

## (Re) Percussões de “Missa dos Quilombos”

*Luiz Henrique Assis Garcia\**  
Universidade Federal de Minas Gerais  
lhag@ufmg.br

*Hudson Leonardo Lima Públio\*\**  
Universidade Federal de Minas Gerais  
hudsonlpublio@hotmail.com

---

\*Graduado (licenciatura- 1997), Mestre (2000) e Doutor (2007) em História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH) da UFMG. Coordenou por 8 anos o Setor de Pesquisa do Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB) em Belo Horizonte (MG). É professor e pesquisador da Escola da Ciência da Informação da UFMG.

\*\*Graduado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisa Música Popular Brasileira (MPB) e Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), e é bolsista de Iniciação Científica pelo Programa de Bolsas de Iniciação Científica Para a Rede de Museus e Espaços de Ciência e Cultura (PROREMECC) no projeto “MUSEU CLUBE DA ESQUINA: pesquisa e extroversão de acervo”.

Submetido em 30/04/2018, Aprovado em 27/08/2018

## Resumo

Este artigo propõe reflexões sobre *Missa dos Quilombos*, LP produzido e gravado ao vivo em 1982, com música e arranjos de Milton Nascimento para letras do sacerdote Pedro Casaldáliga e do poeta Pedro Tierra, reeditado em CD em 1995. Tomaremos os fonogramas como fonte maior de nossa análise, mas procurando articulá-los ao evento e à repercussão do rito religioso que gerou a gravação, na medida em que estes contribuem também para elucidar o projeto estético e político maior que engloba todos estes registros. Aliando a análise interdisciplinar dos estudos de canção e música popular à investigação historiográfica de fontes impressas, esperamos, finalmente, compreender a *Missa* e sua gravação como partícipes da história cultural brasileira, relevantes na retomada democrática justamente pela forma como nelas confluem linhas mestras da afirmação de matrizes culturais e religiosas afrodiáspóricas como elementos indispensáveis da história e da sociedade brasileira e latino-americana.

**Palavras-chave:** *Missa dos Quilombos*; Música popular; Hibridação Cultural; Diáspora Africana

## Abstract

This article proposes considerations on *Missa dos Quilombos* [Maroon's Mass], an LP produced and recorded live in 1982, with music and arrangements by Milton Nascimento and lyrics by the priest Pedro Casaldáliga and Pedro Tierra, reedited on CD in 1995. We will take the phonograms as the main source of our analysis, but seeking to articulate them to the event and repercussions of the religious rite that generated the recording, insofar as these also contribute to elucidate the larger aesthetic and political project that encompasses all these records. Combining the interdisciplinary analysis of popular music studies with the historiographic investigation of printed sources, we hope, finally, to understand the Mass and its recording as participants in the Brazilian cultural history relevant for the democratic resumption precisely because of the way in which converge to them the main lines of the affirmation of cultural and religious afrodiásporic matrices as indispensable elements of Brazilian and Latin American history and society.

**Keywords:** Maroon's Mass; Popular Music; Cultural Hybridization; African Diaspora

"Abaixo a Missa Vermelha", "Cristo sim, Casaldáliga não", "Fora Casaldáliga" - estas foram algumas das frases registradas pelo *Jornal do Brasil* em 24 de Novembro de 1981 que estampavam a reação de parte dos moradores da cidade do Recife à apresentação da "Missa dos Quilombos"<sup>1</sup>, ocorrida dois dias antes na mesma cidade, e que contou com a participação de sacerdotes, músicos, poetas, entre outras ligados às lutas democráticas e da comunidade negra no Brasil. Quatro dias antes desse registro celebrava-se uma data marcante, incluída no calendário nacional como efeméride da consciência negra: em 20 de novembro de 1695, no atual estado de Alagoas, Zumbi dos Palmares foi executado pelo sertanista André Furtado de Mendonça e seus comandados. Após a execução Zumbi teria sua cabeça exposta no pátio da Basílica de Nossa Senhora do Carmo, no Recife, como prova pública da morte do líder do Quilombo de Palmares. Quase 300 anos após este episódio da história da resistência dos escravos negros no Brasil, o mesmo pátio da basílica seria escolhido pelos organizadores da Missa para a primeira celebração da liturgia com forte conotação político-social. A "Missa dos Quilombos" nasceu a partir das várias manifestações populares que ocorreram no Brasil após o fim do AI-5 (1979) e foi pensada como uma celebração que dava o devido respeito a um grupo excluído social, política e economicamente pela parcela dominante da sociedade brasileira.

No ano de 1980, de acordo com dados do IBGE, aproximadamente 88,96% da população brasileira se declarava Católica (NERI, 2011). Considerando este percentual tão expressivo da população, seria esperado que uma manifestação como a "Missa dos Quilombos" repercutisse bastante na sociedade, pois naquele momento ganhava literalidade o texto: "[nós, negros] Trancados na noite, milênios afora, forçamos agora as portas do dia" (TIERRA, 1995). É preciso notar que, historicamente, a Igreja Católica, como instituição, foi protagonista da empreitada colonial no Brasil, tratando assim de impor seus ritos e dogmas às populações autóctones e escravizadas trazidas através do Atlântico, e que tal imposição não se deu sem resistências e negociações de ordem diversa. Simultaneamente, ela também carrega suas contradições e dinâmica histórica, nas quais o Brasil joga papel importante. A Missa, portanto, é inevitavelmente o resultado de hibridações (GARCÍA CANCLINI, 1997) que se expressam em mestiçagens e sincretismos que são traços distintivos da cultura e da religiosidade no Brasil. Ainda que não seja o foco deste texto abordar os aspectos litúrgicos e literários da Missa, reconhecemos a importância dos mesmos e nos remetemos a trabalhos que já se dedicaram a fazê-lo, concordando que a celebração "consegue reunir em um único ritual elementos da 'tradicional religião negro-africana' e as dimensões da eucaristia católica" (GUIMARÃES, 2017, p.86).

Este artigo<sup>2</sup> parte do estudo do álbum *Missa dos Quilombos*, creditado a Milton Nascimento, Dom Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra, mas incluindo a participação do coletivo formado no contexto da Missa idealizada por Casaldáliga e sugerida por Dom

---

1 Grafamos em itálico quando se trata do disco, e, entre aspas, da celebração. Observamos ainda que a palavra "Quilombo" aparece na mani.

2 Este trabalho incorpora, em caráter inédito, resultados do projeto *Patrimônio urbano e música popular: lugares e coleções*, coordenado por Luiz H. Garcia e financiado pela FAPEMIG, e também de pesquisas desenvolvidas por Húudson Públio como bolsista IC pelo CNPq e pelo Programa IC para a Rede de Museus e Espaços de Ciência e Cultura (PROREMECC) da UFMG. Agradecemos os apoios que são fundamentais para a pesquisa científica.

Helder Câmara, ambos os bispos católicos atuantes no Brasil à época. Importante ressaltar que este álbum difere muito de outros creditados a Milton Nascimento, pois a grande maioria das letras não foi escrita pelo próprio ou por integrantes da formação cultural Clube da Esquina<sup>3</sup>. Consultando o LP original, produzido e gravado ao vivo em 1982 na Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens, no Santuário do Caraça (MG), percebemos que todas as letras são de autoria do sacerdote Pedro Casaldáliga e do poeta Pedro Tierra. Na reedição do álbum em CD, em 1995, apareceriam as canções *Pai Grande*, de autoria do próprio Milton, e *Raça*, cuja letra foi escrita por Fernando Brant<sup>4</sup>. Tomaremos os fonogramas como fonte maior de nossa análise, mas procurando articulá-los ao evento e repercussão do rito religioso que gerou a gravação, na medida em que estes contribuem também para elucidar o projeto estético e político maior que engloba todos estes registros. É digno de nota que a Missa continuou sendo celebrada em diversas outras ocasiões, inclusive recentes, sobre as quais não trataremos aqui. Saudamos o fato de que esse objeto complexo, ato de criação multifacetado, já tenha sido abordado por pesquisadores desde diferentes campos de conhecimento como a literatura, a antropologia e a história (CANTON, 2009; SENRA, 2013; OLIVEIRA, 2015; CAMPOS, 2017; GUIMARÃES, 2017) entre outros, com os quais pretendemos dialogar. Esperamos, finalmente, compreender a Missa e sua gravação como partícipes relevantes da história cultural brasileira na retomada democrática justamente pela forma como nelas confluem linhas mestras da afirmação de matrizes culturais e religiosas afrodiáspóricas como elementos indispensáveis da história e da sociedade brasileira e latino-americana.

