



A Missa Sertaneja (1958),
de Reginaldo Carvalho:
tradição e ruptura no contexto
pré-Vaticano II

SILVA, Vladimir A. P. A Missa Sertaneja (1958), de Reginaldo Carvalho: tradição e ruptura no contexto pré-Vaticano II. IN: ARILETI, Cinthia (Org.). Identidade brasileira na música de concerto. Campinas-SP: Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural - Coordenação de Documentação de Música Contemporânea, 2023.

A Missa Sertaneja (1958), de Reginaldo Carvalho:
tradição e ruptura no contexto pré-Vaticano II

Vladimir A. P. Silva¹

*O que foi, isso é o que há de ser; e o que se fez, isso se fará;
de modo que nada há de novo debaixo do sol. (Eclesiastes, 1:9).*

1 Introdução

O Concílio Vaticano II (CVII), realizado de 1962 a 1965, discutiu sobre vários temas ligados à Igreja Católica, dentre os quais a música sacra, estabelecendo diretrizes para a produção desse tipo de repertório, especialmente para o contexto litúrgico. A Constituição *Sacrossanctum Concilium* Sobre a Sagrada Liturgia, publicada em 1963, contém as normas definidas pelo referido Concílio, incluindo o uso do vernáculo, a aceitação dos cantos religiosos populares, a inclusão da tradição musical nativa ou regional, a flexibilidade na utilização de instrumentos e o incentivo aos compositores para compor

¹Vladimir Silva é doutor em Música pela Louisiana State University (EUA) com atuação no Brasil, Argentina, França, Itália, Áustria, Alemanha, Portugal, Espanha, Colômbia e Estados Unidos. Tem peças publicadas pela FUNARTE e Gentry Publications/Hal Leonard (EUA). Estreou obras de importantes compositores, destacando-se Liduino Pitombeira, Eli-Eri Moura, Reginaldo Carvalho e Danilo Guanais. Deste último, regeu a world première da Missa de Alcaçus, no Carnegie Hall (EUA, 2017). Seus artigos estão publicados no Choral Journal, Per Musi, Musica Hodie, ICTUS, Opus e European Review of Academic Studies. Atualmente, é professor nos cursos de graduação e pós-graduação (UFCG-UFPB), Diretor Artístico do Festival Internacional de Música de Campina Grande, regente do Coro de Câmara de Campina Grande e presidente da Associação Brasileira de Regentes de Coros - ABRACO (2021-2024). E-mail: <vladimir.silva@ufcg.edu.br>

música sacra que possa ser cantada pela congregação (DOCUMENTOS..., 2005).

Na América Central e do Sul, de forma geral, observa-se, a partir desse momento, um número crescente de missas étnicas (cf. CARVALHO, 2009), compostas com base nos elementos idiossincráticos dos povos dessa área geográfica. Em 1964, por exemplo, o argentino Ariel Ramírez compôs a *Misa Criolla*. “Além da inovação trazida por conta do texto do ordinário traduzido em castelhano, a composição de Ramírez teve ainda o mérito de se inspirar completamente em temas musicais populares e folclóricos da América Espanhola” (CARVALHO, 2009, p. 92). Há também a *Misa Popular Nicaragüense* (1968), de Manuel Dávila, com a colaboração de Angelo Cerpas e Juan Mendoza; a *Misa Popular Salvadoreña* (1978-1980), de Guillermo Cuéllar, e a *Misa Campesina Nicaragüense* (1975), de Carlos Mejía Godoy, que foi auxiliado por membros do Grupo Grados.

No Brasil, sobretudo influenciados pelo Encontro Nacional de Música Sacra, realizado em julho de 1965, os compositores começam a produzir também esse tipo de missa, tendo a liberdade de explorar as potencialidades locais, como afirma Albuquerque (2005, p. 7): “sente-se, por toda parte, uma ansiedade dos pastores de alma e, de modo especial, dos próprios compositores sacros brasileiros, para se encontrar um canto que expresse melhor a alma do nosso povo em suas celebrações litúrgicas”. A partir dessa época, muitas missas, com e sem função litúrgica, foram compostas associando a expressão criativa às diretrizes do CVII, conforme podemos observar no Quadro 1.

Compositor	Obra	Ano
Aylton Escobar	<i>Missa sobre ritmos populares brasileiros</i>	1964
Oswaldo Lacerda	<i>Missa Ferial</i>	1966
Henrique de Curitiba	<i>Missa Breve</i>	1966
Lindembergue Cardoso	<i>Missa Nordestina</i>	1966
Pedro Marinho	<i>Missa em Aboio</i>	1966
Padre José Penalva	<i>Missa N° 1</i>	1966
	<i>Missa N° 3</i>	1967
	<i>Missa N° 4</i>	1967
	<i>Missa N° 5</i>	1969
Carlos Alberto Pinto Fonseca	<i>Missa Afro-Brasileira</i>	1971
Cussy de Almeida	<i>Missa Sertaneja</i> (Incompleta)	1971-1973
Clóvis Pereira	<i>Grande Missa Nordestina</i>	1978
Padre Jaime Carvalho Diniz	<i>Missa Olindense</i>	1980
Lindembergue Cardoso	<i>Missa João Paulo II na Bahia</i>	1980
Lourenço da Fonseca Barbosa	<i>Missa Armorial</i>	1982
Danilo Guanais	<i>Missa de Alcaçus</i>	1996
Cussy de Almeida	<i>Missa do Descobrimento</i>	2001
Danilo Guanais	<i>Missa de Alcaçus – segunda versão</i>	2016

Quadro 1 – Algumas missas brasileiras baseadas nas diretrizes do CVII.

O objetivo deste trabalho é analisar a *Missa Sertaneja*, de Reginaldo Carvalho, para coro misto *a cappella*, abordando aspectos históricos, musicais e textuais, correlacionando-a ao contexto da sua produção.² Tomando como base o pensamento de Carvalho (2009, p. 98), que afirma que “já

² Reginaldo Carvalho (Guarabira-PB, 1932 – João Pessoa-PB, 2013) recebeu as primeiras lições musicais em sua cidade natal. No início da juventude, quando se mudou para Lagoa Seca com o intuito de cursar o ginásio, o clássico

desde meados dos anos 1940 uma grande reflexão no seio da Igreja Católica no que diz respeito à prática litúrgica tem início”, identificamos que a *Missã Sertaneja*, composta em 1958, isto é, quatro anos antes da realização do CVII, é uma das primeiras obras em nosso país a indicar as transformações que já estavam em andamento, no campo litúrgico-musical.

