



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)

**NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO MEDIA LAB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURAS E TECNOLOGIAS (PPG ACT)**

RAIMUNDO VAGNER LEITE DE OLIVEIRA

A música coral de Goiás em cena:
performance, composição e representatividade cultural

GOIÂNIA

2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
NÚCLEO INTERDISCIPLINAR EM PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO MEDIA LAB./UFG

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☐ Dissertação ☒ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

RAIMUNDO VAGNER LEITE DE OLIVEIRA

3. Título do trabalho

A Música Coral de Goiás em Cena: performance, composição e representatividade cultural

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **ROBERTO ANTÔNIO PENEDO DO AMARAL**, **Usuário Externo**, em 16/03/2026, às 16:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Raimundo Wagner Leite de Oliveira**, **Discente**, em 16/03/2026, às 16:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6058893** e o código CRC **238C66AB**.

RAIMUNDO VAGNER LEITE DE OLIVEIRA

A música coral de Goiás em cena:
performance, composição e representatividade cultural

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias, vinculado ao Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa, Ensino e Extensão Media Lab da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes, Culturas e Tecnologias.

Área de Concentração: Artes, Culturas e Tecnologias.

Linha de Pesquisa: Performances Culturais.

Orientador: Professor Doutor Roberto Antônio Penedo do Amaral.

GOIÂNIA

2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Oliveira, Raimundo Vagner Leite de

A música coral de Goiás em cena [manuscrito]: performance, composição
e representatividade cultural / Raimundo Vagner Leite de Oliveira. - 2026.
340 f.: 2026

Orientador: Prof. Dr. Roberto Antônio Penedo do Amaral.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Núcleo Interdisciplinar de
Pesquisa, Ensino e Extensão Media Lab (NIPEE Media Lab), Programa de Pós-
Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias, Goiânia, 2026.

Apêndice;

Bibliografia.

Inclui: siglas, mapas, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Literatura coral goiana. 2. Estudos da performance. 3. Semiótica tensiva.
4. Identidade Cultural. 5. Patrimônio Imaterial.

I. Amaral, Roberto Antônio Penedo do, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

NÚCLEO INTERDISCIPLINAR EM PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO MEDIA LAB./UFG

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 03 da sessão de Defesa de Tese de Raimundo Vagner Leite de Oliveira, que lhe confere o título de Doutor em Artes, Culturas e Tecnologias, na área de concentração em Artes, Culturas e Tecnologias.

Aos doze dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e seis, a partir das catorze horas e trinta minutos, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "A Música Coral Goiana em Cena: Performance, Formação e Representatividade Cultural". Os trabalhos foram instalados pelo orientador, professor Doutor Roberto Antônio Penedo do Amaral, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora, professor Doutor Heitor Martins Oliveira, membro titular externo; professora Doutora Sueli Teresinha Abreu Bernardes, membro titular externo; professora Doutora Vanessa Helena Santana Dalla Déa, membro titular interno e professor Doutor Hugo Alexandre Dantas do Nascimento, membro titular interno. Durante a arguição **os membros da banca fizeram sugestão de alteração do título do trabalho**. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão reservada, a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido o candidato **aprovado** pelos integrantes da banca. Proclamados os resultados pelo professor Doutor Roberto Antônio Penedo do Amaral, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros da Banca.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

A Música Coral de Goiás em Cena: performance, composição e representatividade cultural



Documento assinado eletronicamente por **ROBERTO ANTÔNIO PENEDO DO AMARAL, Usuário Externo**, em 16/03/2026, às 16:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vanessa Helena Santana Dalla Dea, Professor do Magistério Superior**, em 16/03/2026, às 17:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sueli Teresinha de Abreu Bernardes, Usuário Externo**, em 16/03/2026, às 17:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Hugo Alexandre Dantas do Nascimento, Professor do Magistério Superior**, em 16/03/2026, às 17:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Heitor Martins Oliveira, Usuário Externo**, em 16/03/2026, às 19:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6058858** e o código CRC **CAECCB01**.

AO Deus Pai, aO Senhor Jesus e aO Espírito Santo.

Aos meus filhos, presentes de Deus, a quem tanto amo:
Isabel, João Vitor e Vitória.

Aos meus pais: Maria Aparecida de Sá Oliveira (Cida) e
Francisco Leite de Oliveira (Tadeu).

Ao meu primo paterno e grande amigo, Wellen Araújo, com
quem compartilho inúmeras memórias felizes construídas pela
música na igreja.

Aos meus irmãos: Alexandre, Talita e Taíris.

Aos meus avós maternos: Durval Ferreira Barros e Maria
Nely de Sá (*in memoriam*).

Aos meus avós paternos: João Leite de Araújo e Maria Bonfim
de Oliveira (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Elevo meu coração a Deus antes de qualquer palavra, pois Ele é meu tudo, a razão da minha existência e de cada conquista. Ao Senhor Jesus, que conhece as profundezas da minha alma, só Tu sabes o quanto sou grato. Ao Espírito Santo, que, em cada amanhecer, me renova a fé e me faz acreditar, dia após dia, que este sonho era possível.

Ao Prof. Dr. Roberto Antônio Penedo do Amaral, meu orientador, um verdadeiro anjo enviado por Deus nesta jornada de doutoramento. Desde o primeiro semestre do curso, demonstrou comprometimento e zelo excepcionais, apoiando-me com firmeza e generosidade em todas as etapas. Ele tem sido um orientador exemplar: sempre ético, sereno, compreensivo, simpático, preciso nos diálogos e sábio nas sugestões. Professor, sua atuação foi, e é, decisiva para que eu esteja aqui hoje. Serei eternamente grato ao senhor!

Aos membros da banca de qualificação.

Aos demais professores do PPG em Performances Culturais da FCS, atualmente Artes Culturas e Tecnologias, vinculado ao Media Lab.

Aos colegas do curso, que muito contribuíram para essa caminhada.

Agradeço à Ana Maria C. S. Magalhães, à época¹ secretária do então Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, não apenas pelo alto profissionalismo, mas também pelo olhar humano que me foi imprescindível. Aos professores e regentes da Escola de Música e Artes Cênicas – EMAC/UFG, Angelo de Oliveira Dias, pela acolhida calorosa no Coro de Câmara, e à Vanessa Bertolini, por me receber e orientar tão bem no Estágio Docência.

Aos meus filhos, Vitória, João Vitor e Isabel – minha inspiração e motivação diárias. É para vocês e por vocês. Amo-os com todas as minhas forças.

Aos meus pais e irmãos – em especial, à minha irmã Talita, que me acolheu em sua casa nos fins de semana quando precisei permanecer em Goiânia.

¹ Com a mudança de vinculação do PPG, que deixou a FCS e passou a se vincular ao NIPEE Media Lab/PRPI/UFG, tivemos alterações de secretaria/secretária/contato, conforme informativo recebido da coordenação no dia 16 de abr., de 2025, às 16:22, por e-mail.

Aos amigos e amigas do coração, pelo apoio e pela torcida. De modo especial, aos amigos Francisco de Assis e Enos, instrumentos de Deus em minha vida, que me revelaram as boas novas do evangelho em 1996 – primeiro por meio do canto, ao entoarem os hinos Harpa Cristã, e depois por meio da Palavra. Desde então, passei a servi-Lo. E foi nesse ambiente de fé que conheci o “Seu Toin” (senhor Toinho), da Assembleia de Deus em Brejo Santo (CE), meu primeiro professor de violão. Esta tese é, de certo modo, fruto desse início. À Enia, por todo o **apoio incondicional** nos anos de preparação que antecederam meu ingresso nesse tão sonhado doutorado e por permanecer ao meu lado em cada etapa desta caminhada – como palavras não bastam, te envio um abraço embrulhado numa melodia. A Heleno S. Moraes, que, durante o doutoramento, generosamente me permitiu também pousar em sua casa durante a semana – dele guardo uma lembrança especial, pois foi comigo que deu seus primeiros passos na música, ainda na adolescência, em Campos Belos (GO), e que hoje é guitarrista, produtor musical, um dos grandes músicos de Goiânia; ver sua trajetória é, para mim, uma canção de realização, gratidão e alegria.

Enfim, agradeço àqueles que passaram deixando um pouco de si e levando um pouco de mim.

À CAPES, pelo apoio financeiro essencial, por meio da bolsa de estudos.

Meu muito obrigado a todos!

“A alma de Goiás é cantora!”

– Berenice do Carmo Brito, vilaboense (Tamaso, 2012, p. 227).

RESUMO

Esta pesquisa doutoral tem por objetivo investigar como as características intrínsecas de Goiás influenciam as composições da literatura coral goiana e contribuem para sua constituição e representatividade cultural. O percurso investigativo estrutura-se a partir da problemática central: Como a música coral goiana, em sua dimensão composicional e enquanto prática no campo das performances culturais, expressa e constitui a representatividade cultural do Estado de Goiás? Ancorada no paradigma qualitativo e nas perspectivas teóricas de Bortoni-Ricardo (2008), a análise é conduzida de forma analítico-descritiva e sistemática (na revisão e no levantamento do repertório), culminando na aplicação da abordagem da semiótica tensiva de Claude Zilberberg (2011). Na revisão teórica (centrada em performances culturais, música e canto coral), Richard Schechner (2003) e outros autores definem a *performance* como um ato relacional e contextual, influenciado por tradições e convenções culturais. Ela é vista como um meio de comunicar, revelar identidades e transformar sujeitos por meio de experiências sensoriais e do significado emergente. No campo da música, Nicholas Cook (2006) argumenta que a *performance* musical deve ser abordada como um fenômeno social, em crítica à musicologia tradicional. A análise sistemática revela a escassez de estudos sobre a literatura coral de Goiás, embora os existentes destaquem a importância do canto coral para a identidade cultural e histórica do estado. Essa literatura, composta por música clássica, folclórica e popular, abrange elementos e tradições que permeiam o imaginário goiano. A presença da música coral é atestada ao longo da história de Goiás, desde os seus primórdios em Vila Boa (antiga capital) até Goiânia. As vozes harmoniosas ecoaram em missas, escolas e outras instituições da época. Um marco significativo é o registro do Padre Manoel de Andrade Verneck, vigário de Vila Boa e regente coral em 1757, como precursor da prática musical profissional goiana, segundo a historiografia (Mendonça, 1981). A literatura coral goiana, ao exemplificar essa interseção entre *performance* e identidade cultural, incorpora elementos locais que ressoam com a identidade regional. Seu repertório, por meio de arranjos e composições originais, expressa traços identitários de Goiás, refletindo a memória coletiva e as tradições culturais. Em última instância, no capítulo 7, examina a peça *Coral nº 2*, de Estêrcio Marquez Cunha, buscando evidenciar como a música coral contemporânea de Goiás ressoa suas tradições históricas e afetivas. A investigação aborda a partitura como um texto poético-musical vivo, em que as dimensões sonoras e simbólicas se entrelaçam. Após um exame panorâmico, a análise aprofunda-se em três níveis complementares da semiótica tensiva (Zilberberg, 2011), com apoio em Tatit (2019) e Lemos (2022): (1) direções tensivas, (2) modulações aspectuais e (3) operações perceptíveis. O percurso sensível da obra revela uma tensividade marcada pela lentidão, pelo silêncio e pela densidade harmônica, elementos que evocam paisagens afetivas, ancestralidade e memória coletiva, atualizando o imaginário cultural goiano. Ao destacar a articulação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo, este estudo: (a) demonstra como a *Coral nº 2* configura um “cântico da terra”; (b) ressalta que a tradição coral de Goiás se reafirma como acontecimento sensível e se consolida como expressão artística de relevância patrimonial, legitimando-a como bem cultural de natureza imaterial; (c) e faz ecoar a música coral de Goiás como canto-linguagem do Cerrado.

Palavras-chave: literatura coral goiana; estudos da performance; semiótica tensiva; identidade cultural; patrimônio imaterial.

ABSTRACT

This doctoral research aims to investigate how the intrinsic characteristics of the state of Goiás influence the compositions of goiano choral literature (i.e., choral literature from the state of Goiás) and contribute to its constitution and cultural representativeness. The investigative path is structured around the central question: How does choral music from Goiás, in its compositional dimension and as a practice within the field of cultural performances, express and constitute the cultural representativeness of the State of Goiás? Grounded in a qualitative paradigm and based on the theoretical perspectives of Bortoni-Ricardo (2008), the study adopts an analytical-descriptive and systematic approach in the literature review and repertoire survey, culminating in the application of Claude Zilberberg's tensive semiotics (2011). In the theoretical review (focused on cultural performances, music, and choral singing), Richard Schechner (2003) and other authors define performance as a relational and contextual act, shaped by cultural traditions and conventions. Performance is understood as a means of communication, the revelation of identities, and the transformation of subjects through sensory experiences and emergent meanings. In the field of music, Nicholas Cook (2006) argues that musical performance should be approached as a social phenomenon, offering a critique of traditional musicology. The systematic analysis reveals a scarcity of studies on goiano choral literature, although existing research highlights the importance of choral singing for the cultural and historical identity of the state. This literature, encompassing classical, folk, and popular music, integrates elements and traditions that permeate the goiano cultural imagination. The presence of choral music is documented throughout the history of Goiás, from its early days in Vila Boa (the former capital) to Goiânia, where harmonious voices resonated in masses, schools, and other institutions. A significant milestone is the record of Father Manoel de Andrade Verneck, parish priest of Vila Boa and choral conductor in 1757, recognized by historiography as a precursor of professional musical practice in Goiás (Mendonça, 1981). As an expression of the intersection between performance and cultural identity, goiano choral literature incorporates local elements that resonate with regional identity. Through arrangements and original compositions, its repertoire expresses identity traits of Goiás, reflecting collective memory and cultural traditions. Finally, Chapter 7 examines *Coral No. 2* by Estércio Marquez Cunha, seeking to demonstrate how contemporary choral music from Goiás resonates with its historical and affective traditions. The investigation approaches the score as a living poetic-musical text in which sonic and symbolic dimensions intertwine. After a panoramic overview, the analysis deepens through three complementary levels of tensive semiotics (Zilberberg, 2011), supported by Tatit (2019) and Lemos (2022): (1) tensive directions, (2) aspectual modulations, and (3) perceptible operations. The sensitive trajectory of the work reveals a tensivity marked by slowness, silence, and harmonic density, elements that evoke affective landscapes, ancestry, and collective memory, thereby reactivating the goiano cultural imaginary. By highlighting the articulation between the plane of expression and the plane of content, this study: (a) demonstrates how *Coral No. 2* is configured as a "chant of the land"; (b) emphasizes that the choral tradition of Goiás is reaffirmed as a sensitive event and consolidated as an artistic expression of patrimonial relevance, legitimizing it as an intangible cultural heritage; and (c) allows goiano choral music to resonate as a song-language of the Cerrado.

Keywords: choral literature of Goiás; performance studies; tensive semiotics; cultural identity; intangible cultural heritage.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tensividade e grandezas	36
Figura 2 – Direções Tensivas	40
Figura 3 – Dimensões, subdimensões, valências e foremas.....	41
Figura 4 – Suíte Goiana (Engenho).....	62
Figura 5 – Mapa das terras indígenas em Goiás.....	93
Figura 6 – Encontro de Cantores Krahô, Aldeia Areia Branca, Território Indígena (T.I) Krahô, 2021	98
Figura 7 – Canto dos africanos Lundas	104
Figura 8 – Coro de Câmara da EMAC/UFG; à esquerda, o maestro Angelo Dias; ao centro, Dona Fífia.....	228
Figura 9 – Cartaz do recital	230
Figura 10 – Trecho A da Coral nº 2, de Estercio Marquez Cunha (p. 1).....	256
Figura 11 – Giovanni G. Gastoldi (1558 – 1622): Lo Sdegnato (nº 4 dos Balletti)	259
Figura 12 – Trecho B da Coral nº 2, de Estercio Marquez Cunha (p. 1 e 2)	262
Figura 13 – Direções Tensivas	267
Figura 14 – Bifurcação: a tensividade.....	271
Figura 15 – Abordagem tensiva	272
Figura 16 – Abordagem tensiva: dimensões tensivas do percurso passional de Coral nº 2 de Estercio Marques.....	273
Figura 17 – QR Code para acesso às peças corais catalogadas nesta tese	303

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Temas, metodologias e resultados dos nove trabalhos selecionados	78
Tabela 2 - PICOC	331
Tabela 3 - Palavras-chave e sinônimos	332
Tabela 4 - Chaves de busca (CB)	333
Tabela 5 - Bases de Dados	334
Tabela 6 - Trabalhos escolhidos.....	337
Tabela 7 - Dados extraídos dos estudos com base na lista de verificação de avaliação de qualidade (AQ)	339
Tabela 8 - Formulário de Extração de Dados.....	340

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- O que é performance	48
Quadro 2 - Alguns conceitos	49
Quadro 3 - Da relação entre pensamento e palavra.....	52
Quadro 4 - Da relação entre voz, pensamento e palavra	52
Quadro 5 - Lista de (alguns) instrumentos indígenas.....	94
Quadro 6 - Esquema de categorias de pessoas escravizadas conforme o gênero de trabalho	108
Quadro 7 - Linha do tempo colonial em Goiás	139
Quadro 8 - Docentes e funções da EGBA.....	154
Quadro 9 - Corpo doente do Conservatório Goiano de Música em 1956	159
Quadro 10 - Edições ENCorus	188
Quadro 11 - Acervo de obras corais de Estercio Marquez Cunha	235
Quadro 12 - Acervo de obras corais de Fernando P. C. de Barros compostas entre 2020 e 2023	237
Quadro 13 - Acervo de obras corais de Juliano Lima Lucas	240
Quadro 14 – Transposição do plano de expressão para o plano de conteúdo	248
Quadro 15 – Foremas e Valências (A) – Análise do excerto da obra Coral nº 2 de Estercio Marquez Cunha	275
Quadro 16 – Foremas e Valências (B) – Análise do excerto da obra Coral nº 2 de Estercio Marquez Cunha	275
Quadro 17 – Foremas e Valências (C), completo, [A+B]).....	276
Quadro 18 – Operações tensivas	280

LISTA DE ABREVIATURAS

ABRACO	Associação Brasileira de Regentes de Coros
AQ	Avaliação de Qualidade
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CB	Chave de Busca
CE	Ceará
CGM	Conservatório Goiano de Música
DOI	<i>Digital Object Identifier</i>
EGBA	Escola Goiana de Belas Artes
EMAC	Escola de Música e Artes Cênicas (da UFG)
ENCoros	Encontro Nacional de Coros
FCS	Faculdade de Ciências Sociais
GO	Goiás
MEDIA LAB	Laboratório de Pesquisa, Desenvolvimento e Inovação em Mídias Interativas
NIPEE	Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa, Ensino e Extensão
Nova ABRC	Nova Associação Brasileira de Regentes de Coros
NVI	Nova Versão Internacional (da Bíblia)
PICOC	<i>Population, Intervention, Comparison, Outcome, Context</i> (Metodologia de Revisão Sistemática)
PPG	Programa de Pós-Graduação
PPG ACT	Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias
PRPI	Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação (da UFG)
QP	Questões de Pesquisa
RB	Revisão Bibliográfica
RN	Revisão Narrativa
RS	Revisão Sistemática
s.p.	Sem paginação
TO	Tocantins
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFT	Universidade Federal do Tocantins
UnB	Universidade de Brasília
NTFSI	Núcleo Takinahaky de Formação Superior Indígena
MiniENAPOL de Semiótica	Encontro dos Alunos de Pós-Graduação em Semiótica, do Departamento de Linguística, da FFLCH-USP

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1. ENTRE PEDRAS CRESCER MINHA POESIA: PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO DA PESQUISA	29
1.1 FUNDAMENTAÇÃO METODOLÓGICA	31
1.2 REFERENCIAL TEÓRICO	34
1.3 ANÁLISE DOS DADOS	39
1.4 CONTRAPARTIDA À COMUNIDADE	45
2. O CHAMADO DAS PEDRAS: APROXIMAÇÕES ENTRE PERFORMANCES CULTURAIS, MÚSICA E CANTO CORAL	47
2.1 PERFORMANCES CULTURAIS.....	47
2.2 PERFORMANCE EM MÚSICA.....	54
2.3 AFINANDO SENTIDOS ENTRE LITERATURA CORAL E AS PERFORMANCES CULTURAIS	56
2.4 UNIFICAÇÃO DA DIVERSIDADE DE PENSAMENTOS	64
3. BECOS DE GOIÁS: UMA REVISÃO SISTEMÁTICA SOBRE A LITERATURA CORAL GOIANA.....	67
3.1 PLANEJAMENTO	69
3.2 CONDUÇÃO	70
3.3 ANÁLISE POSICIONAL E AVALIAÇÃO QUALITATIVA DOS RESULTADOS DA REVISÃO SISTEMÁTICA.....	70
3.3.1 Posicionamento dos estudos diante da lista de verificação de qualidade.....	71
3.3.2 Posicionamento dos estudos diante do formulário de extração de dados	71
3.3.3 Posicionamento dos estudos diante das questões de pesquisa	73
3.4 ASPECTOS REVELADOS NA REVISÃO SISTEMÁTICA SOBRE A MÚSICA CORAL EM GOIÁS	82
4. CAMINHADA DE RETORNO ÀS RAÍZES ANCESTRAIS – O CÂNTICO DA VOLTA : DA HISTÓRIA E SEUS SENTIDOS DO CANTO CORAL EM GOIÁS... 85	85
4.1 RAÍZES HISTÓRICAS DA MÚSICA CORAL EM GOIÁS	85
4.1.1 Origens e influências da música vocal/coral na região	85
4.1.2 Contexto histórico-cultural de Goiás colonial.....	114
4.2 DESENVOLVIMENTO E EXPANSÃO DO CANTO CORAL EM GOIÁS	127
4.2.1 Período colonial e influências da igreja na música vocal/coral	127
4.2.2 A música vocal/coral no período imperial	143
4.2.3 Surgimento de grupos corais em instituições educacionais e religiosas	150

4.3	MOVIMENTOS CULTURAIS	179
4.3.1	Movimentos culturais e artísticos que impulsionaram o desenvolvimento da música coral	179
4.4	CANTO CORAL E IDENTIDADE CULTURAL	193
4.4.1	Temas líricos e narrativos que refletem a história, tradições e valores de Goiás nas composições corais.....	193
4.5	CORAL E CONTEXTO SOCIAL	199
4.5.1	Impacto do canto coral na coesão social e na formação de comunidades.....	199
5.	APURAR O OUVIDO AO LONGÍNQUO CANTAR DO CARRO – A MÚSICA CORAL DE GOIÁS COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL.....	211
5.1	PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL: CONCEITOS E TRANSFORMAÇÕES	207
5.2	PERFORMANCE CORAL COMO PATRIMÔNIO VIVO	212
5.3	DESAFIOS E TENSÕES NA PATRIMONIALIZAÇÃO DA MÚSICA CORAL GOIANA	218
6.	ESTA É A TUA SAFRA: CARTOGRAFIA CORAL GOIANA – VIVÊNCIAS, COMPOSITORES E ACERVOS LEVANTADOS.....	227
6.1	MEMÓRIAS CORAIS E VIVÊNCIAS EM GOIÁS	227
6.2	COMPOSITORES E SEUS ACERVOS CORAIS	234
6.3	CONSIDERAÇÕES PARA A ANÁLISE TENSIVA	240
7.	O CÂNTICO DA TERRA: ANÁLISES TENSIVAS DA LITERATURA CORAL GOIANA	243
7.1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O CORPUS.....	245
7.2	DISPOSITIVOS TEÓRICOS-OPERACIONAIS DA ANÁLISE	247
7.3	ANÁLISE I: CORAL Nº 2 (2010), DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA	253
7.3.1	Introdução à obra	253
7.3.2	Enunciação Musical.....	254
7.3.3	Análise panorâmica do excerto.....	256
7.3.4	Nível 1 – Direções tensivas	264
7.3.5	Nível 2 – Modulações aspectuais	270
7.3.6	Nível 3 - Operações tensivas	279
	CODA GOIANA – À GUIA DE UM CANTO EM DEVIR	287
	REFERÊNCIAS.....	305
	APÊNDICE – Descrição do planejamento e condução da revisão sistemática.....	331

INTRODUÇÃO

A música vocal tem o poder de contar e cantar histórias. Por meio dela, se pode ensinar, encantar e difundir narrativas, trazendo à tona matizes de cores subjacentes ao visível e ao palpável. Com isso, posso dizer que a história desta tese é o resultado de uma experiência com a música vocal. E assim sucedeu.

Em Brejo Santo, Ceará, minha terra natal, em 1996, quando eu tinha 13 anos, comecei a trabalhar numa metalúrgica que ficava na mesma rua da minha casa, a poucos metros, na verdade. Nesse ambiente de trabalho, havia outros dois funcionários: Enos José Goiano e Francisco de Assis, ambos atualmente pastores. Em determinados momentos do dia, “eles erguiam suas vozes em louvor ao Senhor e cantavam”² canções da igreja a qual frequentavam, a saber, a Assembleia de Deus. Essas músicas eram de cantores e cantoras ou do hinário, um livro que reúne centenas de canções religiosas tradicionais. E foram as canções desse hinário que mais me arrebataram a alma.

Goiano e Assis cantavam as músicas em coro, à capela. Lembro-me de que, quando os ouvi cantar pela primeira vez, fui transpassado pelas belíssimas letras e melodias. As letras, graças à organização poética, e as melodias, cativantes, únicas, causaram grande impacto em mim; aquelas canções “me tocaram”. Foi ao ouvir o canto da vida que o canto do viver se manifestou em mim. Por essa experiência, talvez aos moldes do que Junker (2013) chama de alcance da graça sublime, lembro-me de sempre pedir que cantassem mais e mais.

Esse relato está de acordo com o que Schechner³ declara: “Seja permanentemente [...] ou temporariamente [...], os performers – e, algumas vezes, os espectadores também – são alterados pela atividade de performatizar”. No meu caso, eu estava como espectador e fui alterado permanentemente pelo ato de cantar dos trabalhadores/performers. O autor explica que isso ocorre porque, quando “os performers [cantaram] comoveram a audiência”. Ocorrendo isso, “Uma **presença**⁴ se manifesta; algo acontece”⁵.

Algum tempo depois, o jovem Enos me ofereceu estudos bíblicos. Não podia ser outro o resultado. No dia 08 de junho de 1996, no dia do meu aniversário, tomei, como diz a canção, a

² 2 CRÔNICAS 5: 12-13, NVI.

³ SCHECHNER, 2011, p. 217.

⁴ Há um verso bíblico que nos ajuda a entender o que seria essa presença (grifo nosso no corpo do texto): E disse Jesus, “Pois onde dois ou três estiverem reunidos em meu nome, ali estou no meio deles” (Mateus 18:20). O que eu poderia deduzir com base na Bíblia e em Schechner (2011) é que a “presença” que se manifestou foi Jesus e o “algo [que] aconteceu” foi eu ser tocado, de algum modo, pela canção dos performers.

⁵ SCHECHNER, *op. cit.*, p. 218, grifo nosso.

mais importante decisão da vida: “A melhor coisa que eu já fiz / Em toda a minha vida / Salvou-me por um triz / Em aceitar Jesus, sinceramente, foi a melhor coisa que eu já fiz”⁶.

Por volta de um ano depois, já bem inserido na comunidade religiosa da Assembleia de Deus, passei a observar a banda da igreja com certo interesse e curiosidade. Era a época do Pastor Pedro, um profundo conhecedor da Bíblia, que costumava pregar belos e inspiradores sermões, pai de Miquéias e André.

Logo procurei o Seu Antônio, carinhosamente conhecido como Toinho (esposo de Geruza), o mais antigo músico (cantor e violonista) da igreja. Expus meu interesse em aprender a tocar violão e ele, mesmo sabendo que eu não tinha o instrumento, se dispôs a me ensinar com o dele. Com grande paciência, ali na sala de sua casa, escolhida as canções a serem aprendidas nos LPs, ele ia cantando e mostrando como fazer os acordes e os ritmos no violão. Eu tinha muita dificuldade em memorizar (e não havia ali métodos, livros ou revistas que me ajudassem). Pacientemente, ele repetia e repetia as explicações. E assim foi... Esse era o processo de ensino e aprendizagem.

Algum tempo depois, quando eu já possuía um pequeno repertório musical memorizado, Toinho, impossibilitado de ir pessoalmente ao culto, pediu que eu o substituísse naquela ocasião, em uma viagem à localidade chamada Serra, acompanhando o jovem missionário Enos. Ele me emprestou seu violão e sua bicicleta. Prontamente aceitei a missão. Fomos cada um em uma delas, e ainda me lembro da marca: Monark. Enos estava encarregado de pregar; eu, de cantar e tocar. Após o culto, os donos da casa nos serviram um jantar típico nordestino. Em seguida, retornamos à cidade, já tarde da noite.

Mais adiante, Miquéias, que já tocava muito bem o teclado na igreja, se dispôs a me ajudar a avançar nos estudos musicais. Estudávamos na casa-pastoral ou na própria igreja, o que ocorria na maioria das vezes. Com o avançar dos estudos, ele disse ao seu saudoso pai, o Pastor Pedro: - “Pai, o Vagner já consegue tocar na igreja”.

Minha primeira experiência como músico nesse contexto foi tocando guitarra, acompanhando Miquéias ao teclado, num domingo à tarde, num culto ao ar livre, na rua da nossa igreja, um pouco acima do Prédio das Freiras, perto da casa de Socorro Matias⁷.

Na sede da igreja, no entanto, pude tocar apenas na gestão do Pastor Alcides Fernandes, atualmente deputado estadual cearense, que não apenas me deu permissão, mas também foi um grande incentivador. Assim, passei a integrar a banda da igreja. Um dos

⁶ PAULA, Ozeias de. A Melhor Coisa Que Já Fiz. In: Entrei no Templo. [S.l.]: Gravadora Evangélica Bandeira Branca, 1979. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=97hvsUtDN_I. Acesso em: 2 jun. 2024.

⁷ À época, salvo engano, tesoureira da igreja.

integrantes era Assis, aquele mesmo que cantava na oficina. Ele já se destacava como pregador, instrumentista e cantor. Os ensaios ocorriam aos domingos à tarde. Lembro-me de que, no primeiro dia, a primeira música ensaiada foi *João Viu*, da cantora Andrea Fontes, lançada em 1992 e que teve grande sucesso nos anos seguintes.

À época, nem imaginava que aquelas notas musicais cantadas na pequena oficina se tornariam a base da minha fé e da minha profissão.

Anos mais tarde, impulsionado por diversos fatores, sobretudo pelo ritmo pulsante que insistia em bater no meu coração, alterei meu tom consonante e fiz uma modulação de vida, trilhando um novo caminho dissonante – com notas de dúvida, medo, solidão – e me mudei do Ceará para Goiás em 2004. Interessante que a finalização da primeira frase da música *João Viu* ocorre pelo acorde de quinta aumentada (tônica, terça e quinta aumentada). Esse tipo de acorde gera uma sensação de tensão e instabilidade, pois sua quinta aumentada forma um trítone em relação à tônica, um intervalo dissonante que exige resolução. Talvez esse acorde fosse um prelúdio dessa viagem. Mas essa tensão pede descanso, e em Goiás encontrei a minha tônica nos mais variados aspectos – na fé, na arte e na vida, compondo, enfim, a harmonia/base que hoje me define.

Em Campos Belos, Goiás, após cerca de um ano, comecei a dar aulas particulares e, logo depois, abri uma escola de música⁸. Atendia não só alunos individuais, mas também igrejas (em quatro delas tive a oportunidade de montar um coral) e outras instituições⁹. Meus alunos integraram as equipes de louvor das igrejas locais e diversas formações musicais da região. Dois desses alunos mudaram-se para Goiânia e ingressaram no curso técnico em música na Escola do Futuro em Artes Basileu França. Outro aluno ingressou na Escola de Música de Brasília. Como professor, lecionei em escolas municipais e estaduais da cidade. Participamos de recitais em rádios, escolas e universidades da região, como o ocorrido no campus da Universidade Federal do Tocantins (UFT), em Arraias-TO. Encerrei as atividades na cidade no segundo semestre de 2016. Em janeiro de 2017, mudei-me para o Tocantins. Lá, fixei residência em Tocantinópolis, na Região do Bico do Papagaio, para lecionar como professor substituto no curso Educação do Campo – habilitação em Artes e Música (Licenciatura) da UFT.

Na Universidade de Brasília (UnB), cursei licenciatura em música de 2009 a 2014 e fiz o mestrado em música entre 2017 e 2019. Alguns fios dessa teia estão documentados no

⁸ O primeiro nome foi “Centro de Educação Musical Beethoven”. Depois, “Minueto-Ensino de Música”.

⁹ Como, por exemplo, Sesc-TO, Ordem dos Músicos do Brasil-TO, Estúdios de Gravação, UEG.

*Livro-Epistolar: Produção Coletiva de Conhecimento*¹⁰ e em *Diários de Leitura em Grande Sertão: veredas*¹¹, ambos publicados pela Editora UFG.

O ano de 2021 foi dedicado exclusivamente à atividade de canto coral. Assim, em janeiro, iniciei uma especialização em regência. Nesse período, também participei de eventos e cursos na área, dos quais se destacam: “II Painel de Música e Regência Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca” organizado pela UNICAMP; canto erudito e regência, das “Oficinas de Música da EMAC/UFG”; e “Técnica e preparação da sonoridade coral” pela Escola do Futuro de Goiás em Artes Basileu França. Tive ainda a grata oportunidade de participar do *Tocantus* (Coral Tocantins)¹² como regente assistente e cantor (baixo), sob a regência e direção musical da maestrina Renate Stephanes. Além disso, me associei à Nova Associação Brasileira de Regentes de Coros (Nova ABRC/ABRACO)¹³. Esse ambiente propício me permitiu conhecer trabalhos interessantes e estreitar laços profissionais com regentes, cantores, pesquisadores e professores, todos envolvidos com a atividade coral.

Como a proposta do pré-projeto de pesquisa seria direcionada a um programa de pós-graduação de Goiás, a UFG, então, nada mais justo do que abordar a literatura coral desse Estado. Essa decisão fortuita só viria a revelar sua magnitude quando mergulhei na história da música do Estado. Em resumo, num caminho anti-horário, a Escola de Música da UFG é filha do Conservatório Goiano de Música (o segundo incorporou-se ao primeiro). Este teve como fundadoras, além de outros nomes importantes, Belkiss Carneiro de Mendonça, exímia pianista e neta de Nanhá do Couto, a primeira a conceber a ideia de um conservatório em Goiás, e Maria Lucy de Veiga Teixeira, pianista e regente coral do Estado, responsável pela formação de gerações de novos regentes.

¹⁰ OLIVEIRA, Raimundo Vagner Leite de Oliveira. “Subjetividades poéticas em relevo: processos de refiguração a partir de Grande Sertão: veredas”. In: AMARAL, Roberto Antônio Penedo do. *Diários de Leitura em Grande Sertão: veredas*. Goiânia: Editora UFG, 2024. Disponível em: <https://portaldelivros.ufg.br/index.php/cegrafufg/catalog/book/574>.

¹¹ OLIVEIRA, Raimundo Vagner Leite de Oliveira. Carta de Raimundo Vagner para Raimundo Vagner. In: SILVA, Renata de Lima (org.). **Livro-Epistolar: Produção Coletiva de Conhecimento**. Goiânia: Editora UFG, 2024a; OLIVEIRA, Raimundo Vagner Leite de Oliveira. Carta de Raimundo Vagner para Angelo Dias. In: SILVA, Renata de Lima (org.). **Livro-Epistolar: Produção Coletiva de Conhecimento**. Goiânia: Editora UFG, 2024b; OLIVEIRA, Raimundo Vagner Leite de Oliveira. Carta de Raimundo Vagner para Leila Dias. In: SILVA, Renata de Lima (org.). **Livro-Epistolar: Produção Coletiva de Conhecimento**. Goiânia: Editora UFG, 2024c. Disponível em: <https://portaldelivros.ufg.br/index.php/cegrafufg/catalog/book/638>.

¹² Devido à pandemia, o projeto foi realizado online. Link para as produções do Coral Tocantus: https://www.youtube.com/watch?v=VivtNp_YtN8&list=PL-QGH2mwNaoLNP0UEPj44OG_3n2yDzQkt.

¹³ NOVA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE REGENTES DE COROS (NOVA ABRC-ABRACO). Disponível em: <http://www.abraco.org/>. Acesso em: 24 mar. 2026.

Assim, desenhou-se o nascedouro desta tese doutoral, que explora a música/literatura coral¹⁴ goiana, cujas composições, de autoria de compositores goianos, carregam em sua essência aspectos do lugar, ou seja, incorporam características intrínsecas da região, como, por exemplo, o Cerrado, a poesia, a cultura e a história.

Elas são marcadas e/ou se destacam por uma ou pela interseção de caráter técnico, abordando aspectos técnicos da música e a formação do compositor; caráter histórico, revelando aspectos da época, como valores constitutivos e relações interpessoais; e caráter estilístico, que examina a apresentação, pelos compositores da época, dos rudimentos fundamentais da expressão musical. Noutras palavras, há uma forma interna constitutiva dessa música coral goiana.

Justificativa

Definida a ideia desta pesquisa doutoral, entrei em contato por e-mail com o maestro, cantor erudito e pesquisador da UFG, Dr. Angelo de Oliveira Dias, em 17 de agosto de 2021. Conheci o Dr. Dias por meio de conversas informais com amigos regentes e por sua citação em eventos da área. Minha intenção era perguntar-lhe sobre obras destinadas a coros infantojuvenis ou adultos com temática goiana. Por não ter peças para o primeiro agrupamento, ele me enviou as que tinha para o segundo, totalizando dez peças. No dia 6 de janeiro de 2022, entrei novamente em contato com ele, e perguntei-lhe se em Goiânia havia um coro que trabalhasse dando maior ênfase a músicas de compositores de Goiás. Sua resposta sugere que há grupos, como o Coro de Graduação e o Coro de Câmara, que têm o hábito de realizar, anualmente, algum tipo de projeto, com arranjos ou apresentações de peças originais.

Também procurei os maestros Marshal Gaioso Pinto e Elizeu Ferreira e a maestra Katarina Araújo, todos no dia 24 de julho de 2024, e lhes fiz a mesma pergunta que havia sido feita a Angelo Dias. Em resposta, disseram-me que desconheciam um projeto em Goiás que contemplasse tal propósito.

A ausência de um coro que dê maior ênfase ou se dedique à valorização do repertório de compositores goianos, conforme evidenciado nas interlocuções com os maestros representativos mencionados, serviu como o catalisador primordial para a concepção e a

¹⁴ Importa salientar que não se trata, aqui, de examinar se os aspectos harmônicos, melódicos ou rítmicos dessas composições dialogam diretamente com manifestações populares ou com a música popular. O repertório selecionado já se configura como genuinamente goiano, tanto pela origem de seus compositores quanto pela abordagem temática, o que o legitima como representação da música coral de Goiás.

manutenção desta pesquisa de doutorado. Esse cenário delineou nosso compromisso em abordar essa lacuna identificada e, conseqüentemente, empreender esforços voltados à promoção do reconhecimento e à disseminação da música coral autóctones na esfera acadêmica e cultural.

Em 18 de maio de 2022, com o referido pré-projeto ajustado a essas percepções dos três maestros, fui aprovado no doutoramento – período em que era denominado Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, então vinculado à Faculdade de Ciências Sociais, e que atualmente, como Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias, passou a integrar o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa, Ensino e Extensão Media Lab – da Universidade Federal de Goiás (UFG)¹⁵.

Ao explorarmos o panorama atual, constatamos que as pesquisas sobre a literatura coral brasileira ainda são incipientes (Matos, 2014; Silvestre; Silva, 2015), e essa tendência também se estende aos estudos sobre a literatura coral goiana. Por esse motivo, adotarei, como ponto de partida, os estudos sobre a música regional. Esse recorte nos leva aos estudos de Soboll (2007), Penna (2012) e Oliveira (2018), que defendem a importância da música regional como dispositivo identitário, bem como sua valorização e uso nas atividades musicais. Importante mencionar que o canto coral, por ser uma atividade que utiliza a voz e não demanda de grande investimento financeiro – ao contrário de ensino de instrumento –, facilita sua prática numa grande variedade de locais e contextos. Nesse sentido, reforça Junker (2013) que, das expressões musicais, o canto coral é o mais acessível e ainda favorece o desenvolvimento humano nos aspectos social, físico e moral. O caráter prático dessa abordagem foi um dos motivos pelos quais a música coral floresceu em Goiás, graças ao talento e à dedicação de seus regentes, apesar dos desafios de época. Um forte indício desse aspecto pode ser encontrado na obra *As modinhas em Vila Boa de Goiás*, de autoria de Rodrigues (1982, p. 50): “O Coro das igrejas [...] foi as escolas dos músicos vilaboenses, onde

¹⁵ O Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias (<https://ppgact.medialab.ufg.br/>) da Universidade Federal de Goiás (UFG) **foi criado em 2012**, com o nome de Performances Culturais. Convém observar que os processos de alteração – tanto de nomenclatura, quanto de aprovação institucional e de vinculação administrativa – ocorreram em diferentes datas e instâncias: a CAPES, o CEPEC e o CONSUNI, o que evidencia a complexidade do trâmite acadêmico-administrativo que resultou na nova configuração do Programa. O Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias passou a existir mediante a PORTARIA CAPES Nº 48, **de 11 de março de 2025**, que estabeleceu mudança de nomenclatura de Programas e Cursos de pós-graduação stricto sensu. O Conselho de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura da Universidade Federal de Goiás, por meio da RESOLUÇÃO CEPEC Nº 1949, **de 06 de junho de 2025**, alterou oficialmente o nome do PPG. A Resolução CONSUNI Nº 337, **de 01 de agosto de 2025**, alterou a vinculação institucional da FCS ao Media Lab. O processo seletivo (Edital PPG ACT/NIPEE-Media Lab/UFG nº 003/2025) para ingresso nesse novo programa foi aprovado em 17 de junho de 2025 e publicado em **26 de agosto de 2025**.

se salientaram os regentes de coro [...], e onde também os cantores puderam desenvolver suas qualidades vocais”.

Partindo do pressuposto de que “todo desenvolvimento humano envolve alguma forma de construção a partir daquilo que já é presente”¹⁶, pode-se observar que a literatura coral goiana abrange, em seu escopo, uma variedade de aspectos de sua cultura, tais como lendas, tradições, festejos, fauna, flora, gíria, culinária etc. Assim, ao colocar o sujeito em contato com seu ambiente musical/sonoro, é possível ampliar os meios de expressão singulares, além de significativamente musicalizá-lo; ou, em outras palavras, tornar a experiência mais ampla.

Cabe ressaltar que Villa-Lobos, por meio do canto orfeônico, preocupou-se com a valorização das raízes culturais do país ao evidenciar, em seus guias, as canções tradicionais e folclóricas (Fucci Amato, 2007). Esse projeto encontrou ressonância em Goiás, onde uma de suas primeiras regentes – e possivelmente a mais importante do estado, por ter elevado o nível coral local a padrões comparáveis aos europeus, conforme aponta Pina Filho (2002, p. 136) – foi aluna de Villa-Lobos. Trata-se de Maria Lucy Veiga Teixeira, conhecida como Dona Fifia, que concluiu o Curso de Canto Orfeônico no Rio de Janeiro, em 1952, sob a orientação do próprio maestro e compositor. Essa formação teve um impacto significativo em Goiás, uma vez que Maria Lucy Veiga Teixeira atuou como professora e regente em importantes instituições, incluindo o Instituto de Música da antiga Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), o Conservatório Goiano de Música e a Universidade Federal de Goiás, além de outras entidades.

É nesse sentido que segue esta tese, mas com vistas voltadas para a literatura coral goiana e para toda a riqueza que ela pode oferecer.

Diante do exposto, a presente pesquisa doutoral contribui, por exemplo: dando visibilidade à literatura coral goiana; como recurso pedagógico (possibilidade de ensino) para o ensino e aprendizagem da música em projetos voltados para: (i) formação de professores de música (UFG, IFG, Escola do Futuro de Goiás em Artes Basileu França); (ii) em estágio supervisionado e/ou projetos e oficinas ministradas por estudantes e profissionais da música em escolas do Estado de Goiás; e (iii) formação de plateia. Independentemente de onde e como se use, a literatura coral goiana é o principal recurso, um patrimônio cultural imaterial, para as atividades musicais, a formação e a representatividade cultural. Em relação à representatividade, ela diz respeito à identidade e à sua consolidação, à memória social e à sua conservação, bem como às reivindicações políticas. Cabe destacar que o conceito de

¹⁶ SLOBODA, 2008, p. 257.

performance (pela ótica da área de Música e das Performances Culturais) é aclarado com mais detalhes no tópico referente à fundamentação teórica.

Portanto, esta pesquisa sobre a literatura coral goiana sugere alguns aspectos considerados relevantes. A saber:

- Relevância científica: Porque é um estudo que se propõe a preencher uma lacuna existente sobre a literatura coral goiana, sendo uma contribuição nesse contexto no Estado, objetivando promover avanços nessa área temática e estimular futuras discussões;
- Relevância política: Porque vai analisar obras da literatura coral goiana, podendo tornar-se referência para ações de políticas públicas no Estado;
- Relevância pedagógica: Porque analisa o olhar, as reflexões, as percepções, o desempenho e as ações de professores formadores, compositores, regentes, estudantes e pesquisadores, podendo trazer, assim, subsídios para a formação pedagógica;
- Relevância social: Porque considera o lugar, sua cultura e contexto para a formação e atuação para os processos de fazer/performance, ensinar e aprender música;
- Relevância histórica: Porque é uma forma de revelar a história do conhecimento científico da música e de demais áreas que fazem fronteira com ela no Goiás/Brasil;
- Relevância artística: Porque compreende a música coral goiana como prática/ato das performances culturais, evidenciando seus modos de realização estética e interpretativa, bem como suas relações com o contexto histórico, contribuindo para sua valorização, circulação e permanência no campo artístico.

Problema de pesquisa

Como a música coral goiana, em sua dimensão composicional e enquanto prática no campo das performances culturais, expressa e constitui a representatividade cultural do Estado de Goiás?

Objetivos

- Geral:

Investigar como as características intrínsecas de Goiás – tais como ritmos típicos, instrumentação específica e temas líricos ou narrativos relacionados à história, tradições,

folclore, mitos ou eventos específicos – influenciam as composições da literatura coral goiana e contribuem para sua constituição e a representatividade cultural.

- Específicos:

- 1) Contextualizar a presença e a consolidação da música coral em Goiás, desde seus primórdios (Vila Boa) até o cenário contemporâneo, identificando marcos, precursores e instituições relevantes que solidificaram a tradição e o repertório no Estado;
- 2) Identificar as formas de comunicação presentes nas composições corais goianas e os conteúdos expressos por meio delas, analisando como os aspectos técnicos, históricos e estilísticos se articulam para transmitir a mensagem da música.
- 3) Organizar a literatura coral levantada goiana em um catálogo sistemático, com dados técnicos sobre o repertório.

Apresentação da tese

Embora, nesta descrição, os capítulos desta pesquisa estejam organizados como uma sinfonia, uma composição musical dividida em movimentos (*Prelúdio; Allegro Moderato; Andante con moto; Adagio assai; etc.*), a leitura que proponho¹⁷ também segue um fio poético em Cora Coralina (2008): versos e imagens que conectam teoria e materialidade a linguagem teórico-acadêmica com uma sensibilidade e estética local.

A **Introdução** age como uma abertura sinfônica – *Prelúdio* –, preparando o terreno para as descobertas (ou seriam as vozes?) que se seguirão. As notas iniciais ressoam na definição do problema de pesquisa, uma melodia que ecoará ao longo de cada capítulo. A harmonia entre a pergunta de pesquisa e a justificativa busca uma solidez que confere equilíbrio e propósito à pesquisa. Os objetivos estabelecem o “tom da canção”: o canto que conta e canta Goiás. Como em toda abertura sinfônica, cria-se aqui um ambiente sensível de sons, imagens, cheiros e sabores, que inaugura a jornada que nos levará a explorar o canto coral no Estado.

O **primeiro movimento**, *Entre pedras cresceu minha poesia*¹⁸ – *Allegro Moderato* – conduz a um caminhar firme e animado sobre as pedras alicerçadas da fundamentação teórico-metodológica. Sustentado pelo paradigma qualitativo, ancora-se nas perspectivas de Bortoni-Ricardo (2008), que ressaltam a relevância do contexto socio-histórico na

¹⁷ Noutras palavras, a trajetória desta tese.

¹⁸ Cora Coralina / Das pedras / Melhores Poemas / 3ª ed. rev. e ampliada (2008, p. 213).

interpretação de fenômenos sociais e culturais. Esse movimento metodológico apresenta as bases da pesquisa: análises descritivas, revisões bibliográficas e documentais, bem como a aplicação da semiótica de Claude Zilberberg (2011) e de Luiz Tatit (2021) à literatura coral goiana.

O **segundo movimento**, *O chamado das pedras*¹⁹ – *Andante con Moto* – estabelece o cenário para a jornada que se desdobrará ao longo da tese. Exige-se um estudo cuidadoso, estabelecendo as bases para reflexões subsequentes, pois se dedica à literatura sobre performances culturais, música e canto coral, evidenciando como os autores do campo podem iluminar a leitura das manifestações corais em Goiás. Esse andamento moderado, embora em movimento, estabelece as bases conceituais necessárias para o prosseguimento da análise.

O **terceiro movimento**, *Becos de Goiás*²⁰ – *Adagio Assai* – trata da revisão sistemática da literatura coral goiana. Num tempo lento e reflexivo, esse movimento nos permitiu localizar autores, compositores, acervos, registros e lacunas. Este é o núcleo da pesquisa, o ponto em que se delineia o que existe e o que ainda falta na documentação coral de Goiás.

O **quarto movimento**, *Caminhada de retorno às raízes ancestrais - o cântico da volta*²¹ – *Andante molto mosso* –, nos conduz a uma ampla seção histórica de explorações e descobertas: a investigação revela atores, trajetórias e sentidos, por vezes inesperados, do canto coral no Estado. Essa seção, por indicar, ao mesmo tempo, vivacidade e energia na progressão, um som forte e constante, faz-se ouvir por todos os cantos do Estado, o que nos força a buscar sua localização: um olhar para dentro. E, nesse gesto de olhar para o lugar, um dos achados mais significativos sugere que foi um regente coral o pioneiro musical a chegar às terras goianas.

O **quinto movimento**, *Apurar o ouvido ao longínquo cantar do carro*²² – *Moderato* – volta-se à música coral goiana como patrimônio cultural imaterial. Dialogando com a Convenção da UNESCO e o debate patrimonial brasileiro (Taylor, 2023; Tamaso, 2008), discute-se como manifestações corais podem ser reconhecidas como bens imateriais, com implicações políticas, educativas e de salvaguarda. Também são discutidas propostas de ações para promoção, documentação e salvaguarda. O canto coral, aqui, está sendo concebido como memória coletiva e herança cultural.

¹⁹ Cora Coralina / *O chamado das pedras* / *Melhores Poemas* / 3ª ed. rev. e ampliada (2008, p. 231).

²⁰ Cora Coralina / *Becos de Goiás* / *Melhores Poemas* / 3ª ed. rev. e ampliada (2008, p. 256).

²¹ Cora Coralina / *Semente e fruto* / *Melhores Poemas* / 3ª ed. rev. e ampliada (2008, p. 240).

²² Cora Coralina / *O longínquo cantar do carro* / *Melhores Poemas* / 3ª ed. rev. e ampliada (2008, p. 204).

O **sexto movimento**, *Esta é a tua safra*²³ – *Vivace* – apresenta uma cartografia coral de Goiás, que vai além do mapeamento inicial. Vivências de grupos corais, trajetórias de regentes e compositores, bem como a localização e a disponibilização de acervos documentais, são colhidos como frutos de uma colheita musical: identificam-se produções corais inéditas, repertórios pouco explorados e iniciativas que mantêm viva a prática do canto coletivo no Estado. A “safra” aqui evocada não se restringe a um inventário, mas propõe uma leitura crítica das condições de existência da música coral goiana, revelando tensões entre preservação e esquecimento, institucionalização e espontaneidade no compartilhamento dos acervos (ou não), bem como entre tradição e inovação composicional.

O **sétimo movimento**, *O cântico da terra*²⁴ – *Lento sostenuto* – aplica a semiótica tensiva de Zilberberg (2011) e as contribuições de Tatit (2019), Lemos (2022) e Bonin (2023) a uma composição representativa de Goiás. Mapeiam-se as direções tensivas, mobilizadas pelo acento e pelo inaccento, as modulações aspectuais, mobilizadas pelo quadro de foremas, e as operações tensivas, mobilizadas pela experiência sensível. Tudo isso se desenvolve a partir da articulação entre a estrutura ampla e a estrutura restrita da semiótica tensiva, cujas correlações permitem observar como o sensível (intensidade) e o inteligível (extensidade) se entrelaçam na construção dos efeitos de sentido. É aqui que a análise coral se aprofunda, revelando como a música traduz, em canto, a experiência da terra goiana.

Por fim, a **Coda goiana – à guisa de um canto em devir**, isto é, as considerações finais, apresenta não o último ressoar, mas o eco que persiste em Goiás; o acontecimento em inaccento, o gesto ainda por vir, entre tantos gestos corais já vistos e ouvidos neste Estado d’alma cantora.

Assim, entre poesia e música, palavra e canto, letra e voz, a tese sustenta-se em três fios que se entrelaçam como linhas melódicas de um mesmo contraponto: o fio poético, inspirado em Cora Coralina; o fio musical, estruturado nos movimentos da sinfonia; e o fio acadêmico-experiencial, que atravessa a vivência do repertório coral goiano. Juntos, eles compõem, como um acorde perfeito, o tecido afetivo e sensível deste percurso, que é, simultaneamente, memória e invenção, Goiás e coro, poesia e canção. Propositamente, Goiás e coro ocupam o centro, pois são indissociáveis, como se observa na trilha sonora poético-musical contada e cantada nesse entrelaçamento de vozes e silêncios nas *andanças no tempo*²⁵ que se descortinarão nas páginas seguintes.

²³ Cora Coralina / *Esta é a tua safra* / Melhores Poemas / 3ª ed. rev. e ampliada (2008, p. 244).

²⁴ Cora Coralina / *O cântico da terra* / Melhores Poemas / 3ª ed. rev. e ampliada (2008, p. 311).

²⁵ SPENZIERI, Belkiss. **Andanças no tempo**. Goiânia: Agepel, 2006.

1. “ENTRE PEDRAS CRESCEU MINHA POESIA”²⁶: PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO DA PESQUISA

1.1 FUNDAMENTAÇÃO METODOLÓGICA

Esta pesquisa enquadra-se no paradigma²⁷ qualitativo de pesquisa, com subsídios em Bortoni-Ricardo (2008). Parte-se do entendimento de que o contexto socio-histórico em que nos situamos revela significados importantes para a condução de ações que envolvam, entre outros aspectos, crenças, práticas sociais, ideologias, interpretações e negociações dos colaboradores, quando é o caso.

Nessa perspectiva, procuramos “entender e interpretar fenômenos sociais inseridos em um contexto” (Bortoni-Ricardo, 2008, p. 34) gerando dados de pesquisa preocupados com essa realidade, proporcionando a possibilidade de trabalho com categorias que surjam ao longo da análise – não pré-estabelecidas – ligadas ao recorte de pontos observados no contexto.

A preocupação com a situacionalidade, própria deste paradigma, mescla-se ao nosso interesse por uma abordagem de natureza fortalecedora (*empowerment*) (Cameron, 1992; Oliveira M., 2004; Pereira, 2006) que vá além da descrição de uma realidade social. O conceito de pesquisa fortalecedora é definido como uma “ação coletiva desenvolvida pelos indivíduos quando participam de espaços privilegiados de decisão e de consciência social dos direitos sociais” (Pereira, 2006, p. 1). Nessa abordagem, considera-se o trabalho coletivo e democrático, não apenas os interesses dos colaboradores e o diálogo no decorrer de uma pesquisa, mas todo um escopo de pesquisas já concluídas, a divulgação científica desses trabalhos e as performances geradas por eles, pois, de um modo ou de outro, constituem-se como verdadeira diversidade expressiva humana, numa visão transcultural, transversal e transdisciplinar. Campo de conhecimento científico e artístico, interdisciplinar e multidisciplinar, essa diversidade retorna como terreno fecundo sob o olhar do pesquisador. Essa abordagem preocupa-se, particularmente, com a importância de proporcionar retorno aos colaboradores – não apenas com a pesquisa pronta e publicada – e de mobilizar recursos, com foco em uma conduta ética e em um processo de relação que atue em favor do contexto, visando introduzir transformações nos agentes sociais.

²⁶ Cora Coralina / Das pedras / Melhores Poemas / 3ª ed. rev. e ampliada (2008, p. 213). A pedra emerge como metáfora para fundamentação teórico-metodológica.

²⁷ “Padrão” (Paradigma, 2025). Ou, nos termos do filósofo da ciência Thomas Kuhn: “[...] realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma ciência” (Kuhn, 1997, p. 13).

Podemos acrescentar que a pesquisa de fortalecimento se constitui, de acordo com Cameron (1992), como “pesquisar sobre, para e com”, ou seja, uma abordagem preocupada com os conhecimentos e a voz dos pesquisados, as negociações e aberturas, a situacionalidade da pesquisa e o seu *feedback* para a comunidade. Destaca-se, então, a questão da responsabilidade social, que deve estar imbricada ao fazer do pesquisador. Para Oliveira (2004, p. 135), usar essa abordagem envolve “a construção de um conhecimento compartilhado, voltado para o desenvolvimento humano”.

Esta pesquisa doutoral por mim empreendida insere-se nesse paradigma de pesquisa pelo fato de entendermos que o lugar, o contexto do sujeito e sua cultura, provou ser um espaço privilegiado para a condução de pesquisa qualitativa. Em outras palavras, entendemos que o Estado de Goiás se mostra como um contexto cultural rico para evocar significações e questões culturais envolvendo agentes sociais e problemáticas situadas e que, além disso, a relação literatura coral-espços formativos-comunidade se insere no bojo das pesquisas de fortalecimento quando tratamos do entendimento, da formação e da transformação de uma realidade local.

O enfoque analítico e descritivo adotado neste estudo constitui uma escolha metodológica estratégica para a compreensão aprofundada e detalhada da história e literatura coral goiana. A pesquisa analítica visa desmembrar e examinar minuciosamente os elementos constituintes desse fenômeno cultural, permitindo uma análise detalhada de suas características, dinâmicas e implicações. Presta-se ainda a uma compreensão mais refinada das relações entre os componentes da literatura coral goiana, tais como ritmos, instrumentação, temas líricos, e suas conexões intrínsecas com a cultura e identidade goianas. Por outro lado, a natureza descritiva da pesquisa permite a elaboração de uma representação abrangente e fiel da literatura coral goiana, documentando suas manifestações, evoluções ao longo do tempo, e os contextos nos quais se insere. A descrição detalhada é fundamental para situar o fenômeno em sua realidade cultural, histórica e social, destacando nuances e particularidades que contribuem para uma compreensão mais holística – ou seja, que considera o fenômeno em sua totalidade – da literatura coral em Goiás.

Esta pesquisa envolve ainda a pesquisa bibliográfica, a revisão sistemática, que permite uma análise abrangente e estruturada da literatura existente – pois aprimora a experiência da pesquisa bibliográfica, uma vez que é metódica –, e a pesquisa documental.

A pesquisa bibliográfica, voltada ao levantamento de trabalhos que dialogam com a temática literatura coral goiana, foi realizada na Biblioteca da UFG, em sebos de Goiânia – como a Livraria Opção Cultural, Avalon Revistaria e Armazém do Livro –, além de bases de

dados multidisciplinares, repositórios institucionais e universitários de acesso aberto e periódicos científicos da área de música.

Em relação à revisão sistemática, é imprescindível expandir nossa análise para melhor compreensão desse método de pesquisa científica e as abordagens particulares adotadas em diferentes áreas do conhecimento.

Cabe destacar que os estudos de revisão – como, por exemplo, a revisão bibliográfica (RB), a revisão narrativa (RN) e a revisão sistemática (RS) – são formas de pesquisa que utilizam a literatura sobre determinado tema como fonte de dados (Cf. Sampaio; Mancini, 2007, p. 84). Entretanto, há algumas vantagens da RS sobre a RN e RB.

A revisão bibliográfica (RB), em termos gerais, é um processo que envolve a coleta, análise e síntese de informações provenientes de fontes bibliográficas, como livros, artigos científicos e outras publicações. Pode incluir diferentes abordagens, como revisões narrativas, revisões sistemáticas, revisões integrativas, entre outras. Por sua vez, a revisão narrativa (RN) geralmente é mais ágil e simples de ser realizada, porém, é subjetiva, o que a torna suscetível a uma maior incidência de vieses e erros. Esse tipo de revisão, também conhecida por revisão não sistemática, não detalha o processo de pesquisa bibliográfica, a escolha dos artigos ou a avaliação da qualidade dos estudos, sendo muitas vezes tendenciosa ao refletir a perspectiva dos autores sobre o tema em questão. Por exemplo, ao fazer uma revisão narrativa (RN) sobre o impacto da leitura ou mesmo do ensino da música na educação, o pesquisador pode escolher estudos com base em sua relevância para a questão central, mas sem um critério rigoroso para selecionar ou avaliar esses estudos, o que pode resultar em uma seleção tendenciosa.

Por contraste, a revisão sistemática (RS) – ou mapeamento sistemático – segue um método estruturado, visando a imparcialidade e passível de reprodução. Seu objetivo é mitigar enviesamentos, erros e subjetividades por meio do uso de processos explícitos para conduzir uma pesquisa bibliográfica abrangente e avaliar criticamente os estudos individuais (Cf. Donato; Donato, 2019, p. 227). Como a RS está relacionada a uma “estratégia” e à “aplicação de métodos explícitos e sistematizados de busca” para chegar a uma “apreciação crítica e síntese da informação selecionada” (Sampaio; Mancini, 2007, p. 84), isto é, a critérios específicos de pesquisa²⁸, optamos também pelo uso de duas ferramentas computacionais:

²⁸ Há quatro critérios essenciais para uma RS (1) Deve ser exaustiva: toda a literatura relevante na área deve ser incluída; (2) Deve ser seguida uma metodologia rigorosa – definir a questão de investigação, escrever um protocolo, pesquisar a literatura, recolher e fazer a triagem e a análise da literatura. Todo o processo também deve ser cuidadosamente documentado; (3) Uma pesquisa exaustiva da literatura para encontrar todos os artigos relevantes sobre o tópico. Assim, é importante que a estratégia de pesquisa seja rigorosamente desenvolvida com alta sensibilidade para encontrar todos os potenciais artigos relevantes e efetuar essa

Parsifal²⁹ e Zotero³⁰. Assim sendo, à época dessa RS, o objetivo delineado foi investigar trabalhos que abordam a literatura coral goiana e, com isso, identificar as canções que, em sua essência, carregam características do Estado de Goiás.

Em se tratando de pesquisa documental, com recorte lexical sobre a música/literatura coral goiana, está sendo utilizada para conhecermos e termos acesso às partituras das obras de autores goianos ou que tematizam a cultura do Estado de Goiás em acervos públicos ou particulares. Sobre os critérios de seleção das obras, é imperativo salientar que apenas entraram no escopo da pesquisa as obras de autoria de compositores goianos que carreguem, em sua essência, aspectos do lugar, ou seja, incorporam características intrínsecas de Goiás.

Foi incorporado ainda o diário de campo à nossa metodologia, pois, embora esse instrumento seja comumente associado a pesquisas de campo, revela-se uma ferramenta valiosa em pesquisas qualitativas, bibliográficas e documentais. Nele, como destaca Neto (1996, p. 64), “[...] podemos registrar nossas percepções, angústias, questionamentos e informações que não seriam obtidas por meio de outras técnicas”.

1.2 REFERENCIAL TEÓRICO

A semiótica, conforme Barros (2005, p. 12), busca “explicar os sentidos do texto, isto é [...], mecanismos e procedimentos que constroem os seus sentidos”. Dito de outro modo, a semiótica busca explicar o que o texto diz e como o diz, examinando tanto os procedimentos de organização textual quanto os mecanismos enunciativos de produção e recepção. Em sua arquitetura teórica, distinguem-se quatro níveis de análise: (1) fundamental, mais simples e abstrato, que abrange as categorias semânticas de oposição de base; (2) narrativo, que estrutura os programas de ação dos sujeitos e suas relações com o objeto-valor; (3) discursivo, no qual as estruturas narrativas recebem revestimento temático e figurativo, instalando pessoa, tempo e espaço no discurso; (4) e tensivo, que trata da correlação entre intensidade e extensidade, concebendo a interação entre experiências subjetivas/vivências afetivas e realidades objetivas/condições do mundo.

pesquisa em várias bases de dados e em outros recursos; (4) Pelo menos duas pessoas devem estar envolvidas, especialmente para triagem de artigos e extração de dados.

²⁹ Ferramenta online e gratuita desenvolvida para apoiar pesquisadores na realização de revisões sistemáticas de literatura” (Parsifal, 2013, s.p.): <https://parsif.al/>.

³⁰ Ferramenta gratuita para ser baixada na máquina com a opção de sincronizar a partir de qualquer navegador – é usada para “coletar, organizar, anotar, citar e compartilhar pesquisas” de modo geral (Zotero, 2023, s.p.): <https://www.zotero.org/>.

No que se refere ao referencial teórico desta pesquisa, o estudo analítico da literatura coral goiana foi submetido à abordagem da semiótica tensiva do francês Claude Zilberberg, com base em sua obra *Elementos de Semiótica Tensiva* (2011). Luiz Tatit, pesquisador brasileiro e autor de *Passos da Semiótica Tensiva* (2019), não apenas contribui para uma melhor compreensão dessa perspectiva teórico-metodológica, mas também insere a música no cerne da teoria.

