



Panorama das missas brasileiras compostas na segunda metade do século XX

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Eduardo Manoel Lustosa dos Reis
UNICAMP – eduardomlustosa@gmail.com

Carlos Fernando Fiorini
UNICAMP – fiorini.carlos@gmail.com

Resumo: O século XX apresenta notáveis mudanças no campo da música sacra. Verifica-se, através dos documentos papais sobre liturgia e música deste século, a intensa preocupação da Igreja que, com o apogeu dessas discussões no Concílio Vaticano II, permite então o uso de língua vernácula e de elementos da cultura de cada país nas composições sacras. Este artigo consiste em um panorama das missas brasileiras compostas na segunda metade do século XX, constatando o impacto dessas transformações na música sacra brasileira.

Palavras-chave: Igreja Católica. Música sacra brasileira. Século XX.

Overview of Brazilian Masses Composed in Second Half of Twentieth Century

Abstract: Twentieth century reveals remarkable changes on sacred music camp. Through the papal documents about liturgy and music of this century, it is verified the intense worries of the Church which, with the apogee of these discussions on Vatican Council II, allows the use of vernácula language and elements from the culture of each country on sacred compositions. This article consists on an overview of brazilian masses composed on the second half on the Twentieth Century, examining the impact of these transformations on Brazilian sacred music.

Keywords: Catholic Church. Brazilian Sacred Music. Twentieth Century.

1. A Igreja e a música no século XX

A Igreja sabia o que o Salmista sabia: a música louva ao Senhor. A música é tão ou mais capaz de louvá-lo do que o edifício da igreja com toda sua decoração; é o maior ornamento da Igreja. Glória, glória, glória; a música do motete de Orlando de Lassus louva a Deus, e essa “glória” especial não existe na música secular. E não apenas a glória – penso nela primeiro porque a glória do Laudate, o júbilo da Doxologia estão extintas – mas a oração, e a penitência, e muitas práticas não podem ser secularizadas. O espírito desaparece com a forma (STRAVINSKY, p.102, 2010).

A Igreja Católica Romana vive no século XX uma crescente e grande transformação. A necessidade de abrir-se para o mundo é o sinal de que de alguma forma a Igreja não deseja desvincular-se de suas tradições e de sua identidade, mas que buscará se fazer mais acessível e mais compreensível.

No tocante à música, após o início do Movimento Litúrgico no século XIX, com a restauração do canto gregoriano e da música sacra, ocorre em 1903 a publicação do primeiro documento sobre liturgia do século XX, o Moto Proprio “Tra le sollecitudini”. Neste

documento o Papa PIO X reúne diretrizes para a restauração da música sacra e orienta sobre sua real função na liturgia. Diante dos exageros experimentados no século anterior e da prática operística na música da Igreja, PIO X assume uma postura rija em seu discurso: “É condenável, como abuso gravíssimo, que nas funções eclesiais a liturgia esteja dependente da música, quando é certo que a música é que é parte da liturgia e sua humilde serva” (PIO X, 1903).

Em 1928, o Papa Pio XI publica a *Divini Cultus Sanctitatem*, uma constituição apostólica sobre liturgia, canto gregoriano e música sacra. PIO XI afirma então que muitas orientações de PIO X na *Tra le sollecitudini* ainda não estão em prática, incentivando assim o ensino da música sacra nos seminários e também do canto gregoriano ao povo. A música, juntamente com as demais artes recebe agora outro tipo de tratamento, não sendo mais considerada tão somente uma “humilde serva”: “Importa, portanto, muitíssimo que quanto seja ornamento da sagrada liturgia esteja contido nas fórmulas e nos limites impostos e desejados pela Igreja, para que as artes, como é seu dever essencial, sirvam verdadeiramente como nobilíssimas servas ao culto divino” (PIO XI, 1928).

Completados quase vinte anos dessa última publicação, grandes passos são dados para uma maior abertura e reconhecimento das práticas populares e modernas do canto religioso. Através da encíclica *Mediator Dei*, de 1947, PIO XII reafirma a importância do canto gregoriano para a Igreja, da participação dos fiéis e mostra um novo olhar para as práticas musicais contemporâneas:

Não se pode, todavia, asseverar que a música e o canto moderno devam ser de todo excluídos do culto católico. Aliás, se nada têm de profano e de inconveniente à santidade do lugar e da ação sagrada, nem derivam de uma procura vã de efeitos extraordinários, certamente devemos abrir-lhes as portas de nossas Igrejas, podendo ambos contribuir não pouco para o esplendor dos ritos sagrados, para a elevação das mentes e, ao mesmo tempo, para a verdadeira devoção (PIO XII, 1947).