## O contexto de criação da Missa dos Quilombos

Idealizada pelo bispo Pedro Casaldáliga<sup>5</sup>, a manifestação litúrgica se aproximava do que era proposto pela Teologia da Libertação (doravante, TL). Movimento católico, tal teologia teve como seu primeiro manifesto a obra *Teologia da Libertação: Perspectivas*, escrita pelo sacerdote peruano Gustavo Gutierrez<sup>6</sup>. É uma interpretação teológica com viés social voltada aos marginalizados, lançada na década de 1970, que procura compatibilizar os desafios latino-americanos frente à população pobre com os valores considerados cristãos. Acusada pelos setores mais conservadores da população de diferentes regiões do mundo de ser “comunista”, a TL, nas palavras de Pedro Casaldáliga,

---

3 O conceito foi cunhado por Williams em sua sociologia da cultura (1992) e utilizado por Garcia (2000) para classificar o grupo de músicos que, desde os anos 1960, reuniu-se em torno do compositor.

4 No final do artigo disponibilizamos, em anexo, a ficha técnica completa do projeto “Missa dos Quilombos”, incluindo os dados do *Long Play* (LP) e o Compact Disc (CD) produzidos em 1982 e 1995 respectivamente.

5 Pedro Casaldáliga nasceu em 1928 na cidade de Balsareny, província de Barcelona. Após sua formação seminarista e uma breve atuação em missões eclesiais, seria mandado ao Brasil na década de 1960. Em 1968 se estabeleceu em São Félix do Araguaia (MT), sendo ordenado bispo em 1971 em uma cerimônia simples que fugia ao padrão dos requintes da alta hierarquia católica à época. Atualmente é bispo emérito da região (ESCRIBANO, 2014).

6 No primeiro parágrafo da obra, Gutierrez define o que vai ser seu argumento: “Intenta este trabalho uma reflexão, a partir do evangelho e das experiências de homens e mulheres comprometidos com o processo de libertação neste subcontinente de opressão e espoliação que é a América Latina. Reflexão teológica que nasce dessa experiência compartilhada no esforço em prol da abolição da atual situação de injustiça e da construção de uma sociedade diferente. Mais livre e humana.” (GUTIERREZ, 1979, p. 9).

está mais próxima do que está escrito na bíblia do que teorias materialistas ou um marxismo cego<sup>7</sup>. Como uma celebração que evocava a identidade e a inclusão dos negros no cenário da liturgia, a “Missa dos Quilombos” receberia a mesma acusação por parte dos que a criticavam. Vale lembrar que muitos dos idealizadores e celebrantes da Missa também eram adeptos da TL, como fica evidenciado em trechos do disco *Missa dos Quilombos*, no trabalho iconográfico de sua capa e nos textos contidos no encarte.

Através dessas características podemos apontar também referências a outro aspecto bastante pregado pela TL: a necessidade da ação. Os questionamentos à herança da colonização em terras brasileiras, incluindo a participação da Igreja Católica na empreitada, são colocados através das reivindicações dos negros. Perseguido pela Ditadura Militar e vigiado pelo Vaticano<sup>8</sup>, Casaldáliga conseguiu que sua Missa fosse realizada contra as tentativas de proibição por seus superiores eclesiásticos. Contrapondo-se aos argumentos dos conservadores, os sacerdotes que elaboraram a “Missa dos Quilombos” buscaram legitimidade na própria bíblia.

A primeira celebração da “Missa dos Quilombos” ocorreu no pátio da Basílica de Nossa Senhora do Carmo, em Recife, no ano de 1981. A escolha do local tem um significado duplo: como explicado no início do artigo, após ser executado em 1695, Zumbi dos Palmares teria sua cabeça exposta em frente à fachada da igreja. Além disso, a ideia de celebrar a Missa no pátio traz consigo o sentido de uma maior inclusão dos que antes eram renegados dos ritos litúrgicos. Dom Hélder Câmara, arcebispo de Recife e Olinda à época, instigou Casaldáliga, que já realizara a “Missa da Terra Sem Males”<sup>9</sup>, a dedicar uma missa à causa negra. Esta primeira celebração fazia referência aos índios do continente americano e que igualmente foram esquecidos pela alta cúpula da Igreja Católica<sup>10</sup>, e seu impacto e sucesso levaram o sacerdote a elaborar também uma manifestação que incluísse a luta dos negros no Brasil. Resistente quanto ao assunto fora do país, a Igreja Católica, no Brasil, para Pedro Tierra, foi a única a atuar na América Latina em aproximação aos movimentos sociais<sup>11</sup>. Poeta nascido na cidade de Porto Nacional, no atual estado do Tocantins, Hamilton Pereira da Silva adotou o pseudônimo de Pedro Tierra quando foi preso político durante a Ditadura Militar. Durante seu encarceramento, de 1972 a 1977, escreveria versos poéticos de maneira clandestina e que mais tarde

---

7 Na obra *Na procura do Reino: antologia de textos (1968-1988)*, Casaldáliga afirma: “Um cristão pode ser também marxista, no meu entender. Não do marxismo sua filosofia de vida, mas utilizando, relativizadas, as análises e perspectivas marxistas, relativas e provisórias como todas as contribuições do pensamento e das ciências humanas. Outros pensamentos e ciências – assim relativizados – foram e são considerados pela Igreja compatíveis com a fé cristã.” (CASALDÁLIGA, 1988. p. 57).

8 Apesar de ter recebido certa proteção do Vaticano durante o pontificado de Paulo VI (1963-1978), Casaldáliga passaria a ser enxergado com olhos mais desconfiados por João Paulo II (1978-2005), em razão do envolvimento do catalão com a TL.

9 Celebração realizada em 1979 na Catedral da Sé, em São Paulo, que unia religiosidade católica com a cultura indígena dos povos nativos da América, fazendo referência ao histórico de resistência sociocultural dos vários povoados no continente (CASALDÁLIGA; TIERRA, 1979).

10 Apesar da Companhia de Jesus - cujas missões no Brasil visavam catequizar e converter os índios e ofereceram relativa proteção aos indígenas contra a atuação de traficantes de escravos - ter declarado fidelidade ao Vaticano, não podemos colocar tal organização como representante da atuação da Igreja Católica como um todo. Em 1773, a Companhia foi dissolvida por determinação do papa Clemente XIV por considerar os jesuítas desobedientes à Santa Sé.

11 Entrevista obtida no documentário *Missa dos Quilombos*. Direção de Liloye Boubli. TV Senado, 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C2GOSacl9Es> Acesso em: 21/04/2018 às 09h34min.

seriam publicados em forma de livro. Após ser libertado, em 1977, aproximou-se de Casaldáliga e produziu com esse os versos da "Missa da Terra sem Males". (OLIVEIRA, 2015). Essa parceria seria renovada mais tarde visando a celebração da "Missa dos Quilombos".

## **2. Missa dos Quilombos: a cerimônia religiosa e o registro fonográfico**

Como já explicado, nossos estudos em torno da Missa tiveram seu impulso a partir das audições do disco *Missa dos Quilombos*, que tem como principal intérprete Milton Nascimento. Atuante na causa negra e profundamente envolvido com a religiosidade popular, assim como no engajamento político-social desde os seus primeiros trabalhos, como as canções *Morro Velho*, *Canção do Sal*, *Maria três filhos* e *Pai Grande*, entre outras, todas elas alusivas musical e poeticamente do universo das desigualdades sociais e da cultura afro-brasileira germinada na diáspora negra. Vale lembrar também que o músico atuou na resistência artística frente à Ditadura Militar, tendo inclusive parte dos seus trabalhos censurados (GARCIA; SARIEDDINE; PÚBLIO, 2018, p.80). O convite feito por Dom Pedro Casaldáliga para o artista musicar a Missa está ligado não somente às letras e outros trabalhos anteriores que faziam alusão à luta da comunidade negra e às religiosidades afro-brasileiras, mas a todo um engajamento social. A celebração foi, portanto, inserida em uma realidade de articulação das lutas sociais através da música e da religiosidade. Além disso, Casaldáliga nutria admiração pela obra de Milton Nascimento, reconhecendo sua influência em sua carreira poética e na militância em São Félix do Araguaia, cidade onde foi durante décadas arcebispo ativo nas causas sociais, principalmente dos índios e dos trabalhadores rurais. Ele escreveria um poema que celebrava a *Canção do Sal*, uma das primeiras composições do músico mineiro. Fernando Brant, no encarte do disco "Missa dos Quilombos", reproduz uma fala de Casaldáliga sobre Milton: "Quando, lá em São Félix do Araguaia, me sinto acuado, sem ânimo, é ouvindo sua música que busco energia para continuar meu trabalho" (BRANT, 1982).

