

No Brasil, a cultura tem sido uma das formas mais autênticas de expressão do *ser negro* no país. Nas ruas e nas favelas, no crime, mas na religião e na música também, o negro veio ocupando os espaços sociais de diversas maneiras e em níveis desiguais, muito por ainda encontrar grande dificuldade em romper com os estigmas do passado e ascender socialmente no mundo hierarquicamente branco. A *Missa dos quilombos*, portanto, representa iniciativas que tentam destituir paradigmas predestinados a reduzir o negro à condição de inferioridade, pasteurizando as diferenças socioculturais e omitindo suas demandas particulares que se acumulam nos dias de hoje.

Optamos por tentar compreender os significados inscritos no álbum, partindo de uma análise dos fenômenos culturais e das dinâmicas sociais e históricas para se chegar à compreensão do papel que a cultura afro-brasileira desempenha nas representações do fenômeno musical em questão. Todos esses fenômenos, eventuais ou regulares, são sempre organizações coletivas, que se desenvolvem sob um conjunto de outras relações interpessoais e desenham, dentro e fora do ambiente puramente sonoro, detalhes pertinentes à sua representação. São significados que dão sentido e aparência ao modo de se estar no mundo.

A cultura, espaço por meio do qual o homem desenvolve suas atividades, transformando sua herança ancestral e/ou sua realidade social, tentando atender a demandas individuais e de grupo, constituir um mundo próprio pelo qual cria a sensação de pertencimento e participação, parece-nos uma boa ferramenta para iniciarmos nossas discussões.

A partir do momento em que a cultura pôde ser materializada, coisificada, passando a corresponder a um conjunto de práticas, conhecimentos, crenças, valores e hábitos de uma determinada sociedade, presente na atividade humana perante a vida, percebemos que a música de todas as espécies também passa a representar em igual proporção um fenômeno cultural, agindo na interação e na diferenciação entre os sujeitos sociais.

O diálogo intercultural travado na *Missa dos quilombos* expõe tanto os contrastes, quanto a conciliação entre as práticas dos teólogos da libertação e as práticas da cultura afro-brasileira. O fato de envolver membros de diversos segmentos sociais (clérigos, ativistas, músicos, poetas etc.) com uma finalidade política, apresenta interesses em comum, uma ação conjunta de um coletivo que assume sua autoria.

A música popular, em nosso caso, desempenha papel fundamental na construção dos sistemas de significação registrados no álbum, pois assim como a cultura ela pode ser considerada como um “(...) significante móvel que possibilita maneiras distintas e (muitas vezes) divergentes de se falar sobre a atividade humana para uma variedade de propósitos” (BARKER, 2004 *apud* BUDASZ, 2009, p.44). As abstrações culturais que são responsáveis por fenômenos de timbre, afinação e escala por exemplo, são compreendidas a partir do contexto em que esses padrões são instituídos e colocados em prática, que por sinal são sempre circunstanciais.

Para definirmos parâmetros pelos quais podemos apreender conhecimento sobre os significados implícitos na matéria sonora do álbum e seu ambiente de produção, adentraremos nesse território movediço, entendendo a cultura conforme orienta Geertz (1989, p. 66), como:

(...) um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em

símbolos, um sistema de concepções herdadas e expressas em formas simbólicas por meio dos quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida.

A dimensão semântica da cultura age nos sistemas de comunicação, favorece a observação e a compreensão das experiências de trocas e empréstimos de bens culturais, de modo que seus valores simbólicos estão submetidos a constantes deslocamentos de sentido e a apropriações de outros sistemas de significação. Desse ponto de vista, não existe cultura pura, elas se infectam ininterruptamente numa relação histórica, mas ao admitirmos coerência simbólica no trânsito entre as culturas, acreditamos que elas possam ser lidas e descritas.

Ao propormos a acentuação de paradigmas culturais em nossa análise, visualizamos a correlação simbólica entre a cultura afro-brasileira – representada na temática que enfoca o negro e nos arranjos orquestrais de Milton – e a cultura sacro-católica, presente nos timbres e procedimentos vocais, e também nos elementos textuais. Tomando o negro como tema da narrativa musical, em que outras vozes se alinham para dar maior consistência à comunicação, extraímos indicadores de africanidade¹ que são utilizados na construção de sua poética.

A *Missã dos quilombos* assegura instâncias que são pertinentes a uma conjuntura histórica do negro. Mesmo tendo suas origens intelectuais no interior da Igreja, surge com uma carga de frustração e denúncia social, reivindicando mudanças estruturais na instituição e nas relações humanas como um todo. A música passa então a operar no diálogo entre as concepções católica e afro-brasileira, mediando a articulação consciente de padrões e estruturas sonoras distintas ao processo de comunicação com o ouvinte.

O caráter expressivo e comunicacional da música parece evidenciar que ela apresenta semelhanças com a própria linguagem verbal, pelo menos no que tange a existência de processos de formulação simbólica, momento que precede a sociabilização do objeto musical e sua definitiva comunicação, quando esse chega aos ouvidos. Merriam define a música como sendo:

(...) um meio de interação social, produzido por especialistas (produtores) para outras pessoas (receptores); o fazer musical é um comportamento aprendido, através do qual, sons são organizados, possibilitando uma forma simbólica de comunicação na inter-relação entre indivíduos e grupos. (MERRIAM *apud* PINTO, 2001, p. 224)

Assim como a cultura, a música é levada em consideração nas suas dimensões históricas – por estar relacionada à transmissão do conhecimento musical – e sociais – por interagir como meio de comunicação. Existem, portanto, questões diretamente propostas pelas

¹ Para o termo não existe aceção definitiva. O termo será tratado aqui como um conjunto de valores, saberes,

grandes mudanças históricas, as transformações em diversos campos como na política, nas religiões, nas relações de classe de maneira específica, às quais a música responde também de forma semelhante (WILLIANS, 2007).

A cultura afro-brasileira se sobressai na *Missa dos quilombos* por retomar em sua narrativa a memória das experiências de marginalidade e opressão sofridas pelo negro e por eleger, não de maneira equivocada, sua cultura como instrumento de resistência do *ethos* de africanidade. Destacam-se nesse processo traços que nos permitem enxergar nas práticas culturais determinadas representações que podem ser associadas à temática do álbum, recuperamos instâncias coletivas, muitas vezes tradicionais, caracterizadas pela sociabilidade comunitária como produto de relações e movimentos horizontais de compartilhamento, que se tornam dominantes pela sua significação consensual. Produzindo assim uma nova estética do passado, a Missa se interage com as formas de representação da cultura afro-brasileira no ambiente católico, propondo uma aceitação do negro e o reconhecimento de suas manifestações, legitimando-as no solo Igreja e interferindo nas noções de fé e religiosidade.

Simultaneamente ao fenômeno físico dos sons da Missa, estão presentes concepções que interferem na música propriamente dita, ou seja, no som organizado culturalmente pelo homem. Tanto a acústica, quanto a cultura, isto é, o som e as sonoridades, sugerem um conjunto de possíveis leituras através de seus elementos estéticos. Portanto, a música deflagra em suas expressões perfis identitários básicos, formadores de padrões que agem no processo de diferenciação pelos quais podemos perceber a procedência de determinada sonoridade ou estilo musical no interior da Missa.

Porém, suas representações não são suficientes para uma compreensão mais abrangente do fenômeno musical; necessariamente levamos em consideração a especificidade do momento e a especificidade de sua intervenção no ambiente sociocultural, o que para nós define a participação de seus sujeitos sociais e legitima suas ações frente ao mundo, tendo a música como seu principal meio de comunicação.

A *Missa dos quilombos* assume a condição de marginalidade do negro, e nessa circunstância, as trocas simbólicas se dão às margens das relações oficiais do poder do Vaticano. Assim como várias outras práticas nela representadas, são alternativas e estratégias de afirmação que pressionam e promovem interferências no centro da instituição católica. Assim sendo, é no momento em que esses bens simbólicos são colocados em jogo nos ambientes de compartilhamento e adequação que se tornam objetos de luta e poder, meio pelo qual a afirmação da identidade cultural afro-brasileira é colocada em questão. Portanto, suas representações servem para fixar a autenticidade de suas formas e sentidos ou sua fragilidade e seus desvios.

As noções de identidade cultural acompanham a complexidade dos estudos da própria cultura e assumem em nosso modelo analítico posições estruturais no debate. Sendo diretamente relacionadas às características estéticas, distanciamos-nos de uma concepção de identidade com características meramente ideológicas. Logo, os aspectos da identidade cultural afro-brasileira ganham relevância concreta em suas características expressivas.

Buscando a sintonia entre as diversas vozes que ressoam da obra optamos por afinar nossa abordagem, tendo como tom principal o teor de africanidade do álbum, sendo ele a voz em destaque de nossa narrativa, pela qual as outras vozes vão se alinhando constituindo seu sentido integral. Em meio a um leque de possibilidades de análise, tomemos algumas noções sobre o papel da identidade no processo de diferenciação estética de sujeitos, grupos e práticas sociais. A compreensão desses fatores estéticos prevê um possível dimensionamento entre os níveis de significância presentes na *Missa dos quilombos*.

1.2 A diáspora para o Brasil: um breve histórico de conflitos

Costa do Marfim/ Reino de Guiné/ Pátria da Aruanda/ Awadé²

Durante o período de tráfico de mão-de-obra escrava para as Américas as regiões referidas no trecho da canção “Rito Penitencial (Kyrie)” demarcam os principais centros de envio de negros que vieram para o Brasil. Isso ocorreu devido a sua intensa atividade comercial, o que as tornavam pólos de embarque e desembarque de navegações vindas principalmente de regiões da Europa, e também pela sua grande proximidade com o litoral baiano, facilitando assim o traslado das embarcações e suas mercadorias. Essas características, além da capacidade de atender à demanda do Sudeste brasileiro, contribuíram para que a região Centro-Ocidental da África figurasse como a maior exportadora de negros para os portos da Bahia e Rio de Janeiro (FLORENTINO, 1997).

As nações, que muitas vezes identificavam os africanos, eram definições inventadas por comerciantes do tráfico negreiro em intercâmbio com parceiros africanos do mercado das almas. As denominações que muitas vezes encontramos e supomos definir a origem dos negros escravizados no Brasil, representavam regiões específicas do continente africano, porém não indicavam o pertencimento a um determinado grupo étnico, mas sim a uma possível fonte de aquisição e/ou local de comercialização daquele escravo africano que ali se encontrava (SOARES, 2004).

Por não termos condições de definir as intersecções culturais desses diversos povos

² Ver anexo I.p. 105.

africanos vindos para o Brasil, trataremos a condição de constituição de uma identidade de matriz africana tendo como base a experiência de sujeitos deportados. A questão de raça será transposta para uma questão cultural, de identidade, em que os não negros podem apresentar perfeitamente padrões de comportamento que os identificam à cultura africana que por sua vez se torna hegemônica, não restrita a negros, mas a conjuntos de sujeitos que dividem senzalas, quilombos, guetos, morros e favelas ao longo da história.

Ao redor desse conflito existencial, vão se configurando relações de interdependência e solidariedade compartilhadas nas experiências do dia-a-dia. A rebeldia do negro como reação à perda de sua condição humana pode ser percebida nos recorrentes levantes e conspirações durante o regime de escravidão e posteriores a ele. A Revolta dos Malês³ em Salvador, 1835, a grande atividade das maltas de capoeiristas⁴ cariocas no Brasil imperial, a Revolta da Chibata⁵, em 1910, no mesmo Rio, além dos quilombos⁶ que

³ Chamada também de a grande insurreição negra, a Revolta dos Malês foi o movimento rebelde organizado por lideranças negras islamizadas na cidade de Salvador-BA em 1835, que visava tomar o poder através da luta armada e libertar todos os negros. O termo Malês, no entanto, não designa a etnia do grupo de insurretos, pois a relação com diversas outras nações de negros escravizados, não permite associá-la a um só povo e muito menos creditar de maneira definitiva sua autoria exclusivamente aos homens ligados a religião islâmica. Ver: Moura (1994, p. 56-71).

⁴ As maltas de capoeiristas eram grupos organizados que aterrorizaram a cidade do Rio de Janeiro, capital do Império brasileiro, em meados do século XIX. A prática da capoeiragem, sempre envolvida num contexto de criminalidade na época, não era evento isolado ou distante do olhar das classes mais abastadas da sociedade, mas uma prática visível no cotidiano da capital do Império, sendo motivo de medo e preocupação de autoridades e homens comuns. A navalha, muito bem manejada e quase sempre empunhada nas contendas ocupa as histórias desses personagens. Ver: Soares (2004, p. 21-30)

⁵ A Revolta da Chibata foi liderada pelo almirante negro João Cândido Felisberto, que apontou os canhões da marinha nacional para a cidade do Rio de Janeiro, em 1910, reivindicando o fim dos castigos físicos impostos aos marinheiros que cometessem algum tipo de infração e melhores condições de trabalho. A carta a seguir foi redigida durante a revolta. "Ilmo. e Exmo. Sr. presidente da República Brasileira, Cumpre-nos, comunicar a V. Excia. como Chefe da Nação Brasileira: Nós, marinheiros, cidadãos brasileiros e republicanos, não podendo mais suportar a escravidão na Marinha Brasileira, a falta de proteção que a Pátria nos dá; e até então não nos chegou; rompemos o negro véu, que nos cobria aos olhos do patriótico e enganado povo. Achando-se todos os navios em nosso poder, tendo a seu bordo prisioneiros todos os Oficiais, os quais, tem sido os causadores da Marinha Brasileira não ser grandiosa, porque durante vinte anos de República ainda não foi bastante para tratar nos como cidadãos fardados em defesa da Pátria, mandamos esta honrada mensagem para que V. Excia. faça os Marinheiros Brasileiros possuímos os direitos sagrados que as leis da República nos facilitam, acabando com a desordem e nos dando outros gozos que venham engrandecer a Marinha Brasileira; bem assim como: retirar os oficiais incompetentes e indignos de servir a Nação Brasileira. Reformar o Código Imoral e Vergonhoso que nos rege, a fim de que desapareça a chibata, o bolo, e outros castigos semelhantes; aumentar o soldo pelos últimos planos do ilustre Senador José Carlos de Carvalho, educar os marinheiros que não tem competência para vestir a orgulhosa farda, mandar por em vigor a tabela de serviço diário, que a acompanha. Tem V. Excia. o prazo de 12 horas, para mandar-nos a resposta satisfatória, sob pena de ver a Pátria aniquilada. Bordo do Encouraçado São Paulo, em 22 de novembro de 1910. Nota: Não poderá ser interrompida a ida e volta do mensageiro. Marinheiros. Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1910." Disponível em: <http://www.gptec.cfch.ufrj.br/pdfs/chibata.pdf>.

⁶ Os quilombos, segundo o Rei de Portugal em 1740, eram "toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, parte despovoada, ainda que não se tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles". A princípio, grupos de resistência armada, apresentavam vários tamanhos distintos e se organizavam de acordo com o número de seus habitantes, chegando os maiores a comportarem cerca de mais de 10 mil indivíduos e apresentarem uma complexa relação de produção que os mantinham operantes. Ver: Moura (1994, p. 16-43).

pontilhavam de norte a sul do país desde o início do processo de colonização e se estenderam até a segunda metade do século XIX. Ainda hoje podemos encontrar em comunidades rurais do interior do país remanescentes desses aglomerados quilombolas. Mesmo que esses fenômenos sociais tenham por vezes pouca documentação e pesquisa, é inegável a contundência da participação do negro nos movimentos de contestação e negação do sistema.

Nesse conflito que é histórico, as condições de marginalidade, miséria e opressão acabam por aglutinar negros e não negros na condição de excluídos. O *ser negro* passa a se revelar muito mais no comportamento compartilhado com outros sujeitos igualmente excluídos do que no tom de pele, desde que o sujeito carregue os signos e os significados culturalmente apreendidos que dão sentido ao estar aqui. A incansável repressão contra suas manifestações e a sua igualmente resistência contra as forças de redução e coisificação do ser, colocam os personagens de nossa história em movimento, destacando posturas de enfrentamento na busca por espaços de afirmação no ambiente social.

1.3 Universalizando a cultura: a visibilidade dos negros norte-americanos

O surgimento dos Estados Unidos como potência econômica e cultural global é um momento emblemático da história da cultura negra, produzindo mudanças significativas no conceito de cultura. Onde antes a cultura europeia assumia lugar hegemônico, as noções de alta cultura, erudita, em contraposição a baixa cultura, a popular, era respaldada pelas ideias iluministas positivistas, que normatizavam procedimentos de desenvolvimento social, pautados na orientação intelectual dos indivíduos das sociedades modernas ou economicamente emancipadas.

Esse momento “(...) é simultaneamente um deslocamento e uma mudança hegemônica na *definição* de cultura – um movimento que vai da alta cultura à cultura popular americana majoritária e suas formas de cultura de massa, mediadas pela imagem e formas tecnológicas” (HALL, 2003, p. 318).

O deslocamento de um centro cultural para outro fez com que a cultura popular emergisse e ocupasse novos espaços nas relações simbólicas de poder. Em se tratando de música, basta observarmos a influência da música negra norte-americana em todo o mundo. O *jazz*, por exemplo, que de música de *cabaret* se desenvolveu e veio a ocupar o lugar da música erudita no século XX, passou a representar um estilo musical de avançada complexidade e erudição.

A música negra norte-americana passou a desempenhar papel importante não

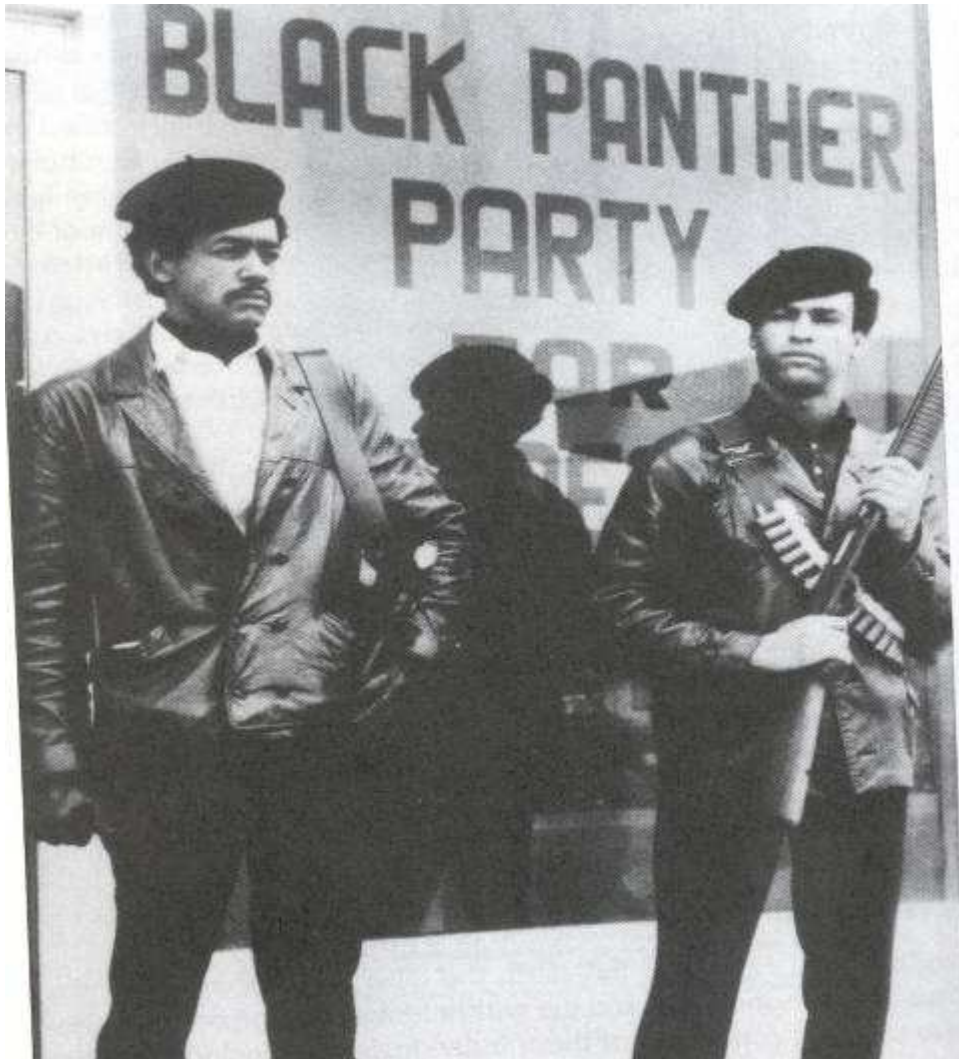
somente como entretenimento popular ou erudição de proporções globais, mas nos movimentos de afirmação da identidade negra no país e no mundo, influenciando o comportamento de negros e outros simpatizantes de várias nacionalidades. Sua ascensão se deve muito ao desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação do mundo moderno, permitindo sua circulação e o reconhecimento de uma etnicidade norte-americana, o que até então não era explicitamente assumida ou era oportunamente silenciada. As hierarquias étnicas que começam a despontar nos Estados Unidos são acompanhadas por políticas culturais que as definem. A cultura negra, portanto, é introduzida nesse cenário global, construindo uma imagem consistente (e porque não ideológica) do *ser negro*. Fora do ambiente massificado, essa noção retoma tradições populares ancestrais do negro estadunidense.

Essa projeção no cenário global abriu portas para novos espaços de contestação, desencadeando mudanças importantes nas noções de cultura popular e participação do povo na luta por direitos civis, oportunidade estratégica de intervenção na política norte-americana, possibilitando o desenvolvimento de alternativas contra o racismo, ganhando visibilidade através dos meios de comunicação e difundindo novas perspectivas para o povo negro, não só nos Estados Unidos, mas em todo mundo.

A estética do negro norte-americano, sua atitude, o modo de se vestir, a maneira de se comportar, sua linguagem e os meios pelos quais exerce sua afirmação no âmbito social, reciclados a cada tentativa de restabelecer sentido no presente, vêm em contraposição ao *apartheid* estadunidense que segregava, matava e produzia modelos que deformavam a imagem do negro, assim como também podemos enxergar no contexto brasileiro.

O alto nível de violência contra negros nos Estados Unidos em meados dos anos 1950 e 1960, proporcionou o acirramento do conflito e o desdobramento em posturas radicais por parte dos negros que procuravam se defender da opressão violenta de policiais e de todo o aparato que inviabilizava sua cidadania efetiva. Nesse período surgiram movimentos negros organizados, politizados e armados, os *Black Panthers*, (extraído da expressão *Black Panther Party for Self-defense* – Partido Panteras Negras para Autodefesa) que iniciaram sua atividade como grupo de patrulha dos guetos negros contra a violência policial e tornaram-se grupos revolucionários que pregavam o armamento de todos os negros pressionando os governos a tomarem medidas contra a segregação racial.

FIGURA 1 - Black Panther Party for Self-defense



Fonte: Wikipédia. (Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Black_Panther_Party. Acesso em: 28 jan. 2014)

Os papéis do pastor protestante *Martin Luther King* e do ativista político *Malcom X*, foram de extrema importância para os rumos da luta pelos direitos civis do povo negro. Mesmo com comportamentos distintos (o primeiro pregava a não violência e a desobediência civil e o outro incentivava o armamento dos negros como método de autodefesa), esses grandes oradores, percebendo que as questões que envolviam a participação do negro na sociedade estadunidense não eram apenas raciais, mas políticas, econômicas e civis, incentivavam em seus discursos a união, mobilização e a conscientização da comunidade negra norte-americana. A trágica morte de ambos os tornou mártires da luta contra a segregação e a transgressão pelas vias comportamentais, um legado que permanece vivo.

FIGURA 2 – Martin Luther King e Malcom X



Fonte: Wikipédia. (Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Malcolm_X Acesso em: 28 jan. 2014).

A música, para além do campo simbólico das relações entre a alta cultura e a cultura popular, também foi afetada pela influência da luta pelos direitos civis em outras esferas sociais que se articulavam e exerciam uma efetiva pressão no interior da sociedade norte-americana. Exibindo uma estética moderna e rebelde do negro a *soul music* chamava a atenção para as condições e práticas dos gestos, propunha no timbre vocal a construção de uma identidade sonora. A irreverência de sua dança, ao mesmo tempo em que fazia negros e não negros balançarem ao som de seu ritmo, atuava como mecanismo de conscientização da comunidade negra, emitindo em suas letras enunciados que falavam das condições adversas do negro norte-americano.

FIGURA 3 – James Brown



Fonte: DE VOLTA PARA O VINIL. *The Fabulous* — James Brown. 19 de dezembro de 2012. “Nostalgia 9”. (Disponível em: <http://devoltaparaovinilcolecacao.blogspot.com.br/2012/12/james-brown-fabulous-vinil-resenha.html>. Acesso em: 28 jan. 2014)

O envolvimento do movimento negro norte-americano nos campos da política, da cultura e na luta armada de maneira conjunta e organizada, demonstra posturas de enfrentamento que aos poucos vão penetrando em outros espaços sociais, promovendo

ressonância em indivíduos e transformações nas instituições de poder. A conquista dos direitos civis é consequência não de um reconhecimento espontâneo da participação do negro na sociedade norte-americana, mas um reconhecimento que se estabelece no conflito.

A descolonização e emergência da cultura negra no mundo contemporâneo, tendo como principal combustível a luta pelos direitos civis e a conscientização dos povos da diáspora negra, apresenta níveis e formas distintas. Mesmo enfrentando problemas sociais semelhantes aos encontrados pela comunidade negra no Brasil, parece-nos que o movimento negro norte-americano tomou direção diferente, talvez pelo fato do negro nos Estados Unidos estar de certa forma mais incorporado às práticas do mundo moderno, seu envolvimento com as práticas tradicionais da cultura negra se transpuseram para novas maneiras de expressar que dialogavam muito mais com sua realidade moderna, ressignificando suas concepções herdadas da África.

Podemos então perceber que se delineiam formas distintas do que aqui denominamos como movimento negro. Uma dessas vertentes segue o modelo norte-americano, da luta pelos direitos civis, do acirramento e radicalismo das intervenções nos campos da política e da mobilização social, da conscientização através da arte e da cultura, ou seja, posturas de enfrentamento que atuam em várias frentes pressionando os mecanismos jurídicos e fazendo com que suas vozes sejam ouvidas nas instituições de poder.

E outra vertente, que ainda procura alcançar sua legitimidade social através da afirmação nos campos da cultura, já que nos países periféricos como o Brasil, as vias políticas enfrentavam o poder do autoritarismo do Regime Militar. O envolvimento com questões políticas e civis começa a apresentar tímidos resultados nos dias de hoje, percebendo nos projetos de inclusão, nas cotas raciais e sociais, no estatuto da igualdade racial, iniciativas que começam a interferir de maneira oficial, legal. Mas nem sempre foi assim. O elevado nível de violência e opressão contra a comunidade negra no Brasil sempre depositou obstáculos que dificultaram a organização de um movimento negro brasileiro coeso.

A nova lógica das dimensões da cultura no mundo parte de microcosmos para outros maiores, e nesse trânsito e ocupação de espaços estabelece níveis hegemônicos distintos. À medida em que os sistemas de representação vão se tornando mais diversificados a cultura negra assume vários papéis (de massa, étnica, popular, para nós brasileira ou afro-brasileira) que tanto podem tender à homogeneização, quanto à exposição de diferenças, mas sempre dependentes dos meios pelos quais essas culturas se projetam e se afirmam em outros espaços sociais.

No caso brasileiro, o percurso trilhado pelas mobilizações negras se deu de diversas

maneiras ao longo de toda a história do país, a memória das revoltas e levantes do negro brasileiro presente no imaginário popular e nas expressões de sua cultura nos obriga a olhar para as formas de resistência a fim de reconhecermos nessas conjunturas psíquicas e gestuais suas dimensões políticas e afirmativas.

1.4 O caso brasileiro: cultura como resistência

No período de ditadura militar a condição social do negro brasileiro era mascarada pelo mito da democracia racial e pela propaganda nacionalista, ideologicamente pensadas para camuflar as diferenças e desigualdades sociais (ALBUQUERQUE, W. R.; FILHO, W. F. 2007, p. 295-302). O Estado constituía uma visão de unidade cultural, ao mesmo tempo em que a repressão policial, as torturas e intimidações se intensificavam durante o Regime. Mesmo com toda repressão os negros se organizaram em torno de suas práticas culturais para a partir delas fazerem suas reivindicações, afim de ter seu espaço reconhecido no escopo da sociedade brasileira.

A maneira como o negro norte-americano se comportava ganhava projeção no mundo, despertando a atenção da juventude negra brasileira, que passou a se interessar pelas modernas formas de mobilização. No entanto, essas formas atendiam a uma lógica de massa, o que muitas vezes não correspondia em igual proporção às demandas do negro brasileiro. Essas influências podiam desencadear desvios tanto positivos, reconhecendo a legitimidade da luta, como também negativos, deturpando os interesses locais, agindo com uma nova roupagem de dominação estrangeira.

No período de Ditadura Militar algumas iniciativas de conscientização da comunidade negra começavam a aflorar em São Paulo, com o Centro Cultural da Arte Negra no bairro do Bixiga, responsável pela formação e conscientização de vários artistas pelo país cada vez mais preocupados com a história e cultura negra brasileira. No Rio de Janeiro os barracões das Escolas de Samba abrigavam os primeiros bailes de *soul music* e música *funk*. O clube Renascença era ponto de encontro de vários artistas negros engajados politicamente, e as sessões de filmes de *jazz* nos morros do Macaco, Vila Isabel e Salgueiro, as incursões de sucessos de James Brown na rádio Tamoios promovidas pelo engenheiro negro Asfilófilo Filho, o Dom Filó, ajudavam a alimentar o espírito de ser negro no Brasil (ALBUQUERQUE, W. R.; FILHO, W. F. 2007, p. 281-287).

As transformações das noções de cultura negra também trouxeram mudanças significativas na luta do negro no país, passando a guardar através de novas formas de comportamento maior coerência com o mundo contemporâneo. Percebe-se que a

incorporação de outras identidades culturais ou a reconfiguração de sua própria cultura a partir de concepções modernas, mesmo que essas estruturas sejam constituídas de maneira temporária e/ou transitória no processo de afirmação do negro no Brasil. Nota-se que mesmo essas posturas modernas dividiam espaço com as culturas tradicionais, estabelecendo uma relação de circularidade de bens culturais e significados inscritos nos atos de enfrentamento.

O quilombo, referencial máximo da resistência histórica do negro brasileiro, por exemplo, praticamente durante todo o período de escravidão se configurou como principal ameaça aos pilares do regime escravista. A classe dominante, por sua vez, se defendia criando mecanismos legais de repressão violenta à desobediência dos negros. As milícias, os capitães-do-mato, os instrumentos de tortura, bem como a deformação da imagem do negro escravizado, ideologicamente tratado como classe inferior, também serviram como tentativas de controle.

No entanto, as fugas e os levantes não foram fenômenos esporádicos durante o processo de colonização e o período escravocrata. Os quilombos, enquanto postura de resistência e enfrentamento pontilharam todo o território brasileiro e ainda hoje são trazidos à memória muitas vezes por sistemas orais de transmissão do conhecimento, povoando o imaginário popular e a memória coletiva dos negros excluídos. A representatividade que o quilombo tem no imaginário do negro brasileiro delega à memória seu principal mecanismo de preservação da história, já que a maioria dos sujeitos letrados atendiam fielmente aos interesses dominantes.

A música, em grande parte exerceu papel fundamental na transmissão desse saber e na organização dos sistemas de significação que retomam princípios da cultura afro-brasileira. Na capoeira, nas religiosidades negras, nas rodas de samba, o tema é recorrente. Porém, em sua inserção através da música, a contextualização de cada expressão oral corresponde muitas vezes às necessidades de sua emissão.

A oralidade, não estando apenas nas expressões verbais, mas em maneiras de se transmitir conhecimento através de gestos, práticas, costumes, ou seja, hábitos que envolvem a convivência, a observação e vocação para um determinado saber de praxe, permite, mediante a atemporalidade da memória, resgatar princípios e estabelecer aportes para o reconhecimento de uma ancestralidade existencial na luta do negro brasileiro.

1.4.1 Facetas da Igreja no Brasil: a cultura negra como princípio de fé

A Igreja Católica no Brasil também pode ser abordada em perspectivas tradicionais e modernas, não só em relações regimentares internas, mas na sua apropriação e entrelaçamento

com culturas populares. Desde o processo de colonização, a religião católica sempre apresentou uma variedade de devoções de norte a sul do país. A falta de um controle rigoroso e a submissão a uma recepção incompreendida de suas distintas manifestações, ofereceu condições para que através de uma complexa transposição das fronteiras religiosas e culturais pudessem ser promovidas novas formas de exercício da fé católica, flexibilizando o poder e o domínio exercidos pelo Vaticano.