Em 1955, PIO XII publica também a encíclica *Musicae Sacrae Disciplina*. O pontífice trata a música como “nobre e respeitável arte”, reafirmando as orientações de seus antecessores sobre o canto gregoriano, enaltecendo a beleza e o poder da música no culto sagrado e criticando algumas práticas de música sacra que ferem as orientações da Igreja:

Daí que, o artista sem fé, ou arredio de Deus com a sua alma e com a sua conduta, de maneira alguma deve ocupar-se de arte religiosa; realmente, não possui ele aquele olho interior que lhe permite perceber o que é requerido pela majestade de Deus e pelo seu culto. Nem se pode esperar que as suas obras, destituídas de inspiração religiosa - mesmo se revelam a perícia e uma certa habilidade exterior do autor -, possam inspirar aquela fé e aquela piedade que convêm à majestade da casa de Deus; e, portanto, nunca serão dignas de ser admitidas no templo da igreja, que é a guardiã e o árbitro da vida religiosa (PIO XII, 1955).

Convocado pelo Papa São João XXIII em 1962, para renovar a Igreja e promover um maior diálogo entre ela e o mundo, o Concílio Vaticano II foi o apogeu das discussões e considerações travadas sobre música e liturgia. Grandes mudanças e aberturas na liturgia foram feitas, onde destacam-se a permissão do uso de instrumentos musicais que até pouco estavam proibidos, a valorização da cultura de cada povo e de sua língua vernácula.

No Brasil, de forma mais delimitada, essa liberdade concedida pelo concílio acarretou uma série de mudanças, discussões e formulações que se encontram documentadas pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, a CNBB. Em 1965, na cidade de Valinhos, ocorre o Iº Encontro Nacional de Música Sacra. Ao relato do então subsecretário Nacional de Liturgia e coordenador da Comissão Nacional de Música Sacra, Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque, são observados quatro princípios fundamentais para essa renovação musical sendo eles a participação dos fiéis, a função ministerial da Música Sacra, a criação do canto litúrgico em vernáculo e o encontro da expressão própria de nosso povo (Música brasileira na liturgia, 2005).

Frente aos estudos realizados pela então Comissão Nacional de Música Sacra, observa-se uma grande liberdade de uso dos elementos da cultura popular brasileira na música sacra. Este fato constitui uma importante influência na música sacra brasileira da segunda metade do século XX.

2. As missas brasileiras da segunda metade do Século XX

Como já apontado anteriormente, a liberdade do uso de elementos da cultura popular na música sacra contribuiu na composição das missas brasileiras da segunda metade do século XX. Um fato que merece ser observado nesse contexto é que antes mesmo de se encerrar o Concílio, já tinham sido compostas ao menos duas missas na América Latina que fazem uso tanto da língua vernácula quanto de elementos da cultura popular: no Brasil em 1958, a *Missa Sertaneja* de Reginaldo Carvalho (1932-2013) e na Argentina em 1964, a célebre *Misa Criolla* de Ariel Ramirez (1921-2010).

A *Missa Sertaneja* de Reginaldo Carvalho, composta no Rio de Janeiro para coro misto *a cappella*, é “uma missa cíclica que está dividida em seis partes: Senhor, Glória, CrenDeusPai, Santo, Bendito e Cordeiro de Deus. O tema inicial de um cada dos movimentos é construído sobre o modo mixolídio e a vivacidade rítmica é predominante em toda a obra” (SILVA, 2009, p.83). Ainda segundo SILVA (2009):

O texto da *Missa Sertaneja* diferencia-se do texto canônico da missa católica, rezada em língua portuguesa, pelo seu 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* (Quadro 3). Em algumas orações, o texto é enriquecido poeticamente. É neste sentido que, no *Glória*, os elementos do universo sertanejo vêm à tona permeados pelo 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).

Ligados ao movimento nacionalista brasileiro na segunda metade do século XX, observa-se “Dinorah de Carvalho (1895-1980) com sua *Missa de Profundis* (1977); Francisco Mignone (1897-1986) com várias obras de natureza religiosa, sendo sete missas, que foram compostas entre 1960 e 1970, das quais se destaca a *Missa em Si bemol*, pelo rigor da escrita polifônica, (...)” (FERNANDES, 2004, p.47).

