



“A alma de Goiás é cantora”: a música coral de Goiás como patrimônio imaterial

“The soul of Goiás is singing”: Goiás' choral music as an intangible heritage

"El alma de Goiás es cantante": música coral de Goiás como patrimonio cultural inmaterial

DOI: 10.55905/revconv.18n.9-045

Originals received: 8/1/2025

Acceptance for publication: 8/25/2025

Raimundo Vagner Leite de Oliveira

Doutorando em Performances Culturais

Instituição: Universidade Federal de Goiás (UFG)

Endereço: Formosa - Goiás, Brasil

E-mail: raimundo.vagner@mail.uft.edu.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2079-6619>

Roberto Antônio Penedo do Amaral

Pós-Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG)

Instituição: Universidade Federal do Tocantins (UFT)

Endereço: Palmas - Tocantins, Brasil

E-mail: roberto.amaral@mail.uft.edu.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4426-9429>

RESUMO

Recorte de uma pesquisa doutoral em andamento, este artigo tem por objetivo analisar a música coral de Goiás como patrimônio cultural imaterial, destacando sua dimensão performática, relacional e comunitária, e problematizando os desafios de sua patrimonialização diante das tensões entre visibilidade institucional, memória coletiva e práticas vivas. Para alcançar esse objetivo, formulou-se a seguinte questão norteadora: de que modo a música coral goiana pode ser compreendida como patrimônio cultural imaterial e quais são os desafios e implicações de sua preservação no contexto das práticas performáticas e das políticas culturais? A análise se ancora nos referenciais da UNESCO sobre patrimônio intangível, bem como nas contribuições de Diana Taylor (2023), que compreende a performance como ato de transmissão cultural e memória incorporada, e de Izabela Tamasso (2008), que critica os processos de institucionalização e enfatiza a dimensão comunitária da salvaguarda. Dialoga também com resultados de pesquisas recentes de Oliveira, Amaral e Nascimento (2024), que apontam a literatura coral goiana como espaço de diversidade estética e performática. Argumenta-se que a patrimonialização da prática coral não pode restringir-se à mera documentação de obras ou acervos, mas deve considerar os atos de transmissão, a memória coletiva e os espaços de performance que mantêm viva essa tradição. A pesquisa evidencia que, embora a literatura coral goiana reúna repertórios eruditos, folclóricos e populares, tanto no âmbito de composições originais quanto de arranjos, sua visibilidade acadêmica e institucional permanece incipiente, o que a torna, de certa forma,



vulnerável ao esquecimento. Conclui-se que reconhecer a música coral goiana como patrimônio significa não apenas preservá-la como registro, mas assegurar sua continuidade como prática viva, ressonante e coletiva.

Palavras-chave: canto coral, música coral de Goiás, literatura coral goiana, patrimônio cultural imaterial.

ABSTRACT

An excerpt from ongoing doctoral research, this article aims to analyze choral music from Goiás as intangible cultural heritage, highlighting its performative, relational, and community dimensions, and problematizing the challenges of its patrimonialization in light of the tensions between institutional visibility, collective memory, and lived practices. To achieve this objective, the following guiding question was formulated: how can choral music from Goiás be understood as intangible cultural heritage, and what are the challenges and implications of its preservation in the context of performance practices and cultural policies? The analysis is anchored in UNESCO's intangible heritage framework, as well as in the contributions of Diana Taylor (2023), who understands performance as an act of cultural transmission and embodied memory, and Izabela Tamasso (2008), who critiques institutionalization processes and emphasizes the community dimension of safeguarding. It also addresses the recent research of Oliveira, Amaral, and Nascimento (2024), who identify choral literature from Goiás as a space of aesthetic and performative diversity. It is argued that the patrimonialization of choral practice cannot be limited to the mere documentation of works or collections, but must consider the acts of transmission, collective memory, and the performance spaces that keep this tradition alive. The research highlights that, although choral literature from Goiás encompasses classical, folkloric, and popular repertoires, both in the context of original compositions and arrangements, its academic and institutional visibility remains incipient, making it, in a sense, vulnerable to oblivion. It is concluded that recognizing choral music from Goiás as heritage means not only preserving it as a record but also ensuring its continuity as a living, resonant, and collective practice.

Keywords: choral singing, choral music from Goiás, choral literature from Goiás, intangible cultural heritage.

RESUMEN

Extracto de una investigación doctoral en curso, este artículo busca analizar la música coral de Goiás como patrimonio cultural inmaterial, destacando sus dimensiones performativa, relacional y comunitaria, y problematizando los desafíos de su patrimonialización a la luz de las tensiones entre la visibilidad institucional, la memoria colectiva y las prácticas vividas. Para lograr este objetivo, se formuló la siguiente pregunta guía: ¿Cómo puede entenderse la música coral de Goiás como patrimonio cultural inmaterial y cuáles son los desafíos e implicaciones de su preservación en el contexto de las prácticas interpretativas y las políticas culturales? El análisis se basa en el marco de la UNESCO para el patrimonio inmaterial, así como en las contribuciones de Diana Taylor (2023), quien entiende la interpretación como un acto de transmisión cultural y memoria encarnada, e Izabela Tamasso (2008), quien critica los procesos de institucionalización y enfatiza la dimensión comunitaria de la salvaguardia. También aborda la reciente investigación de Oliveira, Amaral y Nascimento (2024), que destaca la literatura coral de Goiás como un espacio de diversidad estética y performativa. Argumenta que la patrimonialización de la práctica coral no puede limitarse a la mera documentación de obras o colecciones, sino que debe



considerar los actos de transmisión, la memoria colectiva y los espacios escénicos que mantienen viva esta tradición. La investigación destaca que, si bien la literatura coral de Goiás abarca repertorios clásicos, folclóricos y populares, tanto en el contexto de composiciones originales como de arreglos, su visibilidad académica e institucional es incipiente, lo que la hace, en cierto sentido, vulnerable al olvido. Concluye que reconocer la música coral de Goiás como patrimonio significa no solo preservarla como registro, sino también asegurar su continuidad como una práctica viva, resonante y colectiva.

Palabras clave: canto coral, música coral de Goiás, literatura coral de Goiás, patrimonio cultural inmaterial.

1 INTRODUÇÃO

“A alma de Goiás é cantora!” – afirma Berenice do Carmo Brito, vilaboense, em texto registrado por Izabela Tamasso (2012, p. 227). Esta expressão traduz, de forma poética, a dimensão imaterial do canto coral como parte constitutiva da identidade cultural goiana, ressoando memórias coletivas e experiências vivas e compartilhadas. Tal compreensão remete à necessidade de situar o canto coral dentro de um quadro mais amplo das discussões sobre patrimônio cultural, em especial no que se refere à valorização das práticas imateriais.