A catequização no Brasil sempre foi obrigada a transpor o privado para atingir o público, e mesmo vinculada ao Estado e sendo capaz de estabelecer relativo controle sobre grande parte das práticas religiosas, teve que se aproximar das devoções populares, com a responsabilidade de organizar essa recém estabelecida economia moral em que se inseria a Igreja. Diante das especificidades de cada cenário vão sendo demarcadas ambivalências no catolicismo brasileiro que oscilam entre as manifestações populares da religião e a instituição privada da Igreja.

Sendo assim, mesmo que a Igreja não se referisse ao negro diretamente, reconhecendo sua condição humana e integrando-o às suas práticas internas, ele foi capaz de acomodar-se a esse ambiente religioso e assim incorporar sistemas de crenças específicos, adaptados às devoções de cunho privado católico, constituindo representações de sua própria religiosidade e se apropriando de maneira seletiva de signos e símbolos cristãos, conferindo-lhes novos significados. O etos festivo sempre foi uma característica que permitiu estabelecer diferenciação entre o catolicismo institucional (ou oficial) e o catolicismo popular (ou informal). A exemplo das irmandades e confrarias da religiosidade negra, a Igreja sempre foi ponto de ocupação, mas o desenrolar dessas festividades acompanham práticas e tradições diretamente relacionadas ao ambiente comunitário desses negros (MONTES, 1998, p. 101-123).



Fonte: Luques Luthier. (Disponível em: <http://www.gaitadefole.com/materias.htm>. Acesso em: 28 jan. 2014.)

FIGURA 5 – Congada em Uberlândia



Fonte: Flávia Amaro: Congada Uberlândia – 2010. (2011)

As manifestações religiosas que envolviam o catolicismo e o negro sempre foram vistas com relativa desconfiança pela hierarquia branca. Seu caráter específico não permitia uma centralização no campo popular que assumia uma multiplicidade de formas de conceber sua religiosidade.

Assim, nessa religiosidade popular, as formas simbólicas que laboriosamente haviam sido introjetadas por culturas africanas (...), permitindo que por meio delas se integrassem segmentos étnicos distintos à sociedade e à cultura

brasileira em processo de formação, eram já – ou pareceriam ser – ininteligíveis a uma elite branca que não se reconhecia ou não queria reconhecer-se nessa imagem de si projetada pela devoção marcada pela inconfundível presença do negro (MONTER, 1998, p. 116).

No entanto, essa penetração de valores culturais negros acontece às margens das normas centralizadoras da religião católica, e deslocam-se silenciosas como alternativas ao exercício da fé em práticas de sociabilização que demarcam seu espaço na religião, muitas vezes sem a tutela da própria Igreja, mas sob o poder regulador das tradições ancestrais.

Em nossa pesquisa, a *Missã dos quilombos* também revela a proximidade entre as práticas culturais afro-brasileiras e a Igreja Católica, porém, essa relação obedece a uma outra lógica processual. Admitida como fenômeno moderno, a Missã tenta romper com paradigmas ortodoxos da instituição, denunciando as injustiças contra a comunidade negra ao longo da história.

A sensibilização de setores eclesiásticos com as mobilizações dos marginalizados e oprimidos se confrontava com a política do Regime Militar, sendo suas ações constantemente rotuladas sob a definição de subversão ou comunismo. Nesse mesmo momento, começam a fervilhar novas propostas de reformulação da atuação da Igreja no mundo, a partir de compromissos assumidos durante o Concílio Vaticano II, em 1964. A aproximação das camadas populares, incorporando-as ao discurso teológico católico, vem como estratégia de recuperação do prestígio perdido, em virtude de sua postura conservadora secular e do avanço cada vez mais crescente da filosofia protestante.

As contradições e ambivalências existentes na história da Igreja no Brasil e em diferentes partes do mundo, trouxeram a necessidade de obter uma nova postura frente às novas demandas do mundo contemporâneo. No Brasil e em toda América Latina, os compromissos firmados no Concílio Vaticano II se depararam com panoramas específicos, em realidades de profunda marginalidade, miséria e opressão de diversas classes da população.

Na Conferência do Episcopado Latino-Americano (CELAM), que ocorrera em Medellín em 1968, as injustiças sociais flagradas por bispos em toda América do Sul, os levaram a firmar comprometimento com a ação. “Não basta refletir, obter maior clareza e falar. É preciso agir. Esta não deixou de ser a hora da Palavra mas tornou-se, com dramática urgência, a hora da ação”.²¹ O discurso ortodoxo de que Deus ama os fracos e desvalidos não era coerente com a situação de adversidade vigente, e o agravamento das desigualdades sociais serviram para impulsionar novas posturas de mobilização dentro da Igreja.

Nesse sentido, rever paradigmas de processar adequações sempre esteve na base das ações progressistas do homem. Assim, operando nesse circuito, (...) a Igreja latino- americana interrogou-se sobre o nascimento de uma teologia diretamente conectada à experiência de vida do povo latino-americano, buscando, deste modo, não refrigério divino, mas libertação por intermédio de processos analíticos (calçado na observação), hermenêuticos (no julgamento) e práticos (na ação) (HINKEL, 2011, p. 46).

Alguns bispos como Dom Helder Câmara, Dom José Maria Pires e Dom Pedro Casaldáliga, já engajados politicamente no Brasil, admitiam uma interpretação sociológica dos mistérios da fé e a relevância de se reconhecer a cultura como fator preponderante das percepções sobre a crença católica. Pregando uma reflexão que visa reconfigurar a fé católica, fundamentam-se na interpretação das experiências de pobreza e exclusão e no compromisso com a libertação desses estigmas, propondo ações transformadoras dessa realidade social.

A interpretação analítica com bases sociológicas do Evangelho carrega em si uma dimensão pautada na experiência do vivido, na qual o sagrado, o transcendente, o imaterial, se dilui na imanência da condição humana, sendo assim intrínseco à sua existência, revelado na concretude das relações mundanas. A noção de transcendência é transferida de um plano invisível, imaterial, para a representação de uma perspectiva futura, ou seja, aproximando a fé de um devir palpável que se afirma na transformação da realidade através da transformação do próprio homem.

Dessa forma, a questão do negro é levada para o centro das discussões, percorrendo caminho inverso ao das manifestações do catolicismo popular. Nesse momento as relações se dão dentro dos domínios da Igreja, sujeitas ao controle da instituição, uma manifestação moderna, que privilegia determinados traços e efeitos da cultura afro-brasileira, como também pretende ressignificar a prática católica. Verificaremos mais adiante a articulação entre essas demandas.

1.5 Memória e concepções identitárias: repertório de saberes

Mesmo já tendo se passado mais de cem anos da abolição da escravidão, o tema é sempre recorrente em diversas músicas de artistas negros ou envolvidos com a causa. A ocupação desse imaginário popular com representações simbólicas mais coerentes com sua cultura e realidade, coloca a memória e a tradição oral como mecanismo essencial para a construção de um sentido ontológico e justificável das ações no presente. Porém, só se torna possível tais representações atravessarem o tempo com os constantes processos de ressignificação aos quais elas são submetidas.

A memória age no acesso e na intermediação entre várias temporalidades, seu uso

requer mais habilidades do que parece. Em nosso trabalho a memória não é apenas uma lembrança perdida no tempo e descontextualizada, mas uma experiência que se vive no presente, portanto seu uso deve sempre atender a princípios reiterativos.

Segundo Diehl (2002, p. 116), da memória podemos dizer que é uma:

(...) experiência consistente, ancorada facilmente no passado. Memória possui contextualidade e é possível ser atualizada historicamente. Ela possui maior consistência que a lembrança, uma vez que é uma representação produzida pela e através da experiência.

A memória então sempre vai recorrer às representações culturais e evocar princípios identitários, que são sempre subjetivações que reconduzem os sujeitos a uma pertença social e cultural, sendo assim, a própria ideia de identidade é acompanhada do exercício de (re)memorização do passado.

Ao tecermos algumas análises sobre a compreensão dos aspectos da identidade tendo como elemento fundante a memória, achamos oportuna a exposição de algumas considerações que nos ajudam a perceber como a *Missa dos quilombos* lida em sua experiência estética musical com os elementos que identificam a cultura afro-brasileira.

A voz, os sons das manifestações populares, ocupam lugar de destaque na Missa, tanto em plano intelectual quanto sonoro. Por ser uma produção do mundo moderno, estabelece um fluxo de informações que podem retomar as experiências do passado, se utilizando de ferramentas do mundo contemporâneo para constituir sua estética, que é dimensionada simbolicamente pelas representações de diversos grupos sociais. Essa forte perspectiva a estetização da identidade demarca apontamentos pelos quais nos orientaremos e as definições de gênero, que carregam sempre uma dimensão cultural e traduz em relações e níveis de pertencimento.

Para que seus protagonistas comuniquem através desses referenciais é necessário o domínio de diversas linguagens e sotaques. A habilidade envolvida no manuseio desses bens simbólicos e sua correspondência com a uma visão da realidade envolvem saberes e fazeres transmitidos historicamente e aprendidos ao longo da vida, pelos quais os sujeitos se submetem indissociavelmente, pois são elementos que estão presentes no processo de formação de sua própria identidade.

A percepção da identidade cultural é uma tarefa difícil, deve acompanhar seus constantes deslocamentos e ressignificações. Porém, existe uma coerência estética impressa na interdependência e alteridade das relações sociais, que diferencia e identifica lugares, histórias, tradições, enfim, princípios identitários que iremos associar às representações da

Missa. No entanto, suas particularidades indicaram que esses princípios atendem aos interesses artísticos do álbum, ou seja, de um grupo específico. As iniciativas políticas dos teólogos da libertação e a MPB de Milton, posicionadas nas ornamentações de seus signos e significados, privilegiam um processo de recondução das experiências do cotidiano, principalmente quando se leva em consideração o profundo cenário de conflito e injustiças sociais.

Considerando que a identidade apresenta historicidade e pode ser encontrada na postura e no comportamento do homem perante a vida, se lançando à percepção de outros sujeitos sociais, os padrões e estruturas musicais pelos quais a Missa é pensada revelam traços que identificam a qual perfil determinada expressão da cultura afro-brasileira possa pertencer. Logo essas configurações estéticas tanto visam reconhecer o negro no interior da Igreja, como também permitir que o negro se reconheça na música do álbum.

A maneira peculiar de tocar a instrumentação, o ritmo e as concepções harmônicas que fogem ao padrão europeu, ao mesmo tempo que são ressignificadoras desses padrões, a utilização da polirritmia são frutos de heranças ancestrais. A atmosfera poética que envolve a Missa, se manifesta na articulação criativa dos diversos elementos dispersos na história. Em seu estado de formulação é aqui tratada como parte do exercício da memória, atuando na preparação da linguagem adequada à fixação dos referenciais do passado no presente. Esse material que povoa o imaginário do processo criativo só pode ser acessado através da atividade de memorização. O exercício poético, portanto, pode ser pensado como:

(...) um trabalho da memória: capacidade de operar discursivamente variedade dos tempos da memória, de estabelecer o margem da história, de saber que “para transpor o golfo mental entre passado e presente, comunicá-los convincentemente, e explorar relatos históricos com coerência interpretativa, requer sua contínua reformulação (PINTO, 1998, p. 206).

Os parâmetros genéricos que nos ajudam a compreender a identidade afro-brasileira devem acompanhar seus constantes deslocamentos, levando-se em consideração relações simbólicas que são sempre conjunturais, ou seja, em seu momento imediato as representações de elementos culturais são sempre colocadas em questão, em dúvida, cabendo ao sujeito estabelecer de maneira coerente as articulações entre os significados e as formas simbólicas que estão em jogo. Sobre essas representações “(...) tempo, espaço e movimento passam a compor expectativas essencialmente existenciais, especialmente nos quadros de (re)simbolização e (re)valorização dos sentidos e funções culturais (...)” (DIEHL, 2002, p. 112), na medida em que novas configurações se tornam possíveis e muitas vezes necessárias.

O tempo age sobre o espaço da experiência como força destituidora e essa força pode ser de diferenciação bem como de integração que, por sua vez, resulta em movimentos culturais identitários. O espaço da experiência produz, sob a ação do tempo, as possibilidades de sistematizar os fragmentos do passado (as lembranças) em memória. Esse processo somente é possível na medida em que existe consciência da experiência presente (do estar aí) (DIEHL, 2002, p. 114).

Portanto, as noções de identidade afro-brasileira, o teor de africanidade da *Missa dos quilombos*, estão irremediavelmente submetidos a essas mesmas forças, cabendo a nós constituirmos sentido a interpretação do álbum. Seus elementos estéticos estarão envolvidos em três noções de identidade: pré-moderna, que seriam ressignificações das representações do passado contextualizadas no presente; modernas, estão envolvidas no contexto de modernização tecnológica e mundialização desigual e anômala de padrões de identidade; e pós-moderna, gerada da fragmentação de parâmetros identitários e da multiplicação das possibilidades de representação do sujeito, incorporando ambas as noções anteriores sempre de maneira temporária e reiterativa.

As identidades pré-modernas emergem no contexto de crise do mundo moderno, onde as demandas de várias classes sociais não foram contempladas, que passam a forçar passagem e reivindicar seu espaço no ambiente pós-moderno. Na *Missa*, a apropriação de valores morais e éticos incorporados em representações simbólicas da cultura afro-brasileira, admitindo historicidade através do peso das tradições populares, age sob as estruturas ortodoxas da Igreja, subvertendo antigos princípios e instituindo outros.

O processo de globalização, subentendido no desenvolvimento de conceitos homogeneizantes e pelas novas tecnologias de produção e circulação cultural, disponibiliza recursos instrumentais que são utilizados na *Missa* na tentativa de inserir suas particularidades em um contexto e em demandas universais. Nesses sistemas, se estabelecem na interligação entre as partes do globo, se valendo na comunicação entre as fronteiras culturais de mecanismos de mediação. O deslocamento de seus dados específicos em direção a formas que tendem ao distanciamento e à destituição de sentido pode produzir significados quando historicizados.

A constante recomposição dos fragmentos dos padrões e modelos modernos e pré-modernos se manifesta de maneira caótica e temporária, e se tornam alternativas de legitimação para as classes proibidas e silenciadas no mundo moderno, possibilitando sua afirmação no campo simbólico da cultura.

Essas classes negligenciadas apoiam-se em uma coerência histórica, presente na

memória das experiências de marginalidade, miséria e opressão para elaborar suas estratégias no conflito. Essa memória é composta por resíduos deixados por representações passadas, por estruturas corroídas pela ação do tempo e da história, que se distanciam do vivido, mas acompanham uma trajetória interpretativa dos acontecimentos sociais, constituindo novo conceito e forma para as representações no presente. As opções estéticas que conduzem o diálogo e a inteligibilidade do discurso musical recuperam pressupostos que fundamentam sua postura de afirmação e restabelecem sentido para sua existência através das práticas culturais, e é por isso que as representações das manifestações da cultura afro-brasileira se tornam indispensáveis à compreensão das demandas e reivindicações da classe negra.

A ansiedade por proteção, a busca de apoio como contraponto, ou mesmo como solução e fuga das frustrações crescentes no imediato, no pequeno, no íntimo, já acompanham os modernos desde logo e é esse o parâmetro sobre o qual é reconhecida intelectualmente a desilusão diante da impossibilidade de melhorar o mundo através da sua participação nos processos de modernização. É dessa situação que vem a incessante busca, digamos, pelo não moderno, pelo pré-moderno, reconstituindo historicamente identidades de sociedades, grupos, regiões e culturas. (DIEHL, 2002, p. 150)

No Brasil, o processo de modernização sempre enfrentou a incoerência entre a realidade de sua população e as perspectivas de progresso. Essa incompatibilidade entre discurso e realidade criou uma expectativa inalcançada na atualidade, que conhece apenas parcialmente seus benefícios, convivendo com os destroços de um projeto social inacabado.

Nesse contexto, seus sujeitos sociais são lançados à turbulência das contradições, nas quais são articuladas as estratégias de reconstituição dos modos de se participar desse jogo. O passado como memória vivida nas experiências do cotidiano, o presente como consequência da desilusão com o fracasso do projeto moderno, somado às frustrações e reivindicações dos indivíduos e grupos no mundo pós-moderno, demarcam processos em que as possibilidades de contato e de trocas simbólicas permitem uma infinidade de identidades possíveis e legítimas.

Por consequência, com a fragmentação das identidades que antes permitiam posicionamentos mais precisos dos sujeitos no social, na atualidade elas são por vezes contraditórias, não resolvidas e efêmeras. Essa inconsistência existencial torna a identidade “uma 'celebração móvel' formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpolados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p. 13).

Para a construção de um sistema de significações que atenda aos propósitos da

Missa, é necessário o domínio de determinados conjuntos de bens culturais e a habilidade de se trabalhar com eles. Esses conjuntos são elementos norteadores da compreensão estética do álbum, através dos quais os sujeitos envolvidos em sua produção desenvolvem a sensação de integração consciente com as exigências do mundo que os cerca e suas revoluções interiores.

As noções de identidade abordadas são percebidas sempre a partir das experiências no presente, envolvida em dinâmicas ininterruptas de transformação, ocupando diversas camadas e níveis de interlocução dos elementos que identificam a cultura afro-brasileira, com suas origens e sua realidade social. A apropriação de seus fatores qualitativos, como os ritmos, timbres, instrumentações, componentes textuais e simbólicos, procuram dar coerência ao discurso dos teólogos da libertação.

O trabalho de diferenciação e classificação das múltiplas configurações intelectuais e práticas da cultura afro-brasileira, permite-nos destacar um panorama no qual a realidade de negros deportados, escravizados e excluídos é contraditoriamente constituída na relação histórica entre os diferentes grupos que compõem uma sociedade. Mediante a análise do comportamento dos personagens da Missa, veremos que suas práticas cotidianas, sua atividade em relação à vida, visam fazer com que se reconheça uma identidade social específica, que promove a convergência de interesses e ações, unindo sujeitos em torno de um propósito, que exibem sua maneira específica de estar no mundo e significar histórica e simbolicamente um posicionamento.

Por fim, as práticas culturais afro-brasileiras, o modo como são apropriadas no álbum, as formas institucionalizadas e objetivadas pelas quais as representações, sejam instâncias coletivas ou contidas em indivíduos singulares, marcam de modo visível a participação do negro na Missa, perpetuando suas experiências, apontando indicadores de africanidade, restabelecendo o elo com seu passado ancestral a partir da realidade vigente, dando continuidade à sua narrativa histórica.

Nesse momento, não nos preocuparemos em aprofundar nossos olhares para as especificidades estéticas e técnicas das representações da cultura afro-brasileira no álbum, mas nos valeremos mais adiante de alguns efeitos dessas experiências de convivência e trocas simbólicas.

2 CONFRARIAS E ENFRENTAMENTOS: RECONHECENDO PERSONAGENS

2.1 Teologia da Libertação: alternativas necessárias

A Teologia da Libertação surge a partir das publicações de alguns teólogos brasileiros, como Frei Leonardo Boff, Rubem Alves, Dom Helder Câmara, dentre outros. Defendiam uma postura política da Igreja, percebiam que a falta de proximidade com o setores populares não permitia que a instituição pudesse crescer, sugerindo uma transferência do privado, espaço apolítico, para o público, politizado, preocupando-se primordialmente com a realidade social do povo e tomando parte das classes excluídas.

O aparecimento dessas ideias se deu simultaneamente (ou talvez até em decorrência disso) ao período de dominação militar que se espalhou pelas Américas. No Brasil, atentos à violência dos regimes militares e o dilaceramento das economias dos países latino-americanos que promoviam um profundo agravamento das condições de miséria e opressão, os teólogos da libertação se posicionaram entre o regime e a população pobre, denunciando crimes contra a humanidade e usando sua influência para interferir na política local.

A renúncia pelo conforto, a vida simples, essas características carregavam um coeficiente que reconhecia o povo na Igreja. A aproximação pela teologia dos pensamentos sociológicos demonstra uma ruptura com os modelos europeus de exercício da fé. Para os europeus, a imagem do Cristo atende a um componente racional de compreensão do fenômeno católico, que reside no fato de acreditar ou não em seus mistérios, tanto que é objeto de investigação científica. Já no Brasil se torna critério de seguimento, converter-se ou não, passa a ser a questão (HINKEL, 2011, p. 43-47).

Com a participação de vários bispos adeptos dos novos pensamentos de libertação no CELAM de 1968 (Conferência do Episcopado Latino-americano), a Teologia da Libertação ganhou ressonância a partir dos compromissos firmados no evento. As interpretações do *Evangelho* deveriam passar pelas questões que envolvem a própria condição humana estabelecendo uma relação direta com sua realidade.

Incentivando as CEBs (Comunidades Eclesiais de Base), que consistiam em núcleos católicos posicionados em territórios com elevados índices de miséria e violência, os teólogos da libertação começaram a promover uma mudança radical no papel da Igreja na sociedade brasileira, apoiando movimentos revolucionários, interferindo em conflitos agrários, denunciando a opressão dos regimes militares e intervindo politicamente (MONTES, 1998).

Deus na Teologia da Libertação se encontra desencarnado de dogmas reguladores ou alianças com o poder, se manifesta ao lado da população oprimida, está aberto ao diálogo com outras práticas culturais, com o catolicismo popular e dá-se ao reconhecimento de outras representações do divino, como por exemplo as religiosidades afro-brasileiras e suas manifestações de fé.

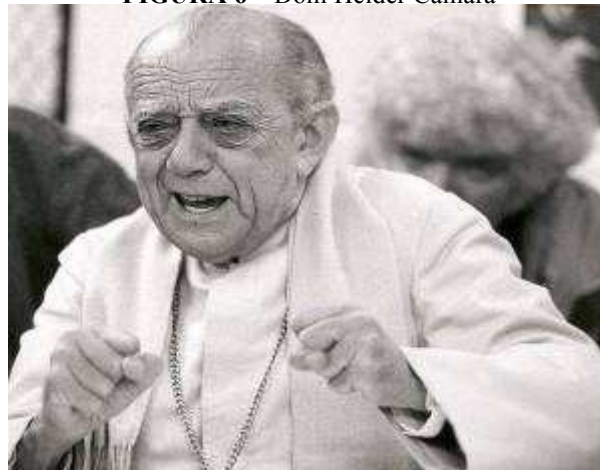
Teólogos como Dom Helder Câmara, Dom José de Maria Pires e Dom Pedro

Casaldáliga, são personagens que nos interessam ressaltar seu papéis, pois estão diretamente envolvidos no projeto da *Missã dos quilombos*. Perceberemos adiante que em suas posturas há um profundo envolvimento político, cultural e artístico, o que nos permite apontar esses sujeitos sociais como responsáveis pela o processo de transgressão do ato litúrgico católico, que narra a morte e ressurreição de Cristo, transformando-o, mesmo que temporariamente, em uma narrativa da morte e ressurreição do povo afro-brasileiro.

2.1.1 Dom Helder e a ala progressista da Igreja: o povo em primeiro lugar

Havendo no Brasil uma ala do episcopado engajada em questões políticas, antes mesmo da consolidação da Teologia da Libertação, e o fato de já existir uma relação que fragmentava o poder do Vaticano sobre as práticas que envolviam a cultura católica, desde os períodos de colonização, assumindo no país diversas formas, as propostas de transpor o golfo entre a esfera privada e a pública, talvez fizessem mais sentido para a Igreja nas Américas do que na Europa.

FIGURA 6 – Dom Helder Câmara



Fonte: Paróquia Verbo Divino (Disponível em: <http://paroquiaverbodivino.com/há-14-anos-partia-dom-helder-camara/>. Acesso em: 28 jan. 2014)

O cearense de Fortaleza, Dom Helder Pessoa Câmara, durante os anos de sua formação esteve envolvido em questões políticas e organizações sociais. Como padre em seu Estado, ajudou a criar associações e sindicatos trabalhistas, dirigiu o Departamento de Educação do Ceará até se transferir para o Rio de Janeiro, em 1963. Não tenhamos dúvida de que falamos de um sujeito forjado nas práticas eclesiais, mas que exerce funções sociais para além do espaço privado da Igreja.

Nomeado bispo em 1952, tratou logo de mostrar serviço. No mesmo ano, em contato com Monsenhor Giovanni Batista Montini, então subsecretário de estado do Vaticano e futuro Papa Paulo VI, recebeu a autorização para fundar a Conferência Nacional dos Bispos do

Brasil (CNBB).⁷

Dom Helder foi uma das lideranças do Movimento de Educação de Base (MEB), projeto de educação popular que envolvia uma ação conjunta da CNBB com o Ministério da Educação, responsável pela alfabetização dos trabalhadores rurais no início da década 1960. Podemos verificar a preferência do bispo pela atuação na esfera pública.

Essas iniciativas iriam encontrar ressonância nas propostas do Concílio Vaticano II, no qual Dom Helder teve participação relevante, sendo propositor e signatário do *Pacto das Catacumbas*, documento que firmava os compromissos assumidos no concílio.

Devido a seu destaque no concílio, Dom Helder passou a ser convidado a participar de palestras, encontros e conferências no Brasil e no mundo, difundindo a ideia de uma evangelização politizada e envolvida com as causas humanas.

Quando ocorreu o golpe militar em 1964, Dom Helder já era um personagem influente na política nacional. Já enfrentava os desafios de tornar o país mais igualitário, reconhecendo os elevados níveis de pobreza e miséria e expondo a opacidade nas relações de poder. Essa postura não mudaria durante o período de ditadura.

Iniciou a ruptura de um grupo de eclesiásticos que não apoiavam o regime. Utilizou de seu prestígio e razoável notoriedade internacional para dialogar de maneira aberta com ambos os lados do conflito. Era bem relacionado com as autoridades civis e militares, como também com grupos progressistas e de esquerda, além da sua opção pelos segmentos populares de um modo geral.

No entanto, as péssimas condições de vida, a repressão, a violência, a tortura e as injustiças sociais lhe causavam profundo incômodo. Deflagravam um cenário de intolerância e opressão, em que a desintegração das organizações e movimentos sociais cerceava as possibilidades de reivindicação, constituindo uma atmosfera de terror e desconfiança, através da qual as camadas mais baixas da sociedade tornam-se peças do jogo de poder das classes dominantes.

Esse panorama, além de apresentar obstáculos, constitui a notoriedade a sua atuação política. Sempre se posicionando ao lado dos pobres, dos injustiçados, dos perseguidos políticos ou contra qualquer tipo de crime contra a humanidade, foi ironicamente citado pelo dramaturgo Nelson Rodrigues, dizendo que “Dom Helder Câmara só olha para o céu para

⁷ A Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) é um organismo permanente que reúne os Bispos católicos do Brasil que, conforme o Código de Direito Canônico, "exercem conjuntamente certas funções pastorais em favor dos fiéis do seu território, a fim de promover o maior bem que a Igreja proporciona aos homens, principalmente em formas e modalidades de apostolado devidamente adaptadas às circunstâncias de tempo e lugar, de acordo com o direito”.

saber se leva guarda chuva ou não”, o que expressa sua profunda relação com as causas terrenas.

A convicção dos princípios políticos como elementos norteadores de sua fé, coloca o divino não em um plano etéreo, representado na imagem do céu, do paraíso ou da vida eterna, mas sim nas relações existentes entre os homens. Dessa forma, o divino deve se tornar um devir palpável, o qual só pode ser alcançado através das mudanças do comportamento humano e das relações de poder.

Para Conдини (2004, p. 54):

(...) havia uma radicalidade em seus sonhos, no sentido de aprofundamento e essência. A pureza do seu pensamento em defesa de suas ideias e princípios deixava a impressão de uma postura radical, na pior concepção da palavra. Mas a sua radicalidade estava na preocupação de ir às raízes dos problemas que afligiam a humanidade. Não sonhava com soluções paliativas; ao contrário, tinha propostas de mudanças estruturais, que resolvessem problemas crônicos que afligiam os menos favorecidos há anos, no Brasil e outras partes consideradas periféricas no mundo.

Contudo, sua postura política, nunca se rendera às pressões e repressões de quem tentava conter seu ímpeto progressista. Seu envolvimento profundo com as causas populares possibilitou olhar para o mundo e para as relações entre homens, sociedades e nações numa perspectiva universal da libertação dos amálgamas das desigualdades sociais.

Todos esses atributos são elucidações que ilustram a figura de Dom Helder e reconhecem sua coerência comportamental com as iniciativas da *Missa do quilombos*. Já havendo a experiência de celebração da Missa da Terra sem Males em 1976, que tinha como redator de seus textos o mesmo Dom Pedro Casaldáliga e lançava a Igreja no debate indígena e na questão dos conflitos de terra no Brasil, foi levantada a necessidade de se fazer a missa em prol da causa dos negros. É nesse contexto que começamos a perceber o nosso objeto de investigação. O panorama traçado até aqui, permitiu-nos reconhecer sob quais circunstâncias a *Missa dos quilombos* emerge.

2.1.2 Dom Pedro: a poética teológica do oprimido

Envolvido pela Teologia da Libertação, o bispo espanhol radicado no Brasil desde 1968, Dom Pedro Casaldáliga, também desempenhou importante papel político nas atuações da Igreja durante o período de ditadura. Nomeado bispo de São Félix do Araguaia, desde 1971, local onde residiam grupos armados que se opunham ao governo militar e região de intensos conflitos agrários, Dom Pedro apresenta um comportamento que se assemelha ao de

Dom Helder, porém, está posicionado no *locus* do conflito. Isso lhe rendera várias juras de morte por parte das elites agrárias da região e ameaças de exílio pelo militares.

FIGURA 7 – Dom Pedro Casaldáliga



Fonte: Bol Notícias (2012) (Disponível em:

<http://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2012/08/19casaldaliga-icone-de-uma-igreja-revolucionaria-latino-americana-emfilme.jhm>. Acesso em: 28 nov. 2014)

Partindo de uma preocupação com as grandes causas sociais nas Américas, reconheceu a questão indígena e negra como sendo problemáticas históricas e sociais não resolvidas, e que estão nas matrizes do processo de consolidação e atuação da Igreja no novo mundo. Por ser bispo e espanhol, Dom Pedro assume a responsabilidade de tentar reparar dívidas históricas do processo de colonização, tanto territoriais como intelectuais. As alianças com o poder português e a própria submissão às hierarquias católicas do Vaticano atendiam a interesses de dominação, o evangelho tornava-se instrumento de opressão das demais culturas locais. Sob essa perspectiva de convivência e inércia da Igreja ao longo de sua história no Brasil se desenvolve um processo de descolonização do evangelho, tendo os elementos da cultura, as práticas do cotidiano, ou seja, a realidade local como fonte principal de reconfiguração do discurso de evangelização.

Apresentando outras habilidades discursivas, como a literatura, Dom Pedro veio exercitando seu lado poético numa profunda relação que envolve sentidos religiosos em constante diálogo com contradições da realidade social. Autor de vários livros teológicos e de poemas de cunho religioso, ao bispo também cabe a alcunha de artista e poeta.

Acreditando em uma arte comprometida com a realidade que lhe cerca, somada ao

discurso político da Teologia da Libertação e à aproximação com os domínios populares, Dom Pedro pôde na flexibilização da palavra estabelecer diálogo entre a cultura indígena e afro-brasileira dentro do rito católico. Sob essa articulação poética se encontra a capacidade de ressignificação simbólica do Evangelho, a partir dos sistemas de significação pertencentes a essas culturas e práticas que as definem.

Em seus textos, Dom Pedro tece uma poética teológica que desnuda Deus da polivalência do poder e o aproxima da imagem do homem. Neles a fé é compreendida como prática libertadora do próprio ser humano, podendo se manifestar sob diversas formas e circunstâncias. Desse modo, dilui-se a imagem de Deus na concretude das ações humanas, atribuindo à sua poética uma dimensão teológica contextual, voltada às preocupações e problemas humanos em seu tempo.

Sobre a poesia de Dom Pedro, podemos dizer que:

(...) não é uma apresentação do mundo, mas sim sua representação. Se ela interessa à teologia como mediação para a leitura do real vivido, isso acontece enquanto ela se esforça por abordar a problemática humana de uma forma que lhe é particular. É nesse sentido que (sua) obra literária pode ser teológica ou apresentar um poder teológico. (ROSSEAU *apud* HINKEL, 2011, p. 46)

Mediante uma abordagem social em seus estudos teológicos, transparece em sua poética a busca em transpor sua luta no campo político para as lutas no campo simbólico, percorrendo outras dimensões dos exercícios da fé e suscitando novas possibilidades de legitimação da luta por condições mais igualitárias. A dinâmica intertextual, a versatilidade nas articulações com outros sistemas simbólicos são pontos pelos quais verificaremos por onde podem penetrar os elementos culturais que dão forma à relação entre o discurso católico e o passado dos povos oprimidos.