O artigo está dividido em três partes. Na primeira, analisamos os movimentos da *Missã Sertaneja* separadamente, identificando as particularidades melódicas, rítmicas e harmônicas. Na segunda parte, tratamos do texto da obra, bem como do contexto no qual ela se insere. Nesta etapa, destacamos a relação do compositor com os Dominicanos. Essa análise é importante, porque a inserção do texto do *Glória*, escrito por Dom Tomás Balduino, um dos nomes mais representativos da *Nouvelle théologie*, no Brasil, ratifica a premissa de que as chamadas missas etno-litúrgicas, de acordo com Carvalho (2009, p. 91), estão, de alguma forma, vinculadas à ala mais progressista da Igreja Católica. Na conclusão, destacamos a singularidade da obra no âmbito do cópús deste paraibano, bem como na conjuntura da literatura coral brasileira da segunda metade do século XX, oferecendo subsídios que possam ajudar cantores, regentes e interessados no tema, de modo geral.

2 A Missã Sertaneja

Em nossos estudos, até o momento, identificamos duas missas compostas por Reginaldo Carvalho: a *Missã Brevis* Nº 2 (Paris, 1954) e a *Missã Sertaneja* (Rio de Janeiro, 1958). A *Missã Brevis* Nº 2 é formada por apenas dois movimentos, o *Kyrie* e o *Gloria*, cujo manuscrito contém a seguinte informação: “Missã brevis Nº 2 para côro misto ‘a capella’, R. Vilar de Carvalho, Paris 1944.” É preciso observar, entretanto, que, na folha de rosto do *Kyrie*, o compositor registra Paris, 1954. Esta é a data exata da composição, pois, em 1944, Reginaldo Carvalho estava com apenas doze anos de idade e estudava no Seminário Santo Antônio, em Ipuarana, Lagoa Seca-PB. Nota-se, ainda, que a obra está em “Dó menor” e que é dedicada “ao Adriano Hypólito”, seu professor no referido Convento. Enquanto o *Kyrie* apresenta pontos de imitação e tem harmonia mais ortodoxa, o segundo movimento, *Gloria*, muito embora mantenha conexões temáticas com o primeiro, é harmonicamente mais complexo, assemelhando-se às obras produzidas na mesma época em que ele estava no continente europeu.

No que diz respeito à *Missã Sertaneja*, para coró misto *a cappella*, segundo consta no manuscrito, é dedicada “ao Serginho”, o primeiro dos três filhos do compositor (Figura 1). Não existem registros dos nomes dos intérpretes, nem do local onde ocorreu a estreia da obra. No entanto, o compositor, ao ser entrevistado, afirmou que a missã fora escrita para um coró de uma igreja localizada no alto do Morro do Chapéu Mangueira, no Rio de Janeiro, onde o seu irmão, Frei Anselmo, era pároco naquela época (CARVALHO, 2013).

e o científico no Convento de Ipuarana, teve contato com outros repertórios, do canto gregoriano à música romântica. No Rio de Janeiro, Reginaldo Carvalho cursou o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (1950-1952), tendo estudado com Gazzi de Sá, Andrade Muricy, Paulo Silva e Adhemar Nóbrega, dentre outros. Foi nessa época em que ele entrou em contato com a obra de Villa-Lobos, que se tornou seu mestre e o incentivou a estudar na França. Na sua estada na Europa, estudou com Paul Le Flem, Pierre Schaffer e Olivier Messian, em Paris. Em 1956, de volta ao Brasil, compôs Sibemol, uma das primeiras obras eletroacústicas do país, tendo também atuado como professor e regente coral em diversas instituições de ensino. Reginaldo Carvalho escreveu música de câmara e sinfônica, para cinema e teatro, bem como composições e arranjos, de música sacra e secular, para diferentes coros.

S
San - to! San - to! San - toço Sc - nhor Deus dou - ni - ver - so!

S
Ben - di - too que vem em no - me do Sc - nhor!

S
Cor-dei-ro de Deus que re - ti - raos pe - ca - dos do mun - do.

Figura 2 – Temas iniciais da *Missa Sertaneja*. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.
Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

2.1 Senhor

O primeiro movimento da *Missa Sertaneja*, *Senhor*, possui 48 compassos e está dividido em três partes ($A_1 B A_2$). As extensões vocais são as seguintes³: Soprano, $D\acute{o}_3 - M\grave{i}_4$; Contralto, $F\acute{a}_2 - D\acute{o}_4$; Tenor $D\acute{o}_3 - F\acute{a}_3$; e Baixo, $L\acute{a}_1 - D\acute{o}_3$. O movimento está escrito em compasso binário simples e o tempo indicado é *Calmo, sem afetação* ($\downarrow = 72$). O texto do *Senhor* tem uma forma tripartida: Senhor, tenha piedade da gente. Jesus Cristo, tenha piedade da gente. Senhor, tenha piedade da gente.

Na seção A_1 (c. 1-17), o soprano canta a melodia principal, que é acéfala, notadamente arpejada, com ritmos simples e sincopados, construída sobre o modo mixolídio. Como já apresentado na Figura 2, o compositor utiliza este tema e/ou suas derivações para iniciar todos os movimentos da *Missa Sertaneja*, conferindo-lhe unidade. *Senhor* está organizado em torno do eixo $D\acute{o}$ - $F\acute{a}$, muito embora o compositor utilize blocos sonoros complexos, conforme a concepção de Corrêa (2012, p. 32), especialmente em pontos cadenciais, variando o nível de tensão harmônica como, por exemplo, nos compassos 3-4 (Figura 3).

A

Soprano
2 Se - nhor, te - nha pie - da - de da gen - te.

Contralto
2 Se - nhor, te - nha pie - da - de da gen - te.

Tenor
2 Se - nhor, te - nha pie - da - de da gen - te.

Baixo
2 Se - nhor, te - nha pie - da - de da gen - te.

Figura 3 – *Senhor*, c. 1-4. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.
Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

³ Neste estudo, $D\acute{o}_3 = D\acute{o}$ central.