Embora a expressão patrimônio cultural tenha se popularizado de forma mais ampla apenas a partir do início do século XXI, o conceito passou por transformações significativas nas últimas duas décadas. Tal processo decorre, em grande medida, do trabalho do departamento da Organização das Nações Unidas (ONU) para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), que desenvolveu instrumentos e referenciais teórico-metodológicos para delimitar e aprofundar o entendimento do tema. Nesse contexto, o patrimônio cultural passou a ser concebido de maneira mais abrangente, não se limitando exclusivamente a monumentos, acervos ou coleções de artefatos artísticos e estéticos. Observa-se, assim, uma ampliação tanto na aplicação acadêmica do conceito, abrangendo diferentes áreas do conhecimento, quanto na percepção social mais ampla, que passa a reconhecer outras dimensões da cultura como parte integrante do patrimônio.

A UNESCO enfatiza que o patrimônio, enquanto elemento constitutivo da cultura, não pode restringir-se a aspectos puramente materiais. Nesse sentido, sua definição contemporânea inclui também tradições e expressões vivas, transmitidas de geração em geração, frequentemente vinculadas à ancestralidade. Com isso, tais manifestações compreendem, entre outras, tradições orais, artes cênicas, práticas sociais e rituais, celebrações festivas, bem como conhecimentos e



práticas relacionados à natureza e ao universo artístico. Isso acaba por incluir ainda saberes técnicos, habilidades para a confecção de artefatos, expressões do folclore e representações da arte popular. Tal compreensão amplia o alcance do conceito e reafirma a necessidade de preservação de elementos que, embora intangíveis, constituem parte essencial da identidade cultural de diferentes comunidades e povos.

Considerando o cenário atual, marcado pela intensificação dos fluxos culturais decorrentes da globalização, o patrimônio cultural imaterial apresenta-se como mais vulnerável que o material, embora desempenhe papel igualmente central para a manutenção e o fortalecimento da diversidade cultural (Tamaso, 2008). A valorização dessas manifestações torna-se, portanto, indispensável e urgente, especialmente porque o diálogo intercultural estimula o respeito mútuo e a preservação de práticas que, caso negligenciadas, correm o risco de enfraquecer ou desaparecer. Essa perda em perspectiva, dentre outros aspectos, implicaria a eliminação de riquezas simbólicas e históricas acumuladas ao longo do tempo, comprometendo identidades, memórias, sentidos e vínculos afetivos que não podem ser mensurados por métricas financeiras ou mercadológicas.

2 VOZES DO PASSADO EM RESSONÂNCIAS NO PRESENTE: A MÚSICA CORAL GOIANA NO CAMPO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Sob as prerrogativas das diretrizes metodológicas e teóricas da UNESCO, fundamentadas em contribuições de autores e pesquisadores de áreas como a Antropologia e as Artes, importa salientar que o valor do patrimônio cultural imaterial não reside unicamente na manifestação cultural em si. Sua relevância se ancora, sobretudo, na complexidade de conhecimentos, técnicas e habilidades que essas manifestações transmitem e vivenciam, possuindo a capacidade de atravessar gerações e de manter vivas práticas culturais específicas como é abordado por Tamaso (2008) em seu estudo. Essa transmissibilidade, ao mesmo tempo social e simbólica, fortalece a coesão de grupos e possibilita a reprodução de saberes em diferentes contextos históricos e sociais.

Além de seu valor cultural intrínseco, a pesquisadora supracitada traz à baila que o patrimônio imaterial possui dimensões sociais e econômicas que o tornam elemento estratégico tanto para comunidades tradicionais quanto para grupos minoritários. Em sociedades com alto



nível de desenvolvimento ou naquelas em processo de consolidação econômica, política e cultural, tais bens desempenham papel relevante na promoção de inclusão social, na geração de oportunidades e na construção de sentidos coletivos. Ao fortalecer vínculos comunitários e preservar identidades, o patrimônio cultural imaterial consolida-se como um recurso fundamental para a sustentabilidade cultural e para a afirmação de um mosaico diversificado de modos de vida.

Nesse horizonte, o canto coral em Goiás pode ser compreendido como um patrimônio em movimento, cuja vitalidade não se reduz às partituras preservadas em acervos, mas se realiza sobretudo no gesto performático, na experiência coletiva e nos vínculos de pertencimento que produz. Como discutido em pesquisas recentes sobre canto coral em Goiás (Oliveira, Amaral, Nascimento, 2024), a performance não é apenas a apresentação de um texto ou ato fixo, mas um evento relacional, por intermédio das quais, sujeitos, tradições e contextos interagem para produzir sentidos emergentes. Nesse sentido, o canto coral é um construto estético de atualização e preservação de memórias e afetos, funcionando como um gesto artístico e um ato de pertencimento, em que as vozes individuais se entrelaçam para escrever e reescrever identidades coletivas. Cabe destacar que a perspectiva performática rompe com a visão estática de patrimônio, propondo uma concepção em que o valor cultural não reside no objeto em si, mas na prática viva e nos encontros sensíveis entre sujeitos e contextos.

O estudo de Oliveira, Amaral e Nascimento (2024), sobre a literatura coral goianiense, possivelmente revela uma contradição, que de certa forma apresenta-se eloquente: embora literatura coral goianiense seja composta por músicas eruditas, folclóricas e populares, cujos elementos perpassam tradições que permeiam o imaginário do povo goiano, o campo acadêmico e as políticas culturais ainda negligenciam sua devida visibilidade, refletindo um cenário em que estudos sobre essa literatura permanecem incipientes. Essa lacuna não é apenas um dado estatístico; é um sintoma de como as práticas culturais vivas podem ser silenciadas quando não reconhecidas como patrimônio em sua dimensão interacional e performática.

Portanto, a patrimonialização da música coral de Goiás não pode restringir-se à mera documentação de obras ou à criação de acervos inertes, estáticos ou restritos a um dado e específico público; ela exige a valorização de grupos corais e de espaços de performance, de formação continuada e criação de políticas públicas que reconheçam a prática coral goiana como um ato de afirmação sensível, no qual memória, identidade e pertencimento são constantemente



atualizados em cena. Nesse sentido, a patrimonialização é também um gesto político: reconhecer a música coral goiana como patrimônio significa inscrevê-la no mapa das expressões legítimas de memória e identidade cultural.