Os versos da Missa são bastante significativos, com passagens que remetem a trechos bíblicos e referências à própria cultura e crenças da população afro-brasileira, indo ao encontro de um sincretismo que, para Dom José Maria Pires, que presidiu a primeira Missa no Recife, ocorreu por o escravo no Brasil ser "obrigado a abandonar suas divindades e a trocar o nome de 'batismo'" (PIRES, 1981). Para Pires, devido às circunstâncias da opressão da parcela católica dominante na sociedade brasileira, "o negro soube fazer a síntese do antigo com o novo: aceitou a religião de seus opressores, transformando-a por vezes em símbolo de crença de seus antepassados" (PIRES, 1981). Mas é importante ressaltar que o sincretismo não é uma exclusividade das religiões afro-brasileiras, pois como afirma o cientista social Sérgio Ferretti, "todas as religiões são sincréticas, pois representam o resultado de grandes sínteses integrando elementos de várias procedências que formam um novo todo" (FERRETTI, 1997). A interpretação do sacerdote, por seu envolvimento direto com a cerimônia, vai de encontro a estudos mais acurados sobre as expressões religiosas afrodiaspóricas no contexto do escravismo. Em seu denso estudo etnomusicológico sobre o congado mineiro, Glaura Lucas (2002, p.49)

demonstra respaldada em vasta bibliografia, como "(...) os negros reelaboraram valores alheios à sua concepção de mundo, dando (...) conformação própria ao catolicismo". A autora chama atenção para o cenário particularmente violento das Minas setecentistas e para o modo como a vivência do sagrado representava um espaço de resistência. O emprego da dissimulação serviria aí como tática para criar uma aparente acomodação aos elementos estranhos. Assim, na esteira de estudiosos como Nei Lopes e Leda Maria Martins, ela atenta para o fato de que certos elementos não se misturam propriamente, mas convivem em contiguidade, como pode ser revelado na marcação de importância na figura dos ancestrais (LUCAS, 2002, p.51-54). Concordando, e retomando considerações de outra ocasião, temos como premissa que nem tudo foi sincretismo e a musicalidade "indomada" perceptível nos ritmos complexos, improvisos, confecção e emprego dos instrumentos revela justamente como tais traços se perpetuaram (GARCIA, 2003, p.128-129). O que queremos ressaltar, no caso específico tratado na "Missa dos Quilombos", é a natureza desse processo de hibridismo cultural, marcado por adaptações como forma de sobrevivência em meio a um ambiente forte de exclusão e opressão.

Analisando o disco, percebemos que as escolhas de instrumentos e interpretações vão ao encontro das letras que evocavam um passado ligado à identidade negra e à experiência da escravidão. Os instrumentos de percussão e os coros dos diversos participantes combinam com a presença do violão, do baixo e da guitarra com a voz de Milton Nascimento. Algo que foi ficando evidente desde os primeiros trabalhos de Milton, como aponta o depoimento de Naná Vasconcelos sobre a gravação de *Maria três filhos*:

Ele vinha com uma levada única no violão. Ali era a África mineira. A voz levava a melodia em 4/4, e o violão colocava aqueles acentos ternários. Então eu fazia mais ou menos parecido na percussão. O Robertinho [Silva, baterista e percussionista] muito malandro, entendeu logo a minha ligação com o Milton (...) A nossa ligação passa pelos tambores, segue a melódica dos tambores, não é apenas bateria. (AMARAL, 2013 [2018], p.157-158)

Como destaca Lucas (2002, p. 155) "(...) a percepção de padrões percussivos nos tambores não apenas como ritmos, porém como sequências melódico-timbrísticas, é um traço africano que sobrevive em tradições musicais afro-americanas". Certamente isto soa nitidamente aos ouvidos de Casaldáliga quando este fez o convite para o cantor e compositor musicar as letras para a Missa. Os mesmos procedimentos se apresentam na canção "Pai Grande", justificadamente regrava para o *Missa dos Quilombos*. Nesta obra o músico vai atrás do passado africano de seus antepassados, trazendo através dele a presença forte paternal (ou um avô fictício, se quisermos), tão evocado nas crenças afro-brasileiras:

Meu pai grande  
inda me lembro  
e que saudade de você  
dizendo, "eu já criei seu pai  
hoje vou criar você  
inda tenho muita vida pra viver"

Meu pai grande  
 quisera eu ter sua raça pra contar  
 a história dos guerreiros  
 trazidos lá do longe  
 trazidos lá do longe  
 sem sua paz (NASCIMENTO, 1969, 1970).

Percebe-se na letra que o compositor faz alusão à vinda forçada dos negros para o Brasil. O "eu lírico" dos versos de início apresenta um sentimento de nostalgia em relação à figura do pai grande, que poderia ser um chefe de determinada comunidade no continente africano ou um símbolo de uma identidade que ainda permanece nos descendentes dos negros africanos. Após a ponte esse "eu lírico" desloca-se, assumindo a voz desse ancestral nas partes 'B' a partir de "De onde eu vim...". Pablo Castro, músico mineiro que é grande conhecedor da obra do Clube da Esquina, em sua análise da canção afirma que "Pai Grande é um signo de toda uma ancestralidade atávica que Milton, e só ele, carrega dentro da música mineira" (CASTRO, 2012). Em conversas com o próprio Nascimento, Castro salienta que o compositor, ao descobrir suas exatas origens em uma região da África, teve a ideia de pesquisar mais a respeito da comunidade de onde seus antepassados foram retirados e escreveu a letra a partir dessa experiência. Na letra podemos notar como a presença marcante desse "Grande Pai" é transmitida aos mais novos da comunidade ou então a quem descende dela, como no caso de Milton. A saudade aparece como recurso para estabelecer algum contato com os seus ancestrais. Por outro lado, o compositor se mostra em parte distante por não ter a mesma "raça", o que poderia ser traduzido como força ou experiência, para relatar os guerreiros que foram retirados à força pelo tráfico negreiro sem o aval ou simplesmente uma benção pelo Pai. Este trecho inicial, apesar de não estar presente na versão de Pai Grande feita para a reedição em CD de *Missa dos Quilombos*, é importante para entendermos o restante da canção:

(...) De minha saudade vem você contar:

"De onde eu vim  
 é bom lembrar  
 todo homem de verdade  
 era forte e sem maldade  
 podia amar, podia ver  
 todo filho seu seguindo os passos  
 e um cantinho pra morrer"

"...Pra onde eu vim  
 não vou chorar  
 já não quero ir mais embora  
 minha gente é essa agora  
 se estou aqui,  
 trouxe de lá  
 um amor tão longe de mentiras  
 quero a quem quiser me amar". (NASCIMENTO, 1969, 1970, 1995)



Nestes versos Milton Nascimento imagina essa hipotética figura metafórica africana relatando como era a vida no seu local de origem, fala que tomará mais corpo na segunda parte da canção, que disserta sobre a liberdade e humanidade que foram retiradas dos que foram transformados em mercadoria e escravos. Mesmo estando longe de sua terra, ainda traz consigo algo que para ele é caro em qualquer lugar. Mas esse “eu lírico” reconhece a formação de uma identidade brasileira. Em vez de viver num passado hipotético, prefere lutar pela comunidade em que está inserido, ainda que isso tenha ocorrido de forma forçada. Se há um elemento musical central na gravação para traduzir o movimento proposto pela própria letra da canção, este sem dúvida é a percussão. Os padrões rítmicos e a timbragem aludem simultaneamente ao que foi trazido da África e à sua adaptação e incorporação na dinâmica cultural híbrida que se deu em terras brasileiras. Há que se notar que *Pai Grande* recebeu duas gravações em um curto período de tempo, pois Milton as registrou em seu LP homônimo de 1969, e logo depois no seguinte, *Milton* (1970). Fica evidente que ele sentiu não ter alcançado o pleno potencial de sua visão estética para a canção na primeira gravação, e prestar atenção na percussão é chave para entendermos o porquê. Essa mudança de perspectiva, que situamos propriamente na diferença de arranjo, de certo modo também foi capturada nas capas dos LPs citados, no primeiro o desenho do rosto de Milton observa uma igreja de interior de Minas, e no segundo sua figura estilizada é caracterizada como um guerreiro africano perfilado (GARCIA, 2003, p.129). Em depoimento a Chico Amaral (2018 [2013], p.115), o percussionista que tocou em ambas as gravações, Naná Vasconcelos, revela: “Eu falei pra ele sobre o ‘Pai Grande’: ‘ô Milton, isso que tá aqui na letra é o ‘navio negreiro’, tá vendo?’ E ele: ‘hum, hum!’ Só que eu levei o navio pra floresta, levei pro Amazonas”. Naná projetou uma verdadeira floresta de sons, devidamente destacada na concepção do arranjo e na forma de fazer seu registro fonográfico que representou uma inovação proposta nos discos do Clube da Esquina, tensionando o que pode parecer acomodado na versão anterior:

A percussão não mais fazia o papel de acompanhante rítmico e sim de criadora de um evento que corria concomitante à voz e ao violão e com um volume maior que o usual das gravações. A percussão atrelada à canção deixou de existir, pelo menos na música do Clube da Esquina. Ela agora era um evento que acontecia concomitante à música, mas que tinha vida própria. (VILELA, 2010, p. 21)

