



Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Letras - IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais – Pós-Lit

Letra, música, *performance* e memória do racismo na
Missa dos Quilombos

Beatriz Schmidt Campos

Brasília

2017

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais

Letra, música, *performance* e memória do racismo na
Missa dos Quilombos

Beatriz Schmidt Campos

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade de Brasília, tendo em vista a
obtenção do título de Mestre em Literatura.
Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Brasília

2017

Campos, Beatriz Schmidt

Título: Letra, música, *performance* e memória do racismo na Missa dos Quilombos/ Beatriz Schmidt Campos – Brasília, 2017.

132 páginas. Formato: 21/29,7 cm

Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas sociais). Instituto de Letras da Universidade de Brasília - UnB, *Campus Darcy Ribeiro*.

Orientador: Sidney Barbosa

1. Letra, música e *performance* 2. Rito sagrado e profano
3. Obra de arte engajada 4. Memória no texto lítero-musical
5. *Performance* de cunho político 6. Análises e comentários das canções e de algumas *performances* da obra

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao prof. Dr. Sidney Barbosa por todo seu acolhimento, generosidade, paciência e companheirismo. Pelas correções, conselhos e por direcionar com tanta sabedoria os rumos dessa caminhada acadêmica.

À prof. Dra. Lúcia Barbosa pela atenção, incentivo e por todas as dicas e indicações bibliográficas.

Aos Professores doutores de cujas disciplinas participei: André Luís Gomes, Anna Herron More, Erivelto da Rocha Carvalho, Hermenegildo José de Menezes Bastos e Sidney Barbosa. Seus ensinamentos foram fundamentais para minha formação acadêmica.

Ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas, por sua abertura acadêmica que permite o diálogo entre Literatura, outras Artes e áreas afins, o que possibilitou meu ingresso e pesquisa neste Programa.

Ao prof. Dr. Erivelto Carvalho por me elucidar que o poeta Pedro Tierra era um político que vivia aqui em Brasília.

Ao amigo Chico Almeida, que me aproximou de Pedro Tierra.

Ao poeta Pedro Tierra, por abrir sua casa e pela entrevista generosa e poética que foi crucial para o desenvolvimento de minha pesquisa.

Ao meu esposo, Genil, por me ajudar a vencer esta etapa, por caminhar junto e por todas as dicas e opiniões na escrita dessa dissertação.

Às minhas filhas Ana Beatriz e Maria Clara, por todo amor, carinho e compreensão recebida neste momento em que estive um pouco ausente. Por participarem e acreditarem nesse trabalho.

A toda minha querida e amada família Schmidt Campos: Pai, Mãe, irmãs, irmãos, cunhados, cunhadas, sobrinhas e sobrinhos. Pela paciência, carinho e estímulo recebido por cada um.

Ao Grupo de Estudos Interartes, que tem proporcionado uma formação crucial para o desenvolvimento de meus estudos na linha de Literatura e outras Artes. Agradeço a todos os amigos do grupo por sua atenção e acolhimento.

Agradeço também ao Dennys da Silva Reis pela primeira leitura dessa pesquisa, por suas sugestões e dicas bibliográficas. E à Juliana Mantovani, que gentilmente leu alguns textos e artigos relacionados a essa pesquisa, por suas correções e dicas.

Ao prof. Dr. André Luís Gomes pelos convites para participar da concepção das trilhas sonoras das “Quartas Dramáticas”, as quais têm me proporcionado experiências estéticas intensas.

Ao grupo de pesquisa “Vivoverso”, na pessoa da prof. Dra. Sylvia Helena Cyntrão, pelas experiências estéticas e acadêmicas que têm enriquecido meus estudos a respeito da poesia e da canção. Agradeço a todos os colegas do grupo, especialmente aos músicos, pelo carinho e companheirismo.

Agradeço a Adenilson Vasconcelos pela amizade e pelos momentos musicais.

À querida amiga Dra. Roberta Salgueiro pela leitura atenta e sensível, correções e observações quanto às questões das tradições africanas e por suas palavras de encorajamento.

Às queridas Walesca e Fernanda, pelo incentivo inicial.

E aos colegas que fui conhecendo ao longo desse período, que sempre tinham uma palavra de estímulo e força: Ana Clara, Ana Paula, Erla, Iara, Isabel, Lemuel, Maria Aline, Medina, Rogério, Sâmella, Sandra, Sidney, Solange, Sylvia Cristina, Wandick e Well Rosa.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, Wanderley e Ângela, que me ensinaram a ter religiosidade e senso de justiça.

Ao meu querido esposo, Genil, por comungarmos dos mesmos ideais sociais e políticos.

Às minhas filhas amadas, Ana Beatriz e Maria Clara, por serem pessoas tão especiais e já em tão tenra idade lutarem por um mundo melhor.

Às queridas Zefa e Maura, que carregam em suas vidas o peso histórico do Ser Negra.

A vocês eu dedico esse trabalho.

E a Deus, que é Deus dos negros, dos brancos, de todas as cores, de todas as denominações e de todas as religiões, dos pobres, dos excluídos, dos refugiados e dos isolados dessa sociedade que separa, discrimina, isola e que ainda escraviza.

RESUMO

A presente dissertação tem como *corpus* a “ópera negra” **Missa dos Quilombos** composta em 1981 por Milton Nascimento, Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra. A obra interartística une música, poesia, texto, dança em uma temática que reúne religião Africana e Católica Romana, uma parte da História do Brasil que aborda a escravidão e um questionamento da política racial brasileira à época. Por meio de uma provocação de Dom Hélder Câmara, o bispo e o poeta produziram o texto e Nascimento, a música. A celebração resultou em uma fusão de Música Popular Brasileira, Música Religiosa, Ritmos e componentes culturais afros produzindo um texto que une a Religião Católica e algumas Africanas com o intuito de que a Igreja e a Sociedade dominante se redimissem de algum modo, perante a história de quatro séculos de escravidão em nosso País. Além disso, esta obra propõe um questionamento quanto ao racismo ainda existente. Racismo que provoca a exclusão, a violência, a opressão e a desigualdade social. A música e o texto são sincréticos e atuam como rememoração de um povo que sofreu um dos maiores holocaustos de nossa História. Ao final, conclui-se pela constatação de uma obra sensível e estética em sua poética lítero-musical que a **Missa dos Quilombos** pretende suscitar a redenção, a libertação, a reunião dos povos, das religiões e a esperança.

Palavras-chave: Letra, música e *performance*; Obra de arte engajada; Memória social no texto lítero-musical; Rito sagrado e profano; *Performance* política; Análises de canções e de *performances* da **obra**.

ABSTRACT

The present dissertation has as a *corpus* the “black opera” **Missa dos Quilombos**, composed in 1981 by Milton Nascimento, Pedro Casaldáliga and Pedro Tierra. The interartistic piece unites music, poetry, text and dance in a theme that gathers African religion and the Roman Catholic religion, a part of the History of Brazil that approaches the slavery and the questioning of the Brazilian racial politics at the time. By means of a provocation of Dom Hélder Câmara, the bishop, and the poet produced the text and Milton Nascimento produced the music. The celebration resulted in a fusion of Brazilian Popular Music, Religious Music, rhythms and African cultural components producing a text that united the Catholic religion and some of the African religions with the intention that the church and the dominant society could redeem themselves before the history of four centuries of slavery in our country. Besides, this piece proposes a questioning about the still existing racism. Racism that allows exclusion, violence, oppression and social inequality. The music and the text are syncretic and act as a recalling of a people that have suffered with one of the biggest holocausts in our History. At the end, it is concluded by the finding of a sensible and aesthetic piece in its lytero-musical-poetic, that **Missa dos Quilombos** intends to excite the redemption, the liberation, the reunion of the peoples, the religions, and the hope.

Keywords: Text, music and *performance*; Engaged work of art; Social memory on the lytero-musical text; Sacred and profane rite; Political *Performance*; Songs and *performances* analysis of the **work**.

Racismo: é crença na inerente superioridade de uma raça sobre outra. Tal superioridade é concebida tanto no aspecto biológico, como na dimensão psico-sócio-cultural. Esta é a dimensão usualmente negligenciada ou omitida nas definições tradicionais do racismo. A elaboração teórico-científica produzida pela cultura branco-europeia justificando a escravização e a inferiorização dos povos africanos constitui o exemplo eminente do racismo jamais conhecido na história da humanidade.

Abdias do Nascimento, 1982

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
1.1 Introdução à Missa dos Quilombos	9
1.2 Relações entre Música e o Sagrado	13
1.3 A origem e a importância do canto nas religiões cristãs	13
1.4 Missas de caráter político	19
1.5 O canto e o ritmo nas religiões africanas	23
1.6 Relações entre letra e música, poesia e melodia	26
2 CAPÍTULO PRIMEIRO	32
2.1 Missa dos Quilombos : História da composição e do evento musical	32
2.2 Contexto histórico da ditadura, dos compositores e dos movimentos sociais na Missa dos Quilombos	43
2.3 Hibridismo, mestiçagem, <i>crioulização</i> , sincretismo, <i>inculturação</i> , negritude e <i>quilombismo</i> na Missa dos Quilombos	49
3. CAPÍTULO II – Vertentes analíticas da canção. <i>Performance</i> e memória da canção	57
3.1 Análises e analistas da canção	57
3.2 <i>Performance</i> e memória na canção	60
4. CAPÍTULO III – Análises: texto poético- musical e <i>performance</i> das canções ..	69
4.1 Análises estéticas e reflexões sobre os aspectos poético-musicais da obra	69
4.1.1 Poética da memória	71
4.1.2 Poética ritualística	77
4.1.3 Poética imagética	82
4.1.4 Poética da esperança	89
4.2 Análises de <i>Performances</i> da obra	96

CONCLUSÃO	104
REFERÊNCIAS	107
ANEXOS	115

1. INTRODUÇÃO

1. 1 Introdução à Missa dos Quilombos

A **Missa dos Quilombos** foi composta em 1981 pelos poetas Dom Pedro Casaldáliga, Pedro Tierra e pelo músico Milton Nascimento. No momento em que ela foi concebida, celebrada e gravada, a Ditadura Militar estava em seu fim e os movimentos sociais negros, a Teologia da Libertação e as Comunidades Eclesiais de Base já estavam consolidados. Acreditamos que, dado o referido momento histórico e o encontro dos três compositores da **Missa**, provocado por um bispo humanitário e preocupado com as causas sociais como dom Hélder Câmara, esses tenham sido os pilares para a escritura de uma obra que reúne texto, música, dança, política e religiões.

A **Missa dos Quilombos** propõe representar a história da vinda dos negros para o Brasil, da escravidão e da formação dos Quilombos e questionar a persistente presença do racismo em nossa sociedade. A **obra** reúne elementos das religiões católica e africana em suas melodias, letras e ritmos, reafirmando seu caráter sincretista. Entretanto, a **Missa** apresenta o estilo de uma obra litúrgica tradicional; as canções seguem rigorosamente o rito de uma celebração.

A escolha do estudo mais aprofundado dessa obra, que motivou o ingresso nesse mestrado, se deu por algumas paixões: primeiramente pela obra de Milton Nascimento, que foi uma das razões para que eu fizesse da música minha carreira profissional. Segundo, a riqueza do texto e as questões abarcadas, como racismo e escravidão, apresentadas em uma obra com uma temática única, com começo, meio e fim. Terceiro, e não menos importante, a religiosidade, o sincretismo e as propostas de redenção da Igreja quanto ao seu passado foram questões que provavelmente fizeram dessa escolha, ainda que inicialmente de maneira inconsciente, uma das razões fundamentais para o reconhecimento da importância desses estudos em minha vida.

Nesse contexto apresentaremos as análises das canções da **Missa** por meio da fusão entre melodia, ritmo e letra buscando sinais de aproximação e de distanciamento entre esses três elementos. Para tanto, apoiar-nos-emos nas teorias abordadas por Solange Ribeiro de Oliveira (2002) e em algumas técnicas analíticas de Luiz Tatit (1999) e José Miguel Wisnik (1996), entre outros. Para a realização das análises

utilizamos o disco gravado e lançado em 1982 pela gravadora Ariola. Nossa intenção foi focar na união da melodia e da poesia da obra buscando entender sua mútua influência para a compreensão do texto musical. Na medida em que observamos que todas as canções da **Missa** apresentam estilos rítmicos africanos, procuramos nos aprofundar nesses estudos juntamente com o estudo melódico-poético por sua importância na obra e por ser referência das crenças africanas em uma liturgia rigorosamente católica.

Oliveira (2002) aprofunda os estudos das relações entre Literatura e Música apresentando uma categoria denominada “estudos literários-musicais”, que será um dos eixos de nossa abordagem, na qual utiliza o instrumental das vertentes literárias para realizar a análise musical, neste caso, da canção. Acreditamos que o diálogo entre a *melopoética*, a *performance* e os estudos da memória permite a possibilidade de ampliação dos estudos de uma obra que tem em si uma temática dominante (Canton, 2009), engajada e que apresenta um caráter estético.

Ainda nessa direção, temos a intenção de trazer à luz os pensamentos de Paul Zumthor (1997), Diana Taylor (2013), Seligmann-Silva (2003), Paul Ricoeur (2007) Maurice Merleau-Ponty (2006) entre outros, sobre os estudos da *performance* e da memória inseridas em uma obra engajada. Por meio da apresentação das referidas abordagens apresentaremos comentários de alguns momentos significativos das apresentações e celebrações gravadas que foram disponibilizadas na *Internet*, no canal *You Tube*.

Acreditamos ser possível compreender até que ponto uma obra litúrgica Católica, ao mesmo tempo em que apresenta vários elementos de religiões africanas, e ainda, um caráter político e social propõe conscientizar a sociedade por meio da lembrança de um passado sombrio de nosso país.

Por fim, buscaremos refletir a respeito de como uma obra que aparentemente parecia impossível de ser concretizada, por reunir questões tão complexas, ou seja, temas sociais e raciais, religião afro, religião católica apostólica, política em plena ditadura, se tornou um projeto tão bem-sucedido no sentido de permitir a reflexão e criar uma identificação no espectador com as questões raciais e os questionamentos sociais atuais presentes no texto da obra.

Vale pontuar que, em nossa proposta analítica na qual música e texto são estudados simultaneamente em uma obra que rememora a escravidão do Brasil e questiona o racismo nos dias de hoje, as análises realizadas visam enriquecer os estudos

já publicados sobre a referida obra. Porém, na nossa visão, elas são de cunho interpretativo e nem sempre irão de encontro ao que outros teóricos refletem, pois, o tema não se esgota.

Nessa via, ao longo de nossa pesquisa encontramos quatro artigos, um trabalho de pós-graduação e um capítulo de uma dissertação nos quais a **Missa dos Quilombos** foi objeto de estudo. O primeiro artigo foi publicado em 1997: “Missa dos Quilombos: um canto de Axé” de Selma Suely Teixeira, no qual a autora apresenta uma análise crítica da história da vinda do negro, de sua escravização e libertação e as mudanças de seu papel sociocultural no Brasil até o momento em que a **Missa** foi composta e, posteriormente, expõe análises das letras de algumas partes das canções. Os demais trabalhos foram publicados entre 2008 e 2013. O trabalho de pós-graduação sob o título de “O (inter) discurso religioso na obra “Missa dos quilombos” de Milton Nascimento”, de autoria de Valdete Borges Homem (2008), aborda a contribuição cultural do negro para a população que aqui se encontrava na formação do povo brasileiro, aspectos biográficos do músico Milton Nascimento, a história do “projeto” **Missa dos Quilombos** e uma breve análise das letras das canções. Em 2009, dois artigos foram publicados com a referida temática: “Milton Nascimento e o diálogo inter-religioso na Missa dos Quilombos”, de Edison Minami, e “Das “velhas senzalas” às “novas favelas”: a Missa dos Quilombos”, de Ciro Canton. No primeiro artigo, o autor apresenta reflexões sobre a reação e a resistência da Igreja perante a obra de Nascimento e o contexto histórico no qual foi escrita no âmbito da Igreja. No segundo, Canton apresenta uma breve introdução da história da **Missa** refletindo sobre sua importância política ao valorizar o papel do negro na cultura de nosso país refletindo sob três conceitos: “culturalismo”, “identidades negras e mestiças” e “relação passado/presente”. Partes desse artigo resultaram em um capítulo denominado “De banzo e de esperança’: O álbum Missa dos Quilombos” na dissertação do mesmo autor, publicada no ano seguinte e intitulada: “Nuvem no céu e raiz’: romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina”, na qual o autor aprofunda os aspectos políticos e históricos da obra e comenta sobre as canções tendo como foco os conceitos apresentados acima. Por fim, em 2013, Rafael Senra escreveu o artigo “Missa dos Quilombos: produto político, religioso e cultural” neste, o autor apresenta reflexões sobre aspectos políticos da obra dialogando com “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, texto de Walter Benjamin (1994), em suas significações como produto cultural.

Para além de fazer referências aos trabalhos citados ao longo da presente dissertação, que muito nos serviram como fonte de estudos acreditamos que, em muitos momentos, o presente texto dialoga com as pesquisas acima citadas e algumas vezes aproxima-se de suas reflexões. Portanto, ainda que os trabalhos apresentem diferentes abordagens, elas comungam entre si por meio das reflexões de Frei Paulo Cézár Loureiro Botas:

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 esse conflito constante entre a imposição dos opressores e a busca de liberdade e paz dos oprimidos” (BOTAS *apud* CASALDÁLIGA; TIERRA, 1982, p.2).

Nesse contexto, nossa dissertação será dividida em uma introdução e três capítulos. A introdução apresenta uma breve apresentação da **Missa** e as fontes de pesquisa realizadas. Em seguida, será abordada uma sucinta pesquisa sobre música e o sagrado no cristianismo e nas religiões africanas. E, para terminar essa primeira parte, apresentaremos um estudo sobre as relações entre música e letra.

No capítulo primeiro apresentaremos a história da composição, das celebrações e dos espetáculos da **Missa dos Quilombos**, dos momentos e dos motivos pelos quais a **obra** passou de sagrada a profana, de missa a espetáculo, seu contexto histórico, a situação dos movimentos sociais negros e da Teologia da Libertação, bem como dos compositores no fim da ditadura militar, as relações dialéticas entre ritual católico e arte política, além de aspectos da recepção da obra. E, por último, apresentaremos reflexões sobre conceitos que estão inseridos na obra explícita ou implicitamente como: *hibridismo*, *mestiçagem*, *crioulização*, *sincretismo*, *inculturação*, *negritude* e *quilombismo*.

No segundo capítulo serão apresentados estudos que abordam a análise da canção, na qual se destaca a análise simultânea de letra e de poesia, e, ainda, as abordagens sobre a *performance* e a memória em obras de arte engajadas e de caráter político. No seguinte capítulo apresentaremos análises das canções da **Missa** e de algumas apresentações disponíveis na *internet*.

Por fim, em meio a esses estudos e abordagens, apresentaremos nossas impressões sobre esse texto-musical-corporal-histórico-político e religioso que suscita reflexões e questionamentos até os dias atuais.

1.2 Relações entre Música e o Sagrado

A música sempre esteve presente nas manifestações religiosas e na própria religião. Uma das religiões mais antigas é o Judaísmo, que foi a raiz do Cristianismo. Segundo José Maria Pedrosa Cardoso, “Desde o princípio, e porque os primeiros discípulos de Jesus não tinham muitas linhas normativas, a sua liturgia inspirou-se no cerimonial e na música religiosa dos judeus” (CARDOSO, 2010, p. 12).

Desde as primeiras histórias relatadas na Bíblia podemos constatar a presença e o papel representativo da música. No livro dos Salmos há indicações de que vários deles eram cantados e acompanhados por instrumentos como, por exemplo, o Salmo 4, intitulado “Oração da Tarde”: “Do mestre de canto. Com instrumentos de Corda. Salmo de Davi” (SALMOS, 1995, p. 950). Por outra via, nas religiões africanas podemos perceber igualmente uma forte presença do ritmo em seus rituais. Segundo Nei Lopes:

No Universo, como ensina o pensamento tradicional africano, tudo tem um ritmo. Como o do corpo, marcado pela respiração e pela circulação do sangue. E já que a música, fornecendo o ritmo da dança, é uma arte também do corpo, para o africano, os instrumentos musicais responsáveis pelo ritmo são mais importantes que os que executam a melodia (LOPES, 2008, 84).

Por meio de um breve estudo das origens da música (que abrange a melodia, a poesia e o ritmo) nessas duas crenças pretendemos buscar uma ambiência e um entendimento mais aprofundado sobre a importância desta arte nas referidas religiões que formam a essência mística da **Missa dos Quilombos**.

1.3 Origem e importância do canto nas religiões cristãs

Desde as origens da Igreja Cristã percebemos a importância do canto já nos primeiros séculos. Nas palavras de São João Crisóstomo:

Os cantos possuem tão grande atrativo para nossa natureza que secam as lágrimas, acalmam o pranto das crianças de peito, conseguindo adormecê-las. Vedes, de fato, que as babás que as levam nos braços passeiam, embalando-as com cantos infantis, para fazer com que fechem as pálpebras. Também os viajantes que guiam animais sob os ardores de um sol abrasador cantam para suavizar assim as fadigas da viagem. E não somente os viajantes, mas também os agricultores, quando pisam a uva, vindimam ou cultivam a vinha ou se dedicam a qualquer outro trabalho; os marinheiros cantam igualmente enquanto impulsionam seus remos. E as mulheres, quando tecem e separam com a ajuda da lançadeira os fios entremesclados, cantam frequentemente, sozinhas ou todas reunidas em coro. Pois bem, a finalidade a que as mulheres, os viajantes, os vindimadores e os marinheiros se propõem com o canto é a de aliviar seu trabalho, pois a alma, graças a estes cantos, suporta

sem queixar-se as mais duras fadigas (CRISÓSTOMO *apud* BASURKO, 2005, p. 30).

Xabier Basurko (2005), por meio das palavras de Gregório de Nissa, reflete sobre a importância do canto para a religião cristã distinguindo-o da música instrumental, na qual ouvimos apenas sons melódicos e harmônicos: “o canto é um composto no qual participa, além da modulação melódica, a força expressiva das palavras” (NISSA *apud* BASURKO, 2005, p. 30).

Do mesmo modo que as comunidades antigas valorizavam o canto como conforto, alento e celebração da vida, os padres reconheciam a importância do canto na Igreja. Para Idígoras:

O canto sacro, esse misterioso e humano borbulhar que nasce espontânea e necessariamente quando o espírito ferve ao contato com o sagrado, é um fenômeno universal, parte necessária e integral de todo culto e, por conseguinte, também do culto cristão. Toda mística, no sentido amplo da palavra, precisa se expressar num canto (IDÍGORAS *apud* BASURKO, 2005, p. 13).

Nos primeiros rituais da igreja cristã, os salmos eram entoados seguindo as tradições da religião judaica. Santo Agostinho, em seu comentário sobre o Salmo 132, valoriza o salmo cantado, não somente recitado:

Este salmo é breve, mas muito conhecido e citado: “como é bom e agradável habitar juntos os irmãos”. Tão doce é esta melodia que até os que não conhecem o Saltério costumam cantar este verso. Tão doce como o amor que faz habitar juntos os irmãos... Estas palavras do Saltério, este som doce, esta melodia suave tanto para o canto como para o entendimento, deu origem aos mosteiros [...] (AGOSTINHO *apud* BASURKO, 2005, p. 32).

É importante ressaltar que, por meio deste comentário de Agostinho, tem-se a impressão de que os versos são entoados melodicamente. A melodia já está intrínseca no texto, tal como esclarece a teoria literária. Segundo Octavio Paz, “o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal” (PAZ, 1982, p.15).

No Antigo Testamento, além dos Salmos e de vários outros livros, há inúmeras citações nas quais os religiosos e as religiosas cantam. Segundo São João Crisóstomo:

É necessário explicar, antes de tudo, o uso dos salmos e porque os dizemos sobre forma de canto. Eis aqui porque a recitação dos salmos vem acompanhada do canto: Deus vendo a indiferença de um grande número de homens, que não têm nenhuma afeição pela leitura de coisas espirituais e não podem suportar o trabalho sério do espírito que elas requerem, quis tornar-lhes este esforço mais agradável e tirar-lhes até a sensação de fadiga. Uniu, então, a melodia às verdades divinas, a fim de inspirar-nos pelo encanto da melodia um gosto muito vivo por estes hinos sagrados (CRISÓSTOMO *apud* BASURKO, 2005, p. 33).

Os padres valorizavam muito o canto dos salmos, pois viam nesta prática também um efeito pedagógico. Por meio dos salmos,

[...] as verdades divinas, ao vir acompanhadas da melodia, tornam-se agradáveis no momento em que são recebidas, e o que se aprendeu desta forma, por gosto e por vontade própria, é mais difícil de esquecer (BASURKO, 2005, p. 35).

Na citação acima, o autor reflete sobre a memória religiosa que pode ser criada com a utilização do canto, pois os salmos são cantados ainda nos dias de hoje em todas as liturgias não só católicas, mas em vários rituais cristãos com o mesmo efeito, ou seja, fazer com que os fiéis se aproximem mais de Deus de forma espontânea. Estas manifestações permitem que, por meio da memória, haja uma conservação dos rituais religiosos. Segundo Basurko:

O canto do salmo, que graças a estas duas propriedades da melodia – ou seja, ao seu atrativo natural e ao seu poder de rememoração – ainda continua ressoando depois de dissolvida a assembleia litúrgica nos diversos momentos e circunstâncias da vida (BASURKO, 2005, p. 49).

Atualmente, os salmos são cantados entre as duas primeiras leituras da Missa. Neles há sempre um solista que canta o refrão e a assembleia que o acompanha.

Basurko ressalta que “no canto cristão aparece com evidência a primazia do texto sobre a melodia” (BASURKO, 2005, p. 39). A melodia, neste caso, é somente um acessório que serve e acompanha a palavra, porque é a palavra que apazigua o coração, que conforta e transforma espiritualmente o homem.

Em outra via, Vamberto Morais afirma que “os primeiros cristãos não tinham festivais públicos, procissões, dança ou música em homenagem a seu Deus nem peregrinações: quase todas essas coisas surgiriam no desenvolvimento da Igreja” (MORAIS, 1992, p. 61). Ademais, nos Evangelhos não há a presença do canto e da música. Nesse sentido, podemos confirmar que o canto vem da influência do Judaísmo principalmente por meio do canto dos Salmos.

No entanto, além dos salmos, uma espécie de canção que aparece no Novo Testamento, especialmente na Epístola aos Coríntios: são os cantos em línguas. Segundo as palavras de São Paulo, “Se oro em línguas, o meu espírito está em oração, mas a minha inteligência nenhum fruto colhe, que fazer pois? Cantarei com o meu espírito, mas cantarei também com minha inteligência” (1 Coríntios 14,14-15). Para São Paulo, estes cantos vêm do coração e por meio do batismo no Espírito Santo são interpretados por quem tem o dom de fazê-lo. Os cantos em línguas a princípio valorizam mais a melodia, pois são improvisados e sem palavras, apenas sons que, sem

interpretação, não se entende diretamente o que significam. São Paulo ressalta a importância da interpretação destes cantos, pois, sem ela, “a mente não compreenderá com o pensamento as inspirações divinas” (BASURKO, 2005, p. 41). Vale destacar que nos dias atuais esta prática de oração ressurgiu em alguns movimentos católicos, protestantes e evangélicos como um reavivamento da presença de Deus na Igreja.

Contudo, os cantos que prevaleceram até a Idade Média com o surgimento dos mosteiros foram os salmos, que tinham o objetivo de purificar, de afastar os demônios, de confortar os humanos e de ensinar a todos. Basurko cita a prática do canto de hinos, mas estes não diferem muito dos salmos, apesar de seus textos serem extraídos do Novo Testamento e transformados em canto. Por sua origem, parecem assemelhar-se melodicamente aos salmos. Para o teólogo: “Os hinos parecem indicar com mais segurança criações propriamente cristãs, cujos vestígios, segundo opinião de muitos autores, encontram-se em diversos lugares do Novo Testamento” (BASURKO, 2005, p. 68).

Ainda sobre as práticas dos primeiros cristãos com relação à celebração de seus rituais por meio de cantos, Basurko fala da importância do canto como prática de ação de graças e de júbilo. Nesse sentido, o autor afirma que: “A ação de graças e o louvor são sentimentos habituais e predominantes do culto cristão; ambos derivam psicologicamente de um espírito cheio de alegria pelos bens recebidos ou pela gozosa admiração da própria glória de Deus” (BASURKO, 2005, p. 78).

O canto gregoriano predominou nos rituais da Igreja Católica na Idade Média. Segundo Chateaubriand:

Se a história não provasse que o canto gregoriano é a relíquia dessa antiga música de que tantos milagres se contam, bastaria examinar-lhe a escala para o convencimento de sua remota origem. Antes de Guido d’Arezzo não se elevava além da quinta começando por dó, ré, mi, fá, sol. Estes cinco tons são a gama natural da voz e dão uma frase musical cheia e agradável (CHATEAUBRIAND, 1964, p. 5).

Por meio destas palavras, podemos observar que antes de Guido d’Arezzo a extensão da voz para cantar os salmos e as canções religiosas eram muito mais restritas. No entanto, segundo o autor, uma frase musical não deixava de ser aprazível apesar de suas limitações sonoras.

Guido d’Arezzo foi um monge italiano e regente do coro da Catedral de Arezzo que viveu entre os anos de 992 a 1050 d. C.. O monge exerceu um papel crucial para a História da Música, pois foi o criador da notação musical que é utilizada até os dias

atuais. Batizou as notas musicais com os nomes que conhecemos atualmente: dó, ré, mi, fá, sol, lá e si inspirado por um texto sagrado em latim do hino a São Batista:

Ut queant laxis

Resonare fibris

Mira gestorum

Famuli tuorum

Solve polluti

Labii reatum

Sancte Ioannes¹

Que significa: “Para que teus grandes servos possam ressoar claramente a maravilha dos teus feitos, limpe nossos lábios impuros, ó São João”.

Ademais, Arezzo criou o “tetragrama”, que é um sistema no qual quatro linhas são alinhadas uma acima da outra e as notas são fixadas entre e sobre as linhas criando um padrão de leitura musical. Posteriormente, passou-se a utilizar cinco linhas denominando-se “pentagrama”. Podemos constatar que, além de organizar e criar a notação musical, o músico aumentou a extensão da escala de “dó” a “si” ampliando as possibilidades sonoras.

Anteriormente à Guido d’ Arezzo, um compositor e teórico da música, Hucbald de Santo Amando² (840-930) criou uma notação para transcrever cantos melódicos que atendessem ao mesmo tempo as duas modalidades: letra e melodia. Seu método visava adequar às necessidades e facilitar o treinamento dos monges.

No entanto, a notação que prevaleceu entre tantas outras foi a de Guido d’ Arezzo que se adequa a todos os estilos musicais, cantados ou não.

¹ Informações obtidas no blog <www.reflexãoemúsica.blogspot.com.br> do curso de licenciatura em música da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

² Informações extraídas do livro: THE CAMBRIDGE HISTORY OF WESTERN MUSIC THEORY. Edited by Thomas Christensen. Cambridge University Press, 2007.

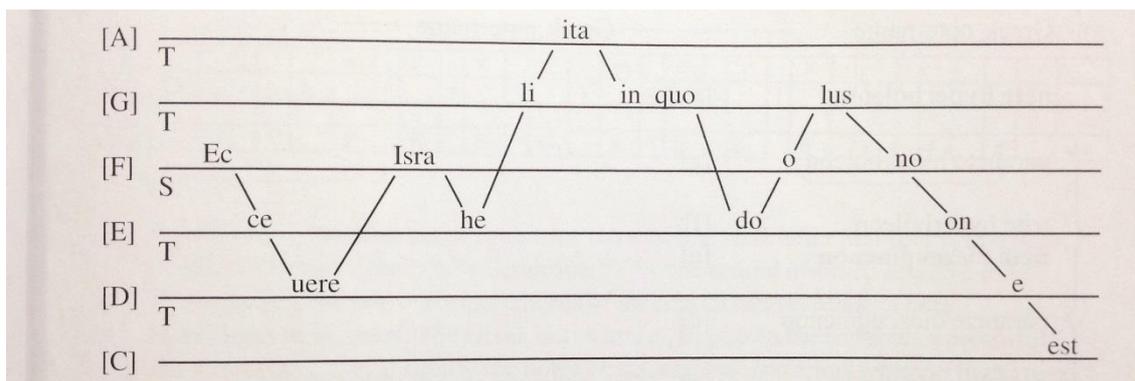


Fig 1. Diagrama de Hucbald: Melodia e letra transcritas simultaneamente. Os nomes modernos das notas estão indicados entre parênteses.

Até o período medieval a música que predominava, tanto a sacra quanto a profana, era a monofônica, ou seja, uma melodia era cantada ou tocada sem outra voz para acompanhá-la. A música, segundo Bennett,

[...] consistia em melodias que fluíam livremente quase sempre se mantendo dentro de uma oitava e se desenvolvendo, de preferência com suavidade, através de intervalos de um tom. Os ritmos são irregulares, fazendo-se de forma livre, de acordo com as acentuações das palavras e o ritmo natural da língua latina, base do canto dessa música (BENNETT, 1986, p 13).

Por meio destas palavras podemos destacar que o ritmo e a melodia estavam a serviço da letra da canção, o que comprova um destaque maior ao texto do que à música.

Ainda segundo Bennett (1986) as primeiras músicas polifônicas datam do século IX. Os compositores passaram a acrescentar outra voz à canção “com o propósito de acrescentar maior beleza e refinamento às suas músicas” (BENNETT, 1986, p. 14). À medida que os compositores foram criando outras formas de acompanhamento para a voz principal, a canção passou a ter uma ou mais vozes que buscavam uma fusão com a melodia principal, porém, sem perder o texto como referência.

Nessa via, podemos refletir sobre a ambiência que Chateaubriand nos apresenta de como seria o período dos cantos gregorianos na Igreja ao comentar a experiência da escuta de um *Te-Deum*:

Enfim, é o entusiasmo propriamente que inspira o *Te- Deum*. Quando, represado nos planos de Lens e Fontenoy, rodeado de balas e sangue ainda fumegante, um exército francês, ao estridor dos clarins e das trombetas, rareado pelo fogo da refrega, dobrava o joelho, e entoava o hino ao Deus das batalhas; ou quando, no meio dos lampadários, dos altares dourados, dos círios, dos incensos, dos suspiros do órgão, do balançar dos sinos, do fremir dos fagotes e rabecões, esse hino ressoava nas vidraças, nos subterrâneos e zimbórios duma basílica, então não havia homem aí que se não sentisse em êxtase, que não experimentasse algum movimento desse delírio, que fazia

prorromper em carnes Píndaro nos bosques de Olímpia, ou David na torrente de Cedron (CHATEAUBRIAND, 1986, p. 6).

Por meio deste comentário, o autor apresenta elementos imagéticos que nos permitem compreender a grandeza e a valorização do canto religioso para a sociedade aquela época.

Do Período da Idade Média até o Período Barroco, a maioria das composições era escrita para rituais religiosos, principalmente para a Missa, que era instituída em rituais das Igrejas Católica, Anglicana e Luterana. Alguns exemplos de compositores que compunham missas eram: Guillaume de Mauchaut (1300- 1377), Palestrina (1525-1594), Monteverdi (1567-1643), Haendel (1685- 1759) e J.S. Bach (1685- 1750).