A realização da Missa da Terra sem Males e da *Missa dos quilombos* vêm na tentativa de reconhecer a parcela de culpa da Igreja na marginalização de duas matrizes étnicas que compõem o povo brasileiro. Mas então, por que Missa? Já que a noção de dominação passa justamente pela discussão do evangelho como instrumento de dominação. Segundo Dom Pedro:

A missa é a celebração da memória perigosa, como diziam os antigos, da memória subversiva da morte e da ressurreição de Jesus. Então, celebrar a missa com um referencial indígena, com um referencial negro, afro, é também celebrar com a memória de Cristo, morto e ressuscitado, a memória do povo indígena, morto e ressuscitando e a memória do povo negro morto e ressuscitando (MISSA, do quilombos. 2006).

Ao trabalhar na Missa da Terra sem Males com o referencial simbólico do mito

fundante do povo guarani, a Terra sem Males, Dom Pedro retoma com seu parceiro e poeta Pedro Tierra a ideia de renascimento do povo indígena. Na *Missã dos quilombos*, o Quilombo de Palmares surge como símbolo de liberdade, da utopia de uma sociedade mais igualitária, e Zumbi, mártir, assim como Cristo, representa a resistência, na qual seu nome sobreviveu ao esquecimento das penas e tintas da elite letrada, guardado na memória do povo negro e transmitido oralmente às gerações futuras.

Nessa perspectiva, em que o âmbito religioso e artístico de Dom Pedro Casaldáliga se confunde, verifica-se a atenção em ressignificar o texto católico com as questões existenciais da humanidade atualmente, e a relação simbólica entre os campos da cultura que podem responder essas questões. Na análise sobre a narrativa da *Missã dos quilombos* reconhecemos que “(...) a literatura e a fala oratória sobre Deus tornaram-se aliadas, ambas com o papel relevante na busca da identidade e da condição de melhoria social do povo brasileiro (...)” (HINKEL, 2011, p. 56), compreendidas para além da devoção, como prática de renovação de antigos paradigmas.

Por Deus, deste modo, se apresentar junto ao povo e não adiante dele (...) o exercício da fé e da poesia de Casaldáliga impetram códigos de argúcia que abraçam níveis significativos para libertar o homem de tudo o que o despersonaliza. (...) Assim, ao observar-se o registro literário de Casaldáliga, poder-se-á entrever um encadeamento consciente entre arte, religião e política; uma vez que, além de objeto estético, é força atuante que se interroga sobre o sentido do homem na sociedade, sobre o sentido de Deus na terra, proporcionando, dessa maneira, uma ação ordenada para um fim estabelecido, ou seja, atirar-se à práxis libertadora (Ibidem p. 61).

Para Dom Pedro, o ser humano deve assumir a própria liberdade frente ao mistério, ao destino, ao futuro; opta por um sentido perante a História, dar uma resposta pessoal às últimas questões da existência, na qual se torna necessária a passagem pelo homem para se chegar até Deus. Sendo assim, a ação salvadora de Deus só pode ser apreendida quando voltamos nossa percepção para ação do próprio homem.

Sendo construída a partir da experiência histórica do negro excluído, a *Missã dos quilombos* abandona as estruturas ortodoxas do ato litúrgico e se torna uma celebração das diferenças. Em sua poética são estabelecidas trocas simbólicas que proporcionam novas configurações e significados para as representações do papel de Cristo e de Deus na Igreja. Os significados que emergem em sua audição expressam uma interferência mútua entre os ambientes culturais, pelos quais nossa análise vai se comportar fazendo um levantamento dos aspectos culturais aparentes, possibilitando um dimensionamento da participação de sujeitos no processo de produção do álbum.

A literatura, como mecanismo de representação das experiências humanas, é utilizada por Dom Pedro Casaldáliga como leitura possível do que se vivencia na realidade, conciliando o discurso teológico com os campos político, cultural, social e artístico. Sua inclinação acentuada para o lado artístico abriu as portas para a parceria com Milton Nascimento. Analisaremos melhor a parceria de seus textos com a música do compositor no próximo capítulo.

2.2 A MPB: representações de identidade brasileira

A notoriedade internacional conquistada pela Música Popular Brasileira passa pela conquista do mercado norte-americano de música popular. A MPB percorre uma trajetória iniciada na ruptura que a bossa nova promove na cena nacional, deixando o tom melancólico e “derramado” do samba-canção dos anos de 1950. Para alguns estudiosos o som “abolerado”, o vocal empostado e flutuante e a orquestração que caracterizava o samba da época se distanciava das tradições do samba-canção de outrostempos.

Na bossa nova as tensões harmônicas, a marcação segura do violão e o canto dando às dissonâncias dos acordes uma natural cantabilidade, rompiam com a tradição do samba orquestrado que se aproximava da sonoridade erudita, reconduzindo o samba a suas matrizes populares.

A canção *Desafinado*, de Gilberto João, gravada em novembro de 1958, demonstra que não só os aspectos rítmicos distanciavam a bossa nova do samba de fossa, as dissonâncias, entoadas de maneira provocativa como representação de desafinação, trazem para a canção novos formatos de se destacar a melodia nas progressões harmônicas que as sustentam. Dessas inovações harmônicas surge um interesse mais profundo dos jazzistas norte-americanos pela Música Popular Brasileira, diferindo de maneira drástica dos usos da dissonância no *bebop*, que tencionava radicalmente a linha melódica da canção (NASCIMENTO, 1998).

Com as apresentações no *Carnegie Hall* em Nova Iorque, 1962, a gravação do álbum “Getz/Gilberto” em 1963, que recebeu quatro prêmios *Grammy* e foi aclamado por críticos e músicos especializados em jazz, a Música Popular Brasileira ganhou de fato notoriedade no cenário mundial. “Quiet Nights” (nome em inglês de “Corcovado”) de 1964, álbum de Miles Davis e Gil Evans, apresenta algumas canções bossa nova, como “Corcovado” e “Aos Pés da Cruz”. A consagração do gênero já era eminente e quando Frank Sinatra grava com Tom Jobim “Garota de Ipanema” em 1967, a bossa já era sucesso entre os norte-americanos, mas no Brasil começava a perder prestígio.

O *rock'n'roll* já era uma realidade presente no Brasil desde a década de 1950, e começava a penetrar nas práticas musicais de outros países através do poder dos meios de

comunicação. O avanço hegemônico da cultura norte-americana e inglesa do gênero musical acabava corrompendo as sonoridades autóctones de diversas localidades e nosso país não se encontrava imune à sua força e seus efeitos. Em meados da década de 1960, os tropicalistas e a jovem guarda, com uma assumida postura de abertura às influências estrangeiras, começavam a mesclar na Música Popular Brasileira elementos da cultura de massa internacional. A sofisticação das harmonias da bossa nova apresentava sinais de desgaste enquanto principal corrente da música brasileira.

A assimilação de padrões universalizantes ao mercado musical impulsionados pela massificação do rock inglês e norte-americano se tornava cada vez mais evidente na MPB. Músicas como “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso, e “Domingo no Parque” de Gilberto Gil, ambas de 1967, que podem ser consideradas como sendo o marco inicial do movimento tropicalista, introduzem a guitarra distorcida, com aspectos característicos do gênero pop, evidenciando essa penetração, porém, de maneira pouco compreendida pelos críticos da época. Isso gerou relativo estranhamento e desconforto aos mais puristas, não a utilização do instrumento em si, mas sim a maneira como era tocado, o timbre, as articulações, a sonoridade, ou seja, a apropriação assumida do componente estético estrangeiro à MPB, o que viria a ser deflagrado com maior grau na carreira desses artistas.

A incorporação da guitarra à MPB já se dava antes dos tropicalistas, mas a maneira como era agora reproduzida proporcionava uma nítida discrepância entre as sonoridades nacionais e estrangeiras. Com o gradativo distanciamento das inovações harmônicas propostas pela bossa nova percebe-se um desvio, uma descontinuidade entre os tropicalistas e os músicos que lhes precederam no *mainstream* do cenário musical brasileiro.

Deslocando nosso foco para a postura musical de Milton Nascimento percebemos que sua música nesse momento não apresentava uma ruptura brusca com relação aos padrões sugeridos pela bossa nova, mas sim sua expansão a outros níveis. Tratava-se da continuação dos avanços e desenvolvimentos harmônicos e rítmicos que encantaram a vanguarda da música mundial. A estética musical de Milton privilegiava os elementos culturais brasileiros, não repertoriados pela insistente reprodução e multiplicação de um padrão homogeneizador que começava a surgir em meio às forças massificadoras da cultura global.



Fonte: Central Musical (2010) (Disponível em: <http://centralmusical80.blogspot.com.br/2010/11/sentinelamilton-nascimento.html>. Acesso em: 28 jan. 2014)

Enquanto esses referenciais da cultura de massa penetravam na linha central da MPB, Milton assume responsabilidade no processo de afirmação de uma sonoridade brasileira mais autônoma, e talvez autêntica. Claro que essas mesmas influências globais também não passavam despercebidas aos ouvidos do músico, como podemos exemplificar com a música “Para Lennon e McCartney”, música de Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant, gravada no álbum “Milton” de 1970. Porém, essas influências não se prestavam como meio pelo qual se procura afirmação, mas como elemento presente na interlocução consciente com outros sistemas culturais. Na canção percebemos justamente uma negação aos padrões ditos “ocidentais”, quando questiona intencionalmente (ou despreziosamente): “Por que vocês não sabem do lixo ocidental?” e “Por que você não verá meu lado ocidental?” para depois apontar quem é e de onde fala esse sujeito global: “Eu sou da América do Sul/ Eu sei, vocês não vão saber/ Mas agora sou cowboy/ Sou do ouro, eu sou vocês/ Sou do mundo, sou Minas Gerais”.

Essas posturas mantinham um núcleo fixado nas referências locais, musicalmente falando, ao se voltar para a própria cultura brasileira na procura de significados sem desconsiderar o contexto e as forças que nele interagem. Portanto, é na contraposição ao cenário de transformação perpetrado pelas influências externas que Milton Nascimento afirma sua postura de negação e de desenvolvimento das heranças deixadas por outras tradições da Música Popular Brasileira e latina.

Destacando os percursos trilhados pela sua música, antes de entrarmos em uma análise mais aprofundada sobre o álbum *Missa dos quilombos*, ressaltamos a consciência

artística de Milton e como ele se coloca frente às contradições do mundo à sua volta. As temáticas abordadas e as sonoridades trabalhadas em sua música nos levam a conceber a imagem de um sujeito atento à realidade social e artística de seu tempo. Milton se lança numa experiência de troca e compartilhamento com outros sujeitos, culturas e práticas; experiências que constituem uma identidade aberta, permitindo tanto a preservação de valores e perfis identitários, como também a expropriação de bens simbólicos de outras culturas que venham a lhe servir para a exposição de uma ideia de si refletida na comunicação inerente à sua música.

Com algumas participações nos Festivais Internacionais da Canção no Brasil, tendo sido segundo colocado em 1967, com a canção “Travessia” e ganhado o título de melhor intérprete, Milton já despontava como um dos grandes nomes da cena nacional. Nos bastidores e entre os jurados começava a conquistar a admiração e o respeito de outros grandes artistas que desfilavam suas músicas e presenças nos festivais brasileiros.

Nesse mesmo ano surge seu primeiro disco, “Travessia”, gravado no Rio com arranjos de Luiz Eça e músicos do Tamba 4. A sonoridade peculiar do álbum, carregada de temas que remontam uma atmosfera mineira, como as chegadas e partidas do trem na canção “Três Pontas” ou as hierarquias agrárias em “Morro Velho”, a “Canção do Sal” imortalizada na voz de Elis Regina em gravação anterior, enfim, as composições desse álbum soavam como desdobramento da bossa nova, apresentando novas abordagens para as sonoridades da MPB. É considerado um disco moderno até para padrões atuais.

O regionalismo, a preocupação com as questões locais, a sensibilidade para perceber sonoridades e torná-las originais, esse tipo de militância artística aparentemente velada revela a autenticidade de suas referências. Seus arranjos se valem de uma sistematização simbólica de profunda complexidade, comprometida com a exposição de valores existenciais que surgem na particularidade de suas experiências e trocas culturais.

Por já ter trabalhado com Milton em seu primeiro álbum, Eumir Deodato, músico brasileiro residente nos EUA, ao comentar a um produtor norte-americano interessado nas sonoridades que vinham de cá, disse que “(...) Milton é uma coisa totalmente nova, ele não tem nada a ver com bossa-nova (...)” (2002), sua complexidade musical o torna no período pós- bossa um expoente de grande peso da MPB no exterior. O reconhecimento dos especialistas em música norte-americanos da música de Milton ganhou maior projeção em 1969, com a gravação do LP “Courage”, feito a convite da gravadora A&M Records, contendo músicas rearranjadas de seu primeiro disco, dentre outras.

A conquista do mercado musical norte-americano demonstra a legitimação, assim

como na bossa, da música brasileira no cenário mundial, extrapolando os limites nacionais, estabelecendo uma comunicação universal em outras esferas sociais. Milton é um sujeito que, no diálogo intercultural, consegue mediar suas experiências e identidades regionais através da música.

Na década de 1970, Milton circulou entre os grandes músicos dos Estados Unidos, teve composições interpretadas por jazzistas do alto escalão, participou de gravações, acendendo ao *status* internacional. Sua participação no importante álbum de Wayne Shorter “Native Dancer”⁵⁰, de 1974, no qual cinco das nove faixas são composições suas, apontou para novos caminhos do jazz, a apropriação de elementos de outras culturas para a construção de novo vocabulário para o gênero. O álbum influenciou vários músicos em todo mundo, sendo talvez o mais aclamado disco da carreira de Shorter, que se tornou grande amigo e parceiro de Milton. Em seu álbum “Milton”⁵¹ de 1976, gravado nos Estados Unidos também pela A&M Records, Milton conta com a participação de Shorter e Herbie Hancock, dois dos maiores nomes do jazz internacional, selando de vez seu reconhecimento no mercado norte-americano e consolidando sua representatividade entre os grandes nomes da MPB e da música mundial.

2.2.1 Milton Nascimento: o engajamento poético

Concomitantemente ao momento de aceitação do mercado norte-americano, a intensificação da repressão do Regime Militar no Brasil fazia com que Milton e seus parceiros de composição demonstrassem suas inquietações políticas e sociais através de sua música. Após o AI-5, a censura e o exílio passaram a ameaçar canções e músicos brasileiros e a música de Milton Nascimento também não escaparia à vigília da ditadura.

O álbum “Milagre dos Peixes” de 1973, teve várias de suas músicas censuradas e Milton foi convidado a depor no Departamento de Ordem Política e Social. Nesse álbum, um dos mais experimentais de sua carreira, a exploração das qualidades sonoras e instrumentais teve Naná Vasconcelos, uma participação fundamental na construção da atmosfera conceitual do álbum. Através de um profundo trabalho com as texturas vocais do álbum, contando com a participação da madrinha Clementina de Jesus, as carências textuais seriam compensadas pela composição de uma complexa sonoridade para os padrões musicais da época. A reação aos aparelhos da censura se constituía no imaginário poético do artista, ou seja, em planos psicológicos inalcançáveis. As divergências encontram tradução em estratégias e táticas circunstancialmente elaboradas para burlar as imposições, a ousadia dos arranjos e a dramaticidade interpretativa das canções representam as inquietações do momento (BORGES,

2002).

Assim como em vários outros momentos de sua carreira, Milton se porta na contramão ou às vezes à margem (como se diz na expressão popular: comendo pelas beiradas como bom mineiro) da cultura de massa brasileira, comprometendo sua música com outros princípios de identidade.

Na década de 1990, talvez por força da projeção de grupos como o Olodum e Timbalada, que se apropriaram de ritmos das manifestações afro-baianas como o Afoxé e o Ijexá, popularizados na chamada *Axé music*, Caetano e Gil (voltamos a citar os dois artistas, apenas para acompanhar um raciocínio tecido anteriormente) inseriram em várias de suas canções os mesmos ritmos massificados pelo carnaval da Bahia. Até então nada incoerente, pois ambos são baianos, mas há o alinhamento com esses segmentos massificados pela indústria cultural brasileira, que atendem a interesses mercadológicos, criam imagens destorcidas da identidade cultural afro-brasileira, que não representam as demais culturas regionais existentes no Brasil. Esses padrões massificados, porque não modernos, que ganham amplitude através do poder dos meios de comunicação e dos interesses financeiros que os acompanham, exibem uma estética ideológica da identidade brasileira que torna irreconhecível a diversidade da cultura afro-brasileira.

Diante dessa tendência, à exploração dos tambores do Brasil na cena de massa (podemos talvez somar ao momento a grande influência das alfaias⁸ do conjunto pernambucano Chico Science e Nação Zumbi no cenário pop nacional), Milton evoca os tambores de Minas de maneira a afirmar a diversidade dos ritmos brasileiros em contraposição à pasteurização e massificação de uma identidade monolítica. No álbum “Os Tambores de Minas” de 1998, a valorização das batidas das congadas⁹ e do candombe¹⁰ das regiões serranas mineiras vêm trazer um distanciamento dos padrões repertoriados que se fixavam na cultura brasileira. A participação desses grupos tradicionais no álbum não se deu de maneira ilustrativa, há uma coerência estética com as representações sonoras tipicamente regionais de Minas Gerais.

A opção por não seguir modelos, as inquietudes sociais e a procura de novas sonoridades são alamedas pelas quais Milton trafega e reafirma sua predileção por K.c., uma postura que percorre caminhos alternativos para se fixar no campo simbólico da MPB.

O seu repertório torna-se matéria de seu próprio conhecimento, seu estilo, os

⁸ Alfaia é um instrumento musical da família dos membranofones (o som é obtido através da membrana ou pele) com volume determinado pelo tocador, utilizado principalmente no ritmo do Maracatu, e também usado no Coco-de-Roda e Ciranda. Disponível em : <http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfaia>.

⁹ A festa da Congada são manifestações populares de cunho religioso, que louvam a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, além de afirmar suas raízes africanas em território brasileiro, representando a coroação do rei e da rainha do antigo Reino Congo. Ver: Lourenço (1986).

¹⁰ O Candombe é um ritmo de tambores originário da África presente no Uruguai, na Argentina e no Brasil. Em Minas Gerais o candombe preserva relações com as religiosidades afro-brasileiras. Ver: Pereira (2005).

contornos harmônicos, o uso de recursos modais, os ritmos característicos que têm nas matrizes da cultura afro-brasileira a marcação de uma identidade pessoal, ou seja, habilidades práticas que diante de nossa análise elevam suas opções e preferências estilísticas. Assim como Hall coloca que “(...) o povo da diáspora negra tem (em oposição às relações de dominação) encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música” (HALL, 2003, p. 324), Milton passa a ser um representante atemporal dessa diáspora.

A história do negro brasileiro se confunde com a do artista, se renovando na poética musical que constrói como forma de afirmação. A atitude excludente da escola em seu primeiro ano de ensino, que o colocou em uma turma de crianças menos adiantadas, tendo como julgamento a cor de sua pele, a proibição na infância de participar das cerimônias da Semana Santa vestido de anjo, por ser negro (NASCIMENTO, 2002, ver encarte p. 5-6), a censura nos anos de chumbo de suas obras e a proibição da própria *Missa dos quilombos*, são experiências vivenciadas que compõem sua identidade cultural, lida com as permanências e discontinuidades impostas no acesso às heranças simbólicas do passado, forjando novos formatos de expressão musical.

Missa dos quilombos pode ser considerado o álbum mais politizado da carreira de Milton e talvez o menos conhecido. A relação direta com membros da ala progressista da Igreja, que se posicionavam contrários ao Regime Militar, desempenhando papel fundamental junto aos movimentos populares, trouxe a responsabilidade de organizar e sintetizar seu diálogo intercultural.

Desse diálogo intercultural, Hall nos alerta para a crítica sobre a cultura popular negra, dizendo que

(...) não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluência de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais pré-existentes (Ibidem, p. 325).

Sobre as pretensões da *Missa dos quilombos*, a memória vai atuar no processo de ressignificação da cultura afro-brasileira. No entanto, essas heranças culturais também são submetidas a processos de transformação, mesmo quando ancoradas nas tradições e práticas ancestrais. A memória só é capaz de exercer interferência nos regimes de significação quando é submetida a um processo de atualização de seus sentidos mais profundos. Sendo assim, todas as práticas e representações culturais estão sujeitas a degradações, umas mais, outras menos, de acordo com a consistência de suas estruturas e da intensidade das forças de destituição. São nas

ancoragens simbólicas que percebemos onde se encerram as representações da identidade afro-brasileira na Missa, e qual o nível de seu deslocamento semântico. As apropriações e articulações seletivas da memória são habilidades pelas quais o artista estabelece significado à sua vida e obra. A aparente falta de engajamento político, a ausência de um alinhamento a modelos preestabelecidos, a postura pacífica, não esconde o comportamento inquieto de nosso personagem. Os saberes musicais de Milton Nascimento, enquanto ferramentas cognitivas para a criação, já nos deram pistas dos percursos escolhidos rumo à legitimação de sua arte.

Na composição da Missa, diversos signos são retrabalhados, tanto os da cultura afro-brasileira (música e referenciais históricos), quanto da cultura católica (o canto, como meio de comunicação com o divino e o Evangelho, como referencial simbólico) e o catolicismo popular (outras formas de representação do divino). Na articulação desse complexo sistema, Milton revisita suas próprias experiências, a de ser negro, de ter uma formação católica e do convívio com a cultura popular, da qual extrai sua música.

(Os) signos são um suporte necessário do pensamento. Para o pensamento socializado (estágio da comunicação) e para aquele em vias de socializar-se (estágio de formulação), o sistema de signos mais usual é a linguagem propriamente dita. Mas o pensamento interior, especialmente quando criativo, de bom grado usa outros sistemas de signos, que sejam flexíveis, menos padronizados do que a linguagem e deixem mais liberdade, mais dinamismo para o pensamento criativo (CAMPOS, 2003, p. 41).

Portanto, a música quando opera na comunicação de indivíduos e grupos, passa a se inserir em outras atividades compartilhadas e se torna fonte por meio da qual a compreensão dos signos, que são sempre culturais, se encontra em intrínseca relação com as práticas do sujeito no social. As características musicais e discursivas pertinentes à temática da Missa são responsáveis por reagrupar elementos dispersos e lhes conferir um sentido específico, acompanhando os processos subjetivos envolvidos em sua produção e dando inteligibilidade aos elementos estéticos e às justificativas, as intenções políticas do álbum.

Tanto o leigo, mas que cultural e socialmente se acostumou a estabelecer diferenciações entre traços identitários presentes nas sonoridades, quanto os mais especializados são capazes de extrair o teor de africanidade do álbum. As questões que envolvem a definição de características afro-brasileiras se submeterão ao peso da estetização simbólica de suas representações, sendo percebidas através de seus aspectos aparentes que possam apresentar um potencial descritivo.

Sendo assim, os marcadores estéticos da cultura afro-brasileira vêm ocupar o espaço privado da Igreja com os desejos, prazeres e angústias do povo negro. O álbum é o registro

pelo qual pretende-se explorar os resquícios do passado com coerência interpretativa, como também dialogar de maneira convincente com a realidade e com os sujeitos sociais.

Segundo Bourdieu (2007, p. 292),

Uma obra aparece como semelhante ou realista quando as regras que regem sua produção coincidem com a definição vigente da representação objetiva do mundo, ou melhor, com o sistema de normas sociais de percepção insensivelmente inculcadas através do convívio prolongado com representações produzidas segundo as mesmas normas.

Nesse momento, os padrões que estabelecem a comunicação entre sujeitos são mediados pela música: a condição sonora, os parâmetros de timbre, altura, duração, instrumentalização e ritmo, entre outros elementos objetivos que competem a materialidade da *Missa dos quilombos*. As canções apresentam em seus enunciados elocuições textuais que ganham através do arranjo sustentação às articulações que ligam o discurso transformador da Igreja promovido pelos teólogos da libertação à história e cultura afro-brasileira. Vejamos no próximo capítulo como se dão algumas dessas articulações nos arranjos do álbum.

3 A MISSA DOS QUILOMBOS: EXPLORANDO O MATERIAL FONOGRAFICO

3.1 A escuta polifônica: articulações interdisciplinares

O álbum *Missa dos quilombos* de Milton Nascimento se caracteriza pela confluência de três esferas aqui definidas na ação conjunta de membros da Igreja Católica, adeptos da Teologia da Liberação, na relação poética com a cultura afro-brasileira e a Música Popular Brasileira enquanto mecanismo de organização desse sistema simbólico. A narrativa tecida no material fonográfico discorre sobre a história do negro na sociedade brasileira. Nela se encontra um discurso de arrependimento da Igreja Católica diante do secular subjugo de grupos de africanos e seus descendentes. A *Missa dos quilombos* denuncia as históricas injustiças perpetradas à comunidade negra e seus reflexos nos dias de hoje, propondo um diálogo atemporal que retoma as vozes silenciadas pelas forças de dominação na sociedade brasileira.

Estabelecer significância à *Missa dos quilombos* é retroceder no tempo e procurar pistas para a análise do processo de constituição do material fonográfico, é visualizar um “negro” que se utiliza de estratégias cognitivas para se auto-afirmar na emergência de sua realidade social, é também buscar os sentidos historicamente atribuídos a certas sonoridades e

textos, é reconhecer um lugar nos conflitos do plano simbólico, onde certas identidades são reconhecidas e se legitimam.

As vozes e os coros, o repique dos atabaques e agogôs, os arranjos e aparências estéticos são, enfim, intencionalmente pensadas para criar impressões e diante das sonoridades analisadas, verificamos que as canções estão envolvidas em uma trama que entrelaça referenciais das religiosidades afro-brasileiras e católicas, através de uma sonoridade que se utiliza de práticas populares para constituir sentido. A MPB vem promover um diálogo intertextual entre os elementos simbólicos historicamente instituídos pela dinâmica dessas culturas, disparando no momento da escuta uma infinidade de significados que possam ser seguidos pelos ouvintes de qualquer espécie.

Definimos a nossa escuta como acadêmica, mas deixemos claro que o tipo de escuta que propomos levará em consideração tanto os aspectos afetivos proporcionados pela canção, bem como suas porções passíveis de verificação e apreensão de conhecimento, levantando fontes que possam responder as nossas perguntas. Na polifonia caótica do mundo contemporâneo, a *Missa dos quilombos* é uma das sonoridades possíveis e audíveis.

Adotamos as representações que identificam a cultura afro-brasileira, como linha principal, em torno das quais outras vozes se posicionam e estabelecem sentido ao conjunto da obra, o arrependimento e a aliança de setores da Igreja com a causa negra no Brasil se somam a religiosidade popular, das ruas e procissões, da devoção instituída por forças coletivas anônimas, no entanto, coercitivas e reguladoras também, relevando no apelo popular a luta pelos domínios simbólicos da cultura no espaço privado do catolicismo.

A MPB, enquanto ferramenta do processo criativo, lida com as sonoridades das tradições populares para legitimar uma identidade musical que reflita uma estética cultural. O arranjo de Milton Nascimento nesse momento assume a responsabilidade de privilegiar esse ou aquele aspecto sonoro ou textual na composição. Sendo assim, a música popular se torna objeto de afirmação e poder.

No registro fonográfico foi adotado um formato próximo ao da canção popular, pois os *recitativos* e *solos* da dramatização original são substituídos por coros e muitos trechos do texto integral da Missa são retirados da estruturação das músicas do LP, moldando o produto de maneira a ampliar as perspectivas de alcance e circulação ao mesmo tempo que tenta manter seus significados fundantes, se aproximando de um perfil universal da linguagem musical. As supressões de trechos do texto original, a alteração da ordem das canções e a ausência de um orador, peça fundamental do ritual católico são colocadas em negociação no

processo de constituição do produto cultural.

O formato de canção que aqui expomos carrega sua dimensão popular de um coletivo autoral que busca nas sonoridades implicadas a inteligibilidade do canto, versar sobre os anseios e expectativas de um grupo restrito. As articulações entre os elementos textuais e musicais permite o trânsito semântico e a complementariedade simbólica dos sentidos que operam em seu interior. A trama urdida no LP, deixa emergir elementos que retomam a seu plano constitutivo, definindo forma e conteúdo tendo nos arranjos de Milton e nos arranjos de percussão creditados a Robertinho Silva fonte de reinterpretações, como também de preservação de significados contidos nas representações da cultura afro-brasileira na Missa.

Em nossa pesquisa, a música popular revela seu valor central. Ela sugere a preservação de padrões culturais difusos que são trazidos para a realidade brasileira e historicamente, através da resignificação de suas práticas, constroem identidade própria. No exercício da realização do projeto artístico, um sistema de regras é engendrado no processo de composição, a dimensão simbólica e o tratamento com o som conferem representatividade estética a Missa.

A opção por um produto que pudesse atingir ouvintes que estivessem às margens das questões centrais abordadas no álbum, parece-nos coerente enquanto estratégia de divulgação e circulação da obra e de seu engajamento político que extrapola o ambiente católico. O conjunto de traços identitários da cultura afro-brasileira, que orientam nossa perspectiva analítica, só pode ganhar sentido no ato litúrgico ao estabelecer ligações diretas com as estruturas simbólicas que se deseja desconstruir, ou seja, a missa católica, apesar de não aparentar de maneira tão nítida, também tem sua porção contemplada no álbum. Tanto a estética dos aspectos sonoros, quanto os sentidos que escapam a uma recepção meramente sonora, que estão presentes no enunciado musical do álbum, são considerados como registros pelos quais conduziremos nossas abordagens musicológicas.

Nesse momento, optamos na análise por um modelo que lida com as diversas formas de registro, que possam ser verificados e decodificados na matéria sonora. Para isso, adotamos um trânsito fluente entre vários domínios musicais e extra-musicais, que nos permitam conhecer detalhes da obra, orientados pelas perspectivas de mudança no interior da Igreja, promovida pelos teólogos da libertação, pela intervenção da cultura afro-brasileira, pela MPB e pelos efeitos produzidos pela *Missa dos quilombos* no ambiente sociocultural. O fato de não estarmos presos a um modelo analítico linear e unilateral, a flexibilização nas articulações de nosso trabalho busca corresponder a um entendimento

que acompanhe a complexidade do estudo do material. Os timbres, o ritmo e outras qualidades sonoras, as estruturas e configurações musicais, os sistemas e modelos culturalmente instituídos, como também as qualidades do conjunto letra/música da canção ganham maior exposição nesse capítulo, sem deixarmos de recorrer à aspectos já levantados anteriormente.

Para lidarmos com a complexidade do objeto, algumas articulações epistemológicas foram aplicadas na tentativa de transpor os desafios de nossa análise. Sempre haverá espaços por onde outros significados possíveis possam escapar, colocamos nosso trabalho como uma possibilidade. Ao observarmos unidades formais menores, como trechos, estruturas e padrões rítmicos, concepções harmônicas, motivos melódicos, conteúdos textuais e a justaposição desses enunciados, pretendemos nos aproximar de um sentido integral para a *Missa dos quilombos*.

A ideia de polifonia abarca um conceito de concomitância de vozes, cada uma exercendo função determinante na composição de sua sonoridade total. As vozes são aqui representadas de acordo com especificidades conceituais, pelas quais, os argumentos desenvolvidos que irão descrever as qualidades sonoras da Missa procuram corresponder também no plano intelectual do processo criativo. Cada voz de nossa pauta imaginária será conduzida a estabelecer um percurso dialógico com as demais vozes, traduzindo uma relação conjunta entre as partes, suas especificidades inerentes, reiterando processos de pré-produção e circulação.

Para uma abordagem que possa dar conta do contingente polissêmico da *Missa dos quilombos* ou pelo menos aproximarmos disso, adotamos o procedimento sugerido pelo professor Hermilson Nascimento denominado escuta polifônica, onde a ideia de condução a quatro vozes também ganha representatividade e ressonância no plano intelectual, revelando aspectos do ambiente sociocultural por onde a obra emerge. A ideia de uma linha melódica ou voz principal é utilizada como princípio para a produção de um arranjo polifônico, no qual outras vozes vão se alinhar ao eixo temático de nossa análise.

Elegemos assim como sugere o autor as quatro vozes a serem conduzidas em nosso trabalho e as especificidades conceituais que as definem: 1) soprano – que condiz às qualidades textuais da canção, por estar próximo a região de frequência da fala, tudo aquilo que mesmo não decifrado imediatamente, pode ser percebido numa primeira escuta, ou seja, os elementos que particularizam a Missa como evento musical singular, no caso, o temática afro-brasileira; 2) contralto – que estabelece relação dialógica com a

voz soprano, formando uma teia de sentidos que respondem ao mesmo tempo retomando o contexto sociocultural do qual a Missa emerge; 3) tenor – que envolve as tessituras, as opções artísticas, a poética no tratamento das representações simbólicas, o fazer e as habilidades que norteiam o artista nas lutas por legitimação no campo sociocultural e 4) baixo – que é a comunicação, suas reverberações no campo social, que compõem um sentido integral à *Missa dos quilombos*; a circulação e a escuta como etapas do processo de recepção e seus efeitos como resultado de todo processo de formulação e sociabilização da linguagem musical (NASCIMENTO, 2008). Serão essas as categorias pelas quais a relação entre as especificidades epistemológicas vá ser articuladas. Vejamos a seguir a análise de cada voz e as relações que elas estabelecem para dar sustentação ao discurso.