A reflexão sobre o canto coral goiano como patrimônio imaterial exige, antes de tudo, romper com a visão estática de herança cultural. Como enfatiza Taylor (2023) em seu artigo que tem por título “Performance e Patrimônio Cultural Intangível”, a performance não pode ser reduzida ao registro ou à fixação material, pois ela se configura como um ato relacional, sempre situado, que só se realiza no encontro entre sujeitos, contextos e tradições. Essa perspectiva é fundamental para compreender o canto coral como prática que atualiza memórias coletivas e reinscreve identidades em cena. Mais do que um repositório de obras, o coral constitui-se como um campo de transmissão sensível e afetiva, em que saberes, técnicas e afetos circulam de geração em geração.

Ao tomarmos consciência da imaterialidade, não da obra de arte em si, mas da performance como ação ou ato “acontecendo”, compreendemos que sua força não se restringe ao seu registro documental, mas que se qualifica por sua propriedade de “acontecer” como ação interacional, cuja potência não pode ser capturada integralmente por qualquer registro. E nessa ação interacional, que só se realiza plenamente no encontro entre intérprete, público e contexto, reinscreve memórias e produz patrimônios vivos.

Nessa diretiva, nos torna oportuno levar em consideração a indagação e as reflexões apresentadas por Taylor (2023) para ampliarmos nosso entendimento sobre a imaterialidade de patrimônios culturais como o canto coral em Goiás:

Pode a performance, normalmente pensada como ‘intangível’ e ‘efêmera’, ser protegida e resguardada? O que isso acarretaria? As duas questões, que parecem simples, são extremamente complicadas, talvez até sem solução. Quando Lourdes Arizpe, uma eminente antropóloga mexicana que era Diretora-Geral Assistente de Cultura da UNESCO (1994-1998), e eu nos encontramos em Nova Iorque, em 2000, essas foram as questões que fizemos uma à outra. [...] Ela explicou que algumas sociedades não têm construções que querem preservar — nem Taj Mahals, nem Auschwitz, nem catedrais. Assim, lugares considerados patrimônio mundial tem sido desproporcionalmente localizados no “Primeiro Mundo” — um signo de força cultural e capital, completo com suas mais importantes tradições e seus lugares mais sombrios. No entanto, as comunidades precariamente representadas têm práticas e tradições que precisam de credibilidade e proteção. Algumas estão desaparecendo, e outras estão mudando drasticamente (Taylor, 2023, p. 92).



Como podemos depreender desse trecho, a autora levanta uma questão central para o campo da preservação cultural: como proteger manifestações que não se materializam em objetos ou edificações, mas que existem no corpo, no gesto e na voz? Ou seja, não se trata de algo que pode ser guardado e preservados materialmente como esculturas, quadros, edifícios e partituras, dentre outras formas e manifestações de produções estéticas/artísticas. Se valendo da terminologia “intangível” com intenções semânticas relacionadas para se referir à performance, a autora chama atenção para a natureza aparentemente fugaz e notavelmente não material dessas expressões. No caso da performance coral com repertório goiano, essa característica é evidente: o repertório se realiza no momento da performance, sustentado pela memória, pela técnica e pela sensibilidade coletiva dos cantores e que, sugestivamente desaparece assim que a apresentação termina. Preservá-lo, portanto, exige estratégias que vão além da simples conservação física.

A autora também ressalta que muitas sociedades não possuem monumentos ou edifícios icônicos que possam ser reconhecidos como patrimônio, fazendo menção por exemplo, a sociedades ágrafas e sem visibilidade para além de seu *lócus* e seu *ethos*¹. No lugar disso, carregam tradições, saberes e práticas que constituem sua herança cultural. O canto coral, em muitas comunidades, ocupa justamente esse lugar: não é um prédio ou uma obra de arte fixa, mas um espaço simbólico de encontro e expressão coletiva, capaz sobretudo de mobilizar e movimentar simbolismos e construir sentidos. Com isso, transmite valores, histórias e identidades, funcionando como um repositório vivo de memória cultural, ainda que não tangível no sentido material.

Uma questão igualmente relevante, evidenciada no excerto da autora, diz respeito à desigualdade de representatividade no reconhecimento oficial do que é considerado patrimônio, especialmente no âmbito cultural. Como observa de forma significativa Taylor (2023), o

¹ Nos atendo a um ponto de vista antropológico, *lócus* pode ser entendido como o espaço social, cultural e simbólico no qual uma determinada prática, grupo ou fenômeno se insere. Todavia, cabe destacar que não se trata apenas de um espaço ou território especificamente físico ou geográfico, mas de um lugar carregado de significados, onde interações, memórias e relações de poder se articulam. O *lócus*, portanto, é simultaneamente material e simbólico: ele abriga as práticas e, ao mesmo tempo, é moldado por elas. Por seu turno, o que aqui pontuamos e assinalamos como *ethos*, busca referir-se ao conjunto de valores, crenças, normas e disposições que orientam a forma de ser, agir e sentir de um grupo social. Pode ser compreendido como a maneira de viver que caracteriza uma coletividade, refletindo-se nas suas expressões culturais, comportamentos e modos de interação o que abrange as formas de Comunicação e expressividade. O *ethos* está intimamente relacionado ao *lócus*, pois o lugar influencia o modo de vida e, por sua vez, este modo de vida molda o significado e a vivência do lugar. O antropólogo Clifford Geertz em sua obra *A Interpretação das Culturas* (1973), descreve a cultura como “teias de significados” tecidas pelos próprios indivíduos e interpreta. Com isso, o *lócus* é inseparável do contexto cultural no qual a prática se insere, e o *ethos* é a expressão simbólica das disposições e valores que emergem desse contexto.



patrimônio mundial encontra-se concentrado no chamado “Primeiro Mundo”, privilegiando monumentos e lugares associados ao capital e à força cultural hegemônica. O mesmo se verifica na música: formações corais vinculadas a instituições tradicionais, em geral de matriz europeia ou eurocentrada, tendem a receber maior visibilidade e apoio, sendo legitimadas como dignas de preservação. Em contrapartida, práticas corais comunitárias, populares ou ligadas a culturas marginalizadas, embora igualmente valiosas, enfrentam maiores dificuldades para alcançar reconhecimento e recursos destinados à sua preservação.

Sendo assim, nos cabe pôr em voga que a literatura coral goiana se trata de um patrimônio em ressonância, cuja legitimidade não se sustenta apenas nos registros materiais, mas sobretudo, como vimos, na sua capacidade de ser vivido, performado e compartilhado em múltiplas esferas sociais e até mesmo nos mais variados âmbitos. Assim, ao refletir sobre a música coral de Goiás como patrimônio imaterial, é imprescindível considerar essa dimensão performática, relacional e comunitária, na qual cada performance se torna um ato de resistência ao esquecimento e uma reafirmação de identidade.