Com base nesses estudos e observações podemos refletir que, desde a formação da Igreja Cristã, seguindo a tradição da sociedade Ocidental, o canto esteve presente nos rituais e na vida dos fiéis com a finalidade de elevar-lhe o coração, de confortar, de espantar o mal e ainda, de servir como canal de comunicação entre o humano e o divino, atingindo, desse modo, o próprio sentido da palavra “religião”: religne = unir o ser humano a Deus.

1.4 Missas de caráter político

Como observado anteriormente, desde as origens das religiões cristãs e da Missa como rito litúrgico, compositores escreviam músicas cantadas religiosas para serem celebradas nas Igrejas. Para Cardoso, “A Missa, a principal celebração litúrgica dos cristãos, é também aquela que contém mais rubricas musicais, tendo-se convertido ao longo da civilização ocidental em fonte inesgotável de inspiração para os compositores” (CARDOSO, 2010, p.13). Desde então, a Missa tornou-se um gênero musical.

Considerando que as músicas das missas são essencialmente vocais podendo ou não ser acompanhadas de instrumentos, atualmente em seu estilo composicional suas partes são divididas em: Música de Entrada, Rito Penitencial, Glória, Canto dos Salmos, Aleluia, Ofertório, O Senhor é Santo, Canto da paz, Comunhão e Canto Final. A ordem das canções não muda porque elas seguem o rito litúrgico, mas podem ser omitidas, pois nas diferentes celebrações algumas dessas partes poderão ser recitadas e não cantadas. Segundo Cardoso (2010), todas as missas apresentam o “*Ordinarum missae*: com os cantos do *Kyrie, Glória, Credo, Sanctus e Agnus Dei*” e as específicas de cada dia, o “*Proprium missae*: orações, leituras, com os cantos do introito, Salmo gradual,

Aclamação ao Evangelho (Aleluia, Salmo Tracto), Ofertório e Comunhão” (CARDOSO, 2010, p.14). Portanto, caberá ao compositor escrever todas as partes e acrescentar alguma “prece cantada”, como a “ladainha” ou outros cantos em missas especiais, ou, ainda, suprimir algumas delas. Para Cardoso:

Esta unidade, para além de uma relação estética pura reiterada ao longo do ritual da Missa, possibilitava também, por acréscimo que aquela “missa”, extrapolada do quadro discurso, fosse aplaudida como excelente obra de arte (CARDOSO, 2010, p. 39).

Portanto, a missa como estilo musical apresenta uma temática religiosa, mas, ao mesmo tempo, um sentido estético.

Assim como a missa tornou-se uma tradição para a História da Música como estilo composicional, missas de caráter político têm sido compostas por variados compositores para atender demandas sociais nas quais a Igreja – ou pelo menos alguns setores dela – se envolve.

Em 1964, o compositor argentino Ariel Ramirez³ escreveu a "*Misa Criolla*". A obra apresenta elementos religiosos e folclóricos e foi adaptada liturgicamente pelos padres Alejandro Mayol e Jesús Gabriel Segade. O músico inspirou-se na história de duas freiras que conheceu na Alemanha, Elisabeth e Regina Brückner, que durante oito meses forneceram alimentos para prisioneiros em um campo de concentração nazista. O compositor descreve: “[...] *Noche tras noche, empaquetaban cuantos restos de comida podían y se acercaban sigilosamente al campo para dejar su ayuda em un hueco debajo del alambrado*”. Esse relato inspirou o compositor a conceber uma composição religiosa que homenageasse as duas freiras e que contivesse elementos rítmicos e formais da música latino-americana. Ramirez relata:

Al finalizar el relato de mis queridas protectoras, sentí que tenía que escribir una obra, algo profundo, religioso, que honrara la vida, que involucrara a las personas más allá de sus creencias, de su raza, de su color u origen. Que se refiriera al hombre, a su dignidad, al valor, a la libertad, al respeto del hombre relacionado a Dios, como su creador .

A “*Misa Criolla*” foi gravada por Mercedes Sosa (2000) e pelo tenor José Carreras (1996) e é uma das composições mais conhecidas da Argentina.

Em 1965, uma missa sincretista foi anunciada por meio do jornal. Ela seria celebrada na Basílica de São Bento em Salvador e a ideia era de que as músicas apresentadas fossem populares e acompanhadas por instrumentos de percussão, como atabaques e berimbaus. A celebração era intitulada "Missa do Morro". Segundo o

³ Informações obtidas no site oficial de Ariel Ramirez: arielramirez.com

sociólogo e teólogo Pierre Sanchis (1999), a missa popular inspirava-se em experiências semelhantes ocorridas na África.

Pierre Sanchis relata que o anúncio repercutiu em jornais, televisão e nas ruas e provocava muita controvérsia. A missa foi acusada de “culto pagão”, por ser uma celebração que unia elementos do cristianismo e do candomblé. Para seus organizadores, a atitude da comunidade que rechaçava a celebração era “anti-cristã” e “anti-dialogal” e não aceitava as reformas litúrgicas do Concílio do Vaticano II, que propõe mudanças no diálogo entre a Igreja Católica e outras denominações religiosas e uma abertura social da Igreja. Segundo Minami⁴:

O Concílio também recomendou a adaptação da liturgia católica às comunidades, o que nos anos 70 foi denominado *inculturação* do Evangelho. A proposta da inculturação refere-se à adaptação da mensagem do Evangelho às culturas (MINAMI, 2009, p. 112).

Portanto, a comunidade religiosa não aceitava as mudanças propostas pela própria Igreja Católica e a celebração da "Missa do Morro" sofreu uma proibição episcopal.

Entretanto, segundo Sanchis (1999), meses depois, a "Missa do Morro" foi apresentada no teatro Castro Alves em Salvador e, em seguida, a diretora do coral da apresentação da obra foi convidada a apresentar seu coro em uma Missa campal onde haveria autoridades da Igreja. A diretora optou pela música da Missa do Morro, mas “sem dar nomes, nem tecer comentários”. Para essa celebração, Sanchis relata:

Tocaram violões, atabaques e berimbaus – mas ninguém anunciou explicitamente sua presença. Não houve agressão “categorial”, no plano da ideologia. A missa foi acompanhada com fervor e, na hora da dispersão, os mesmos eclesiásticos que, por sua insistência depois das missas de formatura, tinham conseguido obter do bispo anterior proibição, aproximaram-se da maestrina para cumprimentá-la efusivamente (SANCHIS, 1999, p. 61).

Esse fato nos faz refletir sobre o preconceito de autoridades da Igreja e da sociedade dominante e conservadora que não dialogam com a sociedade como um todo e os cegam perante os avanços da própria Igreja quanto a sua abertura e às reformas propostas pelo Concílio Vaticano II.

A "Missa da Terra Sem Males" foi composta em 1978 por Dom Pedro Casaldáliga, Pedro Tierra e pelo músico argentino Martín Coplas. Nas palavras de Luiz

⁴ Segundo Sanchis (1999) o termo aculturação precede “no set de categorias seminais a atual categoria de “inculturação””.

Carlos Ramos⁵: “Assim nasceu a 'Missa-das-terras-sem-males', inspirada na tradição tupiniquim e guarani, 'filhos da grande nostalgia, buscadores incansáveis da Terra-sem-males' com seu tom utópico, político e escatológico” (RAMOS, 2009).

A Obra foi escrita no ano em que a Igreja instituiu o “Ano dos Mártires” para homenagear os missionários mortos. Porém, segundo o depoimento de Casaldáliga no *site* de Luiz Carlos Ramos,

O Conselho Indigenista Missionário (CIMI) achou que era de justiça que não se celebrasse apenas a morte dos missionários. Porque os mortos eram muitos mais. Devia-se também celebrar a morte de milhares de índios, sacrificados pelos Impérios Cristãos da Espanha e Portugal. Uns e outros, Mártires da Causa Indígena. A Cruz, no meio deles todos. Aqueles morrendo pelo amor do Cristo. Estes, massacrados “em nome” do Cristo e do Imperador (D. Pedro Casaldáliga)

A obra dos poetas, que também compuseram a **Missa dos Quilombos**, foi escrita para homenagear os índios mortos desde o início da colonização de nosso País.

Em entrevista realizada para essa dissertação, Pedro Tierra⁶ relata que:

[...] escrevemos uma Missa que se chama “Missa da terra sem Males”. Naquela época, eu estava trabalhando com as populações indígenas e havia uma pressão brutal até setenta e oito (1978) por aquilo que a Ditadura chamava de emancipação dos índios. Tinha um ministro do interior, Rangel Reis, que dizia assim: Não, em quinze anos não haverá mais índios no Brasil; estarão todos integrados e dentro da civilização, tal. Naquela época, se calculava com as estatísticas a presença de duzentos e vinte a duzentos e sessenta mil índios nas diversas nações no Brasil. E eu fico pensando como é que são as coisas, hoje a população indígena brasileira, inclusive devido às áreas políticas, particularmente as políticas de saúde pública, que reduziu muito a mortalidade infantil nas aldeias. Hoje, a população indígena no Brasil está beirando um milhão e ninguém lembra quem foi Rangel Reis. Então, nós naquela pra fazer frente, naquela ofensiva, nós escrevemos essa que é um texto litúrgico, foi uma primeira experiência [...] (TIERRA, 2015)

A "Missa das Terras sem Males" dialoga em alguns aspectos com a **Missa dos Quilombos**. Não somente porque foi igualmente escrita pelos poetas Tierra e Casaldáliga, mas também, por tratar de questões raciais, por seguir o rito litúrgico e porque, em sua composição como um todo, letra e canção estruturam-se por meio da união de elementos da cultura indígena e cristã, respectivamente. Na **Missa dos Quilombos**, como será observado nos próximos capítulos, os escritores seguem um padrão estético semelhante.

Vale observar que, por meio dessas composições, a missa como ato político tem um valor histórico em nosso meio social: unir culturas e tradições, rememorar atos de

⁵ Informações obtidas no site de Luiz Carlos Ramos: www.luizcarlosramos.net

⁶ Entrevista concedida para essa dissertação em novembro de 2015

solidariedade, reconhecer os povos como iguais, suscitar questionamentos sobre desigualdades sociais e raciais e incluir em sua liturgia outras tradições religiosas conferindo-lhes uma importância equivalente tanto em sua religiosidade como em suas tradições culturais.

1.5 O canto e o ritmo nas religiões africanas

Nos rituais religiosos africanos e, conseqüentemente, nos afro-brasileiros a música e a dança estão estreitamente relacionadas. Nesse sentido, os instrumentos de percussão que marcam ritmos variados relacionam-se com diferentes tipos de rito ou veneração. Segundo Anderson Leon Almeida Araújo e Leila Dupret:

No contexto festivo das cerimônias afroreligiosas pressupõe a participação essencial do componente musical. Neste sentido, instrumentos, músicos e as canções são também sacralizados. Cada toque efetivado, cada ritmo, estará dedicado a uma divindade, ou a um momento preciso do culto, determinando assim a dança, os gestos e os movimentos empregados. Os membros dessas religiões compreendem os códigos musicais, identificando, por exemplo, que Orixá está sendo chamado e louvado através do som que está sendo entoado” (ARAÚJO; DUPRET, 2012, p. 55).

Portanto, em um rito afro-religioso não se separa música de oração, melodia de fala. Para Lima:

Com a música, o povo invoca e festeja suas divindades, louva as forças da natureza, reza por seus mortos, inicia seus sacerdotes, manipula ervas sagradas, ajuda a curar doentes do corpo e do espírito. E muito mais. A música, nessa perspectiva religiosa, é elemento-chave na intermediação com o sagrado. A palavra revestida de som musical ganha o que em alguns ramos da tradição se diz axé, poder espiritual, princípio de ação e transformação. Exemplo dessa importância são os atabaques, sacralizados em muitas casas de culto por meio de práticas análogas aos rituais de iniciação (LIMA *apud* ARAÚJO; DUPRET, 2012, p. 56).

Nesse contexto, podemos refletir que todo e qualquer espécie de culto, rito e prática, ainda que de alguma atividade cotidiana considerada religiosa, há o acompanhamento de música na tradição africana. Ademais, os instrumentos de percussão são considerados sagrados ou são sacralizados para exercerem o papel de um canal de comunicação entre algum Orixá e os membros presentes no culto. Segundo Barros:

Os tambores são tratados como seres espirituais ou dedicados às divindades que os habitam. Quando utilizados pela primeira vez, recebem um batismo ritual e, de tempos em tempos, de acordo com os fundamentos de cada comunidade, recebem oferendas [...]. Esses instrumentos só podem ser percutidos por homens preparados e qualificados para a tarefa, são os tocadores [...], porque são instrumentos sagrados e, através dos seus sons se

chama as divindades com maior ênfase para a música e para a dança (BARROS, 2007, p. 272).

Araújo e Dupret (2012) destacam ainda que os diferentes toques percussivos e instrumentos de percussão distinguem-se pelas diferentes tradições religiosas. Segundo os historiadores:

[...] o batuque ritual enfatiza a identidade do grupo e expõe hierarquias presentes no culto: se cada terreiro afroreligioso segue uma tradição diferente, as formas e maneiras de tocar também são distintas, e os conhecedores das tradições religiosas entendem que se o terreiro toca os atabaques com *aguidavis* (ou varetas), canta em ioruba, com ritmo de *quetu*, esse terreiro pode ser identificado como de candomblé nação Nagô; se os tambores são tocados a mão, em cantos bantos e ritmo de Angola, este terreiro pode ser reconhecido como de Angola-Congo; e quando um iniciado bate o *paó*, ou seja, palmas ritmadas com que se reverenciam as divindades, ou quando se utiliza do mesmo ato para reverenciar aos mais velhos da casa, denotam-se hierarquias da comunidade (ARAÚJO; DUPRET, 2012, p. 56).

Desse modo, podemos perceber que não só os instrumentos distinguem as tradições religiosas, mas a maneira como eles são tocados. São inúmeras as nuances musicais e principalmente percussivas que especificam as variadas tradições afro-religiosas.

Em **Mitologia dos Orixás**, livro de Reginaldo Prandi (2001), no qual o sociólogo reúne trezentos e um mitos de origem africana e afro-americana, há diversas passagens nas quais os Orixás manifestam-se por meio de dança e música. Em seu artigo “Deuses africanos no Brasil contemporâneo”, o autor apresenta os Orixás e, no livro acima citado, suas histórias. Nas narrativas abaixo, citaremos três Orixás juntamente com curtas passagens mitológicas nas quais a música e a dança aparecem como elemento ritualístico.

Exu – Deus mensageiro, divindade trickster, o trapaceiro. Em qualquer cerimônia é sempre o primeiro a ser homenageado, para se evitar que se enraiveça e atrapalhe o ritual. Guardião das encruzilhadas e portas de rua. [...] Deve-se pagar a Exu com dinheiro, comida, atenção, sempre que se precise de um favor dele. Como o pai, os filhos de Exu nunca fazem nada em troca de nada. A saudação a Exu é Laroyê! (PRANDI, 1995, p. 120).

Em uma das passagens sobre o Orixá Exu, Prandi (2001) narra:

Exu promove uma guerra em família
 Exu, não convencido pelo fato do rei e de sua família não o homenagearem devidamente, resolve se vingar e cria uma intriga entre o rei, a rainha e o príncipe herdeiro resultando na morte do rei.
 Seguiu-se a mortandade.
 O preço fora pago, e alto.
 Exu cantava.
 Exu dançava.
 Exu estava vingado” (PRANDI, 2001, p. 53).

Sobre o Orixá Ogum:

Ogum- Deus da guerra, do ferro, da metalurgia e da tecnologia. [...] É o orixá que tem o poder de abrir os caminhos, facilitando viagens e progresso na vida. [...] Os filhos de Ogum preferem as coisas práticas, detestando qualquer trabalho intelectual. Eles são bons guerreiros, policiais, soldados, mecânicos, técnicos. Saudação: Ogunhê! (PRANDI, 1995, p. 12-13).

Ogum mata seus súditos e é transformado em orixá
Ogum depois de lutar e conquistar a coroa de Irê torna-se o rei de Irê, parte para a guerra e quando volta havia um ritual sagrado. A cerimônia exigia silêncio e Ogum sente-se desprezado e põe-se a destruir tudo e todos. Depois que a cerimônia terminou, seu filho e alguns súditos lhe rendem homenagens: “Saciaram sua fome e sede,
Vestiram Ogum com roupas novas
Cantaram e dançaram para ele” (PRANDI, 2001, p. 90).

E a última transcrição, que apresenta o Orixá Oxóssi e ilustra com um mito a conexão entre música, dança e rito.

Oxóssi – Deus da caça. Orixá da fartura. [...] Eles se sentem livres para quebrar qualquer compromisso que não lhes agrade mais. Dificilmente eles se sentem obrigados a comparecer a um encontro marcado, quando uma coisa mais interessante cruza o seu caminho. Oke arô! (PRANDI, 1995, p. 13).

Oxóssi mata a mãe com uma flechada
Olodumare incumbe Orunmilá de trazer-lhe uma codorna e Orunmilá parte para outras terras a fim de saciar seu Senhor. Já desanimado com a dificuldade se põe a caminho de volta:
“Entrou por um atalho e ouviu o som de cânticos.
A cada passo, Orunmilá sentia suas forças se renovando.
Sentia que algo novo ocorreria.
Chegou a um povoado onde os tambores
Tocavam louvores a Xangô, Iemanjá, Oxum e Obatalá.
No meio da roda, bailava uma linda rainha.
Era Oxum, que acompanhava com sua dança toda aquela celebração.
Bailando a seu lado estava um jovem corpulento e viril.
Era Oxóssi, o grande caçador” (PRANDI, 2001, p. 117).

Por meio dessas narrativas podemos observar que o canto, a música e a dança estão presentes nas histórias dos Orixás na celebração de suas conquistas, nas venerações que seus súditos lhe prestam, como meio de encorajamento e fortalecimento do Orixá.

Essas expressões artísticas se fazem presentes também nas celebrações dos religiosos das tradições africanas: em suas invocações, venerações e celebrações aos seus Orixás. Portanto, na tradição afro-religiosa não há separação entre culto e música e entre música e dança.

E ainda, segundo Barros (2007), as divindades dançam com as vestimentas características e com suas insígnias. Durante as danças, vão contando a sua história e mostrando sua personalidade mítica.

Portanto, nos três momentos – nas histórias dos Orixás que foram relatadas oralmente nas tradições afro-religiosas, formando sua “mitologia”, nos rituais onde as divindades são incorporadas e no culto do religioso às divindades – a música e a dança fazem parte essencial dessas tradições ritualísticas.

Ainda que em um culto afro uma oração seja recitada, um tambor a acompanha e seu som é pleno de significados e especificidades: por meio dele pode-se distinguir qual Orixá está sendo cultuado, se a oração é de pedido ou de louvor e qual tradição o religioso segue.

A dança também é um elemento constante nos rituais afro-religiosos. Segundo Ligiéro:

Nas performances de origem africana hoje podemos observar: o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo. A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espelha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano. [...] a dança ocorre dentro de um contexto celebratório-ritualístico com grande capacidade de interatividade [...] (LIGIÉRO, 2011, p. 133).

Por fim, por meio das citações acima, das curtas narrações apresentadas, podemos observar que os elementos ritmo, dança, canto e culto aos Orixás que se apresentam nas tradições afro-religiosas encontram-se na **obra** de Nascimento, Tierra e Casaldáliga, caracterizando-a como uma obra interartística e sincretista.

Em nossa visão, esses elementos são essenciais para produzir uma memória histórica de duas crenças tradicionais que se unem em uma composição poético-musical com a finalidade de questionar, denunciar o racismo e propor uma transformação na sociedade por meio de um envolvimento do espectador.

1.6 Relações entre letra e música, melodia e poesia

Um dos documentos históricos mais antigos que apresenta um canto grafado foi encontrado em uma lápide na Turquia. Apesar de controvérsias sobre a datação desta lápide, acredita-se que seja entre 200 a.C. e 100 d.C.. Esta composição musical apresenta um texto poético e uma melodia e é denominada *Epitáfio de Sículo*⁷. Pode-se perceber pela grafia no gráfico abaixo que a linha melódica e os versos estão escritos paralelamente, ou seja, a poesia segue a melodia e vice-versa. Portanto, podemos refletir

⁷ Informações extraídas da enciclopédia: HARVARD ANTHOLOGY of MUSIC. Dois volumes. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1949

que o canto sempre nasce da junção de uma melodia e de um texto poético. Para Hollander:

Que música e literatura compartilham suas origens é uma noção tão antiga como as primeiras agitações da consciência estética. Até um olhar artificial sobre a evolução das artes confirma que a história de ambas tem se mantido de várias maneiras mutuamente contingentes (HOLLANDER *apud* SCHER, 2004, p. 173, tradução nossa).

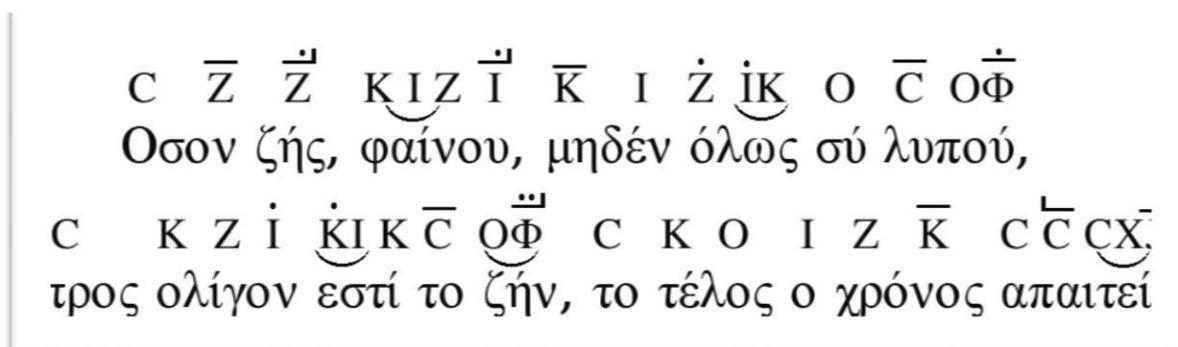


Fig. 2 Transcrição do *Epitáfio de Sícilo*. Notação melódica, nas linhas superiores e poesia (texto), nas linhas inferiores, paralelamente.

A *melopoética* tal qual propõe os estudos entre Literatura e Música é um termo composto pelos radicais *melos* (canto) e *poiesis* (poética) e foi utilizado por Steven Paul Scher (1937-2004), para propor o estudo das duas artes como uma disciplina própria em seus diferentes aspectos. Segundo Scher:

Hoje em dia mais e mais acadêmicos concordam que as relações musicais-literárias prometem um território compensador para a exploração crítica no imenso campo do estudo da literatura e outras artes (SCHER, 1970, p.147, tradução nossa).

Na visão de Solange Ribeiro de Oliveira, a Música e a Literatura se aproximam pelo fato de “além de partilharem o mesmo material básico – o som –, ambas têm o tempo virtual como sua aparição primária” (OLIVEIRA, 2003, p. 19). Oliveira acentua que

[...] a análise semiológica representada por Jean-Louis Scheffer, Louis Marin, Michel Butor e Roland Barthes, entre outros, postula que todo objeto artístico constitui um texto, convidando a uma leitura, ou seja, a uma interpretação vazada em linguagem verbal. Mediando a recepção de todas as criações artísticas, a verbalização, consciente ou não, justificaria as análises intertextuais. Valida-se, assim, a perspectiva semiótica, que toma as artes como diferentes tipos de linguagem, interligados por equivalências estruturais- as chamadas homologias- confluentes no contexto social (OLIVEIRA, 2003, p. 19).

Nesse contexto, vale refletir que, para haver relações homólogas entre os signos musicais e literários, devemos partir do princípio de que a música é uma linguagem,

ainda que não verbal. Segundo Lucia Santaella (2001), por meio da expansão do campo semiológico nos anos 1960 e 1970, os conceitos linguísticos passaram a ser aplicados a variados sistemas de linguagem como as artes visuais, a música, a literatura e o cinema. Santaella expõe que as terminologias musicais como tons, temas, frases, secções, movimentos, entre outras são unidades que compõem o sistema da música.

Segundo Claus Clüver:

[...] uma obra de arte é entendida como uma estrutura sígnica – geralmente complexa -, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos” independente do sistema sígnico a que pertençam. Portanto um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como textos que se “lêem” (CLÜVER, 2006, p. 15).

Portanto, por meio dos estudos dos signos das duas artes, com todas as suas complexidades, há a possibilidade de se compreender uma obra de arte interartística na qual música e literatura se relacionam.

De acordo com Almeida Neto (2008), a teoria da *melopoética* proposta por Scher, que “estabelece uma tipologia para essa nova disciplina, a partir de uma espécie de releitura de propostas comparativas anteriores como de Calvin Brown” (ALMEIDA NETO, 2008, p. 11), divide os estudos interartísticos da música e literatura em três categorias: 1) Literatura na Música, que tem origem no Romantismo, é uma teoria que pode ser exemplificada em obras como “Música Programática” ou “Poema Sinfônico”. Ela ocorre quando os instrumentos imitam sons da natureza ou do cotidiano. É o que acontece na obra musical "Pedro e o Lobo", na qual cada instrumento imita o som de um personagem; e também quando uma peça instrumental é inspirada diretamente em um texto pré-existente; 2) Música e Literatura é uma situação em que texto e música coexistem, como na canção popular, nos lieds, na ópera e em outras modalidades sonoras; 3) Já a Música na Literatura é uma relação marcada pelo uso metafórico e temático da música no texto, pela presença do personagem músico na narrativa e ainda em qualquer elemento de natureza originalmente musical, que contribua para a construção do texto literário. Por exemplo, no romance "Doutor Fausto" (1947), de Thomas Mann, um compositor é o personagem principal; a obra apresenta várias análises musicais e ainda a narrativa gira em torno do processo de um novo modelo de criação composicional, o qual coincide com uma nova modalidade que havia sido criada anteriormente à escrita do romance: a música dodecafônica. De acordo com Oliveira,

O estudo da Obra de arte, produto cultural, historicamente condicionado, envolvendo várias formas, inclusive a confluência do literário com o musical, mostra-se crucial para a compreensão da própria história e da própria cultura (OLIVEIRA, 2001, p. 295- 296).

Nesse contexto, buscaremos analisar os cânticos da **Missa** para uma compreensão mais aprofundada da obra de Nascimento, “em seu sentido binário estrutura x conteúdo notando-se sinais de aproximação entre música e poema por meio da observação da teoria musical e de elementos textuais de literariedade” (TINOCO; ALEXANDRIA, 2010, p. 221).

A canção, que se insere nos estudos da “Música e Literatura”, é um estilo de composição que tem como base a união entre letra e música. A melodia funde-se com o verso e é recitada na voz do cantor por meio das alturas das notas e de um ritmo (que se define pela duração dessas notas). Além disso, a canção contém uma harmonia, que é formada por acordes ou arpejos, ou seja, por notas tocadas simultânea ou sucessivamente para acompanhar as melodias. Desse modo, o instrumentista executa os acordes ou arpejos para acompanhar o cantor. A melodia poderá ser cantada a *capella*, porém, neste caso, a harmonia da canção está implícita na melodia.

Em seu artigo “Letra e estruturação musical”, Solange Ribeiro de Oliveira (2006) aborda a importância da poesia e da música na canção. Para a autora,

A associação dos textos verbal e musical, integrados na canção, traz a baila uma questão teórica crucial, a relação entre letra e estrutura musical. Sem ela, a canção não existiria, já que se constitui primordialmente dessa relação, cuja natureza, extremamente complexa, mas presente em toda música vocal, tem despertado posturas teóricas diversificadas. Alguns pesquisadores defendem o predomínio do musical sobre o verbal. Outros atribuem igual peso aos dois elementos, enquanto um terceiro grupo focaliza a tensão entre melodia e letra (OLIVEIRA, 2006, p. 324).

Portanto, há casos em que a música se impõe à letra. Quando um instrumentista ou grupo instrumental interpreta uma canção, não necessariamente a letra é fundamental. A música pode ser de uma riqueza melódica e harmônica que nem sempre necessita ser executada com a letra. Há, no entanto, canções que não funcionam quando desprovidas de poesia, pois a melodia é concebida para acompanhar a letra, sem a qual a música empobrece. E há aquelas que realmente são unidas, letra e melodia, uma depende da outra, uma separada da outra não apresenta a mesma efetividade estética. Segundo Clüver,

O que vale lembrar é que o poema na canção é um texto diferente do poema fora dela; e ainda que a partitura musical possa ser executada sem a letra ela também será um texto diferente sem as palavras (CLÜVER, 1997, p. 49).

Nessa via, o poema na canção e fora dela (e vice-versa) apresenta algumas nuances. Quando o leitor lê um poema, mesmo que esse provenha de uma canção, a

melodia não está presente, outros sons podem ser criados internamente: os sons das palavras com seus próprios fraseados. Segundo Souza:

[...] o elemento sonoro estabelece-se na narrativa (ou no poema) através de palavras e expressões que remetem o leitor a posição de ouvinte, na medida em que evocam sua memória sonoro-musical. [...] Nesse sentido, ao mesmo tempo que lê, ouve os sons [...] (SOUZA, 2014, p. 11).

Além disso, se o leitor já ouviu aquela canção com aquele poema, provavelmente irá cantá-lo internamente com a melodia da canção. Mas há uma diferença em ler, recitar e cantar, pois no cantar a presença da melodia é imprescindível. Da mesma maneira, tocar uma melodia instrumental sem sua letra permite que o ouvinte ouça as frases musicais (sem a letra), mas, quando conhece a letra, escuta-a internamente mesmo quando esta não está sendo cantada. A fusão entre a letra e a melodia propicia uma grande facilidade de memória da canção, porém podem ser lidas ou tocadas separadamente gerando diferentes interpretações.

O discernimento desse aspecto de valoração da música sobre a poesia ou ao contrário vai depender da sensibilidade do ouvinte e de seu prévio conhecimento crítico. Para Jauss,

O espectador pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (JAUSS, 1979, p. 87)

Esse tipo de identificação permite ao ouvinte a possibilidade de um discernimento entre a importância da música e da poesia, no sentido de transformar sua “consciência receptora” (Ibidem p.102) em consciência transformadora. Essa transformação se dá por meio do conteúdo da letra. A mensagem transmitida pela letra e reforçada pela melodia pode possibilitar ao ouvinte atento uma reflexão mais profunda e consequentemente uma mudança de pensamento.

Na **Missa**, a letra e a música comungam da mesma relevância. Tanto a letra quanto a música trabalham com um texto e com melodias que unem elementos de liturgia católica e das tradições afro-religiosas, num processo de *inculturação* onde “a fé e o evangelho são praticados de acordo com os dados da cultura de determinado local” (SENRA, 2009, p. 5). E ainda, letra e música são essenciais para o entendimento crítico de uma obra que “pretende” se redimir e questionar a atitude da sociedade dominante perante a vinda dos afrodescendentes que serviram de escravos por quase quatro séculos de nossa história e que ainda nos tempos atuais sofrem preconceitos por questões de raça, crença e costumes.

A canção é um estilo musical que abrange todas as camadas sociais, é uma modalidade poético-musical que, entre outras intenções, visa conscientizar, principalmente quando se trata de canções que apresentam temáticas críticas e de protesto. Por meio do texto poético o ouvinte poderá conhecer outras poesias ou, se a canção é uma adaptação, ela poderá servir de meio para que o ouvinte/leitor queira conhecer a obra que originou essa versão, que poderá ser uma obra literária. É muito comum também que o espectador queira conhecer melhor e acompanhar a obra de um compositor a partir da escuta de um disco ou de uma música, o que pode ser muito didático quando esse compositor tem uma história composicional de canções que levam à reflexão e a questionamentos sociais e políticos. Para Napolitano:

Nos últimos anos tem sido bastante comum a utilização da canção, seja como fonte para a pesquisa histórica, seja como recurso didático para o ensino de humanidades em geral (história, sociologia, línguas etc.). Entre nós, brasileiros, a canção ocupa um lugar muito especial na produção cultural. Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas (NAPOLITANO, 2002, p.77).

Sabemos também que em nossa tradição de música popular muito se tem a aprender sobre nossa cultura e história brasileira por meio das letras das canções. Segundo Barbosa:

Por estar inserida no imaginário coletivo e transitar livremente em todas as camadas da sociedade, a música popular brasileira é portadora de elementos culturais compartilhados pelo conjunto da sociedade, podendo ser considerada uma fonte de cumplicidades culturais, dentre outros aspectos (BARBOSA, 2012, p. 3).

Inúmeras são as canções que tratam de ditadura militar no Brasil, de racismo, de luta de classes, machismo, violências urbanas, violências contra as mulheres e sobre todas as classes de pessoas que vivem à margem de nossa sociedade. São canções que muitas vezes requerem um prévio conhecimento histórico por sua complexidade poética, mas que conduzem à reflexão e à busca pela transformação sociocultural. Para Bastos,

[...] a canção pode tudo quando se trata de história do Brasil, simplesmente porque ela seria o principal e mais verdadeiro representante de nossa identidade nacional (ou sucedâneos). A bibliografia que se guia por aí se abunda. Tomada por seu valor de face, rapidamente reconhecida sem mais sob os desígnios de seu caráter imediatamente nacional, a canção é alçada a representante mor da brasilidade (BASTOS, 2009, p. 2).

Portanto, a música brasileira, mais especificamente a canção brasileira, tem sido uma das categorias artísticas que relacionam texto e música mais acessíveis tanto “no fazer” como “no ouvir” em nossa sociedade.

2. CAPÍTULO PRIMEIRO

2.1 Missa dos Quilombos: História da composição e do evento musical

Um negro que bebeu nos leites minados da lua a música que destila das montanhas de Minas para amamentar gerações. Um sertanejo entalhado pela ponta dos aços em palavra e memória. Um catalão errante que escolheu a vida e a morte neste continente e fez do Rio Araguaia sua pátria. Uma tirania em declínio. Um encontro e o laborioso exercício de tecer uma liturgia de negros para vestir a formulação teológica de um continente insubmisso.

Pedro Tierra, 2013

A **Missa dos Quilombos**, composta e gravada em 1981 e 1982 respectivamente, é uma obra interartística que apresenta como temática principal a história da escravidão do negro, da esperança do “Quilombo”, da redenção da Igreja perante o negro e a denúncia do racismo atual. Ela surge em um momento embrionário de abertura política no Brasil e da consolidação de movimentos sociais cristãos e não cristãos. Segundo Maria Dolores Pires Duarte, “o governo ainda era militar, mas caminhava para a redemocratização. A censura já não era vilã da produção cultural e podia-se dizer tudo – ou quase” (DUARTE, 2006, p. 242).

A motivação para a realização da obra veio por meio do bispo dom Hélder Câmara ao bispo dom Pedro Casaldáliga e ao poeta Pedro Tierra. Desse modo, Pedro Tierra relatou a nós em entrevista realizada em novembro de 2015:

[...] a **Missa** ela é resultado de um processo de vivência, de aproximação entre eu e Pedro Casaldáliga, né? [...] ela resulta dessa aproximação desse contato, os laços de confiança e de sensibilidade que foram nos aproximando e dois anos depois que eu saí da prisão nós sentamos e escrevemos uma missa que se chama "Missa da terra sem Males". Naquela época eu tava trabalhando com as populações indígenas. [...] A "Missa da Terra sem Males" foi apresentada na Catedral da Sé com a presença inclusive do D. Hélder e D. Hélder falou pro Pedro inclusive: Por que você não faz uma missa pros negros? Desafiou ele, né? E esse, esse desafio... Pedro chegou pra mim e disse assim: Vamos fazer a missa dos pretos, vamos? Aí, eu perguntei pra ele: Quem que você acha que devia pôr a música? Ele disse: Ah, eu acho que devia ser o Milton Nascimento. Eu falei: Pedro você não tá na Catalunha, você não acha um Milton Nascimento aqui na esquina. O Milton Nascimento que tava naquele momento, talvez no momento mais forte do ponto de vista de criatividade da carreira dele. Aí ele disse: Isso não é problema meu é problema seu, resolva. E aí, eu fui procurar. Por uma série de coincidências acabei chegando no Milton, e o Milton também procurava o Pedro por outras

razões. Você pode procurar na discografia dele, que antes da **Missa dos Quilombos**, do “bolachão” da **Missa dos Quilombos**, você vai ter um outro que chama “Sentinela” e no “Sentinela” o Milton põe na capa do disco um verso do Pedro, ou seja, eles estavam se procurando. Bem, aí conseguimos armar um encontro que ficou registrado tem isso na capa do disco, em Goiânia. E ali a gente começou a trabalhar pesquisa sobre a **Missa dos Quilombos** (TIERRA, 2015).