A *Missa Ferial* de Osvaldo Lacerda (1927-2011), composta em 1966, é notavelmente um marco para a música sacra brasileira pós-conciliar. Para coro a quatro vozes *a cappella*, em língua vernácula, é a primeira das quatro missas que Lacerda compôs, refletindo com profundidade os estudos realizados pela Comissão Nacional de Música Sacra, da qual o compositor integrava. “(...) é uma obra de solidez técnica que agrega, a uma linguagem erudita de construção harmônico-contrapontística, heranças folclóricas e populares da música brasileira” (LESSA, 2009, p.10). Composta também em 1966, a *Missa Breve* de Henrique de Curitiba (1934-2008) reúne ritmos brasileiros além do texto em língua vernácula (SILVA, 2012, p. 2561).

A *Missa em Aboio*, de Pedro Marinho para coro misto *a cappella* se diferencia das obras acima citadas pelo fato de manter o texto em latim. Gravada em 1966 pelo Ars Nova, Coral da UFMG, sob orientação do próprio compositor, a missa

move-se em dentro do clima de modalismo tão próprio dos cantos do nordeste, particularmente das cantorias de cegos. Os temas apresentam-se angulosos, marcantes, graças ao emprego de sincopas, por vezes de agreste austeridade. A trama contrapontística é enriquecida de imitações e a harmonia, marcada pela presença de sétimas, bem trabalhada (ARS NOVA, 1966).

Além da *Missa em Aboio*, destacam-se outras importantes obras que fazem uso do material musical característico do Nordeste brasileiro: de Lindemberg Cardoso (1939-1980) a *Missa Nordestina* (1966) para coro a quatro vozes, e a *Missa João Paulo II na Bahia* (1980) para solistas, coro, órgão e percussão e a *Missa Olindense* (1980) de Jaime Carvalho Diniz.

No tocante às missas nordestinas, é indispensável a menção ao Movimento Armorial. Sob a inspiração e direção do escritor Ariano Suassuna (1927-2014), o movimento surgiu na década de 1970 reunindo artistas de todas as linguagens para valorizar e gerar uma arte

brasileira erudita com raízes na cultura popular nordestina. Destacam-se as obras: *Grande Missa Nordestina* (1978), de Clóvis Pereira (1932); *Grande Missa Armorial* (1982), de Lourenço da Fonseca Barbosa, mais conhecido como Capiba (1904-1997); a incompleta *Missa Sertaneja* (1971-1973) e a *Missa do Descobrimento* (2001), de Cussy de Almeida (1936-2010); e a *Missa de Alcaçus* (1996), de Danilo Guanais (1965).

De grande contribuição no acervo da música sacra brasileira do século XX, encontra-se o Padre José Penalva (1924-2002). Segundo o catálogo comentado de suas obras, por PROSSER (2000), além de inúmeras composições com texto do próprio da missa e do ordinário, Padre Penalva compôs também unindo os dois textos, como se verifica em sua *Missa n.2 – Fúnebre* (1966) para solo, povo e órgão. Entre suas composições com o uso do ordinário em português estão: *Missa n.1* (1966) para solo, coro, povo e órgão; *Missa n.3* em Ré (1967) para solo, povo, coro e órgão; *Missa n.4* (1967) para 3 vozes e órgão; *Missa n.5* (1969) para dois grupos do povo em recitativo, solista ou pequeno coro e flauta doce; *Missa Brevíssima – Missa n. 9* (1999) para Soprano e Baixo solistas e coro misto *a cappella*. Encontra-se também a *Missa Rex Splendens – Missa n.6* (1976) para solistas, coro masculino, flauta, trompete, trombone, órgão e percussão; *Ágape I – Missa n.7* (1974-1976) para narrador, solistas, coros, sopros, órgão e percussão; *Ágape II – Missa n. 8* (1993) para Tenor e violino solistas, coro, órgão e orquestra de cordas.