Com isso, é relevante ainda observar que:

Ao contrário do arquivo, que abriga documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs — todos aqueles itens tangíveis, supostamente resistentes a mudanças — os atos que são o repertório podem ser transmitidos somente por meio dos corpos. Mas, embora estes atos sejam práticas vivas, eles, no entanto, têm uma resistência que se contrapõe a noções de efemeridade. “Atos de transferência” transmitem informação, memória cultural e identidade coletiva de uma geração ou grupo para outra por meio de comportamentos reiterados. Isto nos leva a dizer que o conhecimento, embora criado, armazenado e comunicado por meio de práticas incorporadas de indivíduos, excede o limite do corpo individual. Ele pode ser transferido para outros. Embora os gestos não sejam performatizados exatamente da mesma forma duas vezes, não significa que as pessoas não os performatizem novamente, frequentemente expressando o que os espectadores imaginam ser um significado supostamente estável. Ajoelhar para rezar, dançar em um casamento ou **cantar em um coro** poderiam ser entendidos como significantes comuns, mais que meramente práticas individuais. Algumas performances são tão culturalmente específicas que ativistas estão começando a discutir que elas têm um poder evidente. Comunidades indígenas, por exemplo, sustentam suas reivindicações por terras demonstrando que as práticas a que se dedicam são historicamente contínuas, como aquelas representadas por seus ancestrais. Elas tornam linhagens e genealogias visíveis — até mesmo em um tribunal (Taylor, 2023, p. 93, grifo nosso).

O trecho acima disposto nos oferece uma perspectiva importante para pensar o canto coral no âmbito do patrimônio cultural imaterial ou intangível como se refere a autora. Ao diferenciar o arquivo, no sentido de acervo ou repositório formado por elementos tangíveis e relativamente



estáveis, do “repertório”, constituído por práticas vivas transmitidas por meio dos corpos, torna-se evidente que determinadas expressões culturais não podem ser preservadas apenas por registros escritos ou gravações. O canto coral, assim como as performances descritas pela pesquisadora, existe primordialmente no ato de execução, sendo mantido vivo pela repetição, pela memória coletiva e pelo engajamento de seus praticantes.

A noção de atos de transferência é particularmente relevante para o contexto do canto coral. Se assinalado por sua natureza performática, cantar em grupo envolve mais do que reproduzir notas musicais: é um processo de compartilhamento de saberes técnicos, de expressão emocional e de valores comunitários e inclusive no que se refere a valores estéticos. A transmissão não se dá apenas por partituras ou gravações, mas pela convivência, pelo ensaio conjunto, pela escuta mútua e pelo ajuste corporal e vocal que se aprendem no contato direto com regentes, preparadores vocais, outros cantores, o público e o espaço físico. Assim, o canto coral atua como veículo de memória cultural e identidade coletiva, tal como outras performances citadas por Taylor (2023).

O exemplo dado pela autora de que gestos não são repetidos exatamente da mesma forma, mas carregam um significado considerado estável, se aplica expressivamente ao canto coral. Cada apresentação de um mesmo repertório nunca será idêntica à anterior: pequenas variações na interpretação, na energia do grupo, nas particularidades interpretativas e subjetivas dos componentes ou no ambiente da performance conferem um caráter único a cada execução. Ainda assim, o público e os participantes reconhecem e compartilham o sentido daquela prática, reforçando um elo simbólico que atravessa gerações, evoca memórias, sentidos e sentimentos.

A autora também aponta que algumas performances possuem um poder evidente na afirmação de direitos e identidades, como ocorre com comunidades indígenas, como foi citado. Em comunidades, escolas, igrejas ou associações culturais, o coro se qualifica como espaço de manutenção e visibilidade da identidade coletiva, funcionando como um marcador simbólico tão potente quanto as práticas rituais de povos e comunidades tradicionais. Com isso, ao se pensar em preservação e valorização do patrimônio imaterial, é essencial reconhecer que o canto coral é mais do que uma atividade artística: ele é um repertório vivo, sustentado por atos de transferência que ultrapassam o corpo individual e se inscrevem na memória de uma coletividade. Preservá-lo implica garantir condições para sua prática continuada, incentivando a transmissão de saberes e mantendo ativa a rede de relações que lhe dá sentido.



Essa perspectiva ganha ainda mais densidade quando observamos o percurso histórico do canto coral em Goiás, tal como mapeado por Oliveira, Amaral e Nascimento (2024). Desde as primeiras expressões musicais ligadas às celebrações religiosas na Cidade de Goiás², até a efervescência dos movimentos culturais em Goiânia, erigida como nova capital do estado em moldes voltados à intencionalidade de situar a região na esteira do progresso e da modernidade, o canto coral foi mais do que uma manifestação artística: ele se constituiu como um elo vital entre memória, tradição e transformação social. Dito de outra forma, do Lyceu de Goyaz à Escola Goiana de Belas Artes, do Conservatório Goiano de Música à EMAC/UFG, a prática coral foi responsável por articular formação musical, difusão cultural e construção de pertencimento. Cada apresentação, ao ecoar em escolas, igrejas, teatros e empresas, atualizou não apenas obras, mas também memórias sociais, configurando o canto coral como um verdadeiro ato de transferência (Taylor, 2023), no qual experiências, modos de fazer e afetos são compartilhados.

Essa trajetória histórica revela que a patrimonialização do canto coral goiano não é um processo de musealização de repertórios, mas uma cartografia de experiências vivas, em que a voz cantada inscreve, em cada performance, as tensões e continuidades da cultura local. Essa cartografia de experiências vivas representa, metodologicamente, uma cartografia participativa, que dá voz e visibilidade a sujeitos não apenas viventes, mas cantantes e suas práticas culturais, combinada a uma cartografia afetiva, que incorpora os modos sensoriais, emocionais e corporais de experiência. Na performance coral, a inscrição da voz no corpo coletivo e no espaço de atuação reflete também esse traçado performático, próximo ao que Paola Jacques (2024) denominou corpografia, ou cartografia corporal, por meio da qual o corpo-performer gera sentidos e territórios culturais. Assim, ao se pensar a música coral de Goiás como patrimônio imaterial, é imprescindível reconhecer essas redes de memória e afeto que se tecem entre tempos, espaços e sujeitos.