A seção B (c. 17-26) é mais recitativa, com notas repetidas, ainda que preserve parte dos arpejos da seção anterior. Harmonicamente, o compositor continua a empregar os mesmos procedimentos usados em A_1 , concluindo a seção em Fá lídio-mixolídio. Nota-se que o nome de Jesus Cristo, entoado em uníssono no início da seção (c. 17), ganha mais expressividade, sobretudo no compasso 26, pois a invocação “Jesus Cristo, tenha piedade da gente” é também cantada em uníssono, concluindo na nota Lá₂, ponto culminante melódico grave de todo o movimento (Figura 4). A suspensão⁴ indicada pelo compositor reforça o sentido da súplica, que é característico do Ato Penitencial, marcando a divisão entre a seção B e A_2 .

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 7/8 time and covers measures 23 to 26. The lyrics are: "Je - sus Cris - to, te - nha pie - da - de da gen - te." The Soprano part starts in measure 23. The Contralto part starts in measure 24. The Tenor and Bass parts start in measure 25. In measure 26, all four voices sing the text in unison. There is a fermata over the final note in measure 26.

Figura 4 – *Senhor*, c. 23-26. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

A seção A_2 (c. 27-48) difere da seção A_1 por conta da sua estrutura imitativa entre os compassos 27 e 34 (Figura 5). A melodia apresentada nos compassos 9 e 13 reaparece ritmicamente modificada entre os compassos 40 e 46. Para criar mais dramaticidade, logo após o trecho canônico, inicia-se uma seção homorrítmica, mais tensa, marcada por síncopes e acordes com sétima, nona e décima primeira. Do compasso 36 até o final do movimento, a palavra “gente” é destacada, acentuada, ora recebendo um acorde dissonante, ora um acorde consonante, elementos que potencializam o conflito tensão-repouso, o que, na nossa percepção, associa-se à dualidade da natureza humana, ora pecadora, ora santa, enfatizando a estreita relação que há entre música e texto.

⁴ Carvalho (2002, p. 10) designa como suspensão qualquer figura de silêncio que receba uma fermata.

Ao compararmos o manuscrito de 1956 com o de 1958, identificamos algumas diferenças. Enquanto a primeira seção do *Glória a Deus* (Figura 6) está escrita em Sol lídio-mixolídio, compasso binário composto, sem síncopes, o *Glória da Missa Sertaneja*, de 1958, aparece em Dó lídio-mixolídio, compasso unário e sincopado (Figura 7).

Figura 6 – *Glória a Deus* (1956), c. 1-3. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.
Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

No *Glória da Missa Sertaneja*, a seção A (c. 1–17), com textura contrapontística (Figura 7), está escrita em compasso unário e tem como unidade de tempo a semínima, enquanto a seção B, homofônica, está em compasso binário simples. As extensões vocais são as seguintes: Soprano, Lá₂ – Dó₄; Contralto, Lá₂ – Dó₄; Tenor, Dó₂ – Mi₃; Baixo, Lá₁ – Dó₃.

Figura 7 – *Glória*, c. 1-8. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.
Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

O andamento é *Vigoroso* ($\text{♩} = 74$). A estrutura imitativa da primeira parte, construída sobre os modos lídio-mixolídio com eventuais variações, contrasta com a seção B (Figura 8), que é homofônica e apresenta cromatismo, estruturas harmônicas formadas por quartas e acordes com

sétima e nona. O uso de tais recursos realça a relação entre texto e música, destacando o “lirismo bucólico do sertanejo, que, ao contemplar a natureza e suas singularidades, agradece a Deus pelo sol, a chuva e o vento, elementos essenciais para a manutenção do trabalho e da vida” (SILVA 2009, p. 84).

18 B

S
2 Gló - riã Deus pe - la sol, pe - la noítegar - re - bol,
Gló - riã Deus pe - la flor, por seus bri - lhos e cor,
E que en - fim, ó Se - nhor, Re - pou - se - mos da dor.

C
2 Gló - riã Deus pe - la sol, pe - la noítegar - re - bol,
Gló - riã Deus pe - la flor, por seus bri - lhos e cor,
E que en - fim, ó Se - nhor, Re - pou - se - mos da dor.

T
2 Gló - riã Deus pe - la sol, pe - la noítegar - re - bol,
Gló - riã Deus pe - la flor, por seus bri - lhos e cor,
E que en - fim, ó Se - nhor, Re - pou - se - mos da dor.

B
2 Gló - riã Deus pe - la sol, pe - la noítegar - re - bol,
Gló - riã Deus pe - la flor, por seus bri - lhos e cor,
E que en - fim, ó Se - nhor, Re - pou - se - mos da dor.

Figura 8 – *Glória*, c. 18-23. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

2.3 CrenDeusPai

O terceiro movimento (Figura 9), *CrenDeusPai*, tem 49 compassos. Ele está dividido em duas seções, ambas homorrítmicas e em compasso binário simples, tendo a semínima como unidade de tempo. O andamento é *Livre*, sem indicação metronômica. As extensões vocais são as seguintes: Soprano, Lá₂ – Mi₄; Contralto, Sol₂ – Dó₄; Tenor, Dó₂ – Sol₃; Baixo, Sol₁ – Dó₃. Estes são os versos do *CrenDeusPai*: CrenDeusPai todo poderoso, criador do céu e da terra; e em Jesus Cristo, seu único Filho nosso Senhor, que foi concebido pelo poder do Espírito Santo; nasceu da Virgem Maria, padeceu sob Pôncio Pilatos; foi crucificado, morto e sepultado; desceu à mansão dos mortos; ressuscitou ao terceiro dia; subiu aos Céus, está sendo à direita de Deus Pai Todo-Poderoso; donde há de vir a julgar os vivos e os mortos; Creio no Espírito Santo, na santa Igreja Católica; na comunhão dos santos, na remissão dos pecados; na vida eterna, amém.

Na seção inicial, o uníssono contrasta com blocos sonoros que criam ambiguidade e tensão harmônica. Além desses elementos, Reginaldo Carvalho explora os aspectos simbólicos do texto do *CrenDeusPai*, particularmente quando faz referência à mansão dos mortos. A monofonia, o registro grave, a pausa e a fermata entre os compassos 21 e 22 reforçam a dramaticidade do trecho, isto é, o silêncio temporário da morte, nesse caso, representado retoricamente na figura do suspiro (cf. BARTEL, 1997, p. 393).