Para além disso, a **Missa** foi composta com o objetivo de revelar e confessar os danos causados aos negros vindos da África a partir do século XVI como ressalta Dom José Maria Pires: “Houvesse a Igreja da época marcado presença mais na senzala do que na casa-grande, mais nos quilombos do que nas cortes, outros seriam os rumos da História do Brasil desde os seus primórdios” (PIRES *apud* CASALDÁLIGA; TIERRA, 1982, p. 5).

Nessa via, a **Missa** propõe realizar uma transposição temporal não só religiosa, mas também histórica, ao relatar o sofrimento de uma raça por meio de música e de expressão artística. Para Taylor, “as performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social [...]” (TAYLOR, 2013, p. 27).

Segundo Tierra:

A Missa dos Quilombos recorre a um caminho frequente na história da arte: estabelecer paralelos com tempos simbólicos ou míticos, para interpelar o presente. [...] *A Missa dos Quilombos* resolve sua contribuição de origem no próprio texto e na força da música – particularmente da percussão – com que Milton Nascimento modelou sua fisionomia: como um rito romano, um rito de europeus, brancos, se prestará a interpelar a opressão dos colonizadores sobre a vasta população escrava nos canaviais, nas cozinhas, nos engenhos? Assim. Rompendo as portas do coração com a força dos tambores e comover as últimas cordas da nossa sensibilidade. Aqui a razão se rende ao cerco do delírio. Somos por um momento, possuídos por ele (TIERRA, 2013, p. 78).

Antes de sua celebração mais conhecida, no Recife, na Igreja do Carmo – que Senra define como “um lugar emblemático para o tema, pois ali, em 1695, a cabeça do líder quilombola Zumbi dos Palmares foi exposta no alto de uma estaca” (SENRA, 2011, p. 1) –, a **Missa** foi celebrada na Serra da Barriga, no município de União dos Palmares, em Alagoas, onde se localizava o Quilombo dos Palmares. Tierra conta:

Então, a celebração, a primeira celebração ocorreu na Serra da Barriga, lá no Quilombo depois que foi tombado e tal. (Ah, antes de Recife?) Antes do Recife, nós descemos da Serra da Barriga pra ir pro Recife certo? Então, antes de ocorrer a celebração, lá na Praça do Carmo, né? Nós fizemos uma concentração e a **Missa** foi celebrada não exatamente com a mesma envergadura, lá na Serra da Barriga foi uma espécie de romaria que se fez ali (TIERRA, 2015).

Segundo Clóvis Moura, em resposta do rei de Portugal à consulta do Conselho Ultramarino de dois de dezembro de 1740, o Quilombo era “toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte despovoada, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles” (MOURA, 1981, p. 16). O Quilombo dos Palmares foi um dos mais povoados e, como aponta Moura (1981), nele havia cerca de vinte mil habitantes. Abdias do Nascimento esclarece também que

O Quilombismo é um movimento político dos negros brasileiros, objetivando a implantação de um Estado Nacional Quilombista, inspirado no modelo da República dos Palmares, no século XVI, e em outros quilombos que existiam e existem no País (NASCIMENTO, 1982, p. 275).

O autor destaca ainda que o *Quilombismo* se baseia em uma “sociedade livre, justa, igualitária e soberana” (NASCIMENTO, 1982, p 275) e propõe o Quilombo como um modelo de Estado político.

Ainda em *Tierra*, sobre a primeira celebração da obra:

Eu me lembro de duas figuras importantes no período, nós perdemos uma recentemente: Joel Rufino dos Santos, historiador. O próprio Abdias foi então nos Palmares na reunião à noite, e nós ali acho que a gente deu uma contribuição pra aquilo que seria os primeiros passos no sentido da construção disso que hoje é a Fundação Palmares, quer dizer que é um instrumento do governo, do Estado brasileiro pra tratar dos temas relativos das populações negras (TIERRA, 2015).

Portanto, ainda que a Fundação Palmares⁸, instituição criada com o intuito de promover e preservar a arte e a cultura afro-brasileira tenha sido fundada em 1988, sete anos depois da primeira celebração da **Missa**, *Tierra* destaca que a presença de Joel Rufino dos Santos e de Abdias do Nascimento naquele momento e local era crucial para o que foi a concepção, a implantação e a consolidação da referida Instituição.

Depois das celebrações acima citadas, todas as versões da chamada “Ópera Negra” sofreram diversas adaptações, tanto musicais como de encenação, mas sua essência manteve-se no sentido de relatar artisticamente a história da escravidão no Brasil e ao denunciar o contínuo histórico do racismo e do preconceito em nosso país. Segundo Casaldáliga, “para escândalo de muitos fariseus e para alívio de muitos arrependidos, a Missa dos Quilombos confessa diante de Deus e da História essa máxima culpa cristã” (CASALDÁLIGA, 1982, encarte). Para Canton, “a obra, ao

⁸ A Fundação dos Palmares é uma Instituição que tem procurado por meio de incentivos governamentais uma política de igualdade e inclusão dos negros. Suas maiores conquistas têm sido promover a cultura negra e suas manifestações artísticas como patrimônio cultural nacional. Incluir a História da África e afro-brasileira como disciplina obrigatória nas escolas e reconhecer as comunidades quilombolas conferindo-lhes um certificado e incluindo-as nos programas sociais do Governo Federal. (Informações obtidas no site da Fundação: www.palmares.com).

mesmo tempo em que retoma um passado escravista, propõe o questionamento e a transformação da realidade contemporânea” (CANTON, 2009, p. 7).

O álbum, gravado ao vivo no ano seguinte de suas primeiras celebrações na Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens na cidade de Caraça, em Minas Gerais, é composto originalmente de onze canções e uma prece de D. Hélder Câmara, denominada “Invocação à Mariama”, e segue todo o ritual de uma Missa tradicional da Liturgia Católica. Segundo Tierra, “[...] é uma missa romana que tem todos os componentes, os momentos do ritual da liturgia da missa romana. Portanto, nós produzimos uma Missa Católica Romana... com estrita obediência ao rito [...]” (TIERRA, 2015). Porém, o rito é acrescido de elementos textuais, rítmicos e instrumentais, de músicas e religiões africanas. Para Casaldáliga: “A Missa dos Quilombos é pascal: celebra a Morte e a Ressurreição do Povo Negro, na Morte e Ressurreição do Cristo” (CASALDÁLIGA, 1982, encarte).

Esse processo composicional deu-se por meio da *inculturação* e do sincretismo religioso, que se definem como “a inclusão dos rituais africanos na liturgia cristã” (MINAMI, 2009) e a união dos costumes e das tradições de duas ou mais crenças, respectivamente. Nesse sentido, Tierra reflete ainda que,

O texto é de uma contundência incomum. Ele guarda uma força que vai conferir a ele uma certa permanência. Se a gente abstrai o texto em si e a gente se coloca o ambiente digamos, cultural e social do Brasil de 1981, a **Missa** vai oferecer uma contribuição muito importante para introduzir na pauta da sociedade brasileira da época, o tema do racismo, do combate ao racismo, o tema da defesa das tradições afro-brasileiras, o tema da história da resistência dos negros escravizados no Brasil. É tanto, que produziu uma reação dos setores conservadores da direita, né? Que a direita no Brasil ela não dorme é muito atenta (TIERRA, 2015)

Embora a **Missa** tenha sido idealizada como uma retratação da Igreja Católica perante a sociedade e os afrodescendentes, por ter se omitido, aceito, colaborado e até por ter vivido do trabalho escravo – como afirma Teixeira: “os próprios jesuítas, assim como outras ordens religiosas, viviam do trabalho dos negros, tanto nos colégios como nos aldeamentos” (TEIXEIRA, 1998, p. 2) –, a “**Missa** foi vetada pelo Vaticano, sendo proibida sua celebração por quase uma década” (SENRA, 2009, p. 2). Isso por se tratar de uma obra que desviava do princípio de que “[...] uma celebração eucarística deve ser somente memorial da morte e ressurreição do Senhor e não de reivindicação de qualquer grupo humano e racial” (Sagrada Congregação para o Culto Divino e os Ritos *apud* Minami, 2009, p. 118). Somado a essa razão, a maioria dos fiéis e dos líderes da Igreja não aceitava movimentos como a Teologia da Libertação com a qual os

idealizadores da Missa tinham ligação, por considerarem que atos como esses “sugeriam tendências comunistas” (SENRA, 2009, p. 4).

Minami (2009) relata que, apesar de ter havido muita resistência de grande parte de fieis e do clero da Igreja Católica a ponto de que a **Missa** fosse proibida de ser celebrada como ritual litúrgico, movimentos de abertura social nasceram na própria Igreja Católica com o Concílio Vaticano II, entre 1962 e 1965. No Brasil, movimentos sociais foram criados e ganharam força, nos anos 1970, com o surgimento da Teologia da Libertação. No entanto, só houve uma abertura da Igreja Católica no Brasil aos movimentos sociais, de fato, nos anos 1990, depois da Quarta Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano realizado na República Dominicana. Foi a partir daí que as autoridades da igreja se reuniram para discutir temas e programar ações que marcaram a abertura da Igreja Católica aos movimentos sociais. Porém, tudo isso ocorreu dez anos depois da primeira celebração da **Missa dos Quilombos**.

Segundo Catão, a teologia da libertação se define como “a reflexão feita à luz da fé sobre o mistério de Deus manifestado na comunicação da salvação a todos os homens, através de sua progressiva libertação na história” (CATÃO *apud* CANTON, p. 128). A teologia da libertação nasceu no início dos 1970 com os movimentos sociais cristãos, principalmente com as comunidades eclesiais de base, e causavam muita controvérsia nas camadas mais conservadoras da Igreja.

A **Missa** foi celebrada em 1981 e gravada em 1982 com a presença e a voz de Milton Nascimento. Apesar de, a gravação da obra ter sido concretizada e o disco lançado no mesmo ano, a **Missa** foi proibida de ser celebrada pela Sagrada Congregação para o Culto Divino e os Ritos, órgão curial do Vaticano. Em vista disso, Minami aponta que,

A sagrada congregação procurava mostrar que a mensagem evangélica é incompatível com ideologias políticas, mesmo ao marxismo com sua proposta de luta contra a alienação do trabalhador, sua busca por uma igualdade entre os homens (MINAMI, 2009, p. 119).

Nessa via, a jornalista Maria Dolores Pires do Rio Duarte, em seu livro "Travessia" (2006), sobre a vida e a obra de Milton Nascimento, acrescenta que,

Outros ataques vieram das alas conservadoras da sociedade e da própria Igreja. Denunciaram a Missa dos Quilombos como um ato comunista, enfatizando o apoio de dom Hélder Câmara. O cartaz do evento mostrava uma mão segurando uma cruz. Nos dias que antecederam o espetáculo, apareceram foices desenhadas ao lado da cruz nos cartazes espalhados pelas ruas do Recife, numa associação direta com o comunismo. Mas superados esses percalços a missa foi um megaevento. [...] no dia 22 de novembro, dois dias após a data da morte de Zumbi, em 1695, a Missa dos Quilombos foi

apresentada em praça pública. Estiveram presentes Milton Nascimento, dom Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra, dom José Maria Pires e do Hélder Câmara, que improvisou um discurso no fim da celebração. Poucos dias depois, a missa foi proibida pela Santa Sé e pela Sagrada Congregação dos Ritos, responsável pela liturgia da religião católica. No entanto, a Missa dos Quilombos voltaria a ser encenada sem o corpo de Cristo, apenas como um espetáculo (DUARTE, 2006, p. 245).

Nesse contexto, Pedro Tierra confirma que, apesar de todos os protestos contra a **Missa**, sua celebração reuniu milhares de pessoas:

[...] eu dizia que houve uma resistência muito forte, prévia dos setores conservadores. Os jornais da época vão dar notícia disso, tal que... como a figura do D. Hélder era uma figura proibida na imprensa, na censura, a ditadura considerava D. Hélder uma voz que não podia se expressar, então vedava pura e simplesmente. Não tinha. Então, a imprensa conservadora bateu muito forte. Então, isso acabou nos ajudando na divulgação por que aí provoca reação, tal. Segundo uma revista publicada pelo Ministério do Interior na época, no largo do Carmo naquela data, em 1981 tinha 30.000 pessoas na celebração que foi feita com D. Hélder Câmara, Pedro, Tomás, D. José Maria Pires, que era um dos poucos bispos de origem afro-brasileira que a Igreja Católica tinha, né? (TIERRA, 2015)

Portanto, a proibição da **Missa** e a forte resistência das camadas mais conservadoras da Igreja fracassou por tentar impedir que uma obra dessa envergadura fizesse tanto sucesso e fosse tão promissora no sentido de que continuasse sendo apresentada para milhares de pessoas e de criar uma permanência em sua mensagem de reflexão social.

Embora a obra tivesse sido tão bem-sucedida e bem recebida por um grande público religioso e não religioso, Duarte afirma que houve uma rejeição dos movimentos negros com relação à concepção da **Missa**:

O movimento negro foi contra; seus integrantes achavam um absurdo uma missa dos negros feita por um negro e dois brancos. Atacaram Bituca (apelido de Milton Nascimento), chamaram-no de racista por estar do lado dos brancos, queriam que ele defendesse o movimento, mas ele se recusou. – Isso não pode acontecer, o Brasil não pode ter esse tipo de comportamento. Sou negro, mas não é pelo fato de ser negro que só vou estar com pessoas negras (DUARTE, 2006, p. 244).

É relevante observar tal rejeição, pelo fato de que as letras das canções tenham sido escritas por dois brancos. Apenas a música é de Milton Nascimento. Segundo a autora, isto não convenceu a comunidade negra, por que a **Missa** apresenta um ritual católico, que segue sua liturgia fielmente, com elementos africanos, tanto na letra como na música. A partir desse pensamento, faz-se relevante refletir sobre a diferença entre *inculturação* e sincretismo religioso. No primeiro caso, a Igreja inclui rituais africanos na liturgia cristã; no sincretismo, há uma união de costumes em duas ou mais crenças. Na **Missa**, apesar de todo questionamento e rememoração da escravidão e do uso de

linguagem musical e poética africanas em suas canções, podemos perceber que há um predomínio do rito eclesial católico. Entretanto, segundo Tierra,

[...] houve da parte dos movimentos sociais à época, o movimento sindical, os primeiros passos da constituição dos movimentos negros propriamente, uma abertura grande e uma boa recepção, né? Ainda que evidentemente com reservas em se tratando de uma peça que afinal de contas é produzida por uma instituição, ela não foi produzida pela Igreja mas ela, a **Missa** não pode se afastar dessa responsabilidade histórica da Igreja, evidente, né? Quer dizer, os movimentos negros, alguns particularmente mais avançados, politicamente mais radicalizados: “Isso é bem-vindo, mas é coisa de branco”. E é compreensível que fosse assim (TIERRA, 2015).

Portanto, embora haja questões controversas sobre a composição da obra, por ter sido composta por dois brancos e por ser uma liturgia essencialmente católica, a **Missa dos Quilombos** representava um ato político não só antirracista, mas também um passo da Igreja engajada que propunha questionar temas como a desigualdade social por meio do Evangelho de Cristo.

Posteriormente, a **obra** foi apresentada em 1992 na Espanha a convite da prefeitura de Santiago de Compostela como parte das comemorações do Descobrimento da América. No entanto, não como rito religioso e sim como espetáculo. E, em 1995, sob o convite e a autorização do bispo local, ela foi celebrada no Santuário Nacional de Nossa Senhora de Aparecida, na cidade de Aparecida do Norte, em São Paulo. No mesmo ano, foi encenada em São Paulo no Vale do Anhangabaú. Em 1989, vários artistas como Zezé Motta, Milton Gonçalves, Grande Otelo, entre outros, se reuniram e a apresentaram nos Arcos da Lapa no Rio de Janeiro, com vestes do candomblé e leituras de textos na forma de um grande espetáculo musical. Posteriormente o grupo Cia Ensaio Aberto (2002) montou um espetáculo próprio com outros arranjos e coreografias servindo-se das canções da **Missa**.

Ano	Evento
1981	Celebração na Serra da Barriga em Alagoas
1981	Celebração na Igreja do Carmo em Recife
1982	Gravação do disco na Igreja Nossa Senhora dos Homens na Serra dos Caraças e lançamento pela gravadora Ariola

1989	Espectáculo realizado nos Arcos da Lapa com presença de vários artistas como Zezé Mota, Grande Otelo, Milton Gonçalves entre outros
1992	Espectáculo realizado em frente à Catedral de Santiago de Compostela na Espanha e em Belo Horizonte
1995	Celebração da Missa na Catedral de Aparecida do Norte á convite do bispo local. São Paulo, Brasília e Belo Horizonte. Lançamento do CD pela gravadora Polygram com o acréscimo de quatro canções.
2002	A Companhia Ensaio Aberto realiza um espetáculo próprio da Missa com a direção de Fernando Lobo e o apresenta em diversas cidades do País
Tabela 1: Celebrações, apresentações, gravação e lançamentos da Missa dos Quilombos	

Por meio destas apresentações e celebrações relacionadas na Tabela 1, podemos constatar que se criou, em torno da obra, uma tensão e um distanciamento entre rito e encenação. Ainda que o texto musical seja em forma de rito, de oração e de reflexão religiosa, houve uma separação tênue entre as ambiências a que a obra foi submetida. Por isso faz-se necessário indagar até que ponto pode haver diferença na transmissão da mensagem poético-musical da obra, quando se trata de um rito sagrado ou de um rito profano.

Nessa via podemos refletir que uma celebração litúrgica é mais limitada no sentido de que deve seguir um rito, uma ordem. Porém, embora a obra seja apresentada como espetáculo, podendo manifestar e expressar com mais liberdade suas canções e danças e acrescentar outras propostas musicais e estéticas, as canções são orações e não perdem sua essência religiosa. Portanto, há uma “mística” que não se perde. Segundo Merleau-Ponty,

[...] as palavras ocupam todo o nosso espírito, elas vêm preencher exatamente nossa expectativa e nós sentimos a necessidade do discurso, mas não

seríamos capazes de prevê-lo e somos possuídos por ele. O fim do discurso ou do texto será o fim de um encantamento (MERLEAU-PONTY, 2006, p.245).

Nesse contexto, o discurso musical da **Missa** poderá envolver e “encantar” o espectador em uma apresentação da obra com a mesma força de uma celebração ritualística.

Como descrito na tabela acima, a **Missa** foi diversas vezes apresentada como espetáculo musical por seus próprios compositores, músicos e pelos dançarinos que os acompanhavam respeitando a autoridade da Igreja em não ser celebrada como rito. No entanto, a partir de 2002 a Companhia Teatral Ensaio Aberto cria uma nova roupagem para a obra e a apresenta em diversos espaços culturais até o ano de 2011.

A Companhia Ensaio Aberto foi fundada em 1992 com o intuito de experimentar, criar e recriar obras de caráter político e social. Segundo Luiz Fernando Lobo e Luiz Souza,

A Ensaio Aberto se propôs, desde sua fundação, a retomar o teatro épico no Brasil, um teatro onde o “centro não está no indivíduo, mas no complexo das relações sociais”, um teatro onde “o solo do indivíduo desapareceu, sobrevivendo-lhe o individualismo como estado puro”. Na formulação para um pensamento de esquerda e na busca da superação do drama na forma cênica, o pensamento dela é fundamental, como um fio de Ariadne, para nos guiar no meio da confusão estética na busca de novas formas reveladoras de novos conteúdos (LOBO; SOUZA, 2012, p. 17).

Desse modo, os autores refletem sobre o papel do “teatro e da arte como formação de consciência e não como entretenimento” (LOBO; SOUZA, 2013, p. 21) e, além disso, assim como o rito católico, para Tierra, o espetáculo é “[...] uma construção estética, a partir do texto poético original, da música e da dança para comover e fazer pensar” (TIERRA, 2013, p. 77).

Lobo e Souza (2013) relatam que o espetáculo da **Missa dos Quilombos** era formado por vinte e um atores, sete músicos, além dos técnicos e administradores e cenário. Seu cenário era ambientado, segundo Tierra, “[...] numa oficina em movimento, com máquinas girando, determinando o deslocamento constante dos atores e atrizes diante dos espectadores” e essa ambiência “[...] quebra a solenidade do culto, da celebração e oferece uma aproximação do cotidiano” (TIERRA, 2013, p. 84).

Embora haja uma permanência nas propostas temáticas mais relevantes da **Missa**, os arranjos musicais são diferentes do disco e o cenário e as danças são recriados. Portanto, a obra como *performance* política não muda sua mensagem, porém, sua nova roupagem suscita outras reflexões. No capítulo 2 e 3 apresentaremos nossas

reflexões sobre *performance* e sobre algumas *performances* da Obra como celebração e como espetáculo.

Por meio da observação da tabela abaixo podemos constatar que há diferenças entre a Missa do disco, do CD e de um ritual católico litúrgico tradicional.

Missa dos Quilombos (LP)	Missa dos Quilombos (CD)	Missa em sua ordem tradicional
1. A de Ó (Estamos Chegando) Um lado- faixa 1	1. Abertura	1. Entrada
2. Em Nome do Deus Um lado- Faixa 2	2. A de Ó (Estamos Chegando)	2. Rito Penitencial
3. Rito Penitencial (KYRIE) Um lado- faixa 3	3. Em Nome do Deus	3. Glória
4. Aleluia Outro lado- faixa 1	4. Rito penitencial (KYRIE)	4. Canto do Salmo
5. Ofertório Um lado- faixa 4	5. Aleluia	5. Aleluia
6. O Senhor é santo Outro lado- faixa 4	6. Ofertório	6. Ofertório
7. Rito da paz Outro lado- Faixa 2	7. O Senhor é Santo	7. O Senhor é Santo
8. Comunhão Outro Lado-Faixa 3	8. Rito da Paz	8. Rito da Paz
9. Ladainha Um lado- Faixa 5	9. Comunhão	9. Comunhão
10. Louvação à Mariama Outro lado- faixa 5	10. Raça	10. Canto final
11. Marcha Final Outro lado-faixa 6	11. Ladainha	
Invocação à Mariama (mesma faixa)	12. Louvação à Mariama	
	13. Marcha Final- Invocação a Mariama	
	14. Pai Grande	
	15. Ony Saruê	

Tabela 2: Estrutura da **Missa dos Quilombos** em LP, CD e de uma missa tradicional.

Considerando as diferenças entre as três “missas”, podemos observar que “A de Ó (estamos chegando)” e “Em Nome do Deus” são canções de entrada e introdução da **Missa**, respectivamente. No rito tradicional há apenas um canto para entrada dos fiéis. “Em Nome do Deus” em forma de canto remete ao momento em que o Celebrante inicia a celebração abençoando os fiéis em “Nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo”. Na **Missa** o texto enfatiza a presença do sincretismo no culto a Deus Pai, Filho e Espírito e ainda ao Deus de outros nomes e religiões: “Javé, Obatalá, Olorum, Oió”.

Além disso, na **Missa dos Quilombos** não consta o “Glória” – esse louvor pode ser recitado também (e no ritual católico o “Glória” só não é cantado ou recitado na época dos quarenta dias antes da celebração da ressurreição de Jesus por ser tempo de penitência) – e o canto dos “Salmos”. Nesse, a cada Missa é escolhido um “salmo” diferente e na celebração um participante da Missa canta suas estrofes e os demais respondem seu refrão.

Por fim, na **Missa** há uma canção para Nossa Senhora, a mãe de Deus, denominada “Louvação à Mariama” e uma “Invocação à Mariama” recitada por Dom Hélder Câmara. No ritual tradicional é incomum cantar e rezar para Nossa Senhora. Nessa via, há uma valorização da presença de Maria, “mãe e libertadora dos escravos” e a figura feminina faz-se muito presente no contexto histórico e artístico da **Missa**.

No encarte as canções estão em uma ordem tradicional, porém, como se vê, na gravação do *Long Play* a ordem das músicas foi colocada conforme o tempo de cada canção para que fossem ajustadas nos dois lados do LP.

Vale destacar que devido à larga extensão de texto-poético escrito pelos poetas para a composição da **Missa**, nem tudo foi musicado. O encarte apresenta os textos para serem recitados nas celebrações e apresentações entre ou durante a execução das canções. Tierra relata que:

[...] o Milton durante esse período ficou esperando chegar a letra, o texto. Eu fui a Belo Horizonte levar pra ele, essa época ele tava vivendo lá. Quando ele viu, ele falou assim: “Mas isso não é uma Missa, isso é uma Semana Santa”. Por que é um volume de texto grande (TIERRA, 2015).

Posteriormente, o CD, lançado em 1995 pela Polygram, treze anos depois da gravação e do lançamento do disco, apresenta as canções em sua ordem original, mas acrescido de quatro canções: “Abertura”, “Raça”, “Pai Grande” e “Ony Saruê”.

A primeira canção do CD, que não consta no LP, denomina-se “Abertura”. Nela, a gravação é iniciada com uma recitação de Pedro Tierra intitulada “Trancados na noite” ao som de um solo de percussão tocado por Robertinho Silva. Em seguida, na mesma gravação é apresentada uma “Procissão de entrada” com três músicas: “Peixinhos do Mar”, “Marcha e Canto a Maria” e “BARIDJUMOKÔ (do povo Kayapó do A-Ukre). Nessa introdução da **Missa**, presente apenas no CD, podemos perceber um elemento novo: a presença da ambientação de uma procissão de uma cidade do interior. A nosso ver, há um enriquecimento da obra por meio de canções que sugerem imagens de um ritual sacro e sincretista que abre o CD suscitando uma caminhada anterior ao rito que irá iniciar.

“Raça” e “Pai Grande” são canções que fazem parte do repertório de Milton Nascimento e, ainda que não tenham sido compostas para a **Missa**, são canções que reafirmam a luta do negro contra a escravidão e o racismo.

A última canção que não consta do LP, “Ony Saruê”, é uma canção tradicional em Yorubá. A canção também só existente no CD sugere um desfecho para a **Missa** como última canção da celebração.

2.2 Contexto histórico da ditadura, dos compositores e dos movimentos sociais na Missa dos Quilombos

Nesse subcapítulo apresentaremos um breve relato dos acontecimentos históricos prévios e contemporâneos à concepção da **Missa** por meio dos estudos da história do Brasil traçando um paralelo com o momento em que os compositores estavam vivendo e ainda com o surgimento dos movimentos sociais.

O momento no qual a **Missa dos Quilombos** foi idealizada, composta, celebrada e gravada, o Brasil ainda estava em período militar, porém, em processo de redemocratização. A instalação do Ato Institucional 5, a época mais crítica da Ditadura, havia passado. Segundo Napolitano:

O regime militar montou uma grande máquina repressiva que recaiu sobre a sociedade, baseada em um tripé: vigilância- censura- repressão. No final dos anos 1960, este tripé se integrou de maneira mais eficaz, ancorado em uma ampla legislação repressiva que incluía a Lei de Segurança Nacional, as leis de censura, os Ato Institucionais e Complementares, a própria Constituição de 1967 (NAPOLITANO, 2014, p. 128).

Neste ponto, a censura estava mais forte e robusta que nunca, porém a Música Popular Brasileira encontrava-se em um momento fortemente criativo.

Napolitano (2014) destaca que antes do início da Ditadura, em 1962, o Brasil vivia um momento rico culturalmente. A Bossa Nova, o Cinema Novo, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e o Movimento de Cultura Popular do Recife eram movimentos culturais e políticos que estavam formando-se e afirmando-se como “modelo de ação cultural” junto às populações populares. Ademais, segundo o historiador, setores da Igreja Católica estavam em processo de engajamento e apoiavam movimentos sociopolíticos como o Movimento de Educação de Base. Esses movimentos buscavam “ensinar o povo a fazer “política” e desenvolver uma consciência nacional libertadora” (NAPOLITANO, 2014, p. 22).

Com a queda de João Goulart, o golpe militar é instituído em 1964 e, para Napolitano, “[...] as tênues ligações entre a militância artístico-cultural e as classes populares foram cortadas” (NAPOLITANO, 2014, p. 27). O autor reflete que “o golpismo de direita, liberal ou autoritária, nunca aceitou o voto popular, o nacionalismo econômico, a agenda distributivista, a presença dos movimentos sociais de trabalhadores” (NAPOLITANO, 2014, p. 63). Portanto, o Estado passa a censurar qualquer movimento popular por ser considerado subversivo.

Napolitano (2014) aponta ainda que, embora houvesse certa liberdade nos primeiros anos da Ditadura, entre 1964 e 1968, que a classe média, a elite dominante e os partidos de direita apoiaram, o governo blindava-se contra as camadas populares e procurava despolitizar setores populares sem ser tão rígido em sua censura. Nesse momento construía-se uma base institucional de repressão e ordem seletiva para o que seria depois o AI-5. A ideia era reorientar e fortalecer a economia brasileira por meio da institucionalização do regime autoritário.

Desde 1966, os movimentos estudantis iniciam uma fase de protestos e o Estado se enrijece e passa a reprimir ainda mais qualquer movimento de protesto contra a Ditadura, como Napolitano relata: “O movimento estudantil voltou às ruas e, apesar do radicalismo que alimentava os líderes, conseguiu galvanizar as atenções, [...] os estudantes expressavam as insatisfações da classe média” (NAPOLITANO, 2014, p. 88).

No entanto, o historiador relata que em 1968, pouco antes da Instalação do AI-5, um jovem estudante que fazia parte do movimento estudantil brasileiro é morto pela polícia em uma manifestação no Rio de Janeiro: Edson Luís. Esse fato alimentou ainda mais as tensões entre os estudantes e o Estado.

Como Márcio Borges relata em seu livro "Os sonhos não envelhecem", Milton Nascimento e Ronaldo Bastos compuseram uma canção em homenagem ao estudante:

“Menino” mexeu comigo. Era um tributo ao estudante Edson Luís, morto no Rio durante uma manifestação na porta do bandeirão universitário. Chorei ao cantar aqueles versos escritos em letra miúda, num papel que Ronaldo segurava com mão trêmula, enquanto Bituca virava um lamento vindo lá do fundo, voz e violão (BORGES, 2011, p. 191).

“Menino”

Quem cala sobre teu corpo
 Consente na tua morte
 talhada a ferro e fogo
 nas profundezas do corte
 que a bala riscou no peito

quem cala morre contigo
 mais morto que estás agora
 relógio no chão da praça
 batendo avisando a hora
 Que a raiva traçou
 No incêndio refletindo
 O brilho de teu cabelo
 Quem grita vive contigo

Ainda segundo Borges:

Essa música ficou guardada durante anos, só para nosso consumo interno. O tema era doloroso demais e nenhum de nós queria aparecer oportunista. Quanto a Ronaldo, estava envolvido demais. Atrás do Cara de Anjo estava um cara destemido. Talvez precisasse dar um tempo fora do Brasil, se as coisas piorassem. Na passeata dos Cem Mil, Bituca saiu de braços dados com nomes famosos da música, Chico Buarque etc. Sua foto apareceu em vários jornais, mas seu nome não foi citado em nenhum. Talvez ainda não conhecessem direito sua cara [...] (BORGES, 2011, p. 192)

A canção “Menino” foi gravada em 1976 no disco "Geraes" pela gravadora EMI.

Em 1968, o AI-5 instala-se para reprimir ainda mais qualquer movimento de protesto contra a ditadura. Na voz de Borges:

Doze artigos desabam sobre nós e tornam todos os brasileiros reféns indefesos da ditadura. Recesso parlamentar. Intervenção nos estados sem limitações de nenhum tipo. Cassação de mandatos parlamentares. Suspensão dos direitos políticos. Proibição de atividades e manifestações de cunho político. Proibição de frequentar determinados lugares. Liberdade vigiada. O atingido pelo AI-5 pode ser proibido de exercer sua profissão e ter seus bens confiscados. Censura à imprensa sem limitações. Os atos decorrentes do AI-5 não são passíveis de apreciação judicial. Lei de segurança nacional. A barra pesou. O Movimento Estudantil vai se desmobilizar, parado a ponta de espada. Professores e alunos cassados, expulsos, presos. Barra pesada. Por causa de suas ideias. Com ideias não se faz nenhuma revolução. Só com pessoas. E armas. Barra pesada. Tanques na rua (BORGES, 2011, p. 200).

Sobre o ano em que ocorre o AI- 5, Pedro Tierra (2015) relata que era presidente de uma entidade estudantil denominada CENOG, que foi posta em ilegalidade. Poucos meses depois o poeta vai para a clandestinidade, viaja por cidades brasileiras e integra-se na Ação Libertadora Nacional (ALN) dirigida por Mariguela. Logo após, o militante é pego perto de Brasília. Tierra narra:

E eu fui preso em 1972. Caí aqui perto. Vinha cumprir uma tarefa na organização e a pessoa com quem eu ia me encontrar me entregou pra polícia. Então, caí em 72 e como a minha base era São Paulo então eu respondi à primeira etapa do interrogatório. Foi em Goiânia, depois Brasília, depois Goiânia de novo, depois Brasília. Fiquei alguns tempos, meses aqui no Setor Militar Urbano. E depois daqui, eu fui levado pro DOI-CODI⁹ de São Paulo e um curto período no presídio Tiradentes. Voltei pro DOI-CODI lá na rua Tutoia, de lá voltei pra Brasília pra prestar depoimento na auditoria militar aqui na 11ª região militar e fiquei aqui de dezembro a março de 1973, dia 27 de março de 1973 eu voltei pro DOI-CODI no Segundo Exército para

⁹ Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna.

uma terceira terrível temporada. Fiquei no ano de março a outubro, naquela coisa era um inferno comandado pelo Ustra, que morreu pacificamente há três semanas atrás sem ter ido a julgamento. E de lá eu fui pro Presídio do Carandiru (TIERRA, 2015).

Segundo Tierra (2015) ainda em 1968, Pedro Casaldáliga, catalão de uma aldeia denominada Balsanere perto de Barcelona, chega ao Brasil, pouco antes da Instalação do AI-5. Antes de se tornar Bispo, o religioso vai para Petrópolis para se preparar e posteriormente muda-se para o Araguaia, próximo à cidade onde Pedro Tierra nasceu.

Paralelamente, entre os anos de 1968 e 1973, Napolitano (2002) aponta que a música popular brasileira foi fortemente censurada, mas, para o autor, “Se a MPB sofria com o cerceamento do seu espaço de realização social, a repressão que se abateu sobre seus artistas ajudou a consolidá-la como espaço de resistência cultural e política” (NAPOLITANO, 2002, p. 3). O historiador reflete que, embora os artistas estivessem submetidos a uma censura acirrada, suas temáticas de protesto político e social expressavam seus valores de esquerda. A MPB mantinha prestígio perante a classe média na qual o mercado fonográfico se fortalecia. Nomes como Chico Buarque, Caetano Veloso entre outros mantinham o mercado fonográfico por seu poder de venda. Portanto, havia uma ambiguidade mercadológica, as gravadoras mantinham “seus” artistas de esquerda porque vendiam discos para classe média.