Nesse sentido, ao trazer à tona um excerto da obra *O Século da Canção*, também de Tatit (2021, p. 141, 43), segundo o qual “[...] nunca a fala é só fala e nem o canto é só canto”, compreende-se que tampouco a letra é apenas letra, nem o texto musical pode ser reduzido à sua partitura. Tal concepção amplia o entendimento da música coral goiana como prática semiótica complexa, na qual elementos sonoros, poéticos e performáticos se entrelaçam na construção de sentidos do lugar.

Importa destacar que, nesta pesquisa, a análise não recairá diretamente sobre a sonoridade gravada ou performada das composições, mas sim sobre os conteúdos configurados do componente melódico e suas formulações linguísticas, tal como inscritos na partitura, enquanto vetores de sentido.

Essa escolha metodológica se apoia na constatação de que, desde a canção brasileira do século XX, “a letra do falante nativo, aquela que já nasce acompanhada pela entoação correspondente”, tornou-se elemento vital para a compreensão da identidade (Tatit, 2021, p. 71). Tal aspecto nos levou a considerar uma investigação focada nas relações entre o texto e a melodia na construção de sentido das composições corais. Além disso, observa-se que as letras das canções assumem a primeira ou a terceira pessoa, o que dá ênfase a determinados personagens e revela, entre outros sentimentos, admiração, sofrimento, amor, medo, surpresa e nostalgia do enunciador. Em qualquer caso, “O modo de dizer não é prerrogativa deste ou daquele gênero. Ele é um índice de presença do ‘ser sensível’ que está por trás de toda e qualquer canção” (Tatit, 2021, p. 158, 171).

Em Zilberberg (2011), encontramos subsídios para nos aproximarmos do **sensível**, um aspecto do campo frequentemente negligenciado pelas perspectivas estruturalistas. O autor apresenta um “princípio de análise mais refinado, não apenas dos sentidos habituais da nossa vida cotidiana, mas, sobretudo, dos **acontecimentos**³¹ **que nos pegam de surpresa**”. A semiótica tensiva “contenta-se em apresentar um ponto de vista que **realça algumas**

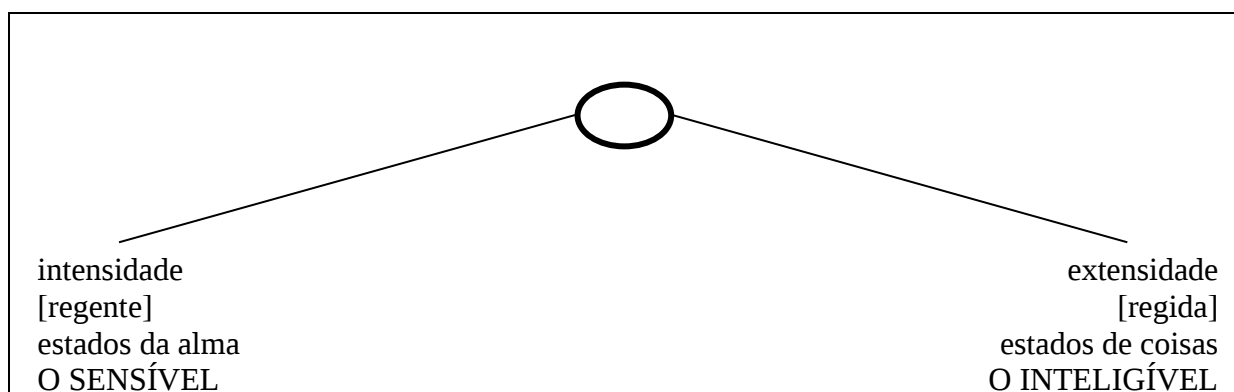
³¹ Para compreender a noção de “acontecimento”, é necessário considerar a oposição entre o impacto súbito do sobrevir e a perenidade relativa dos estados. Trata-se daquilo que nos sobrevém de modo inesperado, instaurando uma ruptura na continuidade do vivido. Nesse sentido, como afirma Zilberberg (2011, p. 235–236), “o acontecimento é o correlato objetual do sobrevir”.

grandezas até então tidas como irrelevantes, **as grandezas afetivas**". O semioticista busca "reservar um lugar para a medida, para **o valor dos intervalos** [...]" (Zilberberg, 2011, p. 2, 14, grifo nosso).

Como se viu na tipologia dos quatro níveis, a tensividade ocupa a quarta camada, a mais profunda. Retomamos agora essa definição para examinar onde se localiza o sensível. Para responder a esta pergunta, assumimos a tensividade proposta por este teórico francês, que desloca o olhar para a dimensão afetiva dos fenômenos musicais: "A tensividade constitui tão-somente a relação da intensidade com a extensidade, dos estados de alma com os estados de coisas" (Zilberberg, 2011, p. 286).

Quando a investigação avança para o capítulo 7, a tensividade se evidencia em sua dimensão relacional, ou seja, a noção desse nível de análise ganha concretude. Como explica Zilberberg (2011, p. 287), "trata-se de estabelecer trocas e uma circulação entre entidades plurais ou numerosas, ou ainda, de fixar as regras gramaticais de uma boa comunicação".

Figura 1 – Tensividade e grandezas



Fonte: Do autor com base em Zilberberg (2011, p. 66).

A intensidade e extensidade são grandezas discursivas, ou ainda dimensões, e a primeira, dentre elas, é a regente. A tensividade, como explica o autor, "é o lugar imaginário em que a intensidade – ou seja, os estados da alma, o sensível – e a extensidade – isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma à outra". Entretanto, "uma desigualdade criadora liga a extensidade à intensidade: os estados de coisas estão na dependência dos estados de alma". Ou dito de outra forma, há uma "autoridade do sensível sobre o inteligível" (Zilberberg, 2011, p. 66-67).

A analítica do sensível revela a aparência do intervalo; ou, pensando musicalmente, revela o som do intervalo. Estou compreendendo a sensibilidade como aquilo que observa a

“visão inconsciente (subliminar)”³²: “é o detalhe, é a imensidão do detalhe” (Zilberberg, 2011, p. 79, 230). O que diremos, pois, dessas sensibilidades? Como a melodia num discurso musical, a sensibilidade será o fio do discurso, resoluto e condutor no momento oportuno desta pesquisa.

Essa perspectiva fica mais bem exemplificada quando posta:

“a exemplo das notas musicais”, [significando que] nossos afetos são antes de mais nada – e talvez somente – a medida das transformações que os acontecimentos nos provocam, enquanto da dimensão extensiva, a dos estados de coisas, a partir das classificações próprias ao nosso universo de discurso, procederemos a transferências de uma classe a outra que resultam em enumerações menos ou mais precisas”. (Zilberberg, 2011, p. 287).

Recentemente, descobri algumas composições corais (ou que fazem referência a este corpo cantante) intrigantes que não recorrem exclusivamente ao texto e/ou à escrita convencional (não há preocupação com as alturas das notas, mas sim com a organização da massa sonora), o que representa uma descoberta bastante singular. Há também uma música instrumental para piano e orquestra que incorpora variações sobre a música coral, o que é igualmente digno de nota. O elemento unificador entre as composições mencionadas é a inspiração em manifestações sonoras associadas ao contexto litúrgico e religioso católico: a primeira, de Estercio Marquez Cunha, “Reza”, foi composta e inspirada na massa sonora (falas, sussurros, cochichos, rezas, cantos...) a partir do contexto das missas; a segunda, de Juliano Lima Lucas, “Rapsódia Goiana n.º 2”³³, foi composta a partir de variações sobre a música coral cantada na procissão do fogaréu na Cidade de Goiás, manifestação religiosa que compõe a Semana Santa³⁴.

Se apenas considerássemos os critérios adotados inicialmente no livro *O Século da Canção*, escrito por Tatit (2004), que se concentra apenas na melodia e na letra, perderíamos outras informações valiosas dessas composições. Entretanto, em *Elementos de Semiótica Tensiva* de Claude Zilberberg (2011)³⁵ encontramos subsídios para nos aproximarmos do **sensível**, daquilo que se encontra no valor dos intervalos. A literatura coral goiana, até aqui levantada e analisada, ainda que superficialmente, mostra que o **sensível também pode** ser localizado não apenas no valor dos intervalos, mas também nos silêncios. Estes silêncios, no

³² “Manifesta capacidades de observação amplamente superiores às da visão consciente” (Zilberberg, 2011, p. 230).

³³ LUCAS, Juliano Lima. **Rapsódia Goiana n. 2: para piano e orquestra**. Baseada nos temas da Procissão do Fogaréu da Cidade de Goiás. [S. l.: s. n.], 2025. 1 vídeo (19 min e 23 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M6Gz5ncxS-4>. Acesso em: 27 out. 2025.

³⁴ Pelos critérios de exclusão, a peça de Juliano Lima Lucas não poderá ser selecionada para análise, mas a usamos apenas para explicar as potencialidades das sensibilidades que podem ser extraídas das peças.

³⁵ E, conseqüentemente, em Tatit (2019): *Passos da Semiótica Tensiva*.

entanto, têm muito a dizer; eles sugerem o que realmente é importante e se equiparam ao que Zumthor (1993) chama de anterioridade da linguagem, mas que adotaremos como anterioridade da voz:

[...] o enunciado [póético] pertence a outra ordem de palavra – palavra intensa, que aspira a representar a totalidade do real; os sinais remetem, de maneira menos ou mais claramente indicativa, a certa anterioridade da linguagem, a um texto do qual as palavras cotidianas permanecem separadas [...]. (Zumthor, 1993, p. 159).

É um olhar para além da grafia (escritura e/ou partitura) e da voz que se canta. Se para Zumthor (1993, p. 160), “O texto domina o escrito; o modal, as artes da voz”, poderíamos acrescentar que a anterioridade da voz – entenda-se aqui “voz” como “canto” – daquilo que está obnubiladamente posto ou dito, ou seja, o silêncio, domina a totalidade do real, que tem sua morada no sensível. E é no sensível que encontraremos as grandezas afetivas. Isso está para além das margens – margens estas que na maioria das vezes não é percebida, ou pior, é percebida, mas negligenciada. Nem sempre o que é invisível é de fato invisível; o olhar pelo dispositivo adequado, por exemplo, o microscópio, pode revelar outro universo antes invisível. Assim, no silêncio, grandezas afetivas podem estar apenas à espera de serem descobertas. Os acontecimentos e seus significados que dali emergirem certamente acabarão por nos pegar de surpresa (Cf. Zilberberg, 2011, p. 14).

Ainda no campo das hipóteses, ocorreu-me que a sensibilidade pode ser o resultado do que acontece entre os interstícios da notação musical e suas negociações, e os interstícios do sujeito e suas negociações (ambas as negociações seriam culturais?).

Ao entendermos, a partir de Zumthor (1993, p. 163, grifo nosso), que “na performance que se fixa, pelo tempo de uma audição, o **ponto de integração de todos os elementos** que constituem a ‘obra’”, justifica-se o olhar para o que estou me propondo a analisar na literatura coral goiana pela perspectiva de Zilberberg (2011) e Tatit (2019), acrescido não apenas pelo visível, mas também pelo que ainda não está posto... ainda.

Descortinado o invisível e representando a totalidade do real, far-se-á mais sentido quando a literatura coral goiana se tornar voz. Esta voz não emerge necessariamente pela performance de um coro, mas também através desta escrita, de outras que virão e pela voz deste pesquisador ao apresentar esta pesquisa. Em qualquer que seja o contexto, a performance será afetada por uma “mutação global” (Cf. Zumthor, 1993, p. 165), modificando sua natureza, mas também será carregada de significados.

1.3 ANÁLISE DOS DADOS

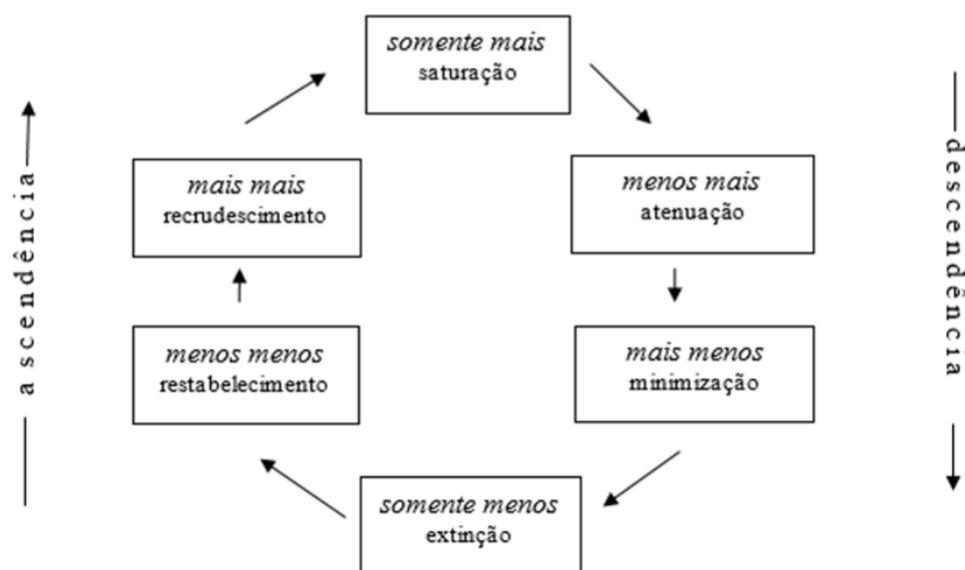
Os caminhos para a análise desta tese estão respaldados na semiótica tensiva e foram concebidos a partir da correlação entre 4 trabalhos. O primeiro deles é o livro *Elementos de Semiótica Tensiva*, de Claude Zilberberg (2011). O autor propõe a articulação da intensidade e da extensidade, bem como os seus subprodutos: a tonicidade (tônica, átona), o andamento (rápido, lento), a temporalidade (breve, longa) e a espacialidade (fechada, aberta). Além disso, propõe novos conceitos para a descrição do sentido, reservando um espaço teórico especial aos acontecimentos inesperados. Tudo isso de forma muito pormenorizada, densa e complexa.

O segundo, para uma melhor compreensão das ideias do projeto teórico acima, nos debruçamos sobre o livro *Passos da Semiótica Tensiva*, de Luiz Tatit (2019) – obra dedicada a explicar especificamente a anterior. Nesse livro de apoio, o autor promove algumas incursões descritivas para, entre outros aspectos, compreendermos a construção do sentido no mundo da canção.

Ao me debruçar sobre esta obra de Tatit, senti a necessidade de aprofundar ainda mais a compreensão dos conceitos ali apresentados. Para isso, busquei palestras do autor disponíveis online, e foi assim que encontrei vídeos no canal do Grupo de Estudos Semióticos (GES-USP) – LabOrino, no YouTube. Ao visitar o site do programa, descobri que promoviam encontros regulares e, prontamente, realizei minha inscrição.

Meu primeiro contato com o LabOrino ocorreu no sexto encontro do semestre, realizado na terça-feira, 20 de maio, às 14h, cuja proposta se centrava em exercícios práticos de análise. Tanto nas palestras de Tatit quanto nesse encontro formativo, ficou evidente que o ponto de partida para a análise semiótica tensiva pode – e deve – concentrar-se nas direções tensivas. Essa orientação metodológica, portanto, consolidou-se como referência para o primeiro nível analítico desta tese, conforme ilustrado a seguir:

Figura 2 – Direções Tensivas



Fonte: Tatit (2019, p. 109).

Essas direções tensivas, também denominadas de sintaxe intensiva ou modulações aspectuais, são explicadas por Tatit (2019) da seguinte forma:

Se leio a notícia de que acaba de sair o melhor livro do ano sobre cultura brasileira, depreendo sinais de velocidade acentuada (“acaba de sair”) além de informações sobre o alto índice de tonicidade do objeto anunciado aliadas à revelação de um processo de triagem já efetuado no âmbito bibliográfico (“melhor livro”). Encontram-se assim garantidas as cifras tensivas do produto anunciado: seu caráter recente, sua relevância (ponto de vista intensivo) e sua singularidade (ponto de vista extensivo). Posso ler outra matéria sobre o mesmo livro que reconhece suas qualidades, mas realça os seus limites diante de outros trabalhos da área mais elaborados. Percebo, então, nesse instante, que a primeira notícia havia atingido o ponto máximo da positividade ou da ascendência (o acento, a implosão), ao passo que a segunda matéria já relativizava aquelas impressões atenuando tanto o impacto da informação como a seleção da obra em seu conjunto temático, inaugurando, desse modo, a direção descendente (a modulação, a explosão). [...]

Para traduzir essas, digamos, sutilezas quantitativas, o autor francês introduz os 'incrementos' mais e menos, já chamados metaforicamente de 'sílabas tensivas', partículas que produzem acréscimos e decréscimos de conteúdo a partir de suas simples combinações. Por exemplo, a combinação de mais com mais (mais mais) produz o 'recrudescimento' de uma qualidade ou de uma grandeza. Se houver saturação de mais (somente mais), a continuação do processo só pode ser degressiva com a retirada de uma pequena porção desse mais (menos mais), operação lexicalizada como 'atenuação'. As duas matérias sobre o suposto livro lançado ilustram a exacerbação da ascendência seguida de sua atenuação, já num regime descendente. Mas posso ainda ler uma resenha crítica que deprecia a obra hipotética equiparando-a ao que há de mais banal na literatura sobre o país. Essa diminuição drástica do seu grau de importância (intensidade) combinada com sua inclusão entre numerosos livros do mesmo gênero (extensidade) soam não apenas como subtração de mais, mas principalmente como acréscimo de menos (mais menos), caso típico da “minimização”. Se um crítico ainda mais severo “reduzir a nada” a publicação, como se diz algumas vezes, atingiremos o limite negativo (somente menos), a partir do qual só se pode evoluir retirando, agora, uma porção desse menos (menos

menos). É quando se diz, por exemplo, que o livro não deve ser desprezado pois que, lido em outra chave, traz algum esclarecimento para a compreensão da nossa cultura. Essa avaliação que se mantém numa faixa negativa, mas inicia um processo ascendente, é denominada “restabelecimento”, cujo progresso pode atingir novamente a faixa positiva e as manifestações elogiosas típicas do recrudescimento. E assim por diante. (Tatit, 2019, p. 107-108).

Para uma câmara mais profunda de análise tensiva, notamos, a partir da leitura do artigo *Síntese da Gramática Tensiva* de Zilberberg (2006) – que, inclusive, nos chegou às mãos durante o evento do LabOrino, embora esse conteúdo se encontre de forma mais diluída no livro *Elementos de Semiótica Tensiva* (2011), onde o referido quadro aparece na página 74 –, que o passo seguinte seria implementar o cruzamento metódico de três foremas com quatro subdimensões, resultando em doze pares de valências.

Figura 3 – Dimensões, subdimensões, valências e foremas

<i>dimensões</i>	intensidade regente		extensidade regida	
<i>subdimensões</i>	andamento	tonicidade	temporalidade	espacialidade
<i>foremas</i>				
direção	aceleração vs desaceleração	tonificação vs atonização	foco vs apreensão	abertura vs fechamento
posição	adiantamento vs retardamento	superioridade vs inferioridade	anterioridade vs posterioridade	exterioridade vs interioridade
elã	rapidez vs lentidão	tonicidade vs atonia	brevidade vs longevidade	deslocamento vs repouso

Fonte: Zilberberg (2006, p. 175; 2011, p. 74, grifo nosso, em vermelho).

No modelo tensivo proposto por Claude Zilberberg (2006, 2011), a organização dos processos de sentido estrutura-se a partir do cruzamento entre duas grandes dimensões: intensidade regente e extensidade regida. A intensidade refere-se aos estados afetivos e à variação da força sensível que atravessa o discurso, enquanto a extensidade está ligada à configuração inteligível, ou seja, aos estados de coisas, ao espaço e ao tempo. Cada uma dessas dimensões se desdobra em subdimensões: na intensidade, encontramos o andamento (ritmo do fluxo) e a tonicidade (grau de destaque); na extensidade, há a temporalidade (relação com o tempo) e a espacialidade (organização no espaço). O cruzamento entre essas

subdimensões é operado por três tipos de articulação, chamados foremas – direção, posição e elã – que, por “intersecção” (Zilberberg, 2011, p. 73), geram doze pares diferentes de valências expressivas (em destaque na imagem acima). Por exemplo, o forema direção sobre o andamento resulta nas valências “aceleração vs. desaceleração”, enquanto o forema posição sobre a espacialidade gera as valências “exterioridade vs. interioridade”. Assim, as valências são os efeitos perceptíveis resultantes dessas articulações, e formam o campo de variação tensiva que estrutura os acontecimentos do sentido no discurso, como também no som musical. Zilberberg (2006, p. 73, grifo do autor) explica que “As características *a priori* das valências são justamente aquelas que lhes permitem circular, ‘comunicar-se’, confrontar-se umas com as outras no discurso e, ao fazê-lo, promover o indispensável vaivém entre as localidades e a globalidade.

Cabe destacar que, embora os pares de valências possam parecer sinônimos, como se vê na subdimensão andamento (aceleração vs. desaceleração, adiantamento vs. retardamento, rapidez vs. lentidão), eles não são equivalentes. A diferença está no forema mobilizado, ou seja, no tipo de relação que está sendo produzida entre as grandezas. Por exemplo, no forema direção, o foco está no sentido do movimento – se a música anda para frente ou regride, acelera ou freia; já no forema posição, a análise é comparativa – ou seja, observa-se se o evento musical chega antes ou depois do que se esperava e/ou se está adiantado ou atrasado em relação a um ponto de expectativa; e, por fim, o forema elã, que se trata da energia interna percebida no fluxo, “[...] energia que supere os receios, as resistências e os obstáculos” (Zilberberg, 2011, p. 74) – não da direção ou da posição, mas da velocidade existencial do tempo sonoro, como ele é vivido subjetivamente.

Um dado importante sobre esses três elementos da estrutura tensiva é que:

Como todo inventário, essa tripartição é cega. Em primeiro lugar, a direção e a posição são pressupontes e o elã, pressuposto; adotamos o termo *forema*, a fim de indicar que as pressupontes permanecem como tributárias de seu pressuposto. Essa primazia do elã está em concordância com dois outros dados: por um lado, a precedência do *ser atingido* sobre o *agir* e, por outro, a recção que postulamos da extensidade pela intensidade. Em segundo lugar - mas já sob um outro aspecto: quando o *agir* se liberta da autoridade do *ser atingido*, apenas para satisfazê-lo, para agradá-lo -, é a direção que prevalece sobre a posição e o elã. Tocamos, assim, na questão do sujeito, desde que o pensemos em termos de deformação, acomodação, concordância (Zilberberg, 2011, p. 73).

O autor afirma, com isso, que, entre os três foremas (direção, posição e elã), o **elã** é o mais fundamental. Enquanto direção e posição dependem de algo que já está dado – são *pressupontes* –, o elã é aquilo que permite a existência delas – é o *pressuposto*. Ou seja, o elã é o fundamento dinâmico que sustenta a movimentação tensiva (movimento, impulso,

energia interna). Noutras palavras, devido ao elã ser a força primeira, o motor do sentido, e por estar na base da dinâmica tensiva do sentido, e, portanto, anterior à direção e à posição, é ele que impulsiona o movimento tensivo, permitindo que a direção e a posição se configurem como formas discursivas.

Nos estudos de Caio Victor de Oliveira Lemos (2022) e Gustavo Bonin (2023), terceiro e quarto trabalhos que também ajudam a fundamentar a análise desta tese, encontramos a utilização da semiótica tensiva para abordar enunciados musicais a partir de excertos que evidenciam operações sensíveis e estruturais relevantes.

Lemos (2022) apropriou-se da semiótica tensiva no que lhe era pertinente: a performance musical ao vivo. Entretanto, o autor recorre à partitura para ver acentos, inacentos, rupturas, continuações, se são abruptas e como se constroem essas nuances discursivas e se existe uma correlação na performance ou não. Do ponto de vista da partitura, o autor busca identificar, por exemplo, uma aceleração tensiva, ou seja, uma estratégia do compositor de chamar a atenção para um novo material e, na performance, se ocorre um movimento parecido ou não, ou seja, se o performance vai ou não acentuar (mudar o timbre ou tocar mais forte). Todos esses aspectos envolvem o uso dos foremas. Como vemos, ainda assim, existe uma análise da partitura e, por isso, a importância desse trabalho para esta pesquisa doutoral. Por exemplo, o autor, ao analisar um trecho inicial da sonata *Omaggio a Boccherini op. 77*, de Mario Castelnuovo-Tedesco – onde nos quatro primeiros compassos se observa “o refrão, estruturado com um arpejo seguido de uma melodia em sextas e baixo em ré” –, e comparar com a performance de Segovia, observa que:

A escolha do andamento feita por Segovia procura evidenciar o aspecto virtuosístico de sua performance, isto é, provocar um engajamento sensível no ouvinte através da velocidade se sua execução. Todavia, ao utilizarmos os foremas propostos por Zilberberg, percebe-se uma grande oscilação no elã do andamento, sendo algumas vezes difícil precisar a base de que parte para seus aumentos e diminuições de velocidade. [...] Isso resulta em uma frequente mudança de posição do elã do andamento, em especial nesse trecho do refrão, ou seja, não existe uma passagem gradual de uma velocidade à outra (acelerando ou desacelerando), mas sim uma rápida mudança de velocidade. De acordo com a terminologia dos foremas tensivos, esse procedimento seria a manifestação de uma mudança de posição. (Lemos, 2022, p. 116-17).

Em outro ponto, quando na interpretação de Segovia é utilizado o rubato, recurso “bastante empregado nos trechos em que se tem uma melodia acompanhada por um arpejo descendente”, é notório “uma intencionalidade na mudança de direção do elã, isto é, os aumentos e diminuições da velocidade de base, a serviço de uma coerência interpretativa interna à obra” (Lemos, 2022, p. 117).

Bonin (2023), por sua vez, faz a análise tensiva rente ao texto partitura na peça *Choro nº 6*, de Villa-Lobos. Antecede a esta análise um mergulho para se depreender as dimensões, subdimensões, o aparato de formas e as valências (Cf. p. 256-261) para depois mostrar que “[...] se pode construir a temporalidade, a espacialidade e as proximidades e afastamentos do observador a partir de qualquer figura e estratégia figurativa do plano de expressão sonoro-musical” (Bonin, 2023, p. 263). Isso significa dizer que a obra musical (no caso, *Choros nº 6*) permite a construção de temporalidade (como o tempo se organiza na escuta), espacialidade (como a música cria sensações de espaço e/ou posicionamento sonoro), e também de proximidade ou afastamento do observador (que pode ser o ouvinte, o intérprete ou o analista/pesquisador).

Para chegar a essas considerações (valores tensivos), após observadas as valências resultantes, Bonin (2023, p. 267) não considerou apenas o “detalhamento no campo das alturas”, mas também as “modulações figurativas de dinâmica [ppp <ff> ppp]” e a “densidade da ocupação melódica (ou timbrística) [pedal-melódico + percussão <tutti> pedal-melódico + percussão]”. Considerando a primeira projeção (tonicidade → espacialidade) feita para dois trechos da obra *Choros nº 6*, o autor reporta que “[...] o ouvinte é mobilizado sensivelmente tanto pelo som que cresce demais quanto pelo som que decresce demais” (p. 273). Ou seja, são duas modulações pelas quais o sujeito pode ser mobilizado sensivelmente pela dinâmica figurativa da expressão musical (superfície da escrita musical).

Nessas duas modulações, o sensível ganha predominância, porque o processamento inteligível é enfraquecido, seja pela *apassivação* produzida pelo som que “invade” intensamente o sujeito, seja pela necessidade de “sustentar” a consciência que foi neutralizada pelo desaparecimento quase completo do som. O segundo trecho corresponde ao decrescimento extremo da dinâmica e da ocupação melódica figurativas, o que exige do ouvinte uma ativação maior de sua subjetividade. (Bonin, 2023, p. 273).

Esses apontamentos fornecem elementos significativos para o encaminhamento metodológico desta tese. Considerando que determinadas modulações figurativas, como o crescimento ou o decréscimo extremos da dinâmica e da ocupação melódica, enfraquecem o processamento inteligível e intensificam a mobilização sensível, estabelece-se um critério analítico para a seleção dos excertos. Assim, a análise tensiva aqui proposta parte do princípio de que é nas **zonas de maior densidade expressiva e instabilidade tensiva** que se tornam mais visíveis os jogos entre intensidade e extensidade, permitindo observar como o discurso da literatura coral goiana configura sentidos de modo não apenas estrutural, mas também

afetivo. Ao privilegiar essas zonas, reforça-se o compromisso com uma leitura/escuta atravessada pela tensão, pela subjetividade e pelas forças do acontecimento sonoro.

Assim, a presente pesquisa doutoral, opta por analisar, na mesma direção, trechos específicos das obras corais selecionadas. A escolha por excertos justifica-se pelo foco na densidade expressiva e na emergência de curvas tensivas significativas, evitando uma leitura totalizante ou formalista das composições. Tal recorte permite dar ênfase às zonas de maior tensão e significação poética, em consonância com o princípio tensivo de valorização dos intervalos e do sensível, conforme proposto por Claude Zilberberg (2011).

1.4 CONTRAPARTIDA À COMUNIDADE

Pondo em relevo o conhecimento compartilhado e o lugar como espaço privilegiado de pesquisa qualitativa, este estudo toma como contrapartida à comunidade goiana, organizar um catálogo online com os PDF's das obras levantadas nesta tese, cuja versão inicial encontra-se sistematizada nos Quadros 11, 12 e 13, no capítulo *Esta é a tua safra: cartografia coral goiana – vivências, compositores e acervos levantados*. Além de já estarem acessíveis por meio do QR Code disponibilizado ao final desta tese, as obras poderão ser hospedadas em site(s) reconhecido(s) pela comunidade musical³⁶.

³⁶ Embora inicialmente estivesse prevista, durante o doutorado, a implantação de um programa anual (2025) para ensaio, gravação e publicação no YouTube de algumas das obras originais aqui catalogadas da literatura coral goiana, em parceria com um coro representativo de Goiânia ou com um coro amador em Formosa-GO, tal proposta será retomada após a conclusão deste curso, devido à amplitude das demandas da pesquisa, ou mesmo aprofundada em um futuro pós-doutorado, tendo em vista a relevância do tema e o potencial de expansão da pesquisa.

2. “O CHAMADO DAS PEDRAS”³⁷: APROXIMAÇÕES ENTRE PERFORMANCES CULTURAIS, MÚSICA E CANTO CORAL

As teorias da performance desempenham um papel fundamental ao fornecer estruturas conceituais e ferramentas analíticas para desvendar a complexidade da interpretação musical. Elas abrangem uma ampla gama de abordagens acadêmicas e perspectivas interdisciplinares que nos ajudam a explorar como, em nosso caso específico, os sujeitos/músicos interpretam, comunicam e dão vida às obras musicais. Essas teorias não se limitam à prática musical, mas também mergulham na interseção entre a performance, a cultura, a história e a filosofia.

As performances culturais são práticas interdisciplinares que transcendem as disciplinas convencionais, tornando-se um *locus* de experiência onde sujeitos e plateia interagem, gerando significados complexos e transformações mútuas. Por isso, a necessidade de tecer um diálogo entre as performances culturais e a música, mais especificamente, a música coral.

2.1 PERFORMANCES CULTURAIS³⁸

Há um diálogo interdisciplinar e complexo em torno das performances culturais que se mostra mais desafiador, surpreendente e cheio de vida à medida que adentramos nas áreas e chegamos aos sujeitos e, conseqüentemente, às suas performances carregadas de alma. Cheias de surpresas, essas performances revelam sensibilidades e significações outras que podem estar explicitamente ditas, mas também podem não estar pintadas nas “peles de papel”³⁹ – não enxergar algo não quer dizer que não exista. Por exemplo, podemos citar as memórias. Estas, segundo Hartmann e Langdon (2020, p. 19), são transmitidas pelas performances. Contudo, essas memórias nem sempre se dão durante as performances. Elas, as memórias, são anteriores às performances.

Mas “O que é performance?”. Este é o momento propício para retomarmos o questionamento de Richard Schechner, título de ensaio publicado na revista *O Percevejo* em 2003, no Dossiê Estudos da Performance.

No ensaio em questão, Schechner (2003, p. 25) discorre sobre “as muitas maneiras de entender a performance: artística, ritual ou cotidiana”. O autor inicia abordando três conceitos,

³⁷ Cora Coralina / O chamado das pedras / Melhores Poemas / 3ª ed. rev. e ampliada (2008, p. 231).

³⁸ O termo performances culturais, segundo Camargo (2013, p. 01), foi “estabelecido pela primeira vez em 1955 pelo antropólogo, filósofo e psicólogo polonês, naturalizado norte-americano, Milton Borah Singer (1912-1994)”.

³⁹ Termo usado por Kopenawa e Albert (2015, p. 64) “palavras traçadas em peles de papel [...]”.

os quais serão problematizados oportunamente mais adiante, quais sejam: (a) comportamento restaurado, “processo chave de todo tipo de performance, no dia-a-dia, nas curas xamânicas, nas brincadeiras e nas artes”; (b) Ser performance [sic], “eventos definidos e delimitados, marcados por contexto, convenção, uso e tradição”; e (c) como se fosse performance, segundo o qual “qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado ‘como se fosse’ performance”.

Dando prosseguimento, Schechner, a fim de ampliar o nosso entendimento do conceito, acrescenta que a “performance é um ato” e, nesse sentido, pode ser compreendida a partir de quatro termos:

Quadro 1- O que é performance

performance	ato	Ser	“Ser” pode ser ativo ou estático, linear ou circular, expandido ou contraído, material ou espiritual. “Ser” é uma categoria filosófica apontando para qualquer coisa que as pessoas teorizem como realidade última.
		Fazer	“ Fazer e mostrar-se fazendo ” são ações. Fazer e mostrar estão sempre num <i>continuum</i> , sempre mudando o universo pré-socrático de Heráclito (535-475 a.c), a qual disse que ‘Ninguém pode pisar duas vezes o mesmo rio, nem tocar uma substância mortal duas vezes na mesma condição’ (fragmento 41).
		Mostrar-se fazendo	
		Explicar ações demonstradas	“Explicar ações demonstradas” é um esforço reflexivo para compreender o mundo da performance e o mundo como performance.

Fonte: Do autor com base em Schechner (2003, p. 25, grifo nosso).

Como se vê, as performances têm raízes profundas e não podem ser compreendidas sem uma análise cuidadosa por parte do pesquisador. Esse esforço é necessário, pois as “performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias”. Direciona melhor nosso entendimento sobre o que é performance a afirmativa de que “toda a gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa humana, pode ser estudada como performance” (Schechner, 2003, p. 27).

Com o propósito de adentrar mais na questão, Schechner (2003, p. 27) faz o seguinte questionamento: “Onde ocorre a performance?” Ele mesmo responde:

A performance não está em nada, mas entre. Tratar qualquer objeto, obra ou produto como performance – uma pintura, um romance, um sapato, ou qualquer outra coisa – significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos. (Schechner, 2003, p. 27).

Um ponto essencial para compreender as diferentes formas de performance (artística, ritual ou cotidiana) está no modo como podem ser distinguidas. O autor explica que a

diferença entre ir ao teatro, à igreja ou a um jogo de futebol “se baseia na função, na circunstância do evento inserido na sociedade, no espaço que o abriga e no comportamento esperado de performers e espectadores” (Schechner, 2003, p. 32).

Propõe-se agora um exame mais detido dos três termos anteriormente citados, essencial para entender as performances em suas dimensões artística, ritual e cotidiana, como se pode verificar a seguir:

Quadro 2 - Alguns conceitos

Comportamentos restaurados	“Os hábitos, rituais e rotinas da vida são comportamentos restaurados”; “Comportamentos restaurados são comportamentos vivos tratados como um cineasta trata um pedaço de filme”; “Comportamento restaurado é o processo chave de todo tipo de performance, no dia-a-dia, nas curas xamânicas, nas brincadeiras e nas artes”; “O Comportamento restaurado é – eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi”; “Todo comportamento é comportamento restaurado”; “Performance, no sentido do comportamento restaurado, significa – nunca pela primeira, sempre pela segunda ou enésima vez: comportamento duas vezes exercido”.
Ser performance	“Sob o ângulo da prática cultural, algumas coisas serão vividas como performances e outras não; e isto irá variar de uma cultura ou de um período histórico para outro”; “Hoje, dificilmente existe atividade humana que não seja uma performance para alguém, em algum lugar. De um modo geral, a tendência do século passado foi dissolver as fronteiras entre a performance e a não-performance, a arte e a não-arte”.
Como se fosse performance	“Tudo pode ser estudado como se fosse performance”; “Qualquer comportamento, evento, ação, ou coisa pode ser estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento, exibição”; “[...] Mapas [...] performam [...]”; “Mas os mapas não apenas representam a terra de um modo específico, eles também encenam relações de poder.”.

Fonte: Do autor com base em Schechner (2003, p. 33-35; 37-39, grifo nosso).

Os exemplos do Quadro 2 são suficientes para evidenciar a amplitude dos conceitos. E, uma vez concluída essa exposição, importa agora apresentar as funções que a performance pode desempenhar. Em suas pesquisas, Schechner (2003) identificou sete funções principais: “entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade⁴⁰; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco”. Para ele, essas funções não estão e não podem ser listadas em ordem de importância. A hierarquia das funções da performance “mudará de acordo com quem você é e com o que quer fazer [...], uma vez que nenhuma performance exerce todas essas funções [simultaneamente, embora] muitas enfatizem mais de uma” (Schechner, 2003, p. 45).

Diante dessa compreensão, as reflexões de Esther Jean Langdon (2012) sobre performance e sua diversidade como paradigma analítico, nos ajudam a ter um

⁴⁰ Essa pesquisa por mim desenvolvida enquadra-se nas funções: fazer alguma coisa que é bela, marcar a identidade, fazer ou estimular uma comunidade, ensinar.

direcionamento mais claro sobre o que e como olhamos. A autora identifica “cinco qualidades inter-relacionadas, que [...] são compartilhadas pelas abordagens de performance, e que [...] formam um eixo dos diversos usos do termo”, quais sejam: experiência em relevo; participação expectante; experiência multisensorial; engajamento corporal, sensorial e emocional; e significado emergente.

Seguindo esse rito, podemos argumentar que o significado emergente – o qual trata de “novos significados e valores, novas práticas, novos significantes e novas experiências estão sendo continuamente criados [...]” (Langdon, 2012, p. 176) – é a qualidade que melhor se adequa ao objetivo aqui proposto. Esta qualidade se enfatiza na forma como os significados são construídos e interpretados, o que se alinha bem com a análise das sensibilidades e subjetividades reveladas nas partituras.

Essa perspectiva, centrada nas qualidades da performance, abre caminho para outras abordagens que também buscam compreender o fenômeno das performances culturais em diferentes contextos. Nesse sentido, outro autor que contribui para a reflexão sobre o tema é Robson Camargo (2013, p. 2), que parte do significado particular das performances culturais enquanto conceito plural. Para tanto, fundamenta o conceito desse termo numa tríade, da seguinte forma:

- **Proposta metodológica interdisciplinar:** o estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas;
- **Estabelecimento do processo de desenvolvimento da proposta metodológica interdisciplinar:** o desenvolvimento das possíveis derivações do referido processo;
- **Entendimento das culturas por meio de seus “produtos culturais”, em sua profusa diversidade:** o entendimento de como o homem as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, de sua gênese, de sua estrutura, de suas contradições e de seu “vir-a-ser”.

A tríade revela – ou, dito musicalmente, ecoa – que as performances culturais “são sempre plurais, pois solicitam o estudo comparativo, seja a partir de uma perspectiva macro [...] em contraste com as microexperiências [...]”. Elas destacam não apenas as grandes tradições em contraste com as pequenas, mas também colocam em foco determinada produção cultural humana, permitindo uma compreensão comparativa das outras culturas com as quais dialogam (Camargo, 2013, p. 03).

O argumento central é que as performances culturais são manifestações simbólicas e concretas que perpassam distintas formas de expressão, revelando “aquilo não evidenciado” por quaisquer que sejam as formas de medidas ou registros convencionais. Elas alcançam o sujeito de forma plena por meio da “experiência, pela vivência, pela relação humana”. Em outras palavras, o conceito de performances culturais é fundamentalmente “plural em seu viés metodológico”, sendo essencial para compreensão dos “atos artísticos, culturais e sociais de nossa civilização” (Camargo, 2013, p. 3-5).

Em qualquer contexto, as chamadas “grandes e pequenas tradições”, sejam reconhecidas ou não como tais, são entendidas como “formas de pensamento construídas pela humanidade”. Elas “possibilitam distintas experiências pessoais”, capazes de transformar os sujeitos, definindo diferentes “modos de ser, [de perceber, de praticar] usos e costumes”. Essas tradições são construídas com uma carga de “tensões, desejos, esquecimentos e fricções entre pessoas, vilas ou civilizações”. Esse entrelaçamento de experiências e significados sugere que as tradições não existem isoladamente, mas dialogam constantemente com quem as vivencia.

Se as tradições são permeadas pela experiência, torna-se possível considerar que o sujeito, em seu contexto cultural, comunica sua essência de maneira complexa e convincente. Ou seja, a experiência cultural não é apenas vivida; ela se expressa, se transmite e se faz sentir nos atos e práticas humanas, abrindo espaço para análises mais detalhadas sobre como a comunicação entre o indivíduo e a cultura se realiza.

A partir dessa perspectiva, podemos operacionalizar o conceito de Performances Culturais como plural (Camargo, 2013), o que nos permite explorar essas expressões culturais sob duas perspectivas convergentes: o pensamento e a palavra, conforme Vigotski (2010), e a letra e a voz, segundo Zumthor (1993).

Começemos pelo psicólogo e pensador Vigotski, para quem uma das principais preocupações consiste em “elucidar a **relação interior** entre o pensamento e a palavra nos estágios mais primários do desenvolvimento filogenético [desenvolvimento ao longo da evolução da espécie] e ontogenético [desenvolvimento do indivíduo]”. Para o autor, essa relação, ou melhor, essas relações “[...] surgem e se constituem unicamente no processo do desenvolvimento histórico da consciência humana, sendo elas próprias, um produto e não uma premissa da formação do homem” (Vigotski, 2010, p. 395, grifo nosso).

Quadro 3 - Da relação entre pensamento e palavra⁴¹

pensamento	<relação>	palavra
“[...] movimento linear contínuo, que transcorre em uma superfície por vias associativas entre a palavra e o seu significado e entre o significado e a palavra”.	“Surgem e se constituem unicamente no processo do desenvolvimento histórico da consciência humana.” relações = produto	Fenômeno de pensamento e de discurso.

Fonte: Do autor com base em Vigotski (2010, p. 395, 398, 401).

Para Vigotski, (2010, p. 395, 396), “o pensamento e a palavra não estão ligados entre si por um vínculo primário”. Na verdade, o que ocorre é que o vínculo primário “[...] surge, modifica-se e amplia-se no processo do próprio desenvolvimento do pensamento e da palavra”.

Essa compreensão de que a palavra não constitui o ponto de partida, mas resulta de processos anteriores, aproxima-se da reflexão de Zumthor (1993), para quem a “Voz” – assim grafada, com inicial maiúscula – antecede a própria palavra e o pensamento. É essa instância primordial, anterior à linguagem verbal, que, segundo o autor, fundamenta a comunicação. O quadro a seguir, reformulado a partir do anterior, ilustra o lugar dessa “Voz” anterior:

Quadro 4 - Da relação entre voz, pensamento e palavra

voz	<relação>	pensamento	<relação>	palavra
Voz como linguagem”. “[...] a voz como uma auto-revelação [sic] da linguagem [...]”.	Surgem e se constituem unicamente no processo do desenvolvimento histórico da consciência humana. relações = produto	fluxo sensorial	Surgem e se constituem unicamente no processo do desenvolvimento histórico da consciência humana. relações = produto	exteriorização sonora

Fonte: Do autor com base em Vigotski (2010, p. 395) e Zumthor (1993, p. 132).

Zumthor (1993, p. 16) afirma que “[...] a Voz tem necessidade – uma necessidade vital – de ‘tomar a palavra’”. No quadro anterior, a Voz e a palavra aparecem em polos distintos, mediados pelo pensamento, que estabelece os vínculos entre ambos. Em sua perspectiva, o **pensamento** não se restringe a um processo lógico-racional: é um fluxo interior, sensorial e imaginativo que antecede a linguagem articulada. **Palavra**, por sua vez, é a exteriorização

⁴¹ “A compreensão da linguagem consiste numa cadeia de associações, que surgem na mente sob a influência das imagens semióticas das palavras. A expressão do pensamento na palavra é um movimento inverso, pelas mesmas vias associativas, dos objetos representados no pensamento às designações verbais desses mesmos objetos”. (Vigotski, 2010, p. 401).

sonora desse fluxo, o momento em que o pensamento se converte em um signo compartilhável. Se, como observa Vigotski (2010, p. 396), “o pensamento e a palavra não estão ligados entre si por um vínculo primário”, infere-se que a Voz também não se une imediatamente à palavra. Entretanto, a entrada da Voz reforça e amplia esse vínculo, permitindo que pensamento e palavra se entrelacem no processo de desenvolvimento da linguagem e da comunicação.

A partir desses autores, compreende-se que, quando falamos inicialmente para nós mesmos, momento em que fazemos um rascunho mental⁴², e, em seguida, passamos à escrita, dá-se o momento complexo a partir do qual a performance se origina. Esse movimento, do pensamento à materialização, guarda analogia com a composição, ou seja, a escrita da partitura, que, *a posteriori*, se consolida como instrumento de realização musical.

À luz das considerações de Taylor (2013, p. 49), compreendemos a partitura como concebida em dois momentos. Primordialmente, existe como repertório (conhecimento incorporado), vindo a ser depois materializada em arquivo (material duradouro), ou seja, na partitura em si. Para a autora, o repertório “encena a memória incorporada – performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto –, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível”. Segundo, consequentemente, “Na medida em que se constitui material que parece durar, o arquivo excede o que acontece ao vivo”. Essas reflexões, que articulam pensamento, palavra e voz, oferecem o alicerce conceitual necessário para compreender a literatura coral goiana não apenas como arquivo, mas também como repertório vivo de práticas performáticas.

É nesse horizonte teórico que se insere um dos objetivos desta tese: conferir visibilidade à literatura coral goiana. Esse objetivo está em consonância com os dizeres de Taylor (2013, p. 49), que afirma: “O que muda ao longo do tempo é o valor, relevância ou significado do arquivo, como os itens que ele contém são interpretados ou mesmo incorporados”. Portanto, ao destacar e reinterpretar a literatura coral goiana, esta tese contribui para a valorização e a relevância contínua desse arquivo, mostrando como os significados podem evoluir e se incorporar às práticas contemporâneas.

⁴² Vigotski (2010, p. 395) pontua que “[...] muito amiúde falamos primeiro para nós mesmos e depois escrevemos: aqui estamos diante de um **rascunho mental**. Esse rascunho mental da escrita é a linguagem interior [...]”. Partindo do princípio de que “é possível [...] exprimir todos os pensamentos, sensações e até reflexões profundas com uma palavra” e de que isso só “é possível quando a entonação transmite o contexto psicológico interior do falante [...]”⁴², o autor sustenta que “[...] a linguagem escrita é a forma de linguagem mais prolixa, exata e desenvolvida” (Vigotski, 2010, p. 455-456).

Após explorar as dimensões conceituais das performances culturais a partir de autores relevantes da área, é relevante examinar como esse termo se manifesta no campo da música.

2.2 PERFORMANCE EM MÚSICA

No campo da música, a noção de performance adquire contornos próprios, refletindo tanto tradições históricas quanto interpretações contemporâneas. Uma forma de perceber essas transformações é analisar como o termo é registrado em diferentes dicionários musicais ao longo do tempo. E, a escrita a seguir se dedicará a essa investigação.

O termo performance não aparece no *Dicionário Musical* escrito originalmente em 1904 por Isaac Newton de Barros Leite, nem em sua terceira edição lançada em 2023⁴³, indicando que não foi revisado e atualizado. Por outro lado, o termo é encontrado em dois outros dicionários.

No primeiro, denominado *The Facts On File Dictionary of Music*, da autora americana Christine Ammer, o termo não aparece isoladamente, mas sim como *performance practice*. A autora não define a performance em si, mas a prática da performance (subárea), que para ela é:

A forma de executar uma obra musical tal como seria no momento da sua composição. O termo quase sempre se refere à música do passado. Ao longo dos séculos, as convenções musicais, os instrumentos, os andamentos, a afinação e vários outros detalhes mudaram drasticamente. Além disso, as partituras musicais não podem definir todas as características de uma performance. Consequentemente, as tentativas de produzir uma performance historicamente precisa devem basear-se em qualquer informação disponível, em outras composições do período, escritos contemporâneos e assim por diante. Problemas semelhantes surgem com a música não-ocidental, que em muitos casos depende inteiramente de uma tradição oral. Presumivelmente, a disponibilidade de equipamentos de gravação modernos simplificará enormemente esta tarefa para as gerações futuras que executam a música do nosso tempo (Ammer, 2004, p. 308, tradução nossa).

No Brasil, encontramos o registro de “performance” no *Dicionário de termos e expressões da música*, de Henrique Autran Dourado (2004, p. 249). Para este autor, performance significa: “Execução ou apresentação, de forma geral, de qualquer atividade artística, da música e da dança ao teatro e outras manifestações chamadas performáticas. Manifestação humana de qualquer natureza a que se imprime característica de evento artístico”.

Num primeiro momento, a definição e a compreensão de performance na música não podem ser consideradas dinâmicas, mas sim contextualmente específicas no âmbito das artes.

⁴³ LEITE, Isaac Newton de Barros. **Dicionário musical** (1904). – 3. ed. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

A ausência do termo nocional no dicionário antigo e a presença de uma definição contextualizada com as artes, mas ainda descontextualizada do campo das performances culturais na obra mais recente, evidenciam, de certo modo, a evolução do conceito ao longo do tempo; entretanto, ainda assim, limitada. Isso reflete a necessidade de revisão e atualização contínua das fontes de referência para acompanhar as práticas e teorias emergentes em relação às performances culturais no campo da música, uma lacuna na qual buscaremos contribuir.

Diverge das definições encontradas nesses dicionários o pesquisador Nicholas Cook (2006). Sua abordagem representa um avanço importante para a área da música ao centrar-se no significado social da performance, embora não explore todos os aspectos técnicos e específicos da prática performática. Isso ficará evidente nas linhas a seguir.

A música, para Cook (2006, p. 5, 7), “pode ser compreendida tanto como um processo quanto como um produto, mas é a relação entre os dois que define ‘performance’ na tradição da ‘arte’ ocidental”. E completa, “pode-se compreender a performance como geradora de significado social”. O autor faz uma dura crítica à musicologia, que, ao longo de sua história, vinha compreendendo as obras musicais dos compositores “[...] como mensagens a serem transmitidas do compositor ao público, tão fielmente quanto possível”. Quando isso ocorre, explica o autor, “o performer, na melhor das hipóteses, se torna um intermediário [nunca se interpõe entre a música e plateia] e, na pior, como um atravessador [que, visando o lucro, coloca uma margem de lucro sem nunca contribuir em nada com a música]”. Ao discordar desses caminhos, ele defende que “a música é uma arte de performance”.

Sendo a performance um comportamento expressivo, como defende Turner (1982), as “[...] obras musicais existem para que o performer tenha algo para interpretar [...]”. Entretanto, uma única performance não exaure todas as possibilidades de uma obra musical (Small, 1998, p. 51 *apud* Cook, 2006, p. 8). Ela é uma teia de inúmeras direções, densidades, significações e sensibilidades. Ao tratar da música como performance, Cook (2006, p. 11) explica que isso “significa vê-la como um fenômeno irredutivelmente social, mesmo quando apenas um indivíduo está envolvido [...]”.

Assegura essa perspectiva da performance como fenômeno social três pontuações do autor. Primeiro, que “do ponto de vista da tradição oral, cada performance é original”. Segundo, “toda música [...] representa uma tradição oral”. Terceiro, que “Analisar música enquanto performance não significa necessariamente analisar performances ou gravações específicas. [Também pode ser] a partir da partitura, desde que sejam interpretados à luz do conhecimento adequado à performance” (Cook, 2006, p. 13, 18-19). Esta última afirmação do autor mostrou-se valiosa para esta pesquisa, uma vez que é o caminho que estamos trilhando.

Outros autores da área musical ainda entendem a performance como apenas o momento de realização de uma interpretação, ou dito de outro modo, da articulação da pesquisa e análise mais a interpretação, significando ser sinônimo de execução/desempenho (Unes, 1988; Pareyson, 1989; Magalhães, 1992; Stier, 1992; Ross, 1993; Guerchfeld, 1995; Kraus, 2001; Winter; Silveira, 2006; Menezes; Kayama, 2019). Obviamente, em um contexto de músico, palco e plateia, com um instrumentista, banda, coro ou orquestra, essa interpretação não estaria incorreta, pois se trata de um ato performático. No entanto, reitero que essa visão – não apenas o focar nesse aspecto, mas também enxergar e aceitar somente esse aspecto –, limita o alcance da performance. Por esse motivo, devido ao olhar restrito dos autores mencionados, que não contribuem para as reflexões que buscamos articular neste trabalho, não discorreremos sobre eles.

2.3 AFINANDO SENTIDOS ENTRE LITERATURA CORAL E AS PERFORMANCES CULTURAIS

As performances culturais [...] são loci de experiência para quem o olha e para quem é olhado. (Camargo, 2016, p. 12).

Quando está em cena um repertório representativo e significativo, que revela uma dimensão artística cultural que transcende o cotidiano e o lugar comum, esse repertório vai além do fazer musical e carrega a força do povo de um lugar. O repertório utilizado em uma performance específica oferece, por um lado, condições técnicas fundamentais para a formação de coros, beneficiando tanto cantores quanto regentes aspirantes, e proporcionando entretenimento ao público. Por outro lado, esse repertório apresenta uma representatividade cultural significativa em seu contexto. Assim, conforme foi possível identificar até o presente momento, a performance, seja qual for, está imbuída de possibilidades de experiência, mas espera-se que ela transforme aqueles que a vivenciam, como bem demonstrou Siqueira e Favret-Saada (2005), no texto “Ser Afetado”. Essa perspectiva nos leva ao conceito de dimensão ritualística da performance, que, segundo a percepção de Schechner (2011), implica que todos os participantes de uma performance, sejam performers ou espectadores, sejam profundamente afetados pela experiência.

Observando esses aspectos à luz das problematizações sobre música (Bowman, 2006), das noções de experiência e sentido (Larossa, 2011), das relações entre si, o outro, o tempo (Ricoeur, 2014) e do lugar (Bortoni-Ricardo, 2008; Ferreira da Silva, 2017), e tomando como centralidade a literatura coral goiana como contribuição de sentidos com e pela performance

para a formação e representatividade cultural, emergem questões outras que nos ajudam a enveredar por este campo musical. Tais questões incluem: O que se pode perceber pela performance? Seria a consciência do que chega aos ouvidos (melodia, contraponto, ritmo) ou a percepção do mundo pelos próprios sentidos? Ou as duas coisas ao mesmo tempo? E o que se pode perceber pela formação? Seria a força transformadora de novas realidades por/para si, pelo outro que se perpetua atemporal? E a representatividade cultural, o que significa? Seria identidade?

A intersecção entre identidade cultural e a expressão artística, especialmente na música coral, revela um terreno complexo e multifacetado de significados e simbolismos. Stuart Hall (2006), renomado teórico cultural jamaicano, em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, analisa as transformações e fragmentações identitárias nas sociedades contemporâneas. Ele delineia três concepções de identidade: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O primeiro é caracterizado por um indivíduo centrado e unificado; o segundo emerge da interação entre o eu e a sociedade; já o terceiro não possui uma identidade fixa e celebra a fluidez e a multiplicidade. Ao cruzar esses conceitos com a literatura coral goianiense, observamos uma intrincada teia de identidades em constante movimento.

A literatura coral goianiense, marcada por sua rica diversidade cultural, reflete a comunidade imaginada de Goiás e do Centro-Oeste do Brasil. A goianidade, conceito abordado por Chaul (2011), estende-se além das fronteiras estaduais e compreende uma identidade regional compartilhada. Essa identidade, como propõe Hall (2006), não é estática, mas sim um mosaico de influências e relações em constante transformação.

Contudo, a literatura coral vai além da mera representação identitária. Ela desafia os limites entre o local e o global, articulando identidades singulares à cultura globalizada. A globalização impacta tanto a desintegração quanto o reforço das identidades culturais (Hall, 2006), e a literatura coral goianiense não está imune a essas forças.

O cerne da questão reside na relação entre a música coral e a identidade cultural. E como a música coral goianiense, composta por artistas locais e moldada pela história e estilos regionais, dialoga com as concepções de identidade propostas por Hall? A música coral é uma forma de expressão que transcende as palavras, comunicando emoções e significados de forma única. Ela carrega consigo a memória e a representatividade de um povo e de uma região. Na busca por respostas, encontramos, na literatura coral, uma ponte entre as identidades individuais e coletivas. Os corais, como comunidades artísticas, são expressões tangíveis da interação entre o eu e a sociedade, evocando o sujeito sociológico proposto por

Hall. No entanto, também observamos a presença do sujeito pós-moderno, fluido e múltiplo, nas escolhas musicais e nas interpretações dos coralistas.

Goffman (2002) explora como os indivíduos constroem e apresentam suas identidades no cotidiano. Ele destaca a relação entre o “eu” interno, a consciência subjetiva, e o “mim” externo, a representação pública. Essa dualidade se reflete na atuação dos corais goianienses. O coral, como um todo, é o “eu coletivo”, resultado da interação entre as vozes individuais, cada uma com seu próprio “eu interno”. A apresentação (não se trata de apresentação) coral, portanto, é uma complexa negociação entre esses dois aspectos, moldando a identidade sonora que será transmitida ao público.

A relação entre os corais e seu público também ressoa as ideias de Goffman sobre a construção de confiança e a avaliação de sinais não verbais. Assim como esse autor discute como as pessoas avaliam a confiança com base na linguagem corporal e no comportamento, os ouvintes de um coral também interpretam sinais visíveis e audíveis para formar uma impressão sobre a qualidade da performance. E quando um coral se apresenta em um contexto que ressoa com aspectos da cultura local, como a literatura coral goianiense, essa impressão se amplia, pois o público reconhece a conexão entre a performance e sua própria identidade cultural.

Em síntese, a literatura coral goianiense é um microcosmo das complexas relações entre identidade cultural e expressão artística. A música coral, ao mesmo passo em que é local e global, pessoal e coletiva, une-se à visão de Hall (2006) da identidade como um processo contínuo de transformação. Como se localiza o sujeito nessa sociedade complexa? Onde se localiza a sociedade no contexto do sujeito em constante mutação? Essas perguntas ganham vida no palco da literatura coral goianiense, convidando-nos a outra análise das identidades culturais nesses complexos atravessamentos.

Percebe-se, portanto, que a música coral pode revelar sentidos daquilo que ainda está em nível sensorial e, assim, atravessar como experiência o sujeito envolvido (Araújo, 2017), consubstanciando-se na própria arte como experiência (Dewey, 2010). Isso evidencia um repertório regional com caráter artístico e educativo, pois serve não apenas para musicalizar, mas para preservar as tradições culturais da comunidade, cidade, Estado e/ou país (Soboll, 2007).

Antes de continuarmos, é necessário apresentar algumas definições breves, mas precisas, sobre cultura. Tais elaborações estão presentes no livro *A Interpretação das Culturas* de Clifford Geertz. O autor apresenta onze definições de cultura propostas por outro estudioso da área, o pesquisador Clyde Kluckhohn, das quais destacaremos, a princípio, apenas cinco.

Essa “escolha” ocorre porque Geertz sugere que, apesar dessa/da variedade teórica, o mais importante é propor um argumento consistente sobre cultura. As definições que julguei coerentes com esta tese doutoral são: cultura como sendo (a) “o modo de vida global de um povo”; (b) “o legado social que o indivíduo adquire do seu grupo”; (c) “uma forma de pensar, sentir e acreditar”; (d) “um celeiro de aprendizagem em comum”; (e) “um precipitado da história” (Kluckhohn *apud* Geertz, 2015, p. 16-17).

Diante dessa introdução ao conceito de cultura, Geertz (2015, p. 17) apresenta dois argumentos que me chamam a atenção. O primeiro é que ele defende o conceito de cultura como “essencialmente semiótico”. Segundo, “[assumindo] a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado”, visando “construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície”. Esse autor não apenas reforça a primazia do olhar semiótico que propus como referencial teórico nesta pesquisa, como também mostra as várias possibilidades que a cultura oferece para análises, por meio de suas teias que se expandem às margens e buscam significação. Talvez essas expressões sociais enigmáticas pontuadas pelo autor estejam nos gritos do silêncio, ou, dito de outra forma, nos cantos mudos das notas e letras... são as sensibilidades corais esperando a chance de emergirem à superfície.

Diante do exposto, pode-se inferir que a prática coral, com repertório do contexto dos cantores, ou seja, regional, se expressa pela (a) música e (b) palavras que desvelam um modo de vida, representando uma forma de pensar e, além disso, registrando o legado social de um povo. Soma-se a esses dois planos um terceiro campo, (c) o da experiência sensível compartilhada, no qual se condensam aprendizagens, afetos e modos de estar no mundo, forjados historicamente e atualizados no ato performativo do cantar coletivo. Desse modo, a música coral goiana consubstancia-se como um dos muitos precipitados da história do Estado, configurando-se não apenas como registro cultural, mas como um celeiro de aprendizagem e de atualização contínua das sensibilidades que atravessam e constituem essa prática artística.

Tal perspectiva pode ser lida, ainda conforme Geertz (2015, p. 25), como a cultura sendo “[...] teias de significados do homem em seu contexto”; um “documento de atuação”; um bem público. E completa o autor: “Embora uma ideação, não existe na cabeça de alguém; embora não física, não é uma identidade oculta”. E o significado dessa identidade, como procurá-la no campo da música coral?

A **música coral**, tanto na sua dimensão textual quanto nas composições que não usam texto, que nos propusemos a investigar, possui características e significados inerentes ao

lugar⁴⁴. Desse modo, temos na literatura coral goiana uma comunicação que pode ser significativa para a compreensão desse tipo de composição e do lugar. Mas como as características intrínsecas de Goiás influenciam as composições da literatura coral e como esse repertório pode ser usado para a formação e representatividade cultural? Como e o que esse repertório comunica? O que a imaginação capta ao estar envolvida numa atividade coral com repertório goiano e o que isso representa para a experiência do sujeito? Como interpretar essa música?

Ajudam-nos a refletir sobre essas questões as palavras de Zumthor (1997):

O ouvinte ‘faz parte’ da performance. O papel que ele ocupa, na sua constituição, é tão importante quanto o do intérprete. A poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível... e individual, porque se pode duvidar que a mesma performance seja vivida de maneira idêntica [...] por dois ouvintes; e o recurso posterior ao texto (se há texto) não há recia (Zumthor, 1997, p. 241).

Na literatura coral goiana, há uma relação estreita entre a música e a poesia locais. Nessas obras corais, encontram-se as experiências pessoais e as lembranças dos compositores sobre o lugar. Os cantores, por sua vez, (re)vivem sua própria cultura e história por meio da performance nessa comunidade cantante. Como resultado, reafirmam o caráter musical da cultura do seu lugar, do seu contexto, por meio da música e da poesia presentes na literatura coral goiana, tanto para performance e representatividade cultural quanto como dispositivo/ferramenta de formação de professores, alunos, instrumentistas, cantores, historiadores, pesquisadores etc. (Cavalcanti, 2012).

Tal como argumenta o maestro, compositor, arranjador, cantor e professor da UFG Angelo Dias (2022), a literatura coral goiana é composta por arranjos e obras originais para coro. Esclareceremos brevemente essas duas condições composicionais. De acordo com o *Dicionário de Termos e Expressões da Música* (Dourado, 2008), arranjo é um processo criativo indireto, enquanto a obra original é uma composição que nasce de um processo criativo direto. Considerando o contexto desta pesquisa, o arranjo parte de uma canção já existente, ou seja, que integra o cancionário popular goiano. O arranjador, apoderando-se desta composição, a reescreve para a formação que deseja: uma banda, uma orquestra ou, nesse nosso caso, um coro. Por sua vez, a obra original ou composição para coro tem uma instrumentação estética singular, única, para a criação de nova música.

Na música regional, seja ela arranjo ou obra original, encontram-se traços identitários de um lugar. Oliveira (2016), ao buscar caracterizar a canção regionalista com identidade,

⁴⁴ Já a **música instrumental**, apesar de não se expressa em palavras (Dewey, 2010), à critério do compositor, pode ou não possuir traços identitários locais.

destaca que, no cancioneiro regional, os processos culturais e os discursos de legitimação estão presentes, direta ou indiretamente, nas obras. Dessa forma, parafraseando o autor, pode-se inferir que, na literatura coral goiana, há mitos, verdades e versões que permeiam o imaginário coletivo do lugar. Entretanto, Oliveira (2016, p. 5) aponta uma “lacuna de estudos que abordem a canção regionalista [...] como discurso de construção simbólica de identidade em sua integridade estética”. E é nesse sentido que este estudo busca contribuir.