18

S Mor - toje se - pul - ta do; Des - ceu à man - são dos mor - tos;

C Mor - toje se - pul - ta do; Des - ceu à man - são dos mor - tos;

T Mor - toje se - pul - ta do; Des - ceu à man - são dos mor - tos;

B Mor - toje se - pul - ta do; Des - ceu à man - são dos mor - tos;

Figura 9 – *CrenDeusPai*, c. 18-21. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

A seção B (c. 22-49) é notadamente sincopada. As fermatas nos compassos 27, 29 e 35 destacam palavras importantes do texto (céus, poderoso e mortos). O intervalo de décima primeira, que separa o final da primeira seção e o início da segunda, pode ser um recurso expressivo que o compositor empregou para representar a morte e a ressurreição, bem como a ascensão de Cristo, visto que, entre os compassos 24 e 27, há uma combinação entre o sentido do texto (subiu aos céus) e a direção melódica do soprano, contralto e tenor (ascendente). Nesse trecho, o caráter recitativo da melodia é proeminente. Do compasso 36 ao 41, os pares vocais se destacam: soprano e tenor têm um pedal em Dó, enquanto baixo e contralto entoam uma curta melodia.

Em seguida, ocorre uma inversão. A mesma melodia é cantada pelo soprano e o tenor, enquanto a nota pedal é executada pelo contralto e o baixo. O movimento conclui com uma nota contínua (Sol) sobre a qual as demais vozes formam diferentes blocos de notas. Do ponto de vista harmônico, chama a atenção, no *CrenDeusPai*, o uso dos complexos sonoros em alguns pontos cadenciais, assim como os acordes abertos, que, no caso específico dos compassos 19 (Figura 9) e 35 (Figura 10), parecem referir-se ao espaço vazio da sepultura.

22

S Res-su - ci - tou ao ter - cei - ro di - a; Su - biu aos céus, Es - tá sen-

C Res-su - ci - tou ao ter - cei - ro di - a; Su - biu aos céus, Es - tá sen-

T Res-su - ci - tou ao ter - cei - ro di - a; Su - biu aos céus, Es - tá sen-

B Res-su - ci - tou ao ter - cei - ro di - a; Su - biu aos céus, Es - tá sen-

Figura 10 – *CrenDeusPai*, c. 22-27 e 30-35. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.
 Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

2.4 Santo

O quarto movimento, *Santo*, é um cânone a quatro vozes e tem apenas quatorze compassos. A extensão de todas as vozes está dentro do âmbito de uma oitava: Soprano e Contralto, $D\acute{o}_3 - D\acute{o}_4$ e Tenor e Baixo, $D\acute{o}_2 - D\acute{o}_3$. O texto do *Santo* é o seguinte: Santo! Santo! Santo é o Senhor Deus do universo! Céus e terra estão cheios de sua glória! Hosana nas alturas.

Muito embora o andamento seja *Calmo* ($\text{♩} = 82$), a melodia apresenta um ritmo marcial, pontuado (Figura 11), que é reforçado por pequenas cesuras entre as expressões *Glória! Hosana nas alturas!*

Figura 11 – *Santo*, c. 1-5. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.
 Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

2.5 Bendito

O quinto movimento, *Bendito*, está conectado ao *Santo*, tanto do ponto de vista textual quanto musical. Enquanto o primeiro apresenta textura imitativa, o segundo é homorrítmico e um pouco mais lento (*Calmo* ♩ = 57). Na verdade, o *Bendito* é o menor de todos os movimentos, pois tem apenas sete compassos, que podem ser divididos em duas partes, conforme o texto: *Bendito o que vem em nome do senhor!* (c. 1-4) e *Hosana nas alturas!* (c. 5-7). As extensões vocais são as seguintes: Soprano, $D\acute{o}_3 - Sol_4$; Contralto, $D\acute{o}_3 - D\acute{o}_4$; Tenor, $Sol_2 - M\acute{i}_3$; e Baixo, $D\acute{o}_2 - D\acute{o}_3$. A melodia do soprano, por exemplo, é sincopada e ascendente, atingindo a culminância nos dois últimos compassos, quando o texto diz *Hosana nas alturas!* (Figura 12).

♩ = 1 [♩ = 57 Calmo]

Soprano
2 Ben - di - to' que vem em no - me do Se -

Contralto
2 Ben - di - to' que vem em no - me do Se -

Tenor
2 Ben - di - to' que vem em no - me do Se -

Baixo
Ben - di - to' que vem em no - me do Se -

S
nhor! Ho - sa - na nas al - tu - - - ras!

C
- nhor! Ho - sa - na nas al - tu - - - ras!

T
nhor! Ho - sa - na nas al - tu - - - ras!

B
nhor! Ho - sa - na nas al - tu - - - ras!

Figura 12 – *Bendito*, c. 1-7. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

2.6 Cordeiro de Deus

O último movimento, *Cordeiro de Deus*, tem 22 compassos e está dividido em duas seções (AB). A extensão das vozes é a seguinte: Soprano, $D\acute{o}_3 - Sol_4$; Contralto, $F\acute{a}_2 - D\acute{o}_4$; Tenor, $R\acute{e}_2 - F\acute{a}_3$; e Baixo, $F\acute{a}_1 - D\acute{o}_3$. O texto do *Cordeiro de Deus* assim se apresenta: Cordeiro de Deus que retira os

pecados do mundo, tenha piedade da gente. Cordeiro de Deus que retira os pecados do mundo, tenha piedade da gente. Cordeiro de Deus que retira os pecados do mundo, dê a gente a paz!

Em compasso binário simples e com andamento *Calmo* ($\text{♩} = 73$), esse trecho é homorrítmico e apresenta estruturas harmônicas com cinco e seis sons. O verso *Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo, tenha piedade da gente* é repetido duas vezes, com pouca variação, na região médio-grave. Em seguida, é então enunciado no registro médio-agudo, sublinhando o tom de súplica da oração (Figura 13).

The image displays a musical score for a choral piece. It consists of two systems of staves. The first system, starting at measure 11, includes four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics for this system are "Te - nha pie - da - de da gen - te." The second system, starting at measure 14, also includes the four vocal parts and piano accompaniment. The lyrics for this system are "Cor - dei - ro de Dé - - - éus que re - ti - raos pe - ca - - - dos do". The piano part features a steady accompaniment with chords and melodic lines.