A questão da terra, tão recorrente na história brasileira, remetendo à sua redistribuição mas também no assentamento dos povos indígenas e quilombolas no Brasil, está também presente na “Missa dos Quilombos”. Como fica evidente no encarte do disco e também nas letras das canções através dos versos de Casaldáliga e Tierra, a temática da “terra prometida” é apropriada pela luta da comunidade negra. Algo recorrente na bíblia, tanto no “Novo” quanto no “Antigo Testamento”, desde a expulsão do Paraíso no Gênesis, a escravidão dos povos hebreus no Egito Antigo é metamorfoseada na escravização dos povos negros. Assim como no “Êxodo” os hebreus abandonam o cativeiro no Egito e viajam pelo Sinai em busca de Canaã (e se estabelecem na “Terra Prometida”), os povos negros estão ainda nesse processo em busca de suas terras. Na canção “Rito Pe-

nitencial (Kyrie)", e também no texto de Pedro Casaldáliga presente no encarte do disco, aparece a terra que representaria a liberdade para muitos povos negros: "Aruanda". Algo presente no campo das ideias, predestinado desde tempos imemoriais. Após a conquista da liberdade, seria o destino esperado, algo como "Canaã" foi para os povos hebreus após a fuga do Egito. Casaldáliga afirma em seu texto: "Vindos 'do fundo da terra', 'da carne do açoite', 'do exílio da vida', os Negros resolveram forçar 'os novos Albores' e reconquistar Palmares e voltar a Aruanda".

Essa ideia do "albor", da "aurora", representa o (re)nascimento do povo negro, funda "novos Palmares", novas terras que figurariam a liberdade perdida e que teria como fim os lugares de Aruanda. E como representante máxima dessa terra de liberdade, a "Mãe África" é a região de retorno dos negros: "(...)Terras de Luanda, /Costa do Marfim, /Reino de Guiné, /Pátria de Aruanda /Awa de! (Estamos aqui)." (CASALDÁLIGA; TIERRA, 1982). Vale lembrar também que, assim como Moisés representou para os povos hebreus a figura do líder que rompeu o processo de escravidão no Egito e que guiou seu povo durante 40 anos pelo deserto em busca de Canaã, na "Missa dos Quilombos" essa figura do líder é transfigurada como Zumbi dos Palmares. Apesar de tanto a versão em LP quanto em CD não mostrarem na íntegra a celebração completa do roteiro da "Missa dos Quilombos", é possível ler no encarte do disco de vinil trechos das falas recitadas durante a celebração da liturgia. Na parte da "Ladainha", é atestada a figuração de Zumbi como grande líder comunitário, como ocorria entre os primeiros povos descritos no Antigo Testamento: "(voz masculina) Zumbi dos Palmares, /Patriarca-mártir de todos os quilombos /de ontem, de hoje e de amanhã". (CASALDÁLIGA; TIERRA, 1982). Interessante notar também nesses trechos, elaborados para serem recitados intercalando vozes femininas e masculinas (como é comum em várias liturgias de cunho popular), que vários outros representantes célebres da comunidade negra são mencionados para aproximar a luta de todos os povos de várias regiões do mundo: Amílcar Cabral, Louis Armstrong, as "Crianças de Soweto e de Atlanta", só para mencionar alguns, são lembrados por Pedro Tierra e Pedro Casaldáliga na elaboração da Missa.

Outra temática bastante pertinente na "Missa dos Quilombos" é a Diáspora Negra, encontrada no disco e também em falas dos organizadores da celebração. Tradicionalmente o termo "diáspora" é utilizado para tratar da dispersão dos judeus pelo mundo após a destruição de Jerusalém pelos romanos no ano 70 de nossa era. Foi ampliado pela historiografia e demais áreas de estudos, assim como por parte do senso comum, para compreender o tráfico negreiro e os deslocamentos forçados dos povos negros, inclusive para o Brasil. Suas consequências para os processos de exclusão social no país tem lugar central na narrativa da "Missa dos Quilombos". Enquanto grande parte dos povos judeus vivenciou um sentimento de nostalgia em relação à "terra prometida", culminando mais tarde no movimento sionista, é possível verificarmos também tal característica entre os povos negros que foram escravizados, característica usualmente foi denominada de "banzo". A melhor definição para tal termo é exatamente esse sentimento de nostalgia pelo distanciamento das terras de origem, no caso os vários territórios do continente africano. Essa profunda tristeza em relação ao distanciamento de suas terras de origem, na forma como ocorreu no período escravocrata no Brasil, deixou

marcas profundas em nossa sociedade, como ouvimos em *A de Ó (Estamos chegando)*: “(Nós, negros) Estamos chegando da morte nos mares, /estamos chegando dos turvos porões,/herdeiros do banzo nós somos,/viemos chorar.” (CASALDÁLIGA; TIERRA, 1982).

Em uma descrição bem feita da diversidade de ritmos afrodiáspóricos que se apresentam no disco, Canton (2009, p.5) capta perfeitamente o modo como a dinâmica da cultura, incluindo-se aí o papel da indústria cultural, participa das dispersões e recombinações próprias da música popular, detectando a levada de maracatu em *A de Ó*, um ijexá em *Kyrie*, a alternância entre maculelê e o barravento em *Aleluiá*, samba em *Ofertório e Rito da Paz*, e mesmo um ritmo afro-cubano na faixa *Louvação à Mariama*. A habilidade de Milton Nascimento em cozinhar todas essas vertentes, além das tradições afro-mineiras, já foi destacada por nós anteriormente (GARCIA, 2000). Milton Nascimento provavelmente é o compositor brasileiro para onde confluem mais veios da música afrodiáspórica, e isso certamente poderia motivar a escrita de outro artigo.

### 3. As repercussões da Missa

Como adiantamos no início do artigo, nos propusemos a investigar a repercussão da “Missa dos Quilombos” de modo a dimensionar melhor sua proposta estética e política. Lançando mão do método historiográfico, compreendemos os periódicos de época como fontes que oferecem evidências a respeito de um determinado evento, que devem ser devidamente contextualizadas tendo em conta o lugar social que os meios impressos de comunicação ocupam, que grupos os detêm e quem são seus leitores. Assim, asseveramos que os jornais de grande circulação, no início dos anos 1980, pertenciam a poucos grupos empresariais, que predominantemente haviam dado apoio à Ditadura Militar, mesmo tendo sofrido censura dos órgãos oficiais. No desenrolar da Abertura Política no Brasil (1974-1985), constatamos que essa grande imprensa também apresentava ares mais democráticos. Em nossa pesquisa<sup>12</sup> centrada nas reações sobre a Missa, verificamos tanto posicionamentos que defendiam as manifestações que estavam ocorrendo no contexto quanto visões mais conservadoras e, em certa medida, preconceituosas. Importante notar que o *Jornal do Brasil*, especificamente, mostrou-se bastante aberto para a divulgação de diferentes posições frente à celebração, que iam desde entrevistas com os realizadores da mesma até notas e textos feitos por clérigos e leitores totalmente contrários às liturgias em referência aos negros. A Missa seria proibida pelo Vaticano, mas com o aval da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) seria produzida e realizada em diferentes locais do país. É de se notar ainda que o *Jornal do Brasil* em sua nota no dia da Missa destaca a introdução de características musicais e estéticas próprias da cultura afro-brasileira na liturgia católica e nas canções classificadas como MPB (1º CADERNO – NACIONAL, 1981, p. 28).

12 As pesquisas nos periódicos para esse artigo foram feitas através das páginas do *Jornal do Brasil* armazenadas na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional e também no acervo histórico do jornal *Folha de S. Paulo*. Nas referências para o artigo indexamos as páginas virtuais de tais portais. Essa pesquisa documental também serviu para subsidiar a exposição temporária *Canção Amiga – Clube da Esquina*, cuja equipe integramos até sua inauguração no Espaço do Conhecimento em 2017. A iniciativa resulta de parceria entre a UFMG e a Associação de Amigos do Museu Clube da Esquina (AAMUCE).