De acordo com Finnegan (2008, p. 29), “a existência de canções é viabilizada pelos múltiplos modos com que a voz humana, esse instrumento notável e flexível, explora um complexo conjunto de recursos auditivos”. Esses recursos podem se manifestar por diferentes vias, como os textos poéticos, os meios tecnológicos e, sobretudo, a emissão vocal organizada coletivamente, como ocorre no canto coral. Nessa direção, Oliveira (2016, p. 5) ressalta que “a performance vocal [...] negocia expectativas, convenções e inovações em um processo dinâmico de aglutinação de sentidos”. É justamente nesse espaço performativo de negociação simbólica que a música regional se afirma como prática cultural relevante. Assim, conforme aponta Travassos (2005, p. 94), a música regional, aqui entendida como a música goiana escrita ou arranjada para coro, configura-se como um tema privilegiado da cultura brasileira. Nela, tornam-se visíveis os processos discursivos que emergem da dinâmica cultural de construção e negociação simbólica da identidade.

Esses apontamentos nos fazem entender que a literatura coral goiana é uma música autêntica que representa uma reconstrução social permeada de tradições. Assim, trazer a literatura coral goiana para discussões acadêmicas é falar profundamente sobre a identidade da música brasileira.

Os trabalhos até aqui apresentados sobre a música regional indicam que a temática literária celebrizada nas canções possui paralelos com o poema romântico, saudosismo, ufanismo e exaustivas referências às riquezas naturais e traços culturais da vida rural:

Figura 4 – Suíte Goiana (Engenho)

The musical score is for a four-part setting of a Goian song. It is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The staves are labeled Soprano, Alto, Tenor, and Baixo. The lyrics are in Portuguese and include a chorus and a verse.

Chorus:

Soprano: Ô uá! Ô uá!
 Alto: (rest)
 Tenor: Nhém nhém! Nhém nhém!
 Baixo: Don, don, don, don, don..... etc...

Verse:

Soprano: 1. O en - ge - nho é
 2. A ga - ra - pa é
 3. O en - ge - nho é
 Alto: (rest)
 Tenor: 1. O en - ge - nho é
 2. A ga - ra - pa é
 3. O en - ge - nho é
 Baixo: (rest)

Bridge:

Soprano: no - vo, mo - re - na, tá de ge - mer;
 bo - a, mo - re - na, sou eu quem fa - ço;
 no - vo, mo - re - na, lá em ca - sa tem;
 Alto: (rest)
 Tenor: no - vo, mo - re - na, tá de ge - mer;
 bo - a, mo - re - na, sou eu quem fa - ço;
 no - vo, mo - re - na, lá em ca - sa tem;
 Baixo: (rest)

Final Chorus:

Soprano: O en - ge - nho é no - vo, mo - re - na,
 A ga - ra - pa é bo - a, mo - re - na,
 O en - ge - nho é no - vo, mo - re - na,
 Alto: (rest)
 Tenor: O en - ge - nho é no - vo, mo - re - na,
 A ga - ra - pa é bo - a, mo - re - na,
 O en - ge - nho é no - vo, mo - re - na,
 Baixo: (rest)

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Portanto, para interpretar e realizar uma performance adequada das canções que compõem a literatura coral goiana – considerando a hipótese de que a literatura coral goiana é composta por música erudita, folclórica e popular, e que seus elementos perpassam mitos, verdades e versões, ou seja, tradições, que permeiam o imaginário coletivo do povo goiano – é preciso observar os traços identitários do lugar, os processos culturais e discursos de legitimação presentes direta ou indiretamente nas obras, e, por fim, as características vocais e de instrumentação regionais, se houver.

Taylor (2013, p. 17, 19) nos ajuda a compreender melhor o delineamento acima quando diz: “a performance [é] um modo de conhecer [...]”, ela “transmite memórias [...] e manifesta o senso de identidade de um grupo”. Schechner (2014, p. 716), nessa mesma linha de pensamento, relata que os “estudos da performance oferecem lentes críticas para o entendimento das sociedades, dos grupos e dos indivíduos”, pois estão implícitas “as suas identidades pessoais e coletivas” nessas manifestações.

Pensando a partir de Dawsey (2016), a performance significa, dentre outras coisas, reviver o passado num tempo presente. Pode-se inferir, portanto, que, na performance, pensada para esse contexto da/por a literatura coral goiana, não é apenas a voz que expressa a melodia; o texto também possui um significado importante, bem como a voz primordial, da primeira aparição do que se pretendia dizer e/ou cantar. São os significados contidos nos documentos, ou seja, no que está escrito nas peças musicais, que não só expressam ou manifestam a arte do lugar, mas também (trans)formam pela experiência que transpassa o sujeito.

Evaristo (2016, p. 117) nos ajuda a perceber melhor a força dessa voz primordial ao revelar que “Escrever é uma maneira de sangrar”. E este é o exercício do compositor goiano. À luz de Paul Ricoeur (1994), a literatura coral goiana, nesse ponto, pode ser observada sob a tríplice mimese. O processo composicional, ou seja, a escrita musical, configura-se como um exercício prefigurador, uma vez que o compositor se utiliza de elementos de seu passado, vestindo-se de memórias para compor. A obra em si é a configuração do seu trabalho, que diz respeito ao seu presente. No entanto, constantemente se modifica por meio da refiguração, um exercício que pode ser realizado tanto pelo compositor quanto por terceiros – por exemplo, a ação desta escrita sobre a literatura investigada. Isso é apenas para mostrar o ciclo de vida performático presente no texto refigurado. Assim, podemos inferir que, por meio da literatura coral goiana, é possível contar e cantar, com as próprias palavras e identidades, as próprias histórias.

Ao refletir sobre Paul Zumthor (1993), poderíamos considerar essa literatura como a palavra fundadora. Mas antes da letra, há uma voz anterior, ou seja, pré-existente. Ao analisar essa literatura, é possível examinar as dimensões estéticas, comunicativas e expressivas, proporcionando uma visão rebuscada de uma experiência musical e/ou do que poderá vir a ser isto por outra performance: o ato de fazer, ou seja, de conhecer e/ou cantar a partir dessa partitura.

Desse modo, as teorias da performance exploram as dimensões estéticas não somente do ato de fazer aqui e agora, ou seja, mas o texto (partitura e tantos outros escritos), gerando assim uma gama de possibilidades interpretativas, investigando como os músicos criam nuances, variações e texturas que dão forma à qualidade estética da música. Isso envolve a análise da escolha de articulações, dinâmicas, tempos, timbres e ornamentações, bem como a exploração das nuances emocionais e atmosféricas que surgem na interação entre o compositor, músico, obra e o público. Através dessa lente, os estudiosos podem examinar como a performance molda a percepção e a apreciação estética da música.

Numa outra frente, a partir dos pressupostos de Schechner (2003, p. 28), três pontos precisam ser destacados. Primeiro, entendemos que as características elencadas até aqui se aplicam às partituras, uma vez que essa fonte documental apresenta “[...] particularidades [...] para além de sua materialidade, a saber, a interatividade”. Segundo, a recepção desta fonte documental “também varia de instância para instância [...] em relação à vida diária, em que o contexto é, necessariamente, incontrolável”. Terceiro, por fim, a partitura se enquadra na ferramenta conceitual “como se fosse performance”. Nesse ponto, o autor usa o exemplo do mapa. Assim como o mapa, a partitura também não é neutra; como o mapa, também é uma projeção.

2.4 UNIFICAÇÃO DA DIVERSIDADE DE PENSAMENTOS

A partir dos construtos das Performances Culturais, numa tentativa de propormos uma unificação da diversidade de pensamentos, entendemos que a performance na música tem sua gênese na execução e apresentação de uma obra musical, partes estas que envolvem a técnica e a precisão da reprodução sonora (aspecto técnico-musical). Contudo, ela também abrange amplamente e profundamente a expressão artística, cultural e social de quem participa (dimensão expressiva e artística).

A performance musical, nesse sentido, opera como um território sensível, onde a fidelidade à partitura cede lugar à irradiação sîgnica⁴⁵ do corpo e da voz. O ato de executar uma obra coral, portanto, transcende a mera reprodução do código musical em si; torna-se um evento efêmero e ritualístico, um *locus* de inscrição de identidades. Nesse contexto, poderíamos questionar: a performance é inscrita sob qual signo? O da ancestralidade, da memória coletiva, do pertencimento, da afetividade regional, da pedagogia musical/formação, da devoção/fé/litúrgica, da identidade profissional? É neste palco dinâmico que a precisão técnica se converte em *tessitura de significados*, forjando uma experiência estética que ressoa com a memória coletiva e o pertencimento cultural – nesse caso, goiano.

Os sujeitos e seus sons ultrapassam o que se pode ouvir, ver, dizer e sentir, e até as experiências gustativas (sinestesia auditivo-gustativa, condição neurológica em que sons, como música ou palavras faladas, evocam sensações gustativas específicas). Assim, a

⁴⁵ Relativo ao signo (ponto focal da análise semiótica), o termo é composto por *signo* + *-ico*. O radical *signo* remete a um “sinal ou símbolo de algo”; “forma, objeto ou fenômeno que representa ou remete a algo” (Sîgnica, 2025). Sua acepção, inclusive, e isso é importante dizer, abrange a área de influência em que um texto, evento ou manifestação pode ser lido. Portanto, o signo na/da performance não é fixo, mas depende do contexto de execução e da intencionalidade do grupo, nesse caso, cantante.

performance na música é um fenômeno dinâmico e multidimensional (experiência e transformação), que inclui o contexto identitário e a criação e a recepção de significados. As experiências que dela emergem transformam tanto os performers quanto a audiência.

Dentro das aproximações entre performances culturais, música e canto coral, emerge o conceito de coralidade, fundamental para a compreensão da dinâmica coletiva do canto coral. A coralidade, consoante as reflexões de Celestino (2015), Connor (2015, 2016) e Leme (2022), não se restringe à soma de vozes em harmonia, mas constitui um fenômeno social e estético que envolve a interação entre indivíduos, suas expressões e sensibilidades. Esse conceito será explorado mais detalhadamente no Capítulo 4 (tópico 4.5.1), à luz do contexto coral goiano.

No presente tópico, fornecemos ao leitor uma escrita introdutória que buscou uma aproximação temática entre performances culturais, performance em música e performance coro-documental, considerando a partitura como instância da performance⁴⁶. Um estudo de maior amplitude, correspondente a uma revisão sistemática da literatura coral goiana, devido à sua abrangência, é desenvolvida de maneira mais detalhada em capítulo subsequente.

⁴⁶ Isto é, “como se fosse performance” (2003, p. 25). Ver Quadro 2 (p. 47).

3. “BECOS DE GOIÁS”⁴⁷: UMA REVISÃO SISTEMÁTICA SOBRE A LITERATURA CORAL GOIANA⁴⁸

Em Goiás, o repertório de arranjos ou peças originais para coro é apresentado ao público atualmente de forma esporádica por grupos vocais representativos do cenário goiano, como, por exemplo, o Coro de Graduação e o Coro de Câmara, ambos da UFG, e o Coro Sinfônico Jovem de Goiás, entre outros. Entretanto, os estudos direcionados a esta literatura coral ainda são incipientes, como aponta Dias (2022).

Essa problemática na pesquisa acadêmico-científica sobre a temática da literatura coral goianiense foi o cerne que nos impeliu a investigar esse tema neste ponto da pesquisa, respaldada pela abordagem metodológica da revisão sistemática da literatura.

Uma revisão sistemática (RS) tem como premissa ser a mais completa possível (Donato; Donato, 2019). Ela permite a incorporação de uma gama mais ampla de estudos que abordam um tema de pesquisa específico. Entretanto, conforme Sampaio e Mancini (2007):

É importante destacar que esse é um tipo de estudo retrospectivo e secundário, isto é, a revisão é usualmente desenhada e conduzida após a publicação de muitos estudos experimentais sobre um tema. Dessa forma, **uma revisão sistemática depende da qualidade da fonte primária**. (Sampaio; Mancini, 2007, p. 84, grifo nosso).

Cabe pontuar ainda que:

Antes de se iniciar uma revisão sistemática, **três etapas** precisam ser consideradas, quais sejam: **definir o objetivo da revisão, identificar a literatura e selecionar os estudos possíveis de serem incluídos**. Essas etapas preliminares são importantes, uma vez que auxiliam os pesquisadores a adequar a pergunta norteadora da revisão com base na informação. (Sampaio; Mancini, 2007, p. 84, grifo nosso).

Esta revisão sistemática teve origem no âmbito da disciplina *Produção Coletiva do Conhecimento I*, a partir das discussões e reflexões realizadas em sala. Como previsto, o objetivo desta RS sofreu alterações à medida que surgiam estudos possíveis. Foram selecionados dez trabalhos nessa fase e, a partir de sua leitura, o objetivo geral foi tomando forma.

Assim, definiu-se como objetivo desta RS investigar trabalhos que abordam a literatura coral goiana e, com isso, identificar as canções que, em sua essência, carregam características do Estado de Goiás. A pesquisa para essa etapa preliminar foi realizada, primeiramente, nos repositórios e periódicos da UFG, considerando que o tema “música coral

⁴⁷ Cora Coralina / Becos de Goiás / Melhores Poemas / 3ª ed. rev. e ampliada (2008, p. 256).

⁴⁸ Este capítulo está publicado como artigo na Revista Orfeu: <https://doi.org/10.5965/2525530409012024e0205>.

goiana” se concentra no Estado de Goiás. Em um segundo momento, procedeu-se à realização de pesquisas em outras bases de dados.

Identificados os estudos possíveis, passamos a utilizar a ferramenta computacional Zotero. Nesse ponto, criou-se e organizou-se a biblioteca para os dez estudos supracitados (os escolhidos na referida fase) e, com isso, anotações foram feitas na ferramenta. Paralelamente, a sincronização de dados ocorria automaticamente. Com esses passos, dentre outros pormenores necessários da ferramenta, finalizamos a etapa preliminar da RS.

Em relação às etapas da próxima fase de uma RS, os estudos observados não comungam da mesma visão sobre a quantidade dessas etapas para a realização desse tipo de metodologia. Por exemplo, Kitchenham e Charters (2007) apontam três etapas; Sampaio e Mancini (2007, p. 85), cinco; e Donato e Donato (2019, p. 228), nove. Veja aqui o protocolo do primeiro exemplo⁴⁹. Vale destacar que o Parsival implementa as etapas propostas pelos autores mencionados inicialmente, o que favorece a aderência ao referencial teórico já consolidado. Entretanto, usaremos as etapas da própria ferramenta computacional, Parsifal, criada especificamente para a referida revisão, mas, na medida do possível, manteremos diálogo com esses e outros autores⁵⁰.

Com o Parsifal, o pesquisador dispõe de ferramentas para fazer o planejamento, a condução e o reporte, por meio dos dados gerados em relatório e dos **achados da pesquisa**, como se verá adiante. É importante ressaltar, ainda, que os resultados inerentes a artigos de RS, como é o caso deste, “podem ser apresentados em um [formato de] quadro, tabelas ou estrutura similar, destacando seus atributos essenciais” (Sampaio; Mancini, 2007, p. 87). Assim sendo, no âmbito deste capítulo, decidimos aderir a essa recomendação.

O texto completo e as tabelas⁵¹ sobre o planejamento e a condução desta revisão sistemática encontram-se no APÊNDICE, devido à sua complexidade e à quantidade de dados apresentados. Para garantir maior fluidez na leitura, optou-se por incluir aqui apenas um

⁴⁹ O protocolo proposto por Kitchenham e Charters (2007), amplamente utilizado em pesquisas acadêmicas e na área de engenharia de software, organiza a RS em três grandes fases: planejamento, condução e relato da revisão. A fase de planejamento inclui a identificação da necessidade da revisão, a definição das perguntas de pesquisa, o desenvolvimento do protocolo da revisão e a avaliação desse protocolo. A segunda fase, a de condução, envolve a identificação dos estudos primários, a seleção dos estudos com base em critérios de inclusão e exclusão previamente estabelecidos, a avaliação da qualidade dos estudos selecionados e a extração e síntese dos dados. Por fim, a fase de relato compreende a definição da estratégia de disseminação, a formatação do relatório final e a avaliação da revisão sistemática realizada. Esse modelo metodológico busca garantir que o processo de revisão seja rigoroso, transparente e replicável, reduzindo vieses e assegurando a confiabilidade dos resultados obtidos.

⁵⁰ Cabe destacar que ao fazer uma busca teste na Google Acadêmico, no dia 09.08.2023, as 20h, com o descritor a seguir – (“revisão sistemática” AND “Parsifal” AND “música”) – nenhum resultado retornou.

⁵¹ Das tabelas citadas neste capítulo, apenas a Tabela 1 está presente. Todas as demais tabelas (exclusivas da presente seção) constam do APÊNDICE.

resumo dessas duas fases. Já os achados da pesquisa são apresentados em sua íntegra ao longo deste capítulo.

3.1 PLANEJAMENTO

O planejamento desta revisão sistemática contemplou três elementos essenciais: o protocolo, a lista de verificação de avaliação de qualidade e o formulário de extração de dados. Cada um desses aspectos foi detalhado para garantir rigor metodológico e a sistematização dos achados.

O protocolo foi estruturado com base em diretrizes estabelecidas e incluiu os seguintes componentes: os objetivos, que buscaram identificar estudos sobre a literatura coral goiana e, a partir deles, mapear canções que incorporam características do Estado de Goiás; a estrutura PICOC, que orientou a seleção dos estudos conforme critérios de população, intervenção, comparação, resultados e contexto; as questões de pesquisa, definidas como QP1, QP2, QP3, QP4 e QP5, direcionadas à compreensão e categorização da literatura coral goiana; a seleção de palavras-chave e sinônimos, considerando os termos mais recorrentes na literatura levantada; a sequência de pesquisa, denominada chave de busca (CB), essencial para a definição dos termos abrangentes da pesquisa; as fontes de dados, que englobaram bases de acesso aberto, bibliotecas digitais e pesquisas manuais; e, por fim, os critérios de seleção, divididos em inclusão e exclusão, estabelecendo parâmetros objetivos para a escolha dos estudos analisados.

A lista de verificação de avaliação de qualidade foi estruturada em três partes: as questões propriamente ditas, as respostas possíveis e a pontuação atribuída a cada estudo. Foram formuladas dez questões (AQ1...AQ10), cuja avaliação seguiu um sistema de pontuação no Parsifal, onde as respostas eram classificadas como “Sim” (1,0 ponto), “Parcialmente” (0,5 ponto) ou “Não” (0,0 ponto). Dessa forma, cada estudo poderia alcançar um máximo de 10,0 e um mínimo de 0,0 pontos, assegurando um critério padronizado para mensuração da qualidade dos trabalhos selecionados.

O formulário de extração de dados foi outra etapa fundamental do planejamento. Conforme o Parsifal (2023, s.p.), “Os formulários de extração de dados são úteis para extrair os dados dos estudos selecionados, à medida que você os lê, para que possa reunir todos os resultados e analisar posteriormente”. Para esta pesquisa, o formulário foi estruturado com base em descritores específicos (ED1...ED7), permitindo a organização sistemática das informações extraídas e facilitando a análise posterior dos achados.

3.2 CONDUÇÃO

A condução da pesquisa foi gerenciada pelo Parsifal, que estruturou essa etapa em seis fases: (E1) Pesquisar; (E2) Importação; (E3) Seleção de estudos; (E4) Avaliação da qualidade; (E5) Extração de dados; e (E6) Análise de dados.

É importante ressaltar que na etapa de *seleção de estudos* (E3), as buscas resultaram em 47 estudos e 23 partituras como candidatos, totalizando 68 trabalhos, conforme apresentado na Tabela 6 (Cf. Apêndice). Em uma análise inicial, 14 artigos foram aprovados e nenhuma composição atendeu aos critérios. Após uma análise mais detalhada dos artigos, constatamos que apenas 9 atendiam aos critérios estabelecidos para esta pesquisa.

Sobre a verificação de qualidade⁵² de uma revisão sistemática, vale pontuar que “[...] depende da validade dos estudos incluídos nela” e, para isso, faz-se necessário o emprego de “escalas que auxiliam na avaliação dos estudos” (Sampaio; Mancini, 2007, p. 87). Conforme justificado no tópico anterior, a extração de dados foi realizada em 9 estudos nesta etapa e está apresentada na Tabela 6 (Cf. Apêndice). As respostas às questões de qualidade, bem como a pontuação de qualidade atribuída pelo software Parsifal (com base nas marcações dos pesquisadores), encontram-se na Tabela 7 (Cf. Apêndice).

Em relação às questões do formulário de extração de dados, ele permitiu estruturar os dados de forma criteriosa, garantindo maior precisão na identificação dos elementos relevantes para a pesquisa. Veja a Tabela 7, que apresenta as questões do formulário de extração de dados (ED1...ED8), utilizadas para a organização e análise das informações coletadas nesta revisão sistemática.

No tópico seguinte, serão apresentados e discutidos os resultados obtidos a partir dessa extração.

3.3 ANÁLISE POSICIONAL E AVALIAÇÃO QUALITATIVA DOS RESULTADOS DA REVISÃO SISTEMÁTICA

Fundamentada em Sampaio e Mancini (2007), juntamente com a abordagem proposta pela ferramenta Parsifal (2023), a estrutura desta seção analítica adotou uma sequência que considerou o posicionamento dos nove trabalhos frente à lista de qualidade, ao formulário de extração e às questões de pesquisa, de acordo com os dados extraídos.

⁵² Os critérios apresentados na lista de verificação não necessariamente implicam diretamente em “qualidade”, mas sim em práticas e elementos que indicam um cuidado metodológico e rigoroso na realização da pesquisa. Esses critérios servem para garantir que os aspectos essenciais da pesquisa estejam bem documentados, ajudando na compreensão e validando as informações coletadas. A qualidade, nesse caso, pode ser interpretada como um reflexo do cuidado com que os pesquisadores conduziram os seus estudos.

3.3.1 Posicionamento dos estudos diante da lista de verificação de qualidade

Sete dos nove estudos basearam suas pesquisas nos acervos musicais de Goiás. Esse fato ressalta a importância e o papel vital que essas coleções desempenham na compreensão da música regional e na exploração das raízes culturais e históricas.

Curiosamente, todas as nove pesquisas abordadas forneceram uma resposta negativa à nona questão: (AQ9) Há links para as obras corais ou elas estão no trabalho como anexo? Uma observação relevante nesta avaliação é que uma das diretrizes da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) prevê a inclusão de links para as obras referenciadas nos estudos. Seria bastante conveniente se os estudos que mencionam composições musicais também disponibilizassem esses links, especialmente considerando que leitores especializados podem estar interessados em executar essas obras com seus coros.

3.3.2 Posicionamento dos estudos diante do formulário de extração de dados

Alguns aspectos merecem destaque na Tabela 7 (*Cf.* Apêndice). No ponto associado à origem (ED4) da pesquisa, nota-se que, apesar das extensas investigações realizadas em diversas bases de dados, a instituição predominante em sete dos nove estudos é a UFG. Essa predominância abrange não apenas a Escola de Música e Artes Cênicas, mas também os programas de pós-graduação e outras faculdades da referida universidade. Essa constatação ressalta de forma significativa a importância central da UFG como alicerce fundamental para a pesquisa musical. Para além disso, as demais instituições e editoras localizam-se em Goiás.

Um aspecto que merece destaque é o que diz respeito ao compositor e à sua obra (ED5). Dos nove trabalhos selecionados, apenas dois resgatam obras que atendem aos pressupostos desta pesquisa, ou seja, um repertório original para coro. Curiosamente, esses dois estudos, o de Carvalho (2012) e o de Barbaresco Filho (2016), investigam o mesmo compositor, a saber, Estercio Marquez Cunha (1941-) (*Cf.* Tabela 7, coluna ED5, linhas 5 e 6).

Convém, então, perguntar: quem é este compositor? Estercio Marquez Cunha, natural de Goiatuba-GO, iniciou contato com a música ainda na infância, quando já residia em Goiânia e estudava piano. Tempos depois, passou a estudar este instrumento no Conservatório Goiano de Música. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1959 para aprimorar-se no Conservatório Brasileiro de Música e na Escola Nacional de Música. Como aponta Carvalho (2012, p. 107), já “formado nos cursos de Piano, Composição e Regência”, volta para Goiânia

em 1967 “para lecionar no Conservatório Goiano de Música e, como professor concursado, ocupa a cadeira de Harmonia Superior, Contraponto e Fuga”. Buscando uma sólida formação em sua área:

Em 1970 investiu em duas especializações no Departamento de Música da Universidade de Brasília (UnB): “Música Brasileira Contemporânea para Piano” com o pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira, e “Técnica e Estética da Música de Vanguarda” com o compositor uruguaio Conrado Silva, o que remete, possivelmente, a elementos peculiares do seu processo criativo. Já no final da década de 1970, deslocou-se para a *Oklahoma City University*, EUA, onde cursou Mestrado em Música e Doutorado em Artes Musicais (Composição). (Carvalho, 2012, p. 107).

Concluindo essa fase, ele retorna para Goiânia em 1982 “para assumir a sua função de professor no Instituto de Artes” na UFG, somando-se à sua formação a extensa experiência como professor de composição dessas instituições.

Sobre a obra do compositor, em Carvalho (2012), primeiro estudo, encontramos três peças: Coral N. 1; Música para soprano, flauta e violão N.2; e *Magnificat*. Dessas, somente o Coral N. 1 (1970), em seu texto, carrega em sua essência aspectos do lugar pelas “imagens do Cerrado Goiano” (Carvalho, 2012, p. 114).

Já em Barbaresco Filho (2016), encontramos cinco composições que incluem o coro. A *primeira*, o “*Requiem para Prometheus* (1982)”, é “uma música-teatro” (p. 126) que “pode ser entendida numa forma sonata, em três atos: 1 – exposição dos fatos; 2 – reflexão e comentário do ato prévio; 3 – recapitulação e consequente coda” (p. 127). Nela, há a “presença de certos elementos culturais locais” (p. 136). Trata-se de uma “ópera”, na qual participa também um “coro” (p. 315-316). A *segunda*, “*Variações sobre dor e solidão* (1993)”, trata do “homem do Cerrado” (p. 196). A *terceira*, por título “*Lembranças* (2012), é canção para coral e dois pianos”, onde o autor recorre “à citação de um espaço de sobrevivências, do geográfico, do Cerrado e do campo, das tradições de Goiás” (p. 224- 225). A *quarta*, “*Reza* (1970)”, é para um “grande coral; os participantes escolhem palavras soltas, sussurram e falam, compondo a massa sonora; são utilizados efeitos sonoros de pedras percutidas” (p. 126). E, por fim, a *quinta*, “*Guarda noite* (1977)”⁵³, é uma peça que “apresenta vários dispositivos teatrais-cênicos para sublinhar o sentimento de solidão de uma mulher, [e nela] o coral é instruído para envolver a figura feminina-narradora”, isso “enquanto ela

⁵³ É uma sequência de cinco poemas intitulada “O Guarda-noite” de Yêda Oscarlina Schmaltz: fala sobre um trabalhador noturno que explora os aspectos místicos da lua e desenvolve uma conexão íntima com ela (a poeta nasceu em Recife-PE, em 8 de novembro de 1941, e faleceu em 10 de maio de 2003, em Goiânia). Como se vê, não há relação com Goiás.

expressava sua própria emoção com retraimento.” (p. 126). Assim, como ficou claro, a princípio, apenas as três primeiras composições estão alinhadas aos critérios deste estudo.

Outro aspecto está relacionado às limitações das fontes de dados (ED7). Não há acesso direto aos registros originais ou à documentação primária. Isso pode criar lacunas na compreensão do contexto e das informações relevantes. A menção de que as obras são do campo erudito e limitadas ao espaço do Coro de Câmara da UFG sugere um foco específico na música clássica e, talvez, uma abordagem acadêmica.

3.3.3 Posicionamento dos estudos diante das questões de pesquisa

Reiteramos agora o objetivo central deste estudo, visando a um entendimento mais aprofundado das questões que serão posteriormente abordadas, a saber: Investigar trabalhos que abordam a literatura coral goiana (e com isso identificar as canções) que carregam em sua essência aspectos do lugar e que possuem caráter técnico, histórico e estilístico do Estado de Goiás. Faz-se importante ter clareza desse objetivo para que não haja dúvidas sobre o motivo das respostas seguirem numa direção e não em outra.

3.3.3.1 (QP1) *Como as pesquisas têm abordado a literatura coral que carregam em sua essência aspectos do lugar e que possuem caráter técnico, histórico e estilístico do Estado de Goiás?*

Com um olhar instrumentalizado inicialmente voltado às peças destacadas nos dois estudos, percebe-se que, na obra “Coral N. 1”, o silêncio emerge como um tema central. Por meio do silêncio, o compositor captura os sonhos e as imagens do local, retratando a tranquilidade e os passos largos e serenos de épocas passadas, que se entrelaçam com o presente. Essa música traz à tona nuances da paisagem goiana, como exemplifica Carvalho (2012, p. 116), ao descrever “o horizonte de eventos que antecede o nascer do sol, culminando com a sua ascensão”.

Nas composições *Réquiem para Prometheus* (1982), *Variações sobre dor e solidão* (1993) e *Lembranças* (2012), o tema do Cerrado, como espaço repleto de tradições enraizadas no povo goiano, ecoa harmoniosamente. Além dos elementos tradicionais, emergem temas relevantes, como o trabalho árduo, a dor e a solidão.

É inegável que essas composições refletem um marcante caráter técnico, histórico e estilístico intrínseco ao Estado de Goiás. Este fenômeno pode ser atribuído a dois motivos principais. Em primeiro lugar, Estercio Marquez Cunha tem uma base que lhe confere uma

compreensão profundamente arraigada dos aspectos locais. Em segundo lugar, suas obras transcendem como notável representatividade do Estado.

Os outros sete estudos, dos nove selecionados nessa fase, indiscutivelmente significativos para a historiografia coral do Estado de Goiás, abordam o canto coral em Goiás, mas sob a perspectiva histórica. Fato constatado considerando que três trabalhos usaram acervos como *lócus*, um investigou crônicas de padres redentoristas, dois outros se debruçaram em documentos históricos e/ou entrevistas com importantes personalidades (e/ou filhos, amigos, e parentes destes) da localidade/do Estado. As obras corais citadas nesses sete trabalhos são sacras e/ou com texto em latim, de modo que o cerne não recai sobre elementos identitários de Goiás, razão pela qual não atende à principal questão desta RS.

De modo geral, as pesquisas têm abordado a literatura coral goiana (música vocal) como: “identidade” (Mendonça, 1981, p. 7); “[...] vanguarda da história da música [em Goiânia e] complemento precioso [...] de divulgação musical” (Pina Filho, 2002, p. 135); “forma de expressão”, “atividade estruturada” (Dias, 2008, p. 130); “importante instrumento de edificação espiritual e humana” (Lopes; Dias, 2010, p. 167); “bem simbólico” (Carvalho, 2012, p. 149); “modos de se pensar temporalidades e espacialidades”, “[que] estabelece uma relação amistosa com o verbal, pela noção de escritura, de traço, e constituição da crítica” (Barbaresco Filho, 2016, p. 229); “acervo histórico-musical de Goiânia” (Lopes, 2018, p. 8).

Um dos autores resume bem o significado da música coral de Goiás: “Seja nos salões da sociedade ou nas celebrações religiosas, **o canto tornou-se a marca registrada do goiano**” (Dias, 2008, p. 130, grifos nossos).

3.3.3.2 (QP2) *Como a literatura coral goiana está distribuída (onde e quando)?*

Consideramos sendo objeto primeiro desta questão (QP2) as peças de Estercio Marquez Cunha (1941-), localizadas nos trabalhos de Carvalho (2012) e Barbaresco Filho (2016). Pioneiro da música contemporânea em Goiás, suas composições circulam inicialmente em Goiânia, no meio erudito. É importante ressaltar que a ópera *Requiem para Prometheus*, encomendada pela Universidade Católica de Goiânia, ainda não foi estreada (Barbaresco Filho, 2016, p. 330).

Certamente, por outro lado, com a apresentação de cada peça e o trabalho de divulgação que vem ocorrendo, não só com as pesquisas acadêmicas (os estudos supracitados), mas com outras ações como, por exemplo, o curta-metragem “Tempo de

Silêncio”⁵⁴ com o referido compositor, suas obras ganham proporções outras que rompem espaços fronteiriços, ganhando “o Brasil e outros países” (Carvalho, 2012, p. 104).

Sua obra, então, “tem circulado, sobretudo, a partir da ligação do compositor com instituições acadêmicas, principalmente a Escola de Música e Artes Cênicas da UFG” (Carvalho, 2012, p. 15), e esta parceria tem proporcionado visibilidade ao compositor. Com isso, suas composições tanto para coro quanto para outras formações têm alçado voos em outros eventos nacionais e internacionais, pois, além do nome do compositor figurar entre os mais representativos do Estado de Goiás, também está em sites como, por exemplo, o *Musica Brasiliis*, Sesc Partituras e na Unicamp, na coleção (física) que leva seu nome.

O compositor goiano, Estercio Marquez Cunha, inclusive, foi homenageado no 36º Festival Nacional de Música da EMAC/UFG, realizado de 31 de outubro a 5 de novembro de 2011. É importante destacar que esse “evento contou com a participação de quinze convidados, inclusive de países como os EUA (onde ele fez mestrado e doutorado), França, México e Argentina” (Carvalho, 2012, p. 104).

Em relação aos sete dos nove trabalhos selecionados, apesar de não haver outras composições que atendam aos critérios aqui elencados, discorreremos, de maneira geral, sobre onde a música coral vem se delineando em Goiás. Os estudos apontam que a “Cidade de Goiás e Pirenópolis [são] o berço da música no Estado” (Mendonça, 1981, p. 15).

Na Cidade de Goiás, o primeiro nome associado à música coral é o de “padre Manoel de Andrade Verneck”, cuja chegada ocorreu em 1757 para assumir o posto de “vigário da Igreja de Vila Boa”. Esse padre desempenhava, em seu antigo local de trabalho/ministério, a função de “chantre”, ou seja, um “funcionário eclesiástico encarregado de dirigir o coro [...]”. Presume-se que ele tenha dado continuidade ao seu ministério musical na nova cidade (Mendonça, 1981, p. 21).

Em Pirenópolis as obras para coro reportam “das velhas igrejas coloniais” e depois “do coro da Matriz” – cujo repertório estava em posse, na época da escrita da autora, de Dr. Sebastião Pompeu de Pina Júnior [...] e o Sr. Pompeu Christovam de Pina” (Mendonça, 1981, p. 98) – e ao que tudo indica o primeiro nome associado à música é o do também vigário “José Joaquim Pereira da Veiga” (Mendonça, 1981, p. 101).

Séculos mais tarde, na década de 1930, sendo Goiânia a nova capital, “a presença do coral se fez a partir da sua primeira missa festiva, realizada em 27 de maio de 1933”, com “O

⁵⁴ GONÇALVES, Luiz. **Tempo de silêncio** [documentário]. Música Íntima, 2022. Documentário sobre Estercio Marquez Cunha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gKAKxy-SAtE>. Acesso em: 2 out. 2023.

coral do Colégio Santa Clara” (Pina Filho, 2002, p. 135). Realizada a transferência da antiga para a nova capital e, com isso, também o “Liceu Goiano” (*Ibid.*, p. 135), a música coral passa a figurar com: “Joaquín Édson de Camargo”, que atuou como “violinista, professor, [...] compositor” e regente coral no referido local (também chamado de Liceu de Goiás/Lycée de Goyaz), além da Escola Normal Oficial, Colégio Estadual de Goiás e Instituto de Educação; e, também, por “Maria Angélica da Costa (Nhanhá do Couto)”. Esses foram os precursores do ensino da música em Goiânia (Mendonça, 1981, p. 48, 363; Pina Filho, 2002, p. 135).

Além disso, na mesma cidade, destacam-se importantes locais onde a música coral teve presença marcante, por exemplo: em 1945, na “Escola Técnica Federal de Goiás [...] onde se instalou o Curso de Música e Coral, dirigidos por Nair de Moraes, que foi substituída, alguns anos depois, por Maria Lucy Veiga Teixeira”; em 1956, no Conservatório Goiano de Música; em 1965, com a Universidade Federal de Goiás; em 1976, na Escola de Música José Ricardo (Pina Filho, 2002, p. 135-137) (*Cf.* Lopes, 2018).

Anápolis (Costa; Vasconcelos; Torres, 2014), Jaraguá e Bomfim/Silvânia (Silva, 2019), Trindade, Goiabeiras/Inhumas, Ribeirão e Bela Vista (Lopes; Dias, 2010) também figuram entre as cidades de tradição coral em Goiás.

Em relação à linha do tempo dos nove estudos analisados, estes surgem entre 1981 e 2019. Houve uma lacuna de 21 anos entre o primeiro e o segundo trabalho (isso, considerando a segunda edição da primeira obra, 1981; a primeira edição foi publicada em 1976 e, se considerada essa data, seriam 26 anos). Do segundo para o terceiro trabalho, seis anos. Depois, nos demais trabalhos, entre um, dois e quatro anos.

3.3.3.3 (QP3) *Como os estudos – a respeito da literatura coral goiana – têm abordado os temas, metodologias e resultados de pesquisa?*

De modo geral, os estudos oferecem uma visão abrangente da música coral em Goiás, abordando temas como a história, as práticas corais, o ensino, o repertório e figuras importantes na cena musical goiana. As diferentes metodologias empregadas, como pesquisa documental, bibliográfica, entrevistas e estudos de caso, enriquecem a compreensão do cenário coral na região ao longo do tempo (*Cf.* Tabela 8 do Apêndice).

Especificamente, entretanto, faz-se necessário relembrar que somente os estudos de Carvalho (2012) e Barbaresco Filho (2016) citaram e analisam composições da literatura coral do Estado de Goiás. Estes, inclusive, figuram com a maior pontuação nas perguntas de

qualidade (Cf. Tópico 4.1). As obras são, no primeiro, o *Coral N. 1* (1970) e no segundo, *Requiem para Prometheus* (1982), *Variações sobre dor e solidão* (1993), *Lembranças* (2012), *Guarda noite* (1977), todas, de Estercio Marquez Cunha (Ver tópico 4.3.2). Entretanto, elas não estão disponíveis na íntegra.

A pesquisa de Carvalho (2012) está vinculada ao curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação Stricto-Sensu da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG). Conforme o autor, seu enfoque estava na música erudita que vinha ocorrendo no “cenário musical goianiense” e isso o levou a investigar o tema: “obras vocais de Estercio Marquez Cunha” (Carvalho, 2012, p. 15). Em se tratando de aspectos metodológicos, seu estudo também se diferencia, pois, diferente dos demais (documental e /ou bibliográfica), pautou-se no estudo de caso - metodologia classificada como aplicada, que coleta e analisa informações de uma comunidade e/ou sujeito (Bogdan; Biklen, 1994), e nesse caso específico, de um compositor goiano.

Já a pesquisa de Barbaresco Filho (2015, p. 13) está vinculada ao curso de doutorado do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História, também da UFG. Seu enfoque está em “[percorrer] o justo espaço, interstício, entre música e história, tendo o compositor goiano Estercio Marquez Cunha como referência para pensar essas relações, a vida e a obra [...], a escritura [...] e o próprio testemunho [...]”. A fim de alcançar seus objetivos, ele adota a entrevista e a revisão bibliográfica como abordagens de pesquisa.

Tabela 1 - Temas, metodologias e resultados dos nove trabalhos selecionados

					(continua)
AUTOR	TÍTULO	TEMA	METODOLOGIA	RESULTADO	
Mendonça (1981)	A Música em Goiás	A música em Goiás	Pesquisa documental	Informa sobre as manifestações musicais – serões, modinhas, serestas, Festa do Divino (congo, tapuio, pastorinhas), cavallhada – em diversas cidades históricas (Cidade de Goiás, Pirenópolis, Luziânia, Bonfim/Silvânia e outras) e apresenta textos musicais, partituras, fotografias de músicos, bandas e orquestras.	
Pena Filho (2002)	Memória Musical de Goiânia	Memória Musical de Goiânia	Pesquisa documental bibliográfica; entrevista	e Aborda a música em Goiânia desde a sua efetivação como capital em 1933. Mas retorna no tempo e descreve os acontecimentos de 1866 a 1890. Retrata a música nos principais eventos da nova capital e cita as instituições onde ela acontecia. Tem um capítulo que aborda “Os corais”, tratando do cerne desse movimento, dos nomes de regentes, corais e instituições. O livro é repleto de documentos.	
Dias (2008)	O Canto Coral em Goiânia: uma trajetória	O canto coral em Goiânia	Pesquisa bibliográfica	Retrata “uma atividade bem estruturada que atinge todos os segmentos da sociedade, em níveis técnicos e artísticos. Se, por um lado, os coros acadêmicos, mantidos regularmente pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, iniciam cantores, futuros professores e regentes no estudo aprofundado da música – habilitando-os para o trabalho com uma comunidade que aprendeu a cantar em grupo –, por outro, os coros amadores também proliferam a cada dia [...]”. Discorre sobre o “processo que resultou neste contexto, visualizando a trajetória percorrida para que a prática do canto coral germinasse em uma cidade construída no meio do sertão do planalto central e, seguindo de perto cada passo de seu desenvolvimento, fosse, com ela, capaz de adquirir perfil definido e projeção”. (p. 136-137).	
Lopes e Dias (2010)	O canto coral em Goiânia: uma trajetória artístico-educacional registrada nas crônicas dos padres redentoristas de Campinas de 1908 a 1965	O canto coral em Goiânia	Pesquisa documental/Crônicas dos Padres Redentoristas de Campinas	“As Crônicas dos Padres Redentoristas de Campinas (1908 a 1965) são uma importante fonte de pesquisa acerca das atividades musicais desta localidade e seu entorno, incluindo, desde 1933, a nova capital do estado, Goiânia. Da leitura, depreende-se que a música era usada como importante instrumento de edificação espiritual e humana, quase em paralelo ao esforço em busca da cidadania a ela ligada hoje em dia. O trabalho coral dos Redentoristas foi propagador de um repertório significativo, que seria inacessível para grande parte da população da época. Eram obras de compositores como Johann Singenberger (1848-1924), Michael Haller (1840-1915), Lindenberg (?), P. João Baptista Lehmann (1873-1955), Fr. Basílio Röwer (1876-1952) e a brasileira Maria da Anunciação Lorena Barbosa. Arranjos e, talvez, peças menores eram também produzidas pelos próprios padres músicos”. (p. 167).	
Carvalho (2012)	A obra vocal de Esterio Marquez Cunha: especificidades da música e memória musical no cenário GOIANIENSE	Obras vocais de Esterio Marquez Cunha; cenário musical goianiense	Estudo de caso	Construção de “[...] força em termos de capital simbólico, capaz de evidenciar obras e práticas que incorporam o <i>habitus</i> que circula nesse campo específico de produção musical. Por outro lado, não se tem estabelecido como capital econômico, nem tem demonstrado um diálogo significativo com outros campos da produção musical.[...] (Carvalho, 2012, p. 15). A escolha das três obras em si, já tem a ver com o texto, que é mais um elemento para facilitar a análise do contexto [histórico e musical de Goiânia] e o fato das três obras - Coral N. 1 (1970); Música para soprano, flauta e violão N.2 (1984); Magnificat (1997) -, respectivamente, representarem as três últimas décadas (de atuação do compositor: 1970, 1980, 1990)]”. (Carvalho, 2012, p. 24, 26).	

(conclusão)

AUTOR	TÍTULO	TEMA	METODOLOGIA	RESULTADO
Costa, Vasconcelos e Torres (2014)	A Prática e ensino do canto coral em Anápolis: um estudo da sua trajetória	A trajetória da prática e ensino do canto coral em Anápolis-GO	Pesquisa bibliográfica e documental.	O início da prática e o ensino do canto coral em Anápolis aconteceram por meio da Igreja Católica. O surgimento dessa prática foi um grande avanço para o crescimento cultural em Anápolis; porém, ao comparar a movimentação dos primeiros anos com a do cenário atual do canto coral em Anápolis, é difícil vislumbrar o futuro dessa prática coral. Isso, pelo simples fato de não haver investimentos suficientes para a manutenção e o desenvolvimento do canto coral na cidade.
Barbaresco Filho (2016)	Entretempos do corpo e da voz na escrita de artista como história: testemunho e (des)construção de representações na escritura biográfica de Estercio Marquez Cunha (Goiânia, dos anos 1965 a 2013)	Escritura biográfica de Estercio Marquez Cunha	Pesquisa qualitativa, bibliográfica, documental; entrevista.	“A produção de Estercio é marcada por peças diversificadas, com formações para instrumentos solos, orquestra, coral, grupos de câmara. Seu processo de criação é fortemente interagido com outras artes, como suas canções com poemas de sua autoria ou ainda o gênero de destaque, o música-teatro. Todo o som, ritmo, movimento podem tornar-se material de uma composição, desde que organizados e pensados artisticamente. Em suas peças, a figura do silêncio, do tempo esticado, alargado, é marcante, com preferência por andamentos lentos, que estimulam o processo de percepção – maneira que o artista utiliza para reflexões estéticas, além da exploração timbrística, rítmica, melódica – do espaço da crítica e do posicionamento do ser humano frente às dimensões da solidão, da angústia. Tais questões ainda são pouco estudadas na musicologia em Goiás ou no cenário da música erudita regional, no qual Estercio é referência. Várias pulsões sonoras tornam-se ecoadas numa relação temporal múltipla e sobreposta da inspiração, da intenção, da escritura e da performance”. (p. 14)
Lopes (2018)	Uma trajetória coral do Colégio Santa Clara (Goiânia-GO) a partir da análise e performance de obras selecionadas de seu acervo musical	Trajetória coral do Colégio Santa Clara (Goiânia-GO).	Pesquisa documental centrada no acervo musical do Colégio Santa Clara Laboratório de Musicologia Brás Wilson Pompeu de Pina Filho da EMAC/UFG.	“O colégio tornou-se uma referência não só no campo pedagógico, mas também nas áreas artísticas e culturais. Foram analisadas obras representativas [de três períodos: iniciando pelo Ultramontanismo, seguido de um período de transição que desemboca no período posterior ao Concílio Vaticano II], tendo como um dos critérios de seleção que as partituras tivessem sinais claros de manuseio, caracterizando seu uso em performance. Algumas dessas obras enfocadas e outras do acervo foram executadas em concerto ao longo da pesquisa, a fim de perceber, na prática, elementos necessários para uma compreensão mais ampla da atividade coral da instituição. Após o cruzamento dos resultados com os dados documentais do acervo, ficou demonstrado que a prática coral do colégio foi muito intensa e sempre esteve sintonizada com todas as mudanças na música sacra (litúrgica ou não) determinadas pelo clero, constituindo-se como importante componente do desenvolvimento histórico-musical da cidade de Goiânia no período abrangido pela pesquisa”. (p. 8).
Silva (2019)	Catálogo dos impressos musicais do acervo Balthasar de Freitas: subsídios para o estudo das atividades musicais em Goiás da segunda metade do século XIX à primeira metade do século XX	Catálogo de impressos musicais do acervo Balthasar de Freitas	Documental e bibliográfica.	Os resultados mostram que os impressos musicais do acervo Balthasar de Freitas foram publicados por editoras brasileiras, de São Paulo e do Rio de Janeiro, e por estrangeiras, da França, Itália, Alemanha e Bélgica, e foram utilizados nas cidades de Jaraguá, Bomfim (Silvânia) e Cidade de Goiás. As obras publicadas abrangem principalmente música de salão, popular e sacra e religiosa. Há repertório para banda, orquestra de cinema, piano solo, canto e piano e grupos vocais com ou sem acompanhamento instrumental (p. 9).

Fonte: Do autor (2023).

Observa-se uma comunidade musical diversificada em que o canto coral floresceu tanto em níveis acadêmicos quanto em níveis amadores, contribuindo para a riqueza cultural de Goiás. A música é apresentada inicialmente como um instrumento sagrado, desempenhando um papel crucial na edificação espiritual e humana da população. De maneira análoga, como instrumento intelectual, ou seja, o ciclo de intelectuais que moldam e são moldados pela música, torna-se evidente.

Adentrando ao rol de figuras notáveis, destacam-se Camargo Guarnieri, professor, compositor e maestro (1907-1993), Braz Wilson Pompeu de Pina Filho, jornalista, folclorista, historiador, escritor, compositor e maestro (1946-1994), Levino de Alcântara, maestro e fundador da Escola de Música de Brasília (1922-2014), Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça, professora, pianista com reconhecimento internacional, escritora, cofundadora do Conservatório Goiano de Música, atualmente Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (1928-2005), Maria Lucy Veiga Teixeira, professora, pianista, maestrina, cofundadora do Conservatório Goiano de Música, atualmente Escola de Música e Artes Cênicas da UFG (1926-). Érik Pipper, pianista e maestro alemão (datas desconhecidas), José Amaral Neddemayer, arquiteto, escultor, músico e pintor (1894-1951), e Amália Hermano Teixeira, professora, escritora, advogada (1916-1991), também se destacam nesse cenário, pois contribuíram significativamente para o movimento cultural da região, sendo responsáveis por iniciativas que moldaram a cena artística local, como a fundação da Sociedade Pró-Arte.

Além dessas personalidades, é relevante mencionar também os eventos marcantes que contribuíram para a história da música em Goiás, tais como o Recital de Inauguração da Sociedade Pró-Arte em 1945, o Batismo Cultural no Palácio das Esmeraldas em 1942⁵⁵, o Grande Festival Lítero-Musical em homenagem à Polônia no ano de 1994, o Recital da Orquestra de Goiânia em 1950, o IV Concerto Educativo pelo violinista belga Clemens Quatacker em 1957, o Concerto de Natal com a Orquestra Sinfônica de Goiás e Coro do Conservatório Goiano de Música em 1958, o VI Festival de Música e Artes Plásticas do Estado de Goiás em 1977 e iniciativas como o Grupo OVAT – Organização Vilaboense de Artes e Tradições (Pina Filho, 2002, p. 161-291).

O ponto que mais chama a atenção é que, apesar da diversidade musical e da riqueza cultural que se desenvolveram ao longo do tempo em Goiás, ainda que a literatura e outros

⁵⁵ Conforme informações da Assembleia Legislativa do Estado de Goiás (Alego, 2021), a sessão solene de inauguração congregou governadores, intelectuais e ministros, que proferiram discursos e realizaram a entrega simbólica da chave da cidade ao primeiro prefeito, Venerando de Freitas. Na ocasião, a cidade contava com aproximadamente 10 mil habitantes, e mais de 600 estrangeiros compareceram para prestigiar o evento do Batismo Cultural.

meios exaltassem as tradições culturais goianas, composições corais originais com temáticas locais permanecem incipientes. Ou dito de outra forma, iniciativas nesse sentido poderiam ser incentivadas e as existentes postas em maior evidência.

3.3.3.4 (QP4) *A música coral goiana vem sendo discutida como um patrimônio histórico e cultural imaterial?*

Em nenhum dos trabalhos esse assunto foi abordado. Inclusive, essa lacuna é uma das questões centrais que a pesquisa de doutorado busca preencher (Cf. Capítulo 5).

3.3.3.5 (QP5) *Quais os aspectos (científicos, políticos, pedagógicos, sociais, históricos) dos estudos levantados?*

Em se tratando dos *aspectos políticos*, os estudos fazem saltar aos olhos a urgência de iniciativas ainda mais incisivas para a pesquisa no Estado, mas de políticas que possibilitem a visibilidade, manutenção e digitalização de acervos musicais que contam a história do povo goiano. Além disso, as pesquisas demonstram que a música vocal, nesse caso a coral, teve grande influência cultural na cena musical do Estado.

Quanto aos *aspectos pedagógicos*, a atividade coral é a principal porta de entrada para a educação musical. E não somente para cantantes, mas para formação de novos profissionais como regentes e, conseqüentemente, futuros professores de música. Por outro lado, fica claro, a partir dos estudos aqui analisados, que o canto coral vem desempenhando um papel fundamental na preservação e promoção da música goiana. Escolas, empresas, instituições de ensino e religiosas oferecem aulas de música pelo canto coral – que, entre as atividades musicais, figura como a mais democrática. Os trabalhos bibliográficos e documentais revelam, nesse sentido, a abrangência do canto coral: uma ampla gama de gêneros e estilos, desde o folclore até a música clássica e popular. Além disso, contribui para a manutenção dessa tradição musical local.

Em relação aos *aspectos sociais*, o canto coral em Goiás desempenhou e desempenha um papel central na vida social das pessoas. E isso pode ser constatado com clareza, por exemplo, nas pesquisas de Dias (2008) e de Lopes e Dias (2010). Em festas religiosas, escolares e familiares, muitas vezes o canto coral esteve como elemento central. Sendo a música uma forma de expressão cultural, ela reflete as identidades locais e regionais,

promovendo um senso de pertencimento e de unidade entre os habitantes do Estado. E como já ressaltado, “o canto tornou-se a marca registrada do goiano” (Dias, 2008, p. 130).

E, por fim, sobre os *aspectos históricos*, o que se depreende dos trabalhos – especialmente nos livros *A música em Goiás* de Belkiss S. Carneiro de Mendonça (1981), natural da Cidade de Goiás, nascida em 1928 e falecida em 2005 e *Memória Musical de Goiânia* de Pina Filho (2002), natural de Pirenópolis, nascido em 1946 e falecido em 1994 – é que a história da música em Goiás remonta às tradições indígenas e ao período colonial. Durante o século XVIII, a influência das missões jesuítas trouxe elementos da música sacra europeia. No século XIX, com a chegada de imigrantes europeus e o desenvolvimento das cidades, novos estilos musicais foram introduzidos na região. O século XX trouxe a modernização e a urbanização, resultando na coexistência de tradições folclóricas e gêneros mais contemporâneos. E, nesse contexto, com as festas religiosas da Semana Santa, a Festa do Divino, além das modinhas e serestas nos meios seculares, recepções de figuras ilustres, houve uma efervescente produção musical local.

É notável ressaltar que o canto coral emergiu como destaque em meio às celebrações religiosas. Entre os diversos registros históricos apresentados por Lopes e Dias (2010), um elemento fortalece o que já foi enfatizado: “A maioria esmagadora do repertório dos grupos vocais e instrumentais mencionados nas crônicas é sacra” (Lopes; Dias, 2010, p. 160-162). E reforça essa ideia o que encontramos em Mendonça (1981, p. 178). A autora, em seu capítulo três, versa sobre festividades religiosas, incluindo não apenas menções, mas também transcrições de partituras de obras corais, como os “Motetes dos Passos compostos pelo goiano Basílio Martins Braga Serradourada [com texto em latim], datados de 1855”, entre outras obras significativas.

O canto coral do Estado de Goiás é um reflexo da diversidade cultural e histórica da região, desempenhando papel importante na expressão da identidade local, na preservação das tradições e na construção de pontes entre as gerações. O estudo desses aspectos científicos, políticos, pedagógicos, sociais e históricos do canto coral em Goiânia/Goiás é fundamental para compreender sua importância e sua evolução ao longo do tempo.

3.4 ASPECTOS REVELADOS NA REVISÃO SISTEMÁTICA SOBRE A MÚSICA CORAL EM GOIÁS

É importante esclarecer que esses *aspectos do lugar* evidenciam o cerne musical do Estado de Goiás, como, por exemplo, as paisagens bucólicas, a poesia, as modinhas e serestas e tantas outras manifestações culturais distintas. No contexto da música coral em Goiás, que captura esses elementos em suas composições, surge um veículo para preservar memórias e uma maneira de explorar a própria identidade, a dos outros e a história, pois, nessa música, é manifesto o senso coletivo de identidade.

Destaca-se que, entre as nove pesquisas examinadas, duas correspondem (Carvalho, 2012; Barbaresco Filho, 2015) diretamente aos pressupostos desta pesquisa e dentre elas apenas as composições de Estercio Marquez Cunha atenderam plenamente aos critérios propostos. No entanto, a abordagem histórica e documental adotada pelos sete estudos (Mendonça, 1981; Pina Filho, 2002; Dias, 2008; Lopes; Dias, 2010; Costa; Vasconcelos; Torres, 2014; Lopes, 2018; Silva, 2019) também desempenha papel importante na construção de um panorama abrangente da música coral em Goiás.

Sete dos nove estudos, ou seja, 77,77%, apontam para a importância da Universidade Federal de Goiás como fonte vital de pesquisa e de promoção da música coral do Estado. O trabalho de Estercio Marquez Cunha, em particular, está em evidência e ganhou, como apontam os estudos, reconhecimento nacional e internacional, destacando o papel fundamental das parcerias acadêmicas na divulgação e na preservação do patrimônio musical goiano.

No entanto, algumas pesquisas também revelam limitações, como a dificuldade de acesso a acervos, a falta de compartilhamento de partituras e a indisponibilidade de endereços (*links*) para as obras corais mencionadas nos estudos. Essas limitações destacam a importância de iniciativas que facilitem o acesso a recursos musicais e promovam a digitalização e preservação de acervos – e esta também é premissa desta tese.

Em relação às limitações apresentadas nesta revisão sistemática (RS), foram selecionadas algumas das bases teóricas significativas no campo da música; entretanto, é possível que tenham passado despercebidas outras igualmente relevantes, bem como periódicos altamente especializados que não foram identificados inicialmente. Pode também haver publicações na área da música ou em áreas correlatas que não foram recuperadas com as chaves de busca (CB) empregadas nesta pesquisa. Embora esta RS tenha abrangido uma variedade considerável, ainda há a possibilidade de existirem publicações que tenham utilizado termos não indexados nas bases de dados escolhidas.

Na questão QP2, citamos as cidades de tradição coral em Goiás, tais como Cidade de Goiás, Pirenópolis, Goiânia, Anápolis, Jaraguá, Bomfim/Silvânia, Trindade, Goiabeiras/Inhumas, Ribeirão e Bela Vista. É importante ressaltar que outras formações musicais, como bandas, filarmônicas e orquestras, também estão presentes no Estado desde os primórdios. No capítulo seguinte, em um tópico específico, adentraremos um pouco mais nesses assuntos.

Em suma, a análise das pesquisas levantadas nesta RS revela a complexidade e a riqueza da música coral em Goiás, abrangendo aspectos científicos, políticos, pedagógicos, sociais e históricos. Até aqui, esta pesquisa contribui para uma compreensão mais aprofundada desse patrimônio cultural e ressalta a necessidade contínua de investimento e de apoio à pesquisa e à preservação da música coral no Estado.

Durante a escrita das últimas linhas deste capítulo, consideramos explorar a possibilidade de estabelecer uma parceria com Estercio Marquez Cunha, visando à realização de pesquisas em seu acervo. Felizmente, o mencionado compositor aceitou prontamente compartilhar suas composições corais que serão importantes fontes para a presente tese.

4. “CAMINHADA DE RETORNO ÀS RAÍZES ANCESTRAIS – O CÂNTICO DA VOLTA” ⁵⁶: DA HISTÓRIA E SEUS SENTIDOS DO CANTO CORAL EM GOIÁS

O canto coral em Goiás é mais do que uma simples expressão musical; é um testemunho vivo da história e da cultura dessa região, tendo desempenhado um papel significativo na formação da identidade goiana e na coesão social de suas comunidades. Neste capítulo, exploraremos as diversas facetas do canto coral em Goiás, desde suas origens e seu desenvolvimento histórico até seu impacto duradouro na sociedade e na cultura locais. Vamos destacar as figuras-chave e os movimentos culturais que moldaram sua evolução e examinar seu papel na construção da identidade cultural goiana. Além disso, analisaremos a interação entre o canto coral e o contexto social de Goiás.

4.1 RAÍZES HISTÓRICAS DA MÚSICA CORAL EM GOIÁS

4.1.1 Origens e influências da música vocal/coral na região

Inicialmente, tínhamos a intenção de discorrer sobre as influências indígenas, portuguesas, africanas ou outras que tenham contribuído para o desenvolvimento da música vocal/coral na região de Goiás. Entretanto, ao nos depararmos com o texto de Dr. Nilson Gomes Jaime (2022, s.p.), membro do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG) e da Associação Goiana de Imprensa (AGI), um dos especialistas de destaque na história de Goiás, sendo idealizador, coordenador e editor-geral da “Coleção GOIÁS +300, Reflexão e Ressignificação”, alcançamos a seguinte declaração:

Ainda falta um grande livro sobre a história de Goiás e seu processo de formação, “fundação” e colonização. Um livro generalista, que abranja e permita ao leitor conhecer os antecedentes de sua colonização, desde a Vila de São Paulo de Piratininga (1554). [...] Que também mensure os impactos desse encontro de civilizações sobre os povos originários indígenas. Mais que uma simples dizimação, como se propaga, a colonização se deu por assimilação, e mesmo a preservação das etnias indígenas ainda hoje existentes em Goiás. [...] Referências importantes da historiografia goiana, Americano do Brasil (“Súmula de História de Goiás” – 1961, e “Pela História de Goiás” – 1980); Colemar Natal e Silva (“História de Goiás”) e Luís Palacin (“História de Goiás”, com Maria Augusta de Sant’Anna Moraes; e “História de Goiás em documentos – colônia”, com Ledonias Franco Garcia e Janaína Amado), ou se omitiram ou abordaram o bandeirismo “de passagem”, por uma ou duas páginas, apenas para justificar as incursões dos Anhangueras e seus antecessores por esta região. [...] Semelhantemente, Modesto Gomes (“Estudos de História de Goiás”, 1974) aborda o bandeirismo apenas com os olhares para os Bartolomeu Bueno da Silva, pai e filho, sem se aprofundar no fenômeno do bandeirismo paulista e formação étnica dos mamelucos que compunham essas

⁵⁶ Cora Coralina / Semente e fruto / Melhores Poemas / 3ª ed. rev. e ampliada (2008, p. 240).

bandeiras, comumente confundidos com portugueses. O livro de Amália Hermano Teixeira (“História de Goiás”, 2011, 585 páginas, organizado “*post-mortem*” por Eleuzenira Maria de Menezes e Janete Romano Fontanezi) [...] é o que mais se dedica ao tema do bandeirismo, incluindo os troncos familiares que deram origem aos conquistadores que colonizaram Goiás, e algumas linhagens deles originados. A civilização goiana faz questão de esquecer suas origens indígenas: não se tem sequer notícia de quem seriam nossas ancestrais ameríndias, embora os bandeirantes que para cá vieram não trouxessem mulheres (Jaime, 2022, s.p).

Diante dos fatos, optamos, por enquanto, por focar primordialmente nos povos originários de Goiás. Esta delimitação está, inclusive, alinhada à proposta inicial deste trabalho, conforme indicado na introdução: “*Esta tese doutoral explora a música/literatura coral goiana, cujas composições, de autoria de compositores goianos, carregam em sua essência aspectos do lugar, ou seja, incorporam características intrínsecas da região [...]*”. No entanto, essa escolha não impede que mencionemos, ainda que brevemente, as influências africanas e lusitanas, na medida em que dialogam com o contexto musical analisado.

A escassez de fontes históricas que nos permitam compreender o período colonial em Goiás também se reflete nos estudos dedicados às artes musicais. Por exemplo, Mendonça (1981), em seu livro *A Música em Goiás*, faz referência à tribo de Inhanguira, aos povos originários Goyás (p. 10) e Caiapós (p. 11), porém não aborda qualquer manifestação musical indígena. Ela destaca as dificuldades encontradas ao tentar realizar o trabalho histórico (p. 13) para elaboração da obra, atribuindo tais dificuldades à falta de literatura sobre a música em Goiás no século XVIII e à ausência de arquivos organizados. Pinto (2010), por sua vez, em sua tese sobre a música sacra em Goiás, abordando o período de 1737 a 1936, inicia com uma breve apresentação das bandeiras e, imediatamente, passa a discutir a influência da Igreja Católica.

Apesar da escassez de estudos que tratem especificamente da origem da música vocal, traremos, a partir das linhas seguintes, alguns achados sobre essa temática, ainda que incipientes. Começaremos pelos aspectos históricos mais gerais, relacionados aos povos indígenas de outras regiões para os quais há bibliografia disponível, até chegarmos à discussão sobre os indígenas no Estado de Goiás e sobre os demais povos que desembarcaram por aqui. Dessa forma, poderemos ter um vislumbre da musicalidade vocal presente aqui.

Em relação aos aspectos gerais, começamos com o registro da chegada da expedição de Pedro Álvares Cabral (c. 1467/1468-c. 1520)⁵⁷ às terras brasileiras em 22 de abril de 1500.

⁵⁷ Nesse contexto, “c.” é uma abreviação de “cerca de” e indica uma aproximação em relação a uma data ou número. Já “-c” é utilizado para indicar um período aproximado, nesse caso, indicando que Pedro Álvares Cabral viveu aproximadamente entre 1467/1468 e 1520.

Segundo Perpétuo (2021), a expedição desembarcou “com 13 navios e 200 homens”, acompanhada de uma variedade de instrumentos musicais, incluindo “trombetas, atabaques, tambores, séstros (sistres), flautas, tamborins e gaitas de fole”. O autor também revela que o escritor Pero Vaz de Caminha (1450-1500) descreve, em sua carta, que, durante a exploração além do rio, “Diogo Dias [...] levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita”. Logo, “meteu-se com eles [povos originários] a dançar, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam, e o **acompanhavam muito bem ao som da gaita**” (Perpétuo, 2021, p. 9, 11, 12, grifo nosso).

O trecho “acompanhavam muito bem ao som da gaita” revela, no mínimo, que os povos indígenas demonstraram uma reação positiva e receptiva à música trazida pelos europeus no primeiro contato, indicando familiaridade com a linguagem musical. Essa reação sugere que a música desempenhou um papel importante na quebra de barreiras culturais e na construção de laços de comunicação e de entendimento entre os dois grupos, pelo menos nesse momento inicial do contato.