Figura 13 – *Cordeiro de Deus*, c. 11-18. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.
Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

3 O texto da *Missa Sertaneja*

O texto da *Missa Sertaneja* tem “um tom popular, caracterizado pelo uso de coloquialismos, tais como a substituição do pronome pessoal ‘nós’ por ‘a gente’, no *Kyrie* e no *Cordeiro de Deus*, ou a expressão ‘CrenDeusPai’, encontrada na frase inicial do *Credo*” (SILVA, 2009, p. 84). Essa opção por uma linguagem mais informal é também observada em outras missas étnicas compostas no entorno do CVII.

No credo da *Misa Popular Nicaraguense*, por exemplo, o texto diz que Jesus “nasceu do nosso povo” e “viveu entre os homens que partilham a nossa sorte”. É, na opinião de Vigil e Torrellas (1988, p. 5), “uma insinuação daquela orientação histórica e corporificada que mais tarde seria tão marcada na cristologia latino-americana.” Esse caráter progressista, como acrescentam os

autores mencionados, chamou a atenção das autoridades eclesiásticas, que proibiram sua execução, em virtude da frase “Jesus Cristo, que nasceu do nosso povo como supostamente irreverente ou ocultando a virgindade de Maria, ou simplesmente perigosa” (VIGIL e TORRELLAS, 1988, p. 5).

Similarmente, o texto da *Misa Campesina Nicaraguense* traduz a luta do povo, sobretudo dos pobres, contra os seus opressores. Ainda, segundo Vigil e Torrellas,

Essas canções quebram a universalidade abstrata de quem procura esconder as contradições sociais cobrindo opressores e oprimidos com o manto de uma fraternidade eucarística fictícia. Um opressor não pode participar da missa ao Deus dos pobres, porque se sentirá denunciado, a menos que se converta e mude. É, portanto, uma missa dos pobres (VIGIL e TORRELLAS, 1988, p. 10).

Na *Missa Sertaneja*, por sua vez, além das conexões musicais já apresentadas, há um paralelismo textual entre o *Senhor* e o *Cordeiro de Deus*, primeiro e último movimentos, respectivamente. Em ambos, a figura redentora do Cristo, o salvador da humanidade, aquele que retira os pecados do mundo é ressaltada. O traço distintivo em tais passagens é a substituição do pronome “nós” por “a gente”, expressão que ganhou *status* de pronome devido ao seu desempenho como palavra indicativa de pessoa gramatical do discurso. Ferreira e Fontes (2001, p. 36-37), em estudo realizado sobre o assunto, afirmam que,

apesar da frequência do uso de “a gente” como pronome ser muito baixa antes do século XX, a pronominalização do vocábulo gente teve início nos séculos XVII-XVIII. O século XIX é considerado o período de transição desse processo, tendo 77% de ocorrências do “a gente” em função dêitica. No século XX, o uso dessa expressão se consolida de fato como pronome. (...) Os falantes mais novos usam mais frequentemente “a gente”. A pesquisa identificou também que este uso se intensificou principalmente a partir de 1960.

Ao falar sobre o tema, o compositor diz que,

quando chegou à comunidade [Morro do Chapéu Mangueira] e ouviu as beatas cantando os benditos, lembrou-se da música que ouvira na Paraíba, sentindo-se motivado para escrever a Missa. Como em Guarabira não se usava com frequência o pronome nós, substituí-o por a gente, adotando uma linguagem mais próxima do falar do povo, e que também era uma tendência do momento. A minha visita naquele dia acabou na cozinha, onde tomei café e comi cuscuz (CARVALHO, 2013).

Além do uso do “a gente”, observa-se outra variante linguística do Nordeste do Brasil, pois o título *CrenDeusPai* é uma forma apocopada da frase “Creio em Deus-Pai”, correspondendo à maneira comumente adotada pelos falantes da região. No *Santo*, por outro lado, Reginaldo Carvalho provavelmente emprega o ritmo pontuado e com cesuras para acentuar o caráter triunfal do hino de louvor, evitando elisões que, de alguma forma, pudessem gerar cacofonia, pois, como ele mesmo define, seu

feito composicional coralístico se particulariza pela exatidão prosódico-musical, por gostar imensamente da língua portuguesa e ser vidrado no assunto de prosódia musical desde os primeiros contatos com a música, quando ingressei, no caso de cantochão, no mosteiro, ainda menino, como tenorino. Sofro enormemente com

as “silabadas” dos meus colegas compositores e letristas, tanto eruditos quanto populares, que assim comprometem a qualidade dos nossos cantores. Me dá uma satisfação enorme ouvir uma cantoria com a prosódia musical totalmente bem aplicada e compreendida (CARVALHO, 2008, p. 8-9).

Ao ser indagado sobre a inserção do poema de Dom Tomás Balduino, o compositor informou que “perdera o texto original do *Glória da Missa Sertaneja*, razão pela qual resolveu aproveitar a composição que escrevera anos antes” (CARVALHO, 2013). Todavia, a inclusão desses versos ultrapassa os limites poéticos e envolve aspectos pessoais e profissionais entre Reginaldo Carvalho, seu irmão, e o referido bispo, conforme discutiremos a seguir.

4 Para além dos aspectos textuais e musicais

Frei Tomás Balduino (1922-2014) ordenou-se presbítero em 1948, na Ordem Dominicana. Logo depois, seguiu para a França, a fim de aprofundar-se nos estudos teológicos em Saint Maximin, onde recebeu o título de mestre, em 1950. Foi nessa instituição em que ele se debruçou sobre a *Nouvelle théologie*, cujos princípios exerceriam grande influência sobre o seu trajeto eclesial, levando-o a compreender a Igreja numa perspectiva

teológica, eclesial e pastoral, animada sobretudo por leigos e leigas e comprometida com as questões sociais e políticas e nas ações concretas na justiça e na solidariedade. Este é o sentido de co-reponsabilidade laical em toda a vida ministerial da Igreja, revitalizando-a e impulsionando-a para a sua missão no mundo (POLETTI, 2002, p. 71-72).