Segundo Napolitano (2002), entre os anos 1972 e 1975, artistas e grupos despontaram com outras tendências musicais como o “Clube da Esquina” de Milton Nascimento e um grande grupo de novos músicos e vários artistas nordestinos.

Ainda em Napolitano, no processo de abertura, após 1976, por uma crise que originou internamente, entre os próprios militares, o regime iniciou um processo de relaxamento na censura artística:

A perspectiva de abrandamento da censura e a relativa normalização do ciclo de produção e circulação de bens culturais revelou a enorme demanda reprimida em torno da MPB, consolidando este tipo de canção como uma espécie de “trilha sonora” da fase de abertura política do regime militar e da retomada das grandes mobilizações de massa contra a ditadura brasileira, após 1977. A própria dinamização das atividades políticas, ainda sob intenso controle do regime, criava um clima favorável ao consumo de produtos culturais considerados “críticos”, visto como atitude de protesto, em si e que desempenhava um importante papel na articulação das expressões públicas e privadas dos cidadãos opositores do regime militar (NAPOLITANO, 2002, p. 9).

Nessa via, naqueles anos houve um crescimento no mercado fonográfico por meio da aparição de novos artistas, consolidação da carreira de compositores e intérpretes e ainda da manutenção do sucesso dos mais famosos: “a MPB delimitava

espaços culturais, hierarquias de gosto, expressava posições políticas, ao mesmo tempo que funcionava como uma peça central da indústria fonográfica” (NAPOLITANO, 2002, p 9).

Neste momento, Milton grava vários discos como: "Clube da esquina 2" (1972), "Minas" (1975) e "Geraes" (1976). E sua carreira se consolida no Brasil e no exterior.

No mesmo período, em 1974, Dom Pedro Casaldáliga visita Tierra na prisão do Carandiru, a pedido do bispo da cidade de Tierra e, segundo o poeta relata,

Quando eu desci para o espaço que era de recepção das visitas tava lá Pedro Casaldáliga, e ele disse: “Você não me conhece e eu não te conheço, eu tô aqui no nome do D. Celso e no meu próprio nome pra visitá-lo” e foi uma coisa, uma ligação quase que imediata né? Enfim, conversamos e ali nasceu o primeiro vínculo com ele. Ele tinha conhecido os poemas que eu havia escrito que haviam saído um que outro ainda, um livrinho que só ia ser livro mais tarde, que são registros de cotidiano na prisão que ganhou a forma de livro: "Poemas do Povo da Noite" [...] (TIERRA, 2015).

Posteriormente, depois de cinco anos preso, Tierra sai da prisão e passa a trabalhar com Dom Casaldáliga e Dom Celso, em São Félix do Araguaia e Goiás Velho e estabelece-se em Goiânia a partir de 1977. Desde então, Tierra torna-se amigo de D. Pedro e dois anos depois eles escrevem a "Missa da terra sem males".

Como explicitado na Introdução à **Missa**, entre os anos de 1962 e 1965 foi realizado o Concílio Vaticano II na Igreja Católica – um período que antecedia o golpe militar no Brasil. Por meio de documentos a Igreja propunha reformas que, segundo Minami, “recomendavam a unidade dos cristãos, o diálogo com religiões não cristãs, a reforma da liturgia, a abertura da Igreja ao mundo moderno” (MINAMI, 2009, p. 112). Para o historiador, esse passo da igreja possibilitou uma aproximação dos católicos com outras religiões cristãs e, sobretudo, não cristãs, como judaísmo, islamismo e umbanda.

Essa abertura implicou também a proposta de *inculturação* do evangelho. Porém, segundo Minami (2009), esse termo passou a ser adotado depois de 1992, pois até então, era relevante preocupar-se com os pobres e, por meio de documentos oriundos do Encontro de Medellín, na Colômbia (1968), e de Puebla, no México (1979), surgiu a Teologia da Libertação (TdL). Além disso, A Teologia da Libertação resulta também do Movimento Cristãos para o Socialismo, surgido nos anos 1960, e de teorias e reflexões de Richard Shaull, Rubem Alves, Frei Carlos Josaphat e Dom Hélder Câmara. O historiador afirma ainda que A Teologia da Libertação propõe por meio das obras de Gustavo Gutierrez (1970) e Leonardo Boff (1971) que “O ideal, segundo a TdL, é o homem do povo ler a Bíblia e, após relacionar o texto sagrado com sua realidade, agir socialmente em busca de transformação social” (MINAMI, 2009, p.

113). Essas leituras e práticas da Teologia ocorriam nas Comunidades Eclesiais de Base (CEB) e segundo Mainwaring (1989) a CEB era formada por grupos de aproximadamente vinte e cinco pessoas que liam e discutiam a Bíblia sob uma ótica social e esses grupos eram ligados à Igreja. Mainwaring reflete que a missão pastoral ligada às CEBs era de

trabalhar no sentido da criação do reino de Deus, embora essa tarefa não possa ser concluída na terra. Isso exige um esforço para se construir uma ordem social justa, de relações mais igualitárias e um respeito fundamental por todos (MAINWARING *apud* MINAMI, 2009, p.113).

Nesse contexto, a prioridade das CEBs e da Teologia da Libertação era optar pelos pobres. Não havia discussões de cunho racial.

Nessa via, Hanchard (2001) apresenta uma reflexão que contempla a esquerda brasileira e se estende à esquerda religiosa. Segundo o pesquisador,

[...] a esquerda brasileira não era particularmente receptiva às discussões sobre raça. Até o fim da década de 1970, a versão bastante ossificada do marxismo-leninismo brasileiro sustentou, sistematicamente, que o “problema social” é da classe e do trabalho, e não da raça e do sexo (HANCHARD, 2001, p. 125).

Hanchard reflete ainda que não há como separar a discriminação racial e sexual de um contexto social. Para o autor esse é um dos problemas que a esquerda enfrentava em não compreender que os mecanismos de exploração da sociedade civil se baseiam também em questões raciais.

Os movimentos sociais negros surgiram paralelamente aos movimentos de esquerda cristãos e não cristãos. Segundo Sanchis (1999), esses movimentos nasceram dentro e fora da Igreja. Na Igreja o movimento negro surge entre 1978 e 1980 e, segundo o sociólogo, suas reuniões surgiram no interior da Igreja para discutir como primeiro passo o “ser negro na Igreja Católica do Brasil”. Para Sanchis, os movimentos negros eram “Os dois espaços, secular e religioso, ao mesmo tempo distinguidos e unidos, e uma forte conotação de um programa de afirmação identitária: 'ser!' Da cultura à identidade [...]” (SANCHIS, 1999, p. 63). Segundo o sociólogo, o movimento foi além da Teologia da Libertação sem negar suas políticas:

Posicionar-se existencialmente e de maneira engajada diante da “situação do negro no Brasil”, e “na Igreja do Brasil”, não era, para esses militantes, afastar seu olhar do “pobre”; mas dar um passo além em direção a sua mais precisa identificação (“descobrir a face concreta deste pobre”, dizia-se: um povo negro oprimido e marginalizado) (SANCHIS, 1999, p. 63).

Portanto, esse movimento surge como continuidade à corrente da Teologia da Libertação, mas com outras especificidades. Enquanto as Comunidades Eclesiais de

Base focam nas questões de classe, para além disso, o Grupo de União e Consciência Negra, nome do movimento, procura dedicar-se a questões de cultura e de religião, ampliando suas discussões e conquistas quanto a sua identidade e à inclusão das tradições afro-religiosas na Igreja.

Sob essa ótica histórica, o fim da ditadura, o encontro dos poetas e o surgimento de movimentos sociais negros, especialmente o cristão, a **Missa dos quilombos** é composta. Segundo Duarte:

Entre novembro de 1980 e dezembro de 1981, Bituca trabalhou em três projetos paralelos, além dos bicos e trabalhos avulsos para amigos e conhecidos. Um desses projetos vinha amadurecendo desde 1979, quando esteve em Goiânia para assistir à *Missa da terra sem males*. A missa em favor dos índios americanos [...] Na ocasião, dom Hélder Câmara, um dos grandes pensadores religiosos de esquerda no Brasil, lançou a pergunta: “Quando é que vocês farão a missa dos negros?” Surgiu então a ideia de levar adiante a empreitada, que se chamaria a Missa dos Quilombos. Milton Nascimento ficou encarregado de compor as músicas e dom Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra, o texto (DUARTE, 2006, p. 238).

Portanto, por meio de tantos encontros e contextos que se entrecruzam surge uma obra que, em nossa visão, é resultado da leitura, da vivência e do olhar de três compositores que se encontram com o mesmo ideal de transmitir uma mensagem afirmativa, questionadora e atual.

2.3 Conceitos de hibridismo, mestiçagem, criouliização, sincretismo, inculturação, negritude e quilombismo na Missa dos Quilombos

Nas letras das canções de Tierra e Casaldáliga, conceitos como hibridismo, *criouliização*, mestiçagem, sincretismo (e *Inculturação*) e ainda, negritude e *quilombismo*, se fazem presentes explicita ou implicitamente. Embora as definições de alguns desses conceitos sejam muito aproximadas, refletiremos sobre seus significados e suas presenças no texto musical da **Missa**.

O hibridismo, a mestiçagem, o sincretismo e a *inculturação* e *criouliização* se aproximam pelo fato de proporem a combinação e o contato de culturas. Entretanto, os conceitos acima não são similares e cada um tem uma origem diferente.

Sobre o conceito de hibridismo, Canclini reflete: “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, p. XIX, 2003).

A **Missa dos Quilombos** é marcadamente uma mescla de cultura e religião negra e branca. A presença do ritmo negro e do culto a entidades negras e, ao mesmo tempo, da melodia ocidental e do rito cristão formam uma nova forma de rito de duplos antagônicos que unem branco/negro; cristão/ afro; santos/entidades; comunhão/ dança.

Canclini (2003) amplia sua discussão quando afirma que o termo pode ser utilizado para qualquer combinação entre culturas, ainda que uma delas ou as duas não sejam “puras”. Nesse sentido, a **Missa** parte de uma premissa de hibridação quando combina em seu texto-musical elementos das religiões africana e cristã. E, ampliando esse pensamento, podemos refletir que as religiões africanas são muito variadas, diferentes povos para cá vieram e dividiram-se em muitos lugares mantendo suas tradições e combinando-as entre si e posteriormente à tradição católica.

Segundo Nei Lopes:

A religiosidade afro-brasileira herdou, de bantos e oeste-africanos formas religiosas específicas. Dos bantos, veio-nos mais o culto aos chefes de linhagens e aos heróis fundadores, aos ancestrais enfim. Dos oeste-africanos, chegou-nos com mais força o culto aos elementos e forças da natureza e às divindades protetoras de setores específicos da atividade humana (orixás e assemelhados). Mas tudo se baseava num único princípio: o de que a vida no Universo se conduz através da interação das forças vitais, tanto no plano material quanto espiritual, e que humanos, animais, vegetais e minerais são elos de uma só cadeia, intercomunicando-se por meio de sua energia vital. (LOPES, 2008, p. 99)

Essa fusão entre as religiões e as tradições que formaram as religiões afro-brasileiras criam outras combinações quando em contato com a tradição católica. No encarte da **Missá** há uma recitação que não foi gravada por razões de tempo, mas ficou registrada no encarte como sugestão de continuidade da canção rogatória: a “ladainha”. Essa reza é realizada em celebrações em dias especiais para a Igreja Católica e é um tipo de oração na qual uma voz roga aos santos e a comunidade responde confirmando o pedido.

Na **Obra**, essa oração é separada entre vozes femininas e masculinas e, para confirmar seu caráter híbrido, podemos observar que, já na primeira invocação da *ladainha*, a comunidade roga por Zumbi dos Palmares e segue invocando os mortos da luta contra a escravidão como: Dragão do Mar, Francisco José do Nascimento, João Cândido, Pedro Ivo, Angelim dos Cabanos, Isidoro Martins, entre outros e, ainda, os Movimentos Negros. As mulheres que lutaram contra a escravidão: Chimpa-Vita, Beatriz do Congo. Algumas figuras históricas e artísticas como Aleijadinho, Louis Armstrong e Solano Trindade e, sem perder seu caráter híbrido, os santos católicos são

lembrados: São Benedito, Santo Agostinho, São Martinho de Lima, São Cosme e Damião entre muitos outros. A rogação finaliza invocando “Martin Luther King, pastor da vida e na morte, voz permanente da marcha da Libertação e todos os mártires da Paz perseguida” (CASALDÁLIGA; TIERRA, 1982, p. 11).

Portanto, a **Missa** apresenta claramente um caráter híbrido. Por meio desse breve exemplo percebemos que em uma única oração estão presentes variados representantes de culturas religiosas, históricas e artísticas.

Por outra via, o conceito de mestiçagem é estudado no Brasil desde o início do século XIX. Sua abordagem foi mudando ao longo dos anos e, segundo Silvina Carrizo,

O conceito de mestiçagem exige uma abordagem histórica condizente com a discursividade que fala sobre ela, os sujeitos que a enunciam e os modos diferentes com que se vão preenchendo os sentidos. Trata-se de um conceito que emerge do choque com o diferente e se estabelece a partir da biologia, alargando-se na sociedade através de artimanhas discursivas e práticas políticas e, por sua vez, atinge seu clímax ao ser proclamado como categoria identitária de uma nação e/ou de um continente (CARRIZO, 2013, p.263).

Nesse contexto, a mestiçagem propõe observar os processos socioculturais e econômicos de mistura de raças. No Brasil, vários autores em momentos diferentes refletiram sobre o conceito no âmbito da formação de nossa sociedade e algumas vezes adquirindo, como reflete Carrizo, “um caráter depreciativo” e outras vezes, “afirmativo”. Em seu texto “Mestiçagem”, a autora apresenta as diferentes concepções do conceito de mestiçagem realizado ao longo dos anos por diversos autores.

Segundo Carrizo (2013) no século XIX, Ferdinand Denis (1798-1890) afirmava que a tendência da mistura das três raças é de que elas se desmanchem, transformando-se em uma, e, ainda, que os traços característicos de cada uma delas iriam modificar-se. No entanto, o naturalista “estrangeiro” observava que é importante não esquecer esses traços. Em outra via, a pesquisadora apresenta o pensamento de um contemporâneo de Denis, o naturalista Carl Friederich Philip von Martius (1794-1868), que aborda a mescla afirmando que

[...] em todos os países se formam classes superiores dos elementos inferiores, e por meio delas se vivificam e fortalecem, assim se prepara atualmente na última classe da população brasileira essa mescla de raças, que daí a séculos influirá poderosamente sobre as classes elevadas, e lhes comunicará aquela atitude histórica para qual o Império do Brasil é chamado (MARTIUS *apud* CARRIZO, 2013, p. 265)

Nessa via, o pensador acreditava que o sangue português haveria de absorver a raça índia e etiópica formando, segundo Carrizo, uma mestiçagem única.

Contemporâneo à lei da abolição da escravidão de 1888, Silvio Romero afirma que a mestiçagem é uma marca diferenciadora na formação da nação, porém, a forma branca prevalecerá por ser a mais numerosa e mais “pura”. Carrizo (2013) afirma que Romero apresenta o ideal de branqueamento no qual uma raça superior assimila a inferior como “índice de progresso”.

Por outro lado, na visão de Nina Rodrigues (1862-1906) não há a possibilidade de se civilizar um negro e nem existe “branqueamento” em um processo de miscigenação. Portanto, Carrizo afirma que, para Rodrigues, o mestiço é um exótico que serve para “abrasileirar [...] certos estrangeiros” (CARRIZO, 2013, p. 272).

Ainda segundo Carrizo, no início do século XX emergem dois pensadores: Afonso Celso (1860-1938) e Paulo Prado (1869-1943). O primeiro afirmava que a mestiçagem advinha da “mistura de três valorosas raças” e que formava uma das grandezas do Brasil, resultando em uma homogeneidade social e étnica. Por sua vez, para Paulo Prado, o negro passou seus vícios morais, luxúrias e cobiças por meio da mestiçagem e essa miscigenação transformou a sociedade em “terra de todos os vícios e de todos os crimes” (PRADO *apud* CARRIZO, 2013, p. 274) e, conseqüentemente, atrasou o País.

Carrizo (2013) aponta ainda que o conceito de mestiçagem começa a mudar em 1922 por meio de um grupo de artistas da Semana de Arte Moderna que refletiam:

[...] ancestrais indígenas na formação da nação [...]. [...] Essa mestiçagem imbricada no solo do catolicismo é o substrato da ausência de preconceitos raciais e religiosos e o símbolo da harmonia e da tolerância (CARRIZO, 2013, p 277).

Vale destacar que nesse momento há uma valorização indianista que posteriormente aparecerá na obra de Plínio Salgado (1927), Cassiano Ricardo (1928), entre outros.

Em outra via, Carrizo (2013) apresenta a obra de Gilberto Freyre "Casa-grande e Senzala" (1933), na qual, ao contrário da valorização do indígena da semana de 1922, o negro, na visão do autor, se adapta e se integra na proteção e no sistema da casa-grande. Podemos perceber que, ainda que a obra de Freyre tenha sido de grande contribuição para o entendimento da formação do povo brasileiro, seu teor é de superioridade branca.

Poderíamos dizer que a análise e a interpretação de Freyre se ancoram na figura do colonizador e em tudo o que abrange o sistema sócio-econômico-cultural da casa-grande, pois de alguma maneira a senzala é seu apêndice, e ao mesmo tempo, é a que faz daquela um espaço diferencial. Tanto o colonizador como a casa-grande estão atravessados pelo conceito de inter-relação e com o modo de permear-se frente à diversidade (CARRIZO, 2013, p. 278).

Desse modo, o negro ou o mestiço se adaptam aos costumes da casa-grande influenciando, formando um “abrasileiramento” próprio, porém, com o domínio e predomínio do colonizador.

Na **Missa**, a percepção crítica sobre as teorias do branqueamento aparece no “Rito Penitencial”: “Negro embranquecido pra sobreviver. (Branco enegrecido para gozação). Negro embranquecido, morto mansamente pela integração/ Mulato iludido fica do teu lado, do lado do Negro. Não faças, Mulato, a branca traição” (CASALDÁLIGA; TIERRA, 1982, p. 8).

Nos versos acima podemos observar uma crítica as teorias de branqueamento, da visão de superioridade do branco, da maneira violenta com que o negro tinha que se adaptar à sociedade dominante branca procurando o ideal de branqueamento para sobreviver e criando uma segregação ainda maior entre as "raças". Segundo Barbosa:

Ao longo de sua história, o Brasil não exportou apenas o futebol, o café, o açúcar e a música. Junto com esses elementos tem sido exportado o mito da democracia racial, apoiado na exaltação da mestiçagem, conceito fluido e ambíguo que nega e tenta apagar os conflitos existentes entre negros, indígenas e brancos (BARBOSA, 2012, p.1).

Por meio dessa afirmação e dos versos dos poetas podemos constatar que o conceito de mestiçagem tem sido um tanto quanto duvidoso na valorização igualitária das diferentes "raças" e suas misturas presentes no Brasil.

Em oposição à mestiçagem, no conceito de *crioulização* desenvolvido por Édouard Glissant há contato entre culturas, mas, segundo o filósofo,

A crioulização supõe que os elementos culturais colocados em presença um dos outros devam ser obrigatoriamente “equivalentes em valor” para que essa crioulização se efetue realmente. Isso significa que, se nos elementos culturais colocados em relação alguns são inferiorizados em relação aos outros, a crioulização não se dá verdadeiramente. Ela se dá de modo desequilibrado, que deixa a desejar, e de maneira injusta (GLISSANT, 2005, p.21).

Essa afirmação nos leva a refletir que a **Missa dos Quilombos** apresenta uma questão antagônica quanto ao conceito de *crioulização*. Quando pensamos em ritmo e melodia, a relação entre os dois elementos religiosos, afro e cristão são equivalentes, pois as canções apresentam melodias religiosas e ocidentais e os ritmos são africanos: há uma fusão equilibrada.

Em outra via, as letras da canção valorizam mais o culto litúrgico católico do que o rito africano, ainda que os textos e poemas abarquem questões essenciais do negro e de sua origem africana.

Assim, podemos aprofundar quanto aos conceitos de sincretismo e de *inculturação*, já citados acima: “A proposta da inculturação refere-se à adaptação da mensagem do Evangelho às culturas” [...] E ainda “Coloca-se o desafio de adaptar as culturas (diversidade) à mensagem ecumênica do Evangelho (universalidade)” (MINAMI, 2009, p. 113). Portanto, há uma união entre as tradições desde que prevaleça a tradição cristã, diferentemente do sincretismo, onde não há um predomínio cultural. Segundo Canclini, o sincretismo é um “nome diferente” de hibridismo que trata “questões de crenças” (CANCLINI, 2003, XXVII).

Para tanto, no texto da **Missa** prevalece a tradição cristã (*inculturação*). E o sincretismo é essencialmente musical: ritmo-africano e melodia-ocidental, como observado acima.

Vale destacar que os contatos entre as tradições cristã e africana existentes na **obra**, ainda que com contradições e antagonismos, nos levam a refletir sobre o fato de que a **Missa** tem como essência valorizar o conceito de negritude e de *quilombismo*.

O texto-musical dos poetas e de Milton Nascimento possui elementos de sincretismo e de *inculturação*, passa por questões de *crioulização*, de crítica ao conceito de branqueamento inserido em afirmações de alguns atores que abordam a mestiçagem e ainda é uma obra híbrida. Mas a essência de seu texto e de sua música é valorizar os direitos e a autoestima do negro e de anunciar Palmares como “lugar” de redenção e de igualdade. Na **Missa** Milton Nascimento canta:

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

Em Abdias do Nascimento,

Cumpramos aos negros atuais manter e ampliar a cultura afro-brasileira de resistência ao genocídio e de afirmação da sua verdade. [...] o quilombismo expressa a ciência do sangue escravo, do suor que este derramou enquanto pés e mãos edificadores da economia deste país (NASCIMENTO, 1982, p. 264).

Portanto ser quilombista é lutar, é sonhar, é procurar viver Palmares, é “ser defensor da existência humana”, é ser “antirracista, anticapitalista, antilatifundiário, anti-imperialista e antineocolonialista” (NASCIMENTO, 1982, p. 277).

Por fim, o conceito de negritude igualmente dialoga com o sentido da obra. Em Kabengele Munanga:

A negritude nasce de um sentimento de frustração dos intelectuais negros por não terem encontrado no humanismo ocidental todas as dimensões de sua personalidade. Neste sentido, ela é uma reação, uma defesa do perfil cultural do negro. Representa um protesto contra a atitude do europeu em querer ignorar outra realidade que não a dele (MUNANGA, 1988, p. 56).

Nessa via, a **Missa** expressa negritude. Zilá Bernd (1988) afirma que a abolição não correspondeu a um verdadeiro momento de libertação. A canção "Rito da Paz" dialoga com a afirmação da autora: "Nos deram apenas decreto em palavras. Mas a liberdade, vamos conquistá-la" (ENCARTE, p. 10).

O conceito acima propõe uma resposta à superioridade do branco ocidental. Uma defesa ao ato de dominação sociocultural. A negritude é um ato de afirmação do negro perante a sociedade e, nesse sentido, a **Missa** é negritude. Para Bernd:

A negritude [...] é utilizada para referir a tomada de consciência de uma situação de dominação e de discriminação, e a conseqüente reação pela busca de uma identidade negra. Nessa medida, podemos dizer que houve negritude desde que os primeiros escravos se rebelaram (BERND, 1988, p.20).

E, ainda, na canção "Rito da Paz":

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!!!

Portanto, podemos constatar que há um diálogo entre os conceitos de *quilombismo* e de negritude com textos e letras da obra.

O desejo por Palmares, o novo quilombo como sociedade igualitária, a afirmação da negritude encontra-se nas palavras dos poetas na Marcha Final (de banzo e de esperança):

Faremos um Povo de igual Rebeldia
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.

E ainda:

Seremos o Povo dos Povos:

Povo resgatado,

Povo aquilombado,

livre de senhores,

de ninguém escravo,

senhores de nós,

irmãos de senhores,

filhos do Senhor!

As abordagens que unem culturas, religiões, diminuem fronteiras e que permitem a formação de uma nova linguagem e pensamento encontram-se na **Missa**. Na **obra**, os elementos textuais e musicais são utilizados para a afirmação do negro, para a elevação de sua autoestima e para propor uma união plena entre os povos onde primeiramente o negro seja representado como um ser social com uma nova voz.

3. CAPÍTULO II- Vertentes analíticas da canção. *Performance e memória da canção*

3.1 Análise e Analistas da canção

Desde fins do século passado, a canção brasileira tem sido estudada, pesquisada e analisada por professores de ensino médio, de ensino superior de literatura, linguística, críticos literários, musicólogos, historiadores, antropólogos e sociólogos. Sua poesia é analisada nas escolas e tem sido tema de estudo nos processos de seleção para ingresso nas universidades. Em inúmeras universidades a canção tem sido objeto de estudo em disciplinas de português e, ainda, como nesta dissertação, tem sido *corpus* de trabalhos de mestrado e doutorado.

Nessa via, podemos constatar que há uma extensa bibliografia sobre a história e a análise da canção e que inúmeras revistas acadêmicas têm se dedicado a publicar artigos sobre essa expressão artística que une melodia e poesia.

Um das razões para que isso ocorra é o fato de que a canção tem sido um meio eficaz de expressar nossa cultura. Por meio da diversidade e da complexidade de suas letras e músicas há a possibilidade de um entendimento mais aprofundado da história e cultura de nosso país. Para Napolitano,

A música, sobretudo a chamada “música popular”, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora de nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais (NAPOLITANO, 2002, p. 7).

Nessa perspectiva, estudar canção no Brasil, implica entender nossa cultura, história, nossas relações sociais e principalmente nossa diversidade.

Nesta dissertação pretendemos apresentar alguns analistas e estudiosos da canção, porém, não no sentido de dar importância maior aos que aqui serão citados. Nossa intenção é fazer referências aos que foram estudados para a presente dissertação com o objetivo de proporcionar uma maior compreensão das fontes que seguimos para analisar as canções de Tierra, Casaldáliga e Milton Nascimento.

Por meio dos estudos das análises de Solange Ribeiro de Oliveira (2003), Luiz Tatit (1999), José Miguel Wisnik (1996), Marcos Napolitano (2002), Walter Garcia (2014), entre muitos outros, encontramos algumas técnicas e metodologias de análise

das quais seguimos o exemplo analítico e as adaptamos para a realização de nossos comentários estéticos.

Luiz Tatit aborda a semiótica da canção. Sua proposta de análise tem sido estudada e difundida em muitas universidades do país e tem sido aplicada por seus alunos e outros críticos literários, além de professores de literatura como José Miguel Wisnik.

Em um sentido prático, Tatit (1999) utiliza um diagrama na qual letra e melodia são escritas simultaneamente de acordo com as alturas das notas musicais. Cada espaço entre as linhas representa uma nota da escala cromática e, ao invés de escrever as notas como na partitura, o analista escreve as sílabas dos versos correspondentes às suas notas, permitindo uma facilidade de entendimento e de visão da localização das notas/sílabas das palavras e frases musicais/versos.

A apresentação dos diagramas auxilia a visão e observação das repetições melódicas, dos saltos melódicos, das melodias sem saltos melódicos onde a mesma nota é repetida quase como uma fala, das reiteraões frasais, do refrão, entre outras. Os diagramas, portanto, auxiliam no entendimento do conteúdo poético-melódico da canção.

Ademais, para o encaminhamento das notas-sílabas, ou seja, das melodias e versos, Tatit criou alguns “códigos”, segundo seus estudos sobre a semiótica francesa, que unificam determinados caminhos melódicos, como, por exemplo: quando a nota é repetida há uma “tematização” e, quando há um salto, uma “passionalização”. Estas terminologias auxiliam no entendimento de variadas canções e padronizam estilos cancionais. Segundo Peter Dietrich,

[...] a economia deste modelo é perfeita para descrever satisfatoriamente a maioria das canções, fato comprovado em centenas de análises realizadas por inúmeros pesquisadores nestes últimos dez anos. No entanto, à medida que o desenvolvimento das pesquisas aponta para um aprofundamento da discussão sobre a geração do sentido musical, essa questão pede uma solução mais estável (DIETRICH, 2008, p. 43).

Vale destacar que a apresentação de sua metodologia nesta dissertação é apenas uma descrição simplificada do complexo método criado pelo Professor e escritor.

Partindo do mesmo conceito, José Miguel Wisnik analisa a canção “Cajuína”, de Caetano Veloso, no livro "Leitura de Poesia", de Alfredo Bosi (1996). No capítulo intitulado “Cajuína Transcendental”, Wisnik utiliza como ferramenta analítica a “semiótica da canção” de Tatit, porém acrescenta outras terminologias para compreensão analítica da canção e outras abordagens dialógicas e textuais.

Em outra via, Solange Ribeiro de Oliveira (2003) realiza a análise da canção textualmente, letra e melodia, explicando o que ocorre simultaneamente nas frases musicais, melodia e letra.

Além desses aspectos, Walter Garcia, em seu artigo “Notas sobre Cálice” (2014), aborda a análise da canção por meio da utilização das partituras, e marca os saltos ou partes como ferramenta de destaque ao comentário. O autor apresenta também a forma da canção, destacando que, em interpretações diferentes, ela poderá mudar. Vale destacar que o pesquisador se utiliza de vídeos de shows e apresentações para analisar as *performances* dos artistas em diferentes interpretações.

Sob outra perspectiva, Marcos Napolitano (2002) tem apresentado análises da História do Brasil, principalmente a partir e durante a Ditadura Militar, por meio do estudo de obras de vários compositores que se relacionam com o momento histórico para um aprofundamento crítico cultural e social do país.

Além disso, escritores, historiadores, críticos literários e professores como Robson Coelho Tinoco (2010), Júlio Diniz (2008), Manoel Dourado Bastos (2009), Lúcia Maria de Assunção Barbosa (2012) e Peter Dietrich (2008) e inúmeros outros pesquisadores têm sido cruciais para o estudo, o aprofundamento e a compreensão da história social, política e estética do Brasil por meio da análise da canção.

As análises das canções realizadas em nosso trabalho foram influenciadas pelas propostas dos pesquisadores acima citados, porém utilizamos terminologias da teoria musical e literária por se tratar de uma obra religiosa que apresenta linhas melódicas que remetem a cantos tradicionais religiosos e ainda uma poética imagética, histórica, ritualística com terminologias próprias da religião Católica e denominações Africanas.

Para além disso, utilizamos como fonte as descrições rítmicas da **Missa** de Ciro Canton (2010) em sua dissertação “Nuvem no céu e raiz: Romantismo Revolucionário em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970-1983)” para um maior aprofundamento na compreensão das canções.

Embora os estudos da poesia das canções tenham sido realizados simultaneamente com a melodia e, na medida do possível, com o ritmo e a instrumentação, procuramos nos aprofundar nas obras de Alfredo Bosi (1977), Antonio Candido (1996), Silvia Cyntrão (2004), Jonathan Culler (1999) e ainda Reginaldo Prandi (2001) para uma maior compreensão das letras poéticas em seu contexto histórico político e social. Nessa via, para Cyntrão: “O texto é tanto um objeto de significação que apresenta uma organização interna peculiar como um objeto de

comunicação, cujo sentido depende do contexto-histórico em que é localizado” (CYNTRÃO, 2004, 46).

Por fim, salientamos que, ainda que nossas análises sigam estruturas musicais e poéticas, nossos comentários são de caráter interpretativo e a intenção é enriquecer os estudos já realizados sobre a **Missa** e ainda sobre a “canção de cunho político”, que visa enriquecer os estudos culturais. Nessa via Candido afirma que

Todo estudo real da poesia pressupõe a interpretação, que pode inclusive ser feita diretamente, sem recurso ao comentário, que forma a maior parte da análise. A análise como comentário é um preâmbulo, e para o professor de literatura e de língua se torna parte indispensável. [...] O comentário é essencialmente o esclarecimento objetivo dos elementos necessários ao entendimento adequado do poema. É uma atividade de erudição, que não pressupõe em si a sensibilidade estética, mas que sem ela se torna uma operação mecânica. O verdadeiro fomentador experimenta previamente todo encanto do poema, para em seguida aplicar-lhe os instrumentos de análise. Depois desta, a interpretação deve surgir como um reforço daquele encantamento, e não como sucedâneo ou diminuição (CANDIDO, 1996, p.14).

Em sequência a esta breve exposição teórico-prática, apresentaremos nossas análises poético-musicais no próximo capítulo. Optamos por realizar uma classificação das qualidades temáticas das canções em quatro poéticas: poética ritualística, poética da memória, poética imagética e poética da esperança. Mediante essa prévia classificação, elegeamos uma canção de cada temática para a realização de nossos estudos.

3.2 Performance e memória na canção

Na canção, o leitor/ouvinte, diferentemente da narrativa, do romance e de outras modalidades literárias, mais aproximado da poesia, pode ouvir e assistir, inúmeras vezes e por diferentes intérpretes, versões e *performances* a poesia de uma música. Isso possibilita diferentes entendimentos de uma canção. Além da *performance* ao vivo, o recurso do produto cultural, o CD, o vídeo, o DVD, a *internet*, entre outros proporcionam uma facilidade de acesso do ouvinte à canção e esta experiência repetitiva liga-se estreitamente à memória, tanto de canções que o ouvinte já ouviu, como de canções que ele ouve pela primeira vez. Mesmo sendo a primeira vez, o ouvinte ouve, ou vê/ouvindo e, por meio de suas experiências e vivências, poderá rapidamente identificar-se com suas letras permitindo a memorização em uma primeira audição.

Para um maior entendimento de uma canção e de uma obra que compreende várias canções e que foi diversas vezes celebrada e apresentada, como a **Missa dos Quilombos**, faz-se necessária a realização de um estudo que abranja suas diferentes

performances. Na interpretação musical os intérpretes podem ressaltar determinados versos melódicos que valorizam determinadas partes da canção e acrescentar acordes diferentes ao refrão e a uma determinada estrofe ou, ainda, mudar o ritmo da melodia para valorizar partes de seu texto ou para mudar sua ambientação. Na *performance* o estudo e a observação dos gestos, movimentos e olhares possibilitam uma valorização da dramaticidade de sua temática na qual possibilita uma compreensão mais aprofundada da obra. Para Merleau-Ponty: “Aqui é preciso que o sentido das palavras finalmente seja induzido pelas próprias palavras ou, mais exatamente, que sua significação conceitual se forme por antecipação a partir de uma significação gestual que, ela, é imanente à fala” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 244). Desse modo, a palavra cantada, ou seja, a canção é ressignificada quando apresentada e *performatizada*.

Por meio dessas diferentes nuances uma obra musical é recriada por seus intérpretes toda vez que é apresentada e gravada, o que permite uma variação em sua compreensão poético-musical. Napolitano considera que “no campo musical como um todo, incluindo aí a chamada “música erudita” e na música popular em particular, a *performance* é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente” (NAPOLITANO, 2003, p. 1). Ainda que a obra tenha seus elementos fixos, como a melodia e a poesia, a forma como ela é interpretada poderá ser diferente em cada apresentação ou gravação.

Segundo Zumthor, “a performance é uma ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 1997, p. 33). Mas podem ser mediatizadas, pois o autor observa que

Os fatos de oralidade no presente se distinguem de modo radical, conforme sejam transmitidos diretamente ou mediatizados. [...] A transmissão pela mídia implica, em geral, inscrição nos “arquivos” sonoros. O texto é dessa forma liberado das amarras imediatas do tempo: no momento da performance, a canção, o poema existe ao mesmo tempo no presente e virtualmente, num futuro limitado apenas pela resistência material do disco ou da fita. Assim que termina a performance, acrescenta-se a esta dimensão, e nos limites, o passado (ZUMTHOR, 1997, p. 64-65).