Sobre a questão de familiaridade com a música, há relatos históricos que corroboram essa ideia, apontando, nesse período, a existência de “música dos indígenas”. De acordo com Tinhorão (2000, p. 28, grifo nosso), o “padre João Azpilcueta [usava] de requintado oportunismo ideológico-religioso [para] apropriar-se da **música dos indígenas** [...]” para fins de conversão à fé católica. Os relatos apontam que, nessa “música dos indígenas”, havia tanto canções quanto instrumentos musicais. As canções estavam ligadas a seus rituais, mas também a outras manifestações sociais. Algumas canções eram caracterizadas como “lascivas e diabólicas”. Esse relato foi escrito pelo padre Manoel de Nóbrega ao padre Simão Rodrigues em 06 de janeiro de 1550. Além disso, é sabido que os indígenas fabricavam e usavam diversos instrumentos musicais. Inclusive, esses instrumentos eram usados pelos “meninos portugueses” – também chamados de alunos antigos do Colégio dos Meninos Órfãos de Lisboa ou meninos da casa da Bahia – que, por não possuírem instrumentos de seu país de origem, passaram a usá-los para “cantar as versões em tupi de seus cantos religiosos”.

Durante o período colonial brasileiro, é plausível considerar a ocorrência de movimentações de povos indígenas em diversas direções, motivadas por uma série de fatores, tais como pressões coloniais, conflitos intertribais e a busca por novas terras para subsistência e atividades agrícolas. No entanto, a compreensão dessas migrações é frequentemente dificultada pela ausência de registros detalhados. Grande parte do conhecimento disponível sobre esses movimentos é derivado de fontes coloniais, que nem sempre oferecem uma visão

abrangente das atividades indígenas, tornando desafiador afirmar com precisão a ocorrência de migrações e suas direções específicas.

Especificamente em relação à possibilidade de migração de indígenas do litoral até Minas Gerais e, posteriormente, em direção às terras da região de Goiás antes das bandeiras, as evidências históricas são escassas e fragmentadas. As investigações conduzidas por Holler (2006, p. 39) lançam luz sobre a possibilidade de “deslocamento dos [povos indígenas] aliados” do sertão e litoral para aldeamentos mais próximos onde os portugueses estavam e, conseqüentemente, para áreas mais internas do Brasil durante o período colonial. O autor observa que esse movimento, conhecido como “descimento”, estava sujeito a regulamentos, como os estabelecidos no regimento de Tomé de Souza de 1547 e, posteriormente, em documentos como o Alvará de 21 de agosto de 1582 e a Provisão Régia de 1º de abril de 1680. Tais regulamentos visavam facilitar a integração dos povos originários à sociedade colonial, localizando os aldeamentos próximos aos centros urbanos para promover sua civilização e o uso de serviços. Essas descobertas sugerem que os deslocamentos indígenas durante esse período não eram apenas uma possibilidade, mas sim uma prática regulamentada e parte da política colonial.

Apesar disso, embora existam indícios (que apontem para a possibilidade) de migrações indígenas durante o período colonial, como nos documentos supracitados, a falta de outras evidências concretas e o caráter fragmentado das fontes históricas tornam difícil afirmar com certeza a ocorrência desses movimentos e suas direções específicas. Essa questão destaca a necessidade contínua de pesquisa e investigação para uma compreensão mais completa da história indígena na região de Goiás no Brasil colonial.

Merecem destaque alguns aspectos importantes da atuação dos jesuítas junto aos indígenas no Brasil colonial. O primeiro deles diz respeito à “[...] preservação e a documentação das línguas indígenas”, a chamada “língua brasílica, que na verdade eram línguas gerais, comuns a diferentes grupos, tendo por base o tronco Tupi, no sul, e a língua geral amazônica”. E foi nesse processo que “cantigas e orações foram traduzidas [...]” (Holler, 2006, p. 39). O segundo aspecto refere-se ao ensino de “canto e instrumentos” pelos jesuítas aos “meninos [indígenas]” que chegavam a “[oficiar] missas com música”. Esse relato era comum nas correspondências entre 1552 e 1557 (Holler, 2006, p. 151-152). Os frutos desse ensino floresceram e “da mesma forma que ocorria no séc. XVI com os meninos [indígenas] e órfãos portugueses, no séc. XVII [indígenas] músicos [adultos] são levados nas novas expedições como uma forma de atrair os selvagens”. Em certa ocasião, a saber, da “primeira

missão bem-sucedida dos jesuítas ao Maranhão, [que] ocorreria somente em 1615”, são citados “300 [indígenas] como soldados e cantores que cantavam os ofícios divinos em canto de órgão, com flautas, charamelas e outros instrumentos musicais”. E, por fim, o terceiro aspecto refere-se ao “uso dos instrumentos dos próprios indígenas no processo de catequese”, não se limitando a isso, mas também envolvendo o fato de que “costumavam cantar pelo mesmo tom [dos indígenas], e com seus instrumentos [...]” (Holler, 2006, p. 151-153).

Diante do exposto, é seguro afirmar que as práticas dos jesuítas no Brasil colonial não ocorriam de forma isolada, mas sim em consonância com documentos regulatórios que tratavam dos direitos dos indígenas, como mencionado anteriormente. A atuação dos jesuítas estava alinhada a esses regulamentos, evidenciando uma abordagem que visava respeitar e, ao mesmo tempo, influenciar a vida das comunidades indígenas de acordo com os interesses e objetivos da colonização. Acredita-se que essa era a prática que também ocorria no então Goiás, onde os jesuítas desempenhavam um papel significativo na interação com as populações nativas.

De acordo com Perpétuo (2021):

Via de regra, os cronistas coloniais não se dignaram a dar o nobre status de música à manifestação sonora dos nativos, falando de gritos e sons guturais dos selvagens. Uma exceção meticulosa e honrosa, contudo, foi o francês Jean de Léry (1534-1611), pastor e missionário calvinista que, em 1556, visitou a França Artártica (1555-1567), estabelecida na baía de Guanabara [...]. Ele não apenas descreveu as práticas musicais dos nativos, como ainda anotou em partitura alguns de seus cânticos (Perpétuo, 2021, p. 22).

Portanto, observamos que a música desempenhava um papel fundamental na cultura indígena, sendo não apenas uma expressão cultural, mas também uma valiosa ferramenta que desempenhou papel significativo tanto no primeiro contato com os colonizadores quanto ao longo dos séculos posteriores.

Retiramos de alguns escritos, como se verá adiante, informações que nos auxiliam a contextualizar o período colonial em Goiás. Desde o final do século XVI, paulistas e jesuítas empreenderam expedições em busca dos povos originários. Os primeiros buscavam escravizá-los para o mercado de escravos, enquanto os jesuítas tinham por objetivo converter suas almas, ensinando-lhes a doutrina cristã (Palacin, 1994; Pinto, 2010). Os povos indígenas que ocupavam o Cerrado, segundo Bicalho (2012, p. 132), pertenciam ao tronco linguístico Macro-Jê. Ainda conforme o autor, “[...] o Cerrado consolidou-se como o território ideal para a sobrevivência física e cultural de etnias falantes das línguas Macro-Jê [...]”.

E de acordo com Paulo Bertran (1995, p. 34), “Os Jê dividiam-se em diversas nações individualizadas e, não raro, rivais entre si”. Essas nações incluíam os Caiapó, que anteriormente ocuparam toda a região sul de Goiás, os Carajá, Carajaúna e Carapitanguá, das bandeiras seiscentistas, e todas estavam localizadas no Vale do Araguaia. Além dessas, havia outras nações como os Macro-Jê Acroá e Xacriabá; Xavante, Xerente, Apinajé, que foram apenas “nomeados [como Jê] em fins do século XVIII”, e os Bareri.

Faz-se importante destacar aqui alguns apontamentos sobre outra nação, a antiga nação Crixá, também reconhecida como Quirixá, “dos onipresentes Caiapó”. Ainda segundo Bertran (1995), essa nação é identificada como tribo Tapuia, conforme relato do cronista Silva Braga em 1722. O termo “Tapuia” era usado para se referir a diversas etnias indígenas, e “Jê” se refere a um grupo linguístico específico, indicando possíveis afinidades e/ou características linguísticas dessa tribo com outras etnias Jê. A nação Crixá/Quirixá ocupou três áreas distintas, a saber: parte do Vale/Vão do Paranã; o vale do rio Crixás, que verte no Araguaia, ambos no Estado de Goiás; e, por fim, a região de Porto Nacional no Tocantins. De acordo com uma informação datada de 1760, “[essa nação] **teria emigrado para o Oeste junto com [indígenas] Goiá**”. Por sua vez, “Os [indígenas] Goiá [parecem ter sido uma] grande nação, ocupando Minas e Goiás no século XVII [...]” (Bertran, 1995, p. 26, 34, 67, grifo nosso). Em 1760, o governador de Goiás, João Manoel de Mello, os reconhecia como proprietários originais da região de mineração em Goiás.

Essa informação destacada acima, da emigração conjunta dos Crixá/Quirixá e Goiá, confirma a hipótese levantada por mim anteriormente, quando citava a possibilidade de migração dos povos originários. Com base no Dicionário Online de Português, há uma diferença entre “emigrado” e “migração”, a qual reside principalmente na perspectiva e no contexto em que são utilizados. Emigrado é mais específico e se refere à ação de deixar um lugar, enquanto migração é mais amplo, abrangendo o movimento de pessoas ou populações entre diferentes lugares, incluindo tanto a saída quanto a chegada (Emigrado, 2024; Migração, 2024).

Agora que temos conhecimento sobre os povos originários que habitavam as terras de Goiás durante o período colonial, vamos brevemente adentrar o contexto das Bandeiras (mas brevemente, pois muitos já o fizeram com louvor). De acordo com Palacin (1994) e Pinto (2010), entre 1590 e 1674, diversas expedições, conhecidas como Bandeiras, compostas por paulistas e portugueses, adentraram o Sertão dos Goyazes após partir de São Paulo. Por outro lado, a partir de 1653, várias outras expedições, principalmente lideradas pelos jesuítas,

chegaram a Goiás partindo de Belém, seguindo pelo Amazonas e, posteriormente, pelos rios Tocantins e Araguaia. No entanto, cada uma dessas expedições teve caráter transitório, não estabelecendo assentamentos permanentes após alcançar seus objetivos.

Essa dinâmica mudaria para sempre com uma Bandeira formada no início da terceira década do século XVIII. Trata-se da expedição organizada em julho de 1722, que partiu de São Paulo, liderada por Bartolomeu Bueno da Silva (fundador do Estado de Goiás), João Leite da Silva Ortiz e Domingos Rodrigues do Prado, com o propósito de encontrar ouro, prata e outras pedras preciosas. Essa expedição resultou no povoamento do território que hoje abrange os estados de Goiás e Tocantins, bem como partes dos estados de Minas Gerais e Mato Grosso. É importante ressaltar que o referido ano é considerado “o início da colonização de Goiás” (Oliveira, E., 2012, p. 158).

Em 1727, Bartolomeu Bueno da Silva, o filho, retornou a São Paulo com notícias de suas descobertas e o informe da fundação do Arraial de Sant’Ana. Mais tarde, esse arraial mudaria seu nome para Vila Boa de Goiás⁵⁸, tornando-se a sede do governo da nova Capitania. Esses primeiros assentamentos, além do Arraial de Sant’Ana/Vila Boa de Goiás, incluíam também Meia Ponte (1731), Crixás (1734), São José do Tocantins (1735), Traíras (1735), São Félix (1736), Córrego do Jaraguá (1737) e Santa Luzia (1746).

Todos esses esforços de exploração e de estabelecimento de assentamentos, juntamente com a busca por recursos minerais preciosos, a fundação de diversos povoados e o rápido crescimento urbano, contribuíram para “a descoberta definitiva de Goiás” (Palacín, 1994, p. 16). A partir desse momento, testemunhamos um rápido processo de povoamento das terras recém-descobertas, impulsionado pela descoberta de minas de ouro, seguido pelo estabelecimento de diversos centros urbanos, culminando na criação da Capitania de Goiás. Este marco histórico ocorreu em 8 de novembro de 1744, quando a região alcançou a emancipação política da Capitania de São Paulo. Como discutido anteriormente, a locomoção nessas terras era extremamente desafiadora, o que possivelmente contribuiu para um atraso de cinco anos até que os cidadãos goianos recebessem seu primeiro governador (Palacin, 1994). Após anos de esforços e desafios, o momento decisivo chegou. E finalmente, “[...] em 1749, [...], a Capitania de Goiás foi oficialmente estabelecida, com a nomeação de Dom Marcos de Noronha como seu primeiro governador” (Assembleia Legislativa do Estado de Goiás, 2021, s.p.), posteriormente agraciado com o título de Conde dos Arcos.

⁵⁸ O nome “Vila Boa de Goiás” (Vila Goiana) é uma homenagem dupla ao seu fundador (“Boa” de “Bueno”) e à tribo que originalmente habitava suas terras (“Goiás” dos “Goyazes”).

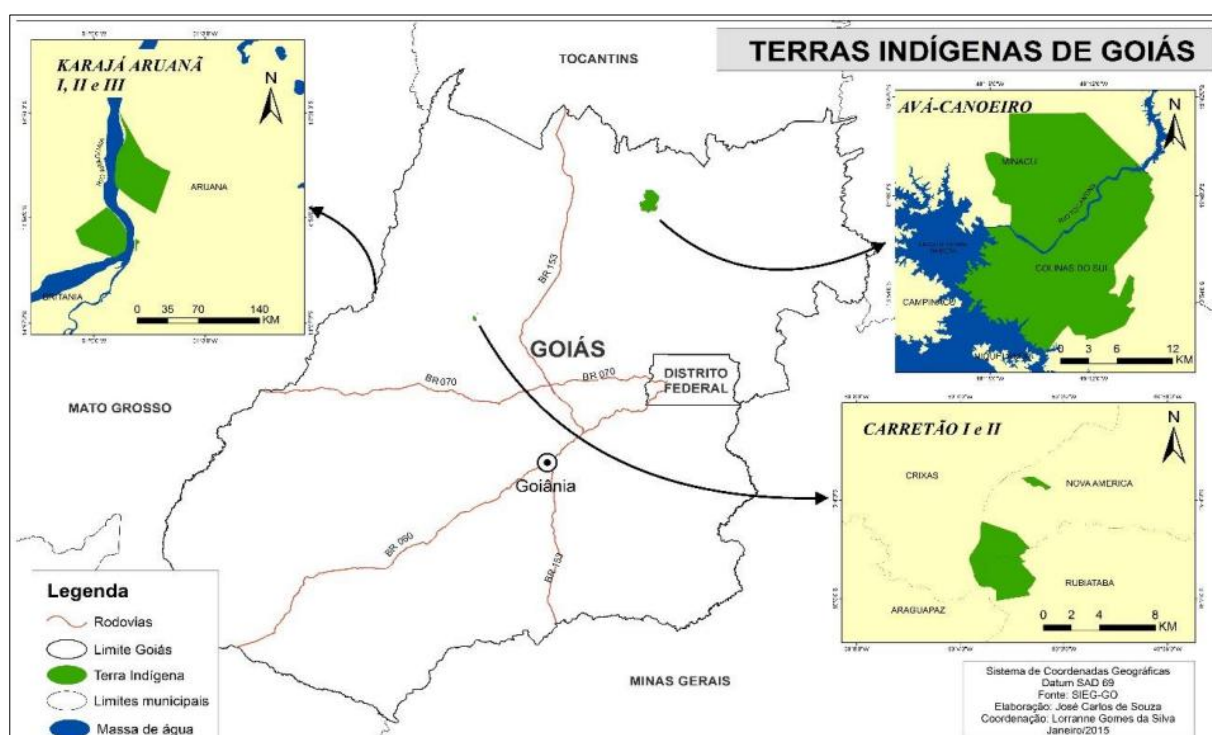
As informações históricas relacionadas aos povos indígenas presentes na região de Goiás, que antes comportava também Tocantins, durante a época da colonização são derivadas exclusivamente “de relatos de viajantes e etnógrafos do século XIX, depoimentos dos próprios indígenas e documentos oficiais do governo sobre os indígenas que sobreviveram ao violento impacto da colonização branca, que desestruturou a sociedade nativa e estabeleceu uma nova, nos moldes dos colonizadores” (Trindade, 2009, p. 22).

Apesar da falta de documentação oficial, há indícios de que, no período da colonização, cerca de cinquenta mil indígenas habitavam a região correspondente ao atual território Goiás-Tocantins, incluindo grupos como: Karajá, Poxeti, Gradaú, Xerente, Capepuxi, Temimbó, Xavante, Akroá, Goya, Tapirapé, Kayapó, Canoeiro, Xacriabá, Curemecrá, Araés, Tecemedu, Apinajé, Guiaguçu, Krixá, Porecramecrã, Amadu e Akroá (Pohl, 1976 *apud* Silva; Lima, Souza, 2018, p. 148). A maioria das línguas faladas no território goiano na época pertencia a diferentes famílias linguísticas do tronco Macro-Jê: a língua Karajá, da família Karajá, e as línguas dos povos Akuen, Kayapó e Timbira, da família Jê (Rodrigues, 1999 *apud* Silva; Lima, Souza, 2018).

Célio Ribeiro Dias Apinagé – indígena da etnia Apinajé e egresso do curso de Licenciatura em Educação do Campo, com habilitação em Artes/Música, da Universidade Federal do Tocantins, Campus Universitário de Tocantinópolis (TO) – aborda, em sua monografia, o primeiro contato de seu povo com a música. À época de sua formação, atuei como professor substituto na referida instituição, nos anos de 2017 e 2018, tendo lecionado em turmas compostas por estudantes indígenas da etnia Apinajé, entre eles o próprio autor. Esse vínculo formativo encontra-se, inclusive, documentado em seu trabalho de conclusão de curso, no qual consta uma fotografia (Figura 1, p. 14) na qual ambos estamos presentes. Segundo Célio Apinagé, esse contato ocorreu por meio de uma canção composta por Pep Puxihtí e outros três amigos. O relato menciona que a composição teve origem nas proximidades do pontal dos rios Tocantins e Araguaia, região conhecida como Bico do Papagaio, localizado no Norte do Tocantins. Essa música emergiu precisamente onde os Apinajé foram avistados pela primeira vez pelos portugueses. O autor explica que “o povo [Apinajé] gostava de viajar e migrar para outras regiões”. E foi nesse contexto de atravessamentos da mata que a música “meõ krepoX runhti” foi composta pelo quarteto de amigos. Sua letra fala de “um grupo de jovens que iam brincar no mato e se transformaram em pássaros, voaram e foram embora” (Apinagé, 2020, p. 14, 18, 28, 36, 42).

Retomando a ideia anterior ao parágrafo acima, com o avanço da colonização em Goiás, os povos indígenas foram submetidos à violência perpetrada pelos colonizadores, o que levou à redução de muitas nações indígenas. Após décadas de extermínio, atualmente, há, conforme Silva, Lima e Souza (2018), três povos indígenas aldeados no território goiano: os Karajá, no município de Aruanã; os Avá-Canoeiro, entre os municípios de Minaçu e Colinas do Sul; e os Tapuio, no município de Rubiataba e Nova América, como indicado no mapa a seguir:

Figura 5 – Mapa das terras indígenas em Goiás⁵⁹



Fonte: SIEG/GO (2015 *apud* Silva; Lima, 2018, p. 150).

Alguns estudos destacam características distintas da música indígena (*Cf.* Quadro 5). É amplamente reconhecido que os instrumentos musicais dessas comunidades são confeccionados a partir de elementos da floresta, com a finalidade de reproduzir os sons da natureza circundante.

A seguir, apresenta-se uma breve descrição dos instrumentos musicais indígenas, conforme a classificação proposta por Berta G. Ribeiro (1994, p. 144), que os organiza em quatro categorias: idiofones, membranofones, cordofones e aerofones.

⁵⁹ Cabe ainda ressaltar a presença dos Xavante (60 pessoas aproximadamente) Xiguanu e Chiquitano na cidade de Aragarças/GO e dos Tapirapé que vivem com a família Avá-Canoeiro em Minaçu/GO.

A classe de idiofones é composta por instrumentos em que a própria substância, devido à sua elasticidade e solidez, ressoa sem necessidade de membranas ou cordas. Esta categoria abrange uma variedade de instrumentos indígenas, como chocalhos e maracás, e é subdividida em diversas subcategorias. Os membranofones são instrumentos em que o som é produzido por uma membrana sob tensão. Basicamente, este grupo é composto por tambores e é pouco representativo na América do Sul. Os instrumentos com uma ou mais cordas estendidas entre pontos fixos são os cordofones. Na música tradicional indígena, eles são igualmente raros, com a possível exceção dos arcos musicais, cuja presença pré-colombiana tem sido objeto de intenso debate. Por fim, os aerofones. Este grupo é talvez o mais simbolicamente importante na América do Sul, representando uma família de instrumentos que passou por extensa elaboração na forma de produzir som. O ar é o vibrador primário e a flauta é um exemplo de instrumento dessa família. No quadro a seguir, há uma lista de instrumentos e dos povos que os usam.

Quadro 5 - Lista de (alguns) instrumentos indígenas⁶⁰

(continua)

INSTRUMENTOS	COMUNIDADE INDÍGENA
Flautas longitudinais com aeroduto	Ramkokamekra-Canela, Tukurina, Kadiwéu, Avá-canoeiro, Wayana-Apalai, Bororó e sem identificação.
Flauta globulares	Xavante, Kadiwéu, Nambiquara, Krahô, Makuxi, Tikuna e Guaraní-Kaiowa.
Flautas sem aeroduto • longitudinal pan	Parakanã, Xavante, Gavião, Tukano e Rio Negro.
Flauta Transversal	Mekranoti.
Clarinetes	Bororó, Waiapi e sem identificação.
Trompete Transversal	Ramkokamekra-Canela, Kaingang, Kaxinauá, Mekranoti, Xerente, Gavião e sem identificação.
Maracá, Trompete Longitudinal	Ramkokamekra-Canela e Mekranoti.
Chocalho em fieira	Xavante, Waiapi, Canela, Kayapó, Mekranoti e sem identificação.
Maracá	Tukano, Assurini, Xikrin, Canela e sem identificação.
Arco de boca	Tukurina e Krahô.
Tambor	Tikuna.
Zunidor	Waurá
Taquapu (bastão de ritmo feito de taquara); Chocalho	Guaraní
Chocalho, buzina, apitos, maracás (maracas), flauta (xiwiwire)	Timbira
Chocalho; chocalho de unha de anta; chocalhos diversos; buzina de cauda de tatu canastra; cinto-chocalho; cachimbo.	Xikrin
Tambor Ka'apor	Ka'apor
Flautas globulares e no formato zoomorfo (peças em cerâmica)	“[Há] semelhança de diversos códigos culturais” entre Tupinambá e Tapajós (Barros, 205, p. 176-177).
Ajaka, apa, Mbaraka, Rawe'i, mbaraka mirim, Takua'pu, Angua'pu	Guaraní Mbya

⁶⁰ O presente quadro é limitado, pois não é objeto de nosso trabalho.

(conclusão)

INSTRUMENTOS	COMUNIDADE INDÍGENA
Sautikapeháw (casco de jabuti) e Sykã (chocalho): P.S.: Posicionados em partes distintas do corpo para produzir som sobre o instrumento, acompanham a marcação acentuada da perna direita quando se inicia a dança.	Suruí Aikewára
Pios	Sem indicação de povos
Maracá (Gôhtàx/Cotoj); Flautas de taboca com uma cabacinha esférica aposta e dois furos para os dedos; flauta dupla; flautas de taquara, com orifício para sopro nasal de uso feminino (botocudos, caingangues, apinajés); Apito Mataco Apinayé; Apito Mataco Apinayé duplo; flauta de pan; cinto maracá de cascos de veado; buzinas e apitos; clarineta com cabaça de ressonância; as gaitas de folhas verdes, os apitos e os bastões de ritmo (botocudos, caingangues); o maracá (caingangues, coroados, aveicomas, craôs); "as trombetas" ou buzinas (craôs, caingangues); Chocalhos confeccionados com cabaça de ressonância; Chocalho de fieira Apinayé; colar de conchas; zunidor; pião de coco	Xavante, Goya, Krixá, Kayapó, Araés, Canoeiro, Apinajé, Capepuxi, Temimbó, Amadu, Xerente, Tapirapé, Poxeti, Karajá, Gradaú, Tecemedu, Guiaguçu, Porecramecrã, Curemecrá, Akroá e Xacriabá. “Para os Krahô [Mehĩ], o Maracá (Cotoj) é o próprio Pé-do-Céu (Côjkwa Kat) e deve permanecer sempre em movimento, garantindo a respiração do mundo. O Côjkwa Kat, também traduzido como Pé-de-Mundo, tem a função de segurar o céu para que não desabe” (Aldé; Krahô, C.; Krahô, G; Herbetta, 2023, p. 432, grifo nosso). As jovens do povo Krahô, quando separadas para se tornarem “hòkrepôj”, isto é, cantoras, adotam os chamados “ instrumentos rituais ”. Estes são usados apenas pelas “ aprendizes de canto ”. Por exemplo, no caso de Prumkwyj e Mixà, ambas de 8 anos, os instrumentos rituais foram Kratre ⁶¹ e Hahĩ ⁶² , “considerados importantes mestres [no] processo de formação das cantoras”. E quem os usa “não pode casar, nem namorar”. Os mestres não são pessoas (p. 441). “Além de contar com os dons e ensinamentos dos instrumentos rituais, para aprender, a pessoa deverá seguir o resguardo da memória (Amjikam Hapaxà) metodicamente”. “Nenhuma pessoa ensina as músicas Mehĩ. É a natureza que ensina”. (Aldé; Krahô, C.; Krahô, G; Herbetta, 2023, p. 436, grifo nosso).

Fonte: Do autor com base em Viana (1986, p. 87), Camarinha (2020), Rodrigues (2020), Grupioni (1994, p. 258) e Silva, Lima e Souza (2018, p. 148), Barros (2015), Rodrigues (2015), Souza R., (2023), Aldé, Krahô, C., Krahô, G., e Herbetta (2023).

É importante ressaltar, conforme Rodrigues (2015, p. 55), que os instrumentos musicais representam elementos da cultura material, ao passo que a música produzida por uma sociedade, suas performances musicais e os conhecimentos musicais são manifestações da cultura imaterial⁶³. Esses diversos aspectos são expressões intrínsecas da humanidade, interdependentes e profundamente interligados. Assim sendo, a “música (vocal, instrumental e do choro cerimonial)” desempenha um papel essencial nas comunidades indígenas.

A música é uma expressão artística que não pode ser tocada nem segurada, mas é experienciada e compartilhada por meio de sons (altura, intensidade, duração, timbre;

⁶¹ “Colar de tucum ou algodão” (Aldé; Krahô, C.; Krahô, G; Herbetta, 2023, p. 436, grifo nosso).

⁶² “Tira larga tecida com algodão, com um feixe nas extremidades, feito de diversos fios de algodão revestidos de miangas, e finalizada com pingentes também de algodão” (*Ibid.*, p. 436).

⁶³ A cultura material refere-se aos objetos físicos e tangíveis criados e utilizados por uma sociedade, enquanto a cultura imaterial diz respeito a práticas, expressões e conhecimentos não físicos, como tradições, rituais, músicas e performances.

melodia, simples ou contrapontística; harmonia, consonante e dissonante; ritmo, dos mais diversos). As performances musicais, como concertos, apresentações ao vivo, cerimônias e rituais, são eventos que envolvem a execução e a interpretação da música em contextos sociais e culturais específicos. Esses dois aspectos da cultura, material e imaterial, estão intrinsecamente relacionados e se complementam, qualificando, assim, o canto e os instrumentos musicais como ferramentas para expressar e manifestar a música, que, por sua vez, reflete as crenças, valores e identidades de uma sociedade, nesse caso, indígena.

Como se pode perceber acima, das comunidades indígenas de Goiás, apenas os Xavante e Apinajé são listados. E, dos instrumentos catalogados, a grande maioria são da segunda comunidade⁶⁴. É importante pontuar que há referências de que os próprios indígenas tocavam seus instrumentos “em cerimônias religiosas e eventos profanos”, como aponta Holler (2005, p. 2005), ao citar a troca de correspondências entre o bispo Pedro Fernandes Sardinha e o padre Simão Rodrigues, ainda em 1552.

Na pesquisa de Wallace Rodrigues, intitulada “A literatura dos viajantes do século XVI ao XIX e suas imagens de instrumentos musicais indígenas” (2020), não se mencionam os povos indígenas que habitavam toda a Goiás da época. Noutro importante trabalho intitulado “Considerações sobre música e instrumentos musicais indígenas”, assinado por Márcia Vianna (1986), sendo este inclusive parte de uma série de pesquisas iniciada em 1978 no acervo tribal da Divisão de Iconografia e Museus, também não são citados instrumentos musicais dos povos originários de Goiás.

No entanto, deste último, vale frisar alguns aspectos relacionados ao canto. Segundo a autora, a música instrumental e vocal, bem como a dança, coexistem entre os povos indígenas. Entretanto, a música pode ser exclusivamente vocal, sem necessariamente estar acompanhada de dança. Acrescentando ainda que:

Muitos outros grupos vinculam certas danças e certos cantos ao seu comportamento mítico-religioso. Entre muitos dos [indígenas] Guaraní, cantos específicos são recebidos através de sonhos ou como comunicação extraterrena. São cantos que fazem parte da personalidade do indivíduo. Nesses casos quanto maior o número de cantos, mais elevada, num sentido religioso, é a personalidade do canto. A entoação desse tipo de canto é sempre vinculada a inspiração, e não a ocasiões preestabelecidas. [...] Da mesma forma que o canto vocal e a dança, os instrumentos musicais são muitas vezes manifestações da relação do homem com seu criador, ou com o mundo extraterreno, pois é comum serem vinculados a um aprendizado e a um legado de origem divina (Viana, 1986, p. 89-90).

⁶⁴ Nos mantivemos atentos e investigando os instrumentos musicais dos povos originários de Goiás, mas sem mais avanços.

Nesse contexto, Grupioni (1994, p. 233) ressalta que “o grande tema tratado na música indígena é a natureza”. Por conseguinte, a música está intrinsecamente relacionada também a “aspectos da organização social e da cosmologia”, conforme observado por Ribeiro (1994, p. 141).

Nas comunidades indígenas, a música manifesta-se sobretudo nos rituais, que são consistentemente eventos musicais. Nesses espaços ritualísticos:

A matéria-prima de que é feito o instrumento e o lugar do corpo em que é fixado possuem, também, um significado que varia conforme a tribo e o evento musical. O fato de determinados indivíduos tocarem música num ou noutro espaço, para certas plateias e não para outras, produzindo efeitos sonoros distintos, pode ser altamente significativo para a correta interpretação de um rito (Seeger, 1986⁶⁵, p. 174 *apud* Ribeiro, 1994, p. 141).

Em se tratando de canções, transmitidas oralmente de geração em geração, Giannini (1994, p. 146, 151) relata que “[...] vários ‘cantos de aves’ são entoados durante os rituais”. Antes dos rituais, contudo, “estas mediações [para aprendizado dos segredos da natureza] se estabelecem pela ação de um xamã que, ao se comunicar com os animais, aprende seus nomes, danças e cantos, transmitindo estes conhecimentos aos homens”.

Em relação às letras dos cantos, Grupioni (1994, p. 233) explica que constam de “descrições minuciosas da fauna, da flora e da relação dos homens com a natureza”. Vale a leitura de um excerto do referido autor sobre os rituais que podem nos dar um direcionamento em relação à comunicação indígena em comunidade, com a natureza e o sobrenatural:

Numa perspectiva mítica, uma ideia de fundo compartilhada pela mitologia destes povos situa a origem da música nos primórdios da criação, quando os bichos falavam e os homens aprenderam com eles melodias, danças, além de uma série de técnicas e enfeites. Houve então uma ruptura e os bichos desaprenderam tudo. Ficando os homens com toda a herança deste conhecimento. Os instrumentos musicais parecem sempre estar querendo imitar o som de entidades sobrenaturais [...]. Interpretar estas músicas, é passar para outra realidade, para o universo mítico [...]. Muitas vezes o intérprete é, naquele momento, aquele animal ou aquela entidade. Esta passagem para o mito não é tanto uma volta ao passado, mas um contato com as forças originárias, indispensável à continuidade do grupo. Daí a importância que os [indígenas] dão ao bom desempenho da performance musical ou do cerimonial. Um erro do cantor ou um momento de desatenção pode, em alguns casos, deixar de produzir os efeitos benéficos e também trazer graves consequências para a aldeia. A música sempre ocorre em contextos precisos: cantigas de roda para brincadeira de crianças, cantos de caçada, gritos ou buzinas para comunicação à distância ou cerimoniais de iniciação, ciclos propiciatórios, rituais guerreiros ou fúnebres, curas xamanísticas ou cantos religiosos. Quem toca ou canta o que em cada um destes contextos também é algo bem definido. [...] O cerimonial é o

⁶⁵ SEEGER, Anthony. Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais. In: RIBEIRO, D; RIBEIRO, B. G. (Orgs). **Suma Etnológica Brasileira**. Vol. 3 – Arte Indígena. Petrópolis: Vozes, Finep, 1986.

momento da transmissão de valores e de conhecimentos e do direito de executar determinados cantos ou instrumentos, de usar nomes ou ornamentos. A música está, quase sempre, associada à dança. A repetição das letras, o ritmo marcado, a energia do coletivo levam a um transe musical. Os cantos podem ser ensaiados diariamente durante meses de preparação e repetidos por mais de doze horas consecutivas no encerramento de um cerimonial (Grupioni, 994, p. 257-258).

Os autores Veronica Aldé, Creuza Krahô, Gregório Krahô e Alexandre Herbetta (2023, p. 433, grifo dos autores) – sendo os dois autores centrais cacica e cacique, respectivamente – de um dos capítulos que compõe o livro *Povos Originários* da Coleção Goiás + 300, afirmam que “vem ficando cada vez mais explícita a importância dos cantos, ou *me increr*, como uma de suas principais matrizes epistêmicas, onde estão assentadas filosofias, teorias e conhecimentos ancestrais que orientam e sustentam o modo de vida Mehĩ”. Os mesmos autores explicitam que “é na oralidade e na musicalidade que as pedagogias Mehĩ (Krahô) se expressão e se renovam”:

Figura 6 – Encontro de Cantores Krahô, Aldeia Areia Branca, Território Indígena (T.I) Krahô, 2021



Fonte: Veronica Alde (2021 *apud* Aldé, Krahô, C.; Krahô, G.; Herbetta, 2023, p. 434).

Há, inclusive, um esforço do Núcleo Takinahaky de Formação Superior Indígena (NTFSI) – que coordena o Curso de Licenciatura em Educação Intercultural da UFG, contando até 2023 “com cerca de 300 discentes pertencentes a 30 povos indígenas”, abrangendo Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, Tocantins e Maranhão – em priorizar e incentivar “os alunos indígenas a realizarem pesquisas e trabalhos sobre seus próprios

repertórios orais que se mantem vivos e em circulação [...]” (Aldé; Krahô, C.; Krahô, G.; Herbetta, 2023, p. 433-435).

Os grupos indígenas não apenas se distinguem da população não indígena, mas também apresentam uma significativa variedade interna entre si. Esta diversidade se manifesta em várias esferas, incluindo tradições, músicas, danças, arte, religião, economia e línguas. Essas distinções começam a ser ensinadas desde a infância. As crianças são plenamente imersas na vida comunitária, acompanhando os adultos em suas atividades diárias pelo território desde tenra idade. Elas participam ativamente de atividades como ir à roça, pescar e visitar outras aldeias. Durante essas jornadas, as crianças absorvem conhecimento sobre a natureza, identificando os hábitos dos animais, aprendendo sobre as propriedades das plantas e adquirindo técnicas para obter alimentos. Além disso, recebem ensinamentos por meio de cantos e histórias transmitidos pelos mais velhos (Grupioni, 1994, p. 254, 257). Sobre esse aspecto, corrobora o historiador e cronista Cunha Mattos (*apud* Vieira, 1971, p. 87, grifo nosso) ao discorrer sobre os homens da tribo Xavante. Esses são criados “apartados em casa particular até chegarem a uma idade competente”, onde “são educados” com o intuito de se tornarem “bons guerreiros, corredores e caçadores, além de **receberem instruções em canto e dança**”. Essa formação visa prepará-los para participar tanto das guerras quanto das festas, aspectos “constantes na psicologia do indígena brasileiro”.

Curioso que, para certos povos Tupi-Guarani, receber o “nome-alma” de um antepassado equivale a uma forma de reencarnação dos mortos ou de seres celestes, sugerindo, assim, uma possível associação entre a continuidade do xamanismo e a perpetuação de determinados nomes. É na infância que alguns indivíduos manifestam certos “sinais de uma vocação xamânica, de acordo com os padrões culturais nativos, como a habilidade de **cantar durante o sono**” (Viveiros de Castro, 1986⁶⁶ *apud* Rodrigues, 2013, p. 107, grifo nosso).

No contexto dos Maxacali de Minas Gerais, a música desempenha um papel crucial nos rituais de cura e na formação da identidade individual. Para alcançar plenamente a identidade Maxacali (tikmu’un), é fundamental que, ao longo de suas vidas, possuam os cantos Yâmîy (espíritos cantores que habitam o além). Essa conexão dos povos indígenas com a música transcende os limites fronteiriços da comunidade Maxacali, como evidenciam os “exemplos nos quais a música de um grupo se entrelaça com a [...] de outro, seja este outro

⁶⁶ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. **Araweté**: os deuses canibais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ANPOCS, 1986.

grupo indígena, outra faixa etária, outro clã, animal ou espírito”, como destacado por Queiroz (2006, p. 21, 24).

No entanto, toda essa riqueza de interação entre indígenas, a natureza e o sobrenatural não foi reconhecida e, pior ainda, pode até ter sido deliberadamente ignorada. Conforme observado por Bastos (2006) em seu “O índio⁶⁷ na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento”:

Não faz parte dos discursos modernos usuais - científicos e de senso comum - sobre a ‘música brasileira’ colocar em suas origens a ‘música indígena’. O corriqueiro a este respeito é que a fábula das três raças retroaja à de duas, o célebre triângulo racial brasileiro reduzindo-se assim a um segmento de linha, com os extremos ocupados por ‘negros’ e ‘brancos’. Não há lugar aqui, portanto, para os [indígenas], a mestiçagem que estaria na base da formação da música brasileira limitando-se tão somente a brancos e negros (Bastos, 2006, p. 115).

As narrativas dominantes sobre a formação da música brasileira frequentemente negligenciam a contribuição dos povos indígenas nesse processo. E, como já vimos, não é uma percepção isolada desse autor. A positividade exemplificada acima, a respeito da sinergia musical, na qual as expressões sonoras de um coletivo amalgamam-se com as de outro, inclusive entre distintas comunidades indígenas, nos traz, aliás, novamente à mente a questão da migração. Vamos nos ater, a esse respeito, à observação de Bastos (2006), na qual disserta que:

Estudos recentes arqueológicos, no entanto, apontam para as terras baixas da América do Sul, ao tempo da chegada aqui dos colonizadores europeus, como um grande universo relacional, extremamente diverso e no qual não parecia haver lugar para isolamento. Universo este densamente populoso, onde, além da existência de bandos e tribos igualitários, a aparição do estado - através dos cacicados amazônicos (chefaturas hierárquicas), similares aos estados clássicos do mar Egeu e do vale do Indo, segundo Roosevelt (1992, 1998) e outros (Roosevelt, 1994) - é um dado básico. Há rei, há lei, há igreja aqui, sim, embora de naturezas, sem dúvida, diferentes das correspondentes européias do século XVI. Também, segundo essa arqueologia recente, os [indígenas] tupinambá e guarani - ocupantes da larga faixa do litoral brasileiro e os indígenas modelares da literatura quinhentista e seiscentista - parecem constituir, no século XVI, o resultado de um longo processo de expansão territorial (de cerca de 3.000 anos) de duas grandes configurações estatais emergentes tupi-guarani, com origem no Amazonas (Noelli et al., 1996, Hackenberger et al., 1998). O que do “[indígena] puro” aqui, então, uniforme, atrasado, isolado? (Bastos, 2006, p. 119-120).

A hipótese de que as músicas indígenas constituam a base de muitos dos universos musicais rotulados como “folclóricos” em vastas regiões do país é considerada. O caso do Nordeste emerge como um exemplo significativo dessa dinâmica, em que o universo musical

⁶⁷ O termo índio caiu em desuso por ser considerado estereotipado. Indígena é o termo correto para se referir aos povos originários do Brasil.

e ritualístico do “toré”⁶⁸ parece assumir um papel central, servindo como linguagem cultural comum que permeia toda a região, da Bahia ao Ceará (Bastos, 2006, p. 123).

Em relação às influências de outros povos nas terras de Goiás, encontramos em Silva, Oliveira e Melo (2012) que:

Estudos arqueológicos indicam que há 11 mil anos **povos de origem negroide e mongólica se encontraram na região do Cerrado**⁶⁹. Esse encontro foi promovido por significativas alterações ambientais, quando um processo de desertificação provocou a redução da fauna em certas regiões da América do Sul. Alguns milhares de anos depois, **os indígenas do grupo Tupi, provenientes do litoral, encontraram-se com os Jê, habitantes do centro do país**. Estes povos estabeleceram densas relações com o Cerrado. No século XVIII, houve uma redefinição nas bases dessas relações a partir de **outro encontro: bandeirantes paulistas, escravos africanos e portugueses** se encontraram no Cerrado e alteraram os diálogos travados entre a natureza e a cultura nesse bioma. Percebemos, então, que **desde a pré-história o Cerrado é lugar de encontros entre povos de culturas diferentes**” (Silva; Oliveira; Melo, 2012, p. 6, grifo nosso).

A citação acima nos chama a atenção para alguns aspectos importantes. A presença e a interação dos povos de origem negroide e mongólica na região do Cerrado, conforme indicam estudos arqueológicos, constituem um aspecto crucial da história pré-colonial (obviamente abrangendo o período pré-histórico⁷⁰) dessa área. Os povos de origem negroide, com suas características fenotípicas distintivas, remontam a uma longa linhagem de ancestrais africanos, enquanto os povos de origem mongólica têm raízes na Ásia Central e Oriental. Essas duas linhagens étnicas, embora geograficamente distintas, encontraram-se e interagiram na região do Cerrado há cerca de 11 mil anos, aproximadamente 8.974 a.C., conforme sugere a pesquisa de Silva, Oliveira e Melo (2012).

⁶⁸ FUNAI. **Conheça o Toré, ritual de diferentes etnias do Nordeste do país**. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 18 jul. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2022-02/conheca-o-tore-ritual-de-diferentes-etnias-do-nordeste-do-pais>. Acesso em: 27 out. 2025.

⁶⁹ Considerando que, no momento da escrita desse texto, estamos em 2026, o cálculo seria: 2026 – 11.000 = 8.974 a.C. Portanto, aproximadamente 8.974 a.C. corresponderia a 11 mil anos atrás. Essa é uma forma interessante de compreendermos a vasta história da região do Cerrado e a presença de diferentes povos ao longo do tempo.

⁷⁰ O período da Pré-História abrange desde o surgimento dos primeiros seres humanos até o desenvolvimento da escrita e o início das civilizações urbanas, marcando o fim da pré-história e o início da história registrada. Durante a Pré-História, os seres humanos viveram em sociedades caçadoras-coletoras, desenvolveram ferramentas de pedra e madeira, e gradualmente dominaram a agricultura e a domesticação de animais. Este período é subdividido em Paleolítico, Mesolítico e Neolítico, marcando diferentes estágios de evolução humana (Prous, 2006). Esse assunto nos leva ao próximo período, que é o surgimento da escrita, um marco significativo que marca a transição da Pré-História para a História registrada, pois permitiu que as sociedades começassem a registrar eventos, leis, crenças e avanços culturais de forma escrita. Isso possibilitou uma compreensão mais detalhada e precisa do desenvolvimento humano ao longo do tempo (Cohen, 1970).

Essa interação entre grupos étnicos tão diversos implica uma complexa dinâmica de **migração humana, trocas culturais e influências genéticas** ao longo de milênios. Esses encontros pré-históricos não apenas moldaram a composição étnica da região, mas também deixaram um legado de intercâmbio cultural e desenvolvimento humano, assunto que merece maiores aprofundamentos, que não é a proposta deste estudo. A pesquisa de Silva, Oliveira e Melo (2012) reforça e, novamente, destaco esse assunto: a hipótese levantada neste tópico sobre as migrações em direção ao Cerrado.

Em relação às influências africanas no desenvolvimento da música vocal na região, sabe-se que, segundo Alencastro (2000, p. 33, 85), “até 1600, os portugueses haviam comercializado a quase totalidade de 125 mil negros traficados da África para a América, mas apenas 40% tinham sido desembarcados em portos brasileiros”. A demanda desumana pela escravidão lamentavelmente se intensificou, com estimativas que sugerem que “entre 1551 e 1820, o Brasil recebeu quatro milhões de africanos escravizados”. Os relatos são de puro terror, desde as prisões em terra natal, perpassando pela travessia no mar, até a chegada ao Brasil. Um trajeto que ceifou a vida de milhões.

Entre os que conseguiram sobreviver às duras condições iniciais da captura, às viagens nos navios em que eram transportados acorrentados e às inúmeras doenças tropicais e outras adversidades enfrentadas pela crueldade dos portugueses e de outros povos, é surpreendente notar o aumento de seus números. De acordo com Maxwell (2005, p. 109, 299), excluindo-se os povos originários, em 1776 Minas Gerais contava com mais de 300 mil habitantes, o que equivale a 20% do total da América Portuguesa, constituindo, assim, a maior aglomeração da colônia. “Mais de 50% da população era negra, integrada por africanos importados ou por escravos brasileiros de pura herança africana”. O autor não menciona igualmente o Estado de Goiás quanto ao número de africanos ou povos originários, mas aponta que sua população, entre 1772 e 1782, foi de 55.514 habitantes.

Nesse contexto devastador da crueldade humana, Rezende⁷¹ (1989 *apud* Perpétuo, 2021, p. 46) revela o conteúdo de um antigo documento, datado de 1717. Nele, é descrito que os escravos africanos “entoavam melancólicas canções no dialeto banto; invocavam a proteção dos orixás através de danças como o caxambu, acompanhadas de chocalho e batidas dos pés”. Sobre esse assunto, Angela Grillo (2010, Volume 1 e 2), em pesquisa de mestrado,

⁷¹ REZENDE, Maria da Conceição. **A música na história de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1989. Infelizmente não conseguimos ainda localizar esta obra.

desenvolve um estudo inédito “que focaliza o percurso da criação do manuscrito *Preto*”⁷² [de Mario de Andrade], constituído, sobretudo, de notas de trabalho abarcando a coleta de assuntos e tópicos [...] (Grillo, 2010, p. 12, Volume 1), que integra a seção pós-textual da dissertação “O dossiê *Preto* no Catálogo Analítico da série Manuscritos Mário de Andrade”, descreve o seguinte trecho da “Seção XIV: Escravidão de Africanos [...]”:

Estes povos pertencentes em geral à região que os geógrafos antigos chamavam de Nigricia, distinguem-se sobretudo pela facilidade com que suportavam o trabalho no litoral do Brasil, facilidade proveniente da sua força física, da semelhança de climas, e não menos de seu gênio alegre, talvez o maior dom com que a Província os dotou, para suportar a sorte que os esperava; pois que, com seu **canto monótono, mas sempre afinado e melodioso**, disfarçavam as maiores penas. (Grillo, 2010, p. 14, Volume 2. Notas de Trabalho: Escravidão, grifo nosso).

Ouve-se dia e noite **o som da marimba do escravo africano**. (Grillo, 2010, p. 188, Volume 2, Notas de Trabalho: O Mulato. Documento 201, grifo nosso).

[...] Quando andam sozinhos falam com os botões ou riem alto para si mesmos, assobiam ou cantam. Parece que especialmente **o canto, embora sem melodia fixa**, lhes dá um prazer grande. (Grillo, 2010, p. 197, Volume 2, Notas de Trabalho: O Mulato. Preto n. 153, grifo nosso).

Nesses documentos de Mário de Andrade, recolhidos por Angela Grillo (2010, p. 226 Volume 2), consta um trecho do livro de Mello Filho Moraes, de título *Factos e Memórias* (1904)⁷³. Trata-se de uma fotografia da página quatro desse livro, na qual o autor narra os horrores vividos pelos africanos escravizados: “Na promiscuidade mais horripilante, nas profundezas d’aquelle cárcere, na immundicie d’aquelle esconderijo, o ultimo ai do moribundo era correspondido pela gargalhada estridula do alienado, [...] pântano da deshumanidade e da dor [sic]”. Num outro cenário, “[da] mendicidade do Rio de Janeiro”, já ao fim da página, a música soa como bálsamo às feridas de tamanho sofrimento africano:

Constituídas as primitivas turmas de mendigos por escravos d’Africa, como ficou dito, errantes ou estacionados nas praças, velhos trovadores de Benguela e de Angola, maltrapilhos, nus da cintura pra cima, encostavam ao ventre enrugado e negro as cuias de suas marimbas, e o casco de côco de seus urucungos em arco, ao som de cujas toadas nativas deliciavam seus conterrâneos, que, secundando-os em côro, lhes cediam após espontânea esmola que humilhava os sentimentos de seus senhores [sic]. (Filho Moraes, 1904, p. 4 *apud* Grillo, 2010, p. 226, Volume 2. Notas de Trabalho: Música).

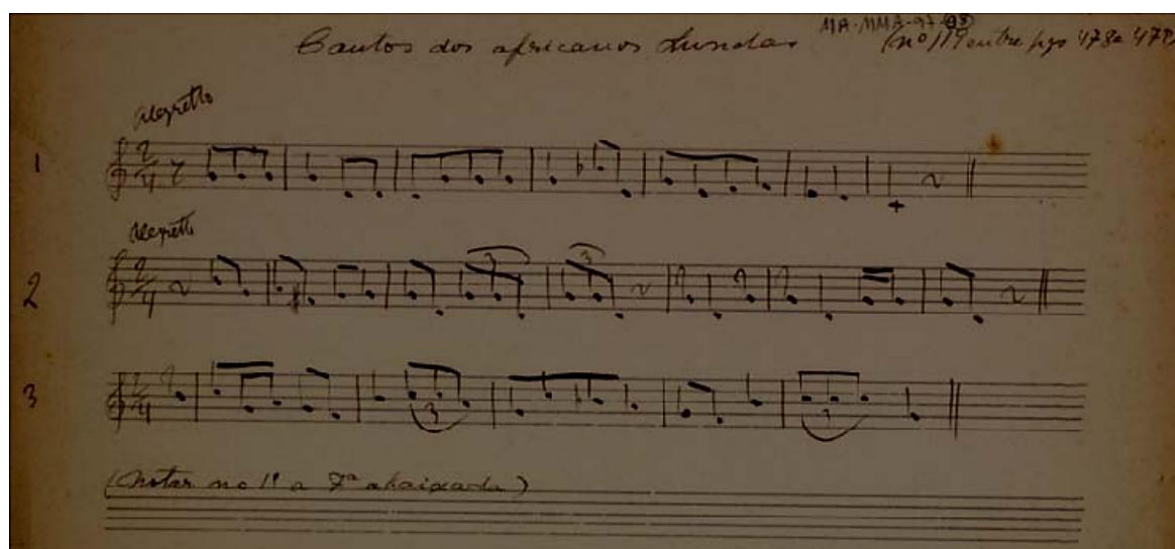
⁷² “Estudo [este] desenvolvido durante 20 anos, aproximadamente, [e que] foi interrompido pela morte prematura de Mário de Andrade, trata-se de mais um projeto inacabado e original do escritor. O dossiê integra a série Mário de Andrade, em seu acervo no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo”. (Grillo, 2010, p. 12, Volume 1).

⁷³ FILHO MORAES, Mello. **Factos e memórias**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904. (BYAP).

As mazelas sofridas acima encontram ressonância noutra nota de trabalho de Mário de Andrade. Trata-se de outro documento, um bloco de notas assinado por Zé Bento, “autógrafo a grafite”, cuja catalogação de Grillo (2010) indica o subtema “costume e música”: “Músicos pretos/ Vestidos todos à trágica / mas de diferentes cores”. (Taunay, Affonso d’E. 1915⁷⁴ *apud* Grillo, 2010, p. 410, Volume 2. Notas de Trabalho: Música. Documento 309).

Apesar das agruras, o canto estava sempre presente nos afazeres, quer de dia, quer de noite, quer na cidade, quer no campo. Eles cantam sobre temas do cotidiano e da saudade de casa (Cf. Grillo, 2010, p. 283, 328, Volume 1). Uma dessas canções foi registrada por Henrique Carvalho (1890⁷⁵ *apud* Grillo, 2010, p. 289, Volume 1):

Figura 7 – Canto dos africanos Lundas⁷⁶



Fonte: Henrique Carvalho (1890, p. 478-479 *apud* Grillo, 2010, p. 289, Volume 1).

⁷⁴ TAUNNAY, Affonso d’E. Frei Gaspar da Madre de Deus. **Revista do Instituto Geográfico de São Paulo**, n. 20, 1915.

⁷⁵ CARVALHO, Henrique Augusto Dias de. **Ethnographia e história tradicional dos povos de Lunda**. Lisboa: Imp. Nacional, 1890.

⁷⁶ Autógrafo à tinta preta; folha pentagramada cortada ao meio (12 x 23,2); manchas de fungo. Transcrição: Canto dos africanos; MA-MMA 97-98; n° 119 entre pgs 478 e 479; 1; 2; 3 (são três cantos distintos); Alegretto; Clave de Sol; Compasso binário; Alegretto; notar no 1ª a 7ª abaixada. Em relação à transcrição, quanto ao texto do último pentagrama, considerando que o primeiro e último traço são parênteses, não parece ser a palavra “notar”. As duas primeiras palavras parece ser “Ch”. Talvez, pela não clareza e permanecendo a dúvida, Grillo não tenha tido alternativa a não ser considerar a palavra mais nítida, a saber, “notar”, como já consta. Entretanto, se considerarmos o contexto, a primeira palavra pode ser “Cantar”. No entanto, a terceira letra desentoaria, ou seja, ela não parece, pelo menos na estética, com as demais letras “a”. Assim também considerando ser a palavra “notar”, a letra “n” observada pela autora também não parece com a letra “n” de “na”. Além disso, as duas palavras “Alegretto” que constam na transcrição acima, não constam no estudo de Grillo. O 1 e 7 da autora estão indicados como 1º e 7º, e, olhando mais atentamente e pelo contexto musical, a notação deveria ser 1ª e 7ª.

Um ponto que merece destaque, citado acima, diz respeito à 7ª abaixada. A explicação sobre essa variação da escala diatônica (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si), e que tem “grande valor tensional”, é dada a partir da música nordestina, onde se entende que quando ocorre “uma tensão harmônica” do tipo 7ª abaixada (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, **Si bemol**) ela é “traduzida para uma tensão corporal [que, por sua vez] mantém o ouvinte atento ao cantador” (Carvalho, 2007, p. 32 *apud* Grillo, 2010, p. 289, Volume 1).

Clóvis Moura, no livro *Brasil: raízes do protesto* (1983), afirma que a influência do povo africano é incontestável, principalmente na música brasileira. Refere-se o autor aos batuques, às batidas e ao gingado, elementos tão presentes desde os primórdios nas rodas de capoeira. E, numa ampliação desta perspectiva, Helder Silva, em artigo intitulado “A cultura afro como norteadora da cultura brasileira”, afirma que “a influência africana na música brasileira se manifesta na melodia e no ritmo de alguns estilos”, destacando que o samba é “[...] a principal influência da música africana no Brasil [...]”. Cabe pontuar que o samba, [nascido] em meados da década de 1920 [...] no Rio de Janeiro [...], permitiu a criação de outros ritmos, tais como: o samba-enredo, o samba-de-breque, o samba-canção e a bossa nova” (Silva H., 2014, p. 29-30).

Entretanto, antes do samba, o Brasil já vinha sendo marcado pela riqueza e diversidade de outras expressões culturais de tradições musicais africanas. E, ao longo dos séculos, essas manifestações foram se desenvolvendo e se transformando. Dentre essas expressões, destacam-se o coco, o moçambique, o maracatu, o frevo, a capoeira (*Cf.* Oliveira, J., 2022, para arco musical da capoeira), o afoxé, o jongo, o candomblé, o lundu e o maculelê⁷⁷, como

⁷⁷ O coco, também conhecido como bambelô, é uma dança popular litorânea do Nordeste, especialmente em Alagoas. Consiste em uma roda de dança, onde os participantes executam passos de sapateado em pares, acompanhados de palmas e cantos. Já o moçambique é uma dança ritualística praticada comumente em São Paulo, Minas Gerais e na região Central do Brasil. Os dançarinos formam uma esteira em formato de losango com bastões, pulando, agachando e sacudindo, sem tocar nos bastões, enquanto entoam louvores aos santos, tanto individualmente quanto em coro. O maracatu, originário das cerimônias de coroação dos reis africanos, é um desfile carnavalesco que teve suas raízes nos chefes tribais vindos do Congo e de Angola. Surgiu como uma forma de exibição de poder e força, mesmo em meio à realidade da escravidão. O frevo, considerado um símbolo do carnaval pernambucano, é uma dança coletiva que recentemente foi reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Surgiu a partir da capoeira, com movimentos estilizados para evitar a repressão policial. A capoeira, originária de Angola, era inicialmente praticada como uma dança religiosa. No entanto, durante o século XVI, os escravos fugidos em Palmares utilizaram seus movimentos como forma de ataque e defesa contra expedições de captura. Embora proibida pelo Código Penal de 1890, a capoeira resistiu até sua legalização, sendo reconhecida como Patrimônio Cultural Brasileiro e registrada como Bem Cultural de Natureza Imaterial em 2008. O afoxé, surgido na Bahia, é uma expressão musical associada aos blocos afro, que desfilam durante o Carnaval de Salvador. Originado no final do século XIX, o afoxé combina elementos musicais africanos, como os ritmos do candomblé, com instrumentação ocidental, como tambores e metais. O jongo, originário das regiões do Sudeste, especialmente no estado do Rio de Janeiro, é uma tradição musical afro-brasileira que remonta ao período colonial. É uma dança de roda que combina música, dança e poesia, trazendo influências de ritmos africanos como o batuque e o lundu. O candomblé,

apontam os trabalhos de Malk (2011), Silva H., (2014) e Lopes (2014), dentre outros. Apesar de já citado acima o elemento melodia que se faz presente na música africana, talvez seja importante nova ênfase nesse elemento. Nesse sentido, destacamos a fala de Tiago Pinto e Priscila Correa (2018), na apresentação do “Dossiê: Música e pensamento africano”. Para esses autores:

Existe um imaginário amplamente difundido entre nós, emitido tanto por estudiosos quanto por leigos, de que música africana, e, por conseguinte a afro-brasileira, se pauta essencialmente no “tambor”, e naquilo que o tambor emite, no “ritmo”. [...] É evidente, que estes conceitos não correspondem à realidade. São preconceitos, simplesmente (Pinto; Correa, 2018, p. 6).

A cultura material africana também engloba “artesanatos e técnicas de [...] fabricação de instrumentos musicais” como o berimbau, reco-reco e atabaque. Os afrodescendentes fundamentam suas tradições na oralidade, e a expressão vocal pelo “canto sacro” talvez seja a que mais se aproprie desse formato. A “música sacra” e “a dança sacra” também figuram nessa oralidade (Silva H., 2014, p. 31, 33).

Com “[...] reflexões e sugestões [que] visam contribuir à compreensão das práticas musicais da diáspora africana”, Makl (2011, p. 60-61) defende que “as práticas musicais negras da diáspora aparecem [...] como portadoras de sentidos civilizatórios”. O autor chama atenção para “os processos de *poiésis* musical⁷⁸” que são permanentes e “se encontram continuamente em diálogo nas práticas dos próprios músicos, compositores e improvisadores”. Adensando um pouco mais, ele discorre que esses “processos de *poiésis* musical nas práticas criativas das artes expressivas negras deram lugar à transformação e criação de novas formas”, das quais destacamos a que se refere aos “corais negros, como os *Jubilee Singers*, em começos do século XX” – obviamente influíram noutras formações – que,

embora não seja estritamente um estilo musical, é uma religião de matriz africana que tem uma forte expressão musical em seus rituais. As cantigas, os toques de tambor e as danças sagradas desempenham um papel central nos cultos religiosos, mantendo tradições ancestrais vivas desde o período colonial. O lundu é um gênero musical e de dança que teve origem nas comunidades afro-brasileiras durante o período colonial. Misturando influências africanas e europeias, o lundu era frequentemente acompanhado por instrumentos como a viola e o cavaquinho, e era praticado em festas e celebrações populares. Por fim, o maculelê, originário da Bahia, é uma dança folclórica afro-brasileira que surgiu entre os trabalhadores nas plantações de cana-de-açúcar. Combinando movimentos ritmados com o batuque dos atabaques, o maculelê é uma expressão vibrante da cultura afro-brasileira. Essas expressões musicais são parte fundamental da identidade cultural do Brasil, refletindo a diversidade e a riqueza das influências africanas na formação do país. (Malk, 2011; Silva H., 2014; Lopes, 2014; Oliveira, J., 2022).

⁷⁸ CARVALHO, José Jorge de; SEGATO, Rita Laura. **Sistemas Abertos e Territórios Fechados**: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais. *Série Antropologia n. 164*. Brasília: UnB, 1994.

nas palavras do autor, ocorreram em uma “disseminação rizomórfica”⁷⁹, ou seja, um processo de circulação cultural não linear.

Duas outras considerações nos chamam a atenção no referido trabalho de Makl (2011). A primeira é a de que “todas as estratégias de arte estão presentes na música negra: complexidade e disciplina; [...] improvisação para parecer espontânea, fácil e tranquila; [o uso de] objetos a mão, [isto é] as coisas disponíveis; [e o cuidado em] não deixar ver as emendas e costuras”. Além disso, é preciso “dar atenção às sentenças, à estruturação por meio das repetições que organizam a música, à textura (a heterofonia de sons) e ao tom que permitem destaques momentâneos de uma voz em relação à polifonia do coletivo” (p. 61-62). A segunda é a que uma das complexidades da música negra “encontra-se notavelmente desenvolvida [...] na heterofonia ou diversidade de vozes/sons” (p. 64).

Considerando os dois últimos parágrafos acima, três expressões e/ou termos merecem uma melhor explanação, a saber, *poiésis* musical, disseminação rizomórfica e práticas musicais negras na diáspora.

A palavra *poiésis*, que deu origem à palavra poesia na língua portuguesa, tem origem na filosofia grega antiga e se relaciona com a ideia de “fazer”, “criar”, “vigorar no ser” e/ou “eclodir na plenitude”. No contexto da música, a *poiésis* musical refere-se ao processo de criação musical ou à atividade criativa e envolve a capacidade dos músicos, compositores e improvisadores de conceber, desenvolver e expressar ideias musicais por meio de diferentes meios e formas de expressão (Poiésis, 2022).

Por sua vez, a expressão “disseminação rizomórfica”, formulada por Paul Gilroy (2001) e empregada por Makl (2011), refere-se a um padrão de disseminação ou propagação que ocorre de maneira semelhante às raízes de uma planta rizomática. O termo “rizomórfico” deriva de “rizoma”, uma estrutura subterrânea das plantas que cresce horizontalmente e em várias direções, estabelecendo conexões e ramificações (Rizoma, 2014). Nesse contexto, a disseminação rizomórfica sugere que as práticas musicais negras da diáspora africana se espalharam de forma descentralizada, multifacetada e interconectada, assim como as raízes de uma planta rizomática. Isso implica que essas práticas musicais não seguiram uma rota linear ou hierárquica de transmissão, mas sim se ramificaram em diferentes direções, influenciando e sendo influenciadas por uma variedade de contextos culturais, geográficos e sociais ao longo do tempo. Portanto, ao usar o termo disseminação rizomórfica, Makl destaca a natureza complexa e fluida das interações culturais e musicais entre as comunidades afrodescendentes

⁷⁹ Conceito que Makl (2011) evoca de Paul Gilroy (2001, p. 38).

na diáspora africana, enfatizando a diversidade e a interconectividade das práticas musicais negras em diferentes partes do mundo.

O termo “práticas musicais negras na diáspora” refere-se, conforme Silveira e Santos (2018), às expressões musicais desenvolvidas por comunidades afrodescendentes ao redor do mundo, que foram dispersas a partir do continente africano durante a diáspora africana, especialmente durante o período de escravidão. Esses africanos escravizados e seus descendentes mantiveram suas tradições culturais, incluindo suas práticas musicais, mesmo em condições adversas e em novos contextos geográficos e sociais, como já apontado na literatura apresentada. Assim, as práticas musicais negras na diáspora abrangem uma ampla gama de estilos, gêneros e tradições musicais desenvolvidos por comunidades afrodescendentes em diferentes partes do mundo, muitas vezes incorporando elementos tanto das culturas africanas quanto das culturas locais onde foram levadas. Essas práticas musicais desempenharam um papel crucial na preservação da identidade cultural, na resistência à opressão e na criação de formas de expressão e de conexão comunitária para os povos negros ao redor do mundo e, nesse caso, em Goiás.