Dadas as considerações já expostas, não são supérfluas, há ainda as seguintes indagações: mas, afinal, o que é patrimônio cultural imaterial? Como atividades artísticas como canto coral

² De acordo com Palacin e Moraes (2008), a primeira cidade da então Província de Goyaz (atual estado de Goiás) foi Vila Boa de Goiás, fundada no início do século XVIII. O povoamento surgiu por volta de 1727, quando o bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva Filho (conhecido como *Anhanguera*) estabeleceu um núcleo de povoamento na região, a partir da descoberta de ouro. Em 1739, a localidade foi elevada à categoria de vila com o nome Vila Boa de Goiás, tornando-se a capital da Capitania de Goiás (criada oficialmente em 1748) e, posteriormente, da Província de Goiás após a independência do Brasil, em 1822. Hoje, a cidade é chamada Goiás ou Cidade de Goiás, reconhecida como Patrimônio Mundial pela UNESCO desde 2001, principalmente por seu conjunto arquitetônico e histórico preservado.



assim se configuram? De pronto, nos cabe mencionar que expressões musicais e sonoras³ constituem uma das categorias reconhecidas no âmbito do Patrimônio Cultural Imaterial. Sobre esse aspecto, na 32ª sessão de reunião da UNESCO, realizada em Paris no ano de 2003, foi aprovada a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, a qual definiu esse patrimônio como:

“práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural”. (UNESCO, 2003, p. 2).

Entre suas características fundamentais, destaca-se o fato de ser, simultaneamente, tradicional, contemporâneo e vivo; possuir um caráter integrador; ser representativo das identidades culturais; e estar enraizado nas práticas e no reconhecimento das comunidades.

A preocupação da UNESCO com a preservação do patrimônio cultural imaterial não é algo recente. Remonta à década de 1970, quando a organização começou a ampliar o escopo de suas ações de salvaguarda, inicialmente voltadas ao patrimônio material, para incluir práticas, saberes e expressões vivas das comunidades (Taylor, 2023). Nesse sentido, a música, o canto coral e outras manifestações culturais passaram a ser entendidas não apenas como produtos artísticos, mas como elementos constitutivos da identidade coletiva e da memória social, cuja preservação exige atenção específica. Essa mudança de perspectiva abriu caminho para a formulação de programas e diretrizes voltados à proteção das expressões culturais intangíveis. É nesse contexto histórico que se insere a reflexão apresentada a seguir, que aborda o percurso da UNESCO na consolidação dessa abordagem. A esse respeito, Taylor (2023) reporta que:

Logo depois da Convenção de 1972 sobre a Proteção do Patrimônio Natural e Cultural do Mundo, teve início discussões sobre como expandir aquela proteção para “patrimônio não-material” ou “patrimônio vivo” [...]. Uma Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore, não obrigatória, foi aprovada em

³ As expressões musicais e sonoras integram o domínio das “Artes do Espetáculo”, uma das categorias reconhecidas pela Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (UNESCO, 2003, Art. 2.2, b). Essa categoria abrange manifestações como a **música vocal** e instrumental, o canto coral, a dança e outras formas performativas enraizadas em práticas culturais comunitárias. No contexto das expressões vocais coletivas, o **canto coral** pode ser compreendido como uma manifestação tradicional e contemporânea que se insere nos princípios da Convenção. Documentos complementares da UNESCO também reforçam essa compreensão, destacando que a música tradicional, as expressões sonoras e as práticas vocais coletivas integram o domínio das Artes do Espetáculo. Disponível em: <https://ich.unesco.org/en/intangible-heritage-domains-00052>. Acesso em: 28 jul. 2025.



1989 e, em 1990, a UNESCO começou a desenvolver uma série de programas: “Tesouros Humanos Vivos”, em 1993, e as “Obras-primas do Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade”, em 1997. Como o título dos programas indica, a UNESCO simplesmente estendeu a lógica e a linguagem do que eu chamo de “arquivo” para o domínio do “vivo” — os atos que são o repertório. Tentando explicitamente proteger a transmissão incorporada [“facilitar sua sobrevivência, ajudando as pessoas interessadas na transmissão para as gerações futuras”], Mounir Bouchenaki, Diretor-Geral Assistente de Cultura, argumentou que um dos movimentos necessários foi “transformar a herança intangível em ‘materialidade’”. [...] O intangível é, por definição, imaterial e o ato de tradução simplesmente multiplica os problemas e contradições. A UNESCO define salvaguarda como “adoção de medidas para assegurar a viabilidade da herança cultural intangível. Estas medidas incluem a identificação, documentação, [proteção,] promoção, revitalização e transmissão de aspectos desta herança. (Taylor, 2023, p. 94).

Como se pode observar, ao tentar proteger o patrimônio cultural imaterial, recorreu-se a estratégias que, paradoxalmente, buscavam materializar o que é, por natureza, intangível. Essa tensão revela os desafios de preservar práticas vivas⁴, que dependem da transmissão incorporada e da participação ativa das comunidades, e não apenas de registros ou documentações formais. No que se refere à música, a concepção de patrimônio imaterial não se limita à preservação de objetos, documentos ou registros fonográficos. Trata-se, antes, da proteção das condições que garantem a sua fruição e transmissão, ou seja, das práticas sociais, dos saberes compartilhados e dos espaços de performance que asseguram a continuidade e a vivacidade das manifestações musicais no seio das comunidades que as reconhecem como parte constitutiva de sua identidade cultural.

A noção de patrimônio, conforme argumenta Sandra Tamaso (2008, p. 23), passou por uma ampliação de escopo e complexidade, e hoje se entende que não é o objeto em si que carrega valor patrimonial, mas “os significados que lhes são atribuídos e compartilhados por determinados grupos sociais em determinados contextos históricos”. O patrimônio, nesse sentido, é também experiência, vivência, compartilhamento de sentidos. Ou seja, é a atualização do passado no presente. Esse movimento de atualização é sempre atravessado por disputas e escolhas. Como alerta a autora, “a patrimonialização opera uma escolha, uma separação entre o que deve ser preservado e o que será esquecido, entre o que é digno de permanecer e o que pode ser descartado” (Tamaso, 2008, p. 28). Trata-se, portanto, de um campo de tensões, no qual se decidem quais memórias devem ser institucionalizadas como representativas de uma cultura. E esse processo nunca é neutro: “Não há patrimônio sem conflito. A patrimonialização é sempre

⁴ A exemplo do canto coral, em que o ‘intangível da experiência’ repousa justamente na efemeridade de cada performance.



uma operação de seleção e visibilidade, que envolve disputas simbólicas, interesses políticos e institucionais” (Tamaso, 2008, p. 26).