O teórico enumera cinco operações para a existência da *performance* do poema oral, ou da palavra cantada: “1. produção, 2. transmissão, 3. recepção 4. conservação 5. repetição” (ZUMTHOR, 1997, p. 33). A nosso ver, a “produção” seria a criação de uma obra; a “transmissão” se dá pela forma em que a obra é apresentada ou representada, por exemplo: apresentação ao vivo e em gravações visual ou audiovisual. A “recepção” é o espectador, o ouvinte, o leitor. Por meio da “conservação” há a possibilidade de se

passar e manter a existência de uma obra via a oralidade e, ainda, por meio de gravação e outros registros. A repetição visa a permanência da obra.

A **Missa dos Quilombos** foi inúmeras vezes apresentada, interpretada, transmitida ao vivo e em gravações, portanto, insere-se no contexto da *performance*. Os estudos de suas apresentações são um mecanismo de conservação de uma obra importante para a rememoração de um período obscuro da história de nosso país. Para Taylor, é “imperativo considerar a *performance* como uma prática que persiste e que participa da transmissão do conhecimento e da identidade” (TAYLOR, 2013, p.245). Portanto, por meio da transmissão e da repetição, a melodia/verso tem o poder de manter viva a tradição oral (seus sentimentos e atmosferas) que perpassa o texto escrito.

Ainda sob a esfera da canção, no próximo capítulo apresentaremos comentários por meio da observação de algumas *performances* da obra com o intuito de entender as operações abordadas por Zumthor (1997) e Taylor (2013) em seu contexto histórico-social. Buscaremos aprofundar na interpretação dos cantores, no acompanhamento musical, na diferenciação da forma e nos gestos dos intérpretes. E ainda, nas *performances* dos dançarinos que representam entidades e santos nas celebrações e apresentações.

A partitura da canção popular possui uma característica própria que permite mais liberdade de interpretação musical, gerando diferentes *performances*, mas sem perder aquilo que Umberto Eco afirma sobre a “intenção (*intentio*) profunda do texto”. Para Eco, “todo discurso sobre a liberdade da interpretação deve começar por uma defesa do sentido literal” (ECO, 2002, p. 9), mesmo com toda a liberdade que os músicos têm, principalmente na música popular.

Na **Missa dos Quilombos**, há ainda uma relação de recepção textual e musical por parte dos compositores ao texto eclesial e a linguagem e o ritmo do negro para reviver e “denunciar este conflito constante entre a imposição dos opressores e a busca da liberdade e paz dos oprimidos” (BOTAS, 1982, encarte).

Por meio de uma memória histórica, o ouvinte poderá reconhecer na **Missa** as questões mais cruciais da temática do racismo e também as questões históricas, as questões raciais atuais e a abordagem sincretista. Para Renato Franco,

Reconstruir essa história – salvá-la do esquecimento – é, no entanto, também um formidável ataque ao inimigo, uma vez que ela abrange tanto a denúncia da barbárie e das atrocidades cometidas como a reconstituição do rosto desfigurado dos mortos, os quais tentaram, no passado, construir uma vida diversa da do atual presente. Narrar as ruínas dessa tentativa é um modo de atualizá-las (FRANCO, 2013, p. 362).

Renato Franco reflete ainda que “a arte, nesse sentido, pode ser considerada uma forma de resistência e compreende uma dimensão ética, enquanto manifestação de indignação radical diante do horror” (FRANCO, 2013, p. 352).

Uma obra como a **Missa**, por meio da rememoração de fatos ocorridos nos séculos passados, contém um texto e uma música com um objetivo próprio que possibilita uma identificação do ouvinte com o passado, com os horrores de nossa história e com o questionamento das consequências deste passado que foi mal resolvido, que ainda nos dias de hoje vê-se que pouco se avançou nos direitos igualitários com relação aos negros. Segundo Taylor, “as performances incorporadas têm tido um papel central na conservação da memória e na consolidação de identidades [...]” (TAYLOR, 2013, p.21). Entretanto, a obra dá evidências de que há esperança. Dom José Maria Pires reflete em seu sermão:

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 somos um em Cristo Jesus” (Gl. 3, 20) (PIRES *apud* CASALDÁLIGA; TIERRA, p. 6, 1982).

Para Édouard Glissant:

Hoje, as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente transformam-se, permutando entre si, através de choques irremissíveis, de guerras impiedosas, mas também através de avanços de consciência e de esperança que nos permitem dizer – sem ser utópico e mesmo sendo-o – que as humanidades de hoje estão abandonando dificilmente algo em que se obstinavam há muito tempo – a crença de que a identidade de um ser só é válida e reconhecível se for exclusiva, diferente da identidade de todos os seres possíveis (GLISSANT, 2005, p. 18).

Seguindo essas reflexões, podemos observar que a **Missa dos Quilombos** apresenta esse ensejo de que todos sejam iguais. Por meio de uma identificação tem-se a expectativa de que o ouvinte se envolva, questione e conseqüentemente identifique-se a ponto de transformar seu pensamento. Para Merleau-Ponty:

A operação de expressão, quando é bem-sucedida, não deixa apenas um sumário para o leitor ou para o próprio escritor, ela faz a significação existir como uma coisa no próprio coração do texto, ela a faz viver em um organismo de palavras, ela a instala no escritor ou no leitor como um novo órgão dos sentidos, abre para nossa experiência um novo campo ou uma nova dimensão (MERLEAU-PONTY, 2006. P. 248).

A **Missa** foi celebrada enquanto rito religioso, apresentada como espetáculo musical, gravada em disco, portanto, sem imagens. Há imagens gravadas e

disponibilizadas dessas *performances* e cada vez que a **obra** for celebrada e apresentada, novas *performances* são geradas. Em Taylor,

[...] a performance constitui o objeto/processo de análise nos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião (TAYLOR, 2013, p. 27).

Nessa via, a **Missa** como ritual católico ou pagão é sempre uma *performance*. Entretanto, enquanto produto sonoro, em disco ou *compact disc*, o que vale e se valoriza é a interpretação das vozes e instrumentos. Em Zumthor: “Um gosto muito vivo parece então geralmente difundido, deixando o grande público, [...] sensível à riqueza expressiva da voz e aos valores que seu volume, suas inflexões, seus percursos atribuem à linguagem que ela formaliza” (ZUMTHOR, 1993, p. 134). Nesse sentido, as percepções são essencialmente auditivas e não visuais. Não será *performance*, na visão de Taylor, mas ainda assim poderemos analisar as canções por meio dos sons e de suas nuances. E ainda, a obra não perde seu significado estético, mas os elementos de percepção serão diferentes.

Nas *performances* da **Missa dos Quilombos** há a presença de dançarinos que representavam “personagens” da **Missa**. Na celebração da Catedral de Nossa Senhora de Aparecida, em Aparecida de do Norte, no Estado de São Paulo (1995), um dos momentos mais marcantes foi a entrada de uma bailarina que representava Nossa Senhora dançando em ritmo de candomblé. No capítulo seguinte, apresentaremos um breve comentário sobre essa apresentação. Nessa perspectiva, Merleau-Ponty afirma que

A função do corpo na memória é aquela mesma função de projeção que já encontramos na iniciação cinética: o corpo converte uma certa essência motora em vociferação, desdobra o estilo articular de uma palavra em fenômenos sonoros, desdobra em panorama do passado a atitude antiga que ele retoma, projeta uma intenção de movimento efetivo, porque ele é um poder de expressão natural (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 246).

Mediante a observação de Ponty, o corpo e o movimento retomam momentos, permitem a rememoração por meio de sua expressão. Sob essa visão serão apresentados os comentários das *performances* da **Missa**.

As reflexões sobre canção e memória que realizamos neste estudo abarcam as lembranças que uma canção pode despertar no ouvinte, podendo ser reminiscências de um momento histórico no qual ela foi composta e ao qual ela remete, ou alguma

experiência passada pelo espectador que uma canção o faz recordar de algo quando a ouve.

A **Missa** insere-se no contexto de uma poética de protesto e de testemunho, pelo sofrimento do racismo que é denunciado no texto musical. Os compositores criam um texto poético-musical de denúncia, questionamentos e rememoração. De acordo com Seligmann-Silva:

[...] a literatura (a canção) tem seu teor testemunhal [...], mas esse teor não deve ser confundido nem com o gênero autobiográfico nem com a historiografia- ele representa uma outra voz, um canto ou lamento paralelo, que se junta a disciplina histórica no seu trabalho de colher traços do passado (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 79).

As canções da **obra** apresentam um teor de testemunho, não precisamente dos compositores, por seu sofrimento e experiências pessoais e sociais, mas, de um sentimento geral de repúdio à opressão dos negros. Na música, podemos perceber um texto que remete a um testemunho social sob a temática do racismo. Nessa via, experiências são transmitidas, permitindo que o espectador se identifique com os testemunhos e lembranças existentes na temática musical da obra. Em Taylor:

A transmissão da experiência traumática se parece mais com o “contágio” – uma pessoa “pega” e incorpora o peso, a dor e a responsabilidade de comportamentos/acometimentos passados. A experiência traumática pode ser transmissível, mas é inseparável do sujeito que a sofre (TAYLOR, 2013, p. 236).

Com base nesses estudos podemos refletir sobre a função de uma obra poética-musical como a **Missa**. As canções apresentam um teor testemunhal e rememoram um momento crítico de nossa história, na qual Abdias do Nascimento aponta:

No tocante a mim, cheguei também a idênticas conclusões não como resultado de educação acadêmica ou pela leitura de livros, mas caminhando através da realidade e da existência do povo negro do Brasil. Tempos atrás, durante o transcurso de minha infância e adolescência, comecei a testemunhar o fenômeno que vem ocorrendo desde os fins do século XIX: ou seja, a invasão do país por levas e levas de trabalhadores brancos vindos da Europa, com apoio de seus governos de origem, além da ajuda financeira e outras facilidades dispensadas pelos governos do Brasil. Ao mesmo tempo que isso acontecia, a enorme força de trabalho negra era rejeitada, ontem, como hoje, por aqueles que corporificam o <<sistema econômico>>. O <<sistema>> diretamente, e os imigrantes indiretamente, excluíram o povo negro, de maneira sensível e cruel, de qualquer oportunidade significativa de trabalho. Ambos, tanto o chamado <sistema de produção>, quanto o proletariado-imigrante, se beneficiaram e cresceram mercê da espoliação e do despojamento total do descendente africano (NASCIMENTO, 1980, p.19).

Esta denúncia histórica do racismo, sempre presente em nossa sociedade, nos leva à consternação e está presente nos textos das canções da **Missa**. Estes textos e canções suscitam no ouvinte uma rememoração e uma identificação com um momento

de opressão e aflição pelo qual ele pode ter passado, se não, sua mensagem será de despertar no espectador o conhecimento e a consciência dessa realidade social. Para Seligmann-Silva,

[...] na arte da memória conectam-se as ideias que devem ser lembradas a imagens e, por sua vez, essas imagens a locais bem conhecidos. Aquele que se recorda deve percorrer essas paisagens mnemônicas descortinando as ideias por detrás das imagens (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 56).

Neste estilo de composição de protesto e crítica o compositor fala por si e pelo outro, cria imagens que remetem diretamente ao contexto histórico e social recriando a memória de uma realidade traumática. Almarza aponta

[...] as duas dimensões do trabalho da memória; o individual, já que recordamos o que num determinado momento nos tem afetado ou impressionado. No entanto, o encontro com o que está fora do “eu”, seja pessoa, objeto ou sensação, é imperativo para atingir um “reconhecimento” (ALMARZA, 2015, p. 55).

Nesse sentido, Franco reflete que uma obra de arte exige “[...] lutar contra o esquecimento e contra o recalque, isto é, lutar contra a repetição da catástrofe por meio da rememoração do acontecido” (FRANCO *apud* SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 352).

Aprofundar no estudo da memória implica a reflexão de três outras abordagens: a memória individual, a coletiva e o “Real” no texto estético.

A memória individual relaciona-se diretamente a reminiscências do passado de um ser. Segundo Ricoeur:

[...] a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas. Não se pode transferir as lembranças de um para a memória do outro [...] a memória é passado e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é meu passado (RICOEUR, 2007, p. 107).

Nessa vertente, a memória individual é única, pertencente a cada ser. Mas, como seres sociais, podemos transmitir e comunicar essas lembranças por meio de depoimentos e expressões artísticas. Ricoeur reflete: “Ao mesmo tempo, toda tradição do olhar interior se constrói como um impasse rumo à memória coletiva” (RICOEUR, 2007, p. 108).

Portanto, a memória coletiva une diferentes memórias pessoais dentro de um contexto e um espaço social. Para Lavabre: “A memória coletiva remete a memória compartilhada de um acontecimento do passado vivido em comum por uma coletividade” (LAVABRE, 1998, p.5). Nesse contexto, Almarza afirma que “o passado é rememorado através de um trabalho individual, entretanto auxiliado pelo outro, pelo coletivo e pela força da sociedade [...]” (ALMARZA, 2015, p.55).

Em vista disso, a **Missa** representa o passado histórico de uma coletividade que sofreu o racismo e contém em si a soma de muitas memórias individuais. Seu ato é uma reação à memória traumática.

Embora a obra de arte possa rememorar acontecimentos e traumas em seus romances, contos e em outros meios de expressão artística como a canção, nem sempre é totalmente fiel à realidade, pois ela é uma obra estética e ainda que apresente um teor memorialístico é passível de interpretações pessoais de quem escreve, cria e narra o evento e os sentimentos imbricados nas experiências pessoais. Portanto, há um compromisso com o real, mas existe uma linha tênue entre a memória e a imaginação:

É sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma- portanto imaginar- é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela. Assim, a memória, reduzida a rememoração, opera na esteira da imaginação (RICOUER, 2014, p. 25).

Vale observar que, nas letras dos compositores, há uma veracidade que reflete a realidade social sem perder seu caráter estético. Na poesia de Tierra e Casaldáliga, o texto reflete o sofrimento físico, social, psicológico e espiritual do ser humano perante o racismo, sem contudo perder a esperança e a evocação por um mundo mais justo.

A **Missa** juntamente com outras canções como “O canto dos escravos” (domínio público, 1928), gravada por Clementina de Jesus, “Sará Miolo” (1979) de Gilberto Gil, “Pérola Negra” (1973), de Luiz Melodia e “Negro é Lindo” (1971), de Jorge Benjor, pertencem a um “registro da memória – que é fragmentário, calcado na experiência individual e da comunidade” (SELIGMANN-SILVA, 2004, p. 65).

Todas as vezes que elas são gravadas, regravadas ou apresentadas há um resgate desta memória, ainda que dolorosa, mas com o intuito de não permitir que, de forma alguma, aquele contexto histórico retorne ou seja valorizado. Para Taylor: “A experiência incorporada e a transmissão da memória traumática [...] fazem a diferença na maneira como o conhecimento é transmitido e incorporado” (TAYLOR, 2013, p. 243). Quando o espectador recebe o conhecimento do trauma por meio da arte é possível que haja uma mudança de mentalidade por meio de sua sensibilidade. Segundo Merleau-Ponty, “existe uma retomada através da fala, uma reflexão no outro, um poder de pensar *segundo o outro* que enriquece nossos pensamentos próprios” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 243). Desse modo, poderá haver uma identificação e ainda uma apropriação do ser social ao trauma e a dor do outro. Ricoeur reflete ainda que “o termo

apropriar joga com o possessivo e com o verbo que significa 'confessar como seu'" (RICOEUR, 2007, p.117).

Portanto, o texto musical da Missa poderá possibilitar que o espectador se aproprie do sofrimento alheio. Essa apropriação se dá por meio de uma empatia e de uma identificação da mensagem que a canção pode proporcionar no ouvinte ainda que ele não seja negro ou envolvido diretamente na situação. Para Terry Eagleton, “[...] não se precisa saltar fora da própria pele para saber o que um outro está sentindo; com efeito, há ocasiões em que é preciso antes entocar-se mais profundamente dentro dela” (EAGLETON, 2003, p. 74). Essa experiência “que nos transporta para perto da experiência viva de outrem” (RICOEUR, 2013, p.137), de sua memória e de seu trauma suscita uma transformação de consciência e, portanto, uma solidariedade e capacidade de reconhecer-se na voz do outro.

4. CAPÍTULO III – Análises: texto poético-musical e *performance* das canções

4.1 Análises estéticas e reflexões sobre os aspectos poético-musicais da obra

Neste capítulo apresentaremos a análise de algumas canções da **Missa**. Letra, melodia e ritmo são nossos objetivos nesta parte da dissertação. Ainda que os teóricos enfatizem os estudos melódicos e poéticos simultaneamente, na **Missa**, o ritmo é um elemento essencial para entendermos seu processo de sincretismo religioso. Para tanto, utilizamos as gravações e o texto do encarte do disco lançado em 1982 pela gravadora Ariola. Buscamos analisar as letras, a melodia e o ritmo das canções simultaneamente buscando sinais de aproximação e tensões na mensagem poético-musical da obra.

Para a realização das análises dos textos poéticos e das músicas da **Missa dos Quilombos**, classificamos as canções em quatro categorias poéticas por meio de suas temáticas mais abrangentes:

- 1) Poética ritualística ou contemplativa
- 2) Poética imagética
- 3) Poética de memória
- 4) Poética da esperança

A seleção das canções por meio dessas quatro categorias foi realizada de acordo com sua poética predominante; no entanto, mais de um tema poético poderá estar presente em uma canção. Porém, para aprofundarmos nos estudos de cada canção optamos por realizar a análise por meio daquela que consideramos sua poética principal.

As quatro poéticas acima categorizadas foram classificadas por meio da própria leitura do texto musical e para intitulá-las inspiramo-nos nas reflexões de alguns teóricos apresentados no subcapítulo anterior, “Análises e analistas da canção”. Nesse contexto, a poética ritualística advém da visão de Jonathan Culler:

A exigência hiperbólica de que o universo o escute e aja de acordo é uma providência pela qual os falantes se constituem como poetas sublimes ou como visionários: alguém que pode se dirigir à Natureza e a quem ela poderia responder. O “Oh” da invocação é uma figura de vocação poética, uma providência pela qual a voz que fala afirma não ser um mero falante de versos, mas uma corporificação da tradição poética e do espírito da poesia. Conclamar os ventos a soprar ou exigir que o não nascido escute seus gritos é um ato de ritual poético. É ritualístico na medida em que os ventos não vêm ou o não nascido não ouve. A voz chama a fim de estar chamando. [...] Os

imperativos impossíveis, hiperbólicos das apóstrofes evocam eventos poéticos, coisas que serão realizadas, se é que serão, na eventualidade do poema (CULLER, 1999, p.79).

Portanto, a poética ritualística abordada na presente dissertação aproxima-se dessa “voz que invoca” nas canções apresentadas na tabela abaixo, ainda que para a religião essa “voz” dirige-se a algo que existe por meio da fé.

A poética imagética remete-se às palavras de Octavio Paz, “[...] a imagem reproduz o momento da percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria. [...] Recria, revive nossa experiência do real” (PAZ, 1982, p. 132). Segundo o autor, na poesia imagética há uma transposição temporal do momento da leitura/escuta para o momento do texto-poético. Podemos perceber que, na canção “Ofertório”, há um deslocamento temporal por meio das imagens apresentadas em seu texto e de sua melodia “repetitiva” – que analisaremos no próximo subcapítulo.

A poética da memória foi suscitada por meio do pensamento de Ricouer de que a memória é “voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da 'coisa lembrada', do 'lembrado' como tal” (RICOUER, 2007, p 26). Nessa via, a nosso ver, há uma aproximação entre a poética da memória e a poética imagética. Porém, o que as distingue nas canções da **Obra** seria que as canções memorialísticas apresentam um texto-poético de narrativa histórica; por outro lado, a canção imagética (“ofertório”) remete a uma memória, porém, por meio de imagens.

Por último, propomos a criação de uma nova categoria de análise a que chamaremos “poética da esperança”. Ela se fundamenta na constatação de que a elaboração dessa obra não tinha apenas o intuito de denunciar e questionar o racismo, mas o desejo de mudar a sociedade tanto no que se refere ao passado histórico como as condições modernas do Negro. Desse modo, a esperança a que nos referimos está demonstrada no diálogo entre algumas canções da **Obra** que revelam a esperança do negro por um novo Palmares e as reflexões de Abdias do Nascimento (1980) sobre a formação de um Estado em que o “quilombo” seria um modelo de “reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial” e, ainda, nessa sociedade o negro poderia viver “em termos de um igualitarismo econômico” (NASCIMENTO, 1980, p. 263). Esses dois pensamentos comungam-se nas canções “Rito da paz”, “Comunhão” e “Marcha final (de banzo e de esperança)”.

Poética ritualística	Poética da memória	Poética imagética	Poética da esperança
Em nome do Deus	Ladainha	Ofertório	Rito da Paz
O Senhor é Santo	Rito Penitencial	A de Ó	Comunhão
Louvação à Mariama			Marcha Final (De Banzo e de Esperança)
Aleluia			
Tabela 3: As canções e suas respectivas poéticas			

Por meio da apresentação da distinção das canções realizada na tabela três, apresentaremos a análise de uma canção de cada categoria. Para tanto, elegemos as seguintes canções: “Ladainha”, “Ofertório”, “Louvação à Mariama” e “Rito da Paz”, e comentaremos algumas partes que consideramos relevantes das outras canções buscando demonstrar o “diálogo” entre elas dentro de cada categoria.

Algumas canções como “Ladainha” e “Ofertório” foram acrescentadas de textos poéticos que estão no encarte. Esses textos foram lidos na celebração e nas apresentações da **Missa**, mas não constam no álbum. Entretanto, consideramos relevante comentá-los por fazerem parte da obra como um todo. A canção “Comunhão” é instrumental, sua letra foi acrescentada por Fernando Brant anos depois e em outro contexto, porém no encarte há um texto referente à canção; portanto, teceremos algumas considerações sobre sua poética em diálogo com as canções que apresentam uma poética de esperança.

4.1.1 Poética da Memória - “Ladainha”

O cântico ou poema religioso ladainha é um tipo de oração utilizada na liturgia católica que consiste em recitar uma série de petições coordenadas por um líder que se alternam com respostas dos fiéis. Na capoeira, “a ladainha é um tipo de cantiga na qual tanto pode se contar uma história, como se fazer uma oração, uma louvação, um desabafo, uma provocação, ou dar um aviso” (SIMÕES, 2008, p. 66). Neste caso, ela é puxada pelo mestre antes de começar um “jogo”.

Na obra de Nascimento, a “Ladainha” é um cântico com melodias simples e curtas que se repetem e se desenvolvem em circularidade, no qual o autor faz uma

invocação aos santos católicos, aos mortos na luta (que seriam os negros escravizados falecidos no período da escravidão) e a Nossa Senhora.

Antes do início da canção, um sino é tocado três vezes para convidar os fiéis à oração, tal como acontece numa anunciação normal de uma eucaristia.

A letra diz assim:

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 malembes pra Nossa Senhora
 Caô-Cabê em si Iobá
 Todos os Santos irão ajudar!

As características da canção dão-se por algumas melodias muito parecidas entre si que vão se intercalando, na voz de Milton Nascimento, com o acompanhamento de um instrumento de percussão e de um piano. Uma segunda voz (do próprio intérprete) repete cada melodia dando uma característica de circularidade à canção como se ela não tivesse fim. Essa circularidade remete ao canto gregoriano, que apresenta esses mesmos elementos de melodias que caminham em torno de uma tonalidade fixa e que Wisnik chama de um “não-tempo”, ou seja, “um tempo circular do qual é difícil sair, depois que se entra nele, por que é sem fim” (WISNIK apud ROMAN, 1993, p. 208). As melodias (os versos) repetem-se também, como característica da ladainha, por se tratar de uma oração repetitiva que tem a finalidade de rogar reiteradamente por algo e através do culto aos santos criando um envolvimento e lembrando os efeitos de um mantra hinduísta.

No diagrama abaixo, cada espaço representa uma nota musical da escala (cromática), de modo que, o primeiro espaço apresenta a primeira nota da melodia que é a nota “fá” e o último espaço indica a nota “fá” também, porém, cantada uma oitava acima, mais aguda. Nesse cântico, as cinco melodias que se seguem constituem variações dessa primeira.

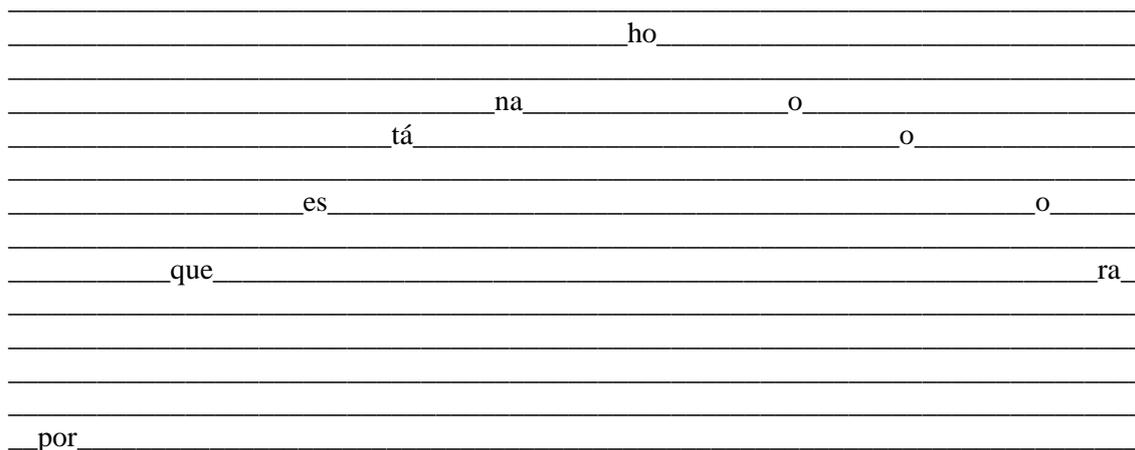


Diagrama 1: Representação gráfica da primeira melodia da "Ladainha"

As melodias, que se repetem e se alternam durante o cântico, começam com notas graves que caminham para o agudo, ascendentemente até chegarem ao meio dos versos e depois descem para o grave gradualmente até o final de cada verso. Tudo ocorre dentro da extensão de uma oitava, que visualmente forma "ondas" (ver a figura). Em cada verso, a voz é repetida (por recursos de gravação) lembrando um estilo musical polifônico denominado cânone, quando vozes imitam a linha melódica cantada por uma primeira voz, invocando outra voz, uma após outra retomando o que a outra começou, sem "nunca" terminar. Essas "ondas" sonoras remetem-nos ao mar que distanciou os negros da África e as grandes embarcações que os traziam para serem escravizados no Brasil, o que nos permite dialogar com o pensamento de Gilroy:

As culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contra-estéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer (GILROY, 2001, p. 13).

Nessa via, podemos refletir que a "ladainha" contém um elemento de rememoração por meio de seus versos que invocam os santos e principalmente, os que morreram na luta contra a escravidão. À luz das palavras de Gilroy podemos refletir que a canção expressa em sua letra e em sua melodia "ondulatória" uma "dramaturgia da recordação". A canção remete o sofrimento do povo negro que veio da África para ser escravizado como ato de resgate de memória e de identidade.

A letra da canção apresenta palavras africanas que confirmam a presença de elementos culturais e linguísticos afrodescendentes na Missa e a inserção do ritmo

africano tocado pelos instrumentos de percussão caracterizam a *inculturação*, ou seja, a inclusão dos rituais africanos na liturgia cristã.

Os versos da oração invocam “o auxílio dos santos, dos mortos na luta e de Nossa Senhora” remetendo ao sincretismo religioso, pois os católicos invocam santos e Nossa Senhora, enquanto as religiões afrodescendentes, invocam também, os mortos, ou seja, seus antepassados e os orixás. Para Minami, “a **Missa** pode ser interpretada como um esforço de unir liturgia católica e cultura afro” (MINAMI, 2009, p. 118). Robert Stam (2010) apresenta uma reflexão sobre as políticas culturais dos meios de comunicação de massa à luz das conceituações de Bakhtin na qual dialoga com a afirmação de Minami. Para o autor,

a cultura-fonte multiétnica de Bakhtin, existente nas encruzilhadas da Europa e Ásia, fornece inúmeros exemplos de polifonia cultural e étnica. De maneira semelhante, os países do Novo Mundo das Américas mobilizam miríades de vozes culturais – as dos povos indígenas, as dos afro-americanos, as das comunidades judaicas, italianas, hispânicas e asiáticas – cada qual condensa, em contrapartida, uma multiplicidade de acentos sociais que tem a ver com gênero, classe e região – tudo fluindo numa polifonia de culturas mais ampla e não finalizada (STAM, 2010, p. 345).

E “não finalizada”, pois ainda em Stam podemos ler que “qualquer ato de troca verbal ou cultural, para Bakhtin, transforma ambos os interlocutores. A interlocução histórica dos negros e brancos na América do Norte (também da América do Sul), por exemplo, tem mudado profundamente ambos os lados” (STAM, 2010, p. 347).

Desse modo, ainda que a **Missa** tenha um teor muito mais católico liturgicamente, por meio da mistura de ritmo e melodia e da invocação a santos católicos e a entidades africanas, bem como aos “mortos da luta” – que nas duas religiões podem ser considerados “santos” no âmbito religioso –, podemos confirmar uma troca religiosa e espiritual na qual uma fé modifica e funde-se na outra.

O verso “por que está na hora” é repetido três vezes com a mesma melodia e fixa-se como um “padrão motivico”, afirmando que é chegada a hora de invocação, dos pedidos, de implorar aos céus por ajuda, confirmando as características de uma ladainha. Para Tatit, os versos melódicos repetitivos são mecanismos de reiteração que são:

[...] fundamentais para a retenção da memória e para faculdades de previsão que esse tipo de linguagem temporal exige. A reiteração torna significativo o fluxo inexorável do tempo. Basta um ligeiro apuro musical do ouvido para se depreender reiteraões (TATIT, 2003, p. 7).

Para reafirmar as relações da canção estudada com o canto gregoriano percebe-se a utilização de um recurso musical denominado “melisma”, que é um “ornamento”

no qual a mesma vogal de uma sílaba é cantada em várias alturas (notas). Temos como exemplo, o verso: “porque está na hooora”, onde a vogal “o” alonga-se em notas diferentes.

Os dois últimos versos da canção apresentam características distintas. As palavras afrodescendentes: “malembes”, que significa “um cântico rogatório”, “Caô – cabe em si – Iobá” refere-se a “Caô cabecile”, saudação a Xangô, “grande e poderoso orixá iorubano, senhor do raio e do trovão” (LOPES *apud* CANTON, 2010, p.152) e também orixá da Justiça, e “Ioba” remete-se à “representação da divindade feminina, guerreira e caçadora” (PRANDI, 2000) reafirmam o canto de saudação e pedido de clemência e de misericórdia desse povo sofrido que foi e ainda é discriminado. Neste momento da canção, diferentemente das melodias anteriores percebe-se a presença repetida da nota “si bemol” em quase toda a melodia, e o ritmo é mais marcado.

Os diagramas abaixo representam os dois últimos versos e pode-se notar uma mudança no desenho da melodia em relação às melodias anteriores, neste caso, mais notas repetem-se, confirmando a característica da Ladainha, de reza repetitiva e mântica. Nos diagramas dois e três, o primeiro espaço representa também a nota “fã”. Portanto, a nota inicial da melodia dos dois últimos versos da canção é a nota “si bemol” e a extensão das referidas melodias são menores. Na primeira frase a nota mais aguda é o “dó” e na segunda é o “ré”.

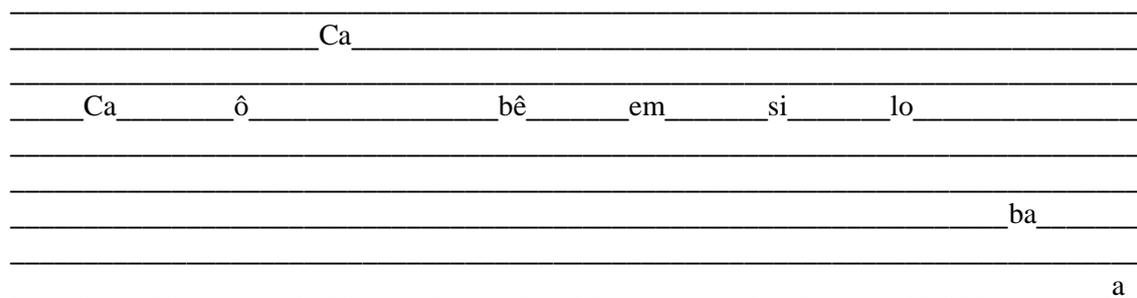


Diagrama 2: Representação gráfica da penúltima melodia da canção

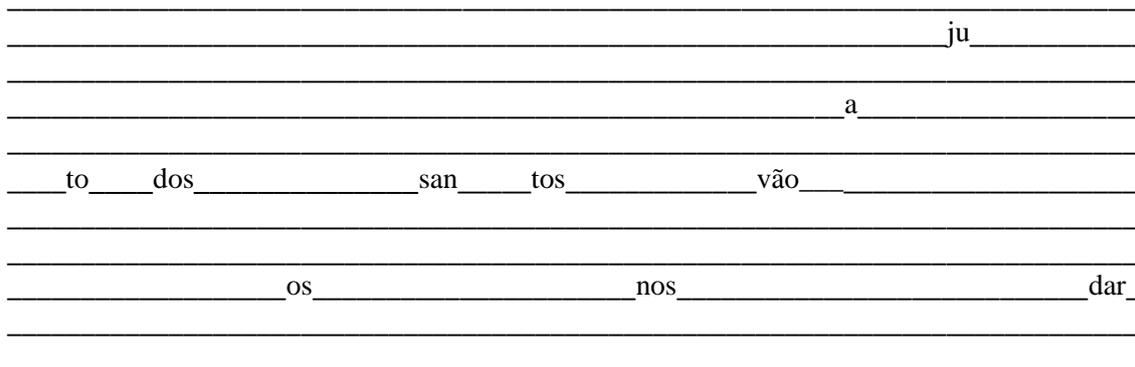


Diagrama 3: Representação gráfica da última melodia do cântico

No encarte há um texto que deve ser lido anteriormente à execução da canção que pertence à oração da “Ladainha” no qual é reforçado o caráter de rememoração da história dos negros. O texto propõe, por meio da canção e da invocação aos mortos, que se seguirá um culto aos “Santos, testemunhas, militantes, artistas e todos os construtores anônimos da Esperança Negra”.

Após o texto inicial da ladainha e a execução da canção, vários e importantes nomes do mundo inteiro que lutaram contra e morreram por causa do racismo são lembrados. A recitação desses nomes se faz intercaladamente entre vozes femininas e masculinas e assim como, santos da igreja católica são invocados, “santos” negros da época da escravidão e de nossa história mais recente também são incluídos.

Nesse momento de invocação da presença e do pedido de intercessão de todos os santos, a lembrança de cada personalidade permite um resgate da memória da escravidão e de lutas mais recentes contra o racismo. Nessa via, a canção “Rito Penitencial” dialoga com a poética de rememoração do passado do Negro que foi escravizado.