3.2 O negro no discurso da Libertação: texto e representações culturais

Nesse momento, dedicamos nossos esforços a expor a matéria musical do LP *Missa dos quilombos*. Nos valendo de transcrições, materiais comparativos, do encarte do disco, ou seja, tudo que vem dizer respeito a materialização e concretude estética das concepções vindas dos teólogos da libertação no diálogo com a cultura afro-brasileira através da MPB, em suas formas verificáveis.

A canção, que por ser um texto flexibilizado pela condução melódica e ritmada das palavras, privilegia os elementos textuais ou até mesmo outros que possam ser percebidos de maneira imediata, por estarem em regiões de frequência que se aproximam a da fala humana, podendo ser ouvidas com maior naturalidade e constituindo aqui nossa voz soprano. As qualidades textuais da Missa não se limitam apenas as extensões vocais, são amparadas e revalorizadas pelos arranjos, por conseguinte seu texto está inserido em uma composição maior e só ganha sentido integral quando associado a sua porção instrumental.

Vejamos o que alguns registros intrínsecos ao material fonográfico têm a nos oferecer como aportes a obtenção de significados, sejam implícitos ou explícitos, nos trechos de algumas canções do álbum. No canto de abertura “A de Ó (Estamos Chegando)”, podemos apontar aspectos que retomam as motivações artísticas e os conflitos simbólicos em que está envolvida a temática da *Missa dos quilombos*, cabendo aqui várias interpretações. Analisaremos a canção, as estruturas que retomam a missa

católica e seus desvios e deslocamentos proporcionados pela enculturação afro-brasileira.

As Antífonas do Ó são cânticos que remontam tanto ao velho testamento, quanto ao novo, sintetizam em curtas orações de súplica, aos antigos profetas e a Cristo respectivamente, a enunciação dos desejos de salvação. Na missa católica são cantadas em uníssono reforçando a unidade coletiva da celebração desde seus registros mais remotos, ou seja, um canto comunitário. Com intenção renovadora de antigos paradigmas, na *Missa dos quilombos* as antífonas assumem mesma conotação coletiva. Por se posicionar no conflito ao lado dos excluídos, contra o Regime Militar e muitas vezes contra a própria Igreja, os textos de Dom Pedro Casaldáliga possibilitam o trânsito semântico entre os elementos históricos, religiosos e culturais em diversos momentos. Aqui "do Ó" traduzindo para a cultura popular, a expressão pode representar uma condição de adversidade, de desaprovação, de desacordo, ou até mesmo como forma de chamar a atenção, enfim, o reconhecimento dos sujeitos sociais e de seus comportamentos nos permite interpretar a Missa sempre em condição de conflito.

Quando se canta as antífonas na *Missa dos quilombos*, o pedido de súplica, introduzido por ‘vinde’ no imperativo, dirigido a figura de Cristo, é substituído por “viemos”, verbo no indicativo que define ação. A graça ou a salvação se afirma portanto na ação humana, cabendo ao homem estabelecer seus próprios processos de libertação contra as injustiças sociais, princípios sociais presentes na Teologia da Libertação.

Nesse conjunto de elementos verbais estão exprimidos fatores que dizem respeito a trajetória histórica do negro para o Brasil, desde a diáspora aos dias de hoje. A expressão “estamos chegando” está imbuída de um vigor afirmativo, que expõe sua marginalidade e miséria, não como sofrimento ou súplica, mas com intenção de informar, agindo no processo de conscientização de negros e não negros. Nas conjugações verbais “nós somos”, “nós fomos”, “chegamos” as relações de pertencimento que materializam sob implicações afetivas e normativas, são pensadas a partir da interiorização das experiências do negro e de suas práticas, das quais são acessadas as informações estéticas do álbum.¹¹

A substituição dos sujeitos ocultos dá novo significado a antífona, aqui a transfiguração da imagem de Cristo representada na ação do homem se apresenta claramente. Estão associados às conjugações compostas dos últimos versos das estrofes (viemos + verbo

¹¹ Letra de “A de Ó (Estamos Chegando)”. Ver anexo I, p. 103.

no infinitivo) dá vazão ao acesso a memória das histórias de sofrimento, mas também cantam louvando a fé, a arte e a luta. Acompanhem na pauta.

FIGURA 9 — Transcrição do vocal da faixa “A de Ó (Estamos Chegando)”

A de Ó
Milton Nascimento / Pedro Casaldáliga / Pedro Tierra

The musical score is presented in two columns. The left column contains the vocal parts for Coro F and Coro M, with measures 1 through 28. The right column contains the instrumental parts for Coro F and Coro M, with measures 33 through 50. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The vocal parts feature a melodic line with lyrics, while the instrumental parts provide a rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems, each with six staves. The first system covers measures 1-28, and the second system covers measures 33-50. The vocal parts are labeled 'Coro F' and 'Coro M', and the instrumental parts are also labeled 'Coro F' and 'Coro M'. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a common time signature.

Fonte: Elaborada pelo autor.

FIGURA 10 — Transcrição do vocal da faixa “A de Ó (Estamos Chegando)”

Fonte: Elaborada pelo autor.

Na Introdução em Fm, traz como convenção rítmica o ritmo do maracatu, depois de um ciclo de quatro compassos entra o canto em Ab, recurso muito usado nos arranjos vocais do álbum, observaremos mais adiante. As antífonas são cantadas na primeira parte por um coro masculino e os outros com um coro misto (masculino + feminino), sempre em uníssono (e oitava), o que reforça o caráter de canto comunitário da antífona. Nas convenções canta-se a melodia em Fm acompanhada pelo ritmo de maracatu, manifestação popular protagonizada nas ruas de Recife e Olinda.

Os ritmos pernambucanos do maracatu – presente nas convenções – e o baião – nas antífonas – correspondem a um referencial geográfico e histórico na temática proposta pela Missa. O Quilombo de Palmares, que se localizou na Serra da Barriga em Alagoas, próximo a Recife, é representado como ideal de libertação e reconstituindo um sentido ontológico a luta do negro por sobrevivência e contra as desigualdades de todos os gêneros.

FIGURA 11 – Transcrição base rítmica introdução da faixa “A de Ó (Estamos Chegando)”.

A de Ó

The musical score is presented in four systems, each with four staves. The instruments are labeled on the left: Agogô, Triângulo, Bateria, and Surdo. The time signature is common time (C). The Agogô part consists of a sequence of quarter notes. The Triângulo part features a complex, repetitive rhythmic pattern of eighth notes with '+' symbols above them. The Bateria part shows a complex drum pattern with various note values and rests. The Surdo part consists of a simple pattern of quarter notes with rests. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 8, and 8 indicated at the beginning of the second, third, and fourth systems respectively. The piece concludes with a double bar line.

Fonte: Elaborada pelo autor.

FIGURA 12 – Transcrição base rítmica estrofe da faixa “A de Ó (Estamos Chegando)”.

A de Ó

Agogo

Triângulo

Bateria

Surdo

Fonte: Elaborada pelo autor.

FIGURA 13 – Transcrição base rítmica refrão da faixa “A de Ó (Estamos Chegando)”.

A de Ó

Agogo

Xequerê

Bateria

Surdo

5

5

5

5

Fonte: Elaborada pelo autor.

Retomando a primeira apresentação da *Missa dos quilombos* em 22 de novembro de 1981, há uma simbologia por trás da recuperação da figura de Zumbi de Palmares e a realização da Missa no mesmo local onde sua cabeça foi exposta e na data em que se celebra sua morte. Até esse momento a data ainda não era considerada oficialmente como semana da consciência negra, mas conferia princípios e valores identitários do negro no Brasil.

O diálogo inter-religioso aparece em "A de Ó" ainda de maneira um pouco tímida, mas muito bem posicionados pelos seus referenciais instrumentais e textuais das

religiosidades populares. "Dos pretos rosários", "dos nossos terreiros", "dos santos malditos" são trechos que fazem menção a outras formas de se reconhecer os exercícios da fé, mesmo sob uma atmosfera de desaprovação. Mas como são utilizados os ritmos, é o que mais nos chama a atenção na construção de um eixo temático conciso.

Os ritmos populares e a supressão das partes recitadas ligam com maior dicção a canção ao *ethos* festivo das religiosidades populares que sempre foram colocadas à margem da Igreja ortodoxa e por ela profanadas e ignoradas. Os “pretos rosários” no verso estabelecem um meta-discurso com o maracatu, que por sinal, é uma festividade que coroa os reis Congo e louva a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, santos populares canonizados pelo povo, não pela Igreja, assim como o baião, elemento indissociável das festas juninas em louvor a São João Batista, outro santo cultuado nas tradições populares.

O entrelaçamento entre os sistemas simbólicos da cultura católica e das religiosidades afro-brasileiras, pode ser observado de maneira mais aparente na canção “Em nome de Deus”, quando nos primeiros versos da canção os nomes de Javé,¹² Deus bíblico do antigo testamento, se junta a Obatalá,¹³ divindade cultuada no candomblé e na umbanda, assim como, Olorum¹⁴ e a referência ao reino de Oió,¹⁵ o reconhecimento de outras maneiras de se conceber relação com o divino, estabelecem coerência simbólica às propostas de reformulação da fé católica na aproximação das manifestações populares.¹⁶

A tentativa dessa aproximação entre a fé católica e a religiosidade afro-brasileira, na qual o Deus católico podendo ser reconhecido na figura de deuses de outras culturas, professa o processo de enculturação da fé, como meio para uma interpretação coerente do Evangelho. A mitologia da criação humana em ambas as crenças assume narrativas diversas, mas Deus, que para alguns pode ser Javé, para outros Obatalá, Olorum, é o signo insuperável da criação que protagoniza o imaginário em diversas culturas, assumindo na *Missa dos quilombos* uma configuração politeísta, sendo atribuído a ele várias denominações e rompendo na poética da obra com a visão monoteísta da Igreja ortodoxa.

Deus na religião católica se manifesta através da Santíssima Trindade: o Pai (o criador),

¹² Javé remonta ao antigo testamento, é o Deus Bíblico, que orientou o profeta Moisés no “êxodo”, a libertação do povo israelita da escravidão no Egito e o conduzindo a terra prometida, Canaã. Foi Javé o responsável por entregar Os dez mandamentos a Moisés no Monte Sinai (HELLERN; NOTAKER; GAARDER. 2000).

¹³ Obatalá é o orixá da criação na cultura iorubá, designado por Olorum para criar todo o mundo. A ele é concedido o “saco da criação” e o poder da realização o “axé”. Também recebe a denominação de Oxalá e é considerado a divindade suprema (SILVA, 2005).

¹⁴ Olorum, também conhecido como Olodumaré, é o deus supremo para os iorubás, o Senhor do Orun, o mundo invisível do qual enviou os orixás para a criação do Ayê, mundo dos homens (CASTRO, 1981).

¹⁵ Oió foi uma das mais importantes cidades iorubá, onde Xangó foi rei e cultuado por séculos. Se localizava onde hoje é a região ocidental da Nigéria (SILVA, 2005).

¹⁶ Letra de “Em nome de Deus”. Ver anexo I, p. 103-104.

o Filho (o salvador) e Espírito Santo (o consolador). Na trindade da Missa o Pai está associado ao ideal de igualdade, à criação do homem por Deus sem parcialidade. Aqui o Pai, “que faz toda carne, / a preta e a branca, / vermelhas no sangue”, assume os negros, muitas vezes negados e proibidos pela própria Igreja, como seus também, ideia recorrente no trecho “Em nome do Deus verdadeiro / que amou-nos primeiro / sem dividição”. A colocação da problematização das desigualdades sociais como barreira a ser transposta para se alcançar o paraíso, na qual Deus só pode habitar mediante a ação do homem, capaz de exercer pressões e forçar o equilíbrio e o compartilhamento pacífico entre as diferenças retomam ideais da Teologia da Libertação.

Ao Filho, é atribuído o papel de irmão, que está ao lado dos demais irmãos contra as injustiças e “que nasceu Moreno / da raça de Abraão”, desconstruindo a imagem europeizante do Cristo loiro de olhos claros e aproximando sua tez de uma pigmentação dos povos do Oriente Médio, região vizinha ao Egito, África. Jesus Cristo, que se materializa nos princípios da Teologia da Libertação no processo de transformação da condição através das alianças com os pobres e miseráveis, levanta o questionamento dos próprios paradigmas da Igreja, desmistificando leituras e imagens que corroboraram durante tempos para a construção de um mito que se distancia de suas feições mais prováveis para assumir um caráter ideológico eurocêntrico.

O Espírito Santo é representado pela “bandeira do canto / do negro folião”, menção a Folia de Reis, manifestação popular que dramatiza a trajetória dos três reis magos ao encontro do menino Jesus. Os foliões costumam dizer que a festa reúne os três reis magos em uma só santidade, o “Santo Reis”, ou seja, reconhece a folia como representação do Espírito Santo, que traz na anunciação da chegada do Messias o mote para a crença na salvação.

O povo, podemos inferir negro, aparece recorrendo às tais forças com intuito de alcançar uma graça, que vem através da justiça. Xangô¹⁷ nesse momento aparece com grande significação. Considerado nas religiosidades afro-brasileiras como o senhor da justiça, que pune, mas também pode libertar, Xangô em alguns terreiros de candomblé pode assumir o papel de Orixá supremo da casa, tomando o lugar de Oxalá e representando o máximo poder de Olorum.

No trecho “Em nome do povo/que espera/ na graça da fé / a voz do Xangô / o Quilombo-Pascoa / que o libertará”, o Quilombo, símbolo de resistência é articulado de acordo com as demandas no presente, local de exercício da liberdade do negro. O conceito

¹⁷ Xangô, representado pelo machado de duas faces, é considerado o orixá dos raios, trovões e do fogo. Muitas vezes violento Xangô pune com castigos os que não seguem suas regras. Alguns acreditam que a morte por raios seja a manifestação de sua justiça aos infames. Em alguns terreiros ele assume o posto de orixá supremo, tomando o lugar de Oxalá e representando o máximo poder de Olorum (SILVA, 2005).

Pascal reinventa a paixão de Cristo, sua morte e ressurreição na morte e ressurreição do povo negro, o passado de injustiça, são perdoados para que se constitua uma nova sociedade de homens livres da miséria e opressão. Vejamos como se dá melodicamente esse trecho.

FIGURA 14 – Transcrição de trecho vocal da faixa “Em Nome de Deus”.

Em Nome de Deus

Milton Nascimento / Pedro Casaldáliga / Pedro Tierra

Milton

8

Em no me do po vo que es pe ra na gra ça da fé a voz do Xan

5

8

gô o Qui lom bo Pás coa que_o li ber ta rá

Fonte: Elaborada pelo autor.

A canção “Em nome de Deus”, de modo integral, apresenta um arranjo que se destaca das demais canções do LP, por vários aspectos: pelo fato de ser a única canção solo, único momento em que Milton assume a condição de principal intérprete; a aparente ausência de elementos percussivos, digo aparente, pois a presença do bumbo em momentos muito específicos, audível apenas em condições favoráveis – com um bom fone ou monitores de referência que reproduzam bem as frequências mais graves; e também pelos procedimentos de mixagem, que permitiram um resultado com uma estética mais intimista, valorizando as progressões harmônicas e a ressonância vocal solo, fugindo do vigor popular das demais canções.

A instrumentação composta por piano elétrico, aparentemente um Yamaha CP70 ou CP80, muito usado nos anos 80, violão, baixo e o bumbo citado acima, acompanham o solista. A inexistência de uma marcação rítmica e o vocal que parece flutuar na canção, se aproximando do tempo da fala, como nos *recitativos*, a orquestração vem pontuar o texto, bem como reforçar a atmosfera mística dos referenciais religiosos na canção.

A aplicação de *reverb*,¹⁸ recurso utilizado nos procedimentos de mixagem para proporcionar a sensação de espacialidade e ambiência, reconstrói a imagem sonora do ambiente de Igreja, inserindo essa sensação na audição da canção, resultados possíveis somente nessas condições. A captação das reflexões naturais da estrutura física da Igreja do

¹⁸ *Reverb* é a abreviação de reverberation (reverberação), também é a nomenclatura dada ao efeito sonoro utilizado para simular ambientes fechados de diversas dimensões.

Caraça, no momento da captação da voz de Milton, trouxe o som vivo da reverberação do espaço, ao invés de processá-lo por completo em um periférico, em que é impossível de se conseguir reproduzir o fenômeno tão fielmente quanto as características naturais do ambiente sonoro da Igreja do Caraça. O resultado foi uma atmosfera etérea, que eleva o diálogo inter-religioso na canção "Em nome de Deus" (BOUBLI, RANGEL, 2006).

3.3 O contexto histórico: o arrependimento da Igreja

O contexto em que a *Missa dos quilombos* surge, representa a voz contralto estabelecendo uma relação indissociável com a voz soprano, constituindo uma teia de sentidos urdida no encontro das influências históricas e culturais que nela se desembocam. Por se tratar de uma conjuntura provisória, podemos recorrer as formas de gênero, estilo, linguagem, ou seja, das estruturas fixas da Missa, para reconstituir o contexto sociocultural e as contradições simbólicas inerentes à temática do negro.

No "Rito Penitencial (Kyrie)"¹⁹ são trazidas para o álbum várias das contradições pertinentes à relação do negro com a cultura dominante – pois as partes suprimidas da versão original poderão sempre apontar para uma nova interpretação – a súplica e arrependimento da Igreja, momento do ritual em que são feitas as confissões dos pecados e o pedido de perdão ao Senhor, que em outras canções corresponde as figuras de Obatalá ou Oxalá, Xangô, Javé, Olorum, aqui também é igualmente representado pelo Senhor do Bonfim.²⁰

O tipo de instrumentação proposto no "Rito Penitencial" é o que expõe com maior contraste os padrões estéticos concebidos pela cultura sacro-católica e as tradições religiosas afro-brasileiras, muito presente na canção pela representação dos atabaques e demais elementos percussivos. As concepções musicais sacro-católicas e afro-brasileiras são arranjadas de maneira que os conflitos e contradições históricas trazidas no texto sejam proporcionalmente representadas pela porção musical. Observemos as pautas.

¹⁹ Letra de "Rito Penitencial (Kyrie)". Ver anexo I, p. 104-107.

²⁰ Senhor do Bonfim é a representação de Jesus Cristo em ascensão para os baianos, muitas vezes confundido ou relacionado com Oxalá em outras religiões afro-brasileiras. Principal figura de devoção na cidade de Salvador, que tem suas festividades no mês de janeiro, com a lavagem das escadarias da Igreja do Senhor do Bonfim (SILVA, 2005).

FIGURA 15 – Transcrição do vocal da faixa “Rito Penitencial”.

Rito Penitencial

Milton Nascimento / Pedro Casaldáliga / Pedro Tierra

Adagio

Melodia

Allegro

meno mosso

Adagio

The image displays a musical score for the vocal part of the track "Rito Penitencial". It consists of two staves of music. The left staff is labeled "Melodia" and the right staff is labeled "vocal". The score is divided into measures 6-31 and 35-69. The tempo markings are Adagio, Allegro, meno mosso, and Adagio. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is written in a single system with two staves.

Fonte: Elaborada pelo autor.

FIGURA 16 – Transcrição base rítmica da faixa “Rito Penitencial”.

Rito Penitencial

The musical score for 'Rito Penitencial' is presented in two systems. Each system contains three staves: Agogô, Xequerê, and Bateria. The time signature is common time (C). The Agogô part consists of eighth and sixteenth notes with various rests. The Xequerê part is represented by 'x' marks indicating percussive hits. The Bateria part shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The second system is marked with a '5' at the beginning of each staff, indicating a five-measure phrase.

Fonte: Elaborada pelo autor.

As vozes introduzem uma estética vocal que corresponde às tradições católicas para depois ser convertida em espécie de ritual afro-brasileiro através da entrada da percussão. Porém, a manutenção dos vocais em métrica linear, quadrada, valorizando tempos e contratempos do compasso, reforça o contraste entre os elementos textuais enunciados pelo canto e o contexto sociocultural expressado nos padrões culturais historicamente instituídos, pelos quais as experiências do negro podem ser reconhecidas. O coro em uníssono como sinal de unidade, elemento recorrente nas canções da Missa. Os perfis identitários, inscritos não apenas no percurso estético da instrumentalização dessa canção, são pontuados por referências históricas do conflito.

O canto, em entonação litúrgica, em compasso quaternário choca-se com os padrões e concepções musicais africanas, muitas vezes pensadas nas escritas universais sob a métrica de quaternário composto para assim incluir os movimentos tercinados e as

síncopes. Cria-se na canção uma polirritmia que permite nitidamente percebermos a porção da cultura sacro-católica, como também a catarse dos atabaques (não estão representados na pauta rítmica, mas falaremos sobre o instrumento no arranjo mais adiante) que retomam a sonoridade de religiosidades de matriz africana.

O contraste entre essas sonoridades, que são culturalmente instituídas, pode, em uma audição despreziosa, fazer com que se sobressaia a acentuada discrepância dos distintos registros sonoros, mas numa audição mais atenta detectamos a presença de uma temática culturalista que busca na memória e em outros registros da história, indícios que retratam a dominação no plano intelectual. A cultura é tratada como mecanismo de legitimação, logo, objeto de poder do qual a centralização pragmática das culturas europeias não permitiu ao longo da história o reconhecimento da cultura africana como legítima.

Percebida em “Alma não é branca / luto não é negro / negro, não é folk” a ideia de branco como bom, e negro como ruim, o preconceito pela cor que é transferido para o preconceito de raça inicia a canção apresentando contradições presentes no contexto sociocultural. A representação simbólica dos europeus sobre os negros, qualificando-os como etnia inferior desde os tempos da frenologia²¹, que enquanto “ciência” fez por reforçar tal ideia nos centros de formação do século XIX. Mesmo os missionários católicos também os enxergavam como pessoas sem espírito, sem alma, e que só através da Evangelização poderiam ter sua humanidade reconhecida. Essa conjuntura europeizante que se enraíza de maneira pedagógica pelo poder das instituições ocupa o plano intelectual, alocando no imaginário coletivo a deturpação tendenciosa da imagem do negro.

O *folk*, palavra de língua inglesa que significa *povo*, também correspondendo ao folclore, pertencente ao povo, como em *folk music*, música popular, pode se associar a visão da vertente folclorista dos estudos sobre a cultura popular, que toma as comunidades tradicionais como sociedades estáticas, que guardam as lembranças de um passado inerte e cristalizado, tirando da cultura popular sua capacidade de ressignificação e sua dimensão

²¹ Frenologia é o estudo da mente humana a partir da medição do tamanho dos crânios. Desenvolvida na Alemanha no século XIX, foi muito aplicada nos estudos de povos de culturas primárias, afirmando poder revelar características da personalidade humana a partir dos traços da fisiologia da cabeça. Admitiam seus estudiosos que os negros apresentavam um perfil para a criminalidade e já inferiam premissas falsas sobre sua personalidade.

política. Sendo assim, o texto nega o rótulo ao negro e revaloriza as práticas populares na estrofe seguinte, quando se canta “Senhor do Bonfim / do bom começar / não seja a alegria / apenas um dia / não seja a folia / para desfilar / na avenida sua / e seja por fim / a tua alforria / e nossa a rua / Senhor do Bonfim.”²²

As designações de Luanda, Costa do Marfim, Guiné e Aruanda apontam para as origens africanas e a expressão em língua iorubá “Awa de” (awa = nós e de = chegar), traduzida em português para "estamos aqui", sinalizando a diáspora para as Américas, concebendo historicidade e origens para a identidade afro-brasileira em seu presente momento.

No trecho “Queimamos de medo / do medo da História / os nossos arquivos / pusemos em branco / a nossa memória”, a queima dos registros do Ministério da Fazenda pelo então ministro Rui Barbosa em 1889, é aqui retratada, e coloca os documentos e a história como uma ameaça de conteúdo revelador. Mesmo que haja controvérsias entre estudiosos sobre as intenções de Rui Barbosa, a arbitrariedade de seu ato ainda é sentida, pois a falta de um contingente documental do período de escravidão é brutal, conteúdos que poderiam nos ajudar a melhor compreender a constituição de nosso próprio país e quem sabe revelar um lado desconhecido do negro brasileiro.

O caráter de militância e conscientização é evidenciado em “Mulato iludido / Fica do teu lado / Do lado do Negro. / Não faças mulato, / A branca traição”. O mulato, que por ser fruto da miscigenação, também carrega descendência africana, e é convocado a militar pela causa negra de maneira um tanto quanto coercitiva, para o período político soaria um pouco panfletário. Mas a necessidade de conscientizar outros setores da população é uma urgência pela qual a Missa também se lança.

Nos dois últimos versos “Senhor Morto / Deus da vida / nessa luta proibida / tem piedade de nós” e “Irmão Mor / da Irmandade / na Paixão / da liberdade / tem piedade de nós”, podemos perceber a afirmação do papel de Cristo junto a luta do negro, compartilhando o mesmo plano espacial. Nas festas “da Irmandade” em louvor a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, muitas vezes são atribuídos aos santos milagres que se assemelham aos de Cristo, como a multiplicação do alimento. Essas semelhanças observadas nas práticas populares e também presentes no discurso reformador dos

²² Ver compassos 15 a 30 na transcrição vocal do “Rito Penitencial (Kyrie)”.

teólogos da libertação, permitem a síntese dos vários elementos poéticos, às vezes já existentes em sua forma sistematizada nas próprias manifestações da cultura afro-brasileira, onde a figura do Cristo também tem sua divindade reconhecida, mas, por advir de vozes do interior da Igreja prenuncia-se então transformações ou uma reformulação dos paradigmas ortodoxos da fé católica.

Observando os elementos percussivos, onde podemos encontrar de maneira mais evidente as concepções musicais e as sonoridades afro-brasileiras, os atabaques se destacam no “Rito Penitencial”, sua combinação com agogô e a maneira como são expressados os ritmos, remetem aos rituais religiosos de matrizes africanas.

Na canção são executados ritmos que tem no agogô a marcação e nos atabaques a apresentação uma base rítmica internalizada, por onde o improvisado nervoso desses instrumentos cria uma sonoridade complexa, difícil de ser representada na pauta, cabendo uma outra maneira de analisá-la e descrevê-la.

Podemos proceder dizendo que assim como no "Rito Penitencial", nos rituais do candomblé e umbanda são utilizados três atabaques: o *Rum*, atabaque de diâmetro largo e de som grave, o *Rumpi*, atabaque de diâmetro e som mediano, e o *Lé*, atabaque de menor diâmetro e de som agudo. Os três instrumentos admitem funções rítmicas e musicais diferenciadas e cumprem papel fundamental no processo de possessão de espíritos nos rituais afro-brasileiros, no qual, sem os atabaques e sem a música adequada emitida por eles, não há comunicação com os deuses. Sendo assim, o pedido, a súplica dirigida ao Cristo, a comunicação com o divino, pode estar representada no sentido religioso atribuído ao atabaque, a ressignificação do signo na *Missa dos quilombos* também perpassa uma compreensão do campo simbólico das culturas de matriz africana, onde o elemento também carrega internamente um componente estético.

Compondo mediante os contrastes culturais que também respondem por contradições nas relações históricas, o contexto sociocultural e os elementos textuais expõem o contraponto conceitual de nossa análise. Definido na correlação entre as vozes soprano – a música na missa e o modo pelo qual ela dá sentido ao discurso dos teólogos da libertação em prol da causa negra – e contralto – dos registros históricos e a verificação de uma situação de condição social desigual – responde a um só tempo pela contextualização dos significados guardados na memória e suas formas de cifragem artística, que ligam a obra ao seu tempo e à realidade que a faz emergir.

3.4 Entre o universal e o particular: articulações poéticas

Milton é um artista que sempre soube transparecer uma sonoridade diferenciada dos demais compositores de sua época, e mesmo flertando com diversos gêneros, determinadas opções estilísticas prevalecem em sua música. Ao compor a Missa, Milton revela que a musicalidade africana presente nos ritmos que ajudam construir a sonoridade particular da obra, surgira de maneira espontânea, nem ele próprio acreditava conhecer tantos ritmos de matrizes africanas (NASCIMENTO, 2012 ver encarte p. 10).

Esse arcabouço instrumental afro que se apresenta impregnado na figura e obra de Milton, são resquícios de um conjunto de experiências e escolhas durante sua carreira, que fazem do artista o reflexo de sua obra. O preconceito na infância, sua relação com a Igreja, que também o proibia nas festas, e a música como linguagem de tradução de seu sentimento de pertencimento, de identidade, são marcadores inscritos pelas experiências de vida do artista que pontuam suas referências ao compor a Missa.

Os arranjos, a interpretação dos músicos, a ritualização do sentido da Missa perpassada pela performance musical, lidam com uma variedade de representações de identidades que se agrupam temporariamente constituindo narrativas que dão significado específico a cada canção do álbum. A música enquanto prática social, técnica voltada para organização de sons, que atende a interesses específicos, e a MPB como mecanismo pelo qual Milton desenvolve a articulação dos diversos elementos culturais no processo de criação, promovem evidências intertextuais que deflagram processos culturais próprios, que correspondem às tensões presentes também no imaginário poético do artista, respondendo aqui a voz tenor de nossa escuta.

A proposta da Teologia da Libertação, em nome de “Todos os Negros da África, os Afros da América, os Negros do Mundo, na Aliança de todos os Pobres da Terra”²³ soa talvez com um tom marxista, mas também traz a proposta para uma perspectiva universal de organização de ações independentes. Esse processo que se realiza pela circulação de bens culturais e conscientização de indivíduos em outros polos do globo, invariavelmente necessita de mecanismos de interlocução. A MPB é um laboratório de experiências feitas com as diversidades culturais presentes no país. Ela manipula seus elementos de maneira mais flexível, sem o rigor e a complexidade simbólica das tradições populares, permitindo a

²³ Ver Anexo I, p. 89.

aproximação e afastamento entre as dimensões políticas, históricas, culturais e artísticas no álbum.

No intento de tornar a *Missa dos quilombos* uma celebração universal, que tem na figura do negro histórico a representação das injustiças sociais, mas esse negro pode facilmente ter seu papel tomado por qualquer outro sujeito social igualmente injustiçado, sua música trabalha no processo de sistematização entre esses diversos padrões de representação cultural.

Assegurando à sua identidade musical proporções globais, a Missa lida de maneira inversa aos interesses mercadológicos de massificação. Seu caráter universal não anula suas especificidades estéticas e conceituais, suas particularidades regionais e históricas, suas idiossincrasias culturais e sociais, pelo contrário, demonstra ser uma voz que fala por vários outros grupos de excluídos pelo mundo.

Milton assume várias identidades para dialogar musicalmente com a realidade, conquistou o ouvido de críticos internacionais através da universalidade de suas canções que se movem há bastante tempo nos circuitos de comunicação de massa, sem que sua identidade sonora se desbote pelos modismos, pela corrosão das dinâmicas universais e exigências para a circulação e comercialização da música.

Na Missa podemos perceber em vários momentos a utilização de formatos mais palatáveis a ouvintes de qualquer espécie, não apenas ligados aos nichos culturais e políticos envolvidos na temática abordada. Essa constituição de um material mais próximo do popular, sua sonoridade festiva, levam o álbum facilmente a apreciações descomprometidas, tomadas pelos seus elementos dançantes, pela ritualização e registro da performance musical, a poética textual se torna mais flexível e pode ser apreendida com maior naturalidade.

Na canção “Ofertório”, alguns elementos nos permitem perceber essa flexibilização de conceitos, que tenta atingir novos espaços, definindo o caráter universal da canção de Milton. Vamos observar:

FIGURA 17 – Transcrição do vocal da faixa “Ofertório”

Ofertório

Milton Nascimento / Pedro Caualçilha / Pedro Torres

1 vez entre parêntesis é cantada por Milton Nascimento

♯ só aparece na repetição

Fonte: Elaborada pelo autor.

A canção traz um samba em Cm. A opção pelo gênero popularizado e massificado pelos meios de comunicação, expoente máximo da cultura brasileira no exterior, demonstra a tentativa não só de ruptura com padrões estéticos de uma missa ortodoxa ou a penetração de práticas populares no interior da Igreja, também apontam para propostas estéticas específicas desse registro sonoro, que muitas vezes podem determinar uma maior apreensão de sua mensagem. A luta por legitimidade no campo simbólico da cultura afro-brasileira, num contexto universal, coloca a MPB e a *Missa dos quilombos* no mesmo curso.