Em 1951, já no Brasil, assumiu a direção da Escola Apostólica Dominicana, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Esse mapeamento é importante para compreendermos como Reginaldo Carvalho possivelmente entrou em contato com o texto do referido bispo. Primeiro, é necessário lembrar que Gilberto Vilar, irmão de Reginaldo, era membro da Ordem Dominicana, atendia pelo nome de Frei Anselmo e conviveu com Dom Tomás. É provável que os dois religiosos tenham sido contemporâneos no Seminário dos Dominicanos em São Paulo ou mesmo em Saint Maximin, na segunda metade da década de quarenta, pois, logo após terminar o noviciado, Frei Anselmo foi transferido para o famoso Convento Real, na Provença francesa, local onde permaneceu entre 1947 e 1950 (VILAR, 2013, p. 39).

Reginaldo Carvalho também esteve no educandário em Juiz de Fora, atuando como regente auxiliar do coral Pequenos Cantores de São Domingos. De acordo com Frei Alano Porto, em 1956, Frei Eliseu Lucena Lopes, um jovem sacerdote Dominicano, assumiu a direção do referido grupo. Para assessorá-lo, chamou, então,

o Maestro recém-formado na França e discípulo de Villa-Lobos, Reginaldo Vilar de Carvalho, que além de apresentar um repertório rico em canções clássicas e folclóricas, harmonizou ainda numerosas melodias regionais. Com o Frei Eliseu o Coral fez 138 apresentações até a data de 18 de novembro de 1962 quando encerrou as suas atividades (MENEZES, 1989).

Como já informado, data de 1956 a primeira versão do *Glória a Deus* (Figura 6), baseado no texto de Dom Tomás, o que reitera a nossa premissa de que, em algum momento, entre a França, Minas Gerais e o Rio de Janeiro, o contato entre Frei Anselmo, Dom Tomás Balduino e Reginaldo Carvalho, de fato, ocorreu. O depoimento de Frei Eliseu Lopes, por exemplo, é mais um indício dessa interseção, pois, como menciona, ele também esteve “ligado a Dom Tomás por laços de grande amizade e gratidão. Como Dominicano, é meu irmão, e tive a honra de ser seu prior nos poucos meses que ficou no convento do Rio de Janeiro” (POLETTI, 2002, p. 40).

Essa alusão à Província de São Tomás, fundada em 1927, na capital fluminense, ratifica a proximidade do convento carioca, localizado à Rua General Ribeiro da Costa, 164, no Leme, com a comunidade do Morro do Chapéu Mangureira, que fica na mesma área, a cerca de quinhentos metros de distância. Reginaldo Carvalho morava nesse mesmo logradouro, no número 107, num edifício próximo à Paróquia de Nossa Senhora do Rosário, construída entre 1927 e 1931, inaugurada somente em 1939 e que até hoje é mantida pelos Dominicanos (Figura 14).

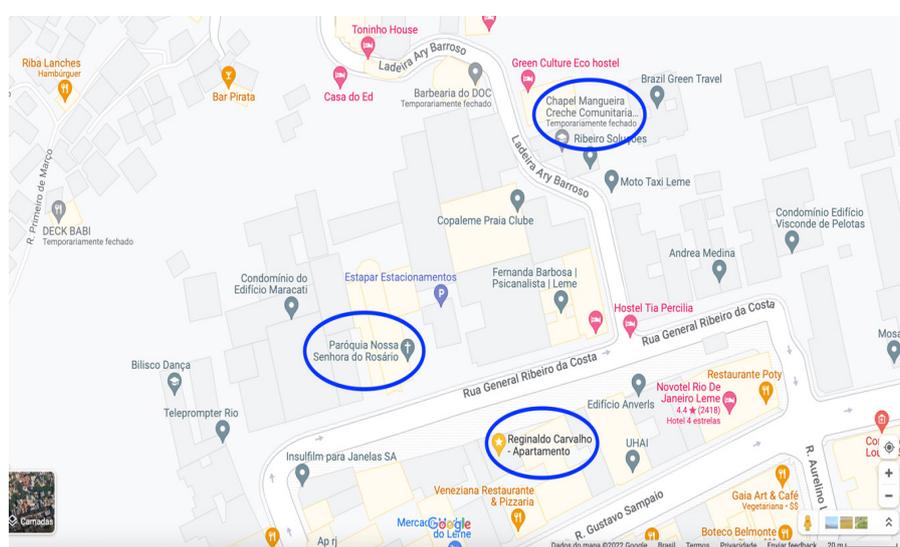


Figura 14 – Leme, Rio de Janeiro, com destaque, em azul, para o apartamento de Reginaldo Carvalho, a Paróquia Nossa Sra. do Rosário e o Morro do Chapéu Mangureira, na época da composição da *Missa Sertaneja*.

Fonte: Google Maps.

Foi nesse ambiente, ao redor dos Dominicanos e do Morro do Chapéu Mangureira, que Reginaldo compôs a *Missa Sertaneja*. O maestro guarabirense frequentava a aludida capela, na qual tocava órgão e desenvolvia atividades juntamente com a comunidade e ao lado de Glaura Guedes Barbosa, Maria Natividade Vilar Guedes e Blesila Vilar Guedes, suas primas paraibanas, todas musicistas – a primeira delas é a mãe do pianista Antônio Guedes Barbosa.

De modo geral, a relação dos frades e das irmãs Dominicanas com a comunidade do Chapéu Mangureira era intensa. A capela de Nossa Senhora do Rosário, por exemplo, é um traço marcante da presença missionária na região. Além disso,

Constituída de Padres da ala progressiva da Igreja Católica, a Ação Social encarregou a francesa Renée de Lorme de ajudar na organização do Chapéu-Mangureira. Outros nomes da Igreja, porém, foram, juntamente com Dona Renée, decisivos na organização da comunidade. Entre eles figuram Dom Helder Barros Câmara, Frei

João Cherry e Frei Marcos. (POLYCARPO, 2020).