As reações à Missa dos Quilombos foram desde elogios e adesão até ataques por parte dos setores mais conservadores. O que já era esperado pelos seus realizadores, pois desde a realização da "Missa da Terra Sem Males" em 1979 as altas cúpulas da Igreja Católica desaprovaram a realização de celebrações que não estivessem nos conformes da liturgia pregada pelo Vaticano<sup>13</sup>. Lançando mão do texto *A Coruja e o Sambódromo*, de Sergio Paulo Rouanet (2001), apontamos que muitas das críticas feitas por alguns membros da Igreja Católica e por devotos se aproximavam da ideia de que dentro dos dogmas da liturgia não deveria existir a exaltação de determinado grupo social. Em que pesem os próprios preconceitos raciais dessas falas, os que defendiam essas críticas enxergavam certa universalidade dentro da Igreja em torno da celebração da morte de Jesus, o que estaria sendo ameaçada pelo nominalismo da Missa. Um exemplo dessas afirmações:

[em referência às Missas que conclamavam identidades e a resposta do Vaticano] (...) no futuro a celebração da Eucaristia será como deve ser, e é, somente memorial da morte e ressurreição do Senhor, e não reivindicação de qualquer grupo humano ou racial. (PASSAGEM OBSCURA, 1982, p. 10)

Às vésperas da Missa, os jornais já a noticiavam e lançavam notas com entrevistas referentes à celebração. No caderno "Ilustrada" de 20 de Novembro de 1981, do jornal *Folha de S. Paulo*, o jornalista e crítico de arte Antônio Gonçalves Filho destaca as festividades nos vários cantos do país em memória dos 286 anos do assassinato do líder Zumbi dos Palmares (GONÇALVES FILHO, 1981, p. 33). A nota destaca, através da obra "Palmares, a Guerra dos Escravos", do historiador Décio de Freitas, que a região quilombola era uma "extemporânea República Socialista dos Palmares" (GONÇALVES FILHO, 1981, p. 33). Mesmo que isso possa ser uma visão anacrônica dos fatos em torno da experiência em Palmares, é importante salientar que no contexto então vigente os quilombos estavam ideologicamente associados ao combate à Ditadura Militar e a uma afirmação de identidade e luta social. Ainda que a historiografia tenha aprofundado e revisto muitas interpretações a respeito (LIBBY; FURTADO, 2006), como ícones da luta contra as desigualdades raciais transpostas da realidade colonial para o contexto social brasileiro do século XX o Quilombo dos Palmares e a figura do líder Zumbi não perdem a sua importância.

Dias após a primeira celebração, no Recife, o *Jornal do Brasil* lançava uma nota noticiando a pichação de vários muros na capital pernambucana (1º CADERNO, 1981, p. 14). Enquadravam os feitos dos bispos e outros integrantes do projeto como sendo de "Comunistas" e "Anticristãos". A nota do jornal ainda denunciou a distribuição de panfletos que atacavam Dom José Maria Pires (apelidado de Dom Zumbi), da arquidiocese da Paraíba e único bispo negro do país à época (1º CADERNO, 1981, p. 14) (CADERNO B, 1981, p. 10). Assim como Casaldáliga, por presidir as celebrações da Missa o bispo Maria Pires era um dos principais alvos de quem queria acabar com as manifestações litúrgicas da comunidade negra. O que batia de frente com o mito da "democracia racial" de uso

---

13 Noticiado por diversos jornais à época, como *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Movimento Popular*, entre outros.

tão corrente no senso comum. Acompanhamos aqui Canton (2009, p.6-7) em sua análise de *Rito penitencial*, onde aponta a crítica a este "mito" e salienta que "democracia racial" depreende um processo de homogeneização harmoniosa e não se confunde com mestiçagem, que reconhece a heterogeneidade e as diferenças. Nos panfletos, Maria Pires era chamado de "hipócrita" e acusado de tirar proveito da miséria do povo incluído na Missa. Reforçando os ataques, também estava escrito neles que "as terras da Arquidiocese não servem para os pobres", pois seria "pecado" adquiri-las (1º CADERNO, 1981, p. 14).

Outro dos sacerdotes protagonista da Missa, Dom Helder Câmara, como defensor incondicional dos direitos humanos, desagradaria não só setores conservadores da Igreja Católica como o próprio aparato repressivo da Ditadura Militar. Seu discurso - **Invocação à Mariama** - gravado na Igreja do Caraça e presente no álbum *Missa dos Quilombos* se aproxima da ideia da inclusão dos negros nos pretendidos direitos universais propostos na ideia de igualdade afirmada por Sergio Paulo Rouanet. Entretanto, ele não toma um viés laico. Enxerga o alcance desses direitos através da figura de Maria, mãe de Jesus Cristo de acordo com a bíblia. Interessante notar que este sentido de igualdade sempre foi pretendido pelos ideais cristãos, mas nunca plenamente correspondido em suas práticas. Eis o discurso completo:

Mariama, Nossa Senhora  
 Mãe de Cristo e Mãe dos Homens!  
 Mariama, Mãe dos homens de todas as raças,  
 de todas as cores, de todos os cantos da Terra.  
 Pede ao teu Filho que esta festa não termine aqui, a marcha final vai ser linda de viver. Mas é importante, Mariama, que a Igreja de teu Filho não fique em palavras, não fique em aplausos. O importante é que a CNBB, a Conferência dos Bispos, embarque de cheio na Causa dos Negros, como entrou de cheio na Pastoral da Terra e na Pastoral dos Índios. Não basta pedir perdão pelos erros de ontem. É preciso acertar o passo hoje sem ligar ao que disserem. Claro que dirão, Mariama, que é política, que é subversão, que é comunismo. É Evangelho de Cristo, Mariama. Mariama, Mãe querida, problema de negro acaba se ligando com todos os grandes problemas humanos. Com todos os absurdos contra a humanidade, com todas as injustiças e opressões. Mariama, que se acabe, mas se acabe mesmo a maldita fabricação de armas. O mundo precisa fabricar é Paz. Basta de injustiça, de uns sem saber o que fazer com tanta terra e milhões sem um palmo de terra onde morar. Basta de uns tendo de vomitar pra poder comer mais e 50 milhões morrendo de fome num ano só. Basta de uns com empresas se derramando pelo mundo todo e milhões sem um canto onde ganhar o pão de cada dia. Mariama, Nossa Senhora, Mãe querida, nem precisa ir tão longe como no teu hino. Nem precisa que os ricos saiam de mãos vazias e os pobres de mãos cheias. Nem pobre nem rico. Nada de escravo de hoje ser senhor de escravos amanhã. Basta de escravos. Um mundo sem senhores e sem escravos. Um mundo de irmãos. De irmãos não só de nome e de mentira. De irmãos de verdade, Mariama. (CÂMARA, 1982)

Maria nesse discurso aparece como a promotora, de acordo com os dogmas seguidos por Dom Helder Câmara, da universalidade humana através de sua figura matriarcal. Interessante notar que nesse universo as particularidades de cada indivíduo não são negadas ("raça", "cor" e "nação"). Ao contrário, a condição de cada indivíduo deve ser levada em conta e respeitada, em consonância com o que é pregado na Igreja para

se alcançar este pretensioso sentido de igualdade. Isto é evidenciado pela conclamação de Dom Helder Câmara para que a CNBB incluía em sua pauta não só os índios (Pastoral dos Índios) e os trabalhadores do campo (Pastoral da Terra), mas também os negros excluídos de seu universo. Entretanto, além de se redimir através da própria *mea culpa* (fazendo uso de uma expressão presente em uma prece Católica), a Igreja no Brasil deve driblar os obstáculos impostos até pelo próprio Vaticano. A proibição da Missa pela alta cúpula da Igreja tornou-se um dos empecilhos para que os seus celebrantes a realizassem<sup>14</sup>. A acusação de “comunista” e a alegação que estaria trazendo ares políticos para a liturgia pode ser notada através do veto inicial a alguns cantos da celebração, como acusado por Tarik de Souza no *Jornal do Brasil*:

(...) Milton está eufórico com sua nova fase. (...) seu único aborrecimento atual é a retenção na Censura de seis músicas de seu maior projeto no momento, o LP Missa dos Quilombos (Ariola), gravado no célebre colégio do Caraça. Surpreendido pelo recrudescimento da Censura, Milton exhibe algumas letras estranhamente vetadas. Há a evocativa “Em nome de Deus” (...) ou ao próprio discurso de improviso de D. Helder Câmara na celebração da missa (...) em frente a Igreja do Carmo. (SOUZA, 1982, p.4)

O discurso a que se refere o jornalista é o mesmo que seria gravado na Igreja do Caraça. Já a canção “Em nome de Deus” trata das diversas atrocidades cometidas contra a população negra pela parcela dominante da população que se respaldava em sua própria perspectiva religiosa. Voltando ao discurso de Dom Helder Câmara, o que é muitas vezes considerado como “comunista” pelos críticos da Missa se aproxima ao que é pregado pela própria Bíblia. Em diversos versículos do “Novo Testamento” é possível notar que o sentido de igualdade e distribuição dos bens para os pobres já estava presente no que é considerado por fiéis como as escrituras sagradas, como o “milagre dos peixes” e a cerimônia de “lavação de pés” dos apóstolos por Jesus Cristo.

Dom Helder Câmara coloca o particularismo da luta negra como essencial para se alcançar um sentido universal de direitos humanos. Tal posicionamento contrapõe-se às ideias de Rouanet, que aponta como certas particularidades são criadas pelo próprio opressor (ROUANET, 2001, p. 66), visto que a importância da afirmação da identidade do negro tratado na “Missa dos Quilombos” não o afasta de uma luta universal, pois “problema de negro acaba se ligando com todos os grandes problemas humanos. Com todos os absurdos contra a humanidade, com todas as injustiças e opressões” (CÂMARA, 1982). Dentro desta visão, ao trazer elementos próprios dessa identidade como forma de luta particular, a comunidade não estaria fugindo do universal. Ao contrário, estaria reivindicando direitos universais que foram extirpados no bojo das relações socialmente desiguais existentes no Brasil. Não nega o outro em sua universalidade, mas procura alcançá-lo através da inclusão igualitária. Ou seja, é preciso resolver questões pendentes como a da comunidade negra para que o universalismo pregado por Rouanet seja pleno de direitos.