O “Rito Penitencial” inicia-se com uma melodia tradicional da liturgia Católica e simultaneamente com os versos cantados por um coro acompanhado de uma percussão: *Kyrie eleison/ Christe eleison/ Kyrie eleison*. Essas palavras são de origem grega e significam: “Senhor, tende de piedade/Cristo tende de piedade/ Senhor tende piedade”. Logo após esse início, o coro canta e recita intercaladamente a denúncia e a memória do povo negro. Vale destacar que no disco apenas o canto foi gravado. As recitações são lidas nos rituais e nas cerimônias. A referida canção dialoga também com “A de Ó” no sentido de que apresenta o papel do negro escravizado no passado e à época da escrita da **Obra**. Canton (2010) destaca a presença entre a relação “passado/presente” em

algumas canções do álbum, e “A de Ó” e o “Rito Penitencial” inserem-se nessa temática.

Por fim, a poética da memória presente nos cantos é reforçada por seus ritmos e para além da rememoração da história do negro apresentada nas referidas canções há um questionamento sobre os preconceitos raciais por meio do papel do Negro na sociedade atual.

4.1.2 Poética Ritualística - “Louvação à Mariama”

“Mariama” é uma homenagem a Nossa Senhora mãe de Jesus e de todos os fiéis. A canção faz uma referência à Maria Negra e no Brasil ela intitula-se Nossa Senhora da Aparecida. Segundo Canton (2010), o nome Mariama seria associado à fusão de Maria e mucama, a escrava que serve na casa-grande, que “cuida”, ou seja, a “escrava de estimação”. Contudo, ainda que essa referência apareça nos versos da canção – “Acalanta o Povo que está em cativeiro, Mucama Senhora e Mãe do Senhor” – na qual Maria é reverenciada como alguém que “serve”, a nosso ver, pela força da letra e da música, poderá haver também uma referência de seu nome Maria associado com “ama”, aquela que ama. Na canção, Mariama é reverenciada e cultuada por sua própria história e por seu papel como mãe dos Negros.

“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 mistérios da Fé.
Mãe do Santo, Santa,
Comadre de tantas,
liberta mulhé.

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

Por seu 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.
Samba 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!!!

A canção é iniciada com alguns compassos onde timbales (tambores de baixa altura) executam um ritmo afro-cubano (CANTON, 2010), enquanto um baixo acompanha a percussão e toda a canção é entoada em coro, ora masculino, ora feminino e ora, os dois. A melodia não é muito extensa no sentido de que não ultrapassa uma oitava, que é a extensão confortável para qualquer voz e isso dá um caráter mais rítmico do que lírico à música. Esse estilo rítmico remete ao caráter de invocação da canção.

Essa canção apresenta uma forte homenagem a Nossa Senhora, mãe de Jesus e, para a Igreja Católica, mãe de todos os homens; no caso da **Missa**, de todo o Povo Negro “que está em cativeiro” espiritual.

ma a a

a iy iy ô

ri do

ô meu

Ma ô mãe senhor

Diagrama 4: Primeira estrofe de Louvação à Mariama

Na primeira estrofe, representada no diagrama acima, o verso repete-se duas vezes. Podemos perceber que a melodia salta de uma oitava a outra, do dó grave para o dó agudo, passando pelas notas “mi” e “sol”, que são arpejos¹⁰ de “dó” e na interpretação do coro percebemos que, quando a nota “dó” aguda é entoada, o coro “grita” esta nota, destacando o momento de invocar Nossa Senhora. Este é o refrão da canção no qual é cantado pelo coro masculino e feminino e é única parte que contém saltos melódicos, enfatizando o louvor à Mariama, mãe de todos os negros.

Ma_ri_a_Mu_la_ta_Ma_ri
 a_da
 que_la

Diagrama 5: Representa o verso acima e os seguintes: “colônia favela que foi Nazaré. Morena formosa, Mater dolorosa”

Nas melodias representadas pelo diagrama cinco há um encurtamento na extensão da escala, e as notas se repetem, nos remetendo ao caráter de reza da canção, nas quais aproxima a voz da fala. A poesia reforça o louvor e exaltação a Maria, mulata, pobre e sofrida associando sua história ao sofrimento do Negro. A primeira parte da canção finaliza com os versos representados nos diagramas seis e sete abaixo.

pre_tos_mis
 Si_nhá_vi_to_rio_sa_Ro_sá_rio_dos
 té_rios_fé_
 da

Diagrama 6: Representação dos dois últimos versos da terceira estrofe.

lhé_
 Mãe_do_San_to_San_ta_Co_ma_ber_ta_mu_
 dre_de
 tan_tas_li

Diagrama 7: Representação da quarta estrofe, que finaliza a primeira parte da canção.

¹⁰ Arpejo é a execução sucessiva das notas de um acorde. Por exemplo: as notas dó, mi, sol formam o acorde de “dó” que podem ser tocados simultaneamente (acorde) acompanhando a melodia ou sucessivamente (arpejo).

Pode-se observar que, nesta primeira parte, os versos melódicos são cantados apenas pelo coro masculino, em louvor à Mariama, e o último verso, “liberta mulhé”, traduz todo o significado da luta do negro e a reverência à liberdade. Logo após, o coro feminino entra cantando os versos seguintes.

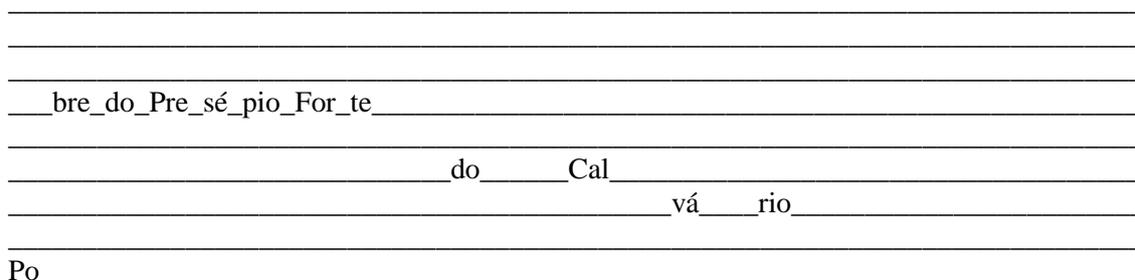


Diagrama 8: Representação da quinta e sexta estrofes de “Louvação à Mariama”

Na quinta e sexta estrofes entra o coro feminino e as melodias são todas iguais ao diagrama representado acima, com exceção do último verso das referidas estrofes. Nela, a melodia inicia-se de forma semelhante (na nota “sol”), apenas repetindo a nota “dó” e terminando com a nota “ré”. A letra faz referência ao sofrimento de Maria, associando seu sofrimento pela morte de Jesus ao do povo que está em cativeiro, e a libertação e ressurreição à liberdade do Povo negro.

O verso “Por seu Ventre Livre que é verdadeiro”, remete-nos a Maria, que gerou em seu ventre o verdadeiro Libertador, que é Jesus, e, ao mesmo tempo, há uma referência e uma crítica à Lei do “Ventre Livre”, porque na verdade os Negros nunca conquistaram a tão esperada e desejada liberdade e igualdade. Nos versos “acalanta o Povo que está em cativeiro, Mucama Senhora e Mãe do Senhor”, observamos que é o primeiro momento em que se faz um pedido, uma rogação, que é o de consolar o Povo em cativeiro. Depois destas estrofes, o refrão é cantado novamente.

Nas quatro últimas estrofes, representados nos diagramas abaixo, nota-se uma mudança no ritmo da canção. A melodia e a percussão fazem a mesma marcação rítmica simultaneamente. As melodias ficam mais marcadas e as notas se repetem mais em cada melodia, para enfatizar a marcação rítmica. Neste momento há uma força dos tambores que se associam à força da oração, no imperativo, não em tom de ordem, mas de força, de coragem e de transformação.

Can _____ ci a
 _____ ta so breo _____ rro tu a pro fe _____

 _____ mo _____

Diagrama 9: Representação do verso acima e os três primeiros versos das quatro últimas estrofes

que _____ Ma _____
 _____ der ru ba os _____ cos e os gran des ri _____

 _____ ri _____ a _____

Diagrama 10: Representação do verso acima e “ajunta os escravos em novos Palmares”

_____ gri a dos pes con gre _____
 sam ba na ale _____

 _____ ga _____

 _____ dos _____

Diagrama 11: Representação também do verso “do teu Povo Negro, Negra Aparecida!!!”

Por fim, a canção termina com o mesmo ritmo que iniciou, porém, em *fade out*, como se não terminasse, só diminuindo o volume e desaparecendo até o fim.

A partir dessas reflexões podemos observar que a referida canção insere-se em uma poética ritualística porque, por meio de sua letra, de sua melodia e de seu ritmo, Mariama é reverenciada e cultuada por sua própria história e por seu papel como mãe dos Negros.

Nessa via, as canções “Em nome do Deus”, “O Senhor é Santo” e “Aleluiá” fazem parte desse contexto de reverência, de contemplação e louvor a Deus inserindo-se essencialmente em uma poética ritualística.

Na **Missa dos Quilombos**, “Em nome do Deus” é uma canção que substitui a bênção inicial dada pelo padre no rito católico tradicional. A letra, cantada por um solista masculino, inicia-se reverenciando a Deus e outros nomes sagrados, como Javé,

Obatalá, Olorum, Oió¹¹, demonstrando o sincretismo da canção, ainda que dentro de uma obra *inculturada*. O texto destaca que, não só outros nomes para Deus são o mesmo Deus, mas que esse próprio Deus criou o homem branco e negro e os amou primeiro sem “dividição”.

“O Senhor é Santo” apresenta uma melodia tradicional que é sempre cantada nas missas dominicais, porém na canção há um acompanhamento de percussão. Na canção, por meio da Adoração a Jesus espera-se encontrar a libertação no “Reino do Pai” que Jesus promete, porém, o referido “Reino” associa-se a liberdade e igualdade em um “lugar” terreno que o Negro espera conquistar.

A canção “Aleluia” é entoada para anunciar a leitura do Evangelho de Cristo. Na referida canção, há uma reverência à palavra de Verdade e de Libertação anunciada por Jesus frente a tanta mentira, “promessa fingida” e “esperança frustrada”. Segundo Canton (2010), na canção dois ritmos se alternam, um mais animado – o maculelê, “originário do folguedo popular do recôncavo baiano, misto de dança guerreira e jogo de bastões ou grimas” – e outro mais “gingado”: o barravento, que implica “toque de atabaques provocador do transe e relacionado a Iansã” (LOPES *apud* Canton, 2010, p. 137).

Por fim, as quatro canções comentadas acima fazem parte dos instantes mais contemplativos da **Obra**, na qual há uma reverência, uma adoração ou um pedido por meio de um louvor.

4.1.3 Poética imagética – “Ofertório”

“Ofertório”

(Recitado)

Na cuia das mãos trazemos o vinho e pão,
A luta e a fé dos irmãos,
que o corpo e 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.

¹¹ Javé (Nome dos Deus da Religião Judaica), Obatalá (Orixá da Criação; criador do homem), Olorum (Dono do Céu), Oió (cidade de Iorubás) (PRANDI, 2001).

(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 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, irmãos 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,
ensaia libertos a marcha do Povo,
a festa dos negros, acolhe Olorum!

Em uma Missa tradicional, a canção do ofertório ocorre em um momento no qual os fiéis levam o vinho e o pão para o altar da Igreja para serem transformados em sangue e corpo de Cristo. Neste instante, os fiéis entregam suas ofertas, suas orações, seus pedidos ao mesmo tempo em que oferecem seus dotes e seus talentos.

Na **Missa dos Quilombos**, o “ofertório” é recitado e cantado intercaladamente. E a melodia é semelhante em todas as estrofes, portanto sua forma é AAAA’ (pois a última estrofe sofre uma pequena variação) e a canção é acompanhada por um ritmo de samba. Todos os versos são recitados e cantados na primeira pessoa do plural, portanto, o “nós” é o “Negro e sua história”.

No álbum, as estrofes recitadas não foram gravadas. Portanto, a canção gravada é composta de quatro estrofes, que estão citadas no encarte acima das estrofes da canção como “Coro-cantado”. As duas primeiras estrofes são cantadas por coro masculino, a terceira por coro feminino e a quarta, masculino novamente. Nas gravações audiovisuais disponíveis da **Missa**, tanto como espetáculo como celebração, as partes recitadas foram lidas enquanto a música era tocada como fundo musical.

Nesse contexto, optamos por seguir o encarte e analisar a canção e as estrofes recitadas porque elas se complementam – estrofes recitadas e cantadas. Ainda que, para o ouvinte, a canção gravada no álbum apresente um sentido, ao nosso ver, nossa análise será mais completa com o texto e o texto-musical apresentados no encarte.

No “ofertório”, os elementos mais presentes são imagéticos e memorialísticos. Imagens para serem ofertadas apresentam-se ao longo de todo o texto: em alguns

momentos elas se associam à luta do Negro e, em outros, as imagens remetem ao seu passado histórico.

Nas duas primeiras estrofes, o sangue e o vinho ofertados associam-se à luta e ao trabalho do Negro. A “cuia das mãos” é um gesto feito com as mãos para criar um utensílio transformando-as em instrumento de trabalho e de alimento - esse elemento imagético reitera simbolicamente o sincretismo da **Missa**.

Os versos “o ouro do milho e não o dos Templos/ o sangue da cana e não dos engenhos” – apresentam uma dialética entre o trabalho escravo e o trabalho no quilombo. Há uma resignificação do trabalho do negro como quilombola porque suas ações podem ser semelhantes ao do trabalho escravo, porém, há uma igualdade e uma partilha entre irmãos.

No verso “o pranto do vinho no sangue dos negros” há uma inversão da dor de Jesus para a dor do negro. O “pranto do vinho/sangue” de Jesus, que foi sacrificado passa aos negros, que partilham dessa dor. No último verso da estrofe, o “Pobre Liberto” é o Negro “livre”, porém pobre.

Na terceira estrofe recitada, as imagens levadas ao altar referem-se ao corpo, ao suor, aos olhos, a dança, o peito marcado – é o próprio Negro oferecendo-se a Deus corporalmente, afirmando sua religiosidade ligada aos gestos, corpo e danças. Para Barros:

As linguagens visuais, auditivas, olfativas, táteis, de paladares, de matizes diversos estão ligadas diretamente a uma maneira de ser e existir daqueles povos africanos e se enraizaram nas expressões do povo brasileiro, em suas diferentes manifestações de cultura popular e nas religiões afro-brasileiras (BARROS, 2007, p. 263)

Ainda na terceira estrofe, na morte e vida de Cristo o negro oferece sua própria história de morte e vida.

A quarta estrofe é cantada e as imagens dos versos musicais apresentam-se por meio da percepção de mundo do negro representada por meio de seu olhar. Na melodia apresentada abaixo, a primeira linha representa a nota “lá” e a última linha a nota “fá #”.

Em todas as estrofes cantadas, os versos melódicos: o primeiro e o segundo - o quinto e o sexto – são iguais, e ainda, o terceiro e o quarto – o sétimo e oitavo, portanto trata-se de uma canção repetitiva tanto nas estrofes quanto nos versos melódicos.

 _____ nos _____ lhos _____

 _____ mos _____ o _____ guas _____

 _____ ze _____ as _____ á _____ dos _____ ri _____

 _____ os _____

 tra _____

Diagrama 12: Representação dos dois primeiros versos e do quinto e sexto versos das estrofes do “ofertório”

Por meio dessa repetição, várias imagens vão aparecendo. Já na primeira estrofe cantada (quarta do texto completo do “ofertório”), através dos olhos do negro “vê-se” 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, reiterando a ligação do negro com a terra e a natureza presente em sua religiosidade.

 _____ bri _____

 _____ lho _____

 _____ o _____ pei_xes _____ a _____ som _____

 _____ dos _____ bra _____ da _____

 _____ ma _____ ta _____

Diagrama 13: Representação do terceiro e quarto versos e do sétimo e oitavo versos das estrofes da canção.

Na quinta estrofe recitada, os elementos ofertados remetem aos alimentos e elementos da terra plantada e colhida pelo negro. Nessa estrofe a oração de oferta reverencia Olorum, “o Dono do Céu, o Deus supremo” (PRANDI, 2001).

Na próxima estrofe cantada pelo coro masculino, as imagens remetem ao rito do negro, sua dança, sua música que se estende da África à Bahia e posteriormente a Minas Gerais por meio da diáspora, a qual suscita o sentido de permanência de sua religiosidade.

Na sétima estrofe recitada, as imagens que se apresentam rememoram o trabalho e o passado do negro na construção da América Branca. Os quatro versos da estrofe iniciam-se em “Com a força dos braços” e, por meio dos verbos no passado simples “lavramos/ cortamos/ cavamos/ colhemos /plantamos/ erguemos”, comunica que o

negro alimentou, enriqueceu, ergueu impérios para os brancos. O texto reforça o sofrimento do negro por meio das imagens: o negro com “o grito entre os dentes”, pois era silenciado, e a “alma em pedaços”, com a qual reafirma seu sofrimento e revolta perante a exploração de seu trabalho perante o branco.

A oitava estrofe, cantada pelo coro feminino, é um dos momentos clímax da canção. Ainda que a melodia seja igual às outras estrofes cantadas, seu texto e a voz feminina (mais aguda) narram nesse trecho a marca deixada na pele dos escravos, queimadas com ferro para que eles não pudessem fugir. Nesse instante, relata-se um momento de dor e humilhação. Há um pedido contra o feitor, o autor de tais feitos e a favor da dor do negro e de sua revolta.

Em outra via, na nona estrofe recitada, o negro oferece-se a Deus e espera por sua libertação no Quilombo. Nesses versos apresenta-se a imagem de fé do negro e de sua devoção a Maria Mãe de Deus por meio da imagem do rosário que suscita a reza repetitiva a Nossa Senhora. O Quilombo é apresentado como “lugar” para todos negros e brancos; é a “terra de Aruanda” e associa-se à “terra prometida” dos judeus e ao “reino dos céus” dos cristãos. Essa associação nos leva a refletir que, na visão da Teologia da Libertação, há uma esperança de igualdade social e o “Reino do Pai” tão esperado e desejado pode ser vivido por meio da união entre os povos e pelo fim de tanta desigualdade socioeconômica. No âmbito da **Missa**, questões raciais inserem-se também. Segundo Frei Betto:

A salvação não é alguma coisa que se restrinja ao outro mundo ou a outra vida. Ela começa a se efetuar aqui, onde o reino de Deus já se faz presente em Jesus e permanece entre os povos. No tecido da história, a salvação de Deus se traduz em libertação dos homens. Não basta uma libertação pessoal e interior do homem que não transforme as estruturas eivadas de pecado em que ele vive e pelas quais se sente condicionado. Por isso essa libertação tem necessariamente um alcance político, dentro de um contexto econômico-social (FREI BETTO, 1985, p. 5).

Na penúltima estrofe recitada há uma referência a Zumbi dos Palmares, formador do maior quilombo da história e, como de costume no rito religioso católico, roga-se pelas pessoas que já morreram, por suas almas, para que descansem em paz. Essa referência faz-se também no sentido de associar a figura de Zumbi à figura de um santo que deve ser reverenciado.

Por fim, na última estrofe cantada, o Negro oferece-se em “nova cadência”, ou seja, em uma nova dança, em uma nova festa por meio da transformação e da reinvenção de sua dor criando novos caminhos. E, finalmente, o Negro os oferece Olorum!

Vale destacar que os versos nove e dez das estrofes cantadas, representadas no diagrama abaixo, assemelham-se aos versos melódicos dos primeiros versos das estrofes (diagrama doze), porém terminam como fim de frase – em sua tonalidade principal.

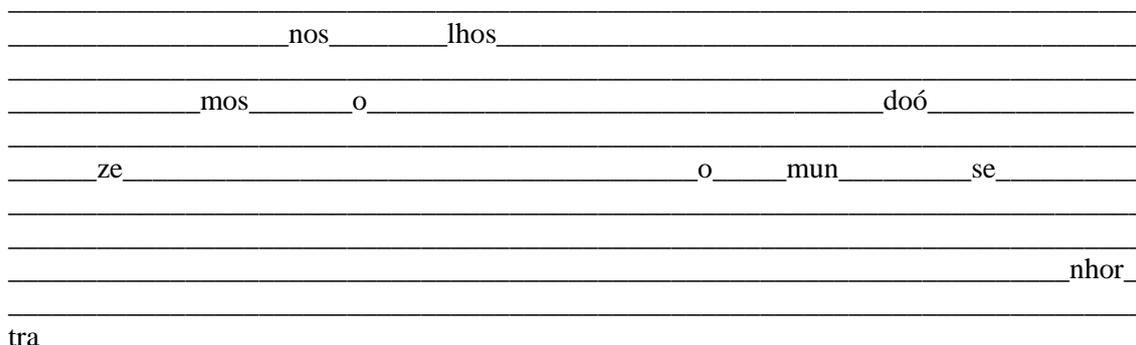


Diagrama 14: Representação dos dois últimos versos das três primeiras estrofes

A última estrofe cantada apresenta dois versos a mais que finalizam a canção. Sua melodia é semelhante ao verso-melódico representado acima, porém nessa estrofe os versos melódicos nove e dez são iguais aos dois primeiros versos das três primeiras estrofes para que os dois últimos versos melódicos da última estrofe terminem em sua tônica, ou seja, em sua frase-musical de descanso, de finalização.

Nos versos finais, o texto-musical apresenta o “Novo Quilombo”, como um lugar que o negro encontrou para lutar pela verdadeira libertação. Em Abdias:

Para a institucionalização do poder com base na autodeterminação das massas afro-brasileiras, temos o exemplo inspirador de Quilombo dos Palmares: isto significaria a adoção da estrutura progressista do comunalismo tradicional da África, cuja longa experiência demonstrou que em seu seio não há lugar para exploradores e explorados. Aceitar o comunalismo africano, situá-lo no contexto das exigências conceituais, funcionais e práticas da atualidade, significaria nada mais do que tornar a história em favor de nós mesmos (NASCIMENTO, 1980, p. 27).

Desse modo, a espera e o desejo por um Novo Quilombo associam-se às reflexões de Abdias do Nascimento quanto ao modo de viver do Quilombo dos Palmares e do comunalismo africano, onde poderá haver uma sociedade igualitária.

A primeira canção da **Missa**, “A de Ó” dialoga com a canção referida supracitada no sentido de apresentar imagens do passado por meio da memória do negro, de sua dor e sofrimento. Seu texto poético refere-se à entrada dos fieis na Igreja e ao Rito Litúrgico que irá iniciar. Podemos observar que ao som de um ritmo de candomblé e por meio de uma melodia repetitiva, a letra apresenta várias imagens de rememoração do passado de sofrimento e de opressão que os negros carregaram até

aqui. Na canção, todas as estrofes iniciam com a expressão “Estamos chegando” repetidamente com a melodia e as imagens vão aparecendo: “do fundo da terra/ do ventre da noite/ da carne do açoite/ da morte nos mares/ dos turvos porões” e assim sucessivamente. As imagens que aparecem são de “lugares” de onde os negros “chegaram” e de onde “estão chegando”, como: “dos ricos fogões/ dos pobres bordeis/ novas favelas/ da escola de samba”. São lugares do passado e do presente que fazem refletir o passado de escravidão e o presente de pobreza. Para Nascimento:

Um férreo e rígido monopólio do poder permanece, no Brasil, nas mãos da camada <branca> minoritária, desde os tempos coloniais até os dias de hoje, como se tratasse de um fenômeno de ordem <natural> ou de um perene direito <democrático> (NASCIMENTO, 1980, p. 17).

Vale mencionar que a melodia e o ritmo são animados; portanto, por causa de sua repetição, há uma tensão criada entre a letra e a música.

Desse modo, as duas canções inserem-se na poética imagética por representarem o “lugar” do Negro no passado escravagista e nos dias atuais.

4.1.4 Poética da Esperança – “Rito da Paz”

“Rito da Paz”

Saravá,
A-i-é,
Abá.

A Paz d’Aquele, que é Nossa Paz!
A Paz, que o Povo fará!

Saravá
A-i-ê
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-ê dessa festa de todos, que virá!

O verso acima é uma saudação que, segundo Prandi (2001), significa salve (Saravá), Aiê: “terra mundo dos homens” ou outro nome para o orixá Onilé – que é um orixá feminino denominado como “Dona da Terra”. E Abá relaciona-se com “Pai de muitas Nações”. Desse modo, podemos refletir que, nesse verso curto e rítmico, há uma saudação plena de significados que faz referência à terra esperada na qual se encontrará a verdadeira paz e liberdade.

Nos versos abaixo, as melodias seguem em um ritmo muito rápido e quase falado e ainda que a haja um encaminhamento melódico, o ritmo é muito marcado. Na poesia reafirma-se o desejo da paz de Deus e da paz entre os homens.

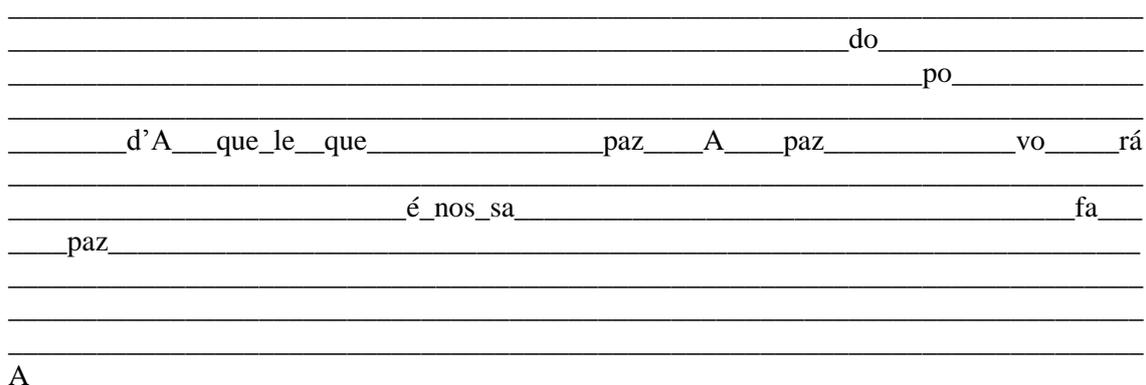
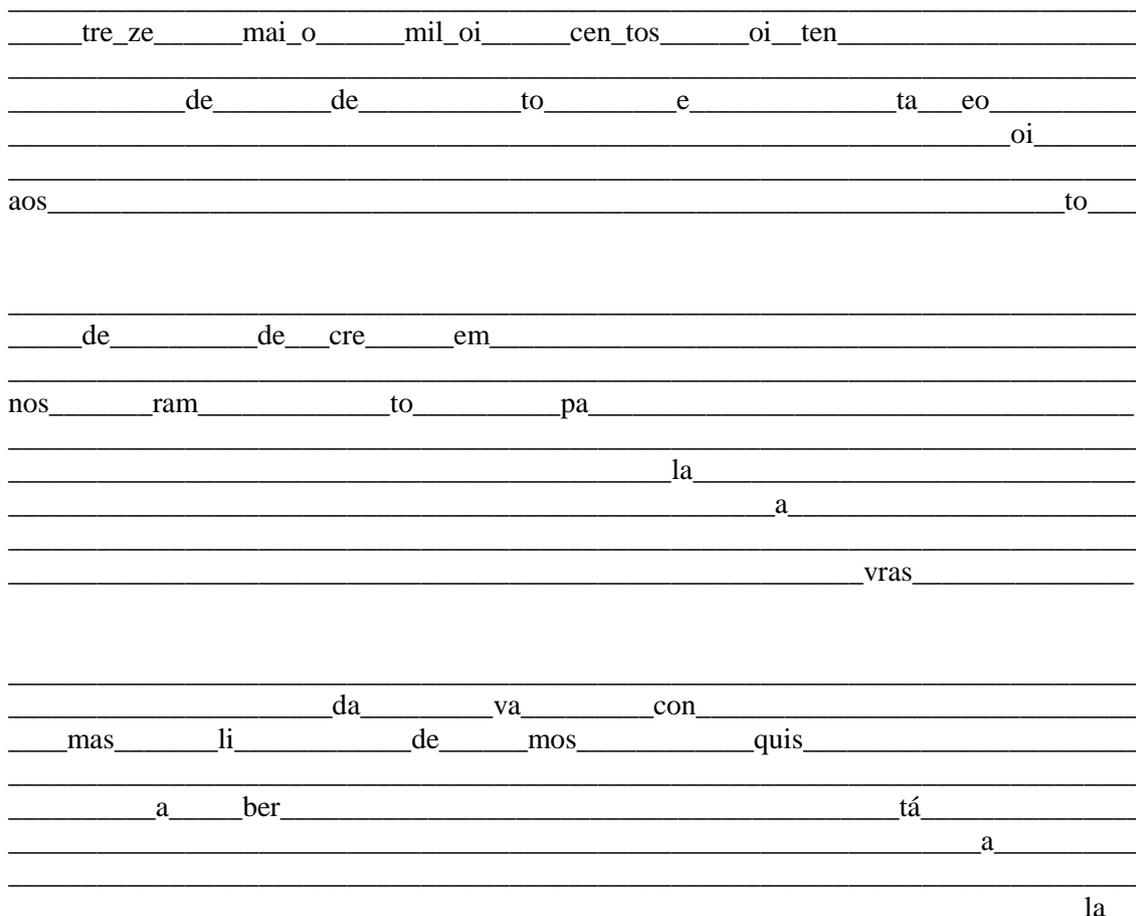


Diagrama 16: Representação do segundo e terceiro verso da canção

Posteriormente, nas melodias seguintes (quarta e quinta estrofes, após o refrão), ainda com o ritmo bem marcado, o texto apresenta a esperança em celebrar a verdadeira vitória da escravidão e da abolição da “paz da abolição”. Há uma crítica contundente nesse momento da canção e nos versos que se seguirão contra a abolição e a liberdade que não foi concedida de fato. Os referidos versos associam a conquista da Paz, da Liberdade e da Vitória, à “dança dos irmãos” e à “festa de todos” no Quilombo, lugar de encontro e de conquista da esperança.

A seguir há uma brusca interrupção das melodias rítmicas e um solista canta uma melodia lenta e melancólica cuja letra remete a data da abolição e reafirma a crítica à liberdade que foi “decretada apenas em palavras” e na qual o negro deverá conquistar.

Por meio dos diagramas apresentados abaixo podemos observar três linhas melódicas que decrescem no final de suas frases reiterando o caráter melancólico e crítico do texto-poético.



Diagramas 17, 18 e 19: Representação dos versos melódicos lentos da canção

Em seguida, a canção segue com o ritmo de samba em andamento muito rápido e depois do refrão repete suas saudações na espera da “Páscoa da Ressurreição” e da libertação por meio de Palmares.

A canção “Comunhão” é uma peça instrumental, de ritmo opanjé, que, segundo Lopes (2004), é um “ritmo especial para as danças de Omolu-Obaluaiê. Parece traduzir um pedido para que o orixá abrande sua ferocidade; em iorubá, significa antropófago, canibal” (LOPES *apud* Canton, 2010, 138), porém apresenta um texto para ser recitado juntamente com a execução da música. Seu texto refere-se ao Corpo e Sangue de Cristo, que irá alimentar a “Esperança de Aruanda”, que um dia virá. Segundo Canton, a terra de Aruanda relaciona-se com a “Morada mítica dos Orixás e entidades superiores da umbanda” (CANTON, 2010, p. 159). Portanto, é a terra esperada para a conquista da liberdade e igualdade.

Ademais, a frase presente no texto da comunhão “Ara wara kosi mi fara”, que, segundo Teixeira (1997), significa “Todos unidos num mesmo Corpo. Nada no mundo nos vencerá” reafirma a comunhão com Cristo e a luta pela vitória.

A última música do álbum, “Marcha de Banzo e de Esperança”, semelhante a “Comunhão” é instrumental. Vale observar que no encarte há um texto que sugere que seja recitado no momento da execução da “Marcha”, porém, na gravação do álbum, ao som desta música gravou-se a oração de Dom Hélder Câmara intitulada “Invocação à Mariama” que o bispo recitou na Celebração de Recife.

A fala de Dom Hélder é acompanhada por um fundo musical (a melodia da Marcha Final) cantado por um coro que repete sem cessar uma melodia melancólica, plena de “banzo e de esperança”. O banzo, segundo Canton (2010), refere-se a uma nostalgia com depressão profunda e, no texto, esse termo relaciona-se com a saudade de algo que ainda não foi conquistado. Saudade que ora é banzo, ora é esperança: de liberdade, de Aruanda, de Deus.

A música a qual suscita essa melancolia enriquece-se com a oração de Dom Hélder que aproxima Maria do Povo Negro e, por meio dela, pede a Deus pela continuidade da luta, da busca pela justiça, pela diminuição da desigualdade social, pelo fim da guerra e para que aquele momento não acabasse ali: que o envolvimento provocado por meio daquela obra e da Eucaristia perpetuasse para a continuidade da verdadeira luta da liberdade e da igualdade social e racial.

Por meio dessas reflexões podemos constatar que a **Missa dos Quilombos** representa uma poética que integra história, memória, crítica social sem perder a esperança religiosa e mística que vem de encontro com as religiões de origem africana e cristã. Sua música enriquece os textos-poéticos e acentua sua mensagem de união entre as religiões e ainda suscita um questionamento mais profundo por meio do envolvimento do espectador com as canções e textos.

Para além disso, pudemos averiguar que as composições da **Missa** seguem as duas tradições religiosas. A cristã por meio do destaque a melodia e do ritual litúrgico e a africana mediante a valorização do ritmo e a utilização dos instrumentos de percussão. Essa breve observação dialoga com as palavras de Tatit quanto às origens do canto brasileiro: “[...] do lado português, os hinos católicos de celebração e catequese, mais melódicos que rítmicos, ressoando o canto gregoriano do medievo europeu [...]” (TATIT, 2004, p. 20). E ainda: “Com a chegada dos africanos [...] a percussão e a dança foram gradativamente reforçadas pela “dicção negra” que escapava pelas frestas da

servidão escravista [...]”. (TATIT, 2004, p. 21). Por meio destas afirmações podemos confirmar que, em geral, a música brasileira e a **Missa** são compostas principalmente por canções que seguem o padrão da fusão do ritmo africano a melodia europeia.

Seguindo esse pensamento apresentaremos reflexões sobre algumas apresentações da **Obra** no intuito de aprofundarmos a respeito da importância de sua *performance* para a disseminação de sua mensagem de caráter político social e racial.



Imagem 1: “Ofertório”. Encenado pela Companhia Ensaio Aberto. Foto extraída do livro **Ensaio Aberto**, 2012.

4.2 Análises de *Performances* da obra

Considerando as palavras de Diana Taylor de que a *performance* “é um caminho de transmitir memória e identidade, e um caminho para entender o mundo” (TAYLOR, 2016, p. 39, tradução nossa), apresentaremos comentários de três celebrações/apresentações da **Missa** as quais consideramos mais relevantes para o entendimento de seu significado e de sua importância como obra de arte que propõe transmitir uma mensagem de questionamento e de transformação social por meio da rememoração da história do Negro de nosso País.

Por meio dessas considerações apresentamos nossas observações sobre a música, a dança e as imagens que foram produzidas e criadas na representação visual do texto musical da **obra**.

Nesse contexto optamos por comentar a Celebração da **Missa** realizada em 1995 na Catedral de Aparecida do Norte, a Cerimônia afro-brasileira realizada em 1992 nos Arcos da Lapa e ainda o Espetáculo Musical realizado pela Companhia Ensaio Aberto entre os anos 2002 a 2011 por todo o Brasil. As imagens e as entrevistas da Celebração da **Missa** de 1995 foram apresentadas pela TV Senado em 2006, em um documentário sobre a concepção, realização e gravação da **Obra**. A Cerimônia Afro-brasileira foi disponibilizada pela Cultne – Acervo digital da Cultura Negra da América Latina e encontra-se disponível na *internet*. O Espetáculo da Companhia Ensaio Aberto encontra-se também disponível na *internet*, na plataforma *You Tube*.