Essa ação da igreja, que conecta a periferia ao centro, ao longo dos anos 50, é observada no Rio de Janeiro e em outras partes do país, como nas missões em Conceição do Araguaia, no Pará. Elas foram organizadas por líderes como Dom Fernando Gomes, Dom Luís Gonzaga Fernandes, Dom Pedro Casaldáliga, Dom Helder Câmara, Dom José Maria Pires, dentre muitos outros, todos integrantes do “Grupo-Não-Grupo de Bispos”, como pontua Poletto (2002, p. 35). Essas iniciativas foram fundamentais para a consolidação do Conselho Indigenista Missionário (CIMI), da Comissão Pastoral da Terra (CPT) e das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs). É nesse contexto em que Frei Tomás semeia uma nova ação pastoral, advogando, no final da década de cinquenta, uma liturgia engajada, fruto da Igreja do Povo de Deus, pois a fé da comunidade deveria ser alimentada por salmos, hinos e cânticos espirituais (cf. POLETTTO, 2002, p. 62). Por essa razão,

Os fiéis de Conceição responderam com entusiasmo ao trabalho dos padres em tornar a missa paroquial mais vital por meio de leituras dos textos litúrgicos, dialogação de certas partes mais fáceis da missa. Mas, sobretudo, apreciaram os cânticos de entrada, ofertório e comunhão. Até turistas se impressionaram com o fenômeno de uma Igreja toda cantando (MEMÓRIA DOMINICANA, 1959 *apud* POLETTTO, 2002, p. 62).

Assim, em 1959 já se percebia uma necessidade de renovação litúrgica, fato constatado, por exemplo, na busca por uma celebração eucarística mais adequada aos contextos locais. Por isso, a fala profética de Dom Tomás e a *Missa Sertaneja*, de Reginaldo Carvalho, consubstanciavam aquilo que, anos mais tarde, seria normatizado pelo CVII.

5 Considerações finais

A música coral de Reginaldo Carvalho, tanto sacra quanto secular, concilia o universo sonoro da sua terra natal com as tendências estéticas que caracterizam a transição entre a primeira e a segunda metade do século XX. Esse diálogo pode ser percebido em composições como *As Flô de Puxinanã* (Marseille, 1955) e *A cacimba* (Aix-en-Provence, 1955), ambas com texto de Zé da Luz, e a *Missa Sertaneja* (Rio de Janeiro, 1958), trabalhos que ele escreveu durante e após a sua primeira temporada na França. De modo geral, em tais peças, é possível identificar: a) textos com traços linguísticos idiossincráticos; b) as referências à cantoria de viola, aos emboladores de coco, ao aboio e ao baião; c) o dualismo modal (lídio-mixolídio); e d) o uso de blocos sonoros e fórmulas cadenciais que revelam tanto as influências que ele recebeu de Heitor Villa-Lobos, que fora seu mestre no Rio de Janeiro, bem como de outros compositores franceses, dentre os quais Francis Poulenc, de quem assumiu ser um admirador.

No que concerne à *Missa Sertaneja*, quando comparada às outras missas produzidas no mesmo período, constata-se que é um dos primeiros exemplos, no Brasil, a explorar as constâncias musicais regionais e a usar o vernáculo em substituição ao latim. Sob o ponto de vista textual, a linguagem é mais coloquial, com temas relacionados à vida no campo.

No que diz respeito aos aspectos musicais, o emprego das escalas modais e dos ritmos de danças da região ratificam a conexão do compositor com as transformações em andamento e com as práticas que já eram vigentes em outros países católicos. No Brasil, essas alterações podiam ser percebidas no seio de muitas comunidades, não apenas no Rio de Janeiro, mas em outras partes do país, como em Conceição do Araguaia, por exemplo, conforme atestamos nos relatos de Dom Tomás Balduino. Essa crescente necessidade de renovação, motivada por razões econômicas, políticas, sociais e culturais, foi amplamente discutida no CVII que, de algum modo, consolidou tais práticas, incorporando-as às diretrizes para a composição de música sacra, no âmbito da Igreja Católica. Nesse contexto, podemos afirmar que Reginaldo Carvalho foi um dos pioneiros neste tipo de composição, que se popularizou a partir da década de 60, quando proliferam as chamadas missas brasileiras.

Muito embora a *Missa Sertaneja* tenha sido composta em 1958, não encontramos, até o presente momento, dados que nos informem a data precisa da sua estreia, quem foram os intérpretes, se isso ocorreu num contexto litúrgico e se, de fato, a peça foi cantada pelo coro da paróquia do Morro do Chapéu Mangueira, conforme pretendia o compositor. A duração e o texto da obra nos permitem afirmar que ela poderia ter sido encaixada dentro de uma celebração religiosa, especialmente quando se leva em consideração o contexto vigente àquela altura.

Todavia, por conta do grau de dificuldade que apresenta, é provável que ela tenha sido interpretada por um coro mais experiente ou até mesmo profissional. Uma possibilidade é que isso tenha ocorrido com o Coral de Brasília, grupo com o qual Reginaldo Carvalho trabalhou na Capital Federal, entre 1960 e 1964, enquanto dirigia o Centro de Estudos Musicais Villa-Lobos (CEMVL), primeira instituição voltada para o estudo da música erudita no Distrito Federal e que foi fundada por ele. O grupo desenvolveu intensa atividade artística e interpretou variado repertório, apresentando-se frequentemente.

É certo que a ausência de mais detalhes sobre a *world première* desta peça não nos impede de afirmar que a *Missa Sertaneja* foi concebida num ambiente de grande efervescência, entre o final dos anos 50 e o início dos anos 60, época marcada pela ação social da ala mais progressista da Igreja Católica, na qual se inserem os Dominicanos. Os reflexos dessa ebulição foram sentidos em outros setores da sociedade, como o educacional, especialmente quando se constata, por exemplo, que Paulo Freire iniciou suas atividades em Angicos-RN, por volta de 1962. O movimento comunitário pastoral estava em sintonia com essas mudanças, que culminaram, de certa forma, em postulações mais amplas e complexas, a exemplo da Teologia da Libertação, que teve grande expressão na América Latina.

Reginaldo Carvalho, muito embora tímido e discreto, era irrequieto, questionador, um homem em sintonia com o seu tempo, povo, lugar. Tal postura crítica pode ser observada em vários momentos da sua trajetória como docente, pesquisador, regente e compositor. Esse posicionamento

permeia o processo de criação da *Missa Sertaneja* e reflete o seu engajamento político-social, pois Reginaldo Carvalho, na conjuntura que antecede o golpe militar de 64, entrou na luta, fez greve e foi preso (FERRAZ, 1993, p. 41).