O ritmo de samba, predominante do início ao fim da canção, percorre várias nuances que conduzem o texto musical através de sua base rítmica, sofrendo algumas variações interpretativas que demonstra que o maestro dá liberdade aos seus músicos, deixando a estes a decisão de realizar eventuais inflexões rítmicas. Os versos da canção seguem a cadência do ritmo de samba, que se intensifica da cada conjunto de versos, variando a intensidade de maneira gradativa. A intercalação dos vocais masculinos e femininos, estabelecem uma sutil dinâmica que culmina no último verso com a soma dos dois timbres vocais.

FIGURA 18 – Transcrição base rítmica da faixa “Ofertório”

Ofertório

Bateria

(bumbo dobrando com o surdo)

Surdo

Fonte: Elaborada pelo autor.

FIGURA 19 – Transcrição base rítmica do atabaque da faixa “Ofertório”.

Atabaque

Fonte: Elaborada pelo autor.

Na última estrofe a cultura é apresentada com um outro sentido. À “roda de samba” e aos “ternos do congo” é admitido um vigor renovador representado na “nova cadência”, que rompe “cadeias e força caminhos”, tornando audíveis as vozes, que mesmo silenciadas nos centros, são ouvidas nas periferias e ambientes marginalizados, onde encontram as possibilidades de serem criadas, inventadas “nas sombras”.

O timbre sacro do canto na *Missa dos quilombos*, predominante em todas as canções do álbum, é o componente que costura a obra do começo ao fim, oferecendo junto aos elementos textuais os padrões estéticos e discursivos pertinentes ao papel dos teólogos da libertação. Esse recurso de alternância entre vozes masculinas e femininas, a utilização de tons maiores e seus relativos menores e vice-versa, são características próximas a música sacra medieval, ainda modal, que tinham na expressão vocal a maneira de se comunicar com o divino.

No “Ofertório” esses padrões são levemente deslocados pelo ritmo que acompanha

as síncopes predominantes no samba, sem que esses deslocamentos estruturais venham a interferir na textura do canto, pelo contrário, a entonação litúrgica assume uma natural cantabilidade na canção.

O conhecimento dos padrões culturalmente estabelecidos, tanto católico como afro-brasileiro, se torna indispensável para o nível de significação no qual a *Missa dos quilombos* opera. No tipo de orquestração sugerido por Milton, percebemos vozes e teclados, carregando inseparavelmente o tónus sacro-católico e a seção rítmica comportando as sonoridades populares e religiosas de matriz afro. O domínio das linguagens que Milton apresenta são habilidades adquiridas ao longo da vida. As escolhas estilísticas, as experiências artísticas e culturais, os valores implícitos que compõem uma identidade musical e orientam o artista na busca por espaço e legitimação no campo da música, são particularidades do processo criativo que podem fundir homogeneamente o artista com a sua obra, refletindo muitas vezes sua própria realidade.

3.5 Desdobramentos verificáveis: a circulação e recepção da Missa

Na análise da música popular, de estruturas textuais e padrões musicais variados e tudo o que a eles pode ser agregado, o campo que apresenta maiores desafios à compreensão se encontra nos efeitos da música nos ouvintes, ou seja, na recepção promovida pela escuta. A interpretação do fenômeno musical, em nosso caso a Missa, pode muito bem atravessar as dimensões pertencentes a música e se alojar em outros sistemas de significação social. Essa reverberação que encontra ressonâncias no ambiente social pode ser observada em sua repercussão dentro e fora da instituição católica. Verificaremos alguns registros que apontam para outras interpretações da Missa em momentos distintos, e o diálogo intersubjetivo entre as partes que imprimem julgamento à celebração permitem-nos adentrar no imaginário coletivo e perceber algumas possibilidades de apreensão.

Essas interpretações, muitas vezes conflitantes, expõem um momento específico da recepção, que carrega em si outros cruzamentos interculturais. Trabalharemos aqui com três registros diferentes: 1) o texto de Eduardo Hoornaert para a Revista Eclesiástica Brasileira de 1981; 2) o período de proibição da *Missa dos quilombos* pelo Vaticano; e 3) o musical dirigido por Túlio Mourão. Ao lidar com esses registros, verificamos que há sempre uma postura política envolvida. A circulação e a recepção compartilham os bens simbólicos articulados na Missa que são apreendidos de diversas formas, por sujeitos e grupos distintos.

O texto do padre Eduardo Hoornaert (1981), publicado em dezembro de 1981,

mostra um olhar particular. O título “A Missa dos Quilombos chegou tarde demais?”²⁴ é uma indagação ao valor social da celebração. Hoornaert menciona o fato da iniciativa partir de movimentos intelectuais da Igreja, e não dos movimentos populares, reconhecendo por isso a precariedade da celebração. Colocando a apropriação do tema como incoerente, em que as injustiças sociais e a condição do negro não lhe dizem respeito, sendo consideradas legítimas somente quando são pronunciadas diretamente por esses grupos de excluídos.

Quando tratamos dos limites que a recepção estabelece de maneira imediata ou o mais próximo disso, devemos considerar uma análise a longo prazo para podermos constituir regimes de compensação para cada tempo da escuta da *Missa dos quilombos*.

O propósito da *Missa dos quilombos* é bem maior, caminha junto a um processo de renovação do pensamento ortodoxo da Igreja, que ao longo da história negou o papel do negro em seu interior, como também contribuiu para denegrir a imagem de sua cultura e religiosidade, deturpando crenças e condenando comportamentos. Muitos desses conceitos já estão solidificados no imaginário e nas estruturas de poder dentro da Igreja, atendem a uma pedagogia da dominação que segue uma lógica processual do conflito que é histórico.

O imediatismo e a precipitação presentes na fala do padre Eduardo Hoornaert, até certo ponto compreensíveis pelo momento e contexto de sua recepção, não levam em consideração a historicidade do processo de ruptura e transformação das estruturas de poder. Abordar o tema e defendê-lo junto a outras convicções e paradigmas da Igreja, demonstra-se pertinente frente à condição de profunda repressão verificada no período de ditadura e posterior a ele também. Mesmo sendo idealizada por membros da Igreja, a abertura para o debate já se apresenta como conquista, na qual a militância e a conscientização política da condição do negro no Brasil deve ganhar ressonância. A própria opinião do padre é um reflexo dos desdobramentos do debate, que nos orienta na busca de um sentido para a *Missa dos quilombos* que possa certificar sua propriedade.

A repercussão da celebração no Vaticano também não foi das melhores. Através do comunicado da CNBB, a proibição da *Missa dos quilombos* e também da *Missa da terra sem males* chegou quase que imediatamente aos bispos participantes. Em meados do ano de 1982, as Missas foram censuradas sob a alegação de não corresponderem com a liturgia católica, pontuando que “(...) a celebração deve ser somente memorial da morte e ressurreição do Senhor e não reivindicação de qualquer grupo humano e racial”(MINAMI, 2009, p. 118) e que “embora seja apreciado o zelo de arrependimento e de reparação que quer exprimir, não

²⁴ Ver Anexo II, p. 120-121.

pode fazer este Dicastério desistir de emitir um julgamento e de não permitir para o futuro atos semelhantes à chamada ‘Missa dos Quilombos’” (Ibdem)

A incompreensão das propostas da Missa contradiz os próprios compromissos estabelecidos no Concílio Vaticano II, mostrando que mesmo no discurso de abertura e aproximação com o povo existe um nível de controle que se deseja preservar. A defesa de um processo de enculturação do Evangelho, que leve em consideração a cultura como mecanismo de apreensão de uma leitura contextualizada dos mistérios da fé, rompe com a visão evangelizadora europeia, que muitas vezes serviu como instrumento de dominação da cultura ocidental sobre as demais que aqui se encontraram sob particularizadas circunstâncias da realidade brasileira.

A proposta da Missa, nada mais é do que reconhecer algo que já existe na relação da Igreja católica no Brasil, um catolicismo que atinja o popular. O diálogo inter-religioso, a síntese com as práticas populares e afro-brasileiras, são meios pelos quais a Missa se coloca politicamente denunciando as injustiças sociais e a opressão do poder hegemônico, que em vários momentos se alinhava ao poder mais conservador da Igreja.

A proibição da Missa durou praticamente uma década, mas não serviu para silenciar o episcopado brasileiro que reivindicava mudanças estruturais na Igreja. Na IV Conferência do Episcopado Latino-Americano, em Santo Domingo, 1992, que celebrava os 500 anos de evangelização das Américas e que tinha como temática principal a cultura, os bispos brasileiros se pronunciaram diante dos representantes do Vaticano reivindicando um novo debate sobre cultura na atuação da Igreja no mundo.

A interferência dos bispos brasileiros no organograma da conferência foi significativa, redimensionou o debate para a contextualização das particularidades históricas e culturais dos diversos espaços onde a Igreja atua. A resolução da conferência foi satisfatória para o episcopado brasileiro, reconheceu o processo de enculturação da fé e do Evangelho, ou seja, “a fé deve ser expressada de acordo com a cultura do indivíduo, o evangelho deve ser praticado dentro dos dados aceitáveis pela sua cultura” (PIRES *apud* BOUBLI, RANGEL, 2006).

A partir desse momento, a *Missa dos quilombos* foi oficialmente liberada ou libertada, dos grilhões da censura e do silêncio, sendo realizada durante a década de 1990, tanto com cunho religioso quanto artístico. A Missa em seu caráter artístico torna-se um elemento com maior poder de mobilidade, cabendo sempre uma nova interpretação sobre as impressões da obra.

A Companhia Ensaio Aberto²⁵, que propõe uma releitura da *Missa dos quilombos* para os tempos atuais, através de um espetáculo teatral, mas que envolve muita música, tem como propósito tornar o teatro uma arena de discussão da realidade, assumindo um papel crítico e politizado. A retomada de funções sociais para o exercício do palco, “(...) onde o Mundo seria visto como prioridade, mais importante que a própria cena”, converge intenções artísticas do passado com o presente, estabelecendo continuidade ao processo de significação da Missa, e sua permanência no espaço social também corresponde a virtudes que permitem ainda hoje uma relação dialógica com a realidade.

O espetáculo da Companhia Ensaio Aberto lançado em 2002, sob a direção geral de Luiz Fernando Lobo e musical de Túlio Mourão, ficou em cartaz praticamente por uma década. Sobre o espetáculo, o diretor geral diz:

Parece que vamos falar só dos velhos quilombos, dos tempos antigos da escravidão (o que nem mesmo é a intenção da Missa dos Quilombos original), mas, segundo dados da Organização Internacional do Trabalho, nunca houve tanto trabalho escravo no mundo como hoje. Entre 1995 e 2010, o Grupo Especial de Fiscalização Móvel do Ministério do Trabalho libertou da escravidão quase 39 mil pessoas. Gente com trabalho não remunerado e obrigatório. O tema é mais atual do que nunca.²⁶

A Missa reaparece em um contexto atual, mas que apresenta a escravidão como resquício de um passado brasileiro ainda não resolvido. O espetáculo é representado em louvor a Xangô, como já mencionamos, orixá da justiça, demonstrando que o teor político é uma marca que acompanha a Missa mesmo quando ressignificada.

Várias adaptações podem ser percebidas no *caderno de apoio*, como a supressão de trechos das canções e a inserção de textos contemporâneos, como um de Herbert de Souza, o Betinho, e uma carta de trabalhadores rurais. Segundo Túlio Mourão, o principal foco da Missa a partir de então está em agregar uma quantidade maior de injustiçados, não focando diretamente na figura do negro, mas em uma conjuntura atual de exclusão em massa, planetária, tão ou até mais desconcertante do que no período de sua concepção original (BOUBLI, RANGEL, 2006).

Com o agravamento dos problemas sociais, o texto da *Missa dos quilombos* apresenta consistência suficiente para atravessar os tempos e servir como instrumento de discussão da realidade brasileira na atualidade. Esse processo de contextualização requer mudanças estruturais no intuito de preservar um valor semântico, que venha a corresponder

²⁵ Disponível em: ensaioaberto.com. Acesso em: 15 nov. 2013.

²⁶ Ver Anexo III, p. 123.

com os propósitos inscritos em outros tempos e formas. Portanto, a postura de Túlio Mourão em valorizar certos trechos do texto musical, inserir outros, mudar a ordem das canções, já condiz com uma nova interpretação da obra. Seus intérpretes passam a atuar como produtores, quando através de sua performance dão novo fôlego ao processo de sua significação, ao mesmo tempo que são receptores, operando com formas subjetivas internas que buscam na apreensão de conhecimento constituir uma maneira de interpretar seus enunciados no presente.

A amplitude de sentidos que podem escapar para outros sistemas de significação é um fenômeno sobre o qual não há controle. A recepção, de qualquer forma, é uma articulação cognitiva pela qual se estabelece a continuidade da comunicação, dando historicidade à produção da Missa e continuando o debate sobre os problemas sociais no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O negro, de todas as partes do mundo, aquele que é tomado pela dor, fazendo dela seu cantar. Que sente na pele a corrosão do poder a tempos, se vendo proibido e inviável. Seja no crime, no samba ou na macumba, no gueto, favelas ou morros, ele é um sobrevivente, resiste a tudo e a todos, permite que outros em igual condição sejam enegrecidos também.

De colonizado nas Américas e em sua mãe África a domado nos campos simbólicos do mundo moderno. De histórias múltiplas, africano que se faz baiano, pernambucano, carioca, mineiro, enfim, afro-brasileiro, mas novamente excluído. De narrativa ácida, toca a ferida como se não houvesse sofrimento, sorrindo. Por trás dessas cortinas se escondem feitos e fatos, avanços e recuos estratégicos para se manter em jogo, as assimilações de outros mecanismos de afirmação perpassados pela cultura.

Em nosso trabalho não tivemos a pretensão de aprisionar algum significado definitivo aos aspectos musicais da *Missa dos quilombos*, pois o contexto em que está envolvida se torna tão complexo quanto a própria realidade representada. Nesse campo inesgotável de apreensão de conhecimento, buscamos através de alguns filtros epistemológicos trazer informações que achamos relevantes para o entendimento de algumas das diversas faces da Missa e suscitar a discussão e o debate sobre a cultura afro-brasileira e a música popular.

Destacamos a musicalidade popular afro-brasileira, contida indissociavelmente em diversas das práticas sociais do cotidiano das comunidades negras. Elas também são responsáveis por preservar memórias e se oferecer à reconstituição de novos significados que

podem ser expressos via música. Tentamos entender a música na Missa enquanto veículo de transmissão oral, transmissão essa que não passa apenas pela questão verbal eloquente das canções, mas, sim, pelo aprendizado da arte e o domínio da linguagem musical necessária à inteligibilidade dos seus significados. A música popular, muitas vezes objeto de repressão e censura, tão cara aos nossos ancestrais, nos chama a atenção para a importância do ato de observar, de ouvir, de sentir, de viver muito antes de aprisionar certas sensações na fala ou no canto.

Um gesto, uma atitude, um comportamento. Durante o Regime Militar foi preciso ter o couro grosso para enfrentá-lo. As posturas de enfrentamento encaravam o cano dos fuzis. Para vários dos que se lançaram em combate, a música popular trazia inspiração. Como a "Canção do Sal" serviu ao Dom Pedro²⁷, muitos outros assim foram.

A subversão através da arte é um processo que sempre esteve presente nas atitudes progressistas do ser humano moderno. A Missa portanto, é espetáculo e celebração, é música e é religião, é canto e é comunicação. Reúne um conjunto de possibilidades descritivas que transcende sua própria materialidade histórica. As causas humanas em suas canções devem ser constantemente submetidas à observação científica. Não temos como medir seu grau de eficiência, apontar alguns dos deslocamentos proporcionados nas estruturas, que propõem contrapor e demonstrar a intensidade do ato.

Ser cristão sim, mas antes de tudo ser negro, é o que se pretende dizer com a Missa dos Quilombos. A enculturação do Evangelho, mas como pressuposto de devoção, possível somente no reconhecimento da fé para além da religião, favorecendo o convívio organizado de uma diversidade simbólica e estética no interior do ritual. Ao demarcar um lugar na memória a *Missa dos quilombos* não se tornou obsoleta. Enquanto houver desigualdade social de qualquer gênero no país será sempre atual. Seu sistema de significação se mantém em aberto, cabendo novas interpretações. Como no espetáculo da Companhia Ensaio Aberto, que rompe, não de maneira definitiva com o espaço da Igreja, mas leva ao espaço do palco o compromisso social e a postura artística politizada que carrega a Missa. Suas ressignificações talvez sejam tão ou até mais importantes que suas representações no passado. A compreensão de uma condição de opressão e miséria se torna o elo entre sua verossimilhança com o real vivido.

Portanto, suas metamorfoses dão movimento e historicidade ao ato. Têm comportamentos e inquietudes compartilhadas entre cidadãos comuns. Ao falarem a mesma

²⁷ Ver anexo I, p. 90.

linguagem e integrar-se em relação a suas habilidades à procura do tom apropriado a uma comunicação sensível, nossos protagonistas fazem da música popular veículo por onde passam experiências de vida e saberes historicamente aprendidos. Domínios pelos quais se erguem os sentidos de sua própria existência.

A MPB é o tempero indispensável na composição, é uma prática vagabunda, concepção mundana de se integrar ao todo. Tudo pode ser conectado à música. O ritmo, o raciocínio, a melhor estratégia, a interrogação, os desejos dedicados ao por vir, o direito de viver na memória e de existir na mensagem, significado tácito da alma em poesia, em movimento. Ao debruçarmos na temática, enxergamos na MPB e nas canções da Missa o passaporte para um universo de símbolos e significados que nos ajudaram a preencher algumas lacunas, fornecendo recursos, por vezes analisáveis, respondendo a questões que se levantam na pesquisa.

A música, enquanto local de poder e de regulamentação de símbolos, admite uma multiplicidade de significados, no entanto, para uma compreensão especializada são necessários certos aportes que se impõem de forma arbitrária à escuta e estabelecem apontamentos que viabilizam a leitura do fenômeno musical. Acreditamos que a decodificação desses símbolos e significados atribuídos podem ser apreendidos através da análise crítica do contexto e das práticas através das quais os sujeitos sociais se comunicam.

A pesquisa mesmo apontando para uma infinidade de possibilidades de análise, destaca a relevância das representações culturais no processo criativo de Milton Nascimento, das quais são extraídos determinados padrões musicais que estabelecem uma ligação com a identidade sonora das culturas afro-brasileiras. Conhecer melhor seus elementos nos permitiu localizar de onde vêm as vozes que se alinham na Missa, quais suas funções na composição e alguns possíveis efeitos de polifonia na escuta.

O álbum é produto resultante de ações de diversos modos, não restritos ou diretamente relacionados ao universo da música. Podemos compreender melhor como as dinâmicas sociais possibilitam a aproximação e o distanciamento entre as diversas classes de sujeitos em torno de vontades que são comuns, que recompõem os sentidos de estar no mundo. Mesmo com toda fragmentação e descentramento da identidade negra, mesmo com a amplitude do conceito de cultura popular e sua imbricada diversidade estética, mesmo com toda massificação que imprimiu novas dinâmicas em outras partes do globo, fomos capazes de identificar o teor de africanidade do álbum sem que deixássemos de estabelecer conexões com o seu contraponto católico. Essas representações que visam atender a exigências sociais, dão ao álbum uma correspondência prática, que gira em torno dos exercícios constantes de

reconstituição do sentido em si de seus sujeitos, ou seja, de suas identidades.

Por abordarmos a Missa em uma perspectiva social e multidisciplinar, não nos desviamos de uma análise objetiva do álbum. Permitimos acompanhar o fluxo dessas vozes no plural, pois é a partir dessas vozes que podemos equacionar os sistemas de significação nele implicados. Portanto, um modelo de análise de foco móvel que facilite o trânsito entre as áreas do conhecimento, parece ser a proposta mais adequada para o tipo de objeto com o qual trabalhamos.

As dimensões simbólicas conferem um caráter estético, e retomam sentidos culturais e históricos do negro brasileiro. A tendência a uma estetização simbólica em nossa análise do material sonoro, acompanha os relevos que são evidenciados e se tornam mais visíveis nos arranjos da composição, fazendo da Missa reflexo das experiências e anseios de homens oprimidos e sensíveis à condição.

Durante muito tempo a cultura afro-brasileira serviu para entreter, divertir e promover a alegria da nação; mas como objeto dominado, no lugar do exótico, do inferior, subalterno ou subordinado no discurso de elites letradas, serviu pouco para ser levada e respeitada. A capoeira, o carnaval, as religiões afrodescendentes se ergueram pela sua representatividade no interior da população brasileira, e não pela legitimidade dos decretos e leis. Antes de chegar ao consentimento das autoridades e intelectuais já eram práticas do povo. Através de muita mobilização e luta, vão sendo reconhecidas legalmente pelo poder público.

A Lei Federal nº. 10.639, sancionada no ano de 2003, mas longe de se tornar visivelmente efetiva ainda hoje, obriga o ensino fundamental, médio e superior a incluir em seus conteúdos programáticos a temática de História da África e História da Cultura Afro-brasileira. O Estatuto da Igualdade Racial visa “combater a discriminação racial e as desigualdades raciais que atingem os afro-brasileiros, incluindo a dimensão racial nas políticas públicas desenvolvidas pelo Estado”. Os sistemas de cotas, que mesmo com toda resistência da elite branca e aceitação do acesso dos negros as instituições de ensino, vem sendo foco de debate e observação. Todo esse aparato jurídico representa uma ligeira mudança nos interesses e nos modos de se pensar o negro no Brasil.

Mas não acomodemos, a realidade extrapola a jurisprudência da justiça instituída. Na medida em que os parâmetros adotados para a inclusão do negro sejam referendados, também por uma concepção afro-brasileira, a construção do conhecimento deve passar a ser pensada e praticada na perspectiva da pluralidade cultural. Portanto, podemos considerar um avanço significativo nas políticas públicas, que comprovam a relevância da história das camadas

subalternas como importantes para a formação de sujeitos sociais, e no processo de constituição de condições equânimes entre as classes de qualquer gênero.

A utilização de materiais alternativos que possam melhor descrever os conflitos sociais cumpre um papel complementar nas demandas sociais. Portanto, as canções da *Missa dos quilombos* podem atuar como mecanismos de aprendizagem lúdica, pois a música rompe com padrões pedagógicos rígidos, ortodoxos e pragmáticos, trazendo à baila outras maneiras de se absorver e construir conhecimento.

Nosso olhar para a *Missa dos quilombos* é parte de nosso empenho enquanto estudioso da música popular, dar voz a voz da tradição, da resistência e da recriação, e não a prender pretensiosamente nos papéis, tintas e arquivos. Assim percebemos que os estudos sobre a cultura podem contribuir para a pesquisa em música. Análises como as que propomos em nosso trabalho estão longe de esgotarem as possibilidades da *Missa*. Deixamos aqui nossa pequena colaboração para novos trabalhos que queiram lidar com a temática.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, W. R.; FILHO, W. F. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-orientais, 2007.

ARAGÃO, P. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. Rio de Janeiro: Unirio, 2001.

ARNS, P. E. **Brasil: nunca mais**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

BARKER, C. *The Sage dictionary of cultural studies*. Londres, Sage, 2004. *Apud*:

BARBERO, J. M. **Dos meios as mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BORGES, M. **Os sonhos não envelhecem**. 5. ed. São Paulo: Geração, 2002.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. (Intr., org., seleç. e trad.) Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BUDASZ, R. Música e Cultura. *In*: BUZASZ, R. (org.) **Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas**. Goiânia: ANPPOM, 2009.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2000.

CANTON, C. Das “velhas senzalas” às “novas favelas”: a Missa dos Quilombos. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXV, 2009, Fortaleza. **Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética**. Fortaleza: ANPUH, 2009.

CASTRO, Y. P. Língua e nação de candomblé. **África**: Revista do Centro de Estudos Africanos da USP. São Paulo: Edusp, 1981.

CHARTIER, R. **À beira da falésia**: a História entre certezas e inquietudes. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

CHARTIER, R. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 5, n. 11, jan. 1991. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>

CHARTIER, R. **Formas e sentido. Cultura escrita**: entre distinções e apropriações. Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003.

CONDINI, M. **Dom Hélder Câmara**: modelo de esperança na caminhada para a paz e justiça social. 2004. 131 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

D'AMICO, L. **Africa Folk Music**. Atlas, Book, vol. 1, Firenze, 1997.

DIEHL, A. A. **Cultura historiográfica**: memória, identidade e representação. Bauru: Edusc, 2002.

EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

FLORENTINO, M. **Em Costas Negras**: Uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FUBINI, E. **A Estética da Música**. Lisboa, Portugal, Edições 70, 2008.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GILBERTO, J. **Chega de saudade**. Rio de Janeiro: Odeon, 1958.

GINZBURG, C. **O Queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido

pela inquisição. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. “A tradição viva”. *In*: KI-ZERBO, J. (org.) **História Geral da África I. Metodologia e pré-história da África..** São Paulo: Ática / UNESCO, 1980.

HELLERN, V.; NOTAKER, H.; GAARDER, J. **O Livro das Religiões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HINKEL, A. **Teologia poética e poesia teológica em Dom Pedro Casaldáliga**. 2011. 214 f. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Cultura) - Universidade de Aveiro, Portugal, 2011.

HOLLOWAY, T. H. O “saudável terror”: repressão policial aos capoeiras e resistência dos escravos no Rio de Janeiro XIX. *In*: **Estudos Afro-asiáticos**. Rio de Janeiro: CEAA, 1989.

HOORNAERT, E. A Missa dos Quilombos chegou tarde demais? **Revista Eclesiástica Brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1981.

JABOUR, C.; HOLLANDA, L. B. **A sede de peixe**. Rio de Janeiro, 1997.

JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. *In*: JODELET, D. (org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

LIMA, R. K.; LIMA, M. A. Capoeira e cidadania: negritude e identidade no Brasil republicano. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v.34, 1991.

MINAMI, E. Milton Nascimento e o diálogo inter-religioso na Missa dos Quilombos. **Conhecimento e diversidade**, Rio de Janeiro v. 1, n. 1 2009.

MINTZ, S. W.; PRICE, R. **O nascimento da cultura afro-americana**: uma perspectiva antropológica. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Pallas – Universidade Candido Mendes, 2003.

MISSA dos quilombos. Direção de Liloye Boubli. Produção de Cláudia Rangel. Brasília: Tv Senado, 2006.

MOURA, C. **Os quilombos e a rebelião negra**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

NAPOLITANO, M. **História e Música**: história cultural da música popular. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NASCIMENTO, H. G. Campo polifônico: modulando sem deixar o Tom. *In*: CERASOLI, J.; SEIXAS, J. **UFU, ano 30**: tropeçando universos (artes, humanidades, ciência). Uberlândia: Edufu, 2008.

NASCIMENTO, H. G. A significação da Música Popular em sua escuta musicológica. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE MUSICOLOGIA DE PIRENÓPOLIS, I, 2011, Pirenópolis. **Anais do I Simpósio Nacional de Musicologia de Pirenópolis**, Pirenópolis, 2011.

NASCIMENTO, M. **Travessia**. A&M, Rio de Janeiro, 1967.

NASCIMENTO, M. **Courage**. A&M, Estado Unidos, 1968.

NASCIMENTO, M. **Milton**. EMI/Odeon, 1970.

NASCIMENTO, M. **Milton**. A&M, Estados Unidos, 1976.

NASCIMENTO, M. **Missa dos Quilombos**. Ariola, Rio de Janeiro, 1982.

NASCIMENTO, M. **Tambores de Minas**. WEA. 1998.

NASCIMENTO, M. **CD Missa dos Quilombos**. São Paulo, Abril, 2012.

PEREIRA, A. P. Arranjo Coral: definições e poesis. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM. XV, 2005, **Anais do XV CONGRESSO DA ANPPOM**, Rio de Janeiro, 2005.

PINTO, J. P. Os muitos tempos da memória. **Revista Projeto História**. n. 17. São Paulo: PUC-SP, 1998.

PINTO, T. O. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP, 2001. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012001000100007>

PIRES, A. L. C. S. **Movimentos da cultura Afro-Brasileira – A Formação Histórica da Capoeira Contemporânea – 1890-1950**. 2001. 453 f. Tese (Doutorado em História) – Unicamp, Campinas, 2001.

PLAZA, J. Arte / Ciência: uma consciência. *Revista ARS*, São Paulo, v.1, n.1, 2003. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202003000100004>

REIS, J. J. De olho no canto: trabalho de rua na Bahia na véspera da abolição. **Afro-Ásia**, n. 24. Bahia, 2000.

REGO, W. **Capoeira angola: ensaio sócio-etnográfico**. Salvador: Itapuã, 1968.

SCHWARCZ, L. M. (org.) **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, V. G. **Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SOARES, C. E. L. **Capoeira Escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

TAGG, P. Analysing popular music: theory, method and practice. *In*: **Popular Music**, v. 2, 1982. <https://doi.org/10.1017/S0261143000001227>

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. *In*: KI-ZERBO, J. (org.) **História Geral da África I. Metodologia e pré-história da África**. São Paulo: Ática / Unesco, 1980.

VOLPE, M. A. Irmandades e ritual em Minas Gerais durante o período Colonial. **Revista Música**, São Paulo, v. 8, n. 1, 1997. <https://doi.org/10.11606/rm.v8i1/2.59977>

WILLIANS, R. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIANS, R. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores S/A, 1979.

WILLIANS, R. **Cultura**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

SHORTER, W. **Native dancer**. Columbia. Estados Unidos, 1974.

Novembro de 1981. Eu estava lá no Recife, vendo e ouvindo tudo. Pele e pelos arrepiados. Dom Helder, Dom Pedro e Dom Zumbi denunciando os crimes cometidos contra os negros no Brasil e proclamando todos a criar uma nova história. A música de Milton Nascimento ganhava a praça, as pedras, as pessoas. O povo estava ali inventando o passado para fazer presente e futuro mais justos. No dia Nacional do Negro e aniversário da morte de Zumbi, brasileiros se uniam em torno de música, palavras, crenças e idéias. Eramos todos participantes de um acontecimento inesquecível.

Tudo começara em Goiânia, ou muito antes, pois se foi lá que conhecemos pessoalmente Dom Pedro Casaldáliga e pela primeira vez se falou em missa dos quilombos. Muita coisa já se passara em nossas vidas para tornar este encontro inevitável.

Gente da cidade grande, há muito tempo acompanhávamos com admiração o trabalho de Pedro — assim ele quer que o chamemos. E ele, mistério e beleza da comunicação de energia entre as pessoas, também estava de olho em nós: “Quando, lá em São Félix do Araguaia, me sinto acuado, sem ânimo, e ouvindo sua música que busco energia para continuar meu trabalho”, confessou ele pro Milton. Tanto que já escrevera, há anos, um belo poema sobre a canção do sal.

Arquitetura de passarinho: assim me expressei sobre aquela figura franzina, um contraste diante do vigor de suas atitudes, da energia na defesa de sua crença e de seus ideais de justiça. Tinha que ser um passarinho o nosso Bispo. Em Goiânia ele nos fez conhecer pessoas como Pedro Tierra, seu parceiro, poeta e homem de muita luta. E os jovens músicos gaúchos e paulistas, que lá estavam para participar da “missa da terra sem males” — espetáculo religioso, humano, poético e desesperado em favor de nossos índios.

Ele nos fez conhecer um outro Brasil, nos pôs em contato com várias nações indígenas e nos envolveu num clima de paz e harmonia que eu chamaria de comunhão. Foi nesse ambiente, em meados de 1980, que os dois Pedros nos falaram do projeto missa dos quilombos, idéia sugerida por Dom Helder Câmara. Voltamos para casa certos de que, como na nossa música, qualquer dia a gente voltaria a se encontrar.

Após um ano de muita pesquisa, páginas e mais páginas escritas, uma infinidade de telefonemas, cartas e viagens, chegou-nos o texto dos Pedros: um grito revoltado, triste e consciente contra a violência sofrida pelos negros em nosso país, ao longo da história e nos dias de hoje, e um canto de esperança, uma convocação a luta pela mudança.

Instigado pelo texto, Milton Nascimento produziu então uma partitura de extraordinária beleza melódica e riqueza harmônica e rítmica.

Agora era reunir os amigos cantores e músicos para a celebração. Rapazes e moças de Belo Horizonte foram convocados para o coro, enquanto Robertinho Silva trazia do Rio o fino do pessoal da percussão. Fomos todos então pro Recife, comandados pelo nosso maestro (na vida e na música) Milton Nascimento, Bituca primeiro e único.

Debaixo do abrigo carinhoso das irmãs Carvalhinho e Escobar convivemos três dias com gente que, do Brasil inteiro vinha assistir a missa e transmitir sua experiência de vida. Mais uma vez o clima de amizade e comunhão tomou conta de nós.

E o resultado foi este que eu estava falando. O que se viu e ouviu foi de arrepiar. Celebrantes, músicos, coro, maestro e povo compuseram, juntos, um espetáculo que comoveu até as pedras da praça do Recife.