Outra importante obra é a *Missa Afro-brasileira* – de batuque e acalanto, composta pelo mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006) entre 1970 e 1971. Segundo FERNANDES (2004), através do discurso do Papa João XXIII na ocasião do Concílio Vaticano II, Carlos Alberto Pinto Fonseca decidiu a fazer uso dos elementos da cultura afro-brasileira com o texto da liturgia católica romana (FERNANDES, 2004, Pg. 14). O compositor ainda revela: "Eu procurei na missa partir de dois pontos de vista: sair da concepção de erudito e popular, fazendo uma obra que fosse ao mesmo tempo erudita e popular, e também romper com a concepção de música sacra e profana ..." (FERNANDES, 2004, pg. 15). Para coro *a cappella*, mistura latim e português.

Verifica-se no catálogo de Ernest Mahle (1929) a existência de quatro missas, compostas nesse período: a *Missa em Mi* (1962), em latim para coro feminino a 3 vozes e orquestra de cordas; a *Missa Pentatônica* (1972) em português, para coro misto e orquestra de cordas; a *Missa de São Francisco* (1976) e a *Missa de São Paulo* (1979), ambas para coro misto com acompanhamento de orquestra de cordas.

Fazendo uso de contraponto medieval, Mozart Camargo Guarnieri (1907-1933) compõe em 1972 a *Missa Diligite* – amai-vos uns aos outros, originalmente para coro misto e

órgão e recebendo posteriormente uma orquestração do próprio compositor. Dentro de sua curta produção sacra, essa é sua única missa. Guarnieri se desfaz de toda a liberdade que a música sacra de sua época podia lhe proporcionar e faz uso do latim e dos modos litúrgicos, sem trazer para sua composição elementos da cultura brasileira, tão presentes e significativos no restante de sua obra.

(...) É a minha tendência ao canto gregoriano que levou a este lado. (...) A própria Missa (Missa Dilígite), não tem acidente, está tudo em lá natural. (...) É o único aspecto da minha obra que se diferencia (SIQUEIRA, 2000, p. 175 apud GUARNIERI, 1990, Entrevista em vídeo).

Dentre os importantes nomes da composição brasileira, observa-se também: José Antônio de Almeida Prado (1943-2010) com a *Missa da Paz* (1965), para coro *a cappella* e a *Missa de São Nicolau* (1986), para solistas, coro e orquestra; Mário Ficarelli (1935-2014) com sua *Missa Solene* (1996) para coro e solistas infantis, órgão e percussão; as missas breves de Ernani Aguiar (1950); e de José Carlos Amaral Vieira (1952) a *Missa pro Defunctis* (1984), para coro *a cappella*, e a *Missa Choralis* (1984) para coro, piano e duas trompas (FERNANDES, 2004, p. 48).

Encontram-se também duas obras de compositores de vanguarda: a *Missa Populorum Progressio* para coro com acompanhamento de fita magnética, de Jorge Antunes (1942) e a *Missa breve Orbis Factor* (1969), para solistas, coro e quarteto de percussão, de Aylton Escobar (1943).

Sob um profundo apelo político e social, é composta em 1979 a *Missa da Terra Sem Males*. A obra se mostra como um reconhecimento e celebração dos mártires da causa indígena não só brasileira, mas de toda a América Latina. Contendo intensa crítica à história de conquista dos povos ameríndios, possui as letras de Dom Pedro Casaldáliga (1928), não contendo o texto nem o rito romano, e sendo musicada por Martin Coplas reunindo assim alguns dos ritmos mais importantes e populares para representar diferentes regiões da América Latina. A missa é inteira em português e possui instrumentação própria da cultura Latino-Americana como “Quena, Tarka-Anat, Bombo Legüero, Pinkuko, Charango, Zikuri ou Zampogna e Cul-trum” (CASALDÁLIGA, 1980, pág.31).

Poderia ter sido um poema, uma cantata, mas nasceu missa. Porque é impossível separar a história dos Povos Indígenas da América da presença da Igreja entre eles. A mesma Igreja que abençoou a espada dos conquistadores e sacramentou o massacre e o extermínio de povos inteiros, nesta missa se cobre de cinza e faz sua própria e profunda penitência (CASALDÁLIGA, 1980, pág.23).

Na continuidade dessa obra e em crítica à Igreja pelo silêncio diante do massacre e escravidão do povo negro no Brasil, a *Missa dos Quilombos*, idealizada por Dom Helder

Camara e escrita por Dom Pedro Casaldáliga possui música de Pedro Tierra e Milton Nascimento. Apresentada pela primeira vez em 22 de Novembro de 1981, reuniu cerca de sete mil pessoas na praça em frente à Igreja do Carmo, em Recife, local onde em 1695 foi exposta a cabeça do líder quilombola Zumbi dos Palmares (SENRA, 2009).