Conforme Moura (1983, p. 34), “a própria classe escrava tinha um sistema de estratificação que a diversificava a nível e status, qual seja:

Quadro 6 - Esquema de categorias de pessoas escravizadas conforme o gênero de trabalho

(continua)

NIVEL	STATUS	DESCRIÇÃO
A PESSOAS ESCRAVIZADAS DO EITO E DE ATIVIDADES EXTRATIVAS	Agropecuária	
	Atividades extrativas:	Congonha, borracha, algodão, fumo, etc.
	Agroindústria dos engenhos de açúcar e suas atividades auxiliares	
	Nos trabalhos das fazendas de café e algodão diretamente ligados à produção agrícola	
	Na pecuária	
B PESSOAS ESCRAVIZADAS NA MINERAÇÃO	Doméstico urbano:	Ourives; ferreiros, mestres de oficina; pedreiros; taverneiros; carpinteiros; barbeiros; calafates; parteiras; escravos correios; carregadores em geral
	De eito e de atividades afins:	Trabalhadores nas minas de ouro; extratores de diamantes.
C PESSOAS ESCRAVIZADAS EM ATIVIDADES DOMÉSTICAS NAS CIDADES OU NAS CASAS-GRANDES	Carregadores	
	Caçadores	
	Mucamas	
	Amas-de-leite	
	Cozinheiras	
	Cocheiros	

(conclusão)

NÍVEL	STATUS	DESCRIÇÃO
D PESSOAS ESCRAVIZADAS DE GANHO DAS CIDADES	Barbeiros	
	Médicos	
	Vendedores ambulantes	
	Carregadores de piano, pipas e outros objetos	
	Músicos	Festas, entretenimento, ensino, etc.
	Prostitutas de ganho	
	Mendigos de ganho	
E OUTROS TIPOS DE PESSOAS ESCAVIZADAS	Escravos <i>dos cantos</i> (de ganho)	Os <i>cantos</i> eram pontos fixos da cidade onde escravos de ganho se reuniam à espera de trabalho. O dinheiro obtido denominava-se ganho.
	Soldados	
	Do Estado	
	De convento e igrejas	
	Reprodutores	

Fonte: Do autor com base em Moura (1983, p. 34).

Cabe destacar que “[...] quantitativamente, os escravos do eito [...] constituíam a grande maioria da população cativa”. Nesse contexto, revoltas e fugas de pessoas escravizadas eram corriqueiras e ocorriam como resposta à brutalidade, à opressão e às condições desumanas impostas pelo sistema de escravidão. Essas revoltas e fugas originavam-se “nos componentes sociais [dos] escravos do eito e [...] das cidades, especialmente os de ganho”. (Moura, 1983, p. 35). A classe dos músicos estava no centro desses acontecimentos, como se pode observar no terceiro item “D” do quadro acima.

Isso revela uma espécie de setorização e/ou segmentação da escravidão no Brasil, caracterizada por uma “pretensa benignidade”. Consequentemente, observava-se uma forma de “escravidão patriarcal no Nordeste, uma escravidão adoçada pelo catolicismo em Minas e uma escravidão capitalista [promovida pelos] barões do café em São Paulo” (Moura, 1983, p. 35). Assim, entendemos que, em Goiás, decorreu uma escravidão envolta em áurea aurífera, isto é, sustentada pela extradição de ouro e pela riqueza decorrente.

Finalizando esta seção sobre a expressão vocal africana, é incontestável que, nos primórdios do Brasil Colônia, a linguagem empregada nas composições consistia em uma linguagem ancestral, enraizada no sentimento do Banzo. No contexto da cultura Ioruba, o Banzo é a expressão da saudade do lugar de origem, da terra natal. Num segundo momento, como evidenciado, os cânticos não apenas abordavam o Banzo, mas também tratavam de assuntos cotidianos, frequentemente com forte tendência à improvisação.

Diante do contexto histórico apresentado, o que se pode inferir sobre a expressão vocal dos povos indígenas e africanos em Goiás durante o período colonial? Levando em conta os desafios e as mudanças políticas e sociais vivenciados pela região durante a formação da Capitania de Goiás, de que forma esses eventos podem ter impactado a diversidade e a complexidade da música e da expressão vocal dos povos indígenas locais (questão voltada aos povos indígenas, uma vez que são originários daqui)?

As respostas a essas questões são apresentadas a seguir na seguinte ordem: povos africanos e, depois, indígenas.

Povos africanos

Infere-se que a expressão “música vocal africana” durante o período da escravidão nas Américas constitui uma manifestação cultural de relevância incontestável. Estudos como os de Carvalho (2003), Silva J., (2004), Tugny e Queiroz (2006), Santos (2016), Makl (2011), Santos (2016), Silva H., (2014), entre outros, já se debruçaram amplamente sobre o tema, fazendo uma análise aprofundada em seu complexo contexto. À luz do que vimos até aqui, uma espécie de tônica se destaca: mesmo diante da brutalidade e das condições desumanas enfrentadas por muitos africanos subjugados pelo sistema escravista, a música se manteve como um canal potente de expressão e de resistência.

É importante ter em mente que ao longo dos séculos, os africanos escravizados transportaram consigo uma vasta gama de tradições musicais, profundamente enraizadas em suas respectivas culturas de origem. Estas tradições englobavam estilos vocais diversos, incluindo cantos em coro, gritos e lamentos, além de padrões rítmicos percussivos e de instrumentação tradicional, cada qual impregnado de sua própria carga histórica e simbólica. Evidências dessas práticas podem ser encontradas em diversas fontes históricas, como relatos de viajantes e documentos da época.

Apesar das restrições impostas pelo contexto da escravidão, é imperativo reconhecer o papel crucial desempenhado pelos africanos na formação e evolução da música vocal nas Américas e, como não poderia deixar de ser, em Goiás. Suas contribuições influenciaram profundamente as tradições musicais locais, como revelam inúmeros estudos sobre o tema, deixando um legado indelével que ecoa até os dias contemporâneos. De acordo com Tatit (2021), elementos da música africana, como a percussão, a dança, a dicção negra e o canto responsorial, que consiste em um “diálogo de uma voz solo com o coro”, foram incorporados e transformados nas “principais diretrizes da sonoridade brasileira”. Essa fusão cultural

contribuiu significativamente para a formação de novos estilos e gêneros musicais como o lundu, modinha, choro e samba, que continuam a influenciar diversas manifestações culturais até os dias de hoje. Esses estilos e gêneros tiveram origem nas casas de “tias descendentes de escravos”, como a de Tia Ciata. Essas casas, descritas como “biombos culturais”, desempenharam um papel crucial na consolidação do “moderno carnaval” na década de 1920 (Tatit, 2021, p. 21, 22, 26, 30, 32, 33).

Desse modo, ao investigar a expressão musical vocal africana durante o período da escravidão, é de suma importância considerar não apenas as adversidades enfrentadas pelas pessoas escravizadas, mas também a resiliência e a inventividade demonstradas por meio da música, especialmente a vocal, por ser a mais prática das expressões musicais. A música vocal africana também funcionava como forma de resistência à opressão, proporcionando uma voz aos que eram privados de liberdade e dignidade. Tal abordagem ampliada nos permite apreciar a riqueza cultural e a significância histórica dessas manifestações musicais, enriquecendo nossa compreensão da história e da identidade das comunidades africanas na diáspora.

Povos indígenas

Considerando os relatos dos primeiros anos do “descobrimento” e a familiaridade dos povos originários com a música, bem como a possibilidade de migração de indígenas do litoral até Minas Gerais e, posteriormente, em direção às terras da região de Goiás antes das bandeiras, como consequência de pressões coloniais, conflitos intertribais e/ou a busca por novas terras, além da possibilidade de “deslocamento dos [indígenas] aliados” do sertão e litoral para o interior do Brasil, é razoável deduzir que os indígenas da região das novas terras de Goiás no século XVII, na época das primeiras bandeiras, também possuíam uma rica tradição musical, assim como os povos indígenas do litoral.

Nesse período, de acordo com Tatit (2021, p. 19-20), havia, “do lado indígena, a música de encantação – magia, religiosidade, rito propiciador de espíritos, defuntos e trabalhos coletivos –, mais rítmica que melódica, pautada por um instrumental singelo, à base de percussão e sopros rudimentares (apitos, gaitas, flautas de madeira)”. Essa tradição musical poderia ser nata ou adquirida por influência de outros, provenientes de fora do convívio tribal. Noutras palavras, isso sugere a possibilidade de que a tradição musical dos indígenas de Goiás poderia ter surgido de forma inata, ou seja, como parte intrínseca de sua própria cultura e identidade, ou poderia ter sido influenciada por pessoas ou grupos externos que chegaram à

região, trazendo consigo diferentes estilos musicais e práticas culturais por ocasião das políticas coloniais – devido a imposição da religião católica, a escravização de africanos e os próprios portugueses também podem ter influenciado a música e a expressão vocal, seja através da incorporação de elementos religiosos cristãos, ou das (novas) formas de expressão vocal entre os povos africanos e tradições portuguesas nas práticas musicais indígenas. De um modo ou de outro, a expressão vocal por meio do canto é predominantemente presente nas culturas indígenas (Rodrigues, 2020).

Essa dualidade entre a musicalidade inerente e as influências externas introduz um elemento de complexidade (intricateza) à compreensão da história musical dos povos indígenas de Goiás, ampliando o escopo da análise e convidando a uma reflexão mais profunda sobre as origens e evolução da sua tradição musical. Essa minha dedução ou inferência fundamenta-se em Perpetuo (2021, p. 17), o qual propõe um exercício reflexivo semelhante, qual seja, o de “[...] adivinhar como era a música dos indígenas [...]”, uma vez que “não faz parte dos discursos modernos usuais sobre a música brasileira colocar em suas origens a música indígena”.

Embora a história musical dos povos indígenas de Goiás durante o período colonial ainda seja pouco documentada e compreendida, é evidente que suas tradições musicais desempenharam papel significativo na construção da identidade cultural da região. Prova disto, Veronica Aldé, Creuza Krahô, Gregório Krahô e Alexandre Herbetta (2023, p. 435, grifos dos autores) ressaltam a importância da “presença e valorização dos especialistas dos cantos, *me increr*, nas dinâmicas culturais dos vários espaços de aprendizagem, inclusive na escola”, num esforço para “[ajudar] a manter o território e o modo de ser *Mehĩ* vivos e seguros”.

Hoje, esforços de preservação cultural e iniciativas de revitalização da música indígena continuam a destacar a importância dessa herança musical na sociedade contemporânea de Goiás (Cf. Bicalho; Moura; Inỹ-Karajá, 2023).

Entendemos que a construção e a edificação musical da sociedade brasileira, desde o período colonial, resultam da interação entre diferentes matrizes culturais, dentre as quais se destacam os povos originários, os africanos e os portugueses. No caso específico de Goiás, os habitantes indígenas, enquanto povos originários deste território, ocupam um lugar fundante e primordial, inscrito no cerne das práticas culturais e expressivas que antecedem a colonização. Os povos africanos, por sua vez, introduzidos de forma violenta pelo sistema escravista, inscrevem-se como agentes igualmente estruturantes, cuja presença atravessa o período

colonial e projeta-se de modo contínuo e crescente na constituição da musicalidade goiana. Já os portugueses, enquanto agentes colonizadores, atuaram como mediadores institucionais, religiosos e políticos, contribuindo para a organização de práticas musicais, especialmente no âmbito da liturgia cristã, da escrita musical e das formas corais, estabelecendo um campo de tensões, apropriações e ressignificações entre essas matrizes.

Outras elucubrações

As considerações que seguem não pretendem acrescentar novos dados históricos, apenas propor um deslocamento do olhar, a partir do qual a música coral em Goiás possa ser pensada para além de suas determinações cronológicas, encontrando ecos – e, talvez, perturbações – no perfil social e étnico da população goiana contemporânea, cuja diversidade molda maneiras de estar, cantar e existir no território.

De acordo com o Censo Demográfico de 2022 do IBGE, a população do Estado de Goiás é de 7.056.495 (sete milhões, cinquenta e seis mil, quatrocentos e noventa e cinco). Desses, a população indígena corresponde a aproximadamente 10.432 pessoas (0,15%), enquanto a população autodeclarada como preta corresponde a cerca de 648.560 pessoas (9,19%). Os pardos somam 3.822,864 (54,2%), os brancos 2.557.454 (36,2%) e os amarelos 16.985 (0,24) (IBGE, 2022). Esses números são importantes para compreendermos a diversidade e a composição da população goiana hoje, fruto, em parte, de tempos de outrora

Portanto, compreender a presença e a interação desses povos na região do Cerrado não só lança luz sobre a história pré-colonial e colonial do Brasil, mas também enriquece nossa compreensão da diversidade humana e das complexas relações culturais que moldaram essa área geográfica ao longo do tempo.

As melodias de tantas vozes que as letras do tempo cantaram até aqui nos dizem que o tom da canção ouvida reflete e revela as vozes dos africanos, pessoas escravizadas de Guiné, dos indígenas, pessoas escravizadas da terra (Alencastro, 2000, p. 44, 117) e portugueses, escravos da ganância. Essa convergência transcontinental ecoou mudanças profundas no Cerrado, modificando e impactando significativamente a formação de Goiás não apenas no que diz respeito à música.

A observação de Luiz Tatit em seu livro *O Século da Canção* sobre os sambistas é intrigante. Ele destaca que os sambistas “retiravam suas melodias e seus versos da própria fala cotidiana”. No entanto, o autor aponta que esse método não é original, pois já era utilizado nas “brincadeiras indígenas e nos rituais religiosos das primeiras levas de negros” que

chegaram ao Brasil (Tatit, 2021, p. 34-35). Isso revela uma convergência profundamente significativa entre as culturas indígenas e africanas no contexto da formação do samba, uma das principais expressões culturais e identitárias do Brasil. Ao destacar que os sambistas extraíam suas melodias e letras da fala cotidiana, Tatit nos leva a reconhecer que essa prática não era exclusiva dos sambistas, mas já era presente nas tradições indígenas e nos rituais religiosos dos primeiros africanos que chegaram ao país. Essa observação ressalta não apenas a influência dessas duas culturas na criação do samba, mas também a interação e a sinergia entre elas ao longo do tempo. É uma revelação significativa que nos convida a repensar a história e a natureza do samba, enriquecendo nossa compreensão da riqueza e da complexidade das raízes culturais brasileiras. Essa interseção entre as culturas indígenas e africanas destaca a profunda miscigenação e a formação multicultural do Brasil, reforçando a importância de reconhecer e celebrar essa diversidade em todas as suas manifestações artísticas e sociais.

É evidente, conforme as conclusões de Tatit (2021), que houve influência dos portugueses na musicalidade de Goiás, muito por ocasião dos “hinos católicos de celebração e catequese”, que eram “mais melódicos que rítmicos, [que ressoavam] o canto gregoriano do medievo europeu, mas também cantos coletivos de lazer que beiravam o profano”. Entretanto, ainda nos primeiros sons daquela época, “as inflexões melódicas gregorianas [cederam] espaço às palavras cantadas dos [indígenas], adaptando-lhes o conteúdo aos dogmas católicos, mas conservando a inteligibilidade da língua de origem” (Tatit, 2021, p. 20-21).

Neste subtópico, não se buscou uma exploração detalhada do tema, uma vez que esse não é o objetivo primordial. A intenção foi apenas apresentar alguns aspectos das influências indígena, portuguesa e africana na música vocal em Goiás, especialmente, sem esgotar o assunto. Encoraja-se que outros estudos se aprofundem nas considerações aqui apresentadas, apesar da ênfase na negação da influência cultural afro-indígena. Nesse contexto cultural afro-indígena-luso-colonial, parece ressoar que o canto nunca se limita ao ato de cantar, mas, antes de tudo, é um gesto ancestral de permanecer.

4.1.2 Contexto histórico-cultural de Goiás colonial

O período colonial, ou, dito de outra forma, o período do Brasil Colônia, refere-se ao período da história em que determinada região ou território estava sob o controle e domínio de uma potência colonial estrangeira. No contexto brasileiro, o período colonial abrange

aproximadamente os anos entre a chegada dos portugueses, em 1500, e a independência do Brasil, em 1822. Durante esse período, o Brasil era uma colônia de Portugal e estava sujeito à administração colonial portuguesa, incluindo sua política, economia, cultura e sociedade.

Em Goiás, esse período foi marcado por uma série de eventos históricos que moldaram profundamente a região e sua cultura. Localizado no coração do Brasil, Goiás desempenhou um papel crucial na colonização portuguesa e no desenvolvimento do interior do país. Importa mencionar que:

A formação cultural de Goiás remonta ao próprio momento da descoberta, quando o Anhanguera reconhece o lugar [onde] estivera com seu pai, 40 anos antes, e resolve permanecer, construindo as bases físicas da sociedade. Sítio do Ferreiro, ou Barra, aí nasceu o primeiro agrupamento, esboço do arraial de Santana, cuja capela se inaugura [em] 26 de julho de 1727. Nasceu também aí o traço básico da cultura não material, exatamente aquele que reúne os homens, no sentido do divino. (Neiva, 1971, p. 94).

Nesse contexto, nas linhas seguintes, são exploradas diversas fontes acadêmicas para embasar a análise e abordar aspectos fundamentais da historiografia cultural goiana.

Durante os primeiros anos da colonização buscava-se a expansão do território do Brasil devido alguns fatores: o fim do Tratado de Tordesilhas, que levou à decadência do açúcar no Brasil; a criação de gado, inicialmente na Bahia e Pernambuco, mas que seguiu-se o curso do rio São Francisco fazendo-se chegar até primeiro em Minas Gerais, depois no Mato Grosso e, por fim, em Goiás; a busca dos jesuítas por medicamentos, geralmente partiam do Pará em direção ao interior do país; e os bandeirantes paulistas que adentraram o território goiano em busca de ouro, outras riquezas minerais e cativar os povos originários para serem escravizados. Esse movimento exploratório contribuiu para a expansão do território colonial português para além da costa, alcançando o interior do continente.

Em relação ao bandeirismo, eram quatro os tipos de bandeiras: **entrada**, expedição financiada pela coroa na busca de ouro, pedras preciosas e povos originários; **bandeira**, expedição financiada na maioria das vezes por iniciativa privada que buscava também ouro, pedras preciosas e povos originários; **descidas**, os jesuítas geralmente estavam à frente dessas expedições cujo interesse estava em encontrar drogas/medicamentos, povos originários, expandir o cristianismo, além da elaboração de mapas muito usados pelos bandeirantes; por fim, as **monções**, que, na verdade, são quaisquer dos tipos de expedições anteriores, com a

diferenciação de que seguissem o curso dos rios (Natal e Silva⁸⁰, 1935, 1979; Palacin, 1976; Brasil, 1980; Palacin; Moraes, 2008; Morais, 2010; Leite, 2013; Salgado, 2018).

Inicialmente, a região de Goiás foi explorada pelas **bandeiras** paulistas e por expedições de reconhecimento, muitas delas lideradas por religiosos, frequentemente denominadas de descobertas pela historiografia. A primeira expedição bandeirante registrada em território goiano ocorreu entre 1590 e 1593, liderada por Domingos Luis Grau e Antônio Macedo, enquanto a primeira descoberta foi liderada pelo padre Cristóvão de Lisboa em 1625. Muitas outras expedições seguiram, porém, várias delas não foram registradas, o que dificulta o rastreamento detalhado dessas incursões. Não se tinha o objetivo de estabelecer uma presença permanente na terra em ambas as situações.

De acordo com Natal e Silva (1935, p. 25), “O século XVII assinala o início da conquista do Brasil Central”. No entanto, foi somente durante o século XVIII, com o advento da mineração, que se iniciou a efetiva colonização do território goiano pelos portugueses.

A primeira descoberta de ouro em terras goianas deu-se em 26 de julho de 1725, quando Bartolomeu Bueno da Silva (filho), que havia partido em expedição em 3 de julho de 1722, chegou às margens do Rio Vermelho (também conhecido como Rio das Cambaúbas), próximo à Serra D’ourada, onde encontrou um veio de ouro. Essa descoberta atraiu uma grande quantidade de colonos, promovendo um rápido crescimento populacional e econômico na região. No intervalo de tempo compreendido entre os anos de 1722 e 1725, desvelaram-se as riquezas jazidas de Sant’Anna, Ouro Fino, Barra, Anta, Santa Rita, Santa Cruz, Meia Ponte, Jaraguá, Corumbá e Araxá. Este despertar de abundância desencadeou um efervescente fluxo migratório rumo à região aurífera de Goiás.

O ciclo do ouro em Goiás teve seu auge ainda no referido século, especialmente com a descoberta de jazidas significativas na região de Vila Boa (atual Cidade de Goiás). Esse período foi marcado pela intensa exploração do trabalho escravo, principalmente de indígenas e africanos, que foram forçados a trabalhar nas minas em condições desumanas.

Natal e Silva (1935, p. 25) relata que o “progressivo aumento” das novas terras descobertas, “e para a boa fiscalização que se fazia mister, dividiu-se essas terras em capitanias”. Porém, havia “enormes dificuldades de comunicação, agravadas pelos sucessivos descobrimentos, [e pela] grande distância entre os centros povoados e as novas terras”. Isso levou à “impossibilidade de zelar pelos interesses da administração”. Por outro lado,

⁸⁰ Natal e Silva é o sobrenome composto de Colemar, autor do livro *História de Goiás* (1935). Esclarece-se isso para evitar a interpretação equivocada de que a citação estaria incorreta, como se se tratasse de dois autores distintos “(Natal; Silva, 1935)”, quando, na verdade, corresponde a um único autor (Natal e Silva, 1935). ”.

desenhava-se um contexto de lutas internas entre os bandeirantes e entre as autoridades locais, como “intendentes, guardas-mor e juízes” dos arraiais. Adicionalmente, ocorriam guerras entre esses externos da terra e os originários, os bravos e temidos Caiapós, por volta de 1739.

O interesse desenfreado da metrópole, não se preocupou tanto com as capitanias que criara, como com os proveitos que sua exploração lhes pudesse logo dar. Assim se explica o florescimento efêmero de muitas delas. Passado o primeiro entusiasmo da mineração, se os interesses em mantê-las não eram extraordinários, abandonava-se pela metade o trabalho iniciado e descuidava-se, por completo, de melhorá-la. (Natal e Silva, 1935, p. 25-26).

A partir desse momento, ressalta o autor, iniciou-se a grande crise na mineração, que, posteriormente, transformaria povoações prósperas em ruínas. Ocorreu que, ao assinar o alvará de 8 de novembro de 1744, D. João separou as capitanias de São Paulo e Goiás. Quatro anos depois desse alvará, determinava, por uma provisão do Conselho Ultramarino, de 2 de agosto de 1748, aos capitães-governadores das Capitanias de Goiás e Mato Grosso, que, definitivamente, fixassem os seus domínios. Assim, foi estabelecida a “linha de demarcação definitiva” de Goiás (Natal e Silva, 1935, p. 27-28). Muito se discutiu nos anos seguintes sobre os limites de Goiás com os estados de Mato Grosso, Minas Gerais, Pará e Bahia.

A população não parava de crescer nas novas terras. E, além do luxo desregrado para alguns, instalaram-se, por essas terras, proibições de canaviais, a operação de engenhos de aguardente e o cultivo de cana-de-açúcar entre 1732 e 1733. Sob a “ordem do Conde das Sarzedas e [agindo] como superintendente-geral das minas, o Ouvidor de São Paulo, Gregorio Dias da Silva”, as plantações de cana existentes deveriam ser destruídas no prazo de dois meses. Além disso, houve uma séria “crise de gêneros alimentícios”, pois a agricultura ainda não estava fixada (Natal e Silva, 1935, p. 129, 130). Isso, apenas para citar algumas das chamadas “proibições vexatórias”.

Quanto mais caravanas chegavam, mais adentravam no interior das matas os povos Goia e, rareando, foram até desaparecerem por completo. Dos colonos que chegavam a Goiás, os registros mostram que muitos, talvez a maior parte, eram da pior estirpe. Insubordinação, revoltas, motins, irregularidades, abusos e outras sortes de males eram corriqueiros nesse “oeste”. (Natal e Silva, 1935, p. 133).

Entre 1743 e 1756, ocorreram alguns acontecimentos importantes. Fora instalada por D. Luiz de Mascarenhas, em 25 de julho de 1739, Vila Boa, denominada assim “em homenagem a Bueno, descobridor e fundador daquelas minas [...]”. Com a nova ordem, a região passa a funcionar sem os entraves citados, pelo menos por certo tempo. (Natal e Silva,

1935, p.159). Guerras aos povos originários, investidas das hostes de Bororós de Antônio Pires, e a morte de Bartholomeu Bueno da Silva (1672-1740), são alguns desses acontecimentos de destaque. Com o falecimento do Anhanguera, “seu filho [toma] o nome de Pai e do Avô [consequindo], mais tarde, com a rainha D. Marianna, ver premiados, em sua pessoa, todos os serviços de seus maiores”. Isso se deu pela carta régia de 18 de maio de 1746, que “lhe concedeu por três vidas, o rendimento das passagens por [importantes] rios” (Natal e Silva, 1935, p.167).

Por volta de uma década depois, um outro cenário se delineou durante o governo de Morgado de Mateus⁸¹, que ocorreu entre 1765 e 1775 (Leite, 2013). Nesse contexto, muitas estradas foram abertas, conectando as rotas em direção às ricas Minas de Goiás, também conhecidas como caminhos dos Goiasés. Segundo Moraes (2010):

Três vias coloniais se abriam rumo a Goiás [...]: a via primitiva ou de Anhanguera, que partia de São Paulo e ainda é conhecida como a estrada entre os dois estados. O segundo caminho, que ligava Goiás ao Rio de Janeiro, [passava] por Minas Gerais. O terceiro caminho, que saía da Bahia, possuía algumas variantes, incluindo a estrada que, do Piauí, passava pela Bahia e voltava ao interior, sendo uma variação da estrada do São Francisco e passando por grande trecho do território mineiro. Outro caminho, este fluvial, era observado desde o século XVIII: o caminho que ligaria Goiás ao Pará, pela navegação do complexo Tocantins-Araguaia, mas [...] sofria com a hostilidade dos [indígenas] e com a falta de colonos que dessem suporte à navegação na região. (Moraes, 2010, p. 35).

Nomes de estradas como a Via Anhanguera, que parte de São Paulo em direção a Campinas, o Caminho do Viamão, ligado à bacia hidrográfica do rio Paraná, além de Raposo Tavares e Fernão Dias, são exemplos de tais rotas. Por trás da construção dessas estradas, havia planos ambiciosos da coroa portuguesa, que representavam estratégias de integração e de domínio territorial. Essas políticas visavam à fundação de povoados, vilas e cidades ao longo do traçado das trilhas então abertas.

Retomando os postulados de Natal e Silva (1935), dessa vez no segundo volume de sua obra sobre a história de Goiás (1979), diferentemente do que ocorria uma década atrás, esse movimento estratégico de Morgado de Mateus não apenas deu origem a assentamentos

⁸¹ Morgado de Mateus, cujo nome completo era Martinho de Melo e Castro, foi um administrador colonial português que desempenhou um papel significativo no Brasil durante o século XVIII. Ele nasceu em Portugal, em 1715, e faleceu em 1795. Morgado de Mateus ocupou diversos cargos importantes, incluindo o de governador e capitão-general da capitania de São Paulo e Minas Gerais, além de ser membro do Conselho Ultramarino. Sua gestão, particularmente entre 1765 e 1775, foi marcada por políticas que visavam fortalecer o controle português sobre o território brasileiro e promover o desenvolvimento econômico da colônia (Leite, 2013).

humanos, mas também estimulou o cultivo da cana-de-açúcar, semeando os alicerces de uma economia florescente.

Lamentavelmente, nesse ínterim (1743-1756), travaram-se novas e mais guerras contra os nativos, como a ocorrida contra os Caiapós por Victor Antonio que, ao atacar duas de suas aldeias, não deixou pedra sobre pedra, nem mesmo os que se rendiam e imploravam por suas vidas foram poupados, bem como explorações delineavam-se, como é o caso do Rio do Sono. Essas decisões foram tomadas ainda em decorrência da “junta de Missões” ocorrida em 1746, criada em São Paulo, onde se regularizavam “todos os assuntos atinentes aos [indígenas] e a sua sorte” (Natal e Silva, 1979, p.10, 15).

Durante os anos de 1757 a 1770, várias ações de destaque ocorreram. Dom Marcos, determinado a cumprir as ordens recebidas, tomou importantes medidas para resolver alguns problemas no Norte. Após o sucesso dessas ações, que incluíram a conquista dos povos originários gueguez, xacrialá e acoroá nas povoações do Tocantins, que estavam causando distúrbios na região, novas minas de ouro foram descobertas. Essas conquistas levaram a promoção de Dom João ao honroso posto de Vice-Rei do Brasil. Com essa promoção, o Conde de São Miguel, D. Álvaro Xavier Botelho, assumiu o cargo. No entanto, ele logo se envolveu em crimes e escândalos administrativos, caracterizados por “abusos inomináveis”. Após sua remoção do poder e uma certa estabilização local, duas importantes instituições públicas foram criadas: a Junta de Justiça Real e a Junta Real da Fazenda (Natal e Silva, 1979, p.10, 11).

Um evento significativo na história colonial do Brasil, que reverberou em Goiás, foi a expulsão dos Jesuítas, Companhia de Jesus, de todas as colônias portuguesas, incluindo o Brasil, decretada pela Carta Régia de 19 de janeiro de 1759, emitida pelo Marquês de Pombal. Essa medida foi tomada para reestruturar e fortalecer o controle do governo português sobre as colônias, reduzindo a influência da Igreja Católica e da Companhia de Jesus, que eram vistos como obstáculos aos interesses políticos e econômicos da coroa portuguesa. Apesar de os Jesuítas terem desempenhado um papel significativo na colonização e na educação no Brasil, estabelecendo missões, escolas e seminários em várias regiões do país, suas atividades missionárias, acumulação de terras e, conseqüentemente, poder, despertaram a desconfiança das autoridades coloniais e foram consideradas ameaças, portanto, à autoridade régia. De acordo com relatos em Goiás, os membros da ordem de São Inácio receberam ordens para retornar aos seus conventos, onde a reforma da ordem estava em andamento, sob a responsabilidade do “patriarca de Lisboa” (Natal e Silva, 1979, p. 33).

Sob a gestão do governador D. João Manoel, criou-se, em referência à administração militar, o quartel de Vila Boa e a cadeia. Sendo “um dos maiores benfeitores da Capitania de Goiás”, o governador “restabeleceu a ordem, moralizou a administração, levantou o nome da capitania, [e] tratou com interesse dos negócios públicos e da sua prosperidade [...]”. No dia “13 de abril de 1770, vítima de uma apoplexia fulminante”, faleceu D. João Manoel, “sendo sepultado na Matriz de Vila Boa”. Sua “morte repentina e inesperada [...] causou em toda a Capitania a maior contristação e a mais justa tristeza geral”. Além das já citadas benfeitorias, deixou “uma memória que, sem favor nenhum, fez jus à consagração histórica” (Natal e Silva, 1979, p. 37, 42).

Nomeado pela carta patente de 11 de outubro de 1770, José de Almeida Vasconcellos foi o sucessor de D. João Manoel. Os registros informam que o novo governador foi um homem prudente, seguro e justo e, por essas qualidades, foi muito elogiado por seus ministros (Natal e Silva, 1979, p. 48). Nesse ínterim, chama a atenção a decadência da mineração e, conseqüentemente, o surgimento da indústria pastoril e da lavoura em Vila Boa. Novas bandeiras foram empreendidas, e a navegação do Tocantins foi posta em prática devido à grande necessidade (Natal e Silva, 1979, p. 78). Prova disto, em 1773:

Consoante [isto é, conforme] atestam muitas cartas régias e alvarás, interditou-se por largo tempo a navegação de alguns rios do norte, porque supunha-se ser a sua navegação porta aberta ao contrabando do ouro. [...] Depois, calculando os benefícios reais que adviriam à capitania [...], [D. José de Vasconcellos] levantou o interdito e com grande visão, franqueou o Tocantins a navegação e ao comércio. (Natal; Silva, 1979, p. 149).

Ademais, “João Pereira Caldas, governador do Pará, já havia escrito a Pombal, patenteando as vantagens de tal navegação”, autorizando-as, “[satisfazendo] os desejos e aspirações de todos os povos do norte, do Pará e do Maranhão” (Natal; Silva, 1979, p. 149). Entretanto, sobre a navegação fluvial entre Goiás e Pará, que possibilitaria a comunicação e comércio, ocorreu que não foi uma atividade regular, como aponta Moreira (1971, p. 39): “[...] nunca deixou de ser intermitente, e jamais adquiriu um sólido caráter econômico, com influência no desenvolvimento regional”. As navegações não eram apenas para fins de comércio, pois “quando Luiz da Cunha [de Menezes] cuidou da catequese do xavante, viu que, para esse fim, era necessário promover a navegação do Tocantins e de outros rios inferiores”. Este, ao buscar essa possibilidade, foi informado de que o tratado relativo aos termos navegacionais já estava em vigor. (Natal; Silva, 1979, p. 154).

Durante o período de 1780 a 1785, em Goiás, destacaram-se eventos importantes que moldaram a estrutura e a organização da região. Isso incluiu a criação e organização da força pública, bem como o estabelecimento dos Regimentos de Infantaria e de Cavalaria, fortalecendo, assim, a defesa e a segurança do território. Outro marco significativo foi a criação de uma nova comarca no Norte, na cidade de Cavalcante, o que demonstra a expansão administrativa e jurídica da região para áreas anteriormente menos desenvolvidas (Natal e Silva, 1979, p. 181, 183).

Entre 1785 e 1800, período que coincide com o final do século XVIII, Goiás era governado por Tristão da Cunha, que permaneceu no poder por dezesseis anos. Segundo relatos de cronistas e fatos históricos, seu período de administração “foi dos mais estéreis, fazendo-se também precursor de fatos graves. Foi uma “era de redução e pacificação do gentio [...]”. Tristão da Cunha estava envolto no “descobrimento e a exploração do Ouro Podre [no] distrito de Arraias [...]”, onde foram encontradas “riquíssimas minas”, episódio “ligado a motins e conflitos” devido ao “número considerável de mineiros que na ausência do guarda-mor exploravam, atropeladamente, as minas”. Como resultado, “a ambição e a falta de um controle [ali instalados] levaram a anarquia”. O desordeiro governo, em número de trinta sujeitos, foi então punido pelo ouvidor Antonio de Liz. Com isso, deu-se continuidade aos trabalhos.

Estabelecida a ordem, as buscas por ouro retomaram e, logo, os resultados apareceram. Novas descobertas se deram, como o caso do Rio das Éguas, nas “terras de Natividade e Conceição”, em 1797. Lamentavelmente, essa descoberta de terrenos auríferos desencadeou lutas políticas entre Minas, Bahia e Goiás, que, logo, foram resolvidas de forma diplomática, sem conflitos armados entre suas forças.

Durante esse período, também se estabeleceu o correio, um marco significativo na infraestrutura de comunicação de Goiás. A implementação do sistema de correios, apesar das limitações da infraestrutura da época, como já apresentado, representou certamente um avanço significativo na modernização e no progresso da província de Goiás. Foi possível, com tal empreendimento, agilizar a transmissão de informações, promover o comércio e facilitar a comunicação entre os cidadãos e as autoridades de outras locais, a integração de Goiás com outras regiões do Brasil, contribuindo para fortalecer os laços políticos, econômicos e culturais entre as diferentes áreas do país. Em 25 de fevereiro de 1800, Tristão da Cunha, diante das falhas e problemas em seu governo, foi destituído do poder e o novo governador, D. João de Mello, assumiu o cargo (Natal e Silva, 1979, p. 197, 201).

Por fim, do ponto de vista político, o período colonial em Goiás caracterizou-se por tensões políticas e sociais e pela implementação de políticas administrativas e militares destinadas a fortalecer o controle e a exploração econômica da região pelo governo português. Essas estratégias visavam não apenas expandir o domínio territorial, mas também enfrentar desafios como a resistência indígena, conflitos territoriais e questões de governança interna, contribuindo para a consolidação do sistema colonial na área.

Nos cinquenta anos seguintes, de 1800 a 1850, ocorreu um processo de transição econômica significativo em Goiás, da mineração para atividades agropecuárias, marcando uma nova fase na história socioeconômica do Estado. Durante o período de apogeu, a pecuária foi estritamente regulada pelos representantes da coroa portuguesa, que a percebiam como potencial concorrente à exploração do ouro e como ameaça à arrecadação dos *dízimos* (um dos impostos cobrados na época⁸²). A influência da extração de ouro em Goiás sobre a indústria pecuária pode ser dividida em três fases distintas: o auge das atividades mineradoras, de 1725 a 1753, quando a pecuária servia principalmente para suprir as necessidades básicas de alimentação; a crise na mineração, de 1753 a 1777, período em que a pecuária tornou-se uma estratégia para mitigar as adversidades e o declínio do ciclo do ouro, atuando como um suporte secundário à atividade mineradora e servindo principalmente para alimentar os trabalhadores das minas, que ansiavam pelo ouro; e finalmente, de 1788 a 1822, uma fase em que a pecuária emergiu como uma importante atividade econômica por si só (Funes, 1986). Nesse sentido, devido “às rotas oficiais de escoamento de metal precioso [terem servido] de referência para a entrada de gado entre São Paulo, Goiás e Bahia”, torna-se um “exemplo de quão íntimo foi à história do ouro e à criação de gado no Brasil Central” (Corrêa da Silva; Boaventura; Fioravanti, 2017, p. 38).

⁸² A tributação no período colonial no Brasil desempenhou importante papel na estruturação da economia e na manutenção do poder. Em Goiás, essa realidade não foi diferente, e diversos impostos foram aplicados para financiar as atividades administrativas e garantir o controle sobre a região. Dois se enquadram como tributos primordiais, quais sejam, o **quinto**, que correspondia a 20% da produção de ouro extraído, e a **capitação**, um imposto cobrado por cada escravo em posse dos habitantes, o que demonstra a relação direta entre a exploração de mão de obra escrava e a arrecadação fiscal. Contudo, além desses, havia uma série de outros impostos que impactavam diversas esferas da vida colonial: **entradas**, incidiam sobre a circulação de mercadorias, afetando o comércio local de itens essenciais como roupas, ferragens e alimentos; **dízimos**, taxavam a produção agropecuária em 10%, evidenciando a preferência do governo colonial pela atividade mineradora em detrimento do desenvolvimento agrícola e pecuário; **passagens**, impostas sobre o trânsito nos rios, constituíam mais uma barreira para a integração da região e dificultavam o acesso a Goiás, já naturalmente isolado geograficamente; **ofícios**, tributação sobre a ocupação de cargos públicos, revelavam a prática comum de compra de cargos na administração colonial; e as **sizas** sobre o comércio de pessoas escravizadas que acaba por contribuir para o aumento do tráfico ilegal dessa mão de obra em todo o território brasileiro. (Cf. Natal; Silva, 1979; Salgado, 2019; Palacin; Moraes, 1975).

Até o momento, foram apresentadas algumas visões gerais sobre a sociedade colonial de Goiás até 1800. No entanto, para compreendermos mais profundamente a essência dessa sociedade e como a música dela veio a emergir, especialmente a coral, é necessário um olhar mais instrumentalizado e minucioso sobre a realidade social e econômica, com base nas informações levantadas até aqui e em outras que, porventura, virem a surgir à medida que avançarmos nas nossas pesquisas.

A sociedade colonial goiana era extremamente diversa, tanto do ponto de vista étnico quanto socioeconômico. As diferenças de classe eram evidentes, traduzidas em gestos públicos de distinção da elite (luxuosos trajes usados) nos dias santificados pela classe alta, enquanto a maioria sofria na pobreza, como evidenciado pela abundância de mendigos. A escassez de mulheres brancas levava à união com mulheres indígenas, muitas vezes não oficializada, enquanto o número de africanos escravizados superava significativamente o de homens livres, estes últimos, em sua maioria, mestiços, mamelucos e mulatos. A população era uma mistura de aventureiros em busca de minas, comerciantes sem escrúpulos, contrabandistas, tropeiros e até mesmo criminosos procurados pela justiça. O isolamento de Goiás era agravado pelo custo e pelas dificuldades de transporte, o que contribuía para um sentimento generalizado de insegurança e violência, exacerbado pelas doenças endêmicas e pelas consequências econômicas da crise do setor de mineração. Esse cenário resultou no esvaziamento dos centros urbanos, no empobrecimento e no isolamento cultural da região. (Corrêa da Silva; Boaventura; Fioravanti, 2017).

Sobre os aspectos culturais propriamente ditos de Goiás, dois pontos se sobrepõem nos pressupostos de Palacin (2008, p. 73). Primeiro, a educação em Goiás colonial estava intimamente ligada à Igreja Católica, sobretudo por meio da atuação dos jesuítas. Segundo, “a educação em Goiás foi inexistente no século XIX”, “a cultura era própria do clero e inexpressiva” e, por fim, “[havia] na Capitania, no começo deste século [XIX], apenas 60 homens ilustres”.

Cabe a questão: poderíamos vislumbrar um panorama cultural por esse viés em Goiás? Não se deve supor que a cultura possa ser avaliada apenas por esses homens, uma vez que havia manifestações identitárias, expressões de identidade, interações sociais, organização de eventos e transmissão de memórias ocorrendo constantemente. No entanto, as formas de expressão dos indígenas e dos africanos não foram devidamente reconhecidas, valorizadas ou registradas como mereciam. Sobre registros, vale destacarmos a fala de Paulo Sérgio Moreira (1971, p. 37-38): “à exceção de alguns literatos, tudo o que se escreveu em Goiás é reflexo do

ponto de vista da classe dominante, quer dos que estivessem no poder, quer dos que se encontrassem na oposição”.

Nos parágrafos seguintes será possível perceber que a visão de Palacin (2008) não se harmoniza com a de outros autores. Primeira desarmonia. Em 1834, o conde de Castelnau fez um resumo descritivo das riquezas locais, conforme trazido à luz por Americano do Brasil no livro *Pela história de Goiás*, de 1980. Assim ele diz:

[...] é com justa satisfação que constatamos os progressos não só materiais como também morais e intelectuais, operados em nossa sociedade, a qual com patriotismo e zelo tem velado pelo desenvolvimento de nossa querida terra natal. Uma mocidade laboriosa e inteligente, culminando as mais risonhas esperanças do ideal, no exemplo, no jornalismo, na literatura e na política, envia os melhores esforços no intuito de aumentar os proventos úteis à fisiologia social. Os próceres da alta política, [...] têm chamado ao grêmio comum todas as individualidades que amam sinceramente o progresso da terra goiana. [...] E é com verdadeiro júbilo que nós goianos, lançando os olhos para essa messe tão bem encetada, só devemos ter uma opinião fixa inabalável: deixarmos à margem quaisquer vislumbres de melindres, abandonarmos o restrito interesse próprio e atirarmo-nos à dignificadora obra de engrandecimento da terra goiana, para que ela possa um dia ser não o coração, mas o cérebro do Brasil (Brasil, 1980, p. 26-27).

No livro *Aspectos da cultura Goiana*, organizado por Ático Vilas Boas da Mota e Modesto Gomes (1971), há 32 artigos de importantes autores do Estado. Esses trabalhos discorrem sobre os mais variados temas, tais como teatro, Cerrado (vegetação e águas subterrâneas), igrejas, ciganos, folclore, cadeia pública, entre outros. Chamou a nossa atenção o capítulo “Um estudo antropológico: a formação cultural de Goiás”, de Antônio Theodoro da Silva Neiva (1971, p. 94). Ele defende que o “traço básico da cultura em Goiás” nasceu “ao próprio momento da descoberta”. Diante do exposto, podemos inferir, com base no que já foi apontado até aqui, que há muitas somas de criações culturais humanas em terras goianas.

Com os anos decorridos e com a heterogeneidade étnica ou diversidade étnica, Neiva (1971, p. 95-96) defende que “para um perfeito entendimento da formação cultural de Goiás, é indispensável que analisemos a interação das três raças [lusitanos, indígenas e africanos], que reagiram entre si e ao ambiente histórico-geográfico, que constituiu o manancial dos estímulos para a gênese cultural”. Desse modo, a herança cultural inicialmente foi predominantemente lusitana, devido à colonização portuguesa. Posteriormente, ao longo do tempo, as influências indígenas e africanas também se tornaram significantes, contribuindo para a diversidade cultural da região.

Desde os primórdios da colonização, ainda em Vila Boa, diferentes fenômenos influenciaram a evolução cultural e social da região. Ao menos três mudanças significativas moldaram sua identidade ao longo dos séculos, como acentua Neiva (1971):

[1ª Mudança] Em Vila Boa, no Planalto Goiano, houve uma repetição intensa dos fenômenos que tiveram por moldura a linha litorânea. Lá, como em todos os núcleos surgidos, no sertão, ocorreu uma verdadeira orgia de sexo. Era natural isto: não havia mulheres brancas e o intercurso do português e mestiços com as negras e índias tinham de ser forte.

[2ª Mudança] [...] As sociedades que se organizam nas regiões, onde a mineração constitui o fundamento da vida, são sempre, marcadas pela mobilidade e pela intranquilidade, mobilidade resultante dos descobrimentos continuados, que exigem os vaivéns dos grupos e, da exaustão a que descem os filões; e intranquilidade consequente aos choques que se verificam entre os grupos que disputam os veios, ou pretendem, desprezando o regime da lei, enfrentar as autoridades, ou sobrepor-se a elas. Os elementos que integram esses organismos sociais, na generalidade aventureiros, audaciosos, são homens irrequietos, saldos de todas as camadas, preferentemente das menos elevadas. Com o andar dos tempos, vencida a indisciplina, estabelecida a ordem política, alterada a atividade econômica dos mineiros, a paisagem toma novas cores. E a sociedade sedentarizasse, desenvolvendo-se dentro de um novo ritmo. [...].

[3ª Mudança] [...] Veio após o declínio da mineração, quando a infraestrutura econômica passou a ter base agrária e pastoril. Viviam, na Capitania, 60 mil indivíduos, descendentes dos sertanistas do século XVIII. Constituíam uma população mestiça. O [indígena] recuara para o Norte. O negro diminuía. O branco escasseara. A explicação deste panorama étnico reside no minguar das correntes imigratórias e na perseguição do [indígena]. Após a independência, a população cresce pela entrada de maranhenses, baianos e mineiros; crescem também a agricultura e o criatório. Define-se uma sociedade goiana, tipicamente brasileira, cujos traços principais são: a Família Rural, a Igreja e a Escola (Neiva, 1971, p. 96-97).

Como se vê, inicialmente, destacou-se a intensa miscigenação étnica, que desencadeou uma verdadeira transformação na estrutura social. Posteriormente, surgiram novas dinâmicas impulsionadas pelas condições econômicas e políticas da época. Por fim, a terceira mudança, que marcou uma transição fundamental na base econômica e demográfica de Vila Boa, consolidando uma identidade goiana tipicamente brasileira.

Feitas essas considerações, eis então a segunda desarmonia em relação à educação em Goiás. De acordo com Saint-Hilaire (*apud* Neiva 1971):

Na época em que Goiás era ainda um Estado próspero, não se descuidara da instrução da mocidade: criou-se em Vila Boa uma cátedra de Filosofia e de Moral, uma de Retórica, uma terceira de Gramática Latina, e, para completar, contratasse um mestre de ensino primário. No começo deste século (XIX), o Conde da Palma, Governador da Província, teve a ideia de fazer economia; incluiu na sua reforma vários professores, e, na época de minha viagem, não havia em toda a Província, mais do que um professor de Gramática, em Meia Ponte, um outro, em Vila Boa, e um mestre-escola em cada uma das principais povoações. Pohl, que visitou Goiás, em 1839, diz, pela boca de Kidder, que o número das escolas primárias se eleva, nesta Província, a 60 para meninos, 2 para meninas, existindo 5 ou 6 escolas de ordem mais elevada (Saint-Hilaire *apud* Neiva 1971, p. 97).

A história de Goiás é marcada por diversos marcos que delineiam o desenvolvimento religioso, jurídico, administrativo, educacional e cultural do Estado ao longo dos séculos. Os alicerces religiosos remontam a 1727, com a construção da capela de Santana, enquanto os aspectos jurídicos e administrativos têm origem na proclamação da descoberta, ocorrida em 1749. A imprensa goiana surge em 1830 com a *Matutina Meiapontense*, editada por Joaquim Alves do Oliveira, na então Meia Ponte. O ano de 1837 testemunha o início da circulação do *Correio Oficial*, produzido em suas próprias oficinas. A consolidação do ensino secundário ocorre apenas em 1846, durante o governo de Joaquim Inácio de Ramalho, com a inauguração do Liceu de Goiás, conforme estabelecido pela Lei n.º 29, de 20 de julho de 1846. Em 1872, surge o Seminário de Santa Cruz, fundado por D. Joaquim, que contribui para a formação educacional do estado. Finalmente, em 1898, é estabelecida a Faculdade de Direito, um marco crucial no avanço da educação superior em Goiás. Esses eventos representam momentos significativos na trajetória histórica e cultural do estado, moldando sua identidade e seu legado até os dias atuais (Neiva, 1971, p. 94-98).

A partir dessas instituições e meios de comunicação, o povo goiano obteve avanços significativos nos campos da educação e da comunicação. Revistas e jornais desempenharam um papel crucial ao disseminar “o pensamento literário, político e científico por todos os recantos do Estado e para o resto do Brasil” (Neiva, 1971, p. 97-98). Como é perceptível, a primeira instituição formal de ensino na região foi estabelecida apenas em 1846, nomeadamente o Liceu de Goiás. Antes da fundação do Liceu, porém, o Pe. Luís Antônio da Silva e Souza ministrava aulas de nível secundário sem cobrar de seus alunos. Ocorreu que no século seguinte, especialmente após os anos 30, como é amplamente reconhecido, diversos empreendimentos educacionais foram estabelecidos em Goiás.

Nesse sentido, torna-se evidente que a formação e o desenvolvimento cultural de Goiás desde 1725 foram influenciados por condições favoráveis e refletiram as condições ambientais, conforme observado pelos antropólogos:

[...] se os fundamentos culturais de nosso Estado [fundamentos sociais, econômicos e religiosos], constituíram-se, remotamente, a partir do advento do Anhanguera, em 1725, inquestionável é que só puderam desenvolver-se, ostentando complexidade e peculiaridades, quando existiram condições favoráveis ao desenvolvimento. Os alicerces, ou fundamentos, são sempre idênticos, em panoramas culturais de um mesmo ciclo, como os sistemas latino-americanos. No princípio, a família, a Igreja, o pelourinho, a lavoura, o criatório ou a mineração formavam a infraestrutura econômica. Esta, a nebulosa primitiva de que surgiram os complexos culturais de todo o continente. [...]. Entretanto, a cultura é portadora de um dinamismo intrínseco pelo qual cresce e se diversifica, refletindo as condições ambientais. Por isto, — já o

assinalamos atrás — dizem os antropólogos: a cultura é uma resposta à mesologia. (Neiva, 1971, p. 98).

No contexto em que a cultura é influenciada e moldada pelo ambiente em que se desenvolve, “mesologia” refere-se ao estudo das relações entre os seres vivos e o meio ambiente em que vivem. Portanto, quando os antropólogos dizem que “a cultura é uma resposta à mesologia”, estão enfatizando que as características culturais de uma sociedade são uma resposta adaptativa ao seu ambiente físico, social e cultural (Mesologia, 2024). Isso implica que a cultura está em constante evolução e adaptação às condições ambientais em que se encontra, o que resulta em sua diversificação e crescimento ao longo do tempo.

E, estando **em constante evolução**, é correto afirmar que essa dinâmica tende a se expandir ao longo dos anos. À medida que uma sociedade evolui, sua cultura também se desenvolve e se expande para refletir novas experiências, tecnologias, interações sociais e mudanças ambientais. Novas influências e ideias são incorporadas, o que leva a uma maior diversidade cultural e a uma evolução contínua ao longo do tempo. Assim, a cultura tende a se tornar mais complexa e abrangente à medida que uma sociedade progride. Todo esse aparato de transformações refletia e continua a refletir na música vocal e, conseqüentemente, na música coral, tanto nas que nos chegaram quanto nas que conhecemos hoje.

Após explorarmos as raízes históricas e culturais que moldaram o contexto colonial de Goiás, tornou-se claro que a região foi palco de uma intensa miscigenação étnica e de uma rica interação entre as influências indígenas, africanas e portuguesas. Com isso, foi possível compreender melhor as raízes da sociedade goiana e, até certo ponto, sua evolução ao longo do tempo, preparando o terreno para investigarmos o desenvolvimento e a expansão do canto no próximo tópico.

4.2 DESENVOLVIMENTO E EXPANSÃO DO CANTO CORAL EM GOIÁS

4.2.1 Período colonial e influências da igreja na música vocal/coral

Conforme já abordado no contexto colonial (1500-1822), o Brasil, então sob o jugo e a égide de Portugal, figurava como uma colônia, sujeita à administração colonial portuguesa, que ditava seus aspectos políticos, econômicos, culturais e sociais.

Durante uma investigação sobre a música vocal/coral nesse período em Goiás, deparamo-nos com dois trabalhos que abordam especificamente a música sacra no período

colonial, ambos de Marshal Gaioso Pinto⁸³. O primeiro trata de uma dissertação intitulada “Da Missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de São José do Tocantins”, defendida na USP em 2002. Seguidamente, a tese intitulada “Música Sacra em Goiás (1737-1936) e a coleção Balthasar de Freitas”, apresentada à *University of Kentucky* em 2010.

À época da primeira pesquisa de mestrado, o autor observou que seu estudo representava uma das primeiras investigações, senão a primeira, a dedicar um capítulo exclusivamente à música colonial em Goiás. Ele também expressou preocupação com o ineditismo do tema e a escassez de fontes, afirmando: “Em princípios do século XXI, assustamos o ineditismo do assunto [e a] escassez de fontes [...]” (Pinto, 2002, p. 3). E acrescenta:

Se hoje é possível sabermos com alguma precisão as datas e, algumas vezes, até mesmo o percurso das bandeiras que percorreram Goiás nos séculos XVII e XVIII, ou reconstruirmos de forma convincente a economia da capitania desde o seu nascimento até a independência do Brasil, o mesmo não podemos dizer do desenvolvimento cultural e artístico de Goiás no período colonial (Pinto, 2002, p. 9).

Pinto (2010, p. 3, tradução nossa) salienta que, embora o período colonial seja possivelmente o mais estudado na historiografia goiana, “a situação não é satisfatória” quanto aos aspectos culturais. O autor refere-se à escassez de pesquisas sobre a temática mencionada e cita Bernardo Élis e Luis Palacín, escritores que, segundo ele, compartilham do mesmo entendimento.

As pesquisas sobre música em Goiás frequentemente se baseiam no livro *A Música em Goiás*, publicado em 1981. Esta obra, de natureza generalista, teve início em 1967, com o objetivo inicial de fornecer dados à biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Esses dados foram entregues em 1969, em resposta a um pedido feito pela professora, pesquisadora e autora Maria Luiza de Mattos Priolli (Cf. Mendonça, 1981, p. 7-8). O livro é um trabalho pioneiro, escrito por Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça, natural da Cidade de Goiás. Mendonça, uma pianista, pesquisadora e cofundadora do Conservatório

⁸³ A ausência de análise no capítulo quatro desses dois trabalhos de Marshal Gaioso Pinto, embora encontrados naquela ocasião na busca manual (CF. Tabela 6 no Apêndice), decorre diretamente de alguns dos critérios metodológicos ali adotados: as composições devem possuir características intrínsecas de Goiás (Cf. objetivo geral); as composições devem ser compostas por compositores goianos (CI2); e o texto musical deve estar em língua vernácula. Talvez seja importante mencionar que, por exemplo, na dissertação, tanto a *Missa ao Divino Espírito Santo* quanto o *Credo de São José do Tocantins*, como demonstra a literatura (Pinto, 2002, p. 104-105), também circulam sob atribuições mineiras ou de autoria anônima, o que os afasta do escopo geográfico inicial da investigação sobre repertório coral goiano. A identificação das pesquisas de Marshal Gaioso Pinto ocorreu durante o reexame de um artigo mencionado no capítulo em questão, no qual o autor é citado como detentor de um acervo relevante. O contato direto com o maestro revelou a existência de sua dissertação e de sua tese. Devido a dificuldades técnicas, ele já não possuía uma cópia da dissertação, mas gentilmente forneceu sua tese. A dissertação encontrava-se arquivada fisicamente na USP e, após solicitação formal junto à biblioteca da instituição, obtivemos acesso ao documento.

Goiano de Música – atualmente Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás –, desempenhou papéis significativos como professora e diretora nessa instituição. Em seu livro, a autora destaca descobertas feitas a partir de entrevistas com figuras associadas à música no estado, além de documentos históricos como partituras, atividades artísticas e grupos musicais, abrangendo desde o período colonial até o início da década de 1980. No entanto, é importante notar que Mendonça já apontava para uma escassez de documentos de época, o que limita o aprofundamento em certos aspectos históricos. Além do livro mencionado, Mendonça também se dedicou à escrita de crônicas⁸⁴.

Existem outros trabalhos igualmente importantes sobre a música em Goiás (Cf. Rodrigues, 1982; Borges, 1998). No entanto, essas obras exploram temas e períodos diferentes daqueles abordados neste tópico, que se concentra no período colonial e na música sacra. Embora pontualmente façam menção à música do período colonial, esses trabalhos têm foco em outras temáticas. Portanto, para este tópico em específico, os principais trabalhos são, mas não exclusivamente, os três anteriormente mencionados.

As pesquisas citadas anteriormente, assim como outros trabalhos que fazem parte do corpo de pesquisas musicais do Estado de Goiás, não serão abordados aqui separadamente, mas serão evocados de acordo com o tear⁸⁵ da história.

A Igreja Católica exerceu uma influência significativa no processo de conquista e povoamento da região atualmente conhecida como estado de Goiás desde os primórdios. Na expedição da Bandeira da Anhanguera, que partiu de São Paulo em 3 de julho de 1722, inclusive, dois representantes eclesiásticos estavam entre os integrantes: frei Antônio da Conceição e frei Cosme de Santo André. Partiremos da prerrogativa de que, como aponta Pinto (2010, p. 4, tradução nossa), “as primeiras informações existentes sobre música em Goiás [remontam a] 1750”.

Durante o período colonial em Goiás, a música desempenhava um papel significativo na vida cultural da região. Segundo relatos de Palacin (*et al.*, 1995, p. 214 *apud* Pinto, 2002, p. 12), havia uma presença marcante de “aulas de música em todos os núcleos urbanos [...]”, evidenciando a importância atribuída à prática musical na sociedade da época. A música sacra ocupava um lugar central nesse contexto colonial, sendo considerada parte essencial da cultura da época, conforme Pinto (2010, p. 4, tradução nossa), ao escrever sobre o tema quase

⁸⁴ MENDONÇA, Belkiss Spenziéri Carneiro de. **Andanças no tempo**. 2ª Edição Revista. Goiânia: Agepel, 2006. 310p.

⁸⁵ Metáfora: as pesquisas serão integradas e mencionadas conforme a narrativa histórica se desenrola, de modo a formar um tecido ou uma trama coerente e contínua.

uma década depois. Tal era a centralidade da música nessa época que, conforme os postulados de Dias (2008, p. 131), levou àquela sociedade, a florescer nesse campo artístico, especialmente “por meio do canto solista – expressão direta e individual do goiano”, mas, sobretudo, “foi na música sacra que o canto coletivo, em coro, encontrou sua manifestação maior”. No entanto, segundo a linha dos outros já citados autores da historicidade goiana, o mencionado autor – maestro, professor e pesquisador da UFG – relata que “não é tarefa fácil delinear com clareza a trajetória deste repertório”, uma vez que “ainda são escassas as fontes disponíveis que possibilitem uma avaliação da real situação da composição e performance da música sacra, do período colonial às primeiras décadas do século XIX”. Essas observações, de uma forma ou de outra, apontam para o fato de que a música não apenas refletia aspectos da vida cotidiana em Goiás durante o período colonial, mas também desempenhava papel vital na expressão e na transmissão da identidade cultural local.

Em outro estudo, Dias (2009, p. 61) chama nossa atenção para um ponto crucial. De acordo com ele, “Ao tratar-se de música anônima do Brasil colonial ou do século XIX, não se pode deixar de lado a questão de uma possível procedência europeia”. O autor continua a explicar que “Era comum que os regentes locais adaptassem as obras maiores às suas necessidades imediatas, muitas vezes sem a preocupação de identificar-lhes a autoria nas cópias. A Província de Goyaz não seria exceção a essa regra”.

Antes de nos aprofundarmos nos desdobramentos musicais que se seguiram à chegada das bandeiras e à atuação dos jesuítas, gostaríamos de destacar alguns acontecimentos peculiares que marcaram o processo de constituição da Prelazia de Goiás, que se deu de forma extremamente lenta. Também abordaremos o pacto conhecido como Padroado Régio e, conseqüentemente, o surgimento de irmandades que, de certa forma, ditaram o ritmo musical da época. É interessante observar como esses eventos parecem estar interligados entre si.

Após trinta e sete anos da emissão da carta papal *Candor Lucis Aeternae*, ocorrida em 1745, que estabelecia a criação da prelazia, seu primeiro prelado, Frei Vicente do Espírito Santo, foi nomeado em 1782, mas não assumiu o cargo, sendo transferido para outra área. José Nicolau de Azeredo foi indicado como substituto em 1788, mas também não aceitou o cargo. Em 1802, Vicente Alexandre de Tovar foi escolhido para o cargo, porém faleceu durante a viagem a Goiás em 1808 (quatorze anos depois da negativa do seu antecessor e mais seis anos para iniciar a viagem). Em 1810, Antônio Rodrigues de Aguiar foi nomeado prelado, mas, assim como seu antecessor, faleceu no Rio de Janeiro antes de iniciar sua missão em Goiás. Finalmente, em 1819, Francisco Ferreira de Azevedo foi nomeado e

reconhecido como o “verdadeiro primeiro Prelado de Goiás”. Ele, apesar de ser cego, “chegou a Goiás em 1824, setenta e nove anos após a criação da prelazia pelo Papa Bento XIV”. Suas “limitações físicas” não o impediram de “[desempenhar] um papel importante no estabelecimento da estrutura católica no centro do Brasil” (Pinto, 2010, p. 20-21, tradução nossa).

Dois anos após sua chegada às terras goianas, em 1826, a vida religiosa na região estava em plena efervescência, com destaque para a “[...] Matriz de Sant'Ana e outras sete igrejas que foram dedicadas à Nossa Senhora da Boa Morte, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora da Lapa, Nossa Senhora da Abadia, Nossa Senhora do Carmo, São Francisco de Paula e Santa Bárbara” (Pinto, 2010, p. 21-22, tradução nossa).

Nesse ínterim – da chegada às margens do Rio Vermelho, que viria a se tornar, posteriormente, o arraial do Ferreiro em 1726 e 1824, e da chegada do primeiro prelado –, como se verá mais adiante, em momento oportuno, vários vigários que estiveram à frente da Matriz de Vila Boa (posteriormente denominada Matriz da Cidade de Goiás) exerceram influência significativa na vida cultural goiana. Importa retomar agora um certo processo.

Trata-se do processo de constituição da Prelazia de Goiás. Dele, podemos inferir que se deu de forma lenta, devido a uma série de fatores. Naqueles tempos, as comunicações eram extremamente desafiadoras, com cartas demorando meses, até mesmo anos, para alcançarem seus destinos devido à falta de meios eficientes de transporte e de comunicação. Navios enfrentavam longas viagens marítimas, e as estradas precárias tornavam a viagem terrestre uma tarefa árdua e demorada. Além disso, outros fatores agravavam ainda mais esses desafios, como as condições climáticas adversas, a escassez de infraestrutura nas áreas rurais e a falta de recursos financeiros para investir em melhorias nas comunicações. Essas circunstâncias adversas contribuíram significativamente para prolongar o processo de nomeação de prelados e para a demora na consolidação da Prelazia de Goiás, evidenciando as dificuldades logísticas enfrentadas na época. Mendonça (1981, p. 19), no livro *A Música em Goiás*, confirma esse aspecto ao revelar que a região de Goiás, devido à escassez de vias de comunicação, por viver “à míngua [de recursos dessa natureza], mais do que as outras do litoral brasileiro, esbarrava [em] verdadeiros obstáculos ao progresso”.

Sob a superfície das águas, como correntes ocultas que moldavam os destinos imperceptíveis para a maioria, existiam acordos e entendimentos estratégicos, como pactos antigos selados em segredo, que apenas os líderes vislumbravam as linhas traçadas que determinariam não apenas o curso do Brasil, mas também o destino de outros povos. Entre

esses acordos, destacava-se o pacto denominado Padroado Régio, um marco histórico firmado entre a Igreja de Roma e o Reino de Portugal, em 1454, que moldaria profundamente o cenário religioso e político das terras recém-descobertas. Segundo Pinto (2010, p. 25, tradução nossa), o acordo denominado “Padroado Régio” transferiu ao rei português todas as responsabilidades relativas à implantação do catolicismo no Brasil. Isso incluía o direito de cobrar o dízimo das atividades religiosas, nomear autoridades eclesiásticas e financiar as despesas da igreja, como a construção e manutenção de templos e os salários do clero. O sistema do Padroado resultou não apenas no enfraquecimento da autoridade papal nas novas terras, mas também em um “processo de desromanização”, ou seja, de descentralização eclesiástica, que deu origem a “um novo tipo de catolicismo”, uma forma de catolicismo mais secularizado, conhecida como “catolicismo leigo”. Assim:

Este catolicismo leigo, por sua vez, resultou numa sociedade em que a comunidade cívica e o poder e a estrutura religiosa estavam completamente misturados. A Igreja, por exemplo, estava encarregada da expedição de registros de terras e outros documentos similares, bem como certidões de nascimento, casamento e óbito. Além disso, o papel desempenhado pelos bispos, prelados, sacerdotes e outras figuras da Igreja, especialmente no interior do Brasil, onde o Estado era muito menos presente, ia muito além das questões litúrgicas e doutrinárias. Estes bispos e padres não eram apenas líderes religiosos, mas também **líderes culturais**, econômicos e, especialmente, líderes políticos das suas comunidades. Outra característica deste catolicismo leigo foi o fortalecimento de **irmandades** e confrarias no Brasil. As irmandades eram associações religiosas de leigos que tinham como objetivo principal reunir-se em torno de uma figura sagrada, geralmente um Santo ou uma das invocações da Virgem Maria, pedindo ao seu Padroeiro/Padroeira proteção tanto em assuntos espirituais quanto materiais. Assim, era comum usar critérios étnicos, econômicos ou profissionais para selecionar os membros que participariam dessas associações. Portanto, as Irmandades do Santíssimo Sacramento eram geralmente reservados para brancos; Irmandades de Nossa Senhora do Rosário para negros; e **Irmandades de Santa Cecília**⁸⁶ para músicos, brancos e negros ou mulatos (Pinto, 2010, p. 25-26, tradução nossa, grifo nosso).