Fernando Brant



Quando, em praça pública, na mesma em que ergueram a cabeça de Zumbi, Milton cantou:

*Em nome do Povo
que fez seus Palmares
que ainda jará
Palmares de novo
Palmares, Palmares, Palmares
do Povo!*

(Missa dos Quilombos, Entrada)

a profecia começava a transbordar a sua denúncia. E, publicamente, entre sons e danças os profetas se alternavam cantando a Liberdade e a Esperança.

Os Pedros da Terra — Casaldaliga e Tierra —, D. José Maria Pires, arcebispo de João Pessoa, D. Helder Câmara, arcebispo de Olinda e Recife, profetizaram os Novos Tempos. Milton mesclava às vozes a sua música secular de um Brasil das Minas moldado pela África Negra.

O momento profético da Missa dos Quilombos cortava, como um bisturi, um corte profundo na História da Igreja do Brasil.

*Houvesse a Igreja da época marcado
presença mais na senzala do que na Casa
Grande, mais nos Quilombos do que nas
Cortes outros teriam sido os rumos da
História do Brasil desde os seus primórdios,
outra teria sido a contribuição do negro
ao nosso desenvolvimento. Porque mesmo
desenraizado do seu povo e sua terra, mesmo
reduzido ao cativo e sujeitos a jornadas
de até 18 horas de trabalho conservou em si
força de aglutinação e de preservação de
seus valores originais. Estas forças foram
principalmente a religião e a combatividade.
(D. José Maria Pires, homilia da Missa dos
Quilombos).*

E a denúncia de séculos de conluio com os opressores rasgava a noite do Recife. Firme e compassado D. José assumia a sua negritude: "Pretos, meus irmãos, brancos, meus amigos". O poema dos Pedros desnudava os anos de escravidão e abria as perspectivas de Esperança cantando os quilombos da resistência e das novas alternativas para os homens e a sociedade.

Milton calara, emprestara a sua voz para o grupo que, como quilomboas, cantavam os hinos e os cantos do Novo Quilombo. Os ecos de suas denúncias calavam fundo e apelavam a uma perseverança e resistência... "Sê fiel até a morte"... (Ap 2,10).

No ofertório, junto com as oferendas do pão e do vinho, a entrega do holocausto de Zumbi:

*Recebe, Senhor
a cabeça cortada
do Negro Zumbi
guerreiro, do Povo,
irmãos dos rebeldes,
nascidos aqui,
do fundo das veias, do fundo da raça,
o pranto dos negros, acolhe Senhor!*

(Missa dos Quilombos, Ofertório)

O apelo à conversão se desvelava. Que os homens todos, de todas as raças e credos se unissem contra a opressão, as injustiças, a ausência de Paz. Viver é não conceder na morte. Não temer. Resistir. Perseverar. Caminhar para onde se encontra a VIDA. Denunciar ao mundo este conflito constante entre a imposição dos opressores e a busca de liberdade e paz dos oprimidos.

Saber que a vida dos opressores é paga à custa da morte e da pouca vida dos oprimidos pela força e violência. Nesta resistência é que afirmamos nossa capacidade de amor. Um amor em atos e obras. Não o das boas intenções; nem o das evasões em nome do "ainda não é hora de".

A poesia e o canto manifestavam a comunhão dos Pedros e Milton: a fraternidade e o amor dos homens única vereda segura na travessia da Vida. Milton sempre cantou, sem nunca esconder, a sua busca incessante de fazer os homens se amarem e serem amigos e irmãos. Os Pedros sempre, através de suas virulentas poesias, proclamaram o mundo novo da fraternidade e da reconciliação humana. E tanto um como os outros sabem que estar do lado de Deus é aprofundar esta dimensão de companheirismo, criada e amadurecida, numa luta comum para um mundo onde se realizará a Justiça e a Paz, onde os homens serão irmãos e solidários entre si.

Não haverá mais recém-nascidos que apenas vivem alguns dias ou velhos que não vivam longos anos. Pois morrer aos cem anos será morrer jovem e não chegar aos cem será tido como uma maldição. Construirão casas e nelas viverão. Plantarão vinhas e comerão dos seus frutos. Não construirão para que outro vá viver, nem plantarão para que somente os outros comam. (Is 65,20ss)

Esta a síntese perfeita da Missa dos Quilombos: Isaias vingado em Palmares. E a proclamação da Esperança encerra o ciclo da profecia na noite do Recife.

Nada de escravo de hoje ser senhor de escravos amanhã. Basta de escravos. Um mundo sem senhor e sem escravo. Um mundo de irmãos. (D. Helder Câmara, em Invocação a Mariama)

A certeza de que um dia amaremos plenamente. Dia este conquistado através da nossa luta e do nosso empenho. Dia este comum a todos os pobres e oprimidos de todos os cantos da Terra, humanizados pela sua capacidade de amar vivida plenamente, num mundo de gozo e festa.

E a espera do nosso Quilombo total — o alto quilombo dos céus — os braços erguidos, os Povos unidos serão a muralha ao Medo e ao Mal, serão valhacouto da Aurora desperta nos olhos do Povo, da terra liberta no QUILOMBO NOVO!!!
(Missa dos Quilombos Marcha final)

E até lá os Pedros continuarão imersos na poesia e na luta. Milton parindo o seu canto a ferro e fogo. E as estrelas não estarão impassíveis pois aprenderam, com os profetas, — quilombolas da VIDA — "que o que estava neles escrito era irrepitível desde sempre e por todos o sempre, porque as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda oportunidade sobre a terra".

Frei Paulo Cezar Loureiro Botas



No dia 06/07/80, fazíamos por acaso com a música Sentinela, o que seria a nossa primeira experiência para um Projeto de Gravação dentro de uma Igreja.

Era um sonho que eu tinha para o grande Bituca.

A sonoridade obtida deixou-me completamente motivado para a realização deste projeto. Em papos com o Milton, trocamos idéias e consegui dele a concordância e grande incentivo à realização deste LP. Daí então partimos juntos. O problema era encontrarmos um local onde a sonoridade exterior não prejudicasse o ambiente de gravação. Depois de muita pesquisa Marcinho indicou-nos o "Convento do Caraça" em Minas Gerais.

Eu, Nestor e Carlão passamos todo o primeiro dia testando os sons naturais da Igreja e todos os equipamentos. No fim do dia a conclusão foi quase desanimadora. Colocamos 1 bateria, 4 atabaques, 1 percussão, 11 vozes, 1 guitarra, 1 contrabaixo e teclados, todos juntos tocando. A reverberação foi terrível, senti arrepios de calor e passou-me que a idéia estaria fracassando. Com preocupação voltei-me para o fato de ter deslocado 32 pessoas entre músicos, assistentes, engenheiros e que talvez ali não houvesse condição técnica para realizar o projeto.

A noite, quase todos já dormiam, reuni-me com o pessoal técnico, começamos novas experiências acústicas e testamos de todas as maneiras o ambiente da Igreja. Subimos altares, pilastras, colocando microfones, fiação, etc.; pedimos ao padre Tobias que nos fornecesse 60 colchões de espuma e 80 cobertores. Teríamos que amortecer a reverberação dos instrumentos de percussão ou do contrário prejudicaríamos os outros instrumentos. No final da noite 60% do som estava alcançado. Isto foi o suficiente para afastar a idéia de "impossível". Foi muita batalha para equalizarmos e interligarmos toda aquela "usina". A mesa de gravação foi colocada na sacristia, o melhor lugar que encontramos. O som a ser escutado não poderia interferir no som a ser gravado. Os microfones não poderiam dar retorno para a Igreja — isto causaria uma idéia de "atraso". No outro dia recomeçamos bem cedo. E foi quando fizemos o primeiro ensaio para ajuste final que disse emocionado ao Milton: "Conseguimos". Gravamos a primeira música, o resultado foi tão forte que todos se abraçaram emocionados. Esta empolgação fez com que gravássemos este LP em três dias.

Tenho certeza que é um disco que ficará na história da Música Brasileira, pelo pioneirismo do projeto, das condições de realização e por todas as sensibilidades que dele participaram.

Quero agradecer ao Milton por mais uma vez confiar em mim, por sua paciência carinhosa na regência desta gravação com freqüentes interrupções e ajustes.

Tenho certeza, no entanto, que foi realizado um grande projeto técnico e mais um LP de grande peso na carreira do Bituca.

Do "Convento do Caraça" guardamos grandes momentos de força, união e profissionalismo, que se somaram ao trabalho irrepreensível do nosso Milton Nascimento.

Mazola

Abril/82.



PRIMEIRA CELEBRAÇÃO RECIFE, PE

- Celebrantes: D. Helder Câmara — Arcebispo de Olinda e Recife
 D. José Maria Pires — Arcebispo de João Pessoa
 D. Pedro Casaldáliga — Arcebispo de São Félix do Araguaia
- Voz, direção artística, idealização, arranjo e regência: Milton Nascimento
- Coro: Sérgio Santos
 Edir Passos
 Alexandrino Ducarmo
 Gil Amâncio
 Marquinho Preto
 Olga Gomes
 Enanci Gomes
 Elisete Gomes
 Elizabeth Gomes
 Paula Vargas
- Narrador: Paulo Cezar Botas
- Recitadores: Joselina, Chico, Sueli e Ricardo Brindeiro
- Mestres de cerimônia: Assis e Chico
- Piano e órgão: Flávio Venturini
- Violão: Celsinho Moreira
 Paulinho Carvalho
- Baixo: Paulinho Carvalho
- Bateria: Robertinho Silva
- Percussão: Repólho, Jorginho do Atabaque, Darcy Jongueira, Caboclinho e Robertinho Silva
- Dança: Alcino Ferreira (coordenador), Denise, Graça, Dito, Dôra, Lêda, Zuleide, Nilde, Ramos, Lenildo, Neide, Emília, Solô, Iacy, Jacinete, Rubenilda, Nado, Bomfim, Gusmão, Anibal, Dalva, Zefinha, Julieta, Inaldeic, Sidney, Irene, Adelaide, Maria do Socorro, Dôra, Caedê, Fátima, Cláudio, Edineide, Genésio, Clarício (crianças) Mário, Marcelo e Gero.
- Equipe de produção: Márcio Ferreira (supervisão)
 Otávio Bretas (coordenação geral)
 Keller da Veiga e Souza (execução de altar e assistência de coordenação)
 Hildebrando Pontes Neto (assessoria jurídica)
 Paulinho Carvalho (coordenação musical)
- Assistentes: Pedro Tierra, Cláudio de Oliveira, Carmem Ribeiro, Ricardo Brindeiro, Alcino Ferreira e Solô
- Contra regra: Ivan Cunha
- Iluminação: Flávio Prates e Márcio Prates (Luzazul)
- Som: Rogério Vianna, Sérgio Monteiro e Mário Coelho (Planart)
- Operadores de som: Victor e Drumond
- Agradecimentos: D. Lamartine, Madre Carvalhinho, Madre Escobar, pessoal do Cecosne, Madre Porto, Padre Carmil, pessoal da Arquidiocese de Olinda e Recife, Frei Tito, Padre Edvaldo, pessoal do Seminário de Olinda, Altenir, Juraci, Cicero Carpinteiro, João Valença, pessoal da Arquidiocese de João Pessoa, Humberto, Pardal, pessoal do Iter, pessoal do Quilombo (BH), Maria Eugênia e Nazinha.



Direção geral: Márcio Ferreira/1

GRAVAÇÃO NO CARAÇA, MG

Idealização, arranjo, regência e voz
em "Nome do Deus", "Comunhão" e "Ladainha": Milton Nascimento

Produção: Mazola

Piano, sintetizador e harmônico: Flavio Venturini

Violão: Celsinho Moreira

Paulinho Carvalho em "Em nome do Deus"

Baixo: Paulinho Carvalho

Bateria e arranjos de percussão: Robertinho Silva

Percussão: Frank Colón

Jorginho Atabaque

Darcy Jongueira

Caboclinho

Robertinho Silva

Coro: Sérgio Santos

Edir Passos

Alexandrino Ducarmo (Solo em Aleluia)

Marquinho Preto

Gil Amâncio (Solo em Rito da Paz)

Babaya

Olga Gomes

Elisete Gomes

Elizabeth Gomes

Enanci Gomes

e Paula Vargas

Invocação à Mariama (D. Helder Câmara) gravação Luis Carlos (Lelé)

Assistente de produção: Otavio Bretas

Contra regra: Ivan Cunha

Engenharia de som: Nestor Vitiritti

Carlos Eduardo Andrade

Engenheiro de Mixagem: Mazola

Agradecimentos: Padre Tobias

Pessoal do Caraça

Seu Leão e Moacir

Capa e fotografia: Marcinho Ferreira

Coordenação de Capa: J. C. Mello

Colaboradores: Eduardo Pardal (arte), Maria Eugenia,

Du (fotografia) e Bruno Speranza (past-up)



Pretos, meus irmãos:

Estamos recolhendo hoje e aqui os frutos do sangue de Zumbi, símbolo da resistência de nossos antepassados. Eles foram trazidos à força da África para estas terras, arrancados de sua Pátria, separados de seu povo e de sua família, misturados com pretos de outras línguas e de outros costumes. Violentaram-lhes a consciência, impuseram-lhes uma religião que não escolheram. Até o nome lhes roubaram e os chamaram por nomes destituídos de significado para eles.

Estamos presenciando hoje e aqui os sinais de uma nova aurora que vem despertar a Igreja de Jesus Cristo. No passado, ela não se mostrou suficientemente solidária com a causa dos escravos. Não condenou a escravidão do negro, não denunciou as torturas de escravos, não amaldiçoou o pelourinho, não abençoou os quilombos, não excomungou os exércitos que se organizaram para combatê-los e destruí-los. A Igreja não estava com os negros e hoje parece que começa a estar. Começa a nos querer bem. A respeitar nossa cultura e a não tratá-la mais como grosseira superstição. A Igreja começa a ficar de nosso lado, a nos ajudar a ressuscitar nossa memória histórica, a incentivar nossa organização.

Pretos, meus irmãos! Como nossos antepassados, vindos de vários lugares. Diferentes deles e menos puros do que eles, trazemos na pele colorações variadas. Na alma, crenças diferentes. Mas neles e em nós estão presentes e são indelévels as marcas de negritude. Somos negros e não nos envergonhamos, não queremos mais nos envergonhar de sê-lo.

Branco, nossos amigos! Conosco vos reunis. Descendentes embora dos que humilharam e torturaram nossa raça, viestes hoje nos aplaudir. Não sendo negros, vos mostrais solidários com nossa causa e não quereis ver prolongados em nós as conseqüências nefastas da escravidão que oprimiu nossos avós.

Neste encontro histórico, faltam muitos irmãos negros que, levando ainda vida de escravos, não puderam compartilhar dessa celebração da liberdade. E faltam descendentes daqueles que reduziram nossa gente ao cativeiro.

Eles não acreditam que os negros, enquanto tais, são os mais marginalizados no Brasil. Vêm nosso encontro como uma espécie de provocação ou uma demonstração de racismo que, segundo eles, não existe nem deve ser despertado entre nós, como um gesto de conteúdo mais ideológico e político do que evangélico e religioso. Somos gratos aos que, sem serem negros, se mostram partidários de nossa causa; lamentamos que alguns não vejam em nossa movimentação um sinal de que "a Boa-Nova está sendo anunciada aos pobres" (Luc. 4,18), mas asseguramos que não iremos retroceder em nossa caminhada pelo fato de alguns nos interpretarem mal.

Mais longa do que a servidão do Egito, mais dura do que o cativeiro da Babilônia foi a escravidão do negro no Brasil.

Podemos entender — aceitar não — a escravidão como conseqüência de uma guerra ou em pagamento de uma dívida. Só mesmo um total

desrespeito à pessoa humana associado à torpe ambição do lucro pode levar homens a transformar outros homens em propriedade sua a fim de explorá-los, igualando-os a animais de carga. No Egito como na Babilônia, os hebreus foram submetidos a dura servidão. Puderam, entretanto, conservar sua consciência de povo e a dignidade de pessoa. O africano, ao invés, foi desenraizado de seu meio e separado propositalmente de sua gente de sua família. Foi reduzido à condição de um objeto que se pode vender, se pode dar, trocar ou destruir. Do escravo se exigia o máximo de produção com o mínimo de despesa. Não havia preocupação com sua saúde ou alimentação. A média de vida dos cativos era baixíssima. Castigos os mais humilhantes e severos eram infligidos por qualquer ato de desobediência ou gesto de rebeldia. Submissão absoluta, aniquilamento de si, renúncia total à própria vontade tornaram-se para os escravos condição de sobrevivência. Leis houve e não poucas, destinadas a coibir os excessos nos maus tratos aos cativos. Ficaram, porém, letra morta pois era o próprio sistema que legitimava a escravidão. A Igreja, por sua vez, a aceitou sem maior relutância e procurou justificá-la com a teoria do mal que vem para bem: se os negros perdiam a liberdade do corpo, em compensação, ganhavam a da alma e se incorporavam à civilização cristã abandonando o paganismo. Bela Teologia! Hoje não falta quem condene a Teologia da Libertação — também chamada do Cativo — que justifica e incentiva, à luz da Palavra de Deus, os esforços dos oprimidos para se livrarem da marginalização a que foram reduzidos. Essa empreitada a que metem ombros tantos dos nossos melhores teólogos é certamente simpática, humana e conforme com a mente de Deus, características que não podem ser invocadas em favor da pretensão de legitimar com a Bíblia qualquer tipo de escravidão. Houvesse a Igreja da época marcado presença mais na senzala do que na casa-grande, mais nos quilombos do que nas cortes, outros teriam sido os rumos da História do Brasil desde os seus primórdios, outra teria sido a contribuição do negro ao nosso desenvolvimento porque, mesmo desenraizado de seu povo e de sua terra, mesmo reduzido ao cativo e sujeito a jornadas de até 18 horas de trabalho, conservou em si forças de aglutinação e de preservação de seus valores originais. Estas forças foram principalmente a religião e a combatividade. Obrigado a abandonar suas divindades e a trocar de nome no "Batismo", o negro soube fazer a síntese do antigo com o novo: aceitou a religião de seus opressores, transformando-a por vezes em símbolo de crença de seus antepassados. As imagens de santos tornaram-se as materializações de seus orixás. Nossa Senhora da Conceição é Iemanjá, São Jorge é Ogum, Santa Bárbara, Iansã... Por mais alienadas e alienantes que pudessem parecer essas formas populares de devoção, foram elas que proporcionaram a muitos escravos africanos o meio de comunicação que lhes permitiu conservar valores que, de outro modo, teriam sido tragados na voragem do cruel cativo. Nas irmandades de Nossa Senhora do Rosário para os Homens Pretos, no candomblé ou no xangô, a religião ofereceu aos escravos um espaço de liberdade onde, pelo menos enquanto durava o ato religioso, eles podiam sentir-se eles mesmos e recuperar a dimensão de pessoa humana. A combatividade de nossos antepassados pareceu ter-se apagado no coração da maioria. O escravo mostrava-se conformado e submisso. Chegou a colaborar com seu opressor. A afeiçoar-se a ele. Essas atitudes, porém, podiam ser interpretadas como um expediente da natureza humana em busca da sobrevivência. No fundo, mesmo adormecido, permanecia vivo o sentimento de altivez que se rebelava contra a escravidão e buscava formas de expressar a revolta. Não foram poucos os casos em que escravos mataram feitores ou eliminaram senhores cruéis. A rebelião teve também sua manifestação coletiva, mais organizada e, por isso mesmo, mais eficaz. Foram os quilombos. A estas verdadeiras comunidades de escravos fugidos se uniam freqüentemente índios que viviam situação parecida e até alguns brancos, vítimas, eles também, da exploração.



Pela sua extensão territorial, pela sua organização social e política e pela sua longa duração, o Quilombo dos Palmares foi o mais importante de quantos existiram entre nós. Os quilombos jamais constituíram um perigo para as cidades, as povoações, os engenhos ou fazendas. Os negros fugidos procuravam terras até então inabitadas e desconhecidas; aí se instalavam, organizavam a produção de modo a se tornarem o mais possível auto-suficiente e acolhiam outros negros que buscavam refúgio e liberdade no quilombo. Não se tem notícia de ataques feitos por quilombos contra as povoações. Não há vestígio de organização militar entre eles a não ser em Palmares quando tiveram necessidade de se defenderem. No entanto os quilombos foram severamente perseguidos. Temia-se que essa organização rudimentar de negros se tornasse cada vez mais poderosa e infligisse um golpe de morte na escravidão, o que viria prejudicar os interesses econômicos da classe dominante. E, como sempre, a polícia foi acionada contra humildes escravos. As forças militares receberam a incumbência de destruir os quilombos, apoderar-se das lavouras feitas pelos quilombos, prendê-los e reconduzi-los ao cativeiro ou exterminá-los. Muito sangue correu, muita esperança se afogou.

Tudo em vão ou terá havido algum proveito?

Chegou o tempo de tanto sangue ser semente, de tanta semente germinar. Está sendo longa a espera, meus irmãos. Da morte de Zumbi até nós são decorridos já quase três séculos. Mas a terra conservou o sangue de nossos mártires. Este sangue fala, clama e seu clamor começa a ser ouvido. Primeiro por nós negros que estamos recuperando nossa identidade e começando a nos orgulhar do que somos e do que foram nossos antepassados. A sociedade também escuta esse clamor. Muitos do seio dela nos apoiam e se colocam ao nosso lado para caminharmos juntos. A viagem é longa e penosa. Quase tudo está por fazer. O negro como negro continua marginalizado. Não existe em grau de embaixador, em posto de general, em função de Ministro de Estado. Na própria Igreja, são tão poucas as exceções que não abalam a tranquilidade do preconceito racial.

Tomar consciência do problema de negros que gostariam de ser ou ao menos de parecer brancos e de brancos que negam que haja racismo no Brasil já é um passo importante nessa caminhada. Na Eucaristia que estamos celebrando, negros e brancos se encontram não como escravos e senhores mas feitos irmãos no mesmo Cristo que a todos resgatou da escravidão do pecado. Aqui, descendentes dos que humilharam nossos pais se humilham e pedem perdão enquanto nós, acolhendo-os no abraço da paz, renunciamos a todo tipo de revanchismo e protestamos não admitir que ódio e violência se instalem em nossos corações. Se, no início, ouvimos as lamentações do Profeta Jeremias, ouvimos depois, no Evangelho, as palavras de conforto e as promessas da esperança. Que tudo isso que estamos celebrando impregne nossas vidas e invada as relações sociais para que de verdade se realize hoje o que, nos tempos do Apóstolo Paulo, já começava a ser a maneira de viver dos discípulos de Cristo: "Já não há judeu nem grego, nem escravo nem livre, nem homem nem mulher, pois todos vós sois um em Cristo Jesus" (Gl 3,20).

Em Recife, 22 de novembro de 1981.

Dom José Maria Pires
Arcebispo de João Pessoa





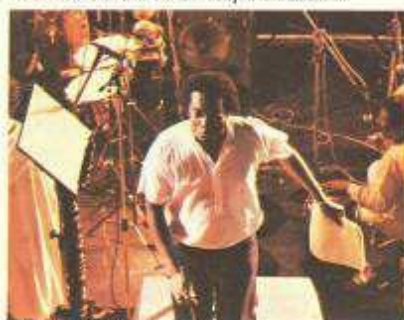
D. Hélder Câmara em Invocação à Mariama



D. Hélder Câmara em Invocação à Mariama



Nossa Senhora Mãe dos Homens



Milton Nascimento



Primeira Celebração - Ofertório



Caraça - Minas Gerais



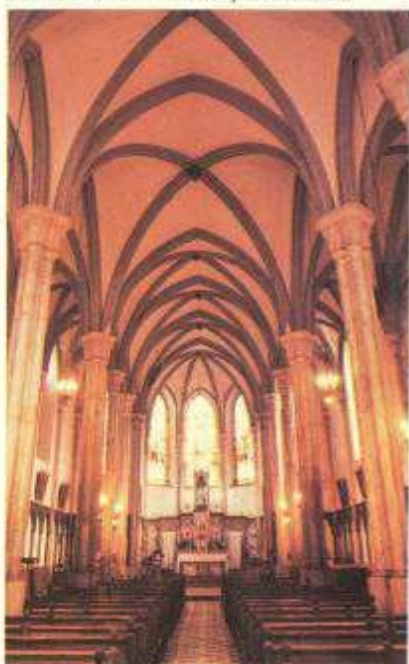
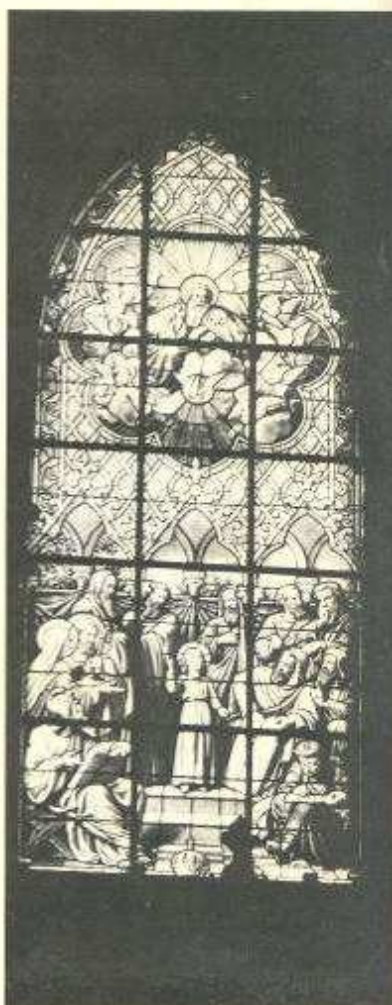
Mazola, Carlião, Nestor e Milton



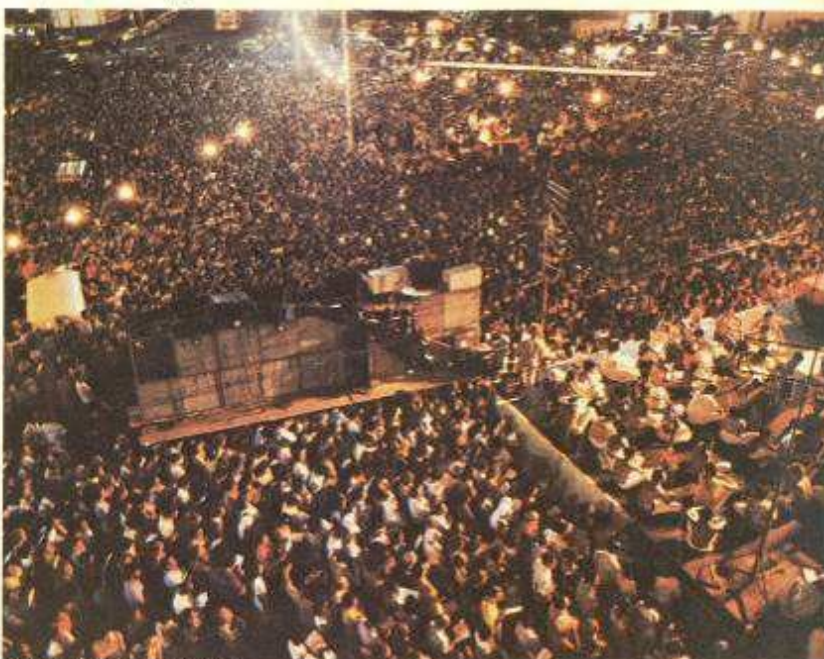
Pe. Tobias e a produção



D. Hélder Câmara em Invocação à Mariama



Caruça - Interior da Igreja



Primeira Celebração - O Povo



Milton Nascimento



Os Celebrantes



Curo e Musicos



Coto



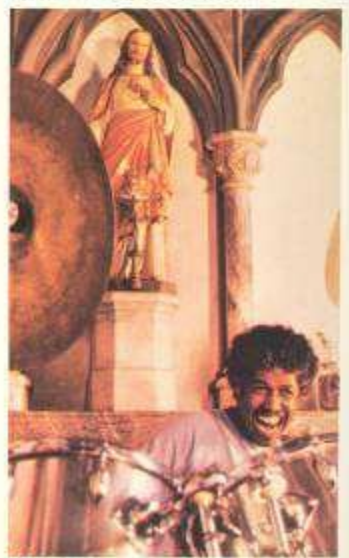
Frei Paulo Cozar Botas



Cebinho Moreira e Paulinho Carvalho



Igreja do Carica



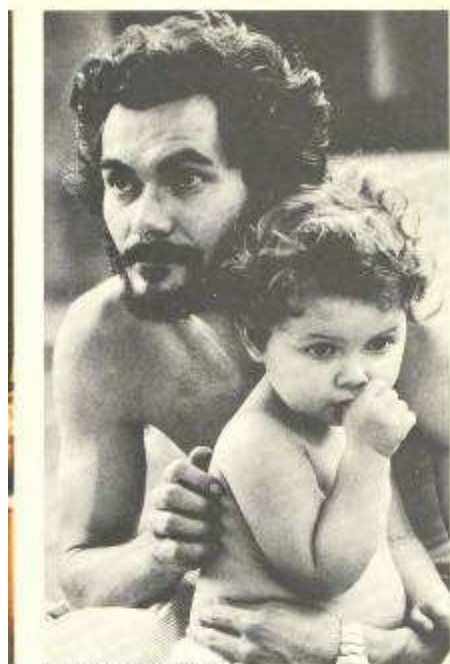
Robertinho Silva



Percussão



Pedro Casaldáliga



Pedro Terra e Ana Terra



Flávio Venturini



Primeira Celebração



Pedros e Milton

ABERTURA

*(Coro — Cantado)***I. A DE Ô (ESTAMOS CHEGANDO)**

Estamos chegando do fundo da terra,
estamos chegando do ventre da noite,
da carne do açoite nós somos,
viemos lembrar.

Estamos chegando da morte nos mares,
estamos chegando dos turvos porões,
herdeiros do banzo nós somos,
viemos chorar.

Estamos chegando dos pretos rosários,
estamos chegando dos nossos terreiros,
dos santos malditos nós somos,
viemos rezar.

Estamos chegando do chão da oficina,
estamos chegando do som e das formas,
da arte negada que somos,
viemos criar.

Estamos chegando do fundo do medo,
estamos chegando das surdas correntes,
um longo lamento nós somos,
viemos louvar.

A DE Ô (Recitado)

— Do Exílio da vida,
das Minas da Noite,
da carne vendida,
da Lei do açoite,
do Banzo dos mares...

... aos novos Albores!
vamos a Palmares
todos os tambôres!!!

Estamos chegando dos ricos fogões,
estamos chegando dos pobres bordéis,
da carne vendida nós somos,
viemos amar.

Estamos chegando das velhas senzalas,
estamos chegando das novas favelas,
das margens do mundo nós somos,
viemos dançar.

Estamos chegando dos trens dos subúrbios,
estamos chegando nos loucos pingentes,
com a vida entre os dentes chegamos,
viemos cantar.

Estamos chegando dos grandes estádios,
estamos chegando da escola de samba,
sambando a revolta chegamos,
viemos gingar.

A DE Ô (Recitado)

Estamos chegando do ventre das Minas,
estamos chegando dos tristes mocambos,
dos gritos calados nós somos,
viemos cobrar.

Estamos chegando da cruz dos engenhos,
estamos sangrando a cruz do Batismo,
marcados a ferro nós fomos,
viemos gritar.

Estamos chegando do alto dos morros,
estamos chegando da lei da Baixada,
das covas sem nome chegamos
viemos clamar.

Estamos chegando do chão dos Quilombos,
estamos chegando do som dos tambôres,
dos Novos Palmares só somos,
viemos lutar.

*A DE Ô (Recitado)***II. EM NOME DO DEUS***(Solo — Cantado)*

Em nome do Deus de todos os nomes

— Juvé
Obatalá
Olorum
Ojó.

Em nome do Deus, que a todos os Homens
nos faz da ternura e do pó.

Em nome do Pai, que faz toda carne,
a preta e a branca,
vermelha no sangue.

Em nome do Filho, Jesus nosso irmão,
que nasceu moreno
da raça de Abraão,

Em nome do Espírito Santo,
bandeira do canto
do negro folião.

Em nome do Deus verdadeiro
que amou-nos primeiro
sem dividição.

Em nome dos Três
que são um Deus só,
Aquele que era,
que é,
que será.

Em nome do Povo que espera,
na graça da Fé,
à voz do Xangô;
o Quilombo-Páscoa que o libertará,

Em nome do Povo sempre deportado:
pelas brancas velas
no exílio dos mares;
marginalizado
nos cais, nas favelas
e até nos altares.

Em nome do Povo
que fez seu Palmares,
que ainda fará
Palmares de novo
— Palmares, Palmates, Palmares
do Povo!!!

III. RITO PENITENCIAL

(Coro — Cantado)

Kyrie eleison
Christe eleison,
Kyrie eleison.

Alma não é branca,
luto não é negro,
negro não é folk.

Kyrie eleison.