A Missa dos Quilombos, tal qual uma assembléia convocada para a celebração de um pacto, divide-se também em 10 partes: “A de Ó” (Estamos chegando), espécie de procissão de entrada, onde o negro conta a história de seus sofrimentos e a negação de sua raça; “Em nome do Deus”, onde de dentro do nome de Deus, o negro pede em nome do seu Povo à Santíssima Trindade; “Rito Penitencial (Kyrie)”, onde o negro suplica pela sua dignidade usurpada; “Aleluia”, onde o negro rejubila-se com a sua Ressurreição, anunciada pela palavra de Jesus; “Ofertório”, onde o negro traz seu corpo castigado e o produto do seu trabalho escravo para ser acolhido pelo Senhor; “O Senhor é Santo”, onde o negro dirige os apelos da comunidade a Cristo, o Rei Salvador; “Rito da Paz”, onde o negro faz um paralelo entre a Redenção de seu Povo e a Paz, comunhão de respeito e do trabalho sem escravidão; “Comunhão”, onde o negro comunga com seus irmãos um mesmo ideal de Libertação; “Ladainha”, onde o negro pede a intervenção da mulher humilde que gerou o Rei Salvador, pela causa de seu Povo e a “Marcha Final (de banzo e esperança)”, onde o negro expõe o banzo, a esperança no novo Quilombo que virá (TEIXEIRA, 1997).

Como uma homenagem ao povo litorâneo, encontra-se a *Missa Caiçara* de Kilza Setti (1932), composta em 1990, encomendada pela Prefeitura de Peruíbe. Sua estreia mundial se deu no II Festival de Música Sacra de São Paulo, em 16 de junho de 1996, no Santuário Nossa Senhora de Fátima, com a participação do Coral Paulistano sob a regência do Maestro Samuel Kerr e como organista Dorotéia Kerr (RIBALTA, 2011).

(...) devemos mencionar a obra executada pelo maestro Samuel Kerr, difere da obra originalmente escrita pela compositora e que a mesma sofreu diversas mudanças no período que antecedeu a estreia, por motivos desconhecidos por nós. Acreditamos que a fim de dar um caráter mais austero e ampliar a sustentabilidade auditiva da obra, o maestro Samuel Kerr, optou pela inserção do órgão em grande parte da Missa, assim como aceitou que uma grande introdução de violas, compostas pelos próprios executantes, precedesse o início da Missa. Todas as alterações existentes nessa gravação foram avisadas à compositora que por sua vez as autorizou para aquela execução, mas em entrevista nos disse que tais mudanças, apesar de muito benéficas e de bom gosto, acabaram por mudar a intenção inicial da obra, onde a mesma idealizou a presença dos caiçaras junto à execução (RIBALTA, 2011, pág.8).

Fruto de um extenso trabalho de pesquisa da cultura indígena brasileira e a pedido da comissão de comemoração do quarto centenário da morte de São José de Anchieta, em 1997, encontra-se também a *Missa Kewere*, da compositora cearense Marlui Miranda (1949),

Muitas missas étnicas foram compostas, tais como a “Missa Criolla”, a “Missa da Terra Sem Males”, “Missa Yoruba”. A Missa Kewere assume os ingredientes culturais dos índios amazônicos brasileiros, distantes de uma tradição musical erudita. Em Kewere, a idéia central é a contraposição de crenças: de um lado, cantos de pajés; de outro, versos cristãos de José de Anchieta e textos da liturgia acomodados dentro da mesma trama composicional. Os cantos indígenas selecionados são de natureza solene, lírica, portanto dignificam e são adequados para serem interpretados por orquestra sinfônica e grande coro sinfônico. Assim, a escolha desta formação pareceu-me pertinente à ideia da catequese, da conversão

dos índios a uma religião européia. A língua tupi ancestral unifica a composição como um todo. (...) Kewere é uma composição de equilíbrio delicado, em que procurei adequar o sentido poético dos Aruá, dos Tupari, dos Urubu-Kaapor. Estes cantos são tão leves e frágeis quanto os espíritos que os trouxeram através do mundo dos sonhos. É nesta estrutura leve que pousam os versos de José de Anchieta (MIRANDA, 1997).