Vale observar que as apresentações comentadas não estão em ordem cronológica porque consideramos relevante iniciar com uma Celebração (ainda que essa não tenha sido a primeira) porque o texto-musical da **Obra** foi concebido para ser litúrgico católico.

A Celebração da **Missa** na Catedral de Aparecida (1995) foi realizada ainda quando estava proibida pelo Vaticano. Um bispo local liberou sua realização e sua celebração dentro da Igreja. Conforme Milton Nascimento relata em entrevista para o documentário realizado sobre a **Missa** em 2006 pela TV Senado¹²:

Eu olhei aquela Igreja e falei: Meu Deus que vontade de fazer aqui. Aí o pessoal que trabalhava comigo sem me falar nada foi conversar com o arcebispo que toma conta de lá, né? E chegaram pro Bispo e falaram: Escuta, a gente podia fazer a Missa dos Quilombos no lado de fora da Igreja? Ele

¹² Entrevista e imagens comentadas da referida celebração disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kSsGkZKT5uc>>

falou: não. Aí todo mundo ficou assim. Aí ele falou: só se for dentro da Igreja misturado com a missa católica (NASCIMENTO, 2006).

Nessa celebração, a Igreja estava lotada, as músicas e os textos foram executados tal qual o encarte indica. Um dos momentos que podemos destacar foi quando Milton Nascimento carregou a Imagem de Nossa Senhora até o altar. Diante da censura da própria Igreja, o compositor foi convidado a levar a Imagem cultuada pelos cristãos católicos e esse ato confere uma recepção e abertura à **obra** de Milton Nascimento, Pedro Tierra e Casaldáliga.

Outro momento importante de se apontar foi quando, ao som da canção “ofertório”, uma dançarina negra de cabelo raspado dança no altar representando Nossa Senhora. Seus movimentos suscitam a dança de Iemanjá que, por meio do balanço de seus braços, imita as ondas do mar (BARROS, 2007, p.271). Vale observar que na Igreja Católica não há o costume de dançar e se movimentar em uma missa tradicional; o único movimento que se faz é dar as mãos na hora de rezar o Pai Nosso e abraçar o “irmão” que está ao lado ou cumprimentá-lo para desejar “a paz de Cristo”, o corpo como símbolo de oração não é valorizado. Nas tradições afro-religiosas, ao contrário da católica, Barros (2007) observa que os gestos e os movimentos corporais simbolizam diversos contextos dos rituais, e podem traduzir costumes, formas de ver a vida que vieram de longe no tempo.

Nessa via podemos refletir que a dança confere um envolvimento do religioso com relação a sua espiritualidade. Para Barros: “A dança é uma das expressões artísticas mais antigas do mundo. Através da dança são liberadas todas as tensões cotidianas, dando lugar ao relaxamento interior” (BARROS, 2007, p. 266). Portanto, por meio da dança e dos movimentos corporais pode haver uma participação maior do religioso e consequentemente um encantamento com a palavra, com o texto que propõe questionamentos por meio da rememoração de uma história.

Nas tradições religiosas, assim como a melodia enriquece o texto no sentido de reforçar sua mensagem e proporcionar uma facilidade de entendimento e de memorização do conteúdo, a dança é um outro elemento artístico que proporciona uma capacidade mais profunda do religioso de envolver-se corporal e não só cerebralmente com o texto, ou seja, com a mensagem a ser transmitida.

Por meio dessas considerações observamos que na **Missa** celebrada na Catedral de Nossa Senhora Aparecida, um dos momentos mais impactantes e carregados de significado e de força foi quando, já mais para o final da celebração, ao som da canção

“Louvação à Mariama”, a referida bailarina entra na Igreja carregada e a levam até o altar: ela está coberta com um manto e tem uma coroa na cabeça e se mantém imóvel como uma imagem sagrada e ao chegar no altar ela tira o manto e começa a dançar segurando a coroa de Nossa Senhora. Há uma força em sua dança, e sua presença preenche o espaço religioso para além do espaço físico, proporcionando um espaço “espiritual”, e sua dança envolve o espectador, traz na memória a luta do negro e da “negra”.

Desse modo, podemos refletir que esses momentos de impacto e de “deslumbramento” são os que, por meio da retenção e da transmissão de uma memória, podem realmente possibilitar uma transformação de consciência e, portanto, uma mudança de atitude. Segundo Merleau-Ponty:

Só se compreende o papel do corpo na memória se a memória é não a consciência constituinte do passado, mas um esforço para reabrir o tempo a partir das implicações do presente, e se o corpo, sendo nosso meio permanente “de tomar atitudes” e de fabricar-nos assim pseudo-presentes, e o meio de comunicação com o tempo, assim como o espaço (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 246).

Nessa via, podemos constatar que o movimento corporal, a presença e valorização do corpo fazem toda diferença para uma abertura do tempo e do espaço para nos fazer “comunicar com o passado” e, conseqüentemente, nos possibilitar lembrar uma história e, nessa vertente, pensar sobre ela, questioná-la e, por meio desse envolvimento proporcionado, realizar uma transformação social. Segundo Taylor, “*Performances* funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo conhecimento social, memória e um sentido de identidade por meio de suas ações reiteradas” (TAYLOR, 2016, p. 25, tradução nossa).

Nesse contexto, há um diálogo entre a canção “Louvação a Mariama” e a presença e a dança da artista. Além disso, por meio da dança negra realizada em um culto católico podemos perceber fortemente um contato entre as duas religiões no intuito de impactar o espectador e envolvê-lo não só religiosamente, mas também politicamente por meio da força da “cena”.

Podemos refletir que há uma simbologia muito forte no fato da **Missa** ter sido celebrada na referida Catedral: Nossa Senhora da Aparecida é uma das únicas representantes negras de Maria na Igreja Católica. O fato de o bispo local ter “liberado” a realização da **Missa** demonstra uma resistência de setores da Igreja frente ao conservadorismo de outros setores eclesiais. Perante tal atitude percebemos uma

posição política clara, de resistência não só “negra”, mas também política a favor de uma abertura verdadeira da Igreja.

Em um outro momento, a **Missã** foi realizada pelo Movimento Negro no Rio de Janeiro e apresentada nos Arcos da Lapa¹³ (1989) com outra roupagem. Os textos do encarte foram recitados por artistas como Milton Gonçalves, Grande Otelo, Zezé Mota, Antônio Pitanga, Léa Garcia, entre outros. As vestimentas usadas eram todas de religiões afro-brasileiras assim como as danças. As canções e os textos seguiram todo o rito proposto pelo encarte, porém, por não haver a presença de um altar católico e por fazerem do lugar um espaço essencialmente negro podemos refletir que sob um mesmo texto musical houve uma transposição espacial e religiosa na realização da **obra**.

Nessa cerimônia houve um encontro de muitas tradições afro-brasileiras e o rito foi iniciado com várias danças para saudar e abençoar o público ali presente e espantar os maus espíritos, em seguida, o ator Grande Otelo recita o texto escrito por Pedro Casaldáliga presente na capa do encarte.

Logo após, a canção “A de Ó” é recitada e cantada. Nesse momento, um grupo de afro-religiosos entra no palco e mantem-se parado e com o olhar impassível para o público, ao nosso ver, seus olhares e sua seriedade são de crítica. Com a recitação de “A de Ó, Estamos Chegando”, tem-se a impressão de que essa imobilidade está carregada da memória da escravidão e da situação do negro atual; em nossa perspectiva, o “não dançar” nesse momento representa uma *performance* de questionamento e de protesto.

As vestimentas são muito valorizadas nas cerimônias afro-religiosas e na **Missã** os artistas vestem-se de sacerdotes, e suas vestimentas representam diferentes orixás por meio de sua cor. Segundo Barros:

[...] as cores relacionadas às divindades têm variações de tons de uma casa de culto para outra, de acordo com sua história particular que pode estar ligada às tradições afro-brasileiras, mas podem estar relacionadas aos processos de aproximação com países africanos na atualidade. Porém é possível estabelecer, ainda que genericamente, as cores atribuídas às divindades na maioria das comunidades de candomblé (BARROS, 2007, p.274).

¹³ Imagens comentadas da Cerimônia disponíveis em:
 <https://www.youtube.com/watch?v=Tc4lxb_Kc0s>
 <<https://www.youtube.com/watch?v=buRQdcLzFZY>>
 <<https://www.youtube.com/watch?v=Q3IooyWgt7I>>
 <https://www.youtube.com/watch?v=gR_ygfhBVPY>

Desse modo, as cores que se destacam nas vestes dos artistas que representam as divindades são azul índigo, amarelo e laranja, rosa e roxo, azul claro, verde e representam, respectivamente, os Orixás Ogum, Oxum, Nanã, Iemanjá e Ossaim.

Todas as canções foram acompanhadas de danças afro-religiosas e podemos destacar a dança da capoeira, do Cavungo/Omolu, Zaze/Xangó (dança vigorosa) e Caiangô /Iansã (seus movimentos fazem alusão aos ventos).

Vale destacar que, nessa apresentação, a recitação “dramática” realizada pelos referidos artistas conferiram uma nova significação aos textos presentes no encarte da obra, proporcionando a esses momentos questionamentos mais políticos e sociais do que de cunho religioso.

Diante de toda a controvérsia causada sobre a concepção e realização da obra entre os movimentos sociais negros, relatada no capítulo primeiro, a referida realização da **Missa** pelo próprio movimento negro, por artistas negros, por religiosos e sacerdotes de religiões afro-brasileiras permite refletir sobre a aceitação do texto e da música da **Missa** como um ‘texto negro’ que contém a história, a luta e a defesa da liberdade e igualdade negra.

A **Missa** nos Arcos da Lapa confere-lhe sua importância cultural e seu pertencimento perante a sociedade brasileira como uma obra artística que deveria ser conhecida por relatar a história do racismo e apresentar questionamentos raciais existentes ainda nos dias de hoje.

Por último, a realização da **Missa** como espetáculo musical pela Companhia Ensaio Aberto¹⁴ ocorreu entre os anos 2002 e 2011 e viajou por várias cidades do Brasil e do Mundo.

No espetáculo, o cenário representa uma fábrica e há um palco térreo e outro suspenso no qual os artistas revezam-se durante a execução das canções e das danças. A nosso ver, as imagens fotografadas do espetáculo, presentes no livro da Companhia em comemoração aos seus vinte anos de existência, evocam um quadro de Portinari pela paleta de cores das vestes usadas dos artistas e da iluminação. Para Tierra:

A Companhia Ensaio Aberto propôs-se um desafio, talvez sem clara consciência disso: vestir um rito romano, cristão, com a estética da Revolução de Outubro... Encontra-se uma fórmula eficaz para expressar de forma dramática mais do que a condição dos negros, a condição dos

¹⁴ Imagens comentadas do Espetáculo Musical **Missa dos Quilombos** apresentado pela Companhia Ensaio Aberto disponíveis em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=LItsFFi-Mc8>>

<<https://www.youtube.com/watch?v=5nhr7NPng7E>>

explorados, a condição dos trabalhadores. Brancos e negros (TIERRA, 2012, p. 84).

Tierra observa ainda que a obra remete

aos registros de Sebastião Salgado, nos livros “Trabalhadores” e “Terra”, para apresentar-nos os trabalhadores como “descendentes sociais dos escravos e produzir indignação diante das criminosas desigualdades sociais que persistem no Brasil (TIERRA, 2012, p. 84).

Nessa via, as canções recebem outros arranjos e instrumentações. As danças remetem às danças negras, porém não há tanto compromisso com os movimentos corporais afro-religiosos.

Por meio das imagens podemos perceber que nessa apresentação há uma ampliação contextual na concepção da obra por meio do cenário, vestimentas e danças. A obra apresenta questões do racismo que é a essência de seu texto, melodia e ritmo e ao mesmo tempo dialoga com questões de lutas de classes e de problemas socioeconômicos não só dos negros, mas de todas as classes exploradas.

Nessa vertente, a **Missa** encenada pela Companhia Ensaio Aberto propõe reflexões a respeito do papel social do negro, da não inserção do negro em determinadas camadas de nossa sociedade e, para além disso, os problemas socioeconômicos do Brasil, que resultam em desigualdade e exclusão.

O início da **Missa dos Quilombos** encenada pela Companhia causa muito impacto por meio de seu cenário, como citado acima, de uma fábrica em movimento e dos artistas vestidos de trabalhadores. Por meio da execução de “A de Ó – Estamos Chegando”, canção que remete à memória histórica do negro, os artistas vão adentrando no palco e cantando, suscitando outras significações à letra e à música da obra. Outras mensagens são transmitidas por meio da criação de imagens que vão se sucedendo quase que filmicamente.

Um outro momento, um dos mais impactantes, ao nosso ver, seria a recitação de uma artista que representa uma mãe segurando a mão de sua “filha”. A artista recita um texto que não contém no encarte e nesse contexto, podemos refletir que a obra foi recriada no sentido de ampliar seus questionamentos raciais para questões mais sociais. O texto recitado é uma carta aberta das mães sem-terra. Em seguida, a canção “Louvação à Mariama” é cantada e as mulheres dançam no palco superior e os homens dançam no palco abaixo virado para as mulheres homenageando-as.

Esse momento amplia ainda mais as questões que a obra encenada pela Companhia pretende problematizar: a questão da mulher, da mãe mediante os

problemas sociais, econômicos e de violência e sua “incapacidade” de intervir na construção de um mundo melhor para “seus filhos e suas filhas”.

Por fim, a recriação da **Missa dos Quilombos** realizada pela Companhia Ensaio Aberto, por meio do cenário, danças, arranjos e inserção de outros textos, permite ampliar as questões imbricadas no texto inicial da obra sem perder seu conteúdo principal.

A partir das três apresentações podemos refletir que a *performance* da **Missa**, seja como celebração, cerimônia ou espetáculo, não perde sua essência e, ainda que haja mudanças estéticas e uma ampliação de sua mensagem por meio dos movimentos e artes visuais, há uma mensagem principal, há uma primazia no conteúdo da obra.

Tantas apresentações e tão diversas reafirmam a obra como parte da cultura de nosso país e permitem que haja um pertencimento da obra na história do Racismo Brasileiro, da Música Popular Brasileira, da Igreja Católica Apostólica Romana, das religiões Afro-Brasileiras e dos Movimentos Sociais Negros. Faz-se relevante observar o valor de uma obra que permite o diálogo entre setores tão díspares de nossa sociedade.



Imagem 2: Momento da Celebração da **Missa dos Quilombos** realizada na Catedral Nossa Senhora Aparecida em 1995 apresentada no documentário realizado pela TV Senado (2006) disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kSsGkZKT5uc>> (imagem capturada por Rogério Schmidt)



Imagem 3: Cerimônia da Missa realizada nos Arcos da lapa(1992) disponibilizada pela Cultne, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tc4lxb_Kc0s> (Imagem capturada por Rogério Schmidt)

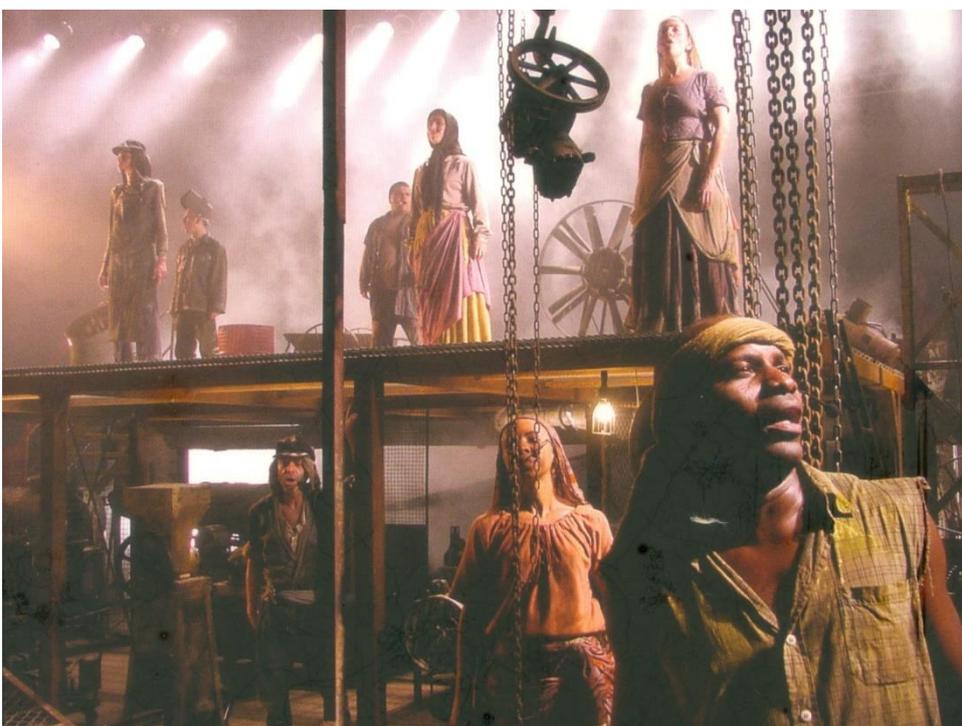


Imagem 4: Espetáculo realizado pela Cia. Ensaio Aberto. Foto extraída do livro *Ensaio Aberto*, 2012.

CONCLUSÃO

A realização destes estudos possibilitou responder algumas questões quanto ao entendimento e a transformação social e política que uma obra ao mesmo tempo estética, interartística e religiosa, que apresenta música, poesia, dança e textos, ao público propõem. A memória que a melodia e a letra da canção despertam no ouvinte/leitor proporciona uma rememoração de acontecimentos passados e uma identificação com o objeto de estudo proposto.

Em outra via, Fernanda Teixeira de Medeiros (2001) reflete:

O campo de estudo da canção ainda está por ser definido e mapeado, assim como sua apropriação pelo território das Letras precisa ser elaborada a partir de um diálogo mais efetivo com outras disciplinas, especialmente a Música, a Etnomusicologia, a Antropologia. Questões contextuais e específicas multiplicam-se: por exemplo, como operacionalizar o diálogo entre Literatura e Música? Quais as etapas a serem seguidas na análise das canções? Qual o papel do estudo das canções numa cultura como a brasileira, em que se dispõe de um cancionário tão rico e tão “literário”? Como selecionar e introduzir conceitos musicais nos cursos de Literatura? E tantas outras perguntas poderiam ser enumeradas (MEDEIROS, 2001, p. 138).

Mediante estes questionamentos podemos deduzir que algumas destas perguntas já têm sido respondidas por importantes teóricos como Tatit (1999), Napolitano (2002), Oliveira (2002), Wisnik (1996) e Garcia (2014), dentre muitos outros.

Uma das respostas que este trabalho pretendeu fornecer como contribuição aos estudos acadêmicos sobre as relações entre música e literatura é trazer à baila a análise da canção associada ao “instrumental dos estudos literários para a análise musical” (OLIVEIRA, 2002, p. 49), no sentido de buscar um aprofundamento quanto às questões políticas e sociais que podem ser transmitidas ao ouvinte e apropriadas por ele, seja por meio do diálogo, seja pela fusão das duas artes. Mediante a reflexão de Medeiros citada acima pudemos constatar que “O papel do estudo das canções numa cultura como a brasileira” (MEDEIROS, 2001, p. 138) tem sido importantíssimo na valorização de nossa cultura e na conscientização de nossa sociedade.

Além disso, em nossos estudos pudemos verificar a possibilidade de que, em dados momentos da história da sociedade, política, religião e arte possam se unir em uma só obra para atender a um objetivo estético, produtor de sentimentos críticos e transformadores. Por outro lado, essa mesma obra é capaz de fazer justiça não no sentido material, mas no sentido de informar e de veicular a verdade e a justiça social por meio de relatos históricos.

Essa história, além de ter sido muito violenta, como aconteceu no Brasil, foi esfumada e omitida nos livros de história e na própria Igreja. Portanto, as expressões artísticas têm sido um relevante veículo para a exposição e discussão de questões como o racismo.

Nesse contexto, uma obra como a **Missa**, que aparentemente parecia impossível ser concretizada, por reunir questões tão antagônicas, ou seja, questões sociais e raciais, religião afro, religião católica apostólica, política na época da ditadura, tornou-se um projeto tão bem-sucedido no sentido de permitir a reflexão, de criar uma identificação no ouvinte às questões raciais e aos questionamentos sociais contemporâneos presentes em seu texto.

Por ora, cremos que a estética e o humanismo presentes em uma obra dessa envergadura, a qual reúne música, poesia, religião e dança e que ao mesmo tempo apresenta um conteúdo crítico e propõe a igualdade entre os povos, seja a força propulsora para tamanho êxito.

Por fim, gostaríamos de tecer alguns comentários finais a respeito do processo de pesquisa e de escrita sobre essa obra religiosa política e social no momento histórico na qual estamos vivendo. Nesses dois últimos anos passamos por muitas mudanças políticas que têm transformado nossa realidade social; a nosso ver, temos regredido por meio da reaparição violenta dos preconceitos sociais, raciais e sexuais em nossa sociedade dispersando rapidamente as conquistas dessas “minorias”.

Os questionamentos que a **Obra** propõe pareciam fazer parte de um passado não só histórico, mas de um passado recente também (a ditadura). Contudo, nos últimos tempos de muitos avanços sociais, ainda estávamos longe de haver conquistado uma realidade igualitária ideal. Porém, não pensávamos que íamos retroceder tanto e em tão pouco tempo.

Portanto, hoje em dia, obras como a **Missa** se fazem um texto “necessário” de ser celebrado, *performatizado* e apresentado como “grito” de protesto contra a realidade que estamos vivendo.

A nosso ver, nesse momento somente a Arte poderá nos fazer questionar, entender, protestar e lutar “novamente” por questões de natureza social, política, racial e sexual. Historicamente, a canção tem sido um dos veículos mais poderosos para a realização de transformações sociais no nosso país. Portanto, oxalá as criações canceiras políticas e estudos sobre elas sejam abundantes e permitam que não nos resvalemos novamente e passemos por um processo histórico ainda mais sombrio e de

regressão social tal como aconteceu no passado. A música e suas manifestações sempre constituíram um arsenal libertador dos indivíduos e das sociedades, principalmente na história do Brasil (vide a capoeira e o samba, por exemplo), porém devido ao contexto que estamos inseridos, ela se faz mais premente e mais necessária nos dias de hoje.

Esperamos haver contribuído para esclarecer alguns aspectos que podem, falando, escrevendo e encenando o passado, abordar situações, posicionamentos e ações capazes de melhorar nossas concepções de mundo e colaborar desse modo para uma melhor e maior compreensão do presente por meio da arte.

Referências

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 1995.

ALMARZA, Sara. Quem sou eu para falar... do Chico. *In: CYNTRÃO, Sylvia (Org.) Chico Buarque: sinal aberto!* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

ALMEIDA NETO, Arnaldo Guimarães. **Música das formas**: a melopoética no romance *Avalovara* de Osman Lins. Dissertação (mestrado em Letras). Recife: Universidade Federal de Pernambuco. Letras, 2008. Disponível em: <http://www.pgletras.com.br/autores/diss2008-arnaldo-guimaraes.html>. Acesso em: 15/07/2013.

ARAÚJO, Anderson Leon Almeida de; DUPRET, Leila. Entre Atabaques Sambas e Orixás. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, v.1, n.1, p. 52-63, 2012.

BARBOSA, Lucia Maria Assunção. Representações de si e africanidades em duas letras de canções brasileiras: Cabelo e adereços sob a perspectiva de ressignificação identitária e cultural negra. **Revista Recorte**. Vol. 9, n. 2, 2012.

BARROS, Elisabete Umbelino de. **Línguas e Linguagens nos Candomblés de Nação Angola**. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

BASTOS, Manoel Dourado. **Notas de testemunho e recalque**: Chico Buarque e Paulinho da Viola. Tese (Doutorado em História). Faculdade de ciências e letras de Assis. São Paulo: Universidade Estadual Paulista. História, 2009.

BASURKO, Xabier. **O canto cristão na tradição primitiva**. São Paulo: Paulus, 2005.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Tradução Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

BERND, Zilá. **O que é negritude**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BETTO, Frei. **O que é comunidade eclesial de base**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem**: Histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. Tradução Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Estudo analítico do poema**. São Paulo: EDUSP/ FFLCH, USP, 1996.

CANTON, Ciro. Das “velhas Senzalas” às “Novas Favelas”: a Missa dos Quilombos. *In: Anais do XXV Simpósio Nacional de História e Ética*, 25. Fortaleza, 2009. Disponível em: <http://www.anpuh.org/anais/?p=15148>. Acesso em: 20/07/2014.

_____. “Nuvem no céu e raiz”: Romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970- 1983). Dissertação (Mestrado em História). São João del- Rei: Universidade Federal de São João del- Rei, 2010.

CARDOSO, José Maria Pedrosa. **História Breve da Música Ocidental**. Coimbra: Ed. Universidade de Coimbra, 2010.

CARRIZO, Silvina. Mestiçagem. *In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.) Conceitos de literatura e cultura*. Niterói: Ed. UFF, 2013.

CASALDÁLIGA, Pedro. TIERRA, Pedro. **Missa dos Quilombos**. Encarte do disco Missa dos Quilombos. Rio de Janeiro: Ariola, 1982.

CHATEAUBRIAND. **O gênio do cristianismo**. Tradução Camilo Castelo Branco. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1964.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: estudos, conceitos e objetivos. *In: Literatura e sociedade*, n. 2. p. 37-55, 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Is/article/view/13267> Acesso em: 01/04/2016.

CLÜVER, CLAUS. Inter textus /Inter artes / Inter media. **Aletria**: revista de estudos de literatura, v. 14, p. 10-41, 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit> Acesso em: 30/08/2015.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. **Como ler o texto poético**: caminhos contemporâneos. Brasília: Plano, 2004.

DINIZ, Júlio. O recado do morro- criação e recepção da música popular brasileira. *In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Org.) Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio, 2008.

DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. **Travessia**: a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2006.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução Sandra Castelo Branco. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Tradução Perola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ENSAIO ABERTO/ Instituto Ensaio Aberto: coordenação de Cristiane Moraes Gomes Costa; curador Luiz Fernando Lobo e Daniel Souza. Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2012.

FRANCO, Renato. Literatura e Catástrofe no Brasil: Anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) **História, Memória, Literatura**: o testemunho na era das catástrofes. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2013.

GARCIA, Walter. Notas sobre “Cálice” (2010, 1973, 1978, 2011). **Música Popular em Revista**, v. 2, 2014.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

GYLROY, Paul. **O Atlântico negro**. Tradução Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

HANCHARD, Michael George. **Orfeu e o Poder**: O Movimento Negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988). Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.

HOMEM, Valdete Borges. **O (inter) discurso religioso na obra “Missa dos Quilombos” de Milton Nascimento**. Monografia (Especialista em Língua e Literatura). Criciúma: Universidade do Extremo Sul Catarinense- UNESC, 2008.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (Org.) **A LITERATURA E O LEITOR**. Tradução Luiz Costa Lima, Peter Naumann. São Paulo: Paz e Terra, p. 85-103, 2002.

LAVABRE, Marie-Claire. Maurice Halbwachs y la sociologia de la memoria. In: **Raison Presente**, v.128, p. 47-56, 1998. Disponível em: http://etica.uahurtado.cl/historizaeopasadovivo/es_contenido.php. Acesso em: 01/04/2016.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar- dançar- cantar: desenho das performances africanas no Brasil. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, v. 21, n. 1, p. 133-146, 2011.

LOPES, Nei. **História e cultura africana e afro-brasileira**. São Paulo: Balsa Planeta, 2008.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. “Pipoca moderna”: uma lição- estudando canções e devolvendo a voz ao poema. *In*: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elisabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. **Ao encontro da palavra cantada**: poesia, música e voz. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MINAMI, Edison. Milton Nascimento e o diálogo inter-religioso na Missa dos Quilombos. Niterói: **Conhecimento e diversidade**. n. 1. p. 110-122, 2009.

MORAIS, VAMBERTO. **A primeira comunidade cristã e a religião do futuro**. São Paulo: IBRASA, 1992.

MOURA, Clóvis. **Os quilombos e a rebelião negra**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. São Paulo: Ática, 1988.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *In*: **Anais do Congresso de la rama latino-americana del IASPM**, 2002.

NAPOLITANO Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. O fonograma como fonte para a pesquisa histórica em música popular- problemas e perspectivas. *In*: **Anais do XIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, 2003.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Quilombismo**. Petrópolis: Vozes, 1980.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Canção Letra x estrutura musical. **Revista Aletria**. v. 14, n.1. 2006. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicações_txt/ale14_ale14_sro.pdf. Acesso em: 20/09/2015

_____. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: **Literatura e Música**. São Paulo: SENAC/ Instituto Itaú Cultural, p. 17-48, 2003.

_____. Solange Ribeiro de. Leituras Intersemióticas: a contribuição da melopoética para os estudos culturais. **Cadernos de tradução**. vol. 1, n. 7, p. 293-308, 2001.

_____. **Literatura e Música**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PRANDI, Reginaldo. Deuses Africanos no Brasil contemporâneo. **Revista Horizontes antropológicos**, p. 10-30, 1995.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François [*et al.*]. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.

ROMAN, Artur Roberto. **O conceito de polifonia em Bakhtin**: o trajeto polifônico de uma metáfora. Curitiba: Ed. UFPR, 1993.

SANCHIS, Pierre. Inculturação? Da cultura à identidade, um itinerário político no campo religioso: o caso dos agentes de pastoral negros. **Religião e Sociedade**, v. 2, p. 55-72, 1999. Disponível em: <http://www.iser.org.br/religioesociedade/>
Acesso em 12/10/2015.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual e verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SCHER, Steven Paul. **Word and Music Studies**. Amsterdam/ New York: Rodopi, 2004.

_____. Notes toward a theory of verbal music. **JSTOR**: Comparative Literature, v. 22, n. 2, p. 147-156. Duke University Press, 1970. Disponível em: www.jstor.org/stable/1769758. Acesso em: 15/08/2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.

_____. **O local da diferença**. São-Paulo: Editora 34, 2005.

_____. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. Projeto História. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**. v. 30, n. 1, p. 71-98, 2005.

SENRA, Rafael. Missa dos Quilombos: produto político, religioso e cultural. Juiz de Fora: **Revista Darandina**, UFJF, 2013. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Rafael-Senra-.pdf>. Acesso em: 02/08/2014.

SIMÕES, Rosa Maria Araújo. A *performance* ritual de roda de capoeira Angola. **Revista Textos do Brasil**. n. 14, 2008. Disponível em: <http://www.dc.Itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues>. Acesso em: 18/12/2014.

SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti. O romance nos caminhos da música: A última música, de Nicholas Sparks. In: SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti; SILVA, Agnaldo Rodrigues da (Org.) **Diálogo entre literatura e outras artes**. Cáceres: Ed. UNEMAT, 2014.

STAM, Robert. Bakhtin e a crítica midiática In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor (Org.) **Linguagem, Cultura e Mídia**. São Carlos: Pedro & João, 2010.

TATIT, Luiz. Elementos para análise da canção popular. **Cadernos de Semiótica Aplicada**. São Paulo, 2003. Disponível em: <http://www.piwik.seer.fclar.unesp.br/casa/article/download/623/538>. Acesso em: 01/12/2014.

_____. **O século da canção**. Cotia: Ateliê, 2004.

_____. **Semiótica da canção: melodia e letra**. São Paulo: Escuta, 1999.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance** e memória cultural nas américas. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

_____. **Performance**. Durham and London: Duke University Press, 2016.

TEIXEIRA, Selma Suely, Missa dos Quilombos: um canto de Axé. In: **Revista de Letras**, 1997. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/2298> Acesso em: 08/08/2014.

TIERRA, Pedro. **Depoimento** [nov. 2015]. Entrevistadora: Beatriz Schmidt Campos. Brasília: UnB, 2015, gravada em *Ipad*. Entrevista concedida para uso da elaboração da dissertação sobre a **Missa dos Quilombos**.

TINOCO, Robson Coelho; ALEXANDRIA, Marília de. Poemas música e contemporaneidade: imagens de uma dialogia melopoética. *In: Revista Lumen et Virtus*. Vol. I n. 2, p. 208-217, 2010. Disponível em: http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero2/.../robsontinoco.pdf Acesso em: 15/08/ 2014.

WISNIK, José Miguel. Cajuína Transcendental. *In: BOSI, Alfredo (Org.) Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. A gaia ciência- literatura e música popular no Brasil. *In: MATOS, Cláudia Neiva de. TRAVASSOS, Elisabeth. MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: HUCITEC, 1997.

Nota final

Após a defesa e aprovação do trabalho, no processo de revisão final dessa dissertação para a entrega ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais entramos em contato com a seguinte tese de doutorado:

“Êxodus e Encruzilhadas da Missa dos Quilombos”

Autoria de Augusto Marcos Fagundes Oliveira (2015)

Ao enterarmos do conteúdo percebemos uma aproximação dos textos quanto às reflexões sobre conceitos de quilombo e de *inculturação*. Além disso, o autor apresenta uma ressemantização de quilombo e de questões identitárias por meio da pesquisa das três versões da obra: A **Missa** Celebrada no Recife, apresentada nos Arcos da Lapa e encenada pela Companhia Ensaio Aberto. Embora as escolhas tenham sido semelhantes, as abordagens e as reflexões se divergem, pois, o presente trabalho relaciona o texto musical e as apresentações com à visão de *Performance* e memória do racismo em uma obra engajada.

ANEXOS

Anexo 1

Entrevista de Pedro Tierra concedida para a elaboração da dissertação sobre a Missa dos quilombos, realizada em novembro de 2015.

Beatriz: Eu queria que o senhor falasse à vontade...