14 Noticiado à época e obtido através de pesquisas em periódicos na página da biblioteca nacional. Acesso em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>.

Prosseguindo o discurso, em seus trechos posteriores podemos encontrar o que mais pode ter incomodado os setores conservadores da sociedade civil e também o aparato burocrático militar. Ao conclamar a paz e a cessão da indústria de armamentos, D. Helder Câmara retoma a discussão da Guerra Fria que voltou à pauta mundial com a política de recrudescimento do Governo Reagan (1980-1988). Vale lembrar que apesar de se manter em uma posição periférica na política mundial, o governo militar brasileiro sempre se aliou às políticas estadunidenses.

A reforma agrária, que é tema da Pastoral da Terra e da "Missa da Terra Sem Males", é retomada aqui quando o sacerdote conclama a redistribuição das áreas plantáveis, historicamente na mão de poucos que não as aproveitam. Além disso, D. Helder Câmara convoca a redistribuição de renda. Vale lembrar que a desigualdade entre pobres e ricos, ou então entre os países subdesenvolvidos e desenvolvidos, era acentuada no momento em que o discurso foi proferido. Inclusive, um dos estopins para o processo que culminou no Golpe de 1964 esteve ligado às propostas de Reformas de Base do Governo João Goulart (1961-1964), e a retomada de tais propostas em discursos como do sacerdote desafiava os ditadores militares e os setores da sociedade que davam respaldo ao governo.

Dom Helder Câmara finaliza seu discurso com uma proposta de universalidade que podemos comparar à melhor elaboração do conceito no texto de Rouanet. Entretanto, para que essas diferenças deixem de existir (senhor e escravo, rico e pobre), que inevitavelmente, por questão de militância, acabam tornando-se particularismos através de grupos sociais que as representam (no caso a comunidade negra), é preciso solucionar os próprios problemas que acabam causando o afastamento dos grupos que Rouanet analisa sem um entendimento profundo de cada caso. Até porque, no caso da Missa, esse afastamento não está presente. A universalidade, mesmo que teoricamente seja um tipo de ideal de valores comuns, ainda é excludente. O que Dom Helder conclama acima de tudo é "Um mundo de irmãos. De irmãos não só de nome e de mentira. De irmãos de verdade" (CÂMARA, 1982).

## Considerações finais

Retomemos o trecho citado no início do artigo, que faz parte da faixa que abre a versão em CD da Missa dos Quilombos e permite captarmos justamente este sentido universalista, que, contudo, não é homogeneizador:

Trancados na noite, milênios afora  
forçamos agora  
as portas do dia.  
Faremos um povo de igual rebeldia  
Faremos um povo de bantus iguais  
na só Casa Grande do Pai

Os Negros da África  
os Afros da América  
os Negros do Mundo  
na aliança com todos os Povos da Terra (TIERRA, 1995).

Essa faixa não foi gravada no Santuário do Caraça junto com as outras, mas em 1992, na cidade de Santiago de Compostela. A Missa que foi realizada na Espanha foi inserida nos concertos que faziam alusão aos 500 anos da chegada de Cristovão Colombo à América. Aqui é oportuno observar que esta nova cerimônia se deu no contexto de realização da 4ª Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano, em Outubro de 1992 na República Dominicana, em que, após debates sobre a questão cultural, a "(...) mistura dos rituais indígenas e afros dentro do padrão da missa católica, como o que aconteceu na Missa dos Quilombos e Missa da Terra Sem Males, se tornou oficialmente permitida" (SENRA, 2013, p.5). Chamada nesta ocasião de "Missa da América Negra", a ideia da "aliança da comunidade negra mundial com todos os povos oprimidos da terra" (TIERRA, 1995) vai ao encontro à escolha de outras canções reunidas na faixa. São elas: *Peixinhos do Mar* e *Marcha e Canto a Maria*, que foram extraídas da tradição oral. A primeira, Tavinho Moura adaptou da Marujada, festa típica do Pará que nasceu das danças e rituais que os negros escravizados da região de Bragança faziam a São Benedito. Já a última, Paulinho Carvalho, baixista que veio a se ligar ao Clube da Esquina, adaptou dos típicos cantos católicos populares de devoção. Através da presença desse canto, Milton Nascimento pretendia reforçar a inserção da comunidade negra na Igreja excludente. Completando a faixa, temos a inserção peculiar do canto *Baridjumokô*, do líder Kayapó Paulinho Paiakan. Se causa estranheza inicial a presença deste canto, originalmente presente no disco *Txaí*, também de Milton Nascimento, ao analisarmos o contexto da gravação aqui em tela, e também o pensamento de Pedro Casaldáliga a respeito da inclusão dos diversos povos excluídos, percebemos que a escolha foi acertada. Nas comemorações dos 500 anos da chegada de Colombo, os povos que jamais poderiam deixar de ser citados eram exatamente aqueles que formavam as diversas comunidades indígenas em terras americanas. Além disso, Pedro Casaldáliga anteriormente havia realizado a "Missa da Terra Sem Males", cuja proximidade com a "Missa dos Quilombos" nas reivindicações e nos versos é patente.

Concluimos portanto, que, de certo modo, *Missa dos Quilombos* registra um capítulo bastante relevante das mudanças do cenário político e cultural do Brasil a partir dos anos 1980, em que a retomada da democracia foi acompanhada das emergências de movimentos sociais que agenciavam novas lutas e traziam para a arena pública as diversas vozes e demandas de populações que por tantos anos foram silenciadas e violentadas, e que então buscavam canais massivos para expressar-se e reivindicarem seu lugar de direito. Entretanto, ficamos com a sensação de que outras páginas foram viradas e que de algum modo as possibilidades de congregação dos diversos numa mesma mobilização democrática tornaram-se mais improváveis. Ainda que inserida em outro contexto, citamos a apreciação de um importante antropólogo brasileiro sobre outro disco de Milton:

Hasta Milton Nascimento, astro de la música popular brasileña y que es un negro de Minas Gerais (estado principal de la tradición del Congado), hizo un espectáculo audiovisual, divulgado después en video y CD, llamado "Tambores de Minas", en el cual usa la música del Congado y se presenta con el atuendo ritual de las cofradías. Ello también ha causado divisiones en las comunidades. (CARVALHO, 2002, p.122)



Reações refratárias às mestiçagens, contiguidades e sínteses operadas pela dinâmica cultural e histórica brasileira estão se tornando cada dia mais frequentes. Recuperar a força do projeto estético e político de *Missa dos Quilombos*, nesse momento, parece-nos essencial.

## Fontes para pesquisa

### 1) Fontes impressas digitalizadas na página da Biblioteca Nacional e no acervo da Folha de S. Paulo:

SOUZA, Tarik de. Milton Nascimento – A fé dos tempos de menino na Missa dos Quilombos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 de Maio 1982. Caderno B, p. 4. Obtido em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_10&pesq=Robusto,%20sem%20o%20bon%C3%A9&pasta=ano%20198](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=Robusto,%20sem%20o%20bon%C3%A9&pasta=ano%20198). Acesso em 29 de Abril de 2018.

Texto sem assinatura. CNBB quer missa adaptada à cultura popular apesar de críticas do Vaticano. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 de Jul. 1982. 1º caderno Nacional/Cidade, p. 4. Obtido em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_10&pesq=%20CNBB%20quer%20missa%20adaptada%20%C3%A0%20cultura%20popular%20apesar%20de%20cr%C3%ADticas%20do%20Vaticano&pasta=ano%20198](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=%20CNBB%20quer%20missa%20adaptada%20%C3%A0%20cultura%20popular%20apesar%20de%20cr%C3%ADticas%20do%20Vaticano&pasta=ano%20198). Acesso em 29 de Abril de 2018.

Texto sem assinatura. Missa para quilombos reúne 6 mil. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 de Nov. 1981. 1º Caderno - Nacional, p. 7. Obtido em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_10&pesq=Missa%20para%20quilombos%20&pasta=ano%20198](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=Missa%20para%20quilombos%20&pasta=ano%20198). Acesso em: 29 de Abril de 2018.

Texto sem assinatura. Passagem Obscura. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 de Jul. 1982. 1º caderno, p. 10. Obtido em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_10&pesq=A%20Igreja%20Cat%C3%B3lica%20no%20Brasil%20est%C3%A1%20vivendo&pasta=ano%20198](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=A%20Igreja%20Cat%C3%B3lica%20no%20Brasil%20est%C3%A1%20vivendo&pasta=ano%20198). Acesso em: 29 de Abril de 2018.