Como se pode observar também no percurso histórico do canto coral em Goiás (Mendonça, 1981; Oliveira, Amaral, Nascimento, 2024; Dias, 2008), se evidencia que a música vocal coletiva pode acionar memórias, reinscrever narrativas e atualizar identidades. Mais do que conta a história e as notas da partitura, as práticas corais configuram-se como dispositivos de pertencimento, enraizados em tradições locais e, ao mesmo tempo, abertos a processos contínuos de reinterpretação. Inspirando-se em Taylor (2023, p. 93), compreende-se, portanto, que as práticas corais às quais se dedicam os actantes goianos possuem uma continuidade histórica, remontando a representações cultivadas desde outrora.

Nesse sentido, um paralelo pode ser estabelecido com as Vesperatas de Diamantina, estudadas por Leila Amaral (2013), nas quais as bandas se apresentam nas sacadas coloniais da cidade em um gesto simultaneamente turístico e afetivo. Segundo a autora, “As Vesperatas são consideradas, pelos diamantinenses, como um bem cultural que representa sua identidade musical, caracterizando-as com um **valor diamantino**, que evidencia a presença de um **orgulho diamantinense**” (Amaral, 2013, p. 7, grifo nosso). Esse sentimento coletivo, acrescenta a autora, é fortalecido justamente pela repetição performática: “a Vesperata, sendo uma manifestação cultural cíclica, torna-se um espaço ritualizado onde memórias afetivas e coletivas são reatualizadas pela música e pelo cenário histórico da cidade” (Amaral, 2013, p. 13). Assim, também o canto coral goiano pode ser compreendido como um evento performativo patrimonial.

Esse orgulho local, que se expressa por meio do som vocal e da coletividade, guarda paralelos com o que se observa no contexto goiano. Nas práticas corais, observa-se uma forma de resistência ao esquecimento, como se cada obra entoada constituísse também um testemunho de presença e continuidade. A título de exemplo, há um projeto⁵ coral em curso, desenvolvido em uma escola pública e conduzido por um dos autores deste texto, no qual essa literatura coral goiana também é vivenciada. Esse projeto, como outros que ocorrem em Goiás, configura-se como uma prática performática concreta de atualização patrimonial. Nesse processo, os

⁵ Leciono o componente curricular *Artes* – que abrange música, artes visuais, dança e teatro – em um colégio da rede estadual de Goiás. Apesar da existência de uma fanfarra na instituição, não havia outras atividades musicais. Considerando essa lacuna e minha formação em licenciatura em música, criei o Coral Infantojuvenil no colégio, destinado a atender a datas comemorativas como Páscoa, Natal, eventos cívicos e demais atividades escolares. O projeto integra alunos do Ensino Fundamental II (6º ao 9º ano) e do Ensino Médio (1º ao 3º), com idades entre 9 e 17 anos, em uma prática coletiva que, além de promover o desenvolvimento vocal e musical, possibilita a expressão artística e a interação social entre os estudantes.



estudantes não apenas cantam, mas ativam camadas de memória, de paisagem sonora e de pertencimento.

Esse processo de atualização é também afetivo. O canto coral traz à tona modos de estar no mundo que não cabem apenas nas análises técnicas ou documentais. Ele evoca pertencimentos, cria vínculos, organiza memórias e sensibilidades. Não é à toa que tantas comunidades se reconhecem nas suas práticas musicais, seja em festas religiosas, em eventos cívicos, empresas, recitais em instituições de formação musical, ou em apresentações escolares. Como afirma Tamaso (2008, p. 24), “os bens culturais não são apenas monumentos ou documentos, mas também os ritos, os ofícios, os modos de fazer e viver que sustentam a vida cotidiana de um grupo social”.

A patrimonialização, como também lembra Amaral (2013, p. 11), não se reduz à ideia de fixar valores no passado, mas de ativá-los no presente em novos contextos de significação: “As manifestações culturais não são estáticas; elas se transformam, se adaptam e se ressignificam de acordo com os contextos sociais e históricos em que estão inseridas”. Ao envolver crianças, jovens, adultos e pessoas da terceira idade em práticas musicais coletivas com obras compostas por autores goianos, a prática coral atua como um mediador cultural entre gerações. Nessa mediação, ressoam as tensões entre tradição e reinvenção, entre o que se quer preservar e o que se precisa transformar.

Nesse sentido, o reconhecimento da música coral como patrimônio imaterial demanda também políticas públicas de fomento, registro e visibilidade. Como argumenta Tamaso (2008, p. 29), “a constituição do patrimônio cultural como política pública implica uma escolha ética e política sobre o que deve ser lembrado e como essa lembrança deve ser cultivada”. Tal escolha não se dá sem embates entre a cultura erudita e a popular, entre o cânone e o vivido, entre o institucional e o comunitário. Na verdade, inserir a música coral goiana nesse campo é também disputar narrativas, afirmar legitimidades e valorizar um fazer coletivo que mobiliza afetos e identidades.

O coral, então, torna-se um lugar de escuta e disputa, em que o que está em jogo não é apenas a afinação, mas a afinação de sentidos sociais, históricos, estéticos e afetivos. Cantar em coro é participar de um processo coletivo de negociação simbólica (como a entoação do hino francês, a gloriosa *Marselheza*; do trabalho dos padres redentoristas em conjunto com as irmãs do Colégio Santa Clara, cuja comunidade cantante participou da primeira missa realizada no local



de fundação de Goiânia, em 27 de maio de 1933 etc), em que se produz não apenas música, mas também memória e valor. Nesse ato de cantar juntos, as vozes se modulam, se harmonizam, se contrapõem, e, ao fazê-lo, constroem comunidade, ao mesmo tempo em que reconstróem histórias. A música coral, assim, projeta-se como um dos mais potentes instrumentos de reinvenção sensível do patrimônio.

Esse caráter processual – que diz respeito à natureza da prática coral como patrimônio imaterial, ou seja, ao fato de que o canto coral se mantém vivo no processo contínuo de transmissão, atualização e performance – coloca em evidência, de certa forma, um paradoxo. Se, por um lado, a literatura coral goiana incorpora elementos da tradição popular, folclórica e erudita, evidenciando uma riqueza estética e identitária, por outro, sua visibilidade institucional e acadêmica permanece restrita⁶. Essa contradição evidencia o risco de que práticas vivas sejam silenciadas quando não reconhecidas como patrimônio. O desafio, portanto, não é apenas documentar ou arquivar as obras, mas garantir que os espaços de performance, de formação e de circulação da música coral permaneçam ativos.