Pedro Tierra: Vamo...Acho que seria interessante (pouco) pra gente situar... a **Missa** ela é resultado de um processo de vivência, de aproximação entre eu e Pedro Casaldáliga, né? Bom, daí eu vou, pra você se situar bem, eu nasci numa região do Norte antigamente era Norte de Goiás hoje é o Estado do Tocantins. A minha família é uma família de... sempre desde cedo, né? Nós tivemos um contato muito forte, muito presente com a vida pública, a política, as disputas políticas. Eu sou o sétimo filho dessa família de lavradores do Piauí que vieram da região de Floriano nos anos 30 na verdade de 1930 e se estabeleceram numa cidadezinha chamada Porto Nacional, que fica em uma das cidades mais antigas daquela região daquela margem do rio Tocantins. Hoje ela fica a 60 km mais ou menos de Palmas. E por que, que eu estou situando isso? Porque a outra figura que é decisiva desse processo de criação da Missa é Pedro, Pedro Casaldáliga, que é catalão duma aldeiazinha de mil anos mais ou menos chamada Balsarene, perto de Barcelona. Esse homem veio pro Brasil em 1968 e ele chegou aqui no segundo semestre de 68, ou seja, poucos meses depois que ele chegou, ocorreu a decretação do AI-5, que na verdade anoiteceu o país. E ele por uma escolha muito madura, Pedro antes de vir pra cá tinha feito uma experiência na África, breve. Depois optou pela América Latina com o desejo de se fixar na Bolívia, mas desembarcou no Rio de Janeiro e foi pra um curso em Petrópolis em preparação, ele ainda não era bispo e aí tomou o rumo que definiu a vida dele que é cidadezinha a margem do Araguaia próxima da região que eu nasci a São Félix do Araguaia, Ilha do Bananal. Pedro de convicções profundas é uma pessoa pra quem o cristianismo fez muito bem, não é? Isso é raro, é uma pessoa duma integridade. Eu asseguro a você que não conheci ninguém na vida com o mesmo perfil que ele. E aí eu ligo pro começo de nossa história da **Missa**. Quando ocorreu o AI-5, foi decretado o AI- 5 pelo general Costa e Silva eu fui, eu era presidente de uma entidade estudantil chamada Casa do Estudante Norte Goiano – CENOG. E essa entidade com a AI-5 ela foi posta na ilegalidade. Foi fechada. Ela tinha um patrimônio lá na minha cidade, especificamente em Porto Nacional, esse patrimônio

foi transferido para o governo e depois foi pra Universidade até tal. E eu começo nessa época em 1969, ou seja, quatro/cinco meses depois da decretação do AI-5, eu vou pra clandestinidade e de 69 a 72 eu ando para várias cidades do Brasil, particularmente Curitiba, São Paulo mas não só, mas com a base sobretudo de militância em São Paulo e me tornei nesse período militante da Ação Libertadora Nacional – ALN – que era dirigida pelo Marighella. E eu fui preso em 1972. Caí aqui perto. Vinha cumprir uma tarefa na organização e a pessoa com quem eu ia me encontrar me entregou pra polícia. Então, cai em 72 e como a minha base era São Paulo então eu respondi a primeira etapa do interrogatório. Foi em Goiânia, depois Brasília, depois Goiânia de novo, depois Brasília. Fiquei alguns tempos, meses aqui no Setor Militar Urbano. E depois daqui, eu fui levado pro DOI-CODI de São Paulo e um curto período no presídio Tiradentes. Voltei pro DOI-CODI lá na rua Tutoia, de lá voltei pra Brasília pra prestar depoimento na auditoria militar aqui na 11° região militar e fiquei aqui de Dezembro a março de 1973, dia 27 de março de 1973 eu voltei pro DOI-CODI no segundo exército para uma terceira terrível temporada lá. Fiquei no ano de março a outubro, naquela coisa era um inferno comandado pelo Ustra, que morreu aqui pacificamente há três semanas atrás sem nem ter ido a julgamento. E de lá eu fui pro Presídio do Carandiru. Pedro Casaldáliga em contato com o bispo da minha cidade num.. eles iam pra.. em 1974 isso, eles iam pra conferência da CNBB de Itaíci, que ocorre em geral no período da Semana Santa tal, e ele pediu pro bispo da minha cidade, que era muito amigo da minha família. Eu sou, venho de uma família muito católica, tive irmão que é falecido foi frade dominicano. Eu próprio fui seminarista durante um ano. Fui expulso do seminário, voltei pro seminário, pra outro seminário fui expulso pela segunda vez e aí, o reitor disse assim: “ô meu filho muda de ramo”. E depois eu me afastei de qualquer atividade e, sobretudo, mesmo do pensamento de qualquer doutrina religiosa e tal. Mas mantive os laços com as pessoas e então, o Bispo era muito amigo do Dom Celso Pereira muito amigo falou pro Pedro, falou assim: "Você tá querendo visitar lá os presos do Carandiru e tem lá essa pessoa". E eu não recebia muita visita, as coisas eram muito difíceis no país e aí, minha família é muito pobre não tinha como se deslocar de Porto Nacional pra São Paulo isso era uma coisa, era uma volta ao mundo. Então, naquele sábado num certo sábado, o carcereiro, depois que meus companheiros já tinham decidido pra visita no pavilhão cinco do Carandiru, na casa de detenção lá, e ele, chega o carcereiro e diz: “Ó, tem uma pessoa querendo visitar você”. Eu fui surpreendido porque não tinha nada previsto... De vez em quando meu irmão ia me visitar, mas não foi naquela ocasião.

Quando eu descí para o espaço que era de recepção das visitas tava lá Pedro Casaldáliga, e ele disse: “Você não me conhece e eu não te conheço, eu tô aqui no nome do D. Celso e no meu próprio nome pra visitá-lo” e foi uma coisa, uma ligação quase que imediata, né? Enfim, conversamos e ali nasceu o primeiro vínculo com ele. Ele tinha conhecido os poemas que eu havia escrito que haviam saído um que outro ainda, um livrinho que só ia ser livro mais tarde, que são registros de cotidiano na prisão que ganhou a forma de livro: “Poemas do Povo da Noite” – eu vou te deixar um exemplar pra você conhecer. Tem uma reedição dele aí. E aí, o Pedro que fez o prefácio desse livro. Então cinco anos depois que eu fui preso, quando eu fui libertado eu voltei a ter contato com ele. Então a gente manteve inclusive uma correspondência por meio de outro amigo, também Bispo. Pessoal brinca comigo: “você é o comunista mais cercado de bispo que...”. Dom Thomás... Dom Thomás foi a pessoa que me deu trabalho depois que eu saí da prisão. Então, passei a trabalhar com Thomás e Pedro. Pedro em São Felix, Thomás em Goiás velho e me estabeleci em Goiânia em 1977 em agosto. O que tem isso a ver com a **Missa**? A missa ela resulta dessa aproximação desse contato, os laços de confiança e de sensibilidade que foram nos aproximando e dois anos depois que eu saí da prisão nós sentamos e escrevemos uma Missa que se chama “Missa da terra sem Males”. Naquela época, eu estava trabalhando com as populações indígenas e havia uma pressão brutal até setenta e oito (1978) por aquilo que a Ditadura chamava de emancipação dos índios. Tinha um ministro do interior, Rangel Reis, que dizia assim: Não, em quinze anos não haverá mais índios no Brasil; estarão todos integrados e dentro da civilização, tal. Naquela época, se calculava com as estatísticas a presença de duzentos e vinte a duzentos e sessenta mil índios nas diversas nações no Brasil. E eu fico pensando como é que são as coisas, hoje a população indígena brasileira, inclusive devido às várias políticas, particularmente as políticas de saúde pública, que reduziu muito a mortalidade infantil nas aldeias. Hoje, a população indígena no Brasil está beirando um milhão e ninguém lembra quem foi Rangel Reis. Então, nós naquela pra fazer frente, naquela ofensiva nós escrevemos essa que é um texto litúrgico, foi uma primeira experiência que eu diria assim, se você observar direitinho quem lê o texto ou quem ouve vai observar direitinho vai notar qual o texto de um, qual o texto do outro. Nós fizemos em parceria, embora a gente tenha trocado o texto para que cada um opinasse sobre mas você vê uma diferença de estilo. E, convidamos um índio nascido na Argentina, no Norte na região de Jujuy, mas que vivia no Brasil, naquela época, no Rio Grande do Sul em Porto Alegre, Martin Coplas, pra fazer a música. Então, ele fez a

pesquisa e tal. Nós apresentamos, ainda em 1979, a **Missa da terra sem Males** e causou um impacto até acima da nossa expectativa porque naquele momento a Igreja Católica no Brasil vivia um momento ímpar em quinhentos anos de história, de muita identificação com as comunidades mais pobres de periferia das grandes cidades, os posseiros, Pedro né? E as populações indígenas, com Thomas etc. Tinha uma geração de bispos como não tinha havido antes e não creio que tão cedo haverá depois. Uma geração que inclui D. Hélder Câmara, que inclui Aluísio, Ivo Schreider, Dom José Gomes da Silva, Dom José Brandão Villella, Augusto Fragoso, Valdir Calheiros, Thomás, Pedro, Dom Fernando aqui de Goiânia que era bispo aqui arcebispo de Goiânia, Paulo Evaristo, enfim, quer dizer era uma relação de homens de grande peso do ponto de vista de autoridade moral como também de capacidade de elaboração e de intervenção na vida pública do País tal. De modo que a “Missa da Terra sem Males” foi apresentada na Catedral da Sé com a presença inclusive de D. Hélder e Dom Hélder falou pro Pedro inclusive: Por que você não faz uma missa pros negros?” Desafiou ele, né? E esse, esse desafio... Pedro chegou pra mim e disse assim: Vamos fazer a missa dos pretos, vamos? Aí, eu perguntei pra ele: Quem você acha que devia pôr a música? Ele disse: “Ah, eu acho que devia ser o Milton Nascimento”. Eu falei: Pedro você não tá na Catalunha, você não acha um Milton Nascimento aqui na esquina. O Milton que tava naquele momento, talvez no momento mais forte do ponto de vista de criatividade da carreira dele. Aí, ele disse: Isso não é problema meu, é problema seu, resolva”. E aí, eu fui procurar...Por uma série de coincidências eu acabei chegando no Milton, e o Milton também procurava o Pedro por outras razões. Você pode procurar na discografia dele, que antes da **Missa dos Quilombos**, do “bolachão” da **Missa dos Quilombos**, você vai ter um outro que chama “Sentinela” e no “Sentinela” o Milton põe na capa do disco um verso do Pedro, ou seja, eles estavam se procurando. Bem, aí conseguimos armar um encontro que ficou registrado, tem isso na capa do disco, em Goiânia. E ali a gente começou a trabalhar a pesquisa sobre a **Missa dos quilombos**. A **Missa dos Quilombos**, ela é uma missa muito mais difícil pra Igreja Católica do que a Missa da Terra sem Males porque a Igreja que seguramente tem, a Igreja como instituição, dentro da História tem uma responsabilidade brutal sobre o que ocorreu com as populações indígenas na América, que eu diria, o processo de evangelização conduzido simultaneamente como parte constitutiva do processo de colonização matou a alma, ou seja, destruiu as culturas dos índios para colocar a cruz no lugar. No entanto, eu penso, quer dizer, historicamente é possível dizer que sem cometer injustiça inconciliações que

a Igreja salvou muitas vidas, vidas físicas, porque ela tem algumas figuras como Las Casas por exemplo, que faz a denúncia do massacre das populações indígenas na América para os reis de Espanha e outros muitos outros, partes que se identificaram e aqui no Brasil também, né? Figuras como Anchieta, como Nóbrega, como o próprio padre Vieira. Eles se levantaram na defesa das populações indígenas. Agora, com relação aos negros, você não pode dizer a mesma coisa. Então, pra Igreja é muito mais difícil assumir historicamente a defesa dos negros por quê? Porque o padre Vieira, por exemplo, que era um grande intelectual, talvez um dos maiores intelectuais da sua época, eles justificavam a escravidão dos negros em nome da liberdade dos índios: “Não, os índios têm alma, o Papa disse que os índios têm alma”. Tem uma bula papal dizendo isso aí, os negros... Tem uma frase que diz assim: “Não há Brasil sem Angola”. Então, quer dizer, é isso, precisa da carne humana que vai alimentar os canaviais e vai alimentar os engenhos, né? Quando Pedro propõe isso aí, a gente começa a trabalhar. Nós fizemos a pesquisa então de 78, 79, no começo de 79 nós começamos a levantar no ano anterior em 78 lá no Rio Grande do Sul, uma coisa curiosa para quem pesquisa como você. Nós começamos a levantar dados sobre as populações negras no Rio Grande do Sul, na região de Pelotas. Que ali você tem um forte núcleo que ao longo de muitos anos até pode se contar em século: a produção do charque. Pelotas reproduzia a carne do charque que era transportada por navio, navegação de cabotagem pros canaviais para alimentar os escravos nos engenhos de Pernambuco. Então, tem uma forte raiz ali. Coisas que a gente nem suspeitava, né? Rio Grande do Sul é coisa de alemão, italiano, polaco. Bom, e aí nós começamos esse levantamento eu fui fazendo o levantamento, enfim, a partir da bibliografia que eu conhecia, o que eu tinha seja nos anos de prisão seja mesmo no período anterior, a produção da historiografia da época sobre Palmares, sobre as rebeliões negras, a rebelião dos alfaiates, por exemplo, na Bahia então, fomos juntando isso e aí começamos a escrever com esse material na mão. O Pedro em São Félix e eu em Goiânia, então começamos a trabalhar. Eu sempre fui muito atento e muito apaixonado pelo estudo histórico: a história do Brasil, história em geral, enfim, a minha âncora pra produzir a minha literatura e eu disse pro Pedro: eu não vou mexer em liturgia; isso é com você que celebra, eu vou contar história. Nós fomos trabalhando e fizemos esse trabalho de 79 até 81. Com alguns encontros às vezes eu ia a São Félix, ele sempre ia a Goiânia, a gente ia, e às vezes a gente se fechava, por exemplo, nós fomos ficamos dez dias em Itaici, lá perto de Campinas pra escrever. Aí, ele passava pra mim, eu passava pra ele o que eu tinha feito de modo que, a **Missa dos Quilombos**, do ponto

de vista literário, ela é muito mais coesa, não há uma justaposição de textos, né? Ela é um trabalho de fato mais elaborado, mais a quatro mãos. E o Milton durante esse período ficou esperando chegar a letra, o texto. Eu fui a Belo Horizonte levar pra ele, essa época ele tava vivendo lá. Quando ele viu, ele falou assim: “Mas isso não é uma Missa, isso é uma Semana Santa”. Por que é um volume de texto grande, com uma estrutura quer dizer da “Missa da Terra sem Males” também. Ela não é um jogral, não é uma peça de teatro, ela é uma missa. É nesse, quer dizer, com esse perfil. Então ela tem e o Pedro é muito rigoroso nisso: O Pedro, que é uma pessoa que ao longo da vida tem atitudes muito... eu diria às vezes até iconoclasta, mas ele é muito rigoroso no cânon, então é uma missa romana, que tem todos os componentes os momentos do ritual da liturgia da Missa Romana. Portanto, nós produzimos uma Missa Católica Romana com estrita obediência ao rito. Ora, o conteúdo é um conteúdo que bate em algum momento de maneira muito forte na própria Igreja Católica, no Rito Penitencial vai se perceber isso, mesmo no ofertório enfim, e nós... Eu diria o seguinte: o texto é de uma contundência incomum. Ele guarda uma força que vai conferir a ele uma certa permanência. Se a gente abstrai o texto em si e a gente se coloca o ambiente digamos, cultural e social do Brasil de 1981, a **Missa** vai oferecer uma contribuição muito importante para introduzir na pauta da sociedade Brasileira da época, o tema do racismo, do combate ao racismo, o tema da defesa das tradições afro-brasileiras, o tema da história da resistência dos negros escravizados no Brasil. É tanto que produziu uma reação dos setores conservadores da direita, né? Que a direita no Brasil, ela não dorme é muito atenta. Então, a celebração, a primeira celebração ocorreu na Serra da Barriga, lá no Quilombo depois que foi tombado e tal. (Ah, antes de Recife?) Antes do Recife, nós descemos da Serra da Barriga pra ir pro Recife, certo? Então, antes de ocorrer a celebração lá na Praça do Carmo, né? Nós fizemos uma concentração e a **Missa** foi celebrada não exatamente com a mesma envergadura, lá na Serra da Barriga foi uma espécie de romaria que se fez e ali vários setores laicos... Eu me lembro de duas figuras importantes no período, nós perdemos uma recentemente: Joel Rufino dos Santos, historiador. O próprio Abdias foi então nos Palmares na reunião à noite. E nós, ali, acho que a gente deu uma contribuição pra aquilo que seria os primeiros passos no sentido da construção disso que hoje é a Fundação Palmares, que dizer, que é um instrumento do governo, do Estado Brasileiro, pra tratar dos temas relativos das populações negras. Bem, dito isso, aí nós, eu dizia, que houve uma resistência muito forte, prévia dos setores conservadores. Os jornais da época vão dar notícia disso tal, que... como a figura

do Dom Hélder era uma figura proibida na imprensa, na censura, a ditadura considerava Dom Hélder uma voz que não podia se expressar, então vedava pura e simplesmente. Não tinha. Então, a imprensa conservadora bateu muito forte. Então, isso acabou nos ajudando na divulgação por que aí provoca reação, tal. Segundo uma revista publicada pelo Ministério do Interior na época, no Largo do Carmo naquela data, em 1981 tinha 30.000 pessoas na celebração que foi feita com D. Hélder Câmara, Pedro, Thomás, D. José Maria Pires, que era um dos poucos bispos de origem afro-brasileira que a Igreja Católica tinha, né?

(Suspende aqui um pouquinho que eu vou)...

Voltando, né? Nós vimos nessa reação da direita que nós estávamos tocando numa corda sensível na sociedade Brasileira, uma sociedade racista e com uma peculiaridade quer é o racismo dissimulado, né? Dissolvido num conjunto de comportamentos que vão um pouco criando mitos sobre o bom senhor de escravo, essas coisas... aqui, o escravo era gente de casa. Assim, que nem a Folha de São Paulo dizia: não é ditadura, era ditabranda. Isso tudo era reação, dessa maneira foram quatrocentos anos escravidão feroz. Os registros históricos dão conta de comportamentos absolutamente bárbaros, né? Contraditórios... Há uma diferença entre a atitude que a sociedade Brasileira historicamente assume com relação aos índios e em relação aos negros. A atitude com relação aos índios foi de extermínio, foi de rechaço: "então essa terra é sua? Eu vou tomá-la e vocês vão desaparecer". Com relação aos negros foi diferente porque ela não podia mover a economia escravocrata sem a mão de obra escrava. Então, do ponto de vista das populações afro-brasileiras, africanas e depois afro-brasileira porque os filhos dos escravos também eram escravizados séculos. A economia da colônia repousava sobre essa mão de obra no canavial como nas minas, como depois na cultura do café. Os grandes ciclos econômicos foram todos ele a produção da riqueza, em última análise foi resultado da exploração da mão de obra escrava e aí, do ponto de vista da população negra era dormindo com o inimigo literalmente, né? Quer dizer então, porque eram tratados como animais eram tratados como objeto, como posse, o dono. Não era incomum ao chegar no Porto da Valungo, no Rio de Janeiro, quando o senhor vinha comprar os escravos no mercado em alguns casos ele ferrava como se ferra gado pra deixar a marca de posse propriedade. Então, a gente traz com a **Missa** e o texto da **Missa** espelha isso, essa brutalidade da relação e, ao mesmo tempo, a dependência que os colonizadores tinham da mão de obra pra tocar da economia do País. Então a obra traz na forma de denúncia, inclusive denunciando a própria Igreja, o Pedro sobre isso

ele não faz concessões ele diz de maneira bastante contundente explícita essa percepção que ele tem. Bem, com a apresentação da **Missa** em Recife, houve da parte dos movimentos sociais à época, o movimento sindical, os primeiros passos da constituição dos movimentos negros propriamente, uma abertura grande e uma boa recepção, né? Ainda que, evidentemente com reservas em se tratando de uma peça que afinal de contas é produzida por uma instituição, ela não foi produzida pela Igreja mas ela, a **Missa** não pode se afastar dessa responsabilidade histórica da Igreja então, evidente, né? Quer dizer, os movimentos negros, particularmente aqueles mais avançados, politicamente mais radicalizados: “Isso é bem-vindo, mas isso é coisa de branco”. E é compreensível que fosse assim. A **Missa** passa a percorrer, né? Primeiro ocorre com ela... ela desafia o titular, as concepções do titular da Sagrada Doutrina da fé, o cardeal Ratzinger. E ele por meio de um outro bispo, arcebispo da cúria chamado Giuseppe Casória, ele pede explicações sobre essa **Missa**, que isso era algo herético e isso também, eu acho que ajudou assim como a reação da direita, lá em Pernambuco pelos jornais do Comércio e outros jornais, essa reação dos setores mais conservadores da Igreja num momento em que a teologia da libertação tinha uma forte inserção nas comunidades, e tinha uma capacidade principalmente enorme de capilaridade: ela tava em tudo qualquer lugar, isso também foi importante. Houve um processo que resultou na proibição da **Missa**. Como que a gente reagiu a isso, né? A proibição é de que a **Missa** não ocorra como Eucaristia. Ora, a Eucaristia é o núcleo central da **Missa**. Aí eu falei pro Pedro, ele falou: “olha, vamos ver quais são as razões que eles tão apresentando”. E a razão era uma coisa estranhíssima, né? Dizia o seguinte: que a **Missa** não pode ser utilizada como instrumento pra um segmento, uma raça, um setor específico. Aí eu falei pro Pedro: “Mas se não serve para ajudar na libertação pra que que serve mesmo, né?” Mas aí a capacidade que nossa gente, o povo brasileiro tem, as comunidades, os movimentos, o que é o pessoal fez? Deixou de fazer a Celebração Eucarística mas a **Missa** seguiu seu curso como discurso e, aí, ela vai ter diferentes montagens. Eu vou me encaminhar pra isso agora para te destacar não sei, é provável que você conheça, que houve... Nós fizemos depois de Recife aconteceu em Belo Horizonte, depois nós fizemos em 1992, ou seja, nove anos depois da primeira nós fizemos nos quinhentos anos dos descobrimentos espanhóis nós apresentamos a **Missa** na frente da Basílica de Santiago de Compostela com o Milton e Pedro não foi.

Beatriz: O senhor ia sempre?

Pedro Tierra: Sim, só a montagem do texto e da música, sem eucaristia. Infelizmente, né? A Congregação da Doutrina da Fé conseguiu bloquear uma apresentação que ocorreria na frente da Catedral de Notre-Dame, seguramente teria uma repercussão muito maior do que fazer na Espanha. Fazer uma coisa em Paris você fala pro mundo, né? Não deu. Bem, então quer dizer, no retorno da Galícia, no retorno da Espanha a gente voltou a apresentar aqui em vários lugares do Brasil. Aqui, vários grupos foram fazendo às vezes o texto integral às vezes diferenciado aqui ali, nas reuniões de comunidade, nas celebrações também grupos católicos, nos sindicatos. Enfim, o povo se apropriou da **Missa**, que é a coisa melhor coisa que podia ter acontecido a ela. Mais tarde ocorre uma coisa que é muito importante, a meu juízo foi a melhor montagem da **Missa**. Ela foi trabalhada por um grupo de Teatro que chama Companhia Ensaio Aberto – a turma do Luís Fernando Lobo, da Tuca, lá do Rio e eles fizeram, eles têm a **Missa** como uma das suas apresentações mais fortes, mais presentes no repertório deles. Então eles rodaram o Brasil em várias cidades e aqui em Brasília, por exemplo, eles vieram em duas ocasiões ali no Plínio Marcos na Funarte com uma receptividade enorme e foram pra fora do País. Eu assisti a **Missa dos Quilombos** no teatro dona Maria em Lisboa há poucos anos atrás, há uns três anos atrás, com essa montagem. A **Missa** ela se presta pelo rigor do discurso e da música porque a música, você que é estudiosa do assunto vai ver que, sobretudo a **Missa dos Quilombos**, ela é muito percussão, é muito tambor, né? Uma coisa muito forte, toca muito o coração das pessoas e a expressão africana vem junto. Sobre esse aspecto acho que é interessante também abordar isso. “A Missa da Terra sem Males” ela tem corda, sopro, quena, charango, né? E a **Missa dos Quilombos** tem os atabaques, tem os instrumentos de percussão, os tambores pra marcação dos ritmos de forma muito rigorosa. Eu acho que isso tem uma importância. Dá a ela uma possibilidade plástica pra resultar numa montagem que a meu juízo é a melhor montagem da **Missa** que é essa da Companhia Ensaio Aberto que foi convertida numa peça de teatro e de dança que junta tudo isso, por exemplo, palavra, dança e a música dentro de uma oficina funcionando, com as máquinas funcionando, ou seja, o Luiz Fernando, ele e o grupo da Companhia Ensaio Aberto eles conseguiram pegar um rito católico que começa com um ponto de umbanda, não é? E colocá-lo dentro de um cenário que eu diria assim que é muito próximo ao cenário da Revolução Russa de 1917. Então, ele conseguiu potencializar plasticamente, visualmente, com uma movimentação de cena extremamente interessante que deu força e permanência pra mensagem que a **Missa dos Quilombos** quer traduzir, quer produzir, quer expressar. Eu

considero, como eu te disse, considero essa é a melhor, a montagem mais bem resolvida, mais bem realizada, ela perde ritual celebrativo, ela ganha uma dinâmica quase teatral, né? Então essa um pouco a história dessa **missa** que a meu juízo oferece uma contribuição importante pra gente tratar de um problema que não é bem tratado pelo País. O Brasil continua sendo um país racista, nós também, essas coisas... na semana passada, esse negócio da Thaís Araújo, essa coisa toda. Isso tá permeado por uma cultura escravocrata dissimulada que a gente num certo sentido naturaliza acha que é assim mesmo, tal. Nós estamos reproduzindo aqui comportamentos acho que eram comum na África do Sul, na época do Apartheid. Então, a gente precisa entender acho que esse é um desejo nosso, né? Tanto de quem criou a **Missa** propriamente, quer dizer, o Pedro eu e o Milton pra pautar um tema de difícil tratamento na sociedade, como as pessoas que vieram depois e fizeram as montagens e as apresentações seja de trechos da **Missa** seja de texto integral. Por que? Porque nós concebemos a **Missa** como uma elaboração estética, uma elaboração artística, mas sem nos apartarmos, sem cair no esteticismo, sem nos apartarmos dos desafios que sociedade brasileira apresenta e que ela busca refletir, que a **Missa** busca refletir. Então, em resumo é isso, né? Que eu poderia passar pra você assim, de maneira panorâmica aí, acho que valeria a pena você, a gente não precisa de encerrar hoje evidente, se você precisar de voltar a conversar comigo, sem problema. Mas a gente pode conversar mais um pouco aqui daquilo que você me perguntaria antes do ...

Beatriz: O senhor falou quase tudo que eu precisava ouvir. Sobre a questão dos movimentos negros e sua receptividade, houve resistência de algum grupo, por ser Missa?

Pedro Tierra: Por duas razões, né? A **Missa**, primeiro porque ela é um ritual católico, segundo tem dois brancos na história, quer dizer, você tem um filho de um sertanejo e um catalão, mas com relação a isso não houve muita... porque tem Milton, a figura dele fala por si, a música dele fala por si. Então, eu acho que o pessoal pegou no mais, que eu considero mais importante. A reação dos movimentos digamos laicos foi uma reação de acolhimento, mas também de acolhimento crítico sem abrir mão... Então, eu acho que isso revelou o quão profunda é a presença da Igreja Católica mesmo e, particularmente naquele momento, nos movimentos laicos do País. Então acho que isso é um aspecto que a meu juízo beneficiou o bom acolhimento da **Missa**. Isso é uma coisa, a outra, e houve uma pessoa como Joel, por exemplo, Joel, professor de história, negro, fundador da Fundação Palmares e tal, não era religioso. Eu conheci o Joel na

prisão, era meu amigo porque nós dividimos cela lá no Presídio do Hipódromo em São Paulo. Ele guardava distância com relação à Igreja, mas entendia o papel que esse texto jogava partindo duma Instituição que tinha uma ampla audiência, seja porque naquele momento se opunha claramente contra a ditadura. É bom lembrar que é 1981 e por figuras muito autorizadas, quer dizer: Paulo Evaristo, Hélder Câmara são pessoas de estatura nacional, estatura mundial. Esse é um aspecto. Por outro lado, entre os negros cristãos isso foi uma dádiva, porque inclusive surge um movimento de negros cristãos que chamava “Grupo União e Consciência Negra”, foi criado no âmbito aqui da CNBB tal, mas, por exemplo, o movimento negro unificado, falou: “Não, tá bom. Mas vocês lá e nós aqui”. Isso é... Temos que definir quem é protagonista quem é apoiador, tal. Eu acho que a gente ofereceu uma contribuição, evidente que ela é limitada, tanto do ponto de vista estético como do ponto de vista histórico, você não pode, porque esse texto aconteceu em 1981, você pode não negar quatrocentos anos de compromisso da Igreja Católica com o sistema escravista dirigindo o Brasil.

Beatriz: E quanto ao Ensaio Aberto??

Pedro Tierra: Eles fizeram uma coisa eu achei fantástica, realmente muito legal. Em razão disso, eu tenho dado uma colaboração, uma contribuição pra eles. Depois da **Missa** eu escrevi um texto pra eles, um texto pensando na Companhia que chama “A Pedra do Cais”, que é um texto para lembrar a figura do almirante negro na Revolta da Chibata de 1910, que eles encenaram lá no armazém 5, que é também uma experiência muito interessante voltada também pra essa questão de pautar a história da resistência negra no Brasil a esse racismo terrível, dissimulado, eficiente que...

Beatriz: E o Milton foi criticado?

Pedro Tierra: Não. A crítica acho, um bom crítico de música que nós tínhamos à época era muito amigo do Milton, muito admirador do Milton, o Tárík de Souza, ele faz observações críticas à **Missa**, mas, em geral, ele acolhe muito bem também, né? Porque o trabalho é um... é como diz o Milton: “aquilo não é uma missa, é uma Semana Santa”. Uma construção quase que uma ópera, uma coisa... Foi muito trabalho pra ele. A gente ficava... “Pô, mas vocês não me cobrem prazo” ele dizia... “por que eu tenho”...

Beatriz: E os senhores entregaram o texto inteiro?

Pedro Tierra: Isso, eu cheguei entrei no ônibus saí com esse negócio aqui, risos... Conversando depois... teve uma importante contribuição de texto pro momento da “Comunhão” que foi feito pelo Fernando Brant, né? Que a “Comunhão” no texto, não no texto no primeiro, porque no primeiro, na primeira apresentação, o rito da comunhão

é só música, não tem letra. Depois o Fernando Brant, eu vendo aqui, ele fez o texto pra... (mas, no disco é só música?) É, no disco inicial, mas você tem na “comunhão”, nas gravações seguintes, que tem o texto. Que o Fernando Brant fez que enriqueceu, Fernando é um grande poeta, um cara... Então, o Milton, ele tem uma coisa, acho que esses registros em torno de uma coisa, que é significativa, né? Pra cultura nossa do período pelo menos é sempre bom, a gente... o Milton, ele dizia pra nós: “Mas ó, antes da **Missa dos Quilombos** eu era um outro, depois da **Missa dos Quilombos** é outra coisa”. Ela teve um impacto muito forte na percepção que eu próprio tinha do meu papel como indivíduo e como artista. Isso também é muito... Quando ouvi isso fiquei muito feliz porque o Milton é um artista maior, eu acho que a gente fazer um artista maior pensar sobre si mesmo, sobre o seu País, sobre sua condição, eu acho que isso aí pra mim é um prêmio.

Beatriz: E o Milton como ativista?

Pedro Tierra: Uma vez perguntaram pro Caetano, achei ótima a resposta. O Caetano, talvez com ironia, né? Ele falando sobre os movimentos musicais tal. O Caetano é uma pessoa muito inteligente aí, perguntaram... ele falou sobre bossa nova, ele falou sobre tropicalismo, ele falou sobre isso sobre aquilo aí, o Caetano foi e disse assim.... tá, você falou do movimento tropicalista, você falou sobre isso sobre aquilo, onde você situa o Milton Nascimento? A resposta dele foi ótima: “O Milton sozinho é um movimento”. A apresentação da **Missa** em 1992 em Santiago de Compostela na frente da Basílica tem alguns registros que acho que é importante que você conheça. Nós estamos no verão dos europeus, mês de julho, calor... mesmo a Galícia, que não é como a Andaluzia, tão quente, mas era calor. Eles nos convidaram, os organizadores dos quinhentos anos do Descobrimento dos Espanhóis, e se montou uma estrutura fantástica, um palco, os alemães montaram aquele palco lá, não sei quê. Nós tínhamos 42 artistas em cima daquele palco: coral, bailarinos, cantores e os músicos instrumentistas, a turma de percussão, Robertinho Silva, tal. E o Márcio, que é o produtor a época, Marcinho Ferreira que era o produtor, que era uma figura muito próxima do Milton, já é falecido, e ele concebeu a **Missa** como celebração sem eucaristia, mas nós fizemos a eucaristia, meio assim mesmo, pouco ortodoxa digamos assim, o pessoal armou uns pães lá e começou a distribuir. A Praça “Dobradoiro”, que é uma praça estilo espanhol, quadrada, fechada, na frente você tem a basílica, do lado direito da basílica você tem um hospital de *los Reis* que foi construído por Fernando Isabel, ou seja, uns quinhentos anos, ou seja, em 1500, do outro lado, em frente à basílica, você tem o poder executivo, a

prefeitura tal... do outro lado área a justiça, da cadeia, antigamente era isso, bem. A televisão espanhola, ela montou sua estrutura né? Pra fazer o registro, ou seja, e mandou ao vivo as imagens e ainda sim tinham quatro mil cadeiras pras pessoas se sentarem, pra assistir. Aí tem dois registros importantes, a gente entra pelo fundo, pelo público com os artistas, os músicos tal, cantando “e nós que viemos de outra terra de outro mar” lembrando da Clementina, né? Aí, a gente vai misturando essa música com músicas de carnaval etc... Tudo muito paramentado, fantasiado e tal e aquilo dá um ritmo de alegria aí, as pessoas sobem, se posicionam no palco: silêncio. E aí vai começar a **Missa dos Quilombos** como eu disse pra você: uma missa que é um rito católico, em frente a uma basílica que levou trezentos anos sendo construída, no País das bruxas: a Galícia. Dentro da Espanha, que levou muita gente pra fogueira na época da Inquisição. Então começa com um ponto de umbanda o “Ony Saruê”, na voz duas negras evangélicas mineiras acompanhadas por um tambor de jongo batido pelo Negreiros, lá do Rio. Então faz aquele silêncio e você escuta o bater do tambor de jongo. Aquilo ecoa na Praça e elas sem outro acompanhamento começam a cantar o “Ony Saruê” e eu cutuquei acho que foi o Paulo César e falei: “Esse povo aqui tem experiência em botar gente na fogueira, então esse negócio tem que dar certo”. Mas na hora que termina o “Ony Saruê” aquele silêncio se rompe e as pessoas se levantam e aplaudem, eu falei: “Bom, agora nós estamos abençoados a gente pode fazer o que quiser aqui que já foi”. E, aí eu perguntei pro Negreiros: “O que você atribui a reação dos galego aqui?” E quando terminou a **Missa** ele disse: “É porque esse ponto de umbanda é um sucesso de 10 mil anos, fala na alma de qualquer gente” Mas tem um outro aspecto que é uma coincidência espetacular. No momento já no final da **Missa** quando se faz, num dos intervalos do texto, o Milton tá cantando e aí o texto se refere a um chamado, né? Então na hora que para de ser dito o texto de voz, parece que tinha sido cronometrado, tocam os carrilhões da basílica. Então foi um negócio assim que foi, o pessoal foi tomado por uma emoção impressionante. Tanto que no final tem um texto que sou eu que digo já indo, depois da comunhão “trancados na noite”... Aí, quando terminou aquilo virou uma festa tamanha, que um galego me abraçou e disse: “que maravilha, eu não sabia que o senhor falava galego” eu falei: “mas não falo galego” mas quer dizer por que ali não precisa falar, era só aquela língua. O grau de comunicação entre os artistas e o público era tamanho né? A identidade por causa daquilo que estava sendo dito tal que era dispensável. Então quer dizer: são registros importantes. O Milton conta muito comovido esse episódio dos carrilhões, ele disse assim: “quem ia planejar aquilo?” Tem

um espaço de silêncio e os sinos tocam. Então, depois de 1992 eu acho que a grande contribuição que se deu pra permanência da mensagem da **Missa** foi dado pelo Ensaio Aberto.

Beatriz: E a apresentação de um grupo de artistas de Zezé Mota, Milton Gonçalves, o senhor estava lá?

Pedro Tierra: E eu não fui, eu tava na campanha do Lula. Na época, tava a Zezé. Ah, teve uma, essa o Milton foi que foi em Aparecida. (Em Aparecida do Norte?) O Milton segurando a imagem. A dançarina tava com o Milton, tava na Espanha, tava em Recife e 'cê vê, nove anos depois ela tava em Aparecida. Na Companhia Ensaio Aberto não.

Beatriz: O Senhor respondeu antes de eu perguntar quase tudo.

Muito Obrigada!!