Texto sem assinatura. Recife reza missa dos Quilombos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 de Nov. 1981. 1º Caderno - Nacional, p. 28. Obtido em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_10&pesq=.%20Recife%20reza%20missa%20dos%20Quilombos.&pasta=ano%20198](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=.%20Recife%20reza%20missa%20dos%20Quilombos.&pasta=ano%20198). Acesso em: 29 de Abril de 2018.

Texto sem assinatura. Texto sem título. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 de Nov. 1981. 1º Caderno - Nacional, p. 14. Obtido em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_10&pesq=os%20muros%20de%20recife%20C%20principalmente%20no%20centro&pasta=ano%20198](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=os%20muros%20de%20recife%20C%20principalmente%20no%20centro&pasta=ano%20198). Acesso em: 29 de Abril de 2018.

GONÇALVES FILHO, Antônio. Por Zumbi, a maior festa negra. In: **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 de Nov. 1981. Caderno Folha Ilustrada, p. 33. Obtido em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=7866&keyword=Zumbi%2Cfesta%2Cnegra&anchor=4216659&origem=busca&pd=c2154a12093a551746cfa4589b01ba19>. Acesso em: 29 de Abril de 2018.

## 2) Fontes Audiovisuais:

### a) Long Plays (Lps) e Compact Disks (CDs)

NASCIMENTO, Milton . **Milton Nascimento**. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon, 1969. (10 Faixas).

NASCIMENTO, Milton. **Milton**. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon, 1970.(13 Faixas).

NASCIMENTO, Milton; CASALDÁLIGA, Pedro; TIERRA, Pedro (Compositor). **Missa dos Quilombos**. Diadema: Ariola, 1982. (Versão em LP, 11 Faixas).

NASCIMENTO, Milton; CASALDÁLIGA, Pedro; TIERRA, Pedro (Compositor). **Missa dos Quilombos**. São Paulo: PolyGram, 1995. (Versão em CD, 15 Faixas).

### b) Vídeo:

Documentário: **Missa dos Quilombos**. Direção de LiloyeBoubli. Produção de Cláudia Rangel. TV Senado, 2006. Duração: 65 minutos.

## 3) Páginas Virtuais:

Biblioteca Nacional <http://www.bn.br/>. Acesso em 29 de Abril de 2018.

Massa Crítica e Música Popular. <http://massacriticampb.blogspot.com.br/>. Acesso em 29 de Abril de 2018

Página virtual de Milton Nascimento. <http://www.miltonnascimento.com.br/site/>. Acesso em 29 de Abril de 2018

Museu Clube da Esquina. <http://www.museuclubedaesquina.org.br/>. (Página atualmente inativa).

## Referências Bibliográficas

AUTOR1, AUTOR2 e COAUTOR, 2018 (no prelo).

AMARAL, Francisco Eduardo Fagundes (Chico Amaral). **A Música de Milton Nascimento**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018 [1ª Ed. 2013, do autor].

BRANT, Fernando. Texto no encarte do disco **Missa dos Quilombos**. Diadema: Ariola, 1982.

CÂMARA, Dom Hélder. **Invocação à Mariama**. Diadema: Ariola, 1982.

CAMPOS, Beatriz Schmidt. **Letra, música, performance e memória do racismo na Missa dos Quilombos**. Brasília: Instituto de Letras da Universidade de Brasília - UNB, Campus Darcy Ribeiro, 2017 (Dissertação de Mestrado).

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, 10p.

CARVALHO, José Jorge, "Las Culturas Afroamericanas en Iberoamérica: Lo Negociable y lo Innegociable". En: GARCÍA CANCLINI, Néstor (org), **Iberoamerica 2002. Diagnóstico y Propuestas para el Desarrollo Cultural**. Madrid: OEI/México: Santillana, 2002, p. 97-132.

CASALDÁLIGA, Pedro; TIERRA, Pedro. **Missa da terra sem males**. São Paulo: Livramento, 1979.

CASALDÁLIGA, Pedro. **Na procura do Reino: antologia de textos (1968-1988)**. São Paulo: FTD, 1988.

ESCRIBANO, Francisc. **Descalço sobre a terra vermelha: a vida do bispo Pedro Casaldáliga**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. **Coisas que ficaram muito tempo por dizer: O Clube da Esquina como Formação Cultural**. FAFICH/UFMG, 2000 (dissertação de mestrado).

GARCIA, Luiz Henrique Assis. O modal e a modinha: transações musicais brasileiras através da iconografia. **Cronos** (Pedro Leopoldo), v. 7, 2003, p. 123-134.

GARCIA, Luiz Henrique A.; SARIEDDINE, Marcos; PÚBLIO, Hudson L. "Mesmo assim não custa inventar uma nova canção": o Clube da Esquina e a redemocratização no Brasil (1978-1985). **Música Popular em Revista**, v. 2, 2018, p. 61-87.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**. São Paulo: Editora USP, 1997.
- GUIMARÃES, Raquel Beatriz Junqueira. In: **VERBO DE MINAS**, Juiz de Fora, v. 18, n. 32, Ago./Dez. 2017, p. 79-95.
- GUTIÉRREZ, Gustavo. **Teologia da Libertação: perspectivas**. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.
- LIBBY, Douglas Cole; FURTADO, Júnia Ferreira. **Trabalho livre, trabalho escravo: Brasil e Europa, séculos XVIII e XIX**. São Paulo: Annablume, 2006.
- LUCAS, Glaura. **Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá**. Belo Horizonte: Editoria UFMG, 2002.
- NERI, Marcelo Côrtes (coord.). **Novo mapa das religiões**. Rio de Janeiro: FGV, CPS, 2011.
- OLIVEIRA, Augusto Marcos Fagundes. **Êxodos e encruzilhadas da Missa dos Quilombos**. Florianópolis: UFSC, 2015 (tese de doutorado).
- PIRES, Dom José Maria. Texto de 1981 contido no encarte do disco **Missa dos Quilombos**. Diadema: Ariola, 1982.
- ROUANET, Sérgio Paulo. A coruja e o sambódromo. In: **Mal-estar na modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 46-95.
- SENRA, Rafael. Missa dos Quilombos: produto político, religioso e cultural. Juiz de Fora: **Revista Darandina**, UFJF, 2013, p.1-10.
- TIERRA, Pedro. **Poemas do Povo da Noite**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo/Publisher Brasil, 2009 (1ª edição: 1979).
- VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. **REVISTA USP**, São Paulo, n.87, p. 14-27, setembro/novembro 2010.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

## **Anexo**

Ficha Técnica completa da "Missa dos Quilombos". <http://www.miltonnascimento.com.br/discos.php?id=60> . Acesso em 25/04/2018, às 20h39.

## PRIMEIRA CELEBRAÇÃO EM RECIFE, PE

### Celebrantes:

D. Helder Câmara - Arcebispo de Olinda e Recife

D. José Maria Pires - Arcebispo de João Pessoa

D. Pedro Casaldáliga - Arcebispo de São Félix do Araguaia

Voz, direção artística, idealização, arranjo e regência: Milton Nascimento Coro: Sérgio Santos, Edir Passos, Alexandrino Ducarmo (solo em "Aleluiá"), Gil Amâncio (solo em "Rito da Paz"), Marquinho Preto, OlgaGomes, Enanci Gomes, Elisete Gomes, Elizabeth Gomes e Paula Vargas Narrador: Paulo Cezar Botas Recitadores: Joselina, Chico, Sueli e Ricardo Brindeiro Mestres-de-cerimônia: Assis e Chico Piano e órgão: Flávio Venturini Violão: Celsinho Moreira e Paulinho Carvalho Baixo: Paulinho Carvalho Bateria: Robertinho Silva Percussão: Repôlho, Jorginho do Atabaque, Darcy Jongueira, Caboclinho e Robertinho Silva Dança: Alcino Ferreira (coordenador), Denise, Graça, Dito, Dôra, Lêda, Zuleide, Nildes, Ramos, Lenildo, Neide, Emília, Solô, Iacy, Jacinete, Rubenilda, Nado, Bomfim, Gusmão, Anibal, Dalva, Zefinha, Julieta, Inaldete, Sidney, Irene, Adelaide, Maria do Socorro, Dôra, Caedé, Fátima, Cláudio, Edineide, Genésio e Clarício, (crianças) Mário, Marcelo e Gero. Equipe de produção: Márcio Ferreira (supervisão), Otávio Bretas (coordenação geral), Keller da Veiga e Souza (execução de altar e assistência de coordenação), Hildebrando Pontes Neto (assessoria jurídica), Paulinho Carvalho (coordenação musical) Assistentes: Pedro Tierra, Cláudio de Oliveira, Carmem Ribeiro, Ricardo Brindeiro, Alcino Ferreira e Solô Contra-regra: Ivan Cunha Iluminação: Flávio Prates e Márcio Prates (Luzazul) Som: Rogério Vianna, Sérgio Monteiro e Mário Coelho (Planart) Operadores de som: Victor e Drumond