⁸⁶ A história de Santa Cecília, nascida em uma das mais gloriosas e ilustres famílias de Roma, conhecida por Metelos, é marcada por sua fé cristã desde a infância. Ela sofreu o martírio sob o reinado do Imperador Marco Aurélio, cujo governo se estendeu de 161 a 180 d.C., no século II. A data exata de seu nascimento não é definitivamente conhecida, devido à antiguidade de seu período de vida e à escassez de informações históricas precisas. No entanto, estima-se que ela tenha nascido por volta do século II d.C., possivelmente por volta do ano 200 d.C., o que estaria alinhado com os anos do reinado do imperador responsável por sua morte. Existem divergências em relação à data de seu nascimento e martírio, com algumas fontes católicas sugerindo que ela teria nascido em 150 d.C. e falecido em 177 d.C., ou 180 d.C. Outro trabalho sugere que Santa Cecília teria nascido no século III, no ano de 180 d.C. e falecido em 22 de novembro de 230 d.C. Porém, o mesmo estudo diz que ela morreu ainda jovem. Parece haver inconsistências no estudo mencionado, pois afirmar que Santa Cecília teria nascido no século III, enquanto também especifica uma data de nascimento em 180 d.C., não está em conformidade com a cronologia histórica. Além disso, sugerir que ela teria falecido em 230 d.C. ainda jovem contradiz a ideia de que ela teria nascido em 180 d.C., o que a faria viver até uma idade avançada para a época. Essas discrepâncias indicam a necessidade de uma revisão cuidadosa dos dados históricos e uma análise mais precisa das fontes antes de se tirar conclusões definitivas sobre a vida de Santa Cecília. Santa Cecília foi canonizada em 323 d.C. e nomeada padroeira dos músicos em 1594, pelo Papa Gregório XIII. Sua figura foi amplamente representada na arte ao longo dos séculos, desde o

Independentemente da irmandade⁸⁷ a ser festejada, a celebração, que acontecia por meio de uma “festa, um conjunto de cerimônias que decorria no dia do Padroeiro/Padroeira ou, por vezes, no domingo seguinte”, era enriquecida, como aponta Pinto (2010, p. 26, tradução nossa), com música vocal:

Normalmente, a Festa teria pelo menos uma **missa cantada**, um sermão e uma procissão. No caso de uma irmandade abastada, também poderia incluir exposição do Santíssimo Sacramento, novena, comunhão, confissões e até mesmo um Te Deum. Dependendo dos fundos, as cerimônias que compõem a Festa podem ser mais ou menos elaboradas. Pode haver um sermão na Festa mais simples ou até três na Festa mais elaborada. Mas provavelmente a maior diferença estaria na forma de celebrar a Missa, que certamente foi o centro de toda a Festa. Poderia ser tão simples como uma Missa Rezada (Missa Falada), celebrada por um único sacerdote, ou tão festiva como uma Missa Solene, celebrada pelo bispo, com diáconos, acólitos e **música executada por coro** e orquestra. (Pinto, 2010, p. 27, tradução nossa, grifo nosso).

Torna-se necessário destacar alguns pontos sobre a Irmandade de Santa Cecília, incluindo sua origem, características e estabelecimento no Brasil Colônia. De acordo com Neto (2019), baseando-se em dois outros autores, há três possíveis datas para a fundação da irmandade. Primeiramente, ao trazer à baila os achados do memorialista Pereira da Costa, a Irmandade de Santa Cecília em Lisboa foi atribuída a Pedro Talésio, professor de música da Universidade de Coimbra, em 1613. No entanto, os primeiros registros das atividades da Irmandade remontam a 1702, destacados pela coroação da padroeira em 22 de novembro daquele ano. Por outro lado, a pesquisadora portuguesa Vanda Sá Silva sugere que a Irmandade foi estabelecida em 1603, conforme a data de seu primeiro Compromisso, tendo-se originado no Convento do Espírito Santo da Pedreira.

Além da questão temporal, é relevante ressaltar que, embora suas origens possam estar associadas ao contexto da União Ibérica⁸⁸, foi com a Restauração Portuguesa, em 1640, que a

Renascimento até o Barroco, em diversas manifestações como pintura, escultura e música. Ela é venerada como uma das mártires mais importantes durante a Idade Média e é lembrada por sua associação com a música, sendo descrita nas Atas de Santa Cecília como alguém que cantava um hino de amor a Jesus enquanto os instrumentos musicais tocavam em suas bodas. Embora não haja evidências históricas de que Santa Cecília tivesse habilidades musicais ou tocasse algum instrumento específico, a tradição lhe atribuiu o título de padroeira dos músicos, principalmente devido à sua paixão pela música. Ela é frequentemente representada com um órgão portativo e, posteriormente, com um órgão positivo, instrumentos sacros por excelência. O dia de sua festa, em 22 de novembro, é celebrado em todo o mundo como uma homenagem à sua vida e à sua associação com a música. Por isso, essa data é reconhecida como o “Dia da Música”. No Brasil, Santa Cecília também é venerada, e a cidade de São Paulo abriga a Igreja de Santa Cecília, fundada em 1895 após a construção inicial de uma capela em 1861. (Cf. Guéranger, 1866; Zwilling, 2015; Cruz, 2016).

⁸⁷ De acordo com Monteiro (2009, p. 84), as irmandades são um tipo de confraria, conforme afirmado pelo autor: “Há dois tipos principais de confrarias: as irmandades e as ordens terceiras”.

⁸⁸ A União Ibérica foi o período histórico (1580 – 1640) em que Portugal e Espanha estiveram sob o mesmo monarca, a partir da coroação de Filipe II como rei de Portugal. Contudo, cabe destacar que não se tratou de

Irmandade e a música em geral ganharam destaque na sociedade, devido aos esforços dos reis da Casa de Bragança. D. João V (1706-1750), em particular, foi um grande patrono da música, rivalizando com Luís XIV no campo da ostentação. Seus esforços para promover uma cultura cortesã distinta foram marcados pela chegada de músicos italianos à Corte, que influenciaram significativamente a cena musical portuguesa.

A Irmandade de Santa Cecília emergiu no final do século XVIII em importantes centros urbanos da Colônia brasileira, como Rio de Janeiro, Vila Rica, Salvador, Mariana, Olinda e Recife. Em *A música em Goiás*, Mendonça (1981, p. 35) aponta que essa sociedade foi “fundada em Goiás [cidade] a 22 de novembro de 1905”, tendo como um dos membros Benedito José de Azevedo (1886-1969), que “tocava flauta, violino, bandolim, violão, cavaquinho, bombardino e clarineta, instrumentos que ensinou a vários discípulos”. Esta Irmandade tinha uma natureza exclusivista, exigindo que qualquer pessoa que desejasse exercer a profissão de músico, fosse cantor ou instrumentista, se unisse à confraria, conforme estabelecido pelo Real Decreto de 17 de novembro de 1760. Essa associação de músicos dedicada a Santa Cecília era considerada um espaço onde os membros estabelecidos construíam uma tradição de legitimidade que os distinguia dos não-membros. Essa ligação com a Irmandade funcionava como um mecanismo de coesão interna e de exclusão externa, resultando em tensões entre os profissionais da música em ambos os lados do Atlântico. É interessante observar que, na década de 1960, era comum a realização de recitais organizados pela Escola de Música e Artes Cênicas da UFG em homenagem a Santa Cecília (Cf. Borges, 1998, p. 131).

É importante destacar, ainda, que, conforme observado por Francisco Curt Lange, ilustre musicólogo, as irmandades de Santa Cecília na América portuguesa compartilhavam uma estrutura semelhante à de Lisboa, integrando devoção religiosa a objetivos profissionais. Seus objetivos parecem ter sido principalmente a defesa dos interesses da classe e a promoção da ética e da excelência artística entre seus membros (Curt Lange, 1966). Essa afirmativa encontra ressonância nos escritos da história luso-brasileira, os quais destacam que “[a] irmandade de Santa Cecília dos Músicos de Lisboa serviu de modelo para as irmandades de corporações que surgiram no Brasil durante o período colonial e o primeiro reinado [...]” (O Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira, 2021, s.p.).

uma fusão completa dos dois reinos, mas sim de uma união política, mantendo cada um sua própria administração. Cf.: MARQUES, Guida. O Estado do Brasil na União Ibérica: dinâmicas políticas no Brasil no tempo de Filipe II de Portugal. **Penélope: revista de história e ciências sociais**, n. 27, p. 7-36, 2002. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2596977>. Acesso em: 21 de novembro de 2025.

Feita essa contextualização, podemos adentrar o ano de 1750, que marca o surgimento das primeiras informações sobre música em Goiás. E, conseqüentemente, os acontecimentos e as personalidades desta década até o fim do período colonial.

Em Mendonça (1981, p. 21), é mencionado que o “Padre Manoel de Andrade Verneck chegou para ser Vigário da igreja de Vila Boa em 1757”. A autora destaca que ele “desempenhava as funções de ‘chantre’ na Sé do Rio de Janeiro”. Essa posição refere-se a um “funcionário eclesiástico encarregado de dirigir o coro nos cabidos das igrejas, catedrais, etc [sic]”, detendo autoridade sobre o referido corpo musical. Embora a música, especialmente as obras sacras, fosse “executada desde os primórdios [...], nada existe documentado”. Esforços nesse sentido foram empreendidos pela Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT), mas sem sucesso. Os registros encontrados pela autora indicam apenas a chegada desse Vigário e suas funções na localidade anterior. A hipótese levantada por ela é a de que, se havia um chantre em Vila Boa (atualmente Cidade de Goiás), “ele deve ter sido responsável pelo embrião da música em Goiás”.

Quase três décadas depois, Pinto (2010, p. 22), em sua tese doutoral, menciona cinco nomes, um deles comum ao estudo anterior:

Padre Dr. Pedro Ferreira Brandão foi o primeiro Vigário de Vila Boa, permanecendo à frente da freguesia desde a sua criação em 1729 até 1735. Padre Dr. João Perestrello de Vasconcelos foi Vigário de Vila Boa em 1748. Vasconcelos era espanhol e foi o responsável por estabelecer as celebrações da Semana Santa nos moldes que ainda hoje se realizam. Padre Dr. Manoel de Andrade Vernek permaneceu na Paróquia de Vila Boa de 1762 a 1767. Antes de vir para Goiás, Padre Vernek foi Chantre da Sé do Rio de Janeiro. Por fim, o Cônego José Iria Xavier Serradourada, que foi Vigário da Cidade de Goiás em 1886, foi músico, compositor da Jaculatória das Dores, obra que ainda é executada na Semana Santa na Cidade de Goiás. José Iria era filho de Basílio Martins Braga Serradourada, que tem sido apontado como o possível compositor dos Motetos da Procissão da Via Sacra. José Iria deixou suas composições (“papeis de Músicas”) para a Catedral da Cidade de Goiás, pedindo ao irmão João Baptista que cuidasse delas para evitar que se perdessem. Infelizmente, as instruções de José Iria foram em vão. Não há sinais de seus autógrafos hoje (Pinto, 2010, p. 22, tradução nossa).

Há, evidentemente, pelo menos duas discrepâncias em relação aos agentes e às datas nos estudos mencionados. Mendonça (1981) atribui ao “Padre Manoel de Andrade Verneck” a responsabilidade pela origem da música em Goiás. No entanto, Pinto (2010) destaca o papel do Padre Dr. João Perestrello de Vasconcelos em 1748. Enquanto Mendonça (1981) afirma que o “Padre Manoel de Andrade Verneck iniciou suas funções eclesiásticas em 1757”, Pinto (2010) assegura que foi em 1762.

Independentemente do agente ou das datas específicas, concordamos com os autores supracitados de que é incontestável que os líderes da Matriz de Vila Boa (posteriormente denominada Matriz da Cidade de Goiás) exerceram influência significativa na vida cultural goiana. Suas atribuições como Vigários e Chantres não apenas estabeleceram as bases para as práticas musicais na região, mas também moldaram o desenvolvimento cultural e religioso, desempenhando papel fundamental na formação da identidade musical e artística de Goiás. Suas contribuições ressoam até os dias atuais, destacando a importância desses protagonistas na história cultural do estado.

Pinto (2002, p. 34) cita uma “lista de compositores” compilada pelo maestro Braz Wilson Pompeu de Pina Filho e divulgada por meio de “entrevistas concedidas a jornais goianos no final da década de 1970”. O autor coloca em relevo o compositor João dos Santos Miranda como responsável pela música das festividades do Mártir São Sebastião, encomendadas pela Câmara do Senado de Vila Boa em 1756, conforme consta no livro da Irmandade do Santo Sepulcro de Vila Boa. Os demais compositores são:

João dos Santos Miranda, que teria sido responsável pela música das festividades do Mártir São Sebastião, encomendadas pela Câmara do Senado de Vila Boa no ano de 1756, conforme se lê no livro da Irmandade do Santo Sepulcro de Vila Boa. [...] [De] Goiás no século XVIII, não deixando claro, porém, de onde tirou as informações a respeito de tais compositores, [outros nomes são]: Bonifácio Pinto Costa (1779-1796, São José do Tocantins); Agostinho Pinheiro (1785, Santa Luzia); Antônio de Freitas Caídas (1794, Santa Luzia); Inácio da Silva Antunes (1795, Santa Luzia); Thomaz Costa Cardoso (1799, Santa Luzia); Teodósio Ferreira Pontes (1799, Vila Boa); Manoel dos Santos Silva (17?- 18?, Meia Ponte) e Hilário dos Santos (17? 18?, Meia Ponte). (Pina Filho, 1979b; 1979c *apud* Pinto, 2002, p. 34).

No início do século XIX, o austríaco John Emanuel Pohl empreendeu uma viagem pela capitania entre os anos de 1817 e 1821. Durante sua jornada, ao passar por Santa Luzia na véspera de Natal, Pohl assistiu a uma missa cantada que se destacava pelo excelente acompanhamento vocal e instrumental. Ele relata a execução de uma marcha, interpretada por dois violinos e um clarinete, enriquecendo ainda mais a experiência musical na ocasião (Pohl, 1976 *apud* Pinto, 2002, p. 21).

É interessante notar que a maioria das obras mais antigas dessa época era escrita para quatro vozes, acompanhadas por dois violinos e baixo, ou mesmo para quatro vozes à capela (Pohl, 1976, *apud* Pinto, 2002, p. 22). Nas cópias mais antigas, as vozes eram apresentadas de forma específica, com o soprano escrito em clave de dó na primeira linha, o alto em clave de dó na terceira linha, o tenor em clave de dó na quarta linha e o baixo em clave de fá na quarta linha. Em “uma segunda geração”, observa-se uma mudança na escrita, com “o soprano já em

clave de sol e o alto e o tenor em clave de sol”, porém, escritos uma oitava acima (Pohl, 1976, *apud* Pinto, 2002, p. 22). Essas escolhas de claves “refletem as práticas musicais da época”. Como exemplo, o autor aponta que “a cópia de alto escrita em clave de sol com transposição de oitava” sugere que a parte era destinada a ser “cantada por um homem” (Pohl, 1976 *apud* Pinto, 2002, p. 23).

No entanto, no final do século XIX, as partes de alto escritas em clave de sol com som real indicam uma possível mudança, sugerindo que essas partes já poderiam ser cantadas por mulheres. Essa prática é confirmada por Curt Lange em relação a Minas Gerais, onde somente homens eram usados para cantar nas igrejas, com o “alto [realizado] por falsetistas” e o soprano por crianças ou por falsetistas (Lange, 1966, p. 43, *apud* Pinto, 2002, p. 23). Em relação a Goiás, não há indícios até o momento de “prática de usar meninos para cantar as partes de soprano”, embora “[seja] possível que isso tenha ocorrido”. Quanto à parte de contralto, “parece não haver dúvida [de] que era cantada por homens”, conforme afirmado por Rodrigues em relação ao “coro que cantava os Motetos dos Passos em Vila Boa”, já na segunda metade do século XIX (Rodrigues, 1982, p. 48, *apud* Pinto, 2002, p. 23).

Essas observações são complementadas pelas experiências de John Emanuel Pohl, que testemunhou as celebrações da Semana Santa em Vila Boa durante sua estadia em Goiás, entre 1817 e 1821. Ele relata a grandiosa procissão de Nosso Senhor dos Passos, “acompanhada [por uma] grande multidão e ao som de músicas”. Acrescentando a isso, destaca uma missa cantada e uma paixão, esta última entoada por “três padres dispostos em dois púlpitos e em um altar lateral” (Pohl, 1976, p. 30). Essas observações de Pohl adicionam uma dimensão vívida à prática musical e às celebrações religiosas na região durante o período colonial, enriquecendo nosso entendimento sobre a interseção entre música e religião nesse contexto histórico.

Em relação às notas técnicas das obras (musicais anônimas) de que se têm notícias do período Colonial, Dias (2009, p. 61-63) deixa a entender que: a) “não se pode deixar de lado a questão de uma possível procedência europeia”; b) “era comum que os regentes locais adaptassem as obras maiores às suas necessidades imediatas, muitas vezes sem a preocupação de identificar-lhes a autoria nas cópias”; c) “[ocorria] amiúde no repertório sacro colonial brasileiro, ou aquele imediatamente posterior, ‘erros’ de encadeamento harmônico, como quintas e oitavas paralelas [...]” – “uma vez que é notório o fato de que a técnica de muitos compositores nacionais do século XVIII, e parte do XIX, pouco se detém neste tipo de cuidado, não por desatenção, mas por opção estilística”; d) “o cotidiano da música sacra

estaria focado nas obras mais acessíveis da música católica funcional do final do século XIX e início do XX [...], apesar da presença de grandes nomes da música ocidental como Palestrina, Dumont e Rossini nas cerimônias especiais”; e) caracteriza-se por ter “harmonia mais simples e convencional”; escrita predominantemente homofônica, “ou com contraponto discreto”; “preferência por períodos curtos, expositivos e sem desenvolvimento”; “textura vocal confortável, sem atingir os extremos da tessitura”; acompanhamento adequado para execução no harmônio; o Memento⁸⁹ como “obra bastante difundida em território goiano e de escrita mais arcaica, [onde a] partitura mais antiga [de um dos três acervos investigados] traz a data de 1876”.

De modo mais específico, a análise vocal feita por Dias (2009, p. 64) em “duas obras maiores encontradas numa coleção de manuscritos copiados em Vila Boa de Goyaz”, a saber, “uma Missa de Requiem a 4 e um Memento alternado”, revela que “a escrita vocal é austera, com tessituras confortáveis, sem virtuosismos, em estilo predominantemente homofônico – com episódios imitativos esparsos –, e com uma concepção harmônica simples, mas bem elaborada em relação à condução das vozes”.

Assim, percebe-se que a música vocal estava para além das “celebrações litúrgicas e [...] festas religiosas e seculares” (Lopes; Dias, 2010, p. 152), era ainda “presença incontestada [...] nas cerimônias fúnebres da antiga capital goiana, fosse o cantochão entoado pelo próprio celebrante ou música de maior fôlego, envolvendo grupos vocais [...]” (Dias, 2009, p. 64).

A seguir, uma linha do tempo com os eventos identificados na literatura desse período.

⁸⁹ Música de exéquias. Trata-se de uma obra sacra destinada às cerimônias fúnebres. No caso em questão, refere-se a uma partitura vocal a quatro vozes, alternada com cantochão. Segundo Dias (2010, p. 60), “apesar de ser o quarto responsório das Matinas de Finados, [esse Memento] terá sido ouvido nesta celebração durante o cânon da missa, inserido pouco antes do *Agnus Dei*”.

Quadro 7 - Linha do tempo colonial em Goiás

(continua)

ANO	EVENTOS IDENTIFICADOS NO PERÍODO
1682	Expedição de Bartolomeu Bueno da Silva, com seu filho homônimo (12 anos).
1726	Nova expedição, dessa vez de Bartolomeu Bueno da Silva Filho. Houve uma tentativa anos antes, sem êxito. Primeiro acampamento às margens do Rio Vermelho, posterior arraial do Ferreiro.
1727	Exploração das minas de Santana dos Goiazes (arraial de Santana) por Bartolomeu Bueno da Silva Filho. Exploração das minas de Nossa Senhora do Rosário por Manuel Rodrigues Tomar. Fundação do Arraial de Santana. Os fundamentos religiosos remontam a 1727, quando se ergue a capela de Santana.
1729	A freguesia de Sant'Ana foi oficialmente criada.
1735	Povoamento de Traíras, situado nas vizinhanças de Niquelândia. Ricos exploradores fizeram com que o arraial se tornasse um centro de cultura e progresso. Décadas depois, nesse arraial, “[...] havia uma igreja cujo interior foi destruído pela vegetação e pelo mato. [...] um dos ricos mineradores, benfeitor da cidade, mandara buscar, na Corte, entalhadores, pintores e escultores, que construíram um lindo coro. [...] Para a inauguração desse coro, mandou-se buscar, na Itália, uma orquestra de cordas [...]. Os instrumentos foram, posteriormente, executados pelos filhos do lugar nas grandes comemorações religiosas” (Mendonça, 1981, p. 13-14). Não se pôde precisar a data desse acontecimento.
1743	Construção de nova capela em substituição à primeira.
1744	A partir de oito de novembro de 1744, a Capitania de Goiás é desmembrada da de Após Paulo e, exatos cinco anos depois, toma posse o primeiro governador exclusivo de Goiás, D. Marcos de Noronha, futuro Conde dos Arcos.
1749	Os jurídicos e administrativos vinham da proclamação da descoberta, em 1749.
1745	O Papa Bento XIV emitiu a carta pontifícia <i>Candor Lucis Aeternae</i> , criando, além dos bispados de São Paulo (SP) e Mariana (MG), o prelazias de Cuiabá (MT) e Goiás (GO) ⁹⁰ .
1750	Talvez a informação mais antiga sobre música em território goiano que se tem notícia hoje, seja uma carta de 30 de maio de 1750 dos oficiais da Câmara de Vila Boa ao rei D. João V, onde esses reclamam de não se ter realizado a procissão de Corpus Christi daquele ano. O motivo exposto pelos oficiais foi a decisão do coadjutor da matriz de Vila Boa (nessa época era vigário João Lopes França) de só cantar a missa que antecederia à procissão, após o recebimento de uma esmola (Teles, 2001, p. 100 <i>apud</i> Pinto, 2002, p. 11).
1751	Pompeu de Pina Júnior, chamando a nossa atenção para a pouco estudada efervescência cultural da capitania de Goiás no século XVIII, cita o historiador Joseph de Mello Alvares, que em sua <i>História de Santa Luzia – Luziânia</i> , narra as celebrações pela decadência de D. José I ao trono de Portugal, que teriam começado com uma missa solene, um <i>Te Deum</i> e comédias, isso no ano de 1751, cerca de apenas cinco anos após o início da existência de Santa Luzia (Pina Junior, 1979, p. 12 <i>apud</i> Pinto, 2002, p. 13-14).
1753	Apogeu das minhas de ouro em Goiás.
1756	Segundo Pina Filho (1979 <i>apud</i> Pinto, 2002, p. 11), até o momento, o músico mais antigo com atuação em Goiás que pudemos localizar, aparece citado em um livro da Irmandade do Santo Sepulcro de Vila Boa, descoberto pelo maestro Braz Wilson Pompeu de Pina Filho, contendo atas da Câmara do Senado dessa mesma vila. Em entrevista ao jornal “Folha de Goiás”, concedida em 11 de março de 1979, o maestro afirma que, nesse livro, encontra-se um documento de 1756 no qual se lê: “Diz João dos Santos Miranda que por ordem deste Senado fez a Música pela festividade do Mártir São Sebastião”. O Senado da Câmara de Vila Boa pagou 20 oitavas de ouro pela música das festividades em homenagem ao Mártir São Sebastião (Pinto, 2022, p. 7).

⁹⁰ A carta pontifícia *Candor Lucis Aeternae* é conhecida por ter estabelecido novas dioceses e prelazias no Brasil colonial. Ela foi um importante marco na organização eclesiástica da época, consolidando a presença e a estrutura da Igreja Católica no Brasil colonial e contribuindo para a expansão e a consolidação do catolicismo no país. Prelazias refere-se a uma subdivisão administrativa da Igreja Católica Romana. Uma prelazia é uma espécie de jurisdição eclesiástica governada por um prelado, que pode ser um bispo titular, um abade ou um presbítero com poderes episcopais. As prelazias territoriais são geralmente áreas geográficas menores que as dioceses e podem ser estabelecidas em regiões onde a presença católica é limitada ou onde as necessidades pastorais são especiais. Noutras palavras, as prelazias são entidades eclesiásticas que supervisionam uma área geográfica específica dentro da Igreja Católica. (Cf. Maia, 1996, p. 161; Alencar, 2018).

(continua)

ANO	EVENTOS IDENTIFICADOS NO PERÍODO
1757	As primeiras manifestações musicais no Estado ocorreram nas cidades de Goiás (antiga Vila Boa) e Pirenópolis (antiga Meia Ponte). Na Cidade de Goiás, a hipótese levantada, com base em Frei Simão Dorvi, pesquisador, é que o responsável tenha sido o Padre Manuel de Andrade Verneck (nascimento e morte?), vigário da igreja de Meia Ponte em 1757. Em Pirenópolis, o músico mais antigo a ter notícias foi o Vigário da Vara José Joaquim Pereira (1772-1840). Ambos do Rio de Janeiro (Mendonça, 1981, p. 15).
1764	Início da decadência do ouro. No entanto, “apesar de haver uma certa discordância quanto ao início de sua decadência, o Brigadeiro Cunha Mattos aponta o ano de 1764 (<i>apud</i> Palacin, 1994, p.65), Luis Palacin prefere a data indicada pelo Governador Delgado Freire de Castilho, que é a partir de 1778 (Palacin, 1994, p.65) e o historiador Paulo Bertran afirma ter iniciado a decadência das minas no ano de 1780 (Bertran, 1978, p.40), o certo é que nas duas últimas décadas do século XVIII após e bem acentuado o declínio da produção de ouro em Goiás.
1773	Durante uma viagem pelo interior da capitania no ano de 1773, o governador D. José de Almeida assiste a quatro operas em São Félix, duas em Pilar e duas em Traíras, isso em pouco mais de um mês (Palacin et al., 1995, p.220 <i>apud</i> Pinto 2002, p. 12).
1775	Em 1775, José Pinto da Fonseca, ao realizar uma expedição para pacificar os Carajás, leva consigo alguns músicos que, ao começarem a tocar e cantar, “[foram] ouvidos pelos selvagens com suma satisfação”. Muitas vezes, diante da música, os povos originários não se lembravam nem de comer nem de dormir (Alencastre, 1979, p. 201). (Pinto 2002, p. 15).
1780	Uma outra execução de <i>Te Deum</i> que está entre as mais antigas que se tem notícia em Goiás é certamente uma das mais célebres, e a que se realizou em julho de 1780 na Matriz de Vila Boa. Naquela época, um dos problemas que mais atordoavam os governantes de Goiás era a hostilidade dos caiapós em relação ao povo da capitania. Depois de várias tentativas frustradas de uso da força bruta, o governo envia um cabo, José Luiz Pereira, já experimentado em outras incursões, para tentar pacificar os caiapós. Passado algum tempo, retorna o cabo seguido de um idoso indígena de nome Romexi, seis guerreiros e várias mulheres e crianças, num total de cerca de quarenta pessoas, todos dispostos a fazer as pazes com os brancos. O então governador de Goiás, o capitão-general Luiz da Cunha Meneses, que governou de 1778 a 1783, recebeu os povos originários com a maior pompa e solenidade possível e ordenou que se batizassem as crianças e que se cantasse um <i>Te Deum</i> em ação de graças (Alencastre, 1979, p.235; Pohl, 1976, p.135; Sainthilaire, 1975a, p.63; Jayme, 1971,p.48). É interessante como um <i>Te Deum</i> se presta bem a esse tipo de ocasião. Com música [...] alegre e majestosa, esse hino podia ao mesmo tempo trazer brilho e alegria à ocasião, celebrar a religiosidade católica dos portugueses e brasileiros e, algumas vezes, como a ocasião que acabamos de descrever, a música certamente ainda servia para fascinar os indígenas recém-convertidos. (Pinto 2002, p. 13-14).
1789	“[...] Em 1789, o Capitão-Mor de Vila Boa, Dr. Antônio de Souza Telles e Menezes, também em uma carta, reclamava dos religiosos da época que, mesmo após o empobrecimento da capitania, continuavam a cobrar os mesmos preços para os serviços religiosos de quando o ouro era abundante. O Capitão-Mor informa que, entre outros serviços, cobrava-se 2.600 reis por uma missa cantada e 9.600 reis por vésperas ou matinas cantadas” (PALACIN <i>et al.</i> , 1995, p. 198 <i>apud</i> Pinto 2002, p. 11).
1805	O mais antigo músico meiapontense e a primeira orquestra. José Joaquim Pereira da Veiga “foi nomeado vigário geral, governador da Prelazia de Goyaz. Era professor de música, latim e desenho. Trouxe do Rio de Janeiro dramas intercalados de áreas que ele ensaiou para serem encenados nas festas religiosas do Divino de Meia Ponte. As árias dessas óperas necessitavam de acompanhamento instrumental. Assim, o padre organizou um quarteto de cordas em 1805. (Mendonça, 1981, p. 101).
1819	Nomeação do primeiro Prelado de Goiás, Francisco Ferreira de Azevedo, que chega a Goiás em 1824, setenta e nove anos após a criação da prelazia pelo Papa Bento XIV em 1745.
1821	“Existência de algum tipo de banda de música” em 1821, contrariando o que afirmam “musicólogos goianos” de “que as bandas de música foram introduzidas em Goiás a partir da segunda metade do século XIX” (Souza, 2016, p. 191). Na primeira metade do século XIX são bem frequentes as notícias a respeito de execuções de <i>Te Deum</i> usadas para celebrar diferentes ocasiões em várias partes da capitania. Em Vila Boa chegou até nós notícias das execuções de 1821, para celebrar o ato de ratificação de juramento de obediência e fidelidade a el-rei e de adesão as cortes e a futura constituição, 1822, quando da aclamação do Imperador D. Pedro I e de 1823, nas festas de Io de janeiro O então governador de Goiás, o capitão-general Luis da Cunha Meneses, que governou de 1778 a 1783. (Pinto 2002, p. 15).

(conclusão)

ANO	EVENTOS IDENTIFICADOS NO PERÍODO
1823	Os historiadores apontam 1830 como data do fim de Traíras, mas, ainda em 1823, o Brigadeiro Cunha Mattos esteve no arraial e registrou uma vida cultural bastante ativa. Na ocasião dos festejos do aniversário de D. Pedro I o Brigadeiro pode assistir a um <i>Benedictus</i> , uma <i>Missa Cantada</i> e um <i>Te Deum</i> , todos “a música vocal e instrumental” e mais tarde também presenciou o desfile de várias bandas pelo arraial (<i>apud</i> BERTRAN, 1998, p.218-219). (Pinto 2002, p. 13).
1826	Papa Leão XII promoveu a Prelazia de Goiás ao Bispado. Francisco Ferreira de Azevedo tornou-se o primeiro bispo de Goiás.
1830	A imprensa goiana data de 1830, quando surgiu, em Meia Ponte, a Matutina Meiapontense, dirigida por Joaquim Alves do Oliveira.
1837	O Correio Oficial, impresso nas oficinas daquele órgão particular, circula em 1837.
1846	Só em 1846, no Governo de Joaquim Inácio de Ramalho (Barão de Ramalho), inaugura-se a primeira Escola Secundária do Estado, pela Lei n.º 29, de 20 de julho de 1846: o LICEU DE GOIÁS.
1853	O piano passa a integrar a paisagem sonora vilaboense. Um dos primeiros a chegar a Goiás foi um modelo retangular de bordas douradas, adquirido por João Fleury Curado, em 1853, para sua filha Mariana Augusta Gaudie Fleury.
1855	Segundo Rodrigues, que se baseia em um documento de Joao da Costa Oliveira (1865-1956) e que coincide com a tradição oral, o <i>Moteto dos Passos</i> que se ouve ainda hoje na Semana Santa da Cidade de Goiás, foi composto em 1855 por Basílio Martins Braga Serradourada. Os <i>Motetos</i> foram cantados pela primeira vez no ano seguinte, a 07 de março de 1856, na Matriz de Senhora SanfAnna em Vila Boa. (Pinto 2002, p. 30).
1870	José do Patrocínio Marques Tocantins, músico de grande prestígio na região, cria, em 1870, a “Sociedade Phil’armônica”, conjunto instrumental que atuava como orquestra ou banda. Segundo consta, é a mais antiga de que se tem notícias na Cidade de Goiás. Além disso, “organizou o Coro da Igreja da Boa Morte”. É de sua autoria o cântico de Lava-Pés. (Mendonça, 1981, p. 25-26).
1872	Em 1872, surge o Seminário de Santa Cruz, instituído por D. Joaquim.
1879	Em 1879, o jornal Tribuna Livre noticia a música ouvida na Procissão das Dores, executada pelo coro da Igreja da Boa Morte, acompanhado pela Orquestra Phil’armônica, sob a direção do notável regente e compositor goiano José do Patrocínio Marques Tocantins (1844-1889). ⁵ O programa continha, além de “Motetes e Miserere”, uma missa de um Lysias de Momigny (?-?) e trechos do Stabat Mater de Rossini (o artigo menciona apenas o Cujus animam, cantado por um soprano). (Dias, 2009, p. 61).
1898	Em 1898, a Faculdade de Direito.
1899	O periódico O Goyaz, de 1899, elogia a música do Dia das Dores, da Semana Santa: o Inflamatus e o Fac ut portem, do Stabat Mater de Rossini e uma missa não especificada do Pe. José Maurício Nunes Garcia. (RODRIGUES, 1982, p. 48-49 <i>apud</i> Dias, 2009, p. 61-62).
1905	A Irmandade de Santa Cecília emergiu no final do século XVIII em importantes centros urbanos da Colônia brasileira, como Rio de Janeiro, Vila Rica, Salvador, Mariana, Olinda e Recife. Em <i>A música em Goiás</i> , Mendonça (1981, p. 35) aponta que essa sociedade foi “fundada em Goiás [cidade] a 22 de novembro de 1905”.
1932	Papa Pio XI criou, em 18 de dezembro de 1932, o Arcebispado de Goiás. D. Emanuel Gomes de Oliveira foi o seu primeiro e único Arcebispo.
1956	Logo depois, a estrutura eclesiástica de Goiás seria reorganizada e o Arcebispado de Goiás seria transferido para a nova capital de Goiás, criando, assim, em 1956, o Arcebispado de Goiânia.

Fonte: Mendonça (1981). Pinto (2002, 2010), Dias (2009), Oliveira, E. (2012), Neiva (1971, p. 94-98), Souza (2016), Pinto (2022).

Na obra de Pinto (2002), são mencionados três arquivos relevantes para a musicologia goiana. Dado que a dissertação não está disponível online devido à sua data de redação e é acessível apenas mediante solicitação na biblioteca da USP, é crucial descrever esses arquivos nesse contexto. Eles são de Pirenópolis, Cidade de Goiás e Jaraguá:

Indubitavelmente o arquivo mais célebre de Goiás é o da cidade de Pirenópolis [...]. Hoje quase todo sob a guarda do Sr. Pompeu Christovam de Pina, esse arquivo é resultante da junção dos arquivos da Banda Euterpe de Pirenópolis, comprado do maestro Vasco da Gama Siqueira pelo Sr. Pompeu em 1961, e da Banda Phoenix e da Igreja Matriz dessa mesma cidade, que estavam sob a guarda do Dr. Sebastiao Pompeu de Pina Junior. Parte desse arquivo do Dr. Sebastiao foi, após a sua morte, passado ao maestro Braz Wilson Pompeu de Pina Filho e hoje se encontra sob a responsabilidade da sua viúva, a professora Maria Lucia Roriz.

[O segundo, é o] arquivo que, apesar de pequeno, é importantíssimo para a musicologia goiana e o que se encontra hoje sob a guarda da Dra. Yara Moreyra. Trata-se de obras recolhidas na Cidade de Goiás por frei Simão Dorvi e, a seu pedido, fotografadas e copiadas pela Dra. Moreyra no início da década de 1960. Esse arquivo talvez seja a melhor oportunidade de se reconstruir o passado musical da antiga capital goiana [...].

[O terceiro], arquivo importantíssimo [...] é o da cidade de Jaraguá e que pertenceu ao maestro Balthazar Ribeiro de Freitas Balthazar Ribeiro de Freitas [...], importante músico que viveu no fim do século XIX e início do século XX na cidade de Jaraguá, tendo ali trabalhado tanto com uma banda de música da cidade quanto com o coro da igreja (PEDROSO, 1997). O arquivo, hoje sob a guarda da filha caçula de Balthazar, Affonsina de Freitas, e também da professora Ivana de Castro Carneiro, possui mais de uma centena de músicas entre obras sacras e peças para banda de música de caráter ligeiro. A maioria se apresenta em cópias da segunda metade do século XIX e o número de autógrafos legítimos entre as obras sacras parece ser pequeno. Das músicas escritas para banda, a maioria parece ter sido composta por Balthazar Ribeiro de Freitas. Existem várias gerações de cópias, que vão de 1836 até as primeiras décadas do século XX (Pinto, 2002, p. 17-19).

Foi possível observar, neste tópico, a riqueza e a diversidade das práticas musicais em Goiás colonial. Desde a chegada dos colonizadores portugueses até o florescimento das tradições musicais locais, essa trajetória histórica revela a complexidade das influências culturais e a resiliência das expressões musicais ao longo desse período. Exploramos a interseção entre a música sacra e profana, destacando tanto as formas litúrgicas trazidas pelos colonizadores quanto as manifestações populares e indígenas que moldaram a identidade musical brasileira. Mais a mais, discutimos o papel central das irmandades religiosas e das capelas na promoção e na preservação dessas expressões musicais.

O achado mais importante deste contexto histórico está em identificar qual foi o primeiro profissional da música, com formação formal, a pisar em terras goianas – e, consequentemente, qual teria sido a primeira manifestação musical em grupo sob critérios formais de educação musical (a ser ouvida?). Tudo indica que esse primeiro profissional tenha sido um regente coral. Essa hipótese apoia-se em Mendonça (1981), no livro *A Música em Goiás*, que aponta um chantre como o precursor da música no Estado:

Frei Simão Dorvi, em laboriosas pesquisas, encontrou documentos que informam a vinda do padre Manoel de Andrade Verneck, para ser o Vigário da Igreja de Vila

Boa [Cida de Goiás/Goiás Velho] em 1757, e que esse padre desempenhava as funções de ‘chantre’ na Sé do Rio de Janeiro. Convém lembrar que ‘chantre’ era o funcionário eclesiástico encarregado de **dirigir o coro** nos cabidos das igrejas, catedrais, etc e que presidia as representações do coro. Portanto, se para cá veio um chantre [...], **este deve ter sido responsável pelo embrião da música em Goiás**. (Mendonça, 1981, p. 21, grifo nosso).

O segundo achado de maior relevância no âmbito desse contexto histórico consiste em **refutar**⁹¹ a ideia de que 1750 marcou o surgimento inicial das informações sobre a prática musical. Os indícios, na realidade, remetem a 1735, uma vez que o Povoamento de Traíras, ao se constituir como um “centro de cultura” que dispunha de igreja, pressupõe a existência de práticas musicais de natureza vocal vinculadas à atuação do vigário. Tal inferência se sustenta pelo fato de que a primeira manifestação musical explicitamente registrada em Goiás, em 1750, refere-se justamente à prática vocal, ao mencionar a atuação de um vigário que iria “cantar a missa” (Cf. Quadro 7).

Diante desse panorama histórico, o próximo passo natural é investigar o desenvolvimento da música vocal/coral durante o período imperial brasileiro. Ao adentrar esse novo capítulo da história musical em Goiás, poderemos compreender melhor as transformações e continuidades que marcaram essa rica tradição ao longo dos anos.

4.2.2 A música vocal/coral no período imperial

Após o período colonial, temos o período do Império no Brasil, que se estendeu de 1822, com a Proclamação da Independência, até 1889, com a Proclamação da República. Durante o Império, o Brasil foi governado por imperadores, começando com Dom Pedro I e, depois, com seu filho, Dom Pedro II. Esse período foi marcado por mudanças políticas, sociais e econômicas significativas no país.

⁹¹ A presença de religiosos em expedições anteriores à fixação urbana em Goiás não é improvável. Segundo relato citado por Afonso Taunay, na expedição de 1722 que partiu de São Paulo com Bartolomeu Bueno da Silva, havia religiosos entre os participantes, incluindo dois beneditinos – frei Antônio da Conceição e frei Luiz do Sant’Anna – e um franciscano, frei Cosme de Santo André. O alferes José Peixoto da Silva Braga, que acompanhou parte da bandeira, menciona ainda a presença de outros padres e soldados nas proximidades do Rio Araguaia, na chamada “missão dos R. R. P. P.”, em relato endereçado ao padre Diogo Soares (Taunay, 1953, p. 121; 135). **Essa informação contribui para reforçar a plausibilidade da hipótese aqui apresentada**, pois, considerando que havia religiosos integrando expedições e primeiros assentamentos no território goiano – e que, conforme demonstrado em diversos pontos do Capítulo 4 desta tese, padres frequentemente possuíam formação e habilidades musicais vinculadas à prática litúrgica –, **não é desarrazoado supor a existência de práticas vocais em contextos anteriores ao primeiro registro explícito de 1750**. Nesse sentido, a prática vocal em 1735, no Povoamento de Traíras, ou mesmo desde a fundação do Arraial de Santana, insere-se no campo de uma inferência historicamente fundamentada, ainda que não documentalmente comprovada.

Em festas públicas, como a Semana Santa, a música já se fazia presente desde 1820, conforme relato de Johan Emmanuel Pohl, mineralogista e botânico, “que esteve em Vila Boa entre 1817 e 1821 [...] fazendo parte da Comissão Científica que acompanhou a Princesa Leopoldina [...]”. Nesse relato, em quatro momentos a música é citada: primeiro, “a procissão de Nosso Senhor dos Passos [...] era conduzida, acompanhada de grande multidão e ao **som da música**, da matriz para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário [...]”; segundo, “no dia seguinte, a festa foi iniciada com uma **missa cantada**”; terceiro, “seguia-se um homem embuçado de prêto [sic], que, de tempos em tempos, tocava um longo chifre, arrancando-lhe sons cavos, abafados” (Mendonça, 1981, p. 172-174, grifo nosso).

Infelizmente, no referido relato, não há detalhes adicionais sobre essas manifestações musicais religiosas. Entretanto, encontramos outra carta, dessa vez de Cunha Mattos, datada de 1824, a qual indica que “a música [...] foi cultivada com gosto em toda província de Goyaz [sic]”, como se pode verificar a seguir:

[...] se encontram na cidade e nos arraiares muitos homens que tocam rabeca, rabecão e outros instrumentos de corda; tanto assim, que nas festas das igrejas sempre a **música vocal** é acompanhada de música instrumental; mas não há quem toque instrumentos fortes de sopro. Algumas senhoras cantam soffrivelmente [sic] e tocam psalterio⁹², citharas⁹³, guitarras⁹⁴ e violas (Mendonça, 1981, p. 175, grifo nosso).

O trecho acima citado por Mattos, bem como as escritas sobre as outras formações musicais, nos dá pistas para responder à questão levantada por Mendonça (Cf. 1981, p. 174-175) sobre “que som da música” é esse, ou dito de outra forma, “como era essa música” anotada por Pohl.

A expressão “acompanhada de música instrumental” sugere que a música vocal é a principal atração, complementada pela presença de música instrumental. O termo “acompanhada” enfatiza que a música vocal está à frente, enquanto a instrumental está

⁹² Instrumento musical antigo, de formato triangular, geralmente composto por uma caixa prismática aberta na parte superior, na qual se estendem fileiras de cordas metálicas retesadas, dedilháveis, percutíveis ou tocadas com plectro (Psalterio, 2024).

⁹³ Comum na Grécia Antiga e em outras culturas antigas, a cithara, ou citara, é um instrumento musical de cordas da família da lira. É geralmente tocado com uma palheta ou com os dedos (Citara, 2024).

⁹⁴ No contexto de 1820, na região de Goiás, o termo “guitarra” provavelmente se referia a um instrumento de cordas semelhante à viola caipira, violão ou guitarra portuguesa, comum na época. Esses instrumentos de cordas dedilhadas eram populares entre os colonos portugueses e, consequentemente, entre os povos (brancos, colonos, negros, mulatos, pessoas escravizadas) na região de Goiás durante o período colonial (Guitarra, 2024).

presente para apoiá-la ou complementá-la. Portanto, essa frase coloca claramente em destaque a música vocal como elemento central nas festas das igrejas.

Em *História da terra e do homem no planalto central*, de autoria de Bertran (1995), encontramos o relato do brigadeiro Cunha Mattos, cientista e comandante-geral das tropas civis e militares da província de Goiás, em carta escrita em 1823, na qual descreve uma visita ao Arraial da Meia Ponte:

8 de Agosto – Sexta Feira – Estou no Arraial da Meia Ponte. Às 10 horas da manhã fui a pé à capella do Senhor do Bom-Fim acompanhado por todas as pessoas distintas do lugar. Huma Companhia de Infantaria achava-se postada à porta da Igreja: o Corpo Ecclesiastico fez-me a honra de me receber á entrada do templo em que me derão o crucifixo a beijar. Huma **boa musica vocal** e instrumental cantou o Psalmo Benedictus. -A Igreja que hé pequena estava muito ricamente armada de damascos, sanefas e alcatifas: huma profusão de luzes, e os ornamentos de grande valor causárão-me muita admiração, pois não fazia idéa de haver tanta riqueza nesta Capella. A Imagem de Christo da estatura de hum homem, hé como eu já disse fóra de todas as proporções. O que mais me admirou foi a musica: **muito boas vozes**; algumas rebecas, rebecões e flautas: não havião outros instrumentos de sopro; e disserão-me que em todos os arraiaes de Goyaz existem bandas de musica, posto que inferiores ao da Cidade, e do Arraial de Meia Ponte.[...].

10 de Agosto – Domingo – Estou em Meia Ponte. Fui assistir à **Missa cantada na Igreja Matriz: mui boa musica.**, muito aceio e muita decencia nas cerimoniaes religiosas. [...].

15 de Agosto – Sexta Feira – Celebrou-se hoje outra festa na Igreja do Senhor do Bom-Fim: em todas as sextas-feiras do anno ha **Missa cantada**.

... E dizia desatento o Dr. Pohl do “pouco gosto” dos brasileiros pelo **canto... Pirenópolis sempre primou pela musicalidade intrínseca de seu povo e pela conservação de suas tradições**, de que é paladino o Dr. Pompeu Christovam de Pina, um dos heróis culturais do Planalto (Bertran, 1995, p. 224-226 [sic], grifo nosso)⁹⁵.

A música vocal de qualidade e as vozes primorosas deixaram uma forte impressão em Cunha Mattos durante suas experiências na igreja. Ele não apenas reconheceu essa qualidade, mas também destacou a consistência dessa prática vocal durante as missas cantadas que ocorriam “em todas as sextas-feiras do ano” (Bertran, 1995, p. 225), totalizando, por nossos cálculos, cerca de 52 apresentações.

A definição de Missa Cantada é fundamental para a compreensão do contexto litúrgico na Igreja Católica. De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, refere-se à música litúrgica específica para essa cerimônia, caracterizada pela celebração solene e pelo “canto ou música especialmente composta” para esse fim (Música Litúrgica, 2024). O site

⁹⁵ A citação mantém a grafia original do documento (século XIX).

“Veritatis Splendor - Memória e Ortodoxia Cristãs” complementa: na Missa Cantada, “todas as partes audíveis do Ordinário e do Próprio são cantadas”, desde o “primeiro ‘sinal-da-cruz’ até o ‘Ide em paz’, sendo cantadas tanto pelo sacerdote quanto pelo povo presente na celebração” (Veritatis Splendor, 2008). No entanto, existem exceções, como o “trecho mais importante da Oração Eucarística e/ou o Confiteor, e/ou trechos da Oração Universal, e/ou as leituras”, que podem ser recitados em vez de cantados durante a cerimônia⁹⁶.

Ao contextualizar uma coleção de manuscritos datada de 1908, encontrada em Vila Boa de Goyaz e pertencente à família Cupertino de Barros, Dias (2009, p. 53, 57, 63), no artigo “Música de exéquias em Vila Boa de Goyaz: contextualização de uma coleção de manuscritos”, destaca uma “obra amplamente difundida em território goiano”, o *Memento*, conhecida por sua escrita mais arcaica”. Ela “aparece em três acervos locais, sendo que, em um deles, a partitura mais antiga traz a data de 1876”.

É relevante considerar também a riqueza musical presente em eventos religiosos ao longo do século XIX em Goiás:

Em 1879, o jornal *Tribuna Livre* noticia a música ouvida na Procissão das Dores, executada pelo coro da Igreja da Boa Morte, acompanhado pela Orquestra Phil'harmônica, sob a direção do notável regente e compositor goiano José do Patrocínio Marques Tocantins (1844-1889). O programa continha, além de “Motetes e Miserere”, uma missa de um Lysias de Momigny (?-?) e trechos do Stabat Mater de Rossini (o artigo menciona apenas o Cujus animam, mas cantado por um soprano). O periódico *O Goyaz*, de 1899, elogia a música do Dia das Dores, da Semana Santa: o *Inflamatus* e o *Fac ut portem*, do Stabat Mater de Rossini e uma missa não especificada do Pe. José Maurício Nunes Garcia. (Rodrigues, 1982, p. 48-49). Apesar da presença de grandes nomes da música ocidental como Palestrina, Dumont e Rossini nas cerimônias especiais, o cotidiano da música sacra estaria focado nas obras mais acessíveis da música católica funcional do final do século XIX e início do XX, com os já mencionados Sabbatini, Bas, Tebaldini, Ravanello, Perosi, Concina e Carturan, dentre outros. Essa música teria como características uma harmonia mais simples e convencional, a escrita quase sempre homofônica, ou com contraponto discreto, uma preferência por períodos curtos, expositivos e sem desenvolvimento, a textura vocal confortável, sem atingir os extremos da tessitura, e um acompanhamento que pudesse ser executado ao harmônio. Portanto, uma possibilidade seria a de que ao menos o *Requiem a 4* fizesse parte desse repertório, tendo sido extraído pelos copistas de alguma coletânea ou coleção sacra da época. (Dias, 2009, p. 61-62).

⁹⁶ Uma curiosidade sobre a Missa Cantada, diz respeito à “chegada dos primeiros jesuítas ao Brasil [na Bahia em 29 de março de 1549], sob o comando de Manuel da Nóbrega, [onde se] deu início à missão de catequização dos gentios da América”. Assim o foi: “Alguns meses depois, tem-se a descrição de uma missa cantada, celebrada em 21 de julho [de 1549], ocasião da tradicional festa portuguesa do Anjo Custódio: Fizemos procissão com grande música, a que respondiam as trombetas. Ficaram os [indígenas] espantados de tal maneira, que depois pediam ao P. Navarro que lhes cantasse assim como na procissão fazia”. **João Azpilcueta Navarro atende aos pedidos dos [indígenas] e se torna o primeiro jesuíta a ensinar orações cristãs cantadas, vertidas ao tupi.** O superior de Navarro, em carta enviada a Lisboa no início do ano de 1550, informa sobre a sua facilidade em aprender a língua indígena e destaca: ‘Faz, pois, os meninos cantarem à noite certas orações que lhes ensinou em sua língua, dando-lhes o tom [...]’”. (Wittmann, 2015, p. 1 [sic], grifo nosso).

Os compositores encontravam nas festividades religiosas uma fonte importante de inspiração, o que os motivava a compor. Em Goiás, desse período, conforme apontado por Mendonça (1981, p. 28), podemos citar Francisco Martins de Araújo (1873-1927) que, além de estudar flauta, clarinete e bombardino, dedicou-se à composição de músicas sacras como “missas, motetes e hinos que, infelizmente, se perderam”. Outro nome de peso é o de Joaquim Santana Marques, que, além de atuar como chefe de banda e professor, também era compositor e de sua autoria nos chegou à missa “Ofertório”, um “louvor a São Sebastião”, cuja data remonta a 1888.

Igualmente influente para os compositores, instrumentistas e cantores, como revelado por Mendonça (1981, p. 60-61), foi o Teatro S. Joaquim, instalado em duas cidades do Estado. O primeiro, na Cidade de Goiás, construído por um comerciante local, Manuel das Chagas Artiaga, e inaugurado em 1 de junho de 1857, foi “posteriormente adquirido pelo governador da província, Antero Cícero de Assis”, e este permaneceu no cargo de 1871 a 1878. O segundo, construído em “Traíras (hoje Tupiraçaba, distrito de Niquelândia), mais antigo, da segunda metade do século XVIII [...], com duas companhias ou grupos, um de brancos, outro de negros [...]”. Tais empreendimentos foram de fato importantes, pois movimentaram a vida cultural de ambas as localidades com “operetas, dramas românticos, comédias e espetáculos de variedades com artistas de fora”. A autora explica ainda que “os dramas encenados no teatro S. Joaquim eram entremeados de música e nos intervalos, executavam-se valsas, tangos e shottishs⁹⁷”. Observa-se que os “espetáculos [...] eram cuidadosamente ensaiados”. A Banda da Polícia era responsável pelo acompanhamento dos trechos musicais. À época, a corporação estava sob a regência do Metre Braz de Arruda.

No dia 5 de novembro de 1880, ocorreu um “recital de canto composto exclusivamente de trechos de óperas italianas, com destaque para Puccini, Bellini e Verdi”. Ao nos atermos atentamente ao programa, percebe-se a presença de solos e de duos. No entanto, nos chamam a atenção a “Aria e coro – **Madre, pietosa vergine** – da ‘Forza del Destino’ de Verdi”; o “Coro – **Noi siamo zingarelle** – da ‘Traviata’ de Verdi”; o “Duo e Coro

⁹⁷ “Gênero musical. Antiga dança de salão aos pares, que se movimentam sincronicamente, geralmente em compasso binário. Aproxima-se da polca. No Rio de Janeiro foi apresentada pela primeira vez em julho de 1851, pelo professor de dança José Maria Toussaint. De grande aceitação, popularizou-se, sendo adaptada para pequenos conjuntos instrumentais. Os chorões do século XIX compuseram versos para ela, transformando-a em um tipo de modinha, denominada, na nomenclatura popular, “canção”. Era tão vulgarizada que, em 1851, deu-se o nome de “schottisch” a uma epidemia que grassou no Rio de Janeiro. A “schottisch” espalhou-se pelo Brasil inteiro, do Rio Grande do Sul, onde coincidiu com a difusão da gaita, ao Nordeste, onde era executada ao som das sanfonas nos forrós. Voltou a brilhar nos centros urbanos, quando o baião se tornou moda musical, depois da Segunda Guerra. Integrava o repertório dos conjuntos típicos do Nordeste, com os nomes aportuguesados: xote, chote, xótis e chótis.” (SHOTTISHS, 2021).

– **II supplizio** – de ‘II Trovatore’ de Verdi” e “Cavatina e Coro – **Di due figli vivea** de ‘II Trovatore’ de Verdi”. Porém, não se descrevem, antes ou após o programa, aspectos do coro. A autora descreve apenas que “[as] irmãs Anna, Maria Nazareth e Leonor Xavier de Barros e suas primas Leonor de Bulhões Gouvea, Ângela de Bulhões Natal e Josefina de Bulhões Baggi de Araújo, além do professor José do Patrocínio Marques Tocantins”, foram os principais responsáveis pela execução da maior parte do programa (Mendonça, 1981, p. 75-77, grifo da autora).

No Teatro S. Joaquim, na Cidade de Goiás, durante um recital realizado em 28 de agosto de 1887, intitulado Festival Abolicionista, Mendonça (1981, p. 80, grifo da autora) compartilha o programa do concerto no qual vemos solos e duetos vocais acompanhados ao piano e performances instrumentais, dos quais destacamos: “– da melodia – **Pace, pace mio Dio** – “Forza del destino”, de Verdi, cantada pela Exma. Sra. Elisa Amália de Moraes Jardim, acompanhada a piano pela Sra. D. Maria Nazareth e Bulhões Jardim”; “– do duetto – Orfana e solo **Nel materno teto** – “Fosca” de Carlos Gomes – cantado pelas Exmas. Sras. Victoriana Alves de Castro e Ângela de Bulhões Natal, acompanhada ao piano por esta”; “– do grande **Capricho** – do Fausto de Gonod, executado pela Exma. Sra. D. Cecília de Souza”.

Adicionalmente, também constava no programa desse recital um quinteto vocal:

– do quinteto – Qual mesto gemito (Semíramis – Rossini), cantado pelas Exmas. Sras. Ângela de Bulhões Natal, Elisa de Moraes Jardim, Josephina de Bulhões Baggi de Araújo, Júlia de Faria Albernaz e pelo Sr. Francisco Domingues e acompanhado ao pino pela Exma. Sra. D. Cecília de Souza (Mendonça, 1981, p. 81).

Para encerrar o concerto, destacou-se a interpretação da “*Marselhesa* [pelo] habilíssimo músico [...] Sr. José do Patrocínio Marques Tocantins, a pedido do Dr. Natal, [com] sua bela voz de barítono, acompanhado [por] um **coro** de mais de oito vozes, composto [por] distintos cavalheiros de nossa sociedade” (Mendonça, 1981, p. 81, grifo nosso).

Não pudemos deixar de notar que essa mesma obra, interpretada acima pelo barítono e coro no dia 28 de agosto de 1887, foi a mesma entoada em 5 de dezembro de 1889, quando os habitantes se concentraram – 2 anos, 4 meses e 8 dias depois – “ao largo da matriz, frente ao Palácio do Conde dos Arcos, residência do Governo provincial [...]” a despeito da notícia da Proclamação da República. Ali, “espontaneamente, foi entoado o hino francês, a gloriosa *Marselhesa* num **impressionante côro [sic] de milhares de vozes**” (Mendonça, 1981, p. 19-20, grifo nosso). Além de destacar a relevância e o impacto dessa obra musical em diferentes

contextos históricos e eventos significativos, revela também a influência da ópera italiana na música brasileira, perceptível até mesmo nas regiões mais remotas do país.

Os relatos aqui apresentados proporcionam uma visão íntima do tecido cultural e social da região. As músicas e os grupos instrumentais não apenas entretiveram as comunidades, mas também refletiram seus valores, tradições e aspirações. Nesse sentido, investigar essas manifestações musicais não é apenas um exercício acadêmico, mas também uma jornada para desvendar as nuances da alma goiana, suas influências e sua resiliência diante das transformações históricas. A música, com destaque especial para o canto, portanto, emerge não apenas como uma expressão artística, mas, sobretudo, como um espelho da própria identidade de um povo, tecida com fios de melodia, harmonia, ritmo e memória.

É importante reforçar que não é objetivo desta pesquisa abordar as Bandas de Música de Goiás. No entanto, para contextualizar o leitor sobre as principais manifestações de corpos musicais dessa natureza – que podem ter incentivado, diretamente ou indiretamente, as práticas vocais na sociedade goiana –, apresentaremos alguns destaques do período em questão, especialmente durante o Império.

A respeito desse assunto, partiremos na Cidade de Goiás como marco zero. Mendonça (1981, p. 82-83, 366, 374, 378, 382-384) explica que a formação mais antiga de que se tem notícia é a Banda Phil’harmonica, criada em 1870. Em 1874, o Desembargador Camelo, vindo de Pernambuco, desembarcou em terras goianas com africanos escravizados com habilidades musicais, formando assim uma banda particular. Em 1880, foi fundada a Banda de Música da Guarda Nacional. Nessa mesma época, surgiu a Banda do Batalhão 20, que viria a se tornar a mais famosa, conhecida como “Banda do 20”.

Nas cidades como Santa Luzia/Luziânia, que já, em 1881, contava com uma “banda de música de colonos, que tocavam em instrumentos feitos de bambu”, organizada pelo cel. Joseph de Melo Alvares e, mais tarde, especificamente em 1885, sob a regência do maestro Carlos José da Rocha, estabeleceu-se a banda musical. Em Catalão, os primeiros “instrumentos de sopro, acordeons e violões” chegaram com os trilhos em 1914 e, em 1918, Manzio formou a primeira banda de música. Jaraguá, por sua vez, viu sua banda de música fundada em 1876, sob a regência do maestro e compositor Miquelino Rodrigues de Lima. Em Corumbá, a banda de música remonta a 1866, dirigida “pelo vigário Manoel Inocêncio da Costa Campos”. A cidade de Bonfim/Silvânia já registrava, em 1865, a presença de um violinista, o comendador Silva. Curioso notar que, nesta cidade, 54 anos depois, já em 1919, um certo agrupamento se preparava para “tocar [...] ópera”, o que indica um avanço

significativo no nível técnico e estético das práticas musicais, vocais e instrumentais, a incorporação de repertórios mais complexos e a presença de práticas formais de instrução musical, aspectos, que até onde se sabe, eram pouco usuais em pequenos centros da época.

Para finalizar, embora partes do relato a seguir já tenham sido mencionadas anteriormente, gostaria de compartilhar agora a descrição completa:

Quando a notícia da Proclamação da República chegou à Goiás, Capital da Província a 5 de dezembro de 1889, os habitantes saíram para a rua, o comércio fechou as portas, as repartições públicas encerraram seus expedientes e a população assanhada [...] [compareceu] ao largo da matriz, frente ao Palácio do Conde dos Arcos, residência do Governo provincial [...]. [...] Ante a esse espetáculo empolgante, delirante de civismo, de tamanha profundidade histórica, espontaneamente, foi entoado o hino francês, a gloriosa *Marselhesa*, num **impressionante côro [sic] de milhares de vozes**. (Mendonça, 1981, p. 19-20, grifo nosso).

Esses são apenas alguns exemplos do rico cenário musical que se desenvolveu em diversas cidades, conforme documentado pelos autores aqui examinados.

4.2.3 Surgimento de grupos corais em instituições educacionais e religiosas

Dos materiais analisados até o momento, observamos o surgimento de alguns grupos corais, enquanto outros ainda carecem de evidências concretas. Notamos que algumas instituições de ensino contavam com professores de música, como a “escola municipal que ficava próxima ao Rio Bacalhau” na Cidade de Goiás, cujas aulas eram ministradas por Anna Francisca Xavier de Barros Tocantins. No entanto, não temos informações precisas sobre o nome do estabelecimento de ensino ou sobre o ano em que essa docência ocorreu. Outra instituição relevante foi o Colégio Sant’Anna, fundado em 1889 pelas irmãs dominicanas vindas da França, que não apenas lecionavam “música e piano [...], mas também [forneciam] orientação moral e religiosa” (Borges, 1998, p. 50, 53).

É importante mencionar também o contexto religioso, no qual se destaca Ângela Bulhões Natal (1860-1934). Com “conhecimento aprimorado [...], [ela] impulsionou a música nos coros de igreja”, destacando-se não apenas como pianista, mas também como “excelente cantora [e] mestra da música vocal e pianística”. A família Bulhões, da qual ela fazia parte, desempenhou um papel significativo “na vida musical vilaboense, procurando colocar a capital ao nível musical da corte” (Rodrigues, 1982, p. 63).

Nos tópicos seguintes, abordaremos outras instituições que possuem uma documentação mais abrangente na literatura investigada.

4.2.3.1 Lyceu de Goyaz

Na tradicional Cidade de Goiás, destaca-se o Lyceu de Goyaz, o primeiro estabelecimento de ensino secundário de “toda a região do Brasil Central”. Também reconhecido como “Lyceo Goyano [...], fundado por meio da “Lei Provincial de 20 de junho de 1846 [e] regulamentado pela Lei nº 9, de 25 de julho do mesmo ano, foi instalado oito meses mais tarde, [em] 23 de fevereiro de 1847, na [...] então capital do Estado” (Teixeira, 1981, p. 49, 131).

Em referência ao gosto cultural dos vilaboenses, encontramos um importante trecho da conferência proferida pelo professor Colemar Natal e Silva em comemoração ao 25º aniversário da cidade, em que afirmava: “a música, as letras [e] as artes sempre tiveram os seus mais apaixonados cultores [da Cidade de Goiás]” (Teixeira, 1981, p. 50).

Em uma breve descrição dos professores e disciplinas do Lyceu de Goyaz em 1883, é possível observar que:

200 alunos encontravam-se matriculados no Lyceu em 1883. O corpo docente constituía-se dos mestres João Elias de Souza (Latim), Manoel Sebastião Caiado (Português), Joaquim Gomes de Oliveira (Francês) doutor Antônio Augusto Roriz de Moraes (Geografia e História), doutor Joaquim Roriz de Moraes Jardim (Aritmética e Geometria) e **José do Patrocínio Marques Tocantins (Música)**. A Resolução nº 592, de 23 de outubro de 1878, autorizara o restabelecimento das cadeiras outrora existentes, de Filosofia, Retórica e Poética e Inglês, cadeiras, porém, não providas (Teixeira, 1981, p. 133, grifo nosso).