Infelizmente, o *status quo* definido a partir da ascensão dos militares ao poder interrompeu repentinamente o seu trabalho em Brasília, levando-o a mudar-se novamente para a França, em 1964. No retorno ao Rio, ele assumiu a direção do recém-criado Instituto Villa-Lobos (IVL). Esta instituição também esteve sob forte vigilância governamental. Talvez, por esse motivo, em 1970, tenha partido para a capital do Piauí, para trabalhar na implantação de um novo programa de Artes naquele Estado.

Ainda sobre a *performance* da *Missa Sertaneja*, sabemos, por meio de análise documental e relatos de coralistas, que o Coral de Nossa Senhora do Amparo e o Coral Texto e Música, ambos de Teresina e regidos pelo maestro guarabirense, ensaiaram essa obra. O primeiro grupo, contudo, não chegou a apresentá-la em concerto ou celebração. Apenas em uma oportunidade o Coral do Amparo cantou a referida peça, fato que ocorreu na própria sala de ensaios do grupo, durante a visita de um conjunto de professores de outros estados brasileiros àquela comunidade. Em outra ocasião, num evento cultural no encontro dos rios Poty e Parnaíba, na capital piauiense, o Coral Texto e Música cantou a *Missa* completa.

É interessante acrescentar que, quando iniciamos nossa pesquisa, há mais de vinte anos, catalogando as obras disponíveis no arquivo do Coral Texto e Música, deparamo-nos com a fotocópia manuscrita e com a caligrafia do autor, material que foi inserido nas páginas iniciais deste estudo (Figura 1). Foi essa mesma partitura que os dois grupos utilizaram em seus ensaios e apresentações e que, de maneira similar, utilizamos no processo de análise e edição dos exemplos.

Apesar de o compositor ter preservado os originais da *Missa Sertaneja*, somente agora, com essa investigação, ela ganha visibilidade. O certo é que, ao longo das quatro décadas nas quais Reginaldo Carvalho viveu em Teresina, ele ficou, de algum modo, distante do frenesi artístico-cultural ao qual estava acostumado. Nas várias oportunidades em que o entrevistamos, especialmente após o seu retorno para João Pessoa-PB, em 2011, sempre o ouvimos falar que, por conta das mudanças de domicílio, perdera parte do seu acervo, incluindo manuscritos de obras que jamais recuperou, e, aquilo que consideramos mais grave, fora quase abandonado e esquecido por seus pares. Reginaldo Carvalho gradualmente foi ficando à margem, e suas obras foram excluídas dos repertórios dos coros e das salas de concerto do país, de modo geral.

Muito provavelmente, nos últimos vinte anos, à exceção das apresentações supracitadas, essa composição não foi interpretada por nenhum coro brasileiro ou estrangeiro. Por isso que, para reverter esse quadro, pesquisas dessa natureza são importantes para a preservação da nossa memória musical. O resgate da *Missa Sertaneja* é um convite à reflexão sobre as identidades da e na música brasileira e, mais particularmente, sobre a imagética estigmatizada que foi construída a respeito do Nordeste e dos nordestinos, e que ainda é tão presente em nosso meio.

Ao combinar diferentes elementos musicais e textuais, novos e velhos, regionais e universais, originais e ressignificados, o jovem e aguerrido Reginaldo Carvalho, que em 1958 estava com 26 anos, ratifica a sua busca por uma linguagem adequada ao seu tempo e em consonância com o mundo. Por fim, esse estudo preenche uma lacuna no campo dos estudos sobre a literatura coral

brasileira do século XX, dando visibilidade ao *cópus* desse compositor e, mais importante ainda, destacando o pioneirismo da sua produção.

Referências

ALBUQUERQUE, Amaro C. *et al. Música brasileira na liturgia*. São Paulo: Paulus, 2005.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica*. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

CARVALHO, Reginaldo. *Missa Sertaneja*. Para coro misto a quatro vozes. Manuscrito. s.l, s.d.

CARVALHO, Reginaldo. *Teoria Musical*. Teresina: Editora da UFPI, 2002.

CARVALHO, Reginaldo. Entrevista de Vladimir A. P. Silva em julho de 2008. Teresina-PI. Documento escrito. Universidade Federal do Piauí.

CARVALHO, Reginaldo. Entrevista de Vladimir A. P. Silva em fevereiro de 2013. João Pessoa-PB. Vídeo. Universidade Federal de Campina Grande.

CARVALHO, V. M. de. Aspectos da música na liturgia católica na América Latina do Vaticano II aos dias atuais. *Diálogos Latinoamericanos*, n. 16, 2009, p. 90-114. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=16212429006>>. Acesso em: 13 jul. 2013.

CORRÊA, Antenor Ferreira. Estendendo o conceito de cadência para o repertório pós-tonal. *Per Musi*, n. 26, Belo Horizonte, jul./dez., 2012.

DOCUMENTOS DA IGREJA. *Documentos sobre a Música Litúrgica*. São Paulo: Paulus, 2005.

FERREIRA, L.; FONTES, V. M. Dêixes e mesclagem: a expressão pronomilizada “a gente” como categoria radial. *Revista Linguística*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFRJ, v. 6, n. 2, dez. 2010. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/poslinguistica/revistalinguistica>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

MENEZES, Frei Alano Porto de. *Pequenos Cantores de São Domingos*. LP. Estúdio Dominicano. São Paulo. 1989.

VILAR, Gilberto. *Guarabira: nos passos de uma criança*. Porto Alegre: LIRO, 2013.

POLETTO, Ivo *et al. Uma vida a serviço da humanidade*. Diálogos com Dom Tomás Balduino. Goiás, GO – São Paulo, SP: Editora Rede – Editora Loyola, 2002.

POLYCARPO, Clara. *Favelas Chapéu-Mangueira e Babilônia*. Disponível em: <https://wikifavelas.com.br/index.php?title=Favelas_Chap%C3%A9u-Mangueira_e_Babil%C3%B4nia>. Acesso em: 19 abr. 2021.

SILVA, Vladimir A. P. Aspectos estilísticos do repertório coral na música de Reginaldo Carvalho. *Hodie*, UFG, Goiânia, v. 9, n.1, p. 67-91, 2009.

VIGIL, José María; TORRELLAS, Angel. *Misas Centro Americanas*. Transcripción y comentario teológico. Managua, Nicaragua: CAV-CEBES, 1988.