— Senhor do Bonfim
do bom começo:
não seja a alegria
apenas de um dia;
não seja a folia
para desfilar
na avenida sua.
Que seja, por fim,
a tua Alforria
e nossa a rua,
Senhor do Bonfim!

Kyrie eleison,
Christe eleison,
Kyrie eleison.

(Recitado)

Da raça maldita
gratuitamente,
a raça de Cam.

Secular estigma
da escrava Agar,
Mãe espoliada,
Ismael dos Povos,
denegrada África,

(Coro — Cantado)

Terras de Luanda,
Costa do Marfim,
Reino de Guiné,
Pátria de Aruanda
Awa de!

(Estamos aqui)

(Recitado)

Carne em toneladas,
fardos de porão,
Quota da Coroa
fichas de Batismo,
marcados a ferro
para a Salvação,
Entregues à Morte,
sendo Cristo a vida,
Humanos leilões,
peças de cobiça,
500 milhões
de africanos mortos

na Segregação
Caça das Bandeiras,
do Esquadrão da Morte,
Exus do destino,
capitães-do-mato,
Quantos Jorge Velho
de todos os Lucros,
de todos os Tempos,
de todas as Guardas!
Quantas Auras Leis
da Justiça Branca!

(Coro — Cantado)

Queimamos, de medo
— do medo da História —
os nossos arquivos,
Pusemos em branco
a nossa memória,

(Recitado)

Cultura à margem,
Culto condenado,
Fé de freguesia,
Giro tolerado,
Revolta ignorada,
História mentida,

Ressaca dos Portos,
Harlem dos Impérios,
Apartheid em casa,
favela do mundo,
Com "direito a enterro",
sem direito à vida,
Pelourinhos brancos,
flagelados pretos,
Negro sem emprego,
sem voz e sem vez,
sem direito a ser,
a ser e a ser Negro,
Dobrados nos eitos,
os peitos quebrados,
Os peitos sugados
por filhos albeios,
senhores ingratos,
Bebês imolados
pelas Anas Paes,
Testas humilhadas
nas águas dos cães,

Bronze incandescente
nas bocas dos fornos.
Peões de fazenda,
pé de bôia-fria,
artista varrido
no pó da oficina,
garçom de boteco,
sombra de cozinha,
mão de subemprego,
carne de bordel...
Pixotes nas ruas,
caçados nos morros,
mortos no xadrez!

Negro embranquecido
pra sobreviver.
(Branco enegrecido
para gozação).
Negro embranquecido,
morto mansamente
pela integração.

(Coro — Cantado)

Mulato iludido,
fica do teu lado,
do lado do Negro.
Não faças, Mulato,
a branca traição.

(Recitado)

Padres estudados,
Pastores ouvidos,
Freiras ajeitadas,
Doutores da sorte,
Cantores de turno,
Monarcas de estádio...
Não negueis o Sangue,
o grito dos Mortos,
o cheiro do Negro,
o aroma da Raça,
a força do Povo,
a voz de Aruanda,
a volta aos QUILOMBOS!

(Coro — Cantado)

— Bôim Jesus de Pirapora,
na procura desta hora,
tem piedade de nós.



— Kyrie eleison!

(Solo — Cantado)

Senhor Morto, Deus da Vida,
nesta luta proibida,
tem piedade de nós.

(Coro)

— Christe eleison!

(Solo — Cantado)

— Irmão Mor da Irmandade,
na Paixão da Liberdade,
tem piedade de nós.

(Coro)

— Kyrie eleison!

IV. ALELUIÁ

(Coro — Cantado)

Aleluia, aleluia, aleluia!

Fala, Jesus, Palavra de Deus:
Tu tens a palavra!

Aleluia...

Irmão que fala a Verdade aos Irmãos,
dá-nos tua nova Libertação.
Quilombolas livres do lucro e do medo,
nós viveremos o teu Evangelho,
nós gritaremos o teu Evangelho!

Aleluia...
Nenhum poder
nos calará
Aleluia, aleluia, aleluia!

Contra tantos mandatos do Odio,
Tu nos trazes a Lei do Amor.
Frente a tanta Mentira
Tu és a Verdade, Senhor.

Entre tanta notícia de Morte,
Tu tens a Palavra da Vida.
Sob tanta promessa fingida,
sobre tanta esperança frustrada,
Tu tens,
Senhor Jesus,
a última palavra,
E nós apostamos em Ti!!!

Aleluia...
A Tua Verdade nos libertará.
Aleluia...

V. OFERTÓRIO

(Recitado)

Na cuita das mãos
trazemos o vinho e o pão,
a luta e a fé dos Irmãos,
que o Corpo e o Sangue do Cristo serão

(Recitado)

O ouro do Milho
e não o dos Templos,
o sangue da Cana
e não dos Engenhos,
o pranto do Vinho
no sangue dos Negros,
o Pão da Partilha
dos Pobres Libertos.

(Recitado)

Trazemos no corpo
o mel do suor,
trazemos nos olhos
a dança da vida,
trazemos na luta, a Morte vencida,
No peito marcado trazemos o Amor.
Na Páscoa do Filho,
a Páscoa dos filhos
recebe, Senhor.

(Coro — Cantado)

Trazemos nos olhos,
 as águas dos rios,
 o brilho dos peixes,
 a sombra da mata,
 o orvalho da noite,
 o espanto da caça,
 a dança dos ventos,
 a lua de prata,
 trazemos nos olhos
 o mundo, Senhor!

(Recitado)

— Na palma das mãos trazemos o milho,
 a cana cortada, o branco algodão,
 o fumo-resgate, a pinga-refúgio,
 da carne da terra moldamos os potes
 que guardam a água, a flor-de-alecrim,
 no cheiro de incenso, erguemos o fruto
 do nosso trabalho, Senhor! Olorum!

(Coro — Cantado)

O som do atabaque
 marcando a cadência
 dos negros batuques
 nas noites imensas
 da África negra,
 da negra Bahia,
 das Minas Gerais,
 os surdos lamentos,
 calados tormentos,
 acolhe Olorum!

(Recitado)

— Com a força dos braços lavramos a terra
 cortamos a cana, amarga doçura
 na mesa dos brancos.

— Com a força dos braços cavamos a terra,
 colhemos o ouro que hoje recobre
 a igreja dos brancos.

— Com a força dos braços plantamos na
 terra,
 o negro café, perene alimento
 do lucro dos brancos.



— Com a força dos braços, o grito entre os dentes;
a alma em pedaços, erguemos impérios,
fizemos a América dos filhos dos brancos!

(Coro — Cantado)

A brasa dos ferros lavrou-nos na pele,
lavrou-nos na alma, caminhos de cruz.
Recusa Olorum o grito, as correntes
e a voz do feitor, recebe o lamento,
acolhe a revolta dos negros, Senhor!

(Recitado)

— Trazemos no peito
os santos rosários,
rosários de penas, rosários de fé
na vida liberta, na paz dos quilombos
de negros e brancos
vermelhos no sangue.
A Nova Aruanda dos filhos do Povo
acolhe, Olorum!

(Recitado)

Recebe, Senhor
a cabeça cortada
do Negro Zumbi,
guerreiro do Povo,
irmão dos rebeldes
nascidos aqui,
do fundo das veias, do fundo da raça,
o pranto dos negros, acolhe Senhor!

(Coro — Cantado)

Os pés tolerados na roda de samba,
o corpo domado nos ternos do congo,
inventam na sombra a nova cadência,
rompendo cadeias,
forçando caminhos,
ensaiam libertos
a marcha do Povo,
a festa dos negros, acolhe Olorum!

VI. O SENHOR É SANTO

(Coro — Cantado)

O Senhor é Santo, O Senhor é Santo,
O Senhor é Santo.

O Senhor é o só Senhor.
Todos nós somos iguais.
Oxalá o Reino do Pai
seja sempre o nosso Reino.

O Senhor é Santo...

O Reino nos vem
em Cristo: Rei Salvador.
O Reino se faz
no Povo Libertador.

Hosana, Hosana, Hosana.

VII. RITO DA PAZ

(Coro — Cantado)

Saravá,
A-i-é,
Abá.

A Paz d'Aquele, que é
nossa Paz!
A Paz, que o Povo fará!

Saravá
A-i-é
Abá!

A louca Esperança
de ver todo irmão
caindo na dança
da vida,
cantando vencida
toda Escravidão!

Vai ser abolida
a paz da Abolição
que agora temos.
E contra a paz cedida,
a Paz conquistada teremos!!!

Saravá,

do novo Quilombo de amanhã.
A-i-é dessa "festa de todos", que virá!

(À maneira de um Pregão)

— Aos treze de maio de mil-oitocentos-e-oitenta-e-oito,
nos deram apenas decreto em palavras.
Mas a Liberdade
vamos conquistá-la!

(Coro — Cantado)

A-i-é,
A paz d'Aquele, que é
nossa Paz!

Abá,
a Paz que o Povo fará!

Palmares das lutas da Libertação.
Palmeiras da Páscoa da Ressurreição.

Saravá, A-i-é, Abá!!!

VIII. COMUNHÃO

(Recitado)

Bebendo a divina bebida
do teu Sangue Limpo, Senhor,
lavamos as marcas da vida,
libertos na Lei do Amor.

Comendo a carne vivente
do Teu Corpo morto na Cruz,
vencemos a Morte insolente
na vida mais forte, Jesus.

Nutrindo a luta na Aliança
e a Marcha em teu novo Maná,
queremos firmar a Esperança
da Aruanda que um dia virá.

Ara wara kosi mi fara.

Todos unidos
num mesmo Corpo,
nada no mundo
nos vencerá.
Todos unidos em Cristo Jesus.
Oxalá!

Ara wara kosi mi fara.



(Solo — M)
— Partilha diária em mesa de irmãos.
Porque não é livre quem não tem seu pão.

(Solo — F)
— Partilha constante, na festa e na dor.
Porque não é livre quem não sente amor.

(Solo — M)
— Partilha fraterna de bantus iguais.
Porque não é livre quem junta de mais.

(Solo — F)
— Partilha de muitos unidos na fé.
Porque não é livre quem não é o que é.

(Solo — M)
— Partilha arriscada de vir a perder.
Porque não é livre quem teme morrer.

(Solo — F)
— Partilha segura da Libertação,
que o Cristo partilha a Ressurreição.

Ara wara kosi mi fara...

IX. LADAINHA

(Leitor) —

Unidos à procura dos quilombos da Libertação,
celebramos a "memória perigosa" da Páscoa
de Jesus, comungando a força do seu Corpo
Ressuscitado.

Recolhemos na mesma comunhão
o trabalho, as lutas, o martírio
do Povo Negro de todos os tempos e de
todos os lugares.

E invocamos sobre a caminhada,
a presença amiga
dos Santos, das Testemunhas, dos militantes,
dos Artistas,
e de todos os construtores anônimos
da Esperança Negra.

(Coro — Cantado)

Porque está na hora
pedimos o auxílio de todos os santos,
chamamos a força dos mortos na luta
porque está na hora,
o jeito dos mestres da reza e do canto;

porque está na hora,
cantamos maldembes pra Nossa Senhora.

(Coro — Cantado)

Caô — Cabê em si — lobê
Todos os santos nos vão ajudar!

(Recitado)

(Voz — M) Zumbi dos Palmares, Patriarca
mártir de todos os Quilombos de ontem,
de hoje e de amanhã.

(Voz — F) Dragão do Mar, Francisco José
do Nascimento, João Cândido que a chibata
não dobrou, Pedro Ivo sombra dos Praieiros
pernambucanos, Angelim dos Cabanos, madeiro
da Resistência, Isidoro Mártir e todos os rebeldes
do Povo, na Terra e no Mar.

(M) — José do Patrocínio e todos os pregociros
da Libertação.

(F) — Haussás, Nagôs e Alfiates da Negra
Bahia, e todos os Grupos e movimentos Negros
que reivindicam o Futuro.

(M) — Arturo Alfonso Schomburg, memória
"do Povo sem História", voz libertária do
Caribe.

(F) — Lumumba, tambor-tempestade da
África levantada.

(M) — Chimpa-Vita, Beatriz do Congo,
bandeira em chamas das negras-coragem,
e todas as mães-pretas arrancadas da pedra
morta para as lutas da vida! E todas as
Marlys das baixadas desmascarando o rosto
dos assassinos, e todas as anônimas heróicas
comadres negras, eixo fecundo da
Sobrevivência da Raça.

(F) — Negrinho do Pastoreio, anjo dos
vaqueiros das reses perdidas e todos os guias
negros das causas do Povo.

(M) — Crianças de Soweto e de Atlanta,
massacres da prepotência racial, colheita
prematura da Juventude Negra.

(F) — Santeiro Aleijadinho, entalhador
dos Santos do Povo.

Luís José da Cunha, filho dos mocambos
brasa viva ardendo na carne dos esquecidos
(M) — Louis Armstrong e todos os metais e
todas as cordas e todos os Negros Spirituais
da América Negra.

(F) — Amílcar Cabral, pai educador da
Liberdade Africana.

(M) — James Meredith, paixão matinal e
todos os estudantes dos campus e das ruas
que marchais abrindo História.

(F) — Solano Trindade e todos os poetas
da madeira, da palavra e da alma negra
nunca embranquecida.

(M) — Santo Dias, Companheiro, suor e
sangue da Periferia, mártir na cruz das
Empresas, e todos os retirantes, lavradores,
bóias-frias e operários, construtores do
Sindicato livre e da Comunidade Fraterna.

(Coro — Cantado) Caô...

(F) — Santos Reis dos presentes da terra e do culto, peregrinos incansáveis à luz da estrela, atrás do Menino.

(M) — São Benedito, irmão acolhedor dos pedidos dos Pobres.

(F) — Santo Agostinho, mente e coração da África Mãe.

(M) — São Martinho de Lima, porteiro solícito da América Negra.

(F) — Santa Efigênia, discípula do Apóstolo e congregadora de virgens.

(M) — São Pedro Claver, escravo fraterno dos escravos negros.

(F) — São Gonçalo de Amarante, peregrino e evangelizador dos Pobres.

(M) — São Cosme e Damião, curadores do povo sofredor.

(F) — Valência Cano, mártir bom pastor do Litoral Negro, Irmão Lourenço de Nossa Senhora, garimpeiro do Evangelho, ermitão da Comunidade.

Frei Gregório de José Maria, deportado para o Amazonas, Padre Canabarro, vigário comprometido no Sul e todos os pastores, romeiros, missionários, ermitães e confrades devotados ao pranto e à Esperança do Povo Negro.

(M) — Santo Onofre, anacoreta da longa solidão.

(F) — Carlos Lwanga e companheiros mártires de Uganda.

(M) — Martin Luther King, pastor na vida e na morte, voz permanente da marcha da Libertação e todos os mártires da Paz perseguida.

(Coro — Cantado) Caô...



X. LOUVAÇÃO À MARIAMA

(Coro — Cantado)

— Mariama,
Iya, Iya, ô,
Mãe do Bom Senhor!

Maria Mulata,
Maria daquela
colônia favela,
que foi Nazaré.

Morena formosa,
Mater dolorosa,
Sinhá vitoriosa,
Rosário dos pretos místérios da Fé.

Mãe do Santo, Santa,
Comadre de tantas,
liberta mulhé.

Pobre do Presépio, Forte do Calvário,
Saravá da Páscoa de Ressurreição,
Roseira e corrente do nosso Rosário,
Fiel Companheira da Libertação.

Por teu Ventre Livre, que é o verdadeiro,
pois nos gera livres no Libertador,
acalanta o Povo que está em cativeiro,
Mucama Senhora e Mãe do Senhor.

Canta sobre o Morro tua Profecia,
que derruba os ricos e os grandes, Maria.

Ergue os submetidos, marca os renegados,
samha na alegria dos pés congregados.

Encoraja os gritos, acende os olhares,
ajunta os escravos em novos Palmares.

Desce novamente às redes da vida
do teu Povo Negro, Negra Aparecida!!!

XI. MARCHA FINAL (DE BANZO E DE ESPERANÇA)

(Recitado)

— Banzo da Terra que será nossa,
banzo de todos na Liberdade,
banzo da vida que vai ser outra,
banzo do Reino, melhor saudade,

saudade em luta do Amanhã,
vontade da Aruanda que um dia virá!
Saudade da Terra e dos Céus,
o banzo do Homem, saudade de Deus.

(Recitado)

— Trancados na Noite, Milênios agora
forçamos agora,
as portas do Dia,
Faremos um Povo de igual Rebelião,
Faremos um Povo de bantus iguais.
Faremos de todos os lares
fraternas senzalas, sem mais:
Faremos a Negra Utopia
do novo PALMARES
na só Casa Grande dos filhos do Pai:

Os Negros da África,
os afros da América,
os Negros do Mundo,
na Aliança com todos os Pobres da Terra.

Seremos o Povo dos Povos:
Povo resgatado,
Povo aquilombado,
livre de senhores,
de ninguém escravo,
senhores de nós,
irmãos de senhores,
filhos do Senhor!

(Recitado)

Sendo Negro o Negro,
sendo índio o índio,
sendo cada um
como nos tem feito
a mão de Olorum.

(Recitado)

Seremos Zumbis, construtores
dos novos QUILOMBOS queridos.

Nos muros remidos
da nossa Cidade,
nos Campos, por fim repartidos,
na Igreja do Rei,
de novo do Povo,
seremos a Lei
da nova Irmandade,
Iremos vestidos
das palmas da Vida,
Teremos a cor da Igualdade.
Seremos a exata medida
da humana feliz Dignidade.

Berimbaus da Páscoa marcarão o pé,
o pé quilombola do novo Toré.
Pela Terra inteira
juntos dançaremos
nossa Capoeira.
Seremos bandeira,
seremos foliões.
No Novo Israel plantaremos
as tendas dos filhos do Santo,
Os prantos, os gritos, unidos num canto
de irmãos corações,
na luta e na festa do ano inteiro.

(Recitado)

— No rosto de todos os homens sinceros,
a marca da tribo de Deus,
o Sangue sinal do Cordeiro.

(Recitado)

E à espera do nosso Quilombo total
— o alto Quilombo dos céus —,
os braços erguidos, os Povos unidos
serão a muralha ao Medo e ao Mal,
serão valhacouto da Aurora desperta
nos olhos do Povo,
da Terra liberta
no QUILOMBO NOVO!!!



MISSA DOS QUILOMBOS

- I. A DE Ó (ESTAMOS CHEGANDO)**
Um Lado - Faixa 1
- II. EM NOME DO DEUS**
Um Lado - Faixa 2
- III. RITO PENITENCIAL (KYRIE)**
Um Lado - Faixa 3
- IV. ALELUIA**
Outro Lado - Faixa 1
- V. OFERTÓRIO**
Um Lado - Faixa 4
- VI. O SENHOR É SANTO**
Outro Lado - Faixa 4
- VII. RITO DA PAZ**
Outro Lado - Faixa 2
- VIII. COMUNHÃO**
Outro Lado - Faixa 3
- IX. LADAINHA**
Um Lado - Faixa 5
- X. LOUVAÇÃO À MARIAMA**
Outro Lado - Faixa 5
- XI. MARCHA FINAL (DE BANZO E
DE ESPERANÇA)**
Outro Lado - Faixa 6
INVOCAÇÃO À MARIAMA
Outro Lado - Faixa 6

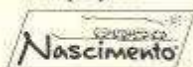
Para melhor qualidade da reprodução sonora,
a ordem das músicas foi alterada no disco.

INVOCAÇÃO À MARIAMA

Mariama, Nossa Senhora
 Mãe de Cristo e Mãe dos Homens!
 Mariama, Mãe dos Homens de todas as raças
 de Todas as Cores, de todos os cantos da Terra.
 Pede ao teu Filho que esta festa não termine aqui,
 a marcha final vai ser linda de viver.
 Mas é importante, Mariama, que a Igreja de teu Filho
 não fique em palavra, não fique em aplauso.
 O importante é que a CNBB, a Conferência dos Bispos,
 embarque de cheio na causa dos negros,
 como entrou de cheio na Pastoral da Terra e na Pastoral dos Índios,
 Não basta pedir perdão pelos erros de ontem.
 E preciso acertar o passo hoje sem ligar ao que disserem.
 Claro que dirão, Mariama, que é política, subversão, que é comunismo.
 É, Evangelho de Cristo, Mariama.
 Mariama, Mãe querida, problema de negro,
 acaba se ligando com todos os grandes problemas humanos,
 Com todos os absurdos contra a humanidade,
 com todas as injustiças e opressões.
 Mariama, que se acabe, mas se acabe mesmo a maldita fabricação de armas.
 O mundo precisa fabricar é Paz.
 Basta de injustiça, de uns sem saber o que fazer com tanta terra
 e milhões sem um palmo de terra onde morar.
 Basta de uns tendo de vomitar pra poder comer mais
 e 50 milhões morrendo de fome num ano só.
 Basta de uns com empresas se derramando pelo mundo todo
 e milhões sem um canto onde ganhar o pão de cada dia.
 Mariama, Nossa Senhora, Mãe querida,
 nem precisa ir tão longe como no teu hino.
 Nem precisa que os ricos saiam de mãos vazias
 e os pobres de mãos cheias.
 Nem pobre nem rico.
 Nada de escravo de hoje ser senhor de escravos amanhã.
 Basta de escravos.
 Um mundo sem senhor e sem escravos.
 Um mundo de irmãos.
 De irmãos não só de nome e de mentira.
 De irmãos de verdade, MARIAMA.

D. Helder Câmara — Arcebispo de Olinda e Recife

Um projeto



Direção: Marcio Ferreira & Milton Nascimento



Em nome de um deus supostamente branco e colonizador, que nações cristãs têm adorado como se fosse o Deus e Pai de Nosso Senhor Jesus Cristo, milhões de Negros vem sendo submetidos, durante séculos, à escravidão, ao desespero e a morte. No Brasil, na América, na África mãe, no Mundo.

Deportados, como “peças”, da ancestral Aruanda, encheram de mão de obra barata os canaviais e as minas e encheram as senzalas de indivíduos desaculturados, clandestinos, inviáveis. (Enchem ainda de sub-gente — para os brancos senhores e as brancas madames e a lei dos brancos — as cozinhas, os cais, os bordéis, as favelas, as baixadas, os xadrezes).

Mas um dia, uma noite, surgiram os Quilombos, e entre todos eles, o Sinai Negro de Palmares, e nasceu, de Palmares, o Moisés Negro, Zumbi. E a liberdade impossível e a identidade proibida floresceram, “em nome do Deus de todos os nomes”, “que faz toda carne, a preta e a branca, vermelhas no sangue”.

Vindos “do fundo da terra”, “da carne do açoite”, “do exílio da vida”, os Negros resolveram forçar “os novos Albores” e reconquistar Palmares e voltar a Aruanda.

E estão aí, de pé, quebrando muitos grilhões — em casa, na rua, no trabalho na igreja, fulgurantemente negros ao sol da Luta e da Esperança.

Para escândalo de muitos fariseus e para alívio de muitos arrependidos, a Missa dos Quilombos confessa, diante de Deus e da História, esta máxima culpa cristã.

Na música do negro mineiro Milton e de seus cantores e tocadores, oferece ao único Senhor “o trabalho, as lutas, o martírio do Povo Negro de todos os tempos e de todos os lugares”.

E garante ao Povo Negro a Paz conquistada da Libertação. Pelos rios de sangue negro, derramado no mundo. Pelo sangue do Homem “sem figura humana”, sacrificado pelos poderes do Império e do Templo, mas ressuscitado da Ignomínia e da Morte pelo Espírito de Deus, seu Pai.

Como toda verdadeira Missa, a Missa dos Quilombos é pascal: celebra a Morte e a Ressurreição do Povo Negro, na Morte e Ressurreição do Cristo.

Pedro Tierra e eu, já emprestamos nossa palavra, iradamente fraterna, à Causa dos Povos Indígenas, com a “Missa da Terra sem males”; emprestamos agora a mesma palavra à Causa do Povo Negro, com esta Missa dos Quilombos.

Está na hora de cantar o Quilombo que vem vindo: está na hora de celebrar a Missa dos Quilombos, em rebelde esperança, com todos “os Negros da África, os Afros da América, os Negros do Mundo, na Aliança com todos os Pobres da Terra”.

Pedro Casaldáliga

GRAVADO AO VIVO NA IGREJA DE
NOSSA SENHORA MÃE DOS HOMENS
CARAÇA, M.G. EM MARÇO DE 1982

Flávio Venturini gentilmente cedido pela EMI-Odeon

UM LADO

1. A DE Ô (ESTAMOS CHEGANDO)

Milton Nascimento/Pedro Casaldáliga/Pedro Tierra

2. EM NOME DO DEUS

Milton Nascimento/Pedro Casaldáliga/Pedro Tierra

3. RITO PENITENCIAL (KYRIE)

Milton Nascimento/Pedro Casaldáliga/Pedro Tierra

4. OFERTÓRIO

Milton Nascimento/Pedro Casaldáliga/Pedro Tierra

5. LADAINHA

Milton Nascimento/Pedro Casaldáliga/Pedro Tierra

OUTRO LADO

1. ALELUIA

Milton Nascimento/Pedro Casaldáliga/Pedro Tierra

2. RITO DA PAZ

Milton Nascimento/Pedro Casaldáliga/Pedro Tierra

3. COMUNHÃO

Milton Nascimento

4. O SENHOR É SANTO

Milton Nascimento/Pedro Casaldáliga/Pedro Tierra

5. LOUVAÇÃO À MARIAMA

Milton Nascimento/Pedro Casaldáliga/Pedro Tierra

6. MARCHA FINAL (DE BANZO E DE ESPERANÇA)

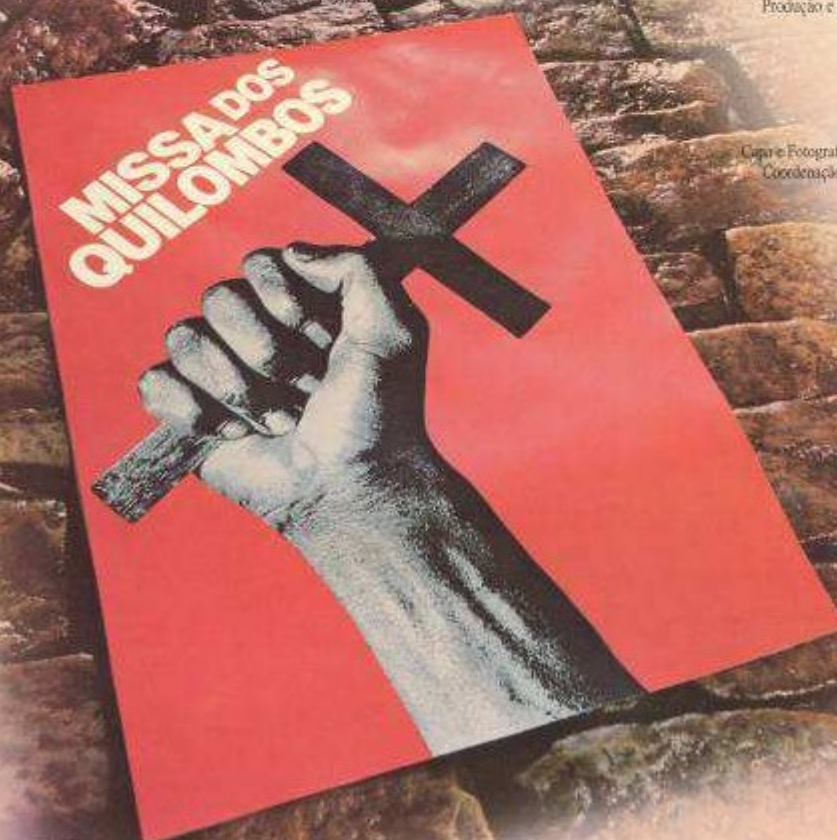
Milton Nascimento

INVOCÇÃO À MARIAMA

D. Helder Câmara

Arranjo e Regência: Milton Nascimento

Produção e Realização: Mazola

Capa e Fotografia: Marcinho Ferreira
Coordenação de Capa: J. C. Mello

201.649
 401.649
 Série
 Super Luxo
 STEREO

Discos
 Nascimento
 20102



ANEXO 2 – Texto A Missa dos Quilombos chegou tarde demais?

Eduardo Hoornaert

A Missa dos Quilombos

Na noite de 22 de novembro de 1981 celebrou-se na Praça do Carmo, no Recife, no local exato onde a cabeça do líder negro Zumbi foi exposta em 1695, a Missa dos Quilombos. Naquela noite a “memória perigosa” de Zumbi pairou sobre uma multidão de aproximadamente 8 mil pessoas que com notável atenção e até devoção acompanhavam uma liturgia penitencial inédita no Brasil, na América e no âmbito católico em geral: alguns altos representantes da Igreja Católica (no palco central, em torno do altar, estavam Dom José Maria Pires, Dom Hélder Câmara, Dom Manuel Pereira, Dom Pedro Casaldáliga, Dom Marcelo Carvalheira), em presença de representantes do clero e do povo, se penitenciaram e pediram perdão pela atitude multissecular da Igreja diante dos negros, da “denegrída África” e especialmente diante dos escravos fujões e aquilombados considerados os maiores inimigos da empresa cristã durante séculos, conforme diz uma carta do Padre Pero Rodrigues de 1^o de maio de 1597: “Os primeiros inimigos são os negros da Guiné alevantados que estão em algumas serras, donde vêm a fazer saltos, e dão muito trabalho e pode vir tempo em que se atrevam a destruir fazendas como fazem seus parentes na ilha de São Tomé” (cf. Serafim Leite, *História da Companhia de Jesus no Brasil*, II, 358).

Essa Missa dos Quilombos certamente não brotou das bases negras do povo nem da prática eclesial das comunidades de base, mas sim da sensibilidade de alguns intelectuais. Aí está a precariedade desta celebração: será que ela realmente terá o impacto histórico que os mais entusiasmados lhe atribuem? Qual pode ser sua funcionalidade no catolicismo histórico dentro do qual estamos inseridos? Há indícios de que esta celebração pode vir a ter desdobramentos no nível das práticas eclesiais na base? Quais seriam estes indícios?

Nesta perspectiva há algo a dizer. Em primeiro lugar, celebrar a Missa do Quilombo não significa apenas comemorar o passado, significa antes de tudo intuir o presente. Quilombo no Brasil é atualidade, não passado. Pois os bairros populares das grandes metrópoles brasileiras são na verdade quilombos, onde os negros se sentem em casa (quilombo ou mocambo significa casa). O mundo do trabalho é adverso ao trabalhador, o mundo do bairro lhe é familiar. Aí ele se refaz, conversa, anda no meio da rua, transforma a rua em campo improvisado de futebol, distingue entre “quilombolas” (os maloqueiros) e forasteiros, se sente aceito. Um estudo feito por um estudante em teologia acerca do

comportamento das pessoas no ônibus que faz o trajeto centro-periferia revelou como o pessoal do bairro fica mais silencioso, “bem comportado” e individualista na medida em que o ônibus se aproxima do centro da cidade e se solta (solta palavrões) ao aproximar-se do bairro. Viver num bairro popular comporta uma maneira específica de se relacionar e de se identificar. O fato de o bairro ser considerado perigoso, “cheio de ladrões e maloqueiros”, afasta os burgueses e os faz desistir de seu projeto de apoderar-se destes terrenos que são freqüentemente muito bem localizados e agradáveis,



Valdir Afonso



Valdir Afonso

Visão de Conjunto diante da Igreja do Carmo e vista geral da praça.

12

chegou tarde demais?

como no caso dos morros do Recife. A especulação imobiliária que ameaça os bairros populares encontra neste “caráter quilombola” dos mesmos um impedimento. No dia em que estes bairros perderem este caráter, eles não terão muita resistência diante da invasão burguesa. Desta forma, preservar o quilombo é preservar uma raiz importante do povo de descendência africana. Haveria muita coisa a dizer sobre os quilombos urbanos e seu significado. Basta recordar quantos nomes de bairros suburbanos lembram a “denegrída África”. Só para falar em Rio de Janeiro: Catete, Catumbi, Gamboa, Calabouço, Livramento, Morro do Desterro, etc.