Sobre José do Patrocínio Marques Tocantins (1851-1891), Belkiss Spenziari Carneiro de Mendonça, autora de *A Música em Goiás*, revela que ele foi um compositor prolífico, embora apenas duas de suas composições tenham chegado até os dias atuais: “o cântico da cerimônia do ‘Lava-Pés’ e um ‘Salutaris Hostia’” (Mendonça, 1981, p. 25-26). Além de sua faceta musical, Tocantins era poliglota, redator-chefe do jornal *Publicador Goyano*, e mineralogista. No campo das artes musicais, ele dominava todos os instrumentos de sopro. Sua trajetória também o levou a ser “professor de música de várias famílias goianas”.

Em 1870, aos 19 anos, ele já atuava “à frente da banda Phil’harmonica, a mais antiga de que se tem notícia na cidade”. Não obstante, embora a data exata ainda seja desconhecida, ele foi responsável por “[organizar] o **Coro da Igreja da Boa Morte**”. Mas este exímio personagem também deixou sua marca como professor de música em outro estabelecimento de ensino, a saber, a “Escola Normal, criada pela resolução provincial nº 676 de 3 de agosto de 1884” (Mendonça, 1981, p. 26, grifo nosso).

Considerando seu papel como regente de uma banda aos 19 anos e, possivelmente, de um coro em data posterior, não é improvável imaginar a existência de um grupo coral em 1883, quando ele tinha 32 anos e fazia parte do corpo docente do Lyceu de Goyaz.

De acordo com Maria Helena Jayme Borges (1998, p. 48), a Cidade de Goiás estava repleta de música nas recepções, saraus, bailes, salões e, obviamente, nos concertos que ocorriam na sociedade vilaboense. Todo esse contexto musical era marcado “pela presença do piano”. Essa autora pontua ainda que José do Patrocínio Marques Tocantins, reconhecidamente um notável músico, professor e, mais especificamente, um exímio pianista, era casado com Anna Francisca Xavier de Barros Tocantins (1857-1949), uma de suas alunas, que também atendia por Donana. Ela era uma “das mulheres que contribuíram para a formação e desenvolvimento cultural de Goiás e para o enriquecimento de seu nível social [...]” e formava com seu esposo, Tocantins, “um casal inteligente, culto e de marcada atuação política e social”. Eram ambos políglotas, grandes conhecedores de música, e ela destacava-se também como exímia pianista. Débora Tocantins e Aurora Tocantins, filhas do casal, aprenderam música com Donana. A primeira, Débora (1888-1923), “[se revelou] pianista precoce”, sendo reconhecida por sua virtuosidade pelo “maestro italiano Provis”. Igualmente precoce, lamentavelmente, veio ela a falecer aos 35 anos de idade (Borges, 1998, p. 49-50).

José do Patrocínio Marques Tocantins emerge como uma figura proeminente nesse cenário. Sua contribuição para a música e a cultura goiana é inegável, assim como o legado deixado por sua esposa, Anna Francisca Xavier de Barros Tocantins – “que, aos 80 anos de idade, recebeu o título de Sócia Fundadora do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás” (Brito, 1982 *apud* Borges 1998, p. 51) –, e suas filhas, que também desempenharam um papel significativo na cena cultural de Goiás. Essas figuras ímpares não apenas enriqueceram o panorama musical de sua época, mas também deixaram um impacto duradouro no desenvolvimento cultural e social do estado.

Nos conta Belkiss S. C. de Mendonça, no livro de crônicas, *Andanças no Tempo* (2002), que “um sentimento especial de orgulho” nutria os estantes da instituição. “Era com altivez que nos dizíamos liceanos”, completa. Descreve ainda a lembrança de cada professor, incluindo o de música, mas não sendo este o professor Tocantins: “e cantávamos a Barcarola dos Contos de Hoffman de Offenbach e outras canções, no orfeão do professor **Joaquim Édison de Camargo**” (Mendonça, 2002, p. 18, grifo nosso). Na Cidade de Goiás, onde nasceu, Joaquim Édison de Camargo (1900-1966) lecionou no Lyceu de Goyaz e na Escola Normal Oficial; na nova capital, quando se transferiu em 1938, “criou uma orquestra e

também foi o organizador e regente dos corais do Colégio Estadual de Goiás e do Instituto de Educação” (Mendonça, 1981, p. 48). Sua transferência pode ter sido em decorrência da também transferência do Lyceu para Goiânia em 1937 (Cf. Mendonça, 2002, p. 17).

Podemos destacar, assim, a relevância do Lyceu de Goyaz como um marco histórico no ensino secundário da região do Brasil Central, além de ser um centro de disseminação cultural na tradicional Cidade de Goiás. A forte presença da música e das artes nesse ambiente educacional era íncita e celebrada, como evidenciado pela descrição dos mestres e das disciplinas oferecidas, entre elas, a música.

4.2.3.2 *Escola Goiana de Belas Artes (EGBA)*

A ideia de criar a Escola Goiana de Belas Artes surgiu da amizade entre três professores da Escola Técnica Federal de Goiás, Luiz Augusto do Carmo Curado, o alemão Henning Gustav Ritter e Burle Max. Borges (1998) narra esse momento da seguinte forma:

Nos intervalos comuns de aulas, iam até a casa de Ritter para tomar chá, conversar sobre arte. Fruto desses encontros, surgiu a ideia de criarem juntos um curso particular de arte, uma escola que oferecesse orientação e educação artística. Este era um antigo sonho de [...] Curado, que sentia em Goiânia a carência de uma escola que viesse, além de ensinar, criar uma movimentação em torno das artes (Borges, 1998, p. 95).

Ao tornar a ideia em algo concreto, começaram a “[procurar] um local para o curso”. Nesse intermeio, durante “uma de suas constantes viagens à Cidade de Goiás, Curado conheceu Frei Nazareno Confaloni, recém-chegado da Itália, que [estava na cidade] a convite de D. Cândido Penso, para fazer os afrescos da Igreja do Rosário” (Borges, 1998, p. 95). Outro trio, dessa vez religioso, se formou com o interesse de D. Emanuel Gomes, então arcebispo, em ajudar o projeto da nova escola. O arcebispo “convidou-os para uma reunião no terraço do Colégio Santa Clara, em Campinas [...]”, onde explicou “que estava pretendendo criar a Universidade Católica de Goiás, cuja entidade mantenedora seria a Sociedade Goiana de Cultura, ligada à Arquidiocese”. Ele ressaltou que, “caso houvesse interesse por parte deles de integrá-la futuramente [à instituição de ensino superior]”, seria importante criar a “Escola de Belas Artes” (Borges, 1998, p. 96).

Após a elaboração de documentos normativos, como estatuto e regimento, e a definição do quadro de professores, foi obtido um local temporário para o funcionamento da nova instituição, “[...] cedido por Ruth Neddermeyer, viúva de José Amaral Neddermeyer”.

Ainda inacabado, o prédio localizava-se na Rua 9 [...], no centro de Goiânia” (Borges, 1998, p. 96).

Em 1953, a instituição já funcionava de forma extraoficial, mas somente no final do mesmo ano o Ministério da Educação realizou a primeira inspeção. Assim, no início de 1954, a Escola Goiana de Belas Artes (EGBA) passou a existir oficialmente.

Quadro 8 - Docentes e funções da EGBA

Docente	Função	Naturalidade
Luiz Augusto do Carmo Curado	Escultor, gravador e artista plástico, atuou como professor, coordenador e diretor	Pirenópolis (GO)
Henning Gustav Ritter	Desenho Aplicado	Hamburgo, Alemanha
Burle Max	Artista plástico, atuou como professor de desenho/escultura	
Jorge Félix de Souza	Arquiteto, atuou como professor de desenho, modelagem e aquarela	Cidade de Goiás
José Edilberto da Vieira Jardim	Pintor e desenhista, atuou como professor dessas áreas	Cidade de Goiás
Antônio Henrique Péclat	Artista plástico, atuou como professor de desenho, modelagem e escultura	Cidade de Goiás
José Lopes Rodrigues	Bacharel em Direito, Juiz do TRE de Goiás e historiador, lecionou história da arte e outras disciplinas teóricas	Almas (à época do nascimento, pertencia a Goiás, mas, com a criação do novo estado, passou para a unidade federativa do Tocantins).
Luiz da Glória Mendes	Médico, lecionou anatomia	Não localizada
Wilson Craveiro de Sá ⁹⁸	Não localizada	Não localizada

Fonte: Borges (1998), Bertazzo (2009), Moraes (2013), Diário da Manhã (2015), Silva (2017), Silva e Oliveira (2021).

Após sua constituição oficial, os professores passaram a elaborar “relatórios detalhados de suas atividades”, que posteriormente foram enviados ao Ministério da Educação. Esse processo resultou em uma segunda inspeção, realizada dois anos após o início oficial das atividades e, dessa vez, definitiva (Borges, 1998, p. 97). As disciplinas ministradas em 1953, destinadas aos vestibulandos de 1954, abrangiam Desenho Aplicado, Artístico, Descritivo e Geométrico, além de Modelagem e Pintura. Mais adiante, Escultura e Licenciatura em Desenho também foram integrados à grade curricular.

De acordo com as conclusões de Borges (1998, p. 97), “esse grupo de professores marcou a fisionomia cultural de Goiás, lançando as bases para uma nova realidade artística”. Entretanto, nem tudo transcorreu sem obstáculos. A primeira mostra artística, planejada para

⁹⁸ Embora não tenhamos localizado informações sobre ele, encontramos indícios de que seja parente de “Júlia Craveiro de Sá que, coincidentemente, era de Goiás Velho, hoje chamada de Cidade de Goiás” (Bertazzo, 2009, p. 29).

divulgar o funcionamento oficial da instituição, acabou por enfrentar uma recepção desfavorável da sociedade goiana. As modernas técnicas apresentadas não foram bem recebidas, o que resultou em um “verdadeiro fracasso” para o evento. Desse modo, em vez de atingir seus objetivos iniciais – divulgar seu funcionamento oficial –, a mostra revelou-se “altamente contraproducente”, evidenciando os desafios enfrentados pela instituição em sua trajetória inicial.

Em vistas de desfazer o infeliz incidente, Curado pleiteou junto a Rodrigo Franco de Melo, que, à época, ocupava o cargo de Diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, “uma pessoa capacitada para fazer julgamento público dos trabalhos” da EGBA. Atendido o pedido, “chegou, então, a Goiânia, o Prof. Jordão de Oliveira, catedrático da Escola Nacional de Belas Artes” que não apenas “[constatou] a qualidade dos trabalhos”, mas também “escreveu uma conferência” que, dentre outras falas, ressaltou que os mestres da Escola Goiana de Belas Artes (EGBA) eram “bem esclarecidos e situados no panorama da arte mundial” (Borges, 1998, p. 98).

Outro dos acontecimentos mais importantes da cultura goiana foi o I Congresso Nacional de Intelectuais, realizado entre os dias 14 e 21 de fevereiro de 1954. Durante este evento significativo, a EGBA foi “convidada a participar”, vindo a “[organizar] uma coletiva que [se destacou como] o ponto alto daquele evento”. Essa coletiva não apenas exibia exposições de vários artistas reconhecidos nacionalmente, mas também destacava a arte popular de Goiás e as cerâmicas de povos originários do Estado. Além disso, foram apresentados trabalhos do escultor Veiga Valle. No início de 1955, a EGBA passou a funcionar na “parte superior do prédio do Museu do Estado, na Praça Cívica [...]” (Borges, 1998, p. 99).

A recepção desfavorável da sociedade goiana para com a EGBA – desencadeada pela primeira mostra artística – não foi plenamente negativa, ou seja, de todo ruim. Paradoxalmente, foi exatamente por esse “fracasso” que surgiu a iniciativa de implantar um instituto de música. Borges (1998) explica esse acontecimento ao afirmar que:

Pretendendo solucionar o problema do limitado número de alunos e dar continuidade ao plano de fazer da EGBA um centro cultural, os fundadores resolveram criar um Instituto de Música, pois acreditavam que, com a inclusão da música, atrairiam um número muito maior de alunos e provocariam, mediante recitais e exposições, e presença de pessoas que, a não ser pela música, ali jamais compareceriam. (Borges, 1998, p. 100).

Os fundadores do centro cultural em expansão decidiram, ainda em 1954, “concretizar a ideia de criar o Instituto de Música da EGBA”. Para isso, buscaram um nome de peso para liderar essa empreitada. Assim, por recomendação de Ritter, o maestro Jean François Douliez “foi convidado para montar o Instituto de Música” (Borges, 1998, p. 100). O ilustre maestro estava em seu país de origem quando recebeu, por carta, o convite dos fundadores da EGBA. Após aceitar o convite, ele retornou ao Brasil – pois já havia passado uma temporada em Belo Horizonte. Em dezembro desse mesmo ano, ou seja, 1954, as inscrições para vários cursos de música, incluindo Coro Misto, já estavam abertas, totalizando 13 cursos. A abertura oficial para as inscrições desses novos cursos ocorreu em 15 de janeiro de 1955, e as aulas começaram em 17 do mesmo mês, apenas dois dias após o início das inscrições. Essa nova etapa da instituição foi noticiada pelo jornal *O Popular* em 28 de dezembro de 1954, e pela revista *Renovação*, na edição 3, número 1, página 30, de janeiro de 1955 (Borges, 1998, p. 100-101).

Segundo Borges (1998, p. 102), o então recém-criado “Instituto de Música suscitou tanto interesse que, logo no primeiro mês, ficou evidente a impossibilidade de se ter apenas o maestro como professor”. Diante dessa necessidade, Curado convidou a professora Belkiss Spencièrre Carneiro de Mendonça para liderar o instituto junto com Douliez, que prontamente aceitou. Num curto espaço de tempo, ela viria a assumir “a liderança e a direção efetiva do instituto”, pois o maestro tinha mais afinidade com as questões didáticas do que com as burocráticas do estabelecimento de ensino.

Novamente Curado precisou convidar outros professores, dessa vez por orientação da nova diretora. Assim, “Maria Lucy Veiga Teixeira, Maria Luíza Póvoa da Cruz e Dalva Maria Pires Machado Bragança” passaram a integrar o corpo docente do Instituto de Música. Esse movimento não apenas consolidou o Instituto de Música, mas também “proporcionou à Escola Goiana de Belas Artes um dos grandes momentos da sua história” (Borges, 1998, p. 102).

De acordo com a análise de Borges (1998, p. 103), toda essa estruturação trouxe, por um lado, “muito sucesso à EGBA”, mas, por outro, “as primeiras dificuldades ao Instituto de Música”. A autora explica que:

[...] os fundadores começaram a achar difícil sua permanência como anexo à Escola de Belas Artes, pois além de se sentirem tolhidos pelo espaço físico pequeno e pelo número muito limitado de pianos, percebiam que, se criassem uma escola independente, poderiam cobrar diretamente do aluno, comprar mais instrumento e expandir o ensino de música [...]. (Borges, 1998, p. 103).

Havia um interesse compartilhado, tanto pelos fundadores quanto pela nova diretora, a professora Belkiss, na criação de uma instituição oficial de música no Estado de Goiás, um conservatório. Diante dos primeiros impasses e de outro agravante, representado pelo “movimento contra Luiz Curado [...], iniciado por parte de alguns professores [...] que o acusavam [de favorecer mais] o Instituto de Música do que pela Escola de Belas Artes [...]”, em setembro de 1955 foi discutida a “saída o Instituto de Música da EGBA”. Posteriormente, em 17 de outubro do mesmo ano, “a Congregação da EGBA reuniu-se novamente para fazer a entrega do Instituto de Música aos professores Belkiss Spencièrre Carneiro de Mendonça, Maria Lucy Veiga Teixeira, Maria Luíza Póvoa da Cruz, Maria Pires Machado Bragança e [...] Jean Douliez” (Borges, 1998, p. 104).

Dois outros acontecimentos, que envolveram a criação de um novo instituto e de um novo curso, foram determinantes para o futuro da EGBA. Como a Escola Goiana de Belas Artes era uma instituição vinculada à Universidade Católica e, portanto, exigia pagamento dos alunos, surgiu, “no final da década de 50”, um movimento a favor da criação de um Instituto de Belas Artes público e, conseqüentemente, gratuito. O grupo responsável por esse movimento era composto por professores e estudantes que obtiveram êxito junto à Assembleia Legislativa para o estabelecimento dessa nova instituição “no início da década de 60” (Borges, 1998, p. 105).

Com a fundação da Faculdade de Arquitetura na EGBA, cuja primeira turma se formou em 16 de dezembro de 1972 (Monteiro, 2022, s.p.), rapidamente ganhou destaque e “atraiu a preferência dos alunos (Borges, 1998, p. 105). Diante das dificuldades financeiras enfrentadas pela Universidade Católica, “que [impossibilitavam] o funcionamento [simultâneo] das duas escolas”, a Reitoria, diante das circunstâncias, optou por “[extinguir] a Escola Goiana de Belas Artes em 1972” (Borges, 1998, p. 105).

Apesar do seu fim, a EGBA deixou um legado duradouro na cena cultural de Goiás, influenciando gerações de artistas e músicos e contribuindo significativamente para o desenvolvimento das artes na região. Consoante as reflexões de Borges (1998, p. 105), ela estabeleceu os fundamentos para uma nova concepção cultural no Estado. Seu papel como catalisador do desenvolvimento cultural e educacional em Goiás continua a ser lembrado e celebrado até hoje.

4.2.3.3 Conservatório Goiano de Música

A ideia de um conservatório de música em terras goianas nasceu com a chegada da ouropretense Maria Angélica da Costa Brandão (1880-1945), conhecida como Nhanhá do Couto, na então Vila Boa, em 1900:

Pessoa idealista, com uma visão ampla do progresso, foi idealizadora do Conservatório de Música que seria criado em Goiânia, a nova capital. Queria ela uma escola que, além de propiciar a todos o aprendizado de variados instrumentos, tivesse um ensino institucionalizado. Para isso não mediu esforços. Consciente de que não poderia, ela própria, em função de sua saúde, ver concretizado esse sonho, preparou sua neta Belkiss Orsini Spencieri para buscar tal objetivo. Ao começar a lhe ensinar música, viu que a menina tinha muita vocação levando-a então para o Rio de Janeiro, onde obteria um diploma oficial de música, credencial necessária à tarefa [...]. (Borges, 1998, p. 60).

Anos se passaram e a pequena criança, incumbida de realizar tal projeto, cresceu. Como revela Pina Filho em *Memória Musical de Goiânia* (2002, p. 77, 79), Belkiss tornou-se virtuosa do instrumento “e a mais citada das pianistas goianas”. Ela, que “esteve em contato com todos os movimentos musicais de Goiânia”, seguiu os passos de sua avó, Nhanhá do Couto, que, por sua vez, “participou de todos os movimentos musicais da antiga capital”. Belkiss fez inúmeras gravações e recitais no Brasil e no exterior. Porém, em prol do sonho inicial de sua avó, “sacrificara sua atividade virtuosística em favor do ensino da música em Goiás”. Assim, duas forças, avó e neta, passam a se entrelaçar em direção a um mesmo ideal. Ligadas por laços de sangue, mas também por profundo respeito, admiração e compromisso mútuo, essas duas mulheres – sendo a segunda a “principal obra”⁹⁹ da primeira – unem seus esforços na busca desse propósito que, aos poucos, assume proporções inimagináveis.

A própria Belkiss, agora autora, narrou o seguinte no seu livro *A Música em Goiás*:

No governo do Dr. Jerônimo Coimbra Bueno [1910-1996] (1947 [-1950]) fomos designadas para estudar no Rio de Janeiro o **plano de criação de um Conservatório de Música em Goiás**. Desincumbimo-nos da missão e iniciamos o primeiro passo, que se constituía do preparo dos elementos que tornariam o corpo docente inicial da escola a ser criada. **Finalmente este nasceu, em janeiro de 1955**, por iniciativa do professor Luiz Augusto do Carmo [Curado], então diretor da Escola Goiana de Belas Artes, como departamento desta instituição. (Mendonça, 1981, p. 363, grifo nosso).

⁹⁹ Não apenas pelo fator da qualidade pianística (Pina Filho, 2002, p. 77), mas também pelo desejo e pelo amor de cumprir, em si e por si, os sonhos de sua avó Maria Angélica da Costa Brandão, a Nhanhá do Couto. Este autor **teve a honra** de participar do “77º Recital em Homenagem a D. Nhanhá do Couto” realizado em 20 de agosto de 2023, às 11h, no Centro Cultural UFG (Noas, 2023), onde se apresentou com o Coro de Câmara da EMAC. Na ocasião, não só estava presente Dona Fífia, mas também nos acompanhou ao piano. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CwOHSDUODP-/>; <https://centrocultural.ufg.br/n/173424-77-recital-em-homenagem-a-d-nhanha-do-couto-celebrou-sua-vida-e-legado-cultural>.

Importante destacar que o Conservatório Goiano de Música nasceu vinculado à Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), mas que no ano seguinte de sua fundação, ou seja, em 1956, o corpo docente desta, a saber, Jean François Douliez, Maria Lucy Veiga Teixeira, Maria Luiza Póvoa da Cruz, Dalva Maria Pires Machado Bragança e Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça desligou-se e criou “um órgão independente com o nome de Conservatório Goiano de Música” (Mendonça, 1981, p. 364).

Borges (1998), autora do livro *A música e o piano na sociedade goiana (1805-1972)*, explica que **8 de janeiro de 1956** foi o dia em que os professores compuseram “uma comissão encarregada de organizar os Estatutos da Fundação [...]” do então Conservatório Goiano de Música. Pronto o documento, este foi “apresentado pela Comissão no dia **14 de janeiro de 1956**”. Posteriormente, outra reunião foi realizada em **30 de janeiro de 1956**, na qual “foi designada, por aclamação, Diretora do Conservatório, a Prof^a Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça” (Borges, 1998, p. 112, grifo nosso).

Nesse contexto de mudanças, uma nova professora, que já era docente da Escola Técnica de Goiás, passou a integrar o corpo docente do Conservatório Goiano de Música. Trata-se de Maria das Dores Ferreira de Aquino, que, à época, contava apenas 24 anos, ex-aluna da então nova diretora.

Quadro 9 - Corpo docente do Conservatório Goiano de Música em 1956

Docente	Função	Naturalidade
Jean François Douliez	Maestro, violinista, violoncelista e compositor (em muitas ocasiões esteve à frente de corais)	Bélgica
Maria Lucy Veiga Teixeira	Pianista e professora de canto coral ¹⁰⁰	Cidade de Goiás
Maria Luiza Póvoa da Cruz	Pianista e professora de iniciação musical	Cidade de Goiás
Dalva Maria Pires Machado Bragança	Pianista e professora de história da música	Uberlândia, Minas Gerais
Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça	Diretora, pianista e professora de harmonia e morfologia	Cidade de Goiás
Maria das Dores Ferreira de Aquino	Professora de piano, pedagogia da música e canto orfeônico ¹⁰¹	Silvânia (Bonfim)

Fonte: Do autor com base em Mendonça (1981, p. 363-364, grifo nosso) e Aflag (2025).

¹⁰⁰ Prática musical coletiva de caráter artístico, estruturada a partir de repertórios com diferentes níveis de complexidade, que pressupõe trabalho sistemático de técnica vocal, afinação e interpretação, podendo ocorrer em contextos artísticos, litúrgicos, educacionais ou comunitários. O foco recai sobre o resultado musical e estético.

¹⁰¹ Sendo concebido por Heitor Villa-Lobos como “o meio principal de educação musical”, o canto orfeônico configura-se como uma prática pedagógica de canto coletivo de natureza escolar, ou, em outras palavras, como um “movimento didático-político-musical” voltado à valorização das raízes culturais do país. Difundido no Brasil a partir das décadas de 1930 e 1940, esteve diretamente vinculado ao ensino de música nas escolas, com ênfase na educação musical elementar. Embora a excelência artística fosse desejável, o foco recaía sobretudo na formação cultural, social e moral dos estudantes (Amato, 2007, p. 215, 217).

É relevante destacar também que logo após a separação da Escola Goiana de Belas Artes, os docentes do Instituto de Música procuraram o “Diretor da Faculdade de Direito, prof. Ernani Cabral [que] cedeu as instalações da faculdade, situada na Rua 20, Centro, para o funcionamento, à tarde, do conservatório que pretendiam fundar”. No entanto, o Conservatório Goiano de Música novamente precisou mudar: “tiveram que sair da Faculdade de Direito, e alugaram em setembro de 1957 um sobrado na Avenida Tocantins, nº 22, Centro [...]”. A partir desse momento, “iniciaram-se os procedimentos burocráticos, visando [à obtenção da] autorização federal da escola”. Essa documentação só veio a ser concedida “em janeiro de 1959, pelo [então] Presidente da República, Juscelino Kubitschek” (Borges, 1998, p. 113, 116, 117).

Já existia, nessa época, a Orquestra Sinfônica de Goiás, criada pelo maestro Jean Douliez. Porém, por esta ser “vinculada ao Estado”, havia a necessidade de uma orquestra pertencente ao Conservatório Goiano de Música. Ocorreu que “como havia poucos homens [na escola], a professora Belkiss teve a ideia de criar uma orquestra com as próprias moças”. A proposta foi apresentada e aceita no dia 7 de agosto de 1959. Nascia, então, a primeira Orquestra Sinfônica Feminina não apenas de Goiás, mas do país. Era composta “por mais de quarenta moças” e estava sob a direção do maestro Jean Douliez. Resolvemos trazer à baila a questão da Orquestra Sinfônica Feminina para mostrar que na primeira apresentação, no dia 7 de dezembro de 1959, “o Coral do Conservatório, sob a regência da Prof^a Maria Lucy, apresentou diversos números nos intervalos [...]” (Borges, 1998, p. 117, 118). Como se vê, mais uma vez um grupo cantante fazendo-se presente em momentos ímpares da historiografia musical em Goiás.

Apesar das incertezas administrativas, financeiras ou de local de funcionamento, muitos foram os recitais que aconteceram nesse período, dentre os quais os dos corais, tanto pela regência de Maria Lucy Veiga Teixeira quanto de Jean Douliez. Conforme assinala Pina Filho (2022, p. 60-65), em 1956, o “Coro do Conservatório Goiano de Música” apresentou-se no Teatro Escola da Faculdade de Filosofia de Goiás sob a regência de Maria Lucy na qual foram executadas obras de Paul Claudel – *O Anúncio Feito a Maria*, em quatro atos e um prologo (1º ato: *Regina Coeli*, coro e orquestra; *Abençoi-nos Senhor*, coro e orquestra; *O Cuco*, coro e orquestra; 2º ato: *Puer Natus*, soprano, coro e orquestra; 3º ato: orquestra

[apenas]; 4º ato: *Ó Pia, se levanta*, coro, orquestra; *Pax e Glória*, coro e orquestra) –, sob direção musical de Jean Douliez¹⁰².

No dia 15 de agosto desse mesmo ano, o “Coro Orfeônico”, dessa vez sob a regência do maestro Douliez, se apresentou novamente, executando duas de suas composições: *Missa Solemnis in Honore B. Mariae Virginis* e *Ave Maria*, numa “solene missa pontifical” na Catedral Nossa Senhora Auxiliadora. Importa assinalar que a primeira foi composta para coro feminino e orquestra¹⁰³. Em 1958, “o Coro do Conservatório Goiano de Música” também se apresentou, dessa vez com direção geral de Douliez e ensaio e regência da regente Teixeira.

Chegamos a ficar em dúvida se o Coro Orfeônico e o Coro do Conservatório listados acima eram entidades distintas, mas ficou claro, com as leituras, que se tratava do mesmo grupo musical. Sobre esse grupo cantante institucional, relevante se faz pontuar, sobretudo, conforme assinala Borges (1998), que ele:

[...] existiu por ininterruptos 28 anos, e fez parte de uma das mais bonitas páginas da história do Conservatório e da UFG. Organizado e dirigido pela Profª Maria Lucy Veiga Teixeira (Fifia), era um conjunto vocal constituído de apenas 12 pessoas. Como era grande a dificuldade de [conseguir] vozes masculinas para esse trabalho, recorreu sua regente ao Coral da Primeira Igreja Batista de Goiânia, e alguns de seus integrantes prestaram, por um bom período, valiosa contribuição [...]. Com o tempo, a medida que o Conservatório Goiano de Música crescia, crescia também o número de integrantes do Coral e o outrora pequeno coro transformou-se no Coral da Universidade Federal de Goiás, integrado por seus alunos, ex-alunos e professores. Apresentou-se em inúmeros recitais, não só em Goiânia, como também em várias cidades de Goiás, Minas, Rio de Janeiro, Piauí, Maranhão e Ceará. Participou em 1974 do II Festival Internacional de Coros do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, tendo sido selecionado entre os 72 corais que, na ocasião, se apresentaram, para participar do espetáculo de encerramento do referido recital (Borges, 1998, p. 114).

Por ocasião das apresentações realizadas no I Concurso Nacional de Música do Estado de Goiás, em 1974, no Salão Leopoldo Miguez na Escola de Música da UFRJ, em 1975, esse coral veio a lograr críticas positivas de críticos locais e nacionais como, por exemplo, Antônio Hernandez do jornal *O Globo* e do maestro e compositor Edino Krieger que elogiavam o primoroso trabalho técnico pela qual o grupo era conduzido (Cf. Borges, 1998, p. 114). Muito embora o sucesso perpassasse o campo da técnica, talvez o fator predominante da qualidade deste grupo fosse pautado também na filosofia de trabalho adotada por sua regente, que em suas próprias palavras, em entrevista cedida à Borges (1998), diz:

¹⁰² Há outras partes musicais; contudo, descrevi apenas as relativas ao grupo coral. (Cf. Pina Filho, 2002, p. 61). O programa/panfleto, embora não mencionado nessa página, encontra-se reproduzido na p. 254 da mesma obra. Ambos os textos, entretanto, não apresentam datação do evento.

¹⁰³ PINA FILHO, 2002, p. 61.

Um coral se faz com amor, dedicação e colaboração constante das pessoas interessadas em participar dele. Trata-se de uma grade família, que tem na arte musical o ponto maior de união e harmonia. No esforço de todos está a chave do êxito dos trabalhos, com os resultados positivos se transformando no incentivo e na compensação individual (Teixeira *apud* Borges, 1998, p. 116).

Esse coral teve relevante e intensa participação na vida artística goiana, pois “[marcou] presença em praticamente todas as solenidades oficiais, sociais, esportivas e religiosas, de vulto, acontecidas na capital e no interior”. Lamentavelmente, logo após a aposentadoria da sua regente, Dona Fifia (Maria Lucy da Veiga Teixeira), em 1983, o referido grupo cantante “se desfez”. (Borges, 1998, p. 116).

O Conservatório Goiano de Música entra numa nova fase em sua história, como se verá a partir desse ponto. Conforme assinala Borges (1998):

No dia 9 de janeiro de 1990 realizou-se a reunião ordinária da Fundação Conservatório Goiano de Música, que tinha por objetivo discutir a conveniência, ou não, de ser o Conservatório Goiano de Música incorporado à Universidade Federal de Goiás [...], cujo processo de criação se encontrava em andamento na Câmara dos Deputados. Depois de longamente discutido o assunto, foi aprovada, por unanimidade, a [referida] integração [...]. Corria ainda o ano letivo de 1960, quando o sobrado da Avenida Tocantins, que abrigava o Conservatório de Música, foi pedido pelo proprietário, para que nele pudesse morar. Os dirigentes da escola procuram imediatamente um outro local, mas logo esbarram no problema de encontrar uma casa que os comportasse, e que, ao mesmo tempo, pudessem pagar. [Os dirigentes] viram-se obrigados a desfazer, temporariamente, a parte física da escola [que foram para as casas de alunos e amigos a instituição]. As aulas de piano e de outros instrumentos eram ministradas da residência do professor daquele instrumento, enquanto as matérias teóricas eram dadas em uma sala do instituto França, ou então, ao ar livre, no quintal da casa da Profª Maria Lucy [Veiga Teixeira], debaixo de mangueiras grandes que faziam muita sombra. [...]. A sala de visita da Profª Belkiss, por ser mais espaçosa, servia para as provas de piano e de outros instrumentos. [...]. Apesar das dificuldades, alunos e professores continuaram com o mesmo ideal de fazer música. Essa chama era alimentada pela esperança de que o Conservatório seria incorporado à Universidade Federal de Goiás, a ser criada (Borges, 1998, p. 120-121).

Chegado o dia esperado, surpreendeu a todos a notícia de que o Conservatório Goiano de Música não constava em documento enviado ao Congresso referente à criação da Universidade Federal de Goiás. Caíra sobre os fundadores tamanho desânimo que consideraram, devido às grandes dificuldades financeiras e logísticas que vinham enfrentando, desfazerem-se da sociedade da instituição e, conseqüentemente, “reverter seus bens para a Santa Casa de Misericórdia de Goiânia”. Em meio ao clima de desesperança, ouviu-se “a voz ponderada do Dr. Simão C. de Mendonça para que não se precipitassem, pois poderiam ser bem-sucedidos numa segunda tentativa”. Essa voz profética estava correta, pois foi exatamente o que aconteceu (Borges, 1998, p. 121).

Após buscarem orientação com o Deputado Federal Dr. Gervan de Castro Costa, a comissão do conservatório formada pelas professoras Maria Lucy Veiga Teixeira, Dalva Maria Pires M. Bragança e Léa Pereira Campos empreenderam a primeira ida à Brasília, em busca de “uma audiência com o Presidente da República, a fim de entregar-lhe uma carta do Dr. José Feliciano Ferreira, Governador do Estado”. Com muita dificuldade, encontraram Juscelino Kubitschek “a bordo de um avião”. O presidente, então, fez, conforme solicitado, registrando despacho favorável à indexação (Borges, 1998, p. 122).

E assim, após duas outras diligências à capital federal para a entrega da documentação solicitada, o esforço da comissão encarregada dessa linha de frente, bem como da diretoria, professores, alunos e tantos outros que contribuíram, direta ou indiretamente, para o Conservatório Goiano de Música em sua trajetória, foi “coroadado de êxito” (Borges, 1998, p. 122).

4.2.3.4 Escola de Música e Artes Cênicas da UFG

O Conservatório Goiano de Música, em 1960, juntamente com outras quatro Escolas Superiores já existentes, integrou-se à Universidade Federal de Goiás (UFG) por meio da Lei nº 3.843, de 14 de dezembro de 1960, que criou a referida instituição. Para essa transição, “todos os bens móveis, imóveis, e direitos, na posse ou utilizados” pelo Conservatório Goiano de Música, “deveriam ser incorporados ao patrimônio” da Universidade Federal de Goiás, “mediante escritura pública”. Por conseguinte, “a Fundação Conservatório Goiano de Música reuniu-se pela última vez a 2 de janeiro de 1961” para efetivar essa medida (Borges, 1998, p. 124). Essa integração do Conservatório Goiano de Música à Universidade Federal de Goiás resolveu o problema de sustentabilidade da instituição. Como vimos até aqui, antes da integração, o conservatório enfrentava dificuldades financeiras e de outra natureza que ameaçavam sua continuidade. Com a fusão, esses problemas foram resolvidos, garantindo a sobrevivência e a estabilidade futuras da instituição.

Em novo endereço, “todos os pertences da escola que estavam dispersos” foram reunidos num “prédio recém-construído [...]”. O edifício contava com dois andares e estava localizado na “Avenida Goiás, n. 2, em frente ao Relógio, esquina com a Rua 1, Centro” (Borges, 1998, p. 124). Agora, como parte da UFG, o Conservatório reestruturou-se e passou a oferecer três modalidades de cursos: os técnicos-profissionalizantes (de música, iniciação musical e musicalização); os de graduação (em piano, canto, violino e licenciatura em música,

posteriormente, em educação artística); e, por último, os de pós-graduação (em piano e em música) (Cf. Pina Filho, 2002, p. 86). A partir desse período, como afirma Mendonça (1981, p. 364), “o panorama musical goiano conseguiu enorme expansão com a benéfica influência” dessa instituição, agora sob um novo prisma. Muitos profissionais formados romperam espaços fronteiriços não apenas estaduais, mas também nacionais. Festivais e importantes artistas passaram por Goiás em promoção desta nova configuração musical.

É importante mencionar que a vida cultural de Goiânia na pré-década de 1960 era caracterizada principalmente por formas de lazer que refletiam hábitos antigos de Campinas (festas religiosas, banhos de rios, caça e pesca), bem como por novas formas de entretenimento (clubes sociais, réveillons, passeios etc.) e por eventos artísticos em geral. Rompendo com a imagem de uma cidade provinciana, Goiânia passou por transformações significativas entre a década de 1960 e o início dos anos 1980, influenciando atitudes, crenças e modos de pensar da população e consolidando sua posição como metrópole. Em 1960, com uma população de 500 mil habitantes, a cidade passou a exercer liderança econômica, política e cultural sobre as localidades circunvizinhas, contando com meios de transporte eficientes que viabilizavam deslocamentos diários. Nesse novo cenário, a cultura de Goiânia estava estreitamente ligada ao esporte, especialmente ao futebol, ao lazer, representado por casas noturnas, circos e parques de diversões itinerantes. Por outro lado, a música vinha ganhando mais espaço, cuja apreciação estava a gosto da alta sociedade e/ou dos intelectuais. Contudo, essas mudanças eram apenas o início, pois, em 1963, foi inaugurada a Associação Cultural Feminina, seguida, em 1969, pela criação da Academia Feminina de Letras e Artes do Estado de Goiás¹⁰⁴. (Lemes, 2023).

Em julho de 1962, ouviram-se pela primeira vez as doces vozes do Coral Infantil, composto por alunos do curso de iniciação musical. A apresentação ocorreu por ocasião da visita de Henriqueta Rosa Fernandes, professora de História da Música na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, que ministraria um curso de extensão nessa área em que atuava. O curso de iniciação musical atendia alunos de seis a oito anos. Três anos depois, “no primeiro semestre de 1965”, viria de São Paulo a Goiânia, para se apresentar na Escola de Música, o Coral Mozart (Cf. Borges, 1998, p. 126, 130). Em 1970, num recital organizado pelo professor Crundwald Costa¹⁰⁵, popularmente conhecido como Costinha, não apenas apresentou-se com o Coral da UFG, sob a direção de Maria Lucy Veiga Teixeira, mas

¹⁰⁴ ACADEMIA FEMININA DE LETRAS E ARTES DE GOIÁS – AFLAG. **Sobre a Aflag**. Disponível em: <https://www.aflag.com.br>. Acesso em: 22 de novembro de 2025.

¹⁰⁵ Violinista, foi responsável pela mais fértil escola de violinos registrada em Goiânia (Pina Filho, 2002, p. 32).

também o Coral do 10º Batalhão de Caçadores, sob a direção de Paulo Campos de Oliveira (Cf. Pina Filho, 2002, p. 32, 94).

Em 1972, a Faculdade de Artes foi anexada ao Conservatório Goiano de Música, dando origem ao Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás¹⁰⁶. Sobre esse episódio, Borges (1998, p. 133, 134) revela que, embora o Instituto tenha sido criado pelo Decreto 63.817, de 16 de janeiro de 1968, “a fusão [só] foi concretizada” em 22 de junho do segundo ano da década de setenta. Ao serem “informados de que [com essa fusão] a denominação ‘Conservatório de Música’ desapareceria”, os professores muito se entristeceram, pois isso representaria “um golpe em suas raízes e em sua tradição”.

Nessa época, já estavam em plena atividade um coral infantil e outro adulto. Este último era “[...] integrado por professores, alunos e ex-alunos, não só do Instituto de Artes, mas também de várias outras universidades”. Este, desde 1960, seguiu se “apresentando, sob a regência da Prof. Maria Lucy Veiga Teixeira, não só em Goiás, mas em vários outros estados brasileiros (Mendonça, 1981, p. 364-365). Importante trazer à baila que os participantes do Coral Adulto da UFG também eram de outros lugares e sua maioria nada sabiam de leitura e escrita musical, o que não tirava o entusiasmo e alegria com que ensaiavam e se apresentavam, como bem pontuado pela própria Dona Fífia, Maria Lucy Veiga Teixeira, em conversa informal, no auge dos seus 97 anos em 2023, com o Coro de Câmara no primeiro semestre de 2023, no Teatro Belkiss Spenziere Carneiro de Mendonça, na UFG.

Para se despedirem do nome “Conservatório de Música”, decidiram realizar uma “última atividade artística de vulto”. Esta foi denominada “Semana da Música Brasileira, realizada de 18 a 22 de junho de 1972”. Houve a participação de corais na segunda e na terceira noites do evento, nas quais se apresentaram o coral infantil e o coral adulto, sob a regência de Maria Lucy Veiga Teixeira. Em 1972, estavam na categoria docente, como regentes do Conservatório de Música, a já citada Maria Lucy Veiga Teixeira, como titular, bem como Heddy Iracema Wascheck, auxiliar de ensino, Vânia Marise de Campos e Silva, assistente, e, por fim, Mozart Camargo Guarnieri, na disciplina Prática de Orquestra e regência de Coros, Bandas e Orquestras Escolares (Borges, 1998, p. 136).

¹⁰⁶ Pina Filho, em seu livro *Memória Musical de Goiânia* (2002, p. 80), informa que esse ocorrido foi no ano de 1970. Ao averiguarmos no site institucional da UFG (<https://emac.ufg.br/p/30859-historia-da-emac>), constatamos que a data apontada por Mendonça (1981), a saber, 1972, está, então, correta. Borges (1998, p. 133) esclarece que o Instituto de Artes foi criado em 1968, mas apenas concretizado em 1972.

Após a anexação mencionada anteriormente, em 1976 e 1977, já sob o auspício do Instituto de Artes e sob a regência de Maria Lucy Veiga Teixeira, o coral da UFG realizou apresentações não apenas em Goiânia, mas também em diversas cidades do interior. No último desses anos, o pianista e compositor Estercio Marquez Cunha¹⁰⁷ apresentou, como regente, uma de suas peças corais no VI Festival¹⁰⁸, a saber, *Reza* (Cf. Pina Filho, 2002, p. 90).

O Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás promoveu, além do Concurso Nacional de Canto, o Concurso de Jovens Talentos, dois Concursos Infantis, três concursos nacionais de piano e outros dez festivais, também aconteceu o 1º Encontro Nacional de Corais. Sobre este último, realizado em 29 de junho a 2 de julho de 1978, Pina Filho (2002, p. 88) explica que, “sem caráter competitivo”, reuniu corais de “São Paulo, Brasília, Minas Gerais, e Goiás”. Os grupos:

[...] se apresentaram diante do público que soube aquilatar o valor do coral da UFG, dirigido por Maria Lucy da Veiga Teixeira, em relação ao Coral Canto Nóbile, dirigido por Samuel Kerr, a Associação Coral Evangélica de São Paulo, dirigida por Umberto Cantoni, e ao Madrigal Renascentista, dirigido por Afrânio Lacerda. O encerramento desse encontro constituiu-se de uma seleção de cantores de alguns dos grupos participantes mais a Orquestra de Cordas do Instituto de Artes que, sob a direção de Mozart Camargo Guarnieri, interpretaram a *Missa Diligente*, deste compositor (Pina Filho, 2002, p. 90).

Foram anos fecundos de intenso trabalho, abrilhantados por inúmeros recitais, cursos, intercâmbios e festivais. Tal como argumenta Borges (1998, p. 132-133), em 1969, surgiu novamente a necessidade de mudança de endereço. O Magnífico Reitor da UFG sugeriu, então, o retorno ao antigo endereço ocupado pelo Conservatório Goiano de Música, localizado na Rua 20, números 17 e 19, no centro de Goiânia. Nesse já conhecido local, não apenas o espaço físico foi modificado, mas também houve uma reestruturação para benesse da instituição. Essa proposta foi “aprovada pelo Conselho Departamental a 17 de abril de 1972”, resultando na criação de cinco departamentos: (1) Departamento de Matérias Teóricas, (2) Departamento de Matérias Aplicadas à Música, (3) Departamento de Música em Conjunto, (4) Departamento Vocal e (5) Departamento de Instrumentos de Teclado e Percussão. Dentre as disciplinas oferecidas nos departamentos três e quatro, respectivamente, estão: Regência de Coros (3) e Canto Coral (4).

¹⁰⁷ Cabe pontuar que Cunha ingressou ainda em 1968 como docente do então Conservatório de Música. (Cf. Pina Filho, 2002, p. 93).

¹⁰⁸ Não conseguimos localizar o nome completo desse festival.

É importante destacar que Maria Lucy de Veiga Teixeira, cuja “atividade profissional [...] foi um divisor de águas no ensino e prática do canto coral em Goiânia”, onde “estabeleceu um novo padrão de excelência e disciplina para gerações futuras de regentes e cantores” (Dias, 2008, p. 135) e sendo considerada “a mais importante figura do canto coral em Goiás” (Pinto, 2002, p. 9), permaneceu no cargo de regente coral no Conservatório Goiano de Música por 6 anos, de 1956 a 1962, e do Coral da Universidade Federal de Goiás por 23 anos, de 1960 a 1983.

Duas outras mudanças significativas ocorreram na UFG, impactando a área da música nessa instituição. Em 1996, uma nova operacionalização ampliou a estrutura de ensino e pesquisa, resultando na divisão do Instituto de Artes em duas unidades distintas: a Escola de Música e a Faculdade de Artes Visuais. Em 2000, outra expansão ocorreu com a implementação do curso de Artes Cênicas. Assim, a Escola de Música passou a ser denominada Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás – EMAC/UFG (Universidade Federal de Goiás, 2009, p. 27; Borges, 1998, p. 95).

Atualmente, na Escola de Música da UFG, duas modalidades de coros ressoam pelos corredores. São eles: o Coro de Graduação, destinado à formação de seus membros, e o Coro de Câmara, um grupo profissional neste segmento. As ementas de ambos proporcionam, de maneira geral, a leitura e a interpretação de peças do repertório coral, com dificuldades progressivas, abrangendo diversos gêneros e estilos da música ocidental, até a contemporaneidade. Essas formações corais atendem aos cursos de bacharelado, licenciatura e música popular, conforme apontam os Projetos Políticos Pedagógicos dos referidos cursos¹⁰⁹.

Encerramos este tópico com as palavras de Borges (1998, p. 138): “A história do Conservatório de Música da UFG, construída diretamente por alguns [um grupo de cinco pioneiros], indiretamente por vários, teve uma trajetória digna, embasada no trabalho, na dedicação [e] na ética profissional”.

4.2.3.5 Instituto Gustav Ritter

Das diretrizes vigentes no site institucional do Instituto de Educação em Artes Gustav Ritter (2024), este foi idealizado por iniciativa do Secretário de Estado da Cultura, o escritor Kleber Adorno (1953-), durante o governo de Henrique Santillo (1937-2002) (gestão: 1988-1991). O Centro Cultural Gustav Ritter foi estabelecido na antiga Casa dos Padres

¹⁰⁹ <https://emac.ufg.br/>.

Redentoristas, adquirida em 1986 pelo governo estadual e inaugurada em 16 de novembro de 1988.

O edifício, localizado no bairro de Campinas, construído no estilo *art déco* tardio, teve início de construção em 1946 pelo padre Oscar Chaves. Concluído em 1950 pelo Padre Antônio Penteado, o prédio foi oficialmente tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico do Estado de Goiás, por meio do decreto nº 4.943, de 31 de agosto de 1998.

A transformação do Centro Cultural em Instituto de Educação em Artes Gustav Ritter, estabelecida pela Lei n. 19.372 de 30 de junho de 2016, o integra como uma unidade de ensino e formação artística sob a alçada da Secretaria de Estado de Educação (SEDUC). Os Núcleos de Música, Dança e Teatro encontram-se alojados nesse espaço, desempenhando um papel crucial na formação artística de crianças, jovens e adultos. Essa mudança visou promover e inspirar o desenvolvimento das habilidades artísticas da comunidade, além de contribuir de forma singular para a democratização do acesso à cultura em Goiás, exportando talentos para o cenário internacional.

Inicialmente, o Centro Cultural abrigava a Orquestra Filarmônica e o Coral do Estado de Goiás¹¹⁰, dirigidos pelo maestro Joaquim Thomaz Jayme, na época professor do Instituto de Artes da UFG. Atualmente:

Em sua estrutura física, o Instituto possui 28 salas de aula de música, dança e teatro, além de Biblioteca, Instrumentoteca, e salas administrativas como: Diretoria, Secretaria e Coordenações Acadêmicas. A abrangência do Instituto se expande para diversos bairros da capital, Goiânia, e [para] cidades que compõem a Região Metropolitana: Trindade, Inhumas, Senador Canedo, Bela Vista, Aparecida de Goiânia, Anicuns, Santo Antônio de Goiás, Nova Veneza, [entre] outras (Instituto de Educação em Artes Gustav Ritter, 2024).

Interessante observar que uma das fundadoras do Conservatório Goiano de Música, atualmente conhecido como Escola de Música da UFG, a saber, a professora Maria Luiza Pova da Cruz, mais conhecida como Dra. Tânia desempenhou um papel fundamental na estruturação da Escola de Música do Gustav Ritter, transformando-a em referência de excelência no ensino musical. Sob sua liderança, a referida escola passou a oferecer cursos abrangentes, que, além de canto, instrumentos de cordas, sopro e percussão, incluíram também iniciação musical e teoria da música.

¹¹⁰ “O Coral do Estado foi extinto, e a Orquestra Filarmônica transformou-se na Orquestra de Câmara Goyazes, que por sua vez, foi transformada novamente em Orquestra Filarmônica, ficando sob a coordenação do Centro Cultural Oscar Niemeyer” (Secretaria de Estado da Cultura Governo do Estado De Goiás, 2019, p. 1).

Atualmente, o Instituto de Educação em Artes Professor Gustav Ritter (IEAPGR) oferece três cursos na área de música: Iniciação Musical – IM, ofertado para alunos de 9 e 10 anos; Desenvolvimento das Habilidades Musicais – DHM, para alunos de 11 a 13 anos completos; e Formação Inicial e Continuada – FIC em Música, para alunos a partir de 14 anos. Todos esses cursos têm em comum as aulas de Canto Coral¹¹¹ e, talvez, ao menos três considerações precisam ser pontuadas: (1) considerando que esse modelo enfatiza a importância da continuidade e progressão no desenvolvimento musical dos alunos desde idades mais jovens até a adolescência, sugerindo uma abordagem educacional holística, que leva em consideração não apenas as habilidades técnicas, mas também o desenvolvimento pessoal e musical ao longo do tempo; (2) considerando as implicações significativas para a formação musical dos alunos, incluindo o desenvolvimento de uma base sólida de habilidades musicais desde tenra idade, o estímulo ao crescimento pessoal e social por meio da prática musical em grupo, e a preparação para estudos musicais mais avançados ou carreiras na área; (3) e, por fim, considerando que dentre todos os cursos oferecidos o Canto Coral é a única disciplina prática em comum, isso sugere que esta atividade não é apenas uma parte integrante do currículo de música em todos os níveis de ensino no IEAPGR, mas, sobretudo, pode ser interpretada como a mais indispensável das disciplinas musicais, por sua facilidade e ênfase na prática coletiva, no desenvolvimento da voz e da musicalidade dos alunos, além de promover habilidades sociais, trabalho em equipe e coesão grupal.

Devido a essa abrangência, depreende-se que o canto coral, vigente desde a gênese da instituição, figure entre as principais formas de expressão artística da instituição, não apenas por ser uma das formas mais práticas e democráticas de acesso ao mundo da música, mas também por desempenhar papel central na educação musical. Com isso, consolida-se/perpetua-se – e, simultaneamente, se reconfigura/se renova – um legado capaz de inspirar novas gerações a explorar e celebrar a riqueza dessa atividade nos mais variados lugares e espaços.

4.2.3.6 Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG)

A história remonta aos anos de 1909 para nos contar da “criação da Escola de Aprendizizes e Artífices, na antiga capital de Goiás, Vila Boa, durante o governo de Nilo

¹¹¹ Entramos em contato com a instituição solicitando o Plano Político Pedagógico e Plano de Disciplina do canto coral, ficamos aguardando até a data de defesa desta tese.

Peçanha, através do Decreto n. 7566 de agosto/1909”, conforme o Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Música do IFG (2018, p. 9). Ao analisarmos, no entanto, o próprio Decreto, notamos uma divergência na data. O documento oficial revela que a criação passou a vigorar em 23 de setembro de 1909 (Brasil, 1909). Feita essa observação, sigamos. A Escola de Aprendizes e Artífices só veio a receber oficialmente alunos em 1912 com duas modalidades de cursos, os profissionalizantes, manhã e tarde, apenas para meninos de 11 a 16, e o de alfabetização e outro de desenho, no período noturno, sendo aberto à comunidade externa. Com a mudança da capital da Cidade de Goiás para Goiânia, a Escola de Aprendizes e Artífices também passou para o novo espaço urbano, como aponta Pinto (2022).

Com o passar dos anos, a instituição recebeu outros nomes: Escola Técnica de Goiânia (1942); Escola Técnica Federal de Goiás (1965); Centro Federal de Educação Tecnológica (1999). Finalmente, em 2008, por meio da Lei Federal nº 11.892, passou a vigorar como Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG). Com isso, a instituição cresceu tanto verticalmente (qualidade) quanto horizontalmente (vários campi institucionais). Passaram, então, a compor sua estrutura acadêmica os cursos superiores de nível tecnólogo, de licenciatura e de pós-graduação (especialização, mestrado e doutorado). Nesse contexto, entra em pauta o curso técnico integrado à música. Seguidamente, outros cursos da área de artes (dança, audiovisual, artes plásticas) e das humanidades (licenciaturas em letras e história) adentram o rol da instituição. Importante destacar, conforme Pinto (2022), que:

Alguns dos alunos egressos ocupam [...] lugar de destaque no cenário musical brasileiro, desenvolvendo carreiras internacionais e integrando muitos dos principais corpos artísticos estáveis do país, **como os coros** da orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e do Teatro Municipal de São Paulo [...]. (Pinto, 2022, p. 7, grifo nosso).

Dessa instituição, cujo campus já se localizava em Goiânia, foi Nair de Moraes, pianista, quem fundou o primeiro coral em 1945, sendo “auxiliada por Edméa Camargo”, ambas professoras efetivas da instituição (Mendonça, 1981, p. 363). A transição de liderança desse coro ocorreu com a saída de Nair de Moraes, em 1953, e foi sucedida por Edméa Camargo. No entanto, devido à ausência de diploma formal, Camargo renunciou ao cargo em 1955. As duas vagas foram então ocupadas por Maria Lucy Veiga Teixeira, regente, e Maria das Dores Ferreira de Aquino, pianista, nesse mesmo ano. Nessa instituição, Maria Lucy permaneceu no cargo de regente coral por 21 anos, de 1955 a 1976. Com a sua saída, assume a regência desse coro institucional Lécio José Maria, apontado como “figura extremamente carismática no meio coral goianiense”. O maestro Lécio permaneceu na regência “até o início

de 1990”. Cinco anos depois, em 1995, ingressa Rita Mendonça como regente coral (Pinto, 2022, p. 9-11).

Importante mencionar que, com a participação de outros professores, a banda e o coral se tornaram peças-chave na luta pelo “estabelecimento da música enquanto atividade de ensino”. Com tal ênfase, “os primeiros esforços buscaram [a] sistematização do ensino de música para os alunos dos cursos técnicos integrados, então em funcionamento”. Apesar de alguns entraves burocráticos que arrastaram o projeto por longos dez anos, o curso técnico integrado à música finalmente foi criado. Com o sucesso do referido curso, aliado às mudanças na legislação que permitiram a contratação efetiva de novos professores, a licenciatura em música foi criada em 2012 (Pinto, 2022, p. 18, 20).

Nessa instituição, a música deixou de ser uma atividade extraclasse e passou a fazer parte do currículo, sendo incorporada como componente curricular, atividade de extensão e área de ensino. Atualmente, ela também é objeto de pesquisa para a produção do conhecimento.

O Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, também conhecido como Instituto Federal de Goiás, disponibiliza à população dois cursos na área de música: o Técnico Integrado em Instrumento Musical, criado em 2008, que “oferece educação profissional técnica em nível médio” e “confere ao concluinte o diploma de técnico em nível médio integrado” (Projeto Pedagógico do Curso Técnico de Nível Médio Integrado em Instrumento Musical, 2011, p. 4); e a Licenciatura em Música, cuja autorização para o funcionamento foi cedida pela Resolução CONSUP/IFG nº 05, de 01/11/2011 e foi posteriormente reconhecido pela Portaria SERES/MEC nº 876, de 12/11/2015 - DOU 13/11/2015, “[concede ao aluno que concluir] o diploma de licenciado em música” (Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Música do IFG, 2018, p. 60). Importante destacar que:

O Curso de Licenciatura em Música do IFG-Campus Goiânia nasceu da necessidade da formação de professores licenciados e por um pedido e convênio com a Secretaria de Educação, Cultura e Esporte do Estado de Goiás, com apoio direto do projeto Ciranda da Arte, onde a maioria dos professores não possuía licenciatura (condição essencial para o exercício da docência). Tendo como exemplo o Curso Técnico Integrado em Instrumento Musical do IFG, deu-se o pontapé inicial para a criação do curso em nível superior. (Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Música do IFG, 2018, p. 9).

A grade curricular desses dois cursos, ambos ministrados no campus Goiânia, revela sua intrínseca relação com o canto coral. O Técnico Integrado em Instrumento Musical inclui,

como componente curricular, Coral I, Coral II, Coral III e Coral IV. Por sua vez, a Licenciatura em Música oferece Canto Coral I e Canto Coral II.

Em relação ao repertório, este não é descrito e nem disponibilizado. No entanto, os documentos normativos, mais precisamente nas ementas, revelam que a prática desse repertório coral deve contemplar uma literatura que abarque o erudito, o popular e o folclórico. (Cf. Projeto Pedagógico do Curso Técnico de Nível Médio Integrado em Instrumento Musical, 2011, p. 30; Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Música do IFG, 2018, p. 69).

4.2.3.7 Escola do Futuro do Estado de Goiás (EFG) Basileu França

A Escola do Futuro em Artes Basileu França¹¹², conforme informa o site institucional¹¹³, é uma instituição vinculada à Secretaria de Estado de Ciência, Tecnologia e Inovação (SECTI). Sua história remonta a 1967, quando foi estabelecida como Escola de Artes Veiga Valle, pioneira no campo das artes no estado de Goiás. Atualmente, a instituição oferece ao público cursos nas áreas de arte-educação, artes visuais, circo, dança, teatro, produção cênica, teatro-escola, música e grupos sinfônicos (Escola do Futuro em Artes Basileu França, 2022, s.p.). Destacaremos esses dois últimos.

Na **música**, são oferecidos cursos de capacitação, qualificação e o curso tecnológico. Eles estão assim organizados: FIC – Infante Juvenil; FIC – Adulto. Compõem os **grupos sinfônicos**: a Orquestra Sinfônica Jovem; a Orquestra Pedro (Juvenil); a Orquestra Mozart (Infantil); a Banda Sinfônica; a Big Band; e o Coro Sinfônico Jovem. A idade mínima para ingresso é de 9 e 14 anos para a música/FICs e 17 anos para os grupos sinfônicos.

É manifesto que o canto coral se destaca como um componente essencial da grade curricular oferecida pela Escola do Futuro em Artes Basileu França, abrangendo tanto o curso FIC – Infantojuvenil, o FIC – Adulto quanto a Academia Coral, presente nos grupos sinfônicos. Essa inclusão estratégica em todos os anos de formação reflete o compromisso da instituição em proporcionar uma formação musical completa e diversificada para seus alunos. Além de desenvolver habilidades técnicas vocais e musicais, o canto coral desempenha um

¹¹² Entramos em contato com a instituição solicitando dados históricos e os planos de disciplina das três modalidades dos cursos de canto coral. Até a presente data, não recebemos. O site institucional foi atualizado em 2020; portanto, não temos informações sobre se o número de 3.000 alunos atendidos corresponde ao referido ano ou a 2024.

¹¹³ ESCOLA DO FUTURO EM ARTES BASILEU FRANÇA. **Nossa história**. Disponível em: <https://basileufranca.com.br/>. Acesso em: 22 de novembro de 2025.

papel fundamental no desenvolvimento pessoal e social dos estudantes, o que é evidenciado pela abordagem curricular da instituição. Esta se preocupa em garantir que o canto coral seja “funcional, a fim de promover a aprendizagem e fornecer condições à aplicação e integração dos conhecimentos”. Tal abordagem é delineada pela instituição para criar situações que “favoreçam o desenvolvimento das capacidades do educando”, como declarado no Projeto Político Pedagógico da Escola do Futuro do Estado de Goiás em Artes Basileu França (2021, p. 30-31).

Nesse formato – que abrange a infância até a vida adulta –, o canto coral proporciona aos alunos a oportunidade de explorar uma variedade de estilos musicais, desde obras clássicas até repertórios contemporâneos, enriquecendo sua compreensão e apreciação da música. Por meio de ensaios regulares e apresentações públicas, os estudantes desenvolvem habilidades de performance, comunicação e liderança (especialmente para os líderes de naipes e/ou estudantes de regência), preparando-os para enfrentar desafios futuros dentro e fora do mundo da música. Essa perspectiva é respaldada pela instituição em seus documentos normativos, os quais revelam que:

O currículo segue os três princípios básicos da Educação Profissional: flexibilidade, interdisciplinaridade e contextualização. A flexibilidade permite que os alunos construam itinerários diversificados; a interdisciplinaridade busca romper com a fragmentação do conhecimento, e a contextualização possibilita a realização de aprendizagens que façam sentido para o aluno, integrando a teoria à sua vivência e prática profissional (Escola do Futuro do Estado de Goiás em Artes Basileu França, 2021, p. 31).

Uma das proposições da Escola do Futuro em Artes Basileu França é que “Na seleção das competências relacionadas aos componentes curriculares, [...] é necessário ir além de preparar bem para o domínio [...] das competências técnicas necessárias ao ‘fazer’ das profissões” (Escola do Futuro do Estado de Goiás em Artes Basileu França, 2021, p. 31). Dessa forma, o canto coral nessa instituição vai além de simplesmente ensinar técnicas vocais e de ensaiar um determinado repertório; é uma experiência transformadora que nutre o crescimento pessoal, o desenvolvimento musical e a conexão comunitária dos alunos. Com todo esse respaldo, a prática contínua em cantar em conjunto nas três modalidades de coros institucionais não apenas fortalece a autoconfiança e a autoestima dos participantes – que por si já promovem, nesse contexto, também valores como respeito, tolerância e solidariedade –, mas também contribui para o desenvolvimento de competências de gestão e de competências outras que assegurem a compreensão desses fazeres/dessas práticas.

4.2.3.8 Coros em instituições religiosas

Muitas foram as instituições que congregaram coros nas terras de Goiás, como já apresentado nos primeiros tópicos deste capítulo. Sobressaiu-se, inicialmente, a Igreja Católica, quer seja por iniciativas jesuítas, de párocos ou de correlatos. A existência da música em Goiás, em termos gerais, deve muito a essa instituição. Essa perspectiva é corroborada pelas conclusões de Mendonça (1981, p. 21), segundo as quais afirma que “a música era principalmente representada pelas obras sacras”, o que indica que a Igreja Católica foi responsável pela existência e predominância da música na região. Lamentavelmente, segundo a autora, boa parte dessas obras foi perdida em 1921, no incêndio que ocorreu na igreja da Boa Morte.

Com o decorrer dos anos e o surgimento de mais regentes, naturalmente, outras instituições religiosas foram absorvendo esses profissionais e, conseqüentemente, corais surgiram. Assim, com o aumento de aprendizes e a diversificação das atividades musicais, a música profana também passou a ganhar espaço (Cf. Borges, 1998, p. 53; Pena Filho, 2002, p. 23-32, 35-39).

As igrejas e instituições de ensino religioso que tiveram atividades de canto coral incluem: Matriz do Coração de Maria, Primeira Igreja Batista, Igreja Metodista, Igreja Presbiteriana, Igreja Adventista do Sétimo Dia, Igreja Cristã, Assembleia de Deus, Universidade Católica, Colégio Dom Bosco (Pina Filho, 2002, 138-139, 142). Certamente, outras denominações, tanto de igrejas quanto de instituições, também contaram com coros organizados em suas dependências, os quais não apenas desempenharam um papel fundamental na promoção da música sacra e no enriquecimento das celebrações religiosas, mas também na profissionalização de cantores e aspirantes à complexa arte da regência¹¹⁴.

No contexto da Igreja Católica, em geral, podemos citar o trabalho de Lopes e Dias (2010, p. 156-157). Os autores discutem a prática do canto coral em Goiânia sob a perspectiva dos padres redentoristas desde a chegada da Congregação Redentorista em Trindade em 1894, destacando sua “[intensa atuação] na vida espiritual, social e artística de parte significativa do Estado de Goiás”. Alguns nomes de padres regentes que desempenharam trabalhos frente a coros em Goiânia incluem: Daniel Marti, Germano (coro dos meninos do juniorato), Caio Toledo (coro do juvenato), Pedro Konzen e Américo Stringhini (Coral Santa Cecília), descrito

¹¹⁴ ROCHA, Ricardo. **Regência – uma arte complexa**: técnicas e reflexões sobre a direção de orquestras e corais. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2004.

como “o mais importante músico mencionado nas crônicas dos padres redentoristas”, vindo a receber críticas elogiosas pelas performances do coro sob sua direção.

No entanto, até onde revela a literatura, entre as instituições religiosas (igrejas ou escolas confessionais) em Goiás, sobressaiu-se o Colégio Santa Clara, não apenas pela participação do seu coral em momentos históricos, mas também pelos recursos humanos ali formados, que, no decorrer do tempo, contribuíram para o desenvolvimento musical do Estado. Corroborando esta diretiva, Lopes e Dias (2010, p. 156) observam: “Talvez seja este o grupo coral mais significativo da vida comunitária em Campinas e das primeiras décadas de Goiânia”.