### O DISCO

Idealização, Direção, Arranjo e Regência: Milton Nascimento

Produção e Realização: Mazola

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

### GRAVAÇÃO NO CARAÇA, MG

Idealização, arranjo, regência e voz em "Em Nome do Deus", "Comunhão" e "Ladainha": Milton Nascimento Produção: Mazola Piano, sintetizador e harmônico: Flávio Venturini Violão: Celsinho Moreira e Paulinho Carvalho em "Em Nome do Deus" Baixo: Paulinho Carvalho Bateria e arranjos de percussão: Robertinho Silva Percussão: Frank Colón, Jorginho do Atabaque, Darcy Jongueira, Caboclinho e Robertinho Silva Coro: Sérgio Santos, Edir Passos, Alexandrino Ducarmo (solo em "Aleluiá") Gil Amâncio (solo em "Rito da Paz"), Marquinho Preto, Babaya, Olga Gomes, Elisete Gomes, Elizabeth Gomes, Enanci Gomes e Paula Vargas

Invocação a Mariama (D. Helder Câmara): gravação Luís Carlos (Lelé)

Assistente de produção: Otávio Bretas Contra-regra: Ivan Cunha Engenharia de som:

Nestor Vitiritti e Carlos Eduardo Andrade Engenheiro de mixagem: Mazola Capa e fotografia: Marcinho Ferreira Coordenação de capa: J. C. Mello Colaboradores: Eduardo Pardal (arte), Maria Eugênia, Du (fotografia) e Bruno Speranza (past-up)

JULHO DE 1992 - MISSA DA AMÉRICA NEGRA

CELEBRAÇÃO EM SANTIAGO DE COMPOSTELA - ESPANHA E BELO HORIZONTE (MG) - BRASIL

Comemoração dos Quinhentos Anos da Chegada de Colombo na América

NOVEMBRO DE 1995 - MISSA DOS QUILOMBOS

CELEBRAÇÃO EM APARECIDA DO NORTE (SP), SÃO PAULO (SP), BRASÍLIA (DF) E BELO HORIZONTE (MG) - BRASIL

Contra o Trabalho Escravo, Trezentos Anos Depois  
Terceiro Centenário da Morte de Zumbi dos Palmares

Produção e direção geral: Márcio Ferreira e Milton Nascimento Voz, direção artística, idealização, arranjo e regência: Milton Nascimento Coro: Sérgio Santos (solo em "Rito da Paz"), Alexandrino Ducarmo (solo em "Aleluiá"), Walber Braga Jr., Otávio Bretas, Marquinho Preto, OlgaGomes, Enanci Gomes, Elisete Gomes, Elizabeth Gomes e Babaya Solo em "Ony Saruê": Elisete Gomes e Negreiros Rouxinóis de Divinópolis (participação especial em Belo Horizonte) Narradores: Frei Paulo Cezar Botas e Zezé Mota (participação especial no Brasil) Recitadores: Pedro Tierra e Fernando Brant Mestres-de-cerimônia: Eduardo Spiller e Luís Spiller Auxiliares: Márcio Fagundes, Black, Jim, Demerval Firmino, Flávio Vieira e Ricardo Clementino Participantes: Doreen, Paul, Santiago, Cláudia, Anselmo, Tomás, Eugênia, Javier, Silvana, Márcia e Marisa Piano e teclados: Flávio Venturini e Túlio Mourão Baixo e coordenação musical: Paulinho Carvalho Violão: Celsinho Moreira e Paulinho Carvalho em "Em Nome do Deus" Bateria e arranjos de percussão: Robertinho Silva Percussão: Darcy Jongueira, Negreiros, Vanderlei Silva, Ronaldo Silva e Robertinho Silva Sax-soprano: Paul Winter - solo em "Pai Grande" (participação especial em Santiago de Compostela) Sax-soprano e flauta: Nivaldo Ornelas (participação especial no Brasil) Dança: Alexandrino Ducarmo (coreografia), Rosy Zambesi (solista)

Crianças da Casa Dandara (participação em Belo Horizonte) e Crianças do Programa Curumim (participação em Belo Horizonte) Concepção cênica: Márcio Ferreira e Alexandrino Ducarmo Palco: Otávio Bretas Direção de montagem: Ricardo Clementino Figurinos: Alexandrino Ducarmo Indumentárias: Nazinha, Rosângela Matana e Marília Satiro Carpintaria: Antônio Mourão e Márcio Ferreira Produção: Otávio Bretas, Flávio Vieira, Ricardo Clementino, Aracy Duarte, Marisa Martins, Renata Canabrava, Cristina Vasconcelos e Fátima Palhano Assistentes: Ana Surani, Márcia Junqueira, Arlete Duarte, Lizzie Bravo, Márcia Mafia, Demerval Firmino, Milton Eustáquio, Gilmary e Rosalina Contra-regras: Egas Barros e José Augusto Iluminação: Césio Lima Som: Paulo Farat, Roberto Marques e Zorro

Gravação das faixas 1 e 15 em Santiago de Compostela: Marc Neuhaus

Projeto de adaptação do LP original para CD idealizado por Milton Nascimento e Márcio Ferreira Supervisão Geral do Projeto: Milton Nascimento Realização: Quilombo Criação e Produção S/C Ltda. Remasterizado no Estúdio ARP, São Paulo, SP em 1995 Remasterização: Roberto Marques Coordenação e Adaptação Gráfica CD: Otávio Bretas Supervisão Gráfica: Gê Alves Pinto e Geysa Adnet Supervisão de Produção: Maria Helena de Oliveira Revisão: Luiz Augusto Dantas Braga Desktop Publish: Otávio Bretas e Pablo Quezada

## MÚSICAS

### 1.ABERTURA\*

#### TRANCADOS NA NOITE

Texto: Pedro Tierra

Percussão: Robertinho Silva

Ed: Três Pontas (EMI)

#### PEIXINHOS DO MAR

Adaptação: Tavinho Moura

Ed: Três Pontas (EMI)

#### MARCHA E CANTO A MARIA

Adaptação: Paulinho Carvalho

Ed: Tapajós (EMI)

#### BARIDJUMOKÔ

Povo Kayapó do A-Ukre (Paulinho Paiakan)

Ed: Três Pontas (EMI)

### 2. A DE Ó (estamos chegando)

Milton Nascimento, Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra

Ed: Nascimento (EMI) / Três Pontas (EMI)

### 3.EM NOME DE DEUS

Introdução: Túlio Mourão Milton Nascimento, Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra

Ed: Nascimento (EMI) / Três Pontas (EMI)

### 4.RITO PENITENCIAL (Kyrie)

Milton Nascimento, Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra

Ed: Nascimento (EMI) / Três Pontas (EMI)

### 5.ALELUIÁ

Milton Nascimento, Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra

Ed: Nascimento (EMI) / Três Pontas (EMI)

## 6.OFERTÓRIO

Milton Nascimento, Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra  
Ed: Nascimento (EMI) / Três Pontas (EMI)

## 7.O SENHOR É SANTO

Milton Nascimento, Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra  
Ed: Nascimento (EMI) / Três Pontas (EMI)

## 8.RITO DA PAZ

Milton Nascimento, Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra  
Ed: Nascimento (EMI) / Três Pontas (EMI)

## 9.COMUNHÃO

Milton Nascimento  
Texto recitado: Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra  
Ed: Nascimento (EMI)

## 10.RAÇA \*

Milton Nascimento e Fernando Brant  
Ed: Nascimento (EMI) / Três Pontas (EMI)

## 11.LADAINHA

Milton Nascimento, Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra  
Ed: Nascimento (EMI) / Três Pontas (EMI)

## 12.LOUVAÇÃO A MARIAMA

Milton Nascimento, Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra  
Ed: Nascimento (EMI) / Três Pontas (EMI)

## 13.MARCHA FINAL (de Banzo e esperança)

Milton Nascimento Ed: Nascimento (EMI)

## INVOCAÇÃO A MARIAMA

Dom Hélder Câmara

## 14.PAI GRANDE

Milton Nascimento  
Ed: Nascimento (EMI)

## 15.ONY SARUÊ

Folclore Afro-Brasileiro  
Adaptação: Negreiros / Texto em Yorubá transcrito para fonética portuguesa  
Ed: Tapajós (EMI)



\* BONUS TRACK GRAVADO AO VIVO NA IGREJA DE NOSSA SENHORA MÃE DOS HOMENS, CARAÇA, MG, EM MARÇO DE 1982

Faixas 1 e 15 gravadas ao vivo em Santiago de Compostela - Espanha, em julho de 1992 e gentilmente cedidas por Quilombo Criação e Produção S/C Ltda.

Flávio Venturini gentilmente cedido pela EMI-Odeon.