3. Considerações finais

A preocupação da Igreja com o desenvolvimento da música sacra no século XX se faz notável pelo número de documentos papais publicados abordando liturgia e música. Contudo, é através do Concílio Vaticano II que a abertura aos elementos da cultura própria de cada povo e sua língua vernácula se firma e se torna um fator de grande influência na composição sacra do período.

Ainda que em nível de exposição geral, como o próprio título deste artigo sugere, é possível constatar que as missas brasileiras da segunda metade do século XX dialogam diretamente com a liberdade concedida pelo Concílio, promovendo a cultura regional em seus elementos rítmicos, melódicos e harmônicos ou através de um vocabulário ainda mais característico, acentuando sotaques e dialetos; pela mistura do latim e do português, até mesmo línguas indígenas e instrumentações diversificadas ou fazendo da missa uma ferramenta de crítica e protesto à própria Igreja diante de aspectos políticos e sociais; ou ainda se contrapondo a todas essas práticas, aproximando-se então da tradicional estrutura e linguagem da música sacra católica. Este diálogo entre a Igreja e a música no século XX pode ser considerado um importante fato histórico, social e cultural, visto que a Igreja ainda exerce uma grande influência no campo das artes e que mesmo diante de determinado poderio, há uma expressão de maior liberdade e autonomia da parte dos compositores deste período.

Referências:

CASALDÁLIGA, Pedro. et. Al. *Missa da Terra Sem Males*. Rio de Janeiro: Tempo e Presença, 1980.

FERNANDES, Angelo José. *Missa Afro-Brasileira (De Batuque e Acalanto) de Carlos Alberto Pinto Fonseca: Aspectos interpretativos*. Campinas, 2004. 171 f. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2004.

IHU 2: *Kewere rezar*. Marlui Miranda (Compositora). Marlui Miranda (Interprete). São Paulo: Pau Brasil, 1997. Compact Disc.

LESSA, Angélica Giovanini Micheletti. *Missa Ferial de Osvaldo Lacerda, uma análise interpretativa*. São Paulo, 2009. 163 f. Tese (mestrado). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.



MISSA EM ABOIO. Pedro Marinho (Compositor). Coral Ars Nova (Intérprete). Rio de Janeiro: Festa Discos, 1966. Disco sonoro.

PIO X, Tra le sollecitudini 1903. Disponível em < http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html >. Acesso em 15/12/2016.

PIO XI, Divini Cultus Sanctitatem. 1928. Disponível em <https://w2.vatican.va/content/pius-xi/it/bulls/documents/hf_p-xi_bulls_19281220_divini-cultus.html>. Acesso em 15/12/2016.

PIO XII, Mediator Dei. 1947. Disponível em < http://w2.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20111947_mediator-dei.html >. Acesso em 15/12/2016.

PIO XII, Musicae Sacrae Disciplina. 1955. Disponível em <<http://w2.vatican.va/content/vatican/it.html>>. Acesso em 15/12/2016.

PROSSER, Elisabeh Seraphim. Um olhar sobre a música de José Penalva: catálogo comentado. Curitiba: Champagnat, 2000.

SENRA, R. A Missa dos Quilombos: Produto Político, Religioso e Cultural. Juiz de Fora: Revista Darandina - UFJF: Simpósio Internacional Literatura, crítica, cultura: interfaces, 2009. Disponível em <<http://www.ufjf.br/darandina/anteriores/v2n3/simposio3/>>. Acesso em 21/04/2017.

SILVA, V. A. P. Aspectos estilísticos do repertório coral na música de Reginaldo Carvalho. Hodie, UFG, Goiânia, V. 9, Número 1, 2009. 67-91.

SILVA, V. A. P. Catalogação e análise das missas brasileiras compostas na segunda metade do século XX. In: XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, João Pessoa, 2012. 2556-2564.

SIQUEIRA, Débora Rossi de. Camargo Guarnieri e sua obra para coro: catálogo, discussão e análise. Campinas, 2000. 237 f. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2000.

STRAVINSKY, I. Conversas com Igor Stravinski / Igor Stravinski, Robert Craft; trad. Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TEIXEIRA. S. S. Missa dos Quilombos. Curitiba: Revista de Letras - UTFPR, nº2, 1997. Disponível em <<http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/selma2.htm>>. Acesso em 21/04/2017.