A trajetória de figuras como Maria Lucy Veiga Teixeira (Dona Fífia) ilustra esse ponto. Nascida na Cidade de Goiás em 26 de maio de 1926⁷, trineta do célebre Veiga Valle, e filha do violinista Júlio Alencastro Veiga, músico da famosa Orquestra Ideal, tornou-se pianista e regente coral. Sua formação pianística se deve a Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça, já no período em que residia em Goiânia. Aluna de Villa-Lobos no curso de Canto Orfeônico, Dona Fífia transplantou para Goiás uma pedagogia musical que unia rigor técnico e valorização das raízes culturais⁸. Sua atuação em instituições como a EGBA e o Conservatório Goiano não apenas

⁶ Por exemplo, em minhas próprias tentativas de pesquisa, não consegui obter acesso a acervos locais relevantes, mesmo após diversas tentativas de contato por e-mail, telefone e redes sociais.

⁷ No momento em que estas linhas são escritas (17/08/2025), Dona Fífia encontra-se com 99 anos, mantendo-se alegre, tranquila e, dentro do possível, lúcida. Ainda reside em Goiânia e continua sendo frequentadora assídua de eventos em sua homenagem na UFG. Segundo Souza, Rosa e Rosa (2015, p. 2): “Com extrema lucidez e consciência do trabalho desenvolvido, a Professora Maria Lucy Veiga Teixeira, na maturidade e exuberância de seus 91 anos, recebe homenagens, distinções, honrarias, a exemplo do Troféu Tiokô conferido pela União Brasileira de Escritores (UBE), o Troféu Jaburu 2016 - honraria máxima concedida pelo Governo do Estado de Goiás área de Cultura e Artes, o Troféu Burity, o Prêmio Professor Manoel Antonio de Lisboa conferido pela Escola Técnica Federal de Goiás, além das Medalhas Veiga Valle, Ordem do Mérito no grau de Cavaleiro conferidas pelo Governo de Goiás e Governo do Rio Grande do Sul, do Diploma de Honra ao Mérito conferido pela EMAC /UFG em homenagem a ela prestada na Abertura do 40º Festival Internacional Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça, de Homenagem da SEDUCE-GO e da EMAC/ UFG nos Recitais Vilaboenses realizados no Palácio Conde dos Arcos na Cidade de goiás, dentre muitas outras.”.

⁸ Conta-se, de forma informal pelos professores, regentes, e pela própria Maria Lucy Veiga Teixeira, que ela era muito admirada por seus arranjos e profissionalismo. Nesse contexto, destaca-se a participação do Coral da Universidade Federal de Goiás sob sua regência no II Festival Internacional de Coros, realizado no Rio Grande do



ampliou a prática coral no Estado, mas formou gerações de regentes e cantores, estabelecendo um legado que ultrapassa os registros escritos. Nesse caso, o patrimônio não está apenas nas partituras preservadas, mas na memória encarnada de seus alunos, que seguem transmitindo saberes e técnicas por meio da prática viva.

Por outro lado, o trabalho de compositores como Estércio Marquez Cunha explicita como a música coral pode constituir-se como patrimônio ao inscrever no plano estético elementos da paisagem, da memória e da cultura local. Obras que tematizam o cerrado, a religiosidade popular e o imaginário goiano transformam a partitura em espaço de condensação simbólica, no qual se cruzam memória coletiva e invenção artística. Nesse sentido, cada obra coral não é apenas uma composição, mas um testemunho vivo da cultura de Goiás, que só se realiza plenamente quando performado e compartilhado pela comunidade.

A análise dessas experiências permite sustentar que a patrimonialização da música coral em Goiás não deve restringir-se à musealização de repertórios ou à construção de acervos inertes. Ela demanda políticas que reconheçam o canto coral como prática relacional e dinâmica, marcada por sua condição de resistência ao esquecimento. A cada performance, as vozes individuais entrelaçam-se em uma tessitura coletiva que reinscreve o passado no presente, reafirmando a identidade cultural goiana e projetando-a para o futuro.

A discussão sobre o patrimônio imaterial, quando aplicada à música coral goiana, também exige problematizar as desigualdades de reconhecimento que atravessam o campo cultural. Como observa Taylor (2023), os processos oficiais de patrimonialização ainda se concentram em tradições consagradas ou em repertórios alinhados ao cânone eurocêntrico, relegando práticas comunitárias e coletivas a um lugar de menor visibilidade. Esse cenário, quando transposto para Goiás, evidencia a assimetria entre a relevância social da prática coral e a escassez de políticas e estudos que a valorizem como patrimônio. Trata-se, portanto, de uma lacuna que não é apenas acadêmica, mas política, pois a não inscrição da música coral nos discursos institucionais nesse

Sul, em 1974. Na ocasião, foi solicitado aos coros que apresentassem uma música regional do estado de origem. Dona Fífia, contudo, não havia preparado nenhuma peça nesse sentido. Sabe-se que, após esse evento, ela percebeu que o Coral da UFG era o único participante sem uma obra representando seu estado ou região. A partir desse episódio, passou a elaborar arranjos específicos para o coro, valorizando as tradições culturais de Goiás. Como observa Borges (1999, p. 115), seus esforços foram exitosos, recebendo elogios da crítica e reconhecendo a qualidade de seu trabalho. Conforme encontra-se no anexo (p. 370-371) da tese de Lúcia Helena Pereira Teixeira (2015), no referido festival, o programa executado pelo Coral da Universidade Federal de Goiás, sob a regência de Maria Lucy Veiga Teixeira, foi: *Sicut locutus est* (Johann Sebastian Bach); *In These Delightful* (Henry Purcell); *Mulé Renderá* (arr. Carlos Alberto P. Fonseca); *O Carreteiro* (folclore gaúcho – arr. Jean F. Douliez); *O Trenzinho* (Carlos Alberto Pinto da Fonseca).



sentido contribui para sua invisibilização e fragilização diante das pressões culturais contemporâneas.

Essa invisibilização é ainda mais preocupante quando se considera que o canto coral, em sua dimensão comunitária, constitui espaço de formação identitária e de preservação e permanência simbólica. Cada ensaio e cada apresentação configuram práticas que atualizam vínculos de pertencimento e de memória, funcionando como um dispositivo de transmissão cultural que ultrapassa a esfera estética. Em Goiás, coros escolares, religiosos, comunitários, do terceiro setor, empresariais (empresas públicas e privadas: bancos etc) e institucionais (órgãos públicos ou instituições educacionais: fóruns, universidades etc) assumem esse papel de guardiões da memória, ainda que sem perceber e sem o reconhecimento oficial de patrimônio. Assim, a patrimonialização da música coral não pode ser pensada como um gesto meramente documental, mas como a criação de condições para que essas práticas continuem a existir e a se renovar.