Uma segunda consideração: a atual religião dos “quilombos urbanos” guardou os traços fundamentais dos quilombos antigos. Os descendentes dos africanos no Brasil foram e ainda são de uma surpreendente fidelidade a uma estratégia que o sistema colonial lhes possibilitou: a estratégia da resistência pela religião. A “Relação das guerras feitas aos Palmares de Pernambuco no tempo do Governador Dom Pedro de Almeida, de 1675 a 1678”, único documento contemporâneo da época de Palmares, reza assim: “E com serem estes bárbaros tão esquecidos de toda sujeição, não perderam de todo o reconhecimento da igreja: nesta cidade (de Macaco) têm capela a que recorrem nos seus apertos e imagens a que encomendam suas tenções. Quando se entrou nesta capela achou-se uma imagem do Menino Jesus...; escolhem um dos mais ladinos a quem veneram como a pároco: este os batiza e os casa...; ensinam-se entre eles algumas orações cristãs, observam-se os documentos da fé que cabem na sua capacidade” (*Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, 22, 1859, 306-307). O mesmo se verifica hoje: no bairro da periferia do Recife chamado Alto do Pascoal (o tal do Pascoal foi fujão também) existem 17 Centros Espíritas, 56 terreiros de Xangô, 7 Assembléias de Deus, 5 Igrejas Batistas, 3 Igrejas Presbiterianas e apenas 2 Igrejas (ou capelas) católicas. Pode-se dizer que os habitantes deste bairro “não perderam de todo o reconhecimento da Igreja”, que eles “observam os documentos da fé que cabem na sua capacidade”, mas que a religião mesmo é de raiz africana, mesmo sob a “lei dos crentes”, como bem observou Émile Léonard no seu estudo acerca do protestantismo brasileiro ao falar do “caráter iluminista” (ou iluminado, entusiasmado) do protestantismo popular. Sob as três “leis” (a católica, a protestante, a espírita) tremula a chama da esperança africana, da identidade quilombola. Os habitantes destes bairros vivem uma religião na qual a “idéia de Deus é a luz que

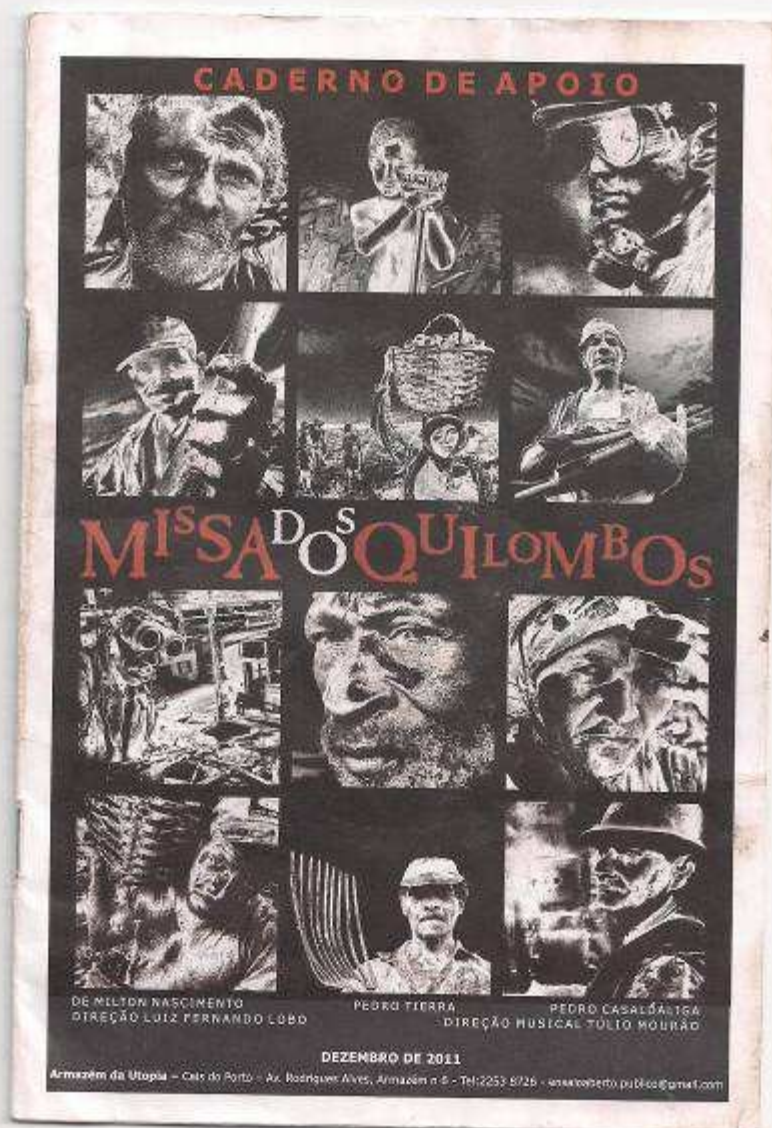
se vê, o ar que se respira, a pele em que se vive” (cit. M. Groetelaars, *Milagre e religiosidade Popular*, Vozes, 1981, 96). Os colonizadores se convencionaram a chamar a esta religião de “animismo” (ou espiritismo, especialmente no Brasil) e pelo resto não se interessaram em descobrir-lhe a profundidade e o significado.

Em terceiro lugar: coloca-se aqui de forma premente a questão da organicidade dos atuais agentes de pastoral. Influenciados por uma já longa tradição ocidental que remonta ao iluminismo (século XVIII), os agentes de pastoral mal percebem a relevância da luta cultural. Eles compreendem a importância da luta pela libertação nos níveis econômicos, sociais e políticos, mas fazem com dificuldade a passagem entre estes “níveis” e a luta cultural. Esquecem que cada símbolo, cada discurso, cada expressão cultural é uma arma, a favor ou contra o povo. As ciências, da forma em que foram praticadas na Europa e na América do Norte, acreditam demais nos esquemas de progresso e desenvolvimento para darem a devida atenção às experiências de luta e resistência dos povos oprimidos codificadas, celebradas e vivificadas pela religião.

Eis a razão profunda, na nossa opinião, da pouca receptividade diante desta Missa dos Quilombos em certos ambientes eclesiais sinceramente engajados nas lutas populares. Acreditamos mesmo que a Igreja na América Latina necessita de uma nova “patristica”, não no sentido de uma aliança com o pensamento elitista e erudito da época, mas no sentido de uma aliança com a religião vivida pelos pobres. Até hoje só temos tipologias acerca da assim chamada “religiosidade popular” mas falta-nos um mergulho mais profundo e mais “compreensivo”. Como diria Michel de Certeau, só um diálogo cultural em toda a profundidade no nível dos problemas existenciais pode fazer com que se compreenda o significado dos significantes da religião dos “quilombolas” de nossos mundos suburbanos.

Eis o desafio desta Missa dos Quilombos: o de se situar em profundidade diante da realidade negra deste país, como disse Dom José Maria Pires no seu excelente sermão. Ou será que já é tarde demais e que o catolicismo já não significa mais nada para as massas de cor negra senão um mero cenário, simplesmente uma plataforma de credibilidade junto à sociedade estabelecida?

ANEXO 3 – Caderno de apoio do Espetáculo Missa dos Quilombos, Cia. Ensaio Aberto.



Missa dos Quilombos

D. Pedro Casaldáliga, Pedro Tierra e Milton Nascimento

ABERTURA

(Coro - Cantado)

I. A DE Ó (ESTAMOS CHEGANDO)

Estamos chegando do fundo da terra,
estamos chegando do ventre da noite,
da carne do açoite nós somos,
viemos lembrar.

Estamos chegando da morte nos mares,
estamos chegando dos turvos porões,
herdelros do banzo nós somos,
viemos chorar.

Estamos chegando dos pretos rosários,
estamos chegando dos nossos terreiros,
dos santos malditos nós somos,
viemos rezar.

Estamos chegando do chão da oficina,
estamos chegando do som e das formas,
da arte negada que somos
viemos criar.

Estamos chegando do fundo do medo,
estamos chegando das surdas correntes,
um longo lamento nós somos,
viemos louvar.

Assim começa o espetáculo Missa dos Quilombos, em sua sétima temporada pela Companhia Ensaio Aberto, agora no Armazém da Utopia, Cals do Porto, Rio de Janeiro, Armazém 6

A *Missa dos Quilombos* tem músicas de Milton Nascimento e texto de Pedro Tierra e Dom Pedro Casaldáliga. O espetáculo teatral encenado pela Ensaio Aberto reúne 22 atores e 9 músicos num cenário de 15 toneladas, que reproduz uma usina de produção com 43 máquinas industriais. Com direção musical de Túlio Mourão e direção de percussão de Robertinho Silva.



Criança no corte de cana - Foto de Ripper

O diretor geral do espetáculo, Luiz Fernando Lobo, procura desfazer a idéia que muita gente pode ter ao ouvir a expressão *MISSA DOS QUILOMBOS*. "Parece que vamos falar só dos velhos quilombos, dos tempos antigos da escravidão, mas, segundo dados da Organização Internacional do Trabalho, nunca houve tanto trabalho escravo no mundo como hoje. Entre 1995 e 2010, o Grupo Especial de Fiscalização Móvel do Ministério do Trabalho libertou da escravidão quase 39 mil pessoas. Gente com trabalho não remunerado e obrigatório. O tema é mais atual do que nunca", afirma ele.

Para que exista essa atualidade, foram inseridos textos contemporâneos no espetáculo. Agora, uma carta de trabalhadoras rurais e um texto de Herbert de Souza, o Betinho, que aponta o absurdo de uma criança colher até uma tonelada de cana por dia no Brasil, fazem parte da peça. "São novidades coerentes com os versos dos autores e que cumprem o papel opinativo que um sermão tem no ritual de uma missa", declara o diretor.

Com música, teatro, luz e sons, o diretor Luiz Fernando Lobo faz uma crítica às precárias condições de trabalho da maioria da população brasileira. "Existe todo um trabalho simbólico, principalmente com as cores", afirma ele. *MISSA DOS QUILOMBOS* traz a história dos negros no Brasil misturando o rito católico com as expressões da cultura afro-brasileira. "Contamos e cantamos poeticamente essa história, e também pedimos igualdade e justiça social, clamando e louvando ao Deus de todas as línguas e de todos os povos."

A *Missa dos Quilombos* foi idealizada por Dom Helder Câmara, na época arcebispo de Recife e Olinda. A idéia encantou o arcebispo Casaldáliga, de São Félix do Araguaia, Mato Grosso, e o poeta Pedro Tierra, que atuou na guerrilha durante a ditadura militar, ficando preso entre 1972 e 1977. Em 1980 Milton Nascimento juntou-se à causa e, em 22 de novembro do ano seguinte, lançava para oito mil pessoas em Recife, na praça em frente à Igreja do Carmo – local onde a cabeça de Zumbi dos Palmares foi exibida no alto de uma estaca em 1695 – sua partitura para os poemas dos autores.



Ensaio de *Missa dos Quilombos*, Out. de 2011
Alunos do Ponto de Cultura do IEA

No espetáculo, a cultura negra é representada de várias maneiras, desde a percussão com toques de jongo e candomblé às danças dos orixás – a missa é em louvor a Xangô, o orixá da Justiça. Como segue a estrutura normal de uma missa, na parte da "Aleluia" há uma luta de espadas de Maculelê. Em outros dois momentos, o elenco também toca caixas da Congada Mineira e pandeiros gigantes do bumba-meu-bol do Maranhão.

Como todos sabemos, não vivemos em tempos de muita tolerância religiosa e atos como a Caminhada em defesa da Liberdade Religiosa se fazem cada vez mais necessários, as religiões de matrizes africanas sofrem cada vez mais com essa intolerância. O babalaô Ivanir dos Santos, representante da Comissão de Combate à Intolerância Religiosa, diz que a caminhada, entre outras coisas, reivindica a criminalização da intolerância religiosa, já garantida por lei, e a aplicação da lei 10.639/2003, que obriga o ensino de história africanas escolas.

uma tonelada por dia

Meus cúmplices são os negros de todas as raças.

Heiner Müller

por Luiz Fernando Lobo

Pretos, meus irmãos.

Num dia do ano de 1999 recebíamos o público para mais uma função do espetáculo *Companheiros*, no Teatro Glaucê Rocha, quando chegou o Padre Ricardo Rezende. Eu o cumprimentei e agradei sua presença, ele ficou um pouco surpreso. Nós não nos conhecíamos. Ou melhor, ele não me conhecia. Eu acompanhava sua luta contra o trabalho escravo. Já éramos companheiros. Naquele dia nasceu uma amizade e, sem que eu soubesse, começava a história deste nosso espetáculo. No ano seguinte quando montamos *Morte e Vida Severina*, Ricardo foi conversar com o elenco sobre a realidade do trabalho escravo no Brasil. O elenco ficou perplexo. Trabalho escravo não era força de expressão. Ao contrário, eram dados concretos e alarmantes: a escravidão contemporânea.

Em 1984, Leonardo Boff sentava na mesma cadeira que séculos antes sentou Galileu Galilei diante do Santo Ofício. Qual era o seu pecado?

Um documento do departamento de Estado Americano considera a Teologia da Libertação mais perigosa do que o comunismo. Por quê?

Em El Salvador um bispo é assassinado logo após rezar uma missa. Dias antes tinha previsto seu assassinato, com a certeza que seu corpo ressuscitaria na luta do seu povo. Até quando precisaremos de mártires?

No Brasil, hoje, uma criança corta uma tonelada de cana por dia. Justiça social?

A *Missa dos Quilombos* canta os novos Quilombos, as novas formas de resistência, as novas utopias. A esperança de um mundo mais justo e fraterno. A fé na periferia do mundo, a "memória subversiva de Jesus de Nazaré". Milton e os Pedros se tornaram novos companheiros imprescindíveis nestas lutas de libertação. O elenco mais que profissional foi cúmplice.

Nossos cúmplices são os negros de todas as raças.

A missa dos quilombos e a escravidão contemporânea

Clamando e louvando a Deus de todas as línguas, de todos os povos, Milton Nascimento, Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra uniram-se musical e poeticamente e criaram *A Missa dos Quilombos*. Deus é desvelado amorosamente em manifestações afros e, sob o olhar arguto de Luiz Fernando Lobo e de sua equipe, penetrou no universo operário e camponês, vestido à moda salgadiana. É o Deus de Moisés que liberta o povo da escravidão; é o Deus Filho, primeiro de uma lista de mártires pela causa da vida que irrompe e povoia esperanças de gente de todas cores e culturas. Ele é sentido no mundo do trabalho e é ouvido no ritmo de máquinas industriais - aí tem o talento de Robertinho Silva - que ecoam no meio de um universo onde dores e lutas explodem:



Crianças na carvoaria - Foto de Ripper

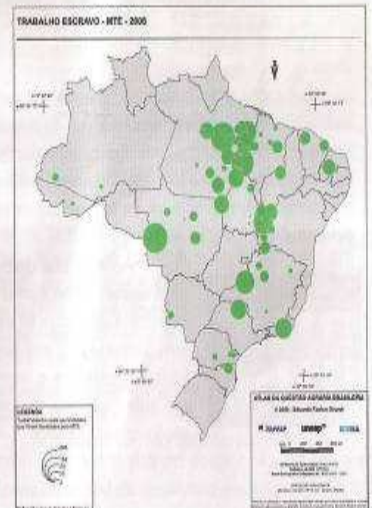
A Missa dos Quilombos não é trazer para o palco um passado arcaico quando o mundo já é outro e outras são as relações sociais? Como falar de quilombos, quando a Lei Áurea é mais que centenária? Contudo, sulços foram ao Sudão libertar escravos sequestrados em guerras tribais; famílias cristãs tornaram-se escravas por dívidas no Paquistão; um norte-americano submeteu um brasileiro à escravidão na América do Norte e jornais ingleses e franceses escandalizam a Europa revelando escravidão de imigrantes em Londres e Paris; bolivianos foram libertados da escravidão em São Paulo. A mais antiga ONG de Direitos Humanos no mundo, a Anti-Slavery International, está ativa. A Organização Internacional do Trabalho constatou que nunca houve, sob o ponto de vista absoluto, tantos escravos como no mundo contemporâneo. E novas notícias podem ser lidas e ouvidas na mídia nacional e internacional.



No Brasil, nos últimos anos, as denúncias se referem à escravidão por dívida ou ao trabalho degradante, principalmente em abertura ou manutenção de grandes fazendas na Amazônia. Um estudo, sobre a frente pioneira, citado por J. S. Martins, calculou que no começo dos anos 1960, havia ali entre 250 mil e 400 mil peões trabalhando em fazendas na estação seca. Na década de 1970, uma empresa instalada entre o Pará e o Amapá de um bilionário norte-americano, foi acusada de escravizar milhares de pessoas.

Estima-se que, em 1973, houve ali pelo menos 100 mil vítimas do crime na Amazônia. Uma única fazenda, a Suiá-Missú (MT), precisava empregar mais de 21 mil trabalhadores para derrubar a mata, semear o capim, limpar os pastos, preparar as cercas. A propriedade tinha quase 700 mil hectares, dos quais cerca de 217 mil hectares incluídos nas atividades agropecuárias propriamente ditas. Como a regra era desrespeitar as leis, reter os peões nas fazendas sob o pretexto de dívida, com o auxílio de homens armados, pode-se supor que boa parte dos aliciados das diversas fazendas não trabalhava livremente.

Na década de 1980 eclodiram denúncias contra muitas grandes empresas de capital financeiro e industrial que, na Amazônia, criavam gado com apoio econômico do próprio governo. Na década seguinte, a liberação de verbas para as atividades de desflorestamento e as isenções de impostos foram suspensas e muitas dessas empresas venderam suas propriedades. Mesmo assim, a Comissão Pastoral da Terra, de 1988 à 1999, recebeu denúncias de que houve pelo menos 101.962 escravizados no Brasil em 242 imóveis.



Em 2000, a mesma Comissão Pastoral estimou que, em apenas dois municípios do sul do Pará, mais de 10 mil pessoas foram escravizadas. Os escravagistas nem sempre foram pessoas desinformadas, fazendeiros turrões e primários, mas empresas de grande porte, mesmo internacionais.

Tem havido um crescimento do número conhecido das vítimas. Contudo, o número conhecido não significa necessariamente o número de escravizados. A quantidade real de vítimas não é possível mensurar. Trata-se de uma escravidão temporária em que pessoas são vendidas sem se passar recibo. Além disso, apesar do trabalho extraordinário dos Grupos Móveis do Ministério do Trabalho e Emprego e das denúncias da Comissão Pastoral, as fiscalizações dos imóveis por parte do governo ainda são insuficientes. Há demora nas apurações, as penalidades são leves e há reincidência no crime, mesmo em casos onde houve condenação. Mesmo com todos os limites, entre 1995 e 2010, o Grupo Móvel libertou 39.180 pessoas e inspecionou 2.844 estabelecimentos. Se para cada libertado houver sete não libertados, como apontou uma pesquisa recente e não conclusiva, o número de trabalhadores pode ter ultrapassado no mesmo período a mais de 200 mil pessoas.



A Missa dos Quilombos é um manifesto abolicionista dessas e de outras escravidões; é um convite ao respeito à diversidade das manifestações religiosas e é uma homenagem aos nossos irmãos e irmãs vindos da África. Rememora o homem-Deus Jesus, que entregou sua vida, sua história, seu corpo e seu sangue pela salvação da humanidade. Ele, assassinado numa cruz, depois de ter sido julgado em dois tribunais, o religioso e o político-militar, ressuscitou. A Missa é um espetáculo de beleza e convocação. Parabéns Ensaio Aberto.

Padre Ricardo Rezende Figueira

MISSA DOS QUILOMBOS

D. Pedro Casaldáliga, Pedro Terra e Milton Nascimento

ABERTURA - (Cara - Cantado)

I. A DE Ó (ESTAMOS CHEGANDO)

Estamos chegando do fundo da terra,
estamos chegando do ventre da noite,
da carne do açoite nós somos,
viemos lembrar,

II. EM NOME DO DEUS - (Solo - Cantado)

Em nome do Deus de todos os nomes
- Javé, Obatalá
Olorum, Oló.

Em nome do Deus, que a todos os Homens
nos faz da ternura e do pó.

Vi na televisão: uma tonelada por dia, seis toneladas por semana, 24 toneladas por mês, 288 toneladas por ano. E uma criança. Peso suficiente para enterrar uma República chamada Brasil. Pode haver escândalo maior? Uma criança que corta, junto com milhares de outras, uma tonelada de cana por dia é simplesmente uma escrava do trabalho infantil, uma aberração, uma violação da Constituição e fundamentalmente de nossa consciência cidadã.

Depois de ver uma notícia como esta todos devemos nos perguntar: a polícia federal existe para alguma coisa? O ministro da Justiça serve para alguma coisa?

O Presidente da República serve para alguma coisa? O Estado serve para alguma coisa? Nós todos servimos para alguma coisa? A resposta será sim em todos esses casos se essa criança deixar de cortar essa tonelada amanhã.

Se não, concretamente, para ela nós não servimos para nada.

O que significa todo dia uma tonelada de corte de cana por dia para uma criança?

Alguém é capaz de imaginar? Alguém é capaz de realizar? Alguém é capaz de se colocar em seu lugar e executar essa tarefa infame?

Essas crianças não podem esperar pelas mudanças estruturais: elas cortam uma tonelada todos os dias!

Uma tonelada de cana por dia é demais para qualquer consciência e insuportável para qualquer criança.

Betinho

III. RITO PENITENCIAL - (Coro - Cantado)

Kyrie eleison
Christe eleison,
Kyrie eleison.

Alma não é branca,
luto não é negro,
negro não é folk.

IV. ALELUIA - (Coro - Cantado)

Aleluia, aleluia, aleluia!

Fala Jesus, Palavra de Deus:
Tu tens a palavra!

Aleluia...

Irmão que fala a Verdade aos Irmãos,
dá-nos tua nova Libertação.
Quilombolas livres do lucro e do medo,
nós viveremos o teu Evangelho,
nós gritaremos o teu Evangelho!

V. OFERTÓRIO - (Recitado)

Na cula das mãos
trazemos o vinho e o pão,
a luta e a fé dos irmãos,
que o Corpo e o Sangue do Cristo serão

VI. O SENHOR É SANTO - (Coro - Cantado)

O Senhor é Santo, O Senhor é Santo.
O Senhor é Santo.

O Senhor é o só Senhor.
Todos nós somos iguais.
Oxalá o Reino do Pai
seja sempre o nosso Reino.

O Senhor é Santo...

Dezembro de 2011

MISSA DOS QUILOMBOS - 10

VII. PAI NOSSO

Pai nosso que não estais aqui
Sacrificado é o vosso povo
Humilhados e ofendidos são os nossos homens
Deserdados e famintos são os nossos filhos
Feridos e estéreis são os nossos ventres
Aqui, na Terra
O pão nosso de cada dia
A alegria nossa de cada dia
O amor nosso de cada dia
O trabalho nosso de cada dia
Venham à nós, voltem à nós
De trem, de carro ou navio
Não nos deixeis cair em lamentação
Mas livrai-nos desse vazio

VII. RITO DE PAZ - (Coro - Cantado)

Sarava, A-i-é, Abá.

A Paz d'Aquele que é nossa Paz!
A Paz que o Povo fará!

Sarava, A-i-é, Abá!

VIII. Comunhão - (Cantado)

Sua barriga me deu a mãe
O pai me deu o seu braço forte
Os seios fartos me deu a mãe
O alimento, a luz, o norte

IX. Ladainha - (Leitor)

Unidos à procura dos quilombos da Libertação, celebramos a "memória perigosa" da Páscoa de Jesus, comungando a força do seu Corpo Ressuscitado. Recolhemos na mesma comunhão o trabalho, as lutas, o martírio do Povo Negro de todos os tempos e de todos os lugares. E invocaremos sobre a caminhada, a presença amiga dos Santos, das Testemunhas, dos militantes, dos Artistas, e de todos os construtores anônimos da Esperança Negra.

Dezembro de 2011

MISSA DOS QUILOMBOS - 11

Todas temos origem humilde.
Muitas de nós gostaríamos de ter podido sentar
nos bancos de escola e assim entender melhor o
mundo em que vivemos.

Não nos foi dado esse direito.

Em nosso país leis são justiça para os ricos e
punição para os pobres.

Parecem não ter alma. Parecem não ter carne.

Preocupação social.

Sabem os senhores, quantas crianças estão em nosso meio?

Sabem o que fazíamos antes de conseguirmos abrigo e sonhos aqui embaixo de
lonas pretas? Sabem da fome?

Sabem do choro de nossas crianças, frente às ameaças de violência?

Sabem da dor de ver os nossos filhos pisoteados, feridos à bala, mortos, como
as mães de nossos companheiros de Eldorado de Carajás? Sabem os senhores
o que é dor?

Devem saber. Devem saber do riso e da fartura.

Devem saber do dormir sem choro de criança com fome.

Com a humildade que temos, mas com a coragem que aprendemos, nós lhe
dizemos: não recuaremos um passo da decisão de lutar pela terra.

A justiça pra nós é aquela que reparte o pão, que reparte a riqueza, que só
pode ser reconhecida como o fruto do trabalho, da vida.

Após 500 anos de escravidão e opressão de exclusão e ignorância.

De pobreza e miséria, chegou o tempo de repartir, chegou o tempo da nossa
justiça, que pra muitos pode não ser legal, mas que não há um jurista no mundo
que nos diga que não seja legítima.

Não queremos enfrentar armas, animais e homens. Nem homens, animais e
armas. Mas nós os enfrentaremos.

E voltaremos de novo. E cem vezes. E duzentas vezes.

Porque os corpos podem ser destruídos pela violência da polícia.

Mas os sonhos nem a mais potente arma poderá destruir.

Nós somos aquelas que parimos mais que filhos. Parimos os homens do futuro.

Nossos filhos serão educados sobre nossas terras libertas ou aqui, debaixo de
nossas lonas pretas. Aprenderão a ler, a escrever, coisa que muitos dos nossos
não podem fazer.

Viverão para entender das leis. Para mudá-las.

Para fazê-las de novo, a partir das necessidades do nosso povo.



Roseli Nunes - Mãe, mulher e
líder do MST

Carta Aberta das Mães Sem Terra

X. Louvação à Mariama - (Coro - Cantado)

- Mariama,

Iya, Iya, ô,

Mãe do Bom Senhor!

Maria Mulata,

Maria daquela

colônia favela,

que foi Nazaré.

XI. Marcha Final

(de Banzo e de Esperança)

(Recitado)

- Banzo da Terra que será nossa,

banzo de todos na Liberdade,

banzo da vida que vai ser outra,

banzo do Reino, maior saudade,

...

...

Seremos Zumbis, construtores

dos novos QUILOMBOS queridos.

Meus cúmplices são os negros de todas as raças.

Meus cúmplices são os negros de todas as raças.

Meus cúmplices são os negros de todas as raças.

Meus cúmplices são os negros de todas as raças.

Uma educação libertadora que contribua para formar a consciência crítica e estimular a participação responsável do indivíduo nos processos culturais, sociais, políticos e econômicos. **Paulo Freire**

Educando a partir do concreto, sugestões para desdobramento pedagógico

História	Luta de classes, relações de trabalho no mundo contemporâneo, novo sindicalismo, história da luta pela terra, Quilombos, Abolição da escravidão.
Sociologia	Trabalho e Trabalhador, Meios de Produção, Mais Valia, Teoria da Dependência, Marx, Engels e Hegel, o Mito da Igualdade racial.
Educação Artística	Artes Plásticas, Estética Teatral, Danças Afrobrasileiras, Fotografia (Sebastião Salgado e J. R. Ripper) e Cinema (Eisenstein).
Geografia	Movimentos migratórios, MST e luta pela Reforma Agrária, Escravidão contemporânea, Os Remanescentes Quilombolas.
Religião	Comunidades Eclesiais de Base, Teologia da Libertação, Estrutura da Missa Católica, Livro do Êxodo, Evangelho de São Marcos e Atos dos Apóstolos, Os Orixás, sincretismo religioso.

NA REDE:

Sobre a COMPANHIA ENSAIO ABERTO:

<http://www.ensaioaberto.com/> - <http://www.facebook.com/companhiaensaioaberto>

Sobre a luta pela Terra:

Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra - <http://www.mst.org.br/>

Comissão Pastoral da Terra - <http://www.cptnacional.org.br/>

Via Campesina - <http://viacampesina.org/sp/>

O Atlas da Questão Agrária Brasileira - <http://www2.fct.unesp.br/nera/atlas/index.htm>

Sobre Quilombos e Quilombolas - <http://www.cpis.org.br/html/eis/index.html>

Sobre a Teologia da Libertação

<http://leonardoboff.wordpress.com/2011/08/09/quarenta-anos-da-teologia-da-libertacao/>

Sobre as casas de Religiões de Matriz Africana do Estado do Rio de Janeiro

<http://www.nima.puc-rio.br/mapeamento/index.php/conselho-griot>

Sobre o Grupo fiscalização contra o trabalho escravo

http://www.direitoshumanos.gov.br/conselho/combate_trabalho_escravo/Grupo

OS CONSTRUTORES DA ESPERANÇA NEGRA

MÚSICAS MILTON NASCIMENTO
TEXTOS PEDRO CASALDÁLIGA & PEDRO TIERRA

DIREÇÃO GERAL LUIZ FERNANDO LOBO
DIREÇÃO MUSICAL E ARRANJOS TÚLIO MOURÃO
CENOGRAFIA CLÁUDIO MOURA
FIGURINO BETH FILIPECKI & RENALDO MACHADO
ILUMINAÇÃO LEYSA VIDAL
PREPARAÇÃO VOCAL AURORA DIAS
PREPARAÇÃO CORPORAL JOANA MARINHO
DANÇAS AFRO BRASILEIRAS VALÉRIA MONÁ & FORRÓ
COREOGRAFIAS (MARIANA E OFERTÓRIO) PAULA ÁGUAS

ELENCO ANA REGINA GOUVÊA, AURORA DIAS, CHAMON, CLÁUDIO BASTOS, CRISTIANE DE SOUZA, DEÓCLIDES GOUVÊA, FLÁVIA DOS PRAZERES, FERNANDO MUZZI, FORRÓ ALABE, GILBERTO MIRANDA, HELENA CUTTER, JOANA MARINHO, JULIANA RUBIM, LADSTON DO NASCIMENTO, LEANDRO VIEIRA, LETÍCIA SOARES, LUIZA MORAES, MANOEL EVANGELISTA, NELSON REIS, RAFAEL DE CASTRO, VALÉRIA MONÁ E TUCA MORAES

TECLADOS TÚLIO MOURÃO
BAIXO ACÚSTICO JORGE OSCAR
SOPROS JAIRO DE LARA
VIOLÃO E GUITARRA RENATO SALDANHA
COORDENAÇÃO DE PERCUSSÃO ROBERTINHO SILVA
PERCUSSÃO RÉGIS GONÇALVES, RONALDO SILVA, RODRIGO PACATO SILVA
ROADIE E PERCUSSÃO JÚLIO DINIZ

PROGRAMAÇÃO VISUAL DANIEL SOUZA
CIÊNCIA DO NOVO PÚBLICO GLAUCIA SANTOS, KATIÚSCIA RIBEIRO, LEON DINTZ, MAGNA GONÇALVES E MARLUCCI NASCIMENTO

DIREÇÃO EXECUTIVA TUCA MORAES
DIRETOR DE GESTÃO ROGÉRIO DA SILVA
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO LUCAS MANSOR
DIREÇÃO TÉCNICA CESAR DE RAMIRES & LUIZ FERNANDO LOBO
DIREÇÃO DE CENA DANIEL RODRIGUES
ASSISTENTE DE DIREÇÃO JOANA MAGALHÃES
ASSISTENTE EXECUTIVA E CONTROLER LARISSA BENINI
PRODUTOR ASSISTENTE MARCO CASTELLO
PRODUTOR EXECUTIVO ALE BARRETO
CONTRA-REGRA MAICON RODRIGUES
OPERADOR DE SOM ALEX MIRANDA
OPERADOR DE LUZ LUIZ SARTOMEN
ENGENHARIA DE SOM ESPETACLE - DOMINIQUE CHALHOUB
MONTAGEM DE LUZ CIA DA LUZ
ASSISTENTE DE DIREÇÃO ESTAGIÁRIA JÚLIA COUTO
AUXILIAR CONTÁBIL IONE MELO
INSTRUTOR DAS MÁQUINAS NILTON SARAIWA
MONTAGEM CENÁRIO E MANUTENÇÃO DAS MÁQUINAS IVAN LESSA E EQUIPE
CENOTÉCNICO ADILTO ATHOS
ASSESSORIA DE IMPRENSA ARMAZÉM DA COMUNICAÇÃO

APOIOS
EQUIPE DE COZINHA HILDA ROSA, JÉSSICA REGINA DE SOUZA, MARIA ARLINDA DE SOUZA, MARIA DE FÁTIMA DE SOUZA, SANDRA HELENA DE OLIVEIRA, VALÉRIA DE SOUZA FERNANDES,
EQUIPE DE TRANSPORTE NEUBER ARAÚJO DE SOUZA E MARCEONE DE SOUZA ARAÚJO
EQUIPE DE LIMPEZA JAGNA DOS ANJOS E CREUZA SANTOS
EQUIPE DE SEGURANÇA BRUNO PESSANHA FERREIRA, EDUARDO TRINDADE, JAGARI OLIVEIRA
ESCRITÓRIO DE CONTABILIDADE WORLD CONSULT

A utopia serve para caminhar... Os nossos agradecimentos a todos que nos ajudaram nessa marcha. São muitos companheiros, parceiros... Não conseguimos listar aqui sem sermos injustos. Um verdadeiro exército de sonhadoras... Muito obrigado. **Ensaio Aberto**