Essa compreensão se articula à diferenciação proposta por Diana Taylor (2023) entre arquivo e repertório: o arquivo diz respeito à materialidade – documentos, partituras, gravações –, enquanto o repertório se refere às práticas corporificadas – que só se realizam no ato performático. No caso do canto coral, essa distinção é decisiva: as partituras preservadas em bibliotecas e acervos são fundamentais, contudo, não bastam para assegurar a continuidade da tradição. É no repertório vivo, no corpo dos cantores e no gesto do regente, que a memória coral se atualiza e se mantém significativa. Desconsiderar essa dimensão é reduzir a prática centenária do canto coral goiano enquanto patrimônio a uma coleção estática, incapaz de abarcar sua real dimensão (talvez até vital). Nesse movimento, a prática coral funciona como um ato de salvaguarda sensível, uma maneira de manter vivas memórias e identidades frente à velocidade dos processos de esquecimento.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar a música coral goiana como patrimônio imaterial é reconhecer seu duplo movimento: o de guardar e o de fazer vibrar. É memória viva que se ressignifica ao ser performada, não como um bem a ser consumido, mas como uma experiência a ser partilhada. Assim, como as pedras de Diamantina foram convertidas em música e identidade pelas mãos dos



seus habitantes, as vozes corais de Goiás reverberam sua cultura ao mesmo tempo em que a reinventam. Essa é a patrimonialização que não se encerra em decretos ou registros, mas que se realiza no ato vivo do canto, com a qual o passado se reinventa em cada nova voz que se ergue em Goiás. Paul Long (2021) já apontava caminhos nessa direção ao refletir sobre a economia cultural da música – em seu caso, a música popular. Parafraseando esse autor, a música coral, enquanto patrimônio, importa porque tem algo a dizer sobre o valor de sua prática e sua relevância cultural, sobre o gosto que orienta suas celebrações e sobre as sensibilidades que a atravessam.

Seria exagero afirmar que a música coral em Goiás atingiu alguma maturidade desde sua introdução no território? Independentemente da resposta, parece certo que seu estatuto como herança e suas funções sociais e culturais ainda não estão plenamente assegurados. Reconhecê-la como patrimônio significa, portanto, garantir não apenas o registro das obras, mas sobretudo os espaços de ensaio, performance e formação que possibilitam sua continuidade.

Esse olhar também convoca a universidade e os pesquisadores a assumirem responsabilidade nesse processo. A produção acadêmica, ao analisar, documentar e difundir a prática coral goiana, contribui para a sua salvaguarda e para sua inscrição no campo da legitimidade cultural. Mais do que um objeto de estudo, o coral é aqui compreendido como lugar de produção de sentido e de memória, cujo reconhecimento pode fortalecer políticas públicas de valorização da cultura imaterial.

Nesse contexto, por fim, este texto se inscreve como parte desse esforço, ao analisar a música coral de Goiás não apenas como manifestação estética, mas como patrimônio imaterial em constante ressonância.



REFERÊNCIAS

AMARAL, Leila Dias Pereira do. **O anjo da meia noite e as vespertatas em Diamantina: tensões na produção de uma manifestação cultural**. 2013. 263 f., il. Tese (Doutorado em Sociologia)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/15187>

DIAS, Ângelo de Oliveira. O Canto Coral em Goiânia: uma trajetória. *Revista UFG*, Goiânia, v. 10, n. 5, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48222>. Acesso em: 16 ago. 2023.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1978.

JACQUES, P. B. Corpografias urbanas: o corpo enquanto resistência. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**, [S. l.], 2024. DOI: 10.9771/ppgauaufba.vi0.60453. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/60453>. Acesso em: 1 set. 2025.

LONG, Paul. A economia cultural do patrimônio da música popular. **Novos Olhares**, São Paulo, Brasil, v. 10, n. 2, p. 11–32, 2021. DOI: 10.11606/issn.2238-7714.no.2021.192818. Disponível em: <https://revistas.usp.br/novosolhares/article/view/192818>. Acesso em: 17 ago. 2025.

MENDONÇA, Belkiss Spencièrre Carneiro de. **A música em Goiás**. Coleção Documentos Goianos nº 11. Goiânia: UFG, 1981.

OLIVEIRA, Raimundo Vagner Leite de; AMARAL, Roberto Antonio Penedo do; NASCIMENTO, Hugo Alexandre Dantas do. Literatura coral Goianiense em cena: uma revisão sistemática. **Orfeu**, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. e0205, 2024. DOI: 10.5965/2525530409012024e0205. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/25349>. Acesso em: 30 ago. 2025.

PALACÍN, Luís; MORAES, Maria Augusta de Sant’Anna. **História de Goiás**. 7. ed. Goiânia: Editora da UCG, 2008.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo; ROSA, Consuelo Quireze; ROSA, Robervaldo Linhares. **Maria Lucy Veiga Teixeira: apontamentos biográficos**. Goiânia: EMAC/UFG, 2015. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/1/o/Maria_Lucy_Veiga_Teixeira__PDF.pdf. Acesso em: 17 ago. 2025.

TAMASO, Izabela Maria. **Em nome de patrimônio: representações e apropriações da cultura na cidade de Goiás**. 2007. 787 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social)-Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em <https://www.repositorio.unb.br/handle/10482/1995>. Acesso em: 30.08.2025.

TAMASO, Izabela Maria. Etnografando os sentidos do lugar: pintando, declamando e cantando a cidade de Goiás. In: TAMASO, Izabela Maria; LIMA FILHO, Manuel Ferreira.



Antropologia e Patrimônio Cultural: trajetórias e conceitos. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2012. p. 219- 244.

Performance e Patrimônio Cultural Intangível. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 91–103, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48489>. Acesso em: 30 ago. 2025.

TEIXEIRA, Lúcia Helena Pereira. **Festivais de coros do Rio Grande do Sul (1963-1978):** práticas músico-educativas de coros, regentes e plateia. 2015. 431 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/122549> . Acesso em: 17 ago. 2025.

UNESCO. **Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.** Adopted at the 32nd session of the General Conference, Paris, 17 October 2003. Disponível em: <https://ich.unesco.org/en/convention>. Acesso em: 28 jul. 2025.