Colégio Santa Clara (Goiânia – GO)

O Colégio Santa Clara, consoante as diretivas do site institucional, pioneiramente estabelecido em Campinas, o bairro primordial de Goiânia, é uma instituição educacional de orientação católica que inaugurou suas atividades em 9 de janeiro de 1922 (Colégio Santa Clara, 2024, s.p.). Porém, como aponta Borges (1998), devido à mudança da capital da Cidade de Goiás para Goiânia:

[...] já se encontravam instaladas em Campinas, desde 1921, as irmãs da congregação das franciscanas da Ação Pastoral, procedentes da Alemanha. Aqui vieram para trabalhar nas missões em Goiás, ao lado dos padres redentoristas, na catequese e sua escola paroquial. [...] Na tarde do dia 17 de outubro de 1921, toda a população de Campininha, avaliada em trezentas pessoas, concentrou-se na Praça da Matriz, à espera das irmãs [...] (Borges, 1998, p. 75).

A partir de sua inauguração, de acordo com Borges (1998, p. 75), a nova instituição “passou a atender às necessidades educacionais das estudantes da região e do Estado, tornando-se, também, pioneira na educação musical dessa região”. Inicialmente, o que não mais ocorre nos dias atuais, a escola funcionava sob o regime de internato, oferecendo o ensino primário e normal. Borges (1998) explica, ainda, citando o testemunho da Irmã Áurea Cordeiro, que o Colégio Santa Clara contribuiu muito para o ensino de música em Goiás. Inicialmente, a instituição recebeu seu primeiro piano que fora solicitado da Alemanha em 23 de fevereiro de 1924. Como havia interesse em expandir o ensino musical, tempos depois já contava:

[...] com oito pianos, dois harmônicos, vários bandolins, violinos, acordeons, etc., o Santa Clara deu ao Estado de Goiás várias alunas com tal preparo musical que [tornaram-se] **organizadoras e dirigentes de corais**, inclusive os das igrejas, das

festinhas e dos programas artísticos. Várias alunas iniciadas no Santa Clara tornaram-se exímias pianistas (Borges, 1998, p. 76).

Apesar de outras artes também estarem inclusas no currículo, como “trabalhos manuais, danças clássicas” (Lopes, 2018, p. 43) e “arte dramática, pintura e oratória [...]”, nas festas do Colégio Santa Clara, uma atenção especial era dedicada à música (Borges, 1998, p. 76). A atividade de canto coral merece menção especial, pois nela tanto as estudantes de canto quanto as de outros instrumentos participavam dessa prática em conjunto. Acrescentando a isso, “as apresentações [desse grupo] alcançaram pleno êxito”, um reflexo da dedicação e do talento das alunas, bem como do comprometimento da instituição e de suas regentes com a excelência musical.

O Colégio Santa Clara não apenas é considerado a primeira instituição de ensino da então nova capital, mas também destaca-se por ter tido “forte atuação [em Goiânia], especialmente na parte artístico-religiosa” (Borges, 1998, p. 76). Amplia este espectro as descobertas que evidenciam que, além da “primeira menção ao Coro” desta instituição ser datada de 1928, este grupo coral fazia-se presente assiduamente nas celebrações litúrgicas, em atividades seculares, como desfiles cívicos, e em “comemorações sociais, em que apresentavam seus outros dotes artísticos” (Lopes; Dias, 2010, p. 156, 162). Essa comunidade cantante, inclusive, participou da primeira missa realizada no local de fundação de Goiânia, em 27 de maio de 1933, e da missa referente ao lançamento da pedra fundamental, ou seja, o nascimento, em 24 de outubro de 1933. Nesses dois episódios, a Irmã M. Izabel executava o harmônico, enquanto a regência ficava por conta da Irmã M. Benedita (Cf. Borges, 1998, p. 76; Pina Filho, 2002, p. 14-15).

Dados levantados por Germano Henrique Pereira Lopes (2018), em pesquisa de mestrado intitulada “Uma trajetória coral do Colégio Santa Clara (Goiânia – GO) a partir da análise e performance de obras selecionadas de seu acervo musical” dão conta, em relação à formação, que as quatro primeiras irmãs Franciscanas – Irmã Maria Bonifácia Vordermayer; Irmã Maria Benedicta Tafelmeier; Irmã Maria Willibalda Meier; Irmã Maria Ludmilla Shoropp – que chegaram a Campinas (GO) para fundar o colégio não têm registros específicos sobre música, mas provavelmente tinham experiência no canto coral devido à tradição das ordens religiosas nesse campo. Com formação musical, a menção mais antiga faz referência a Irmã Maria Aparecida (Luzia de Sousa), pianista oriunda de São João del-Rei - MG.

Lopes (2018) destaca o nome da Irmã Áurea Cordeiro de Menezes (1930-2017) como uma figura importante na história do Colégio Santa Clara e de Goiânia. Nasceu em Curvelo, MG, e se mudou para Goiânia, onde estudou no Colégio Santa Clara (Ginásio, Normal e Contabilidade). Formou-se em Pedagogia pela PUC Goiás e fez mestrado em História na USP¹¹⁵. Além de ser pesquisadora da Congregação Franciscana e da história eclesiástica de Goiás, publicou diversos trabalhos, foi a primeira bibliotecária do Colégio Santa Clara e membro de várias academias de letras e artes. Lecionou na Universidade Católica e no Colégio Santa Clara, onde também dirigiu o coral e estudou piano, aperfeiçoando-se posteriormente no Conservatório Goiano de Música. Foi ainda no Santa Clara que fez seus primeiros estudos de piano (1945 – 1955). Posteriormente, durante dois anos, foi aluna do Conservatório Goiano de Música. Das que exerceram alguma atividade musical no Colégio Santa Clara, consta apenas a Irmã Áurea Cordeiro de Menezes como regente. As demais foram pianistas, organista, violinista, professora de piano e/ou solfejo, compositora, bandolinista e o curioso título de incentivadora do canto (Cf. Lopes, 2018, p. 41-42).

Um nome que merece igual destaque, segundo a análise de Lopes (2018), é o de Dalva Pires Bragança. Ex-aluna do Colégio Santa Clara, ela foi uma das fundadoras do Conservatório Goiano de Música. Ainda conforme informações dos sites da UFG (2024) e da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás (AFLAG, 2024), atuou como docente por 25 anos nesta instituição de ensino superior, além de integrar a primeira Orquestra Sinfônica Feminina de Goiás¹¹⁶.

Em 1921, as Irmãs Franciscanas, desde a chegada da Alemanha, assumiram o ensino da *Schola Cantorum* da paróquia, juntamente com a vaga de mestre de coro, até então ocupada por Fr. Ulrico, que viria a falecer em 13 de outubro de 1946. Fr. Ulrico, além de mestre de coro, tocava harmônio e órgão. No entanto, as responsabilidades musicais eram compartilhadas com os Padres Redentoristas (Lopes, 2018, p 40).

Diversos eventos contaram com a participação do coral do Colégio Santa Clara, especialmente os ligados à Igreja, como datas comemorativas católicas (São Francisco, Santa Clara, Natal), celebrações em Trindade e em Aparecida de Goiânia, inaugurações de capelas e igrejas, onomásticos¹¹⁷ e missas solenes. No contexto não religioso, o coral marcou presença em solenidades do colégio, formaturas, eventos cívicos, festas sociais e na mídia (rádio e TV),

¹¹⁵ Fez ainda duas especializações, Orientação Educacional na PUC, e outra Teologia, na *Catholic University of America*.

¹¹⁶ PINA FILHO, 2002, p. 67.

¹¹⁷ Diz respeito aos nomes próprios. No contexto religioso católico, trata-se da comemoração do santo padroeiro.

apresentando músicas seculares acompanhadas por instrumentos como violão, bandolim e sanfona. O coral do Santa Clara também gravou um disco; nele, o repertório foi composto, em sua maioria, por obras sacras, também figuravam músicas de “cunho regional e cívico”. Apesar do “zelo e dedicação” com que as Irmãs Franciscanas mantinham as atividades corais na instituição de ensino, havia críticas quanto à inconsistência na qualidade do desempenho dessas atividades, conforme registrado por alguns Padres Redentoristas em suas crônicas (Lopes, 2018, p. 46-48). Vale notar que, segundo Borges (1998, p. 76), essa inconsistência na qualidade é contestada, já que, como mencionado, as apresentações, na verdade, obtinham sucesso.

Como se pode imaginar, o Colégio Santa Clara, ao longo dos anos, reuniu um valioso acervo de obras musicais que marcaram sua trajetória. Nesse contexto, é relevante mencionar que:

O acervo musical do Colégio Santa Clara foi doado ao Laboratório de Musicologia Brás Wilson Pompeu de Pina Filho, da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, em julho de 2016, em evento oficial da universidade, durante a apresentação de encerramento do primeiro semestre letivo do Coro de Câmara da EMAC/UFG (Lopes, 2018, p. 49).

A maior parte desse acervo é composta por: “música funcional litúrgica da época”, assinada por compositores europeus; de “nova música” que se fez no país a partir de meados da década de 1960, seguindo as recém-publicadas diretrizes [Concílio Vaticano II - 1963-65]”, composta, nesse caso, de “missas completas e cânticos litúrgicos de autoria de nomes como a então jovem e promissora Irmã Miria Kolling e o Padre José Alves, dentre outros [...]”; e cânticos que constavam apenas em letrário (Lopes, 2018, p. 49-50). Este último caso ocorreu em decorrência de:

[...] uma tendência que se tornou geral no Brasil nas últimas cinco décadas. Após a extinção do ensino regular do Canto Coral nas escolas, substituído pelo da Educação Artística, determinada pela nova Lei de Diretrizes e Bases (LDB, 1961); e após a adoção do novo perfil da música católica pós-conciliar, que praticamente extinguiu o coro polifônico das missas e celebrações, substituído pelo canto participativo da assembleia, a familiaridade, talvez a necessidade da leitura musical tornou-se obsoleta. Assim, o canto era agora ensinado e aprendido utilizando-se apenas de papel impresso ou fotocopiado com a letra (Lopes, 2018, p. 50).

Diante do exposto, é possível reconhecer o Colégio Santa Clara não apenas como uma instituição pioneira na educação em Goiânia, mas também como um importante centro de excelência musical na região, inclusive reconhecido como a primeira escola de música de Goiânia (Pina Filho, 2002, p. 13). Desde sua fundação em 1922, a instituição dedicou-se não

apenas ao ensino convencional, mas também ao desenvolvimento e à promoção da música entre seus alunos, com foco significativo na prática e no canto coral. O acervo musical acumulado ao longo dos anos, marcado por uma ampla variedade de composições, reflete o compromisso do Colégio Santa Clara com a preservação e a promoção da cultura musical.

A doação deste acervo da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG marca um passo importante para a preservação e divulgação desse legado. Este gesto não só permite que futuras gerações tenham acesso a esse rico patrimônio musical, mas também destaca o papel fundamental do Colégio Santa Clara na formação de músicos e na promoção da arte e da cultura em Goiás.

4.3 MOVIMENTOS CULTURAIS

4.3.1 Movimentos culturais e artísticos que impulsionaram o desenvolvimento da música coral

4.3.1.1 *O batismo cultural de Goiânia e as primeiras manifestações da cena coral na nova capital*

À luz das considerações do escritor e presidente da Academia Goiana de Letras, Ubirajara Galli, autor do livro *A História do Batismo Cultural de Goiânia* (2022), e do jornalista e fundador da Rádio Clube de Goiânia e da Rádio Brasil Central, Francisco Pimenta Netto, autor do livro *Anais do Batismo Cultural de Goiânia* (1993), o Batismo Cultural, marco de Goiânia, trouxe notoriedade à cidade em todo o país.

Segundo a perspectiva do professor da UFG, advogado e político Vilmar Rocha (2022):

Projetada por Attilio Corrêa Lima, Goiânia inaugurou um novo estilo urbano no país. Com suas ruas arborizadas e um grandioso conjunto de obras em Art Déco [...]. **Nasceu com a marca** da modernidade e **da cultura**, presentes no cine teatro Goiânia, na Revista Oeste, na Rádio Cultura e na Escola Técnica Federal. Andar pelas largas avenidas da novíssima cidade era passear por um jardim de flamboyandas que, floridos à época do Batismo Cultural, coloriam a festa (Rocha, 2022, p. 7, grifo nosso).

O Batismo Cultural de Goiânia, data esta tida como “a mais importante” da cidade (Rocha, 2022, p. 7), marca um momento emblemático na história da jovem capital, que foi planejada e construída no final da década de 1930. Esse processo envolveu não apenas a transferência da capital de Goiás Velho para um novo local, mas também inaugurou uma fase de efervescência cultural que se refletiu nas artes, incluindo a música coral. As festividades

desse evento ocorreram entre os dias 1º e 11 de julho de 1942. Composto por diversas cerimônias, o Batismo Cultural solenizou a inauguração oficial da nova capital (Pimenta Netto, 1993; Galli, 2022).

Com o intuito de consolidar uma identidade cultural para a nova capital, diversos eventos e manifestações foram promovidos para fomentar a expressão artística. Afinal, como destaca Rocha (2002, p. 10), “foram dias de arte, de eventos na área de educação, de uma festa dos Estados que desafiava as condições de realização da época e de uma especial liturgia para louvar e abençoar a anunciada consolidação de Goiânia, em todos os planos”. Curioso notar que, para o povo goianiense, incluindo seu construtor, Pedro Ludovico Teixeira, existem duas datas consideradas para o Batismo Cultural, e não apenas uma; e ambas possuem igual importância:

Até hoje, porém, alguns ainda questionam se o dia realmente histórico de Goiânia é o dia 24 de outubro [de 1933] ou o 5 de julho [de 1942]. A dimensão simbólica das duas datas escala o mesmo nível, com razões diferentes, mas semelhante grau de relevância política, social e cultural. O 24 de outubro de 1933 é a data da deflagração do esforço épico que iria materializar uma utopia; o 5 de julho de 1942 é a comprovação de que utopia [é], muitas vezes, a antecipação de realidades (Rocha, 2002, p. 11).

A primeira data corresponde ao lançamento da pedra fundamental, enquanto a segunda se refere à data oficial da inauguração de Goiânia. Na época da inauguração, cabe destacar que a nova capital contava apenas “com cerca de 14 mil habitantes, ganhava os seus primeiros equipamentos de expressão cultural e se tornava politicamente consolidada” (Rocha, 2002, p. 11). Adicionalmente, além desse número, “a nova capital acolheu mais de 8.000 visitantes, que vieram realçar as solenidades” (Pimenta Netto, 1993, p. 19).

Embora já tenhamos mencionado, é fundamental reiterar as informações sobre as manifestações corais presentes em solo goianiense nesse período, para entendermos melhor a cronologia dos eventos. Esses detalhes foram revelados por Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (2002). Como observa o autor:

Em Goiânia, capital moderna, a presença do coral se fez a partir de sua **primeira missa festiva**, realizada em 27 de maio de 1933. O Coral do Colégio Santa Clara, dirigido pela Irmã M. Benedita, acompanhou a solenidade litúrgica. **O mesmo aconteceu por ocasião da segunda missa realizada na capital** (Pina Filho, 2002, p. 135, grifo nosso).

De acordo com a citação de Pina Filho (2002), a “segunda missa” em Goiânia foi realizada com a presença do Coral do Colégio Santa Clara. Uma investigação mais

aprofundada nos livros *A História do Batismo Cultural de Goiânia*, de Ubirajara Galli (2022), e *Anais do Batismo Cultural*, de Pimenta Netto (1993), não revelou referências ao coro no Programa Oficial do Batismo Cultural nem, especificamente, ao dia em questão. Em ambos os livros, a descrição disponível do Programa Oficial menciona apenas que no dia 5 de julho, como terceiro evento do dia, às 8:30h, a Missa Campal na Praça Cívica foi celebrada pelo Cardeal Sebastião Leme e sermão ministrado por Dom Aquino Correia (Cf. Pimenta Netto, 1993, p. 16). Inclusive, há capítulo dedicado a cada um dos ministrantes em Galli (2022, p. 73, 76).

Considerando o que afirma Borges (1998, p. 76) – que, embora não utilize a expressão “segunda missa” para a segunda data, ao relatar que o coral do Colégio Santa Clara “solenizou com cantos [...] a primeira missa, celebrada no dia 27 de maio de 1933, e também a missa do dia 24 de outubro do mesmo ano, por ocasião da pedra fundamental” – entende-se que a “segunda missa” mencionada por Pina Filho refere-se à celebração de 24 de outubro de 1933, também confirmada pelo historiador Pe. Maximiliano Costa (2021)¹¹⁸.

O Batismo Cultural significou tamanha importância que, como nos informa Ubirajara Galli (2022, p. 29-30), houve uma pré-comemoração do Batismo Cultural de Goiânia com a realização do VIII Congresso Nacional de Educação, realizado na segunda quinzena de junho, iniciado no dia 18 e que “estrategicamente foi encerrado no dia 28 de junho, com a maioria dos congressistas permanecendo em solo goianiense para a abertura da programação oficial [...], que teria início a 1º de julho”. No encerramento dessa pré-comemoração, após a conferência proferida pelo geógrafo francês Francis Ruellan, realizaram-se “apresentações artísticas e folclóricas, das cavalcadas, congada, catira, dança dos Carajás, desafios e cantigas de viola”. Sobre esse dia, Pimenta Netto (1993, p. 29) revela que as músicas ficaram a cargo da “Grande Orquestra de Goiânia, regida pelo Prof. Joaquim Edson de Camargo, tendo a Rádio Clube levado para os céus de Goiás, as palavras dos oradores”.

No Programa Oficial do Batismo Cultural, em seu 5º dia, com cinco eventos programados, abriu as atividades, às 5h, a Banda de Música Militar com uma alvorada. No quarto momento e mais importante do dia, na “Soleníssima sessão de inauguração da capital [...]”, a corporação musical reaparece para executar o Hino Nacional duas vezes: antes do discurso do interventor federal, Pedro Ludovico Teixeira, e no encerramento da mesma (Galli, 2022, p. 33, 45). Nas palavras do prefeito de Goiânia, em discurso logo após o do interventor,

¹¹⁸ Costa, Maximiliano. **História da Igreja em Goiás**: a participação da Igreja Católica na fundação da nova capital de Goiás. Paróquia Salesiana Sagrado Coração de Jesus, Goiânia-GO. Disponível em: <https://www.parscjgo.com.br/noticias/historia-da-igreja-em-goias-1033>. Acesso em: 23 nov. 2025.

Venerando de Freitas Borges, sobre o Batismo Cultural, declara: “O momento é culminante, grandiloquo e intraduzível na sua significação histórica” (*Ibid.*, p. 53). Ao longo das celebrações, estiveram presentes “1.633 visitantes nacionais e 140 estrangeiros, perfazendo um total de 1.773” (*Ibid.*, p. 62).

Inaugurado nessa época para as festividades, encontrava-se o Coreto localizado na praça que hoje leva o nome do icônico interventor. De acordo com Célia Siqueira Arantes, presente na festividade cultural, em entrevista concedida a Galli (2022, p. 87), o Coreto “foi palco de inúmeras apresentações artísticas”.

No momento do Batismo Cultural de Goiânia, é importante destacar que a *Revista Oeste* surgiu como “um importantíssimo marco coletivo impresso do sítio arqueológico [...] de produção literária goianiense”, sendo descrita ainda como “o documento cultural mais importante dos primórdios de Goiânia”. Sua última edição foi lançada em dezembro de 1944 (Galli, 2022, p. 64, 68). Arantes, residente em Goiânia desde antes da construção de qualquer edifício, revelou a Galli (2022, p. 85, 92) que a *Revista Oeste* proporcionou um espaço crucial para a literatura local. Esse periódico despertou o interesse dos jovens escritores goianos, influenciando significativamente “o cenário cultural [...], em ampla expressão”, e “[atraindo] intelectuais, muitos dos quais até então ocultos em conchas de timidez ou pela falta de oportunidade”.

Arantes destaca a pianista Belkiss Spencièrre Carneiro de Mendonça como uma dessas figuras intelectuais. No entanto, ao examinarmos todas as edições da *Revista Oeste*¹¹⁹, não encontramos textos escritos pela musicista. Em vez disso, encontramos uma matéria sobre ela, sem autoria especificada, informando sobre sua conquista do primeiro lugar em exame no Instituto Nacional de Música, o que a levou a ingressar “no oitavo ano” da referida instituição de ensino. É interessante notar que, nessa época, ela tinha apenas dezesseis anos (*Revista Oeste*, 1944, p. 618). É possível que Arantes estivesse sugerindo que a *Revista Oeste* inspirou o potencial literário de Mendonça, que se expressou em obras como *A Música em Goiás* (1981) e nas crônicas escritas para *O Popular*, as quais, anos depois, culminaram no livro *Andanças no Tempo* (2006).

Toda essa atmosfera era reflexo do Batismo Cultural. Na exposição que ocorria na Escola Técnica, Arantes, com nostalgia, recorda: “Crianças, jovens e adultos

¹¹⁹ A INFORMAÇÃO GOYANA: revista mensal ilustrada e informativa das possibilidades econômicas do Brasil Central. 1917-1935. Livro em CD-ROM. Goiânia: AGEPEL (Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico), 2001. Disponível em: <https://bibliotecafuturo.com.br/midioteca/a-informacao-goyana-2/>. Acesso em: 23 de novembro de 2023.

confraternizavam. [Havia] alegria geral, com banda e conjuntos musicais, cantores como Josaphat Nascimento e até pistas de dança, onde casais rodopiavam animadamente” (Galli, 2022, p. 85, 90-91).

Assim, o Batismo Cultural não apenas apresentou a mais nova capital ao país e ao mundo, mas também serviu “para projetar [...] seus valores nas letras e nas artes”, como salienta Francisco Braga Sobrinho, que, na época, “ajudou nos preparativos da recepção aos convidados” do grandioso evento. Gerson de Castro Costa, autor do projeto que criou a Universidade Federal de Goiás, discorre que “várias figuras da mais alta importância da vida cultural brasileira se fizeram presentes [...]”. Foi assim, como enfatiza Brasigóis Felício, que a então nova capital “nasceu sob o signo da cultura, [...] pela energia transformadora que vem das artes” (Galli, 2022, p. 102-103, 109). Entre os que compartilharam suas experiências sobre o Batismo Cultural em entrevistas a Galli (2022, p. 102-103, 109), destacam-se esses quatro personagens.

As primeiras manifestações da cena coral em Goiânia surgiram como parte desse movimento, desempenhando um papel importante na construção do patrimônio cultural da cidade. Ao que tudo indica, o Coral do Colégio Santa Clara foi o primeiro grupo a surgir. Em seguida, evidencia-se outro coral com a chegada do Liceu Goiano, “que foi transferido para Goiânia por meio do Decreto n.º 4, de 27 de novembro de 1937” (Pina Filho, 2002, p. 20). O referido coro estava sob a regência de Joaquim Edilson de Camargo, tendo o ano 1937 como marco. Com a Escola Técnica Federal de Goiás em funcionamento, surgiu, em 1945, o coral desta instituição, sob a regência de Nair de Moraes. Ainda nessa década, no ano de 1949, dois outros corais surgiram: o Coro Misto Orfeão da Escola Técnica, dirigido por Nair de Moraes, e o Coral Preventório, dirigido pelo Padre Belarmino Zambo (*Ibid.*, p. 135).

A chegada de novos habitantes, muitos vindos de outras regiões do país, trouxe consigo diversas influências culturais e musicais. Nesse contexto, o surgimento de outros corais em Goiânia representou não apenas a continuidade de tradições da antiga capital e da agora nova capital, mas também a criação de novas formas de expressão artística. Em 1952, foi criado o Coro Feminino Lira Goiana. Em 1956, com a criação do Conservatório Goiano de Música, surgiu o coro institucional que viria a fazer história no Estado (Pena Filho, 2002, p. 136-139). Depois disso, a atividade coral proliferou, com maior ou menor incidência, apesar do paradoxo, devido às dificuldades encontradas por seus regentes.

Instituições políticas – como a prefeitura de Goiânia, especialmente da gestão de Iara Moreira, gestão 1981-1982, quando foi criado o Coro Municipal –, assim como instituições

educacionais (escolas, institutos federais, universidades), centros culturais, grupos comunitários e diversas organizações religiosas impulsionados por regentes, desempenharam papel fundamental na promoção e desenvolvimento da cena coral na nova capital. A diversidade de repertórios, estilos e abordagens refletiu a riqueza cultural e a pluralidade de influências presentes na sociedade goiana (Cf. Pena Filho, 2002, p. 137-139).

A importância da tradição musical em Goiás foi percebida, inclusive, durante o Batismo Cultural pelo Dr. Luiz Heitor, da Escola Nacional de Música, tendo “[...] feito gravações em acetato, de canções regionais” (Pimenta Netto, 1993, p. 19). O envolvimento da comunidade, a valorização das tradições locais e a abertura para novas influências contribuíram para a formação de uma cena coral que refletia a rica diversidade cultural de Goiânia.

Inferese, portanto, que dessa forma, as primeiras manifestações corais em Goiânia não apenas celebraram o Batismo Cultural da cidade, mas também estabeleceram as bases para uma tradição musical dinâmica e em constante evolução.

4.3.1.2 O Movimento Pro-Arte¹²⁰

Com base nas proposições de Pena Filho (2002) e Lemes (2023), surgiu, após o Batismo Cultural de Goiânia, um movimento identificado como o ponto de partida para o advento da arte moderna no Estado de Goiás. Este movimento cultural foi liderado pelo pianista e maestro alemão Érico Pieper¹²¹, pelo arquiteto José Amaral Neddemayer, que, além de outras habilidades, também era compositor, e pela professora, advogada e escritora Amália Hermano Teixeira, resultando na fundação da Sociedade Pró-Arte, em 1945. A partir desse momento, a Sociedade Pró-Arte passou a atrair artistas e intelectuais, dando continuidade à organização de exposições de arte, encontros literários e eventos musicais.

Para Pena Filho (2002, p. 24, 35), a Sociedade Pró-Arte, a qual o Liceu de Goiânia acolheu, “foi o primeiro grande movimento cultural realizado em Goiânia” e “pretendeu unir

¹²⁰ Antes do Movimento Pro-Arte, surgiu o Movimento de Guerra, entre 1944 e 1945, “em homenagem ao aniversário da Constituinte de Polônia”, que coincidiu “com o período no qual o Brasil declarou guerra ao Eixo, nos anos de 1944 e 1945” (Pina Filho, 2002, p. 33). Não discorreremos sobre ele, pois se trata de comemorações em duas datas apenas, 3 de maio de 1944 e 2 de maio de 1945. Além disso, as duas programações não incluíam a presença de um coral. O mais próximo disso foi a participação da regente coral Maria Lucy da Veiga Teixeira, que, no entanto, atuou como pianista, executando a peça Czardas, de V. Monti, para piano e violino, instrumento executado por Júlio Alencastro Veiga.

¹²¹ No livro de Pena Filho (2002), encontramos a referência a “Érico Pieper”. Por outro lado, em Lemes (2023), a autora menciona “Érik Pipper”. Érik Pipper e Érico Pieper referem-se à mesma pessoa, no entanto, os autores “optaram” por grafar o nome de forma distinta.

várias manifestações artísticas de Goiânia, desde fotografias até o grupo musical denominado “Orquestra Pró-Arte”. No corpo diretor, composto por considerável número de indivíduos, os três líderes do movimento citados acima assumiram, respectivamente, em relação à Direção Artística, as cadeiras do departamento de música, de direção geral e de oradora.

Os organizadores logo coordenaram, para o dia 22 de outubro de 1945, o Recital de Inauguração da Sociedade Pró-Arte. A grande homenageada nesse programa de inauguração foi a sociedade goiana. O referido recital, por sua vez, foi dividido nas áreas de (a) exposição e (b) música e declamação (Pena Filho, 2002, p. 35). Referente à música, dentre várias participações instrumentais (piano, violoncelo, violino), de canto e declamação, constam o “Conjunto Orfeônico da Escola Técnica de Goiânia, sob a regência de Nair de Moraes” e a “Orquestra Pró-Arte, sob a regência [de] Érico Pieper”. Esse Conjunto Orfeônico diz respeito ao coral ali existente (Cf. Pena Filho, 2002, p. 135-136; Pinto, 2022, p. 12). Nesse período, era comum realizar recitais com repertório voltado para “canto e orquestra” e “canto e piano”. Importante mencionar que entre os “proeminentes artistas” que realizavam esses concertos e/ou apresentações estava a regente Maria Lucy Veiga Teixeira, o que evidencia a presença da música coral nesses eventos tão significativos para a cena cultural de Goiás. Apenas durante seus dois últimos anos, a Sociedade Pró-Arte realizou quinze recitais de música, encerrando suas atividades no final de 1948 (Pena Filho, 2002, p. 37).

4.3.1.3 ENCoros e a celebração da música coral em Goiás

O celeiro para o desenvolvimento da música coral em Goiás, salvo exceções – como profissionais advindos de outros estados ou mesmo de instituições goianas, como institutos e conservatórios –, perpassa pela UFG, considerando o coro de graduação, o de câmara e outros projetos internos. Essa instituição, além dos cursos voltados para diversos instrumentos e de áreas como musicologia e musicoterapia, oferece um espaço técnico de formação para professores, cantores e regentes, que integram os coros já citados. Durante a formação, os sujeitos envolvidos passam a participar de diferentes coros já existentes ou, como é comum entre estudantes de regência, criam suas próprias comunidades cantantes nos mais variados espaços, como bairros, igrejas, empresas públicas e privadas, escolas, associações, clubes, condomínios, entre outros, o que lhes permite aplicar de maneira autônoma os conhecimentos adquiridos.

Ao oferecer programa de pós-graduação, a UFG reforça seu destaque como instituição formadora, pois os que desejam seguir carreira como docentes de nível superior nesta ou noutras instituições de ensino, onde apenas a graduação não é suficiente (licenciatura e bacharelado), retornem às fileiras da UFG. Concluído, assumem cadeiras na própria UFG, como é o caso do Dr. Angelo Dias, bacharel em música na UFG, em 1990, que atua como professor, pesquisador e regente na instituição, e noutras instituições, como é o caso do Dr. Marshal Gaioso Pinto, que concluiu o bacharelado em música na UFG em 1996 e que ocupa a função de professor, com ênfase em regência e musicologia, no ensino médio e superior do Instituto Federal de Goiás (IFG).

Há de se destacar que, mesmo quando alguns egressos ou docentes optam por seguir os estudos em outros estados ou fora do país, a base adquirida na UFG se mostra fundamental, revelando a importância dessa instituição. Com essa constante formação novos coros surgem (frequentemente), o que gera a necessidade de repertórios renovados para esses grupos. Assim, arranjos inéditos de obras já existentes (muitos realizados pelos próprios regentes) ou composições originais tornam-se indispensáveis.

Atualmente, observa-se uma multiplicidade de coros, com formações, singularidades e objetivos diversos presentes em Goiás. Esse crescimento contínuo do universo coral no Estado também impulsionou a criação e a consolidação de espaços de apresentação e circulação desses grupos. Entre esses espaços de visibilidade, destaca-se, na atualidade, o Encontro Nacional de Coros em Goiânia (Encoros), que se tornou um dos palcos mais representativos do movimento coral goiano. Independente e interinstitucional, conforme seu regulamento (ENcoros, 2023), o evento reúne coros de todo o Brasil (Tomazeti, 2022) e recebe apoio do Governo de Goiás (Diário de Goiás, 2022).

O ENcoros sedia o encontro anual de coros com os seguintes objetivos:

Promover encontros e apresentações de Coros em vários Níveis e Modalidades; Compilar, organizar e disponibilizar em uma plataforma digital partituras e materiais cedidos principalmente pelos coros participantes e outros envolvidos, promovendo o intercâmbio, divulgação e promoção da música coral no Brasil; Promover ações formativas visando o aperfeiçoamento dos participantes do Encontro e dos cantores e/ou regentes da região; Produzir, editar, a critério da comissão, e divulgar as mídias provenientes das apresentações durante o Encontro, aprovadas pela Comissão Artística (ENcoros, 2023, s.p.).

O evento, segundo Cardoso (2023, s.p.), engloba, em sua programação, não apenas apresentações, mas também cursos e palestras, tanto de forma presencial como de forma online. O I Encontro Nacional de Coros em Goiânia (ENcoros), cujo tema celebrado foi “A

Festa da Música Coral”, ocorreu nos dias 05 a 08 de setembro de 2019, e a reunião contou com aproximadamente 40 corais de diversos estados brasileiros:

A edição [ocorreu] no Teatro Goiânia, no Centro. O concerto de abertura, na quinta-feira, a partir das 20h, [foi] “Carl Orff: Carmina Burana”, com apresentação do Coro Juvenil de Goiânia, Coro Sinfônico de Goiânia, percussão da Orquestra Sinfônica de Goiânia e Coral Ciranda das Pequenas Vozes. [...] O ENcoros [vem] buscando se consolidar como um importante evento no calendário cultural de Goiânia, de Goiás e do Brasil (Tomazeti, 2022, s.p.).

Curioso notar que o Coro Sinfônico Jovem de Goiás, encarregado da coordenação da terceira edição do ENCoros ocorrida em 2022, faz parte da Escola de Música e Artes Cênicas Basileu França. Esta instituição de ensino, uma unidade da Secretaria de Estado de Desenvolvimento e Inovação (SEDI), está sob a gestão do Centro de Educação, Trabalho e Tecnologia da Universidade Federal de Goiás (CETT/UFG), desde 2021 (Diário de Goiás, 2022, s.p.). Noutras palavras, o Coro Sinfônico Jovem de Goiás é uma parte integrante da Escola de Música e Artes Cênicas Basileu França, que, por sua vez, está sob a gestão do Centro de Educação, Trabalho e Tecnologia da Universidade Federal de Goiás (CETT/UFG). Essa estrutura organizacional indica a conexão hierárquica entre essas entidades.

A música coral tem ultrapassado fronteiras há algum tempo, levando consigo temáticas locais para outros estados. E, nesse sentido, como aponta o regente Weber Assis do Coro Sinfônico Jovem de Goiás, o ENCoros “é algo ímpar na paisagem cultural de Goiás” (Diário de Goiás, 2022, s.p.). Essa forma de expressão artística atua como uma ponte entre identidades regionais e manifestações culturais mais amplas. Dito de outra forma, de um lado, a música coral ecoa como identidade; de outro, como expressão. Com o avanço da internet, tais fronteiras se ampliaram ainda mais, transcendendo os limites estaduais e possibilitando que tanto o coros goianos quanto o próprio evento coral se projetem diante de audiências em escala global.

Os grupos corais que participaram do ENCoros até a presente data foram:

Quadro 10 - Edições ENCorus

(continua)

EDIÇÕES	COROS PARTICIPANTES
1º ENCorus – 2019	Coro Juvenil de Goiânia (Goiânia-GO) Coro Sinfônico de Goiânia (Goiânia-GO) Coral Ciranda das Pequenas Vozes (Goiânia-GO) Coral Vozes em Canto da SME Coro de Câmara do IFG e Coro do Curso Técnico Integrado em Instrumento Musical do IFG (Goiânia-GO) Coral Infanto-Juvenil Irmã Celina (Goiânia-GO) Coral dos Funcionários do Banco do Brasil (Brasília/DF) Coral PUC Goiás (Goiânia-GO) Coral do Senado (Brasília-DF) Coral Evangélico de Brasília (Brasília-DF) Ccal OnixPrecious Stone Nações (Rio de Janeiro-RJ) Coral Scalla (Brasília-DF) Coro Infanto Juvenil Basileu França (Goiânia-GO) Coral Real Conquista (Goiânia-GO) Coral dos Servidores da Universidade de Brasília (Brasília-DF) Coral Habeas Cantus (Brasília-DF) Coral Incantus – IFG Campus (Itumbiara-GO) Coro Feminino Cantares (Brasília-DF) Coro Vocalize (Brasília-DF) Coro Masculino Signori (Brasília-DF) Coral Canto Azul Caixa (Goiânia-GO) Coral Cantus Firmus (Brasília-DF) Vozes da Grande Loja (Goiânia-GO) Coro Sinfônico de Anápolis (Anápolis-GO) Canticum Novum (Brasília-DF) Coro de Câmara da EMAC/UFG (Goiânia-GO) Coro Masculino de Goiânia (Goiânia-GO) Coro de Câmara Gustav Ritter (Goiânia-GO) Coro Sinfônico Jovem de Goiás (Goiânia-GO) Coral das Oficinas do I Encoros
2º ENCorus – 2021 Mais de 70 coros de todas as regiões do Brasil e América Latina	Coro Sinfônico de Goiânia, Tinkuy Ensemble Vocal Collegium Cantorum – Coro Feminino Coral Vozes da Alma Coral Tocantins (Tocantus) Coro Encena Projeto Direto ao Ponto Coral da UnB Coral Atrás da Nota Coral UFMT Grupo Vocal Flor do Campo Coral da PUCRS Vocal Onix Nações Brasil Coro Vozes do Cebrav Coral Alma Madrigal Amazonas Coral Unicamp Zíper na Boca Coral Banco do Brasil Curitiba Coral Ecoart Coro Feminino Cantares do CEP/Escola de Música de Brasília Cia. Canto Vivo Coral Pro Tempore [...]

(conclusão)

EDIÇÕES	COROS PARTICIPANTES
3º ENCorus – 2022	Coro Juvenil UNIRIO, do Rio de Janeiro Coral Vozes das Geraís de Belo Horizonte, Minas Gerais Coro Solo da Cidade de Goiás Vocal Onix Nações Brasil Internacional Coral Canto Azul Coral Vozes da Adufg Vocal FacUnicorus Intern
4º ENCorus – 2023	ABERTURA: Orquestra Jovem Joaquim Jayme + Vocal Fac Uni Corus Internacional + Vocal Onix Nações Brasil Internacional com o Especial Beatles. Coral Vozes da Adufg Coral Canto Azul Coral Conservatório de Música e Artes de Brasília DF Coro Juvenil de Goiânia Coro Sinfônico Jovem de Goiás Coro Sinfônico de Goiânia Coral Vida e Luz Coral Vozes em Canto – SME Goiânia
5º ENCorus – 2024 05 a 08/09/2024	Coro Sinfônico Jovem de Goiás Coral Santa Cecília (Natal-RN) Onix Brasil internacional (Nacional -BR) Coral Vozes em Canto da SME (Goiânia) Coral Labor em Canto – TRT (Goiânia) Coral Vozes da Adufg (Goiânia) Coral Canto Azul (Goiânia) Vocal Cookies and Brownies (Goiânia) Vocal Esperança (Goiânia) Coral Semeadores (Anápolis-GO) Coral Ad Gloriam (Ceres-GO) Coro Juvenil de Goiânia Coral do Colégio Fractal (Goiânia-GO) Coral Espirita Vozes da Esperança (Goiânia-GO) Coro Sinfônico de Goiânia (Goiânia-GO) Coral Cênico Juvenil – Ciranda da Arte (Goiânia-GO)
6º ENCorus - 2025 03 a 07 de Set. Formato híbrido (realização de uma homenagem à regente coral Maria Lucy da Veiga Teixeira (Dona Fífia)	Coro Sinfônico de Goiânia (Goiânia-GO) Coral Vozes em Canto da SME (Goiânia-GO) Coral TCE-GO (Goiânia-GO) Coral Vozes da Adufg (Goiânia-GO) Coro Acrópole (Goiânia-GO) Coral Canto Azul (Goiânia-GO) Coro Teen Gustav Ritter (Goiânia-GO) Onix Brasil Vocal Internacional (Goiânia-GO) Coral AD Gloriam (Ceres-GO) Coral Cuidarte – Instituto Unimed (Goiânia-GO) Coro RITTERNELO (Goiânia-GO) Missão Coral (Goiânia-GO) Coral Cênico Juvenil - Ciranda da Arte (Goiânia-GO) Coral do Colégio Fractal (Goiânia-GO) Coro Italiano Toscanelli (Goiânia-GO) Coral Espirita Vozes da Esperança (Goiânia-GO) Coro Juvenil de Goiânia (Goiânia-GO) Labor em Canto (Goiânia-GO) Coro Sinfônico Jovem de Goiás (Goiânia-GO)

Fonte: ENcoros (2023, 2024, 2025).¹²²

¹²² Embora tenhamos tentado entrar em contato em várias ocasiões, lamentavelmente não obtivemos acesso à lista completa de programação de todas as edições do ENCorus. Os dados mencionados acima foram

Não posso deixar de mencionar que o autor desta tese participou do 2º ENCoros, edição 2021. Na ocasião, atuou como cantor (naípe de baixo) no Coral Tocantins (Tocantus), sob a regência da maestrina Renate Stephanes Soboll. À época, devido à pandemia, o evento foi realizado online¹²³.

Como se vê no quadro acima, a música coral desempenha um papel central na cultura de Goiás, e eventos como o ENCoros têm sido fundamentais para celebrar e promover essa rica tradição musical local. Parece estar claro que o ENCoros configura-se não apenas como um simples encontro de corais, mas como uma verdadeira vitrine cultural do Estado, projetando a diversidade da produção coral goiana. Em entrevista cedida à Secretaria de Estado de Ciência, Tecnologia e Inovação, o maestro do Coro Sinfônico Jovem de Goiás, Weber Assis, reforça essa perspectiva ao afirmar: “pretendemos que o ENCoros se torne um cartão postal de nosso Estado” (Gonçalves, 2021, s.p.).

Na sexta edição do ENCoros, realizada entre 03 e 07 de setembro de 2025, o site oficial informa que o evento reuniu “**grandes nomes da música coral nacional** em uma celebração marcada pela diversidade, excelência e integração”. Afirma, ainda, que, “com o propósito de difundir, aperfeiçoar e promover a música coral, **o ENCoros se consolida como um evento anual de referência no cenário cultural brasileiro**” (ENCoros, 2025, s.p.).

Ora, se a música é um “discurso profético”, entendido por Attali (1977 *apud* Bastos 2006, p. 116) como “um sistema absolutamente fundamental na direção do discernimento da fronteira e da margem, do dentro e do fora de toda e qualquer formação social”, podemos então direcionar esse discurso para o canto coral goiano. Assim, noutras palavras, não se trata de conjecturar que o canto coral venha a ser símbolo do Estado, mas de reconhecer que ele já o é, na medida em que reflete sua riqueza cultural e musical para todo o Brasil e além.

Ao longo de sua trajetória, o ENCoros tem proporcionando apresentações de alta qualidade e oportunidades de aprendizado e intercâmbio para cantores e regentes. Acrescentando a isso, por iniciativas como essas, a música coral em Goiás não apenas celebra a cultura e a história de Goiás, mas também atua como uma forma de “expressão memorial”

coletados não apenas no site oficial, mas também em outros sites, em artigos de jornais disponíveis na internet e em duas redes sociais. No 6º ENCoros, optamos por listar apenas os corais de Goiás para mostrar a força do movimento. Os outros coros participantes foram: Coral da FIRJAN (RJ), Coral IBVM (Boa Vista - Roraima), Coral Conexão Brasil (RJ), Coral Horácio Ramasine (RJ) e o Grupo Vocal Cantaí (RJ).

¹²³ No Encontro Nacional de Coros, **ENCoros Goiânia GO (2021)**, a apresentação do **Coral Tocantins (Tocantus)** interpretando *Rio do Coco* (comp. Lucimar; arr. Renate Stephanes) tem início em **46 min 43 s**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mtb3g2Urbac&list=RDmtb3g2Urbac&start_radio=1. Para assistir **somente à performance**, fora do contexto do evento, acesse Soboll (2021): https://www.youtube.com/watch?v=3eIhYztoKMM&list=RD3eIhYztoKMM&start_radio=1.

(Bastos, 2006, p. 116), preservando e transmitindo a memória coletiva da região para as gerações futuras.

4.3.1.4 Coro Sinfônico de Goiânia

Embora não seja exatamente um movimento, não se pode negar que o Coro Sinfônico de Goiânia (CSGO), “fundado em outubro de 1999 [...] como resultado da fusão do antigo Coral Municipal com a Camerata Vocal de Goiânia”, surgiu em meio à efervescência musical que vinha acontecendo no Estado em torno desse segmento, mais precisamente na capital. Importante mencionar que essa unidade “faz parte da Orquestra Sinfônica de Goiânia [OSGO] [e que] sua fundação e manutenção [foi] uma iniciativa da Prefeitura Municipal de Goiânia, por meio de sua Secretaria de Cultura” (Orquestra Sinfônica de Goiânia, 2020, s.p.)¹²⁴.

O Coro Sinfônico de Goiânia, composto por 43 profissionais – entre regente, pianista correpetidor, preparador vocal e cantores –, se destaca por trabalhar com obras de maior envergadura, como destaca o site institucional: “[...] seu repertório contempla desde obras corais *a cappella* às grandes obras corais-sinfônicas, buscando sempre valorizar a literatura coral brasileira, ao lado do repertório internacional” (OSGO, 2020, s.p.).

O trabalho do Coro Sinfônico de Goiânia “consiste em difundir e socializar a música pela capital goiana, com intenso trabalho nos teatros, escolas, e periferias da cidade” (OSGO, 2020, s.p.). Uma das iniciativas para se alcançar tal intento foi à aposta na criação, em 2018, do Coro Juvenil de Goiânia (CJGO), um dos grupos artísticos da Rede Municipal de Núcleos Musicais de Goiânia – braço pedagógico da OSGO.

Ao longo de sua trajetória, o Coro Sinfônico de Goiânia:

[...] se apresentou com diversas orquestras e esteve sob a batuta de grandes maestros como Isaac Karabtchevsky, Abel Rocha, Neil Thomson, Benoît Fromanger, Fabio Zanon, dentre outros; sendo sempre aclamado por seu profissionalismo e equilíbrio vocal. Ultimamente, tem se dedicado ao repertório à cappella dos séculos XX e XXI, além de obras sacras de diversos períodos com orquestra. Em julho de 2019, realizou sua primeira turnê, realizando aclamados concertos no Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão, na Catedral da Sé e Basílica Nossa Senhora do Carmo, ambas na cidade de São Paulo (OSGO, 2020, s.p.).

O Coro Juvenil de Goiânia, por sua vez, é composto por aproximadamente “60 estudantes de canto [que] recebem uma bolsa de incentivo da Prefeitura de Goiânia”. Este

¹²⁴ Lei nº 7.860, de 17 de setembro de 1974. Autoriza o Poder Executivo a participar da criação da Fundação Orquestra Sinfônica de Goiânia.

grupo vem participando desde sua fundação dos principais encontros de corais do Estado. Acrescentando a isso:

No decorrer de sua trajetória, realizou diversos concertos solo e vem se apresentando juntamente com a Orquestra Sinfônica de Goiânia, Coro Sinfônico de Goiânia, Coro Sinfônico Jovem de Goiás e demais grupos da Rede de Núcleos Musicais de Goiânia. Participou em 2019 do especial de fim de ano da TV Senado juntamente com os coros da Escola de Música de Brasília, Coral Cantus Firmus e Madrigal de Brasília sob a regência de Isabela Sekeff. Foi anfitrião do I Encontro de Corais de Goiânia e promoveu o I Fórum online de Canto de Goiânia. Já esteve sob a regência de renomados maestros como Benoit Fromanger, Emílio de César, Eliseu Ferreira, Katarine Araújo, dentre outros (OSGO, 2020, s.p.).

No site institucional da OSGO/CSGO, estão disponíveis, na aba “Transparência”, alguns documentos. Entre eles está o Relatório de Ações de 2020 (p. 14), no qual encontramos que houve tanto “Pesquisa e edição de obras genuinamente goianienses” quanto a “gravação de CD com obras [...] com foco [nesse] repertório”. Numa tentativa de acessar esse repertório, no dia 19 de agosto de 2023 enviamos e-mail para o CSCO (pelo endereço informado no site), mas o e-mail retornou informando “endereço não encontrado”. Diante disso, decidimos contatar diretamente o regente no dia 14 de maio de 2024, que prontamente nos informou o nome dos dois compositores participantes do projeto. No mesmo dia, entramos em contato com um deles, visto que o outro nome mencionado pelo maestro correspondia a um compositor com quem já tínhamos estabelecido contato anteriormente¹²⁵.

Embora o cenário de conquistas e avanços tanto na Orquestra Sinfônica de Goiânia (OSGO) quanto no Coro Sinfônico de Goiânia pudesse parecer promissor à primeira vista, a realidade da vida dos seus membros pinta uma imagem diferente. Os relatos de dificuldades administrativas e de valorização dos componentes desses dois corpos musicais, como documentado em uma citação da página no Instagram dos componentes da OSGO e CSGO¹²⁶, refletem os desafios enfrentados pela instituição. Em resposta a baixos salários, os músicos iniciaram uma campanha nas redes sociais em busca de apoio. Embora tenha havido um aumento de atenção para a causa, as melhorias salariais e a reestruturação prometida para 2024 não se materializaram completamente, deixando a classe em espera por melhores condições de trabalho. Este cenário destaca tanto as conquistas alcançadas quanto as lutas contínuas dos membros da OSGO e da CSGO pela valorização da arte e dos artistas; ou melhor, da alma da arte: os artistas.

¹²⁵ No capítulo seis, retornaremos a essa questão com maior detalhamento.

¹²⁶ MUSICOSDAO.SGO. **Situação de penúria e insegurança alimentar pelas quais passam os músicos da OSGO**. Instagram, 15 nov. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Czr0qN3OyrY/>. Acesso em: 20 nov. 2025.

4.4 CANTO CORAL E IDENTIDADE CULTURAL

4.4.1 Temas líricos e narrativos que refletem a história, tradições e valores de Goiás nas composições corais

“A alma de Goiás é cantora!”
(Berenice do Carmo Brito, vilaboense¹²⁷)

Para este exercício de escrita, tomaremos a Cidade de Goiás, reconhecida anteriormente como Villa Boa de Goyaz, como representativa do Estado. Dessa maneira, será possível compreender os temas líricos e narrativos presentes na cidade como reflexo e expressão da identidade cultural e histórica do Estado de Goiás.

Seria impossível não tomarmos a literatura goiana como ponto de partida para tal exercício. Talvez esteja aí uma perspectiva futura de pesquisa. Nesta tese, no entanto, apenas algumas reflexões serão suficientes. Desse modo, nos ateremos a dois trabalhos, a princípio, quais sejam, “Etnografando os sentidos do lugar: pintando, declamando e cantando a Cidade de Goiás”, assinado por Tamaso (2012), e “Villa Boa de Goyaz: uma outra história contada em prosa, versos e sons”, de Souza (2016). Ambos os trabalhos oferecem uma perspectiva complementar para entender os temas líricos e narrativos que podem estar presentes nas composições corais. Dessa forma, isso poderia demonstrar como essas expressões artísticas refletem e perpetuam a história, as tradições e os valores da região ao longo do tempo.

A partir de Souza (2016), percebemos a cidade de Villa Boa de Goyaz imersa em uma história ancestral com a música. Não uma música externa a ela, mas intrínseca a Goiás que transcende o tempo.

A autora identifica essa ligação pela musicalidade presente nas poesias de Cora Coralina. Com um olhar instrumentalizado para esta perspectiva, nas poesias da rapsoda vilaboense lemos, por exemplo, que cantavam as pedras; os cascos dos cavalos ecoavam, em “unísono coral”, sobre o calçamento de pedra; os carros de boi entoavam sua canção; assim como os sinos, que “cantavam mensagens”. Ouvia-se ainda o “canto das águas” do Rio Vermelho, que divide a Cidade de Goiás em dois antigos distritos: Carmo e Sant’Anna. E no compasso do escoar e ecoar, ouve-se que “pelos cheias, quando as chuvas lentas e monótonas fazem os dias goianos úmidos e tristonhos, a água do rio toma a cor do sangue do seu nome e, num coro de vozes formidandas, entoa um cantochão fúnebre e grave” (Coralina, 2008, p.

¹²⁷ À época da pesquisa de Tamaso (2012, p. 227), a vilaboense Berenice do Carmo Brito tinha 52 anos.

102). Aqui, testemunhamos uma polifonia feita por vozes, uma verdadeira “música das ruas” (Souza, 2016, p. 189) da Cidade de Goiás (pensando-a, como já dissemos, enquanto Estado).

Por coincidência ou não, ao propormos refletir sobre os temas líricos e narrativos que retratam a história, tradições e valores de Goiás, deparei-me com uma descoberta intrigante: a presença da palavra “coral” inscrita no próprio nome da renomada poetisa goiana Cora “Coral”ina¹²⁸. Essa coincidência, aparentemente casual, revela-se como uma conexão simbólica e sugestiva entre a obra da poeta e o tema central dessa pesquisa por mim empreendida. É interessante que no livro *Cora Coralina: Melhores Poemas* (2008, p. 318), a autora menciona uma “Sinfonia, coral, cantoria” existente no Rio Vermelho “[...] que fala em murmúrios. [...]”. Talvez agora nem seja tanta coincidência assim, uma vez que Maria Augusta Calado de Saloma Rodrigues, em seu livro *A Modinha em Vila Boa de Goiás*, nos deixa entender que essa intelectual poeta também estudou música:

Completando seu conhecimento, estudou música, apresentou-se em peças teatrais desde 1886 e participou do movimento literário escrevendo verso e prosa, destacando-se entre as demais: Anna J. Xavier de Barros Tocantins, Oscarina Alves Pinto, Leogedária de Jesus, Cora Coralina, a última remanescente dessa plêiade (Rodrigues, 1982, p. 35).

Esse trecho – que podemos transcrever como: completou seu conhecimento estudando música –, certamente sugere que Cora Coralina obteve instrução musical, mesmo que de forma complementar. No entanto, é importante observar que pode haver variações ou nuances na interpretação devido aos outros nomes presentes. Ainda assim, esse trecho oferece um forte indício de que Cora Coralina teve algum envolvimento com a música em sua vida, embora não forneça detalhes específicos sobre a extensão ou a natureza desse envolvimento musical. Outro ponto que merece ser posto em relevo é que, não obstante a ausência de informações detalhadas sobre ela estudando formalmente música, muitas de suas poesias

¹²⁸ Qualquer tentativa de descrever Cora Coralina seria, como se pode imaginar, insípida, incompleta. Assim mesmo, apenas como uma breve descrição, tentaremos. Ela foi uma das poetisas mais reconhecidas de Villa Boa de Goyaz (atual Cidade de Goiás). Nascida em 20 de agosto de 1889, ela teve por verdadeiro nome Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas e adotou o pseudônimo Cora Coralina aos 50 anos. Amplamente reconhecida por sua poesia marcante, que retrata a vida cotidiana, a natureza e as tradições da região de Goiás, sua obra é celebrada pela profundidade emocional, pela sensibilidade e pela conexão com as raízes culturais do estado. É considerada uma das mais importantes escritoras brasileiras e uma das maiores poetisas de Goiás. Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas, Cora Coralina, revela à sua amiga e escritora Amália Hermano Teixeira o motivo da escolha do pseudônimo no livro *Perfis: pessoas que marcaram minha vida* (Teixeira, 1993, p. 44): “Em Goiás havia muitas Anas [...]. Não queria que nenhuma Ana mais bonita levasse as glórias da minha poesia. Cora vem do coração. Coralina é um coração vermelho. Minha intenção não era ter xará” (*Ibid.*, p. 44). Sugerimos a leitura do capítulo “Cora Coralina”, de Vellasco (2023), que integra o livro *Literatura*, da “Coleção Goiás + 300 – reflexão e ressignificação”.

apresentam qualidade musical e ritmada, sugerindo uma sensibilidade às nuances da linguagem sonora (Cf. Coralina, 2008¹²⁹). Além disso, ela era uma pessoa culturalmente ativa e envolvida em sua comunidade, o que pode tê-la exposto a diferentes formas de expressão artística, incluindo a música. No entanto, ainda não encontramos registros definitivos que confirmem ou refutem seu estudo formal da música.

Cora Coralina, cujo verdadeiro nome era Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas, é amplamente reconhecida por suas contribuições literárias que capturam a essência e a alma de Goiás. Sua poesia, permeada por elementos da cultura local, reflete não apenas as tradições, os valores e a história do lugar, mas também suas próprias dores, tudo isso de maneira singular, profunda e sensível. A associação entre o nome da poetisa e a prática musical enraizada na região, somada à musicalidade presente em suas poesias, sugere uma conexão mais intensa e afetiva entre sua obra e a tradição coral de Goiás.

É como se, nas páginas de seus poemas, nas entrelinhas de suas narrativas, ecoasse a melodia dos corais que ressoavam pelas ruas históricas de Villa Boa de Goyaz, antiga capital do estado. Na verdade, vimos isso nos já mencionados textos referenciais. A presença da palavra “coral” no nome de Cora Coralina não pode ser mera coincidência; ao contrário, parece um lembrete poético do papel fundamental que a música coral desempenha na construção da identidade cultural de Goiás.

Ao mergulharmos nas páginas da história e da cultura de Goiás, somos lembrados da (poderosa) influência da música coral, ecoando não apenas nas comunidades cantantes, ou seja, nos corais da região, mas também nas palavras imortais (Cf. Poemas “O cântico da volta”, de onde evoca o “canto novo” e o “compasso do tempo e o ritmo da correnteza”; “Anhanguera”, evocando “pedras que cantam”; “O longínquo cantar do carro”; “Rio Vermelho”) de uma das maiores poetisas do estado, cujo nome, por si só, é um tributo à beleza e à harmonia da música coral em Goiás.

Assim, cada nota, cada eco, cada cantiga teciam o tecido da história, transmitindo as influências da igreja e do período colonial por meio das melodias que ecoavam pelas ruas, campos e montanhas da cidade. Villa Boa de Goyaz, uma terra onde as pedras cantavam, os rios choravam e os sinos proclamavam, é um testemunho vivo da preponderante e imbricada relação entre a música vocal/coral e a história de um povo. De paisagem sonora rica, Goiás possui, em suas raízes, uma narrativa histórico-musical revelada por muitas e diversas vozes. Talvez seja por isso que “A alma de Goiás é cantora!” (Tamaso, 2012, p. 227).

¹²⁹ Conferir: Coleção Melhores Poemas (Coralina, 2008).

A afirmação “A alma de Goiás é cantora!” – tão emblemática quanto as próprias modinhas que ecoavam pelas ruas de Vila Boa de Goiás (Cf. Rodrigues, 1982) – ganha uma nova dimensão ao observarmos a riqueza musical e cultural que permeia as tradições do Estado. Assim como as vozes melódicas que entoavam as modinhas nos salões e nas praças da antiga Villa Boa, as “composições” de Cora Coralina ressoam como um eco poético dessa alma cantora de Goiás. A música vestida de poesia e a poesia vestida de música, eternizada pelas modinhas e por tantas outras canções, transcendem o tempo, capturando a essência das paisagens sonoras de Goiás, desde os suspiros das pedras até o murmurar das águas do Rio Vermelho, que flui melodicamente desde os tempos coloniais até os dias de hoje.

A modinha, com sua simplicidade melódica e profundidade emocional, reflete os sentimentos e as histórias do povo goiano, transmitindo a tradição e os valores que moldaram sua identidade ao longo dos séculos. Essa forma musical não apenas inspirou compositores, arranjadores, poetas, escritores e instrumentistas, mas também desempenhou papel crucial na expressão artística e na preservação cultural da região, como será demonstrado em um tópico específico. Nesse contexto, a literatura coral surge como um símbolo vivo dessa conexão entre a música, a poesia e a alma vibrante de Goiás, em que cada nota cantada, inclusive para além da palavra, conta uma história e cada verso ressoa com a essência de um povo que encontra na música sua mais pura expressão de identidade e pertencimento. Por que? Ora, porque “A alma de Goiás é cantora!”.

Quando mencionei acima “para além da palavra”, na verdade, essa citação se refere às multiplicidades da letra e da voz em Paul Zumthor (1993). Essa expressão diz respeito à anterioridade da voz, isto é, ao que não está posto, ao que está escondido. Seria como as perspectivas por nós não alcançadas, não percebidas no que está posto. Souza (2012, p. 186), por uma perspectiva, “[ouviu] o uníssono coral do galopar pelo calçamento de pedra”, e a pergunta que fica é: quais imagens e sons estão traçados e pintados nas telas e pautas do tempo? E a partir de qual perspectiva devemos olhar ou ouvir? Aí está a multiplicidade da letra e da voz.

Essa compreensão das múltiplas camadas de sentido que emergem da letra e da voz, e que nos convidam a ouvir aquilo que se desdobra para além do que está posto, também se manifesta nas próprias expressões musicais que constituem o imaginário goiano. É nesse horizonte que Tamaso (2012, p. 220) destaca que “há uma música [...] especial no repertório dos filhos de Goiás [...]”. Trata-se da canção *Balada Goiana*, “[considerada] pelos vilaboenses como o hino da Cidade de Goiás”:

BALADA GOIANA
Manoel Amorim Felix de Souza (1914-[?])¹³⁰

*Todos têm um amor na vida,
Que os inspira a cantar
Eu só canto a minha cidade
Minha Terra, meu sonho, meu lar*

*Terra linda, venturosa
Terra amada de meus pais,
Terra de sol, luz e vida
É Goiás, Goiás, Goiás*

*Lá ao longe ao sol poente
Brilha a serra a me ofuscar
Se é bela ao sol caindo,
Mais formosa é ao luar;*

*De manhã os passarinhos
Alegres se põem a cantar,
De tarde os sinos festivos
Não se cansam de badalar*

*Terra linda, venturosa etc. ...
Lá ao alto a capelinha
De joelhos a rezar,
Os casais de namorados
Vão sonhando ao luar.*

*Carioca, Mandoeira,
Cambaúba, Chafariz,
Rosário, às aves-marias,
Saudades sempre me diz.*

Terra linda, venturosa etc. ...

*Cantagalo, Dom Francisco,
Sentinelas sentimentais,
Guardam sonhos, amores sentidos,
Dos filhos de minha Goiás.*

*O Rio, descendo ligeiro,
Vai cantando uma canção,
Entre as pedras balanceando,
Balanceia meu coração...*

Tamaso (2012, p. 220) testemunha que esta canção é “[cantada] em todas as ocasiões, pois ela os inspira a cantar”. Essa centralidade da canção em diversas práticas musicais, para além do registro etnográfico, ressoou diretamente na trajetória do autor desta tese, que teve a

¹³⁰ Embora no trabalho de Mendonça (1981, p. 44-45) conste uma breve biografia do compositor, informações complementares podem ser encontradas no site da Academia Goiana de Direito (2026) (<http://www.acadgo.org.br/ver/manoel-amorim-felix-de-souza-29083>), onde se registra sua atuação como escrivão, promotor, juiz e desembargador, bem como sua atividade como docente. O referido registro atribui-lhe ainda a autoria da canção *Rio Vermelho* e afirma que ambas as canções foram compostas no município de Formosa, local onde, atualmente, reside o autor desta pesquisa.

oportunidade enriquecedora de cantar esse hino e outras canções (arranjos) enquanto participava do Coro de Câmara da UFG, sob a regência de Angelo Dias, entre 17 de abril e 28 de agosto de 2023. Em um dos programas musicais do referido semestre, concebido como percurso estético e afetivo, tinha como eixo temático “Saudades de Goiás”, reafirmando, por meio do repertório selecionado, a dimensão memorial e identitária da canção no contexto cultural goiano.

Compreendendo a intrínseca interseção entre música coral, poesia e identidade cultural de Goiás, percebe-se que o canto, em suas múltiplas manifestações, opera como um espaço privilegiado de expressão e de elaboração simbólica das experiências goianas. Esse entrelaçamento entre prática musical e pertencimento cultural, já sugerido tanto por Tamasso quanto pela vivência performática relatada acima, encontra eco em diversas narrativas e registros históricos, reforçando a centralidade afetiva e social do canto na região.

Nesse horizonte interpretativo, as reflexões de Belkiss Spenziari Carneiro de Mendonça tornam-se particularmente elucidativas. Em *Andanças no Tempo*, livro de crônicas publicado em 2006 – a pianista, professora e pesquisadora – também responsável por *A Música em Goiás* –, evidencia, por meio de lembranças e observações sensíveis, o natural encantamento do povo por Goiás: “Os lugares brancos, albrantes, a Serra Dourada e os morros ‘Cantagalo, Dom Francisco, / sentinelas sentimentais, / guardam sonhos, amores sentidos / dos filhos de minha Goiás / e o Rio Vermelho velho camarada, com suas águas murmurantes’”. Para ela, esse encantamento independe das mazelas sofridas pelos povos do lugar. Enfatiza a autora que as belezas de Goiás “são fontes constantes e infindáveis de inspiração dos poetas e músicos [da] terra”. (Mendonça, 2006, p. 304-305).

Nessas leituras, percebemos, então, que a poeta e o poeta do Estado, Cora Coralina e Manoel Amorim Feliz de Souza, apenas para citar esses dois, ouviram e revelaram o cantar do Rio Vermelho. Ela¹³¹ observou que “pelas cheias [...] a água do rio [...] num coro de vozes formidandas entoa um cantochão [...]”. Ele¹³², por sua vez, viu que “o rio, descendo ligeiro, / vai cantando uma canção”. Aliás, sobre esse mesmo Rio Vermelho que canta, assim diz Nice Monteiro Daher: “[...] não é vermelho: é azul, porque reflete o céu, e verde, porque namora as montanhas”.

Diante do exposto, não seria exagero afirmar que, assim como a literatura, a música coral não apenas faz parte da construção da identidade cultural goiana, mas também é

¹³¹ CORALINA, 2008, p. 102.

¹³² Conferir a letra da canção.

intrínseca a ela. Voltaremos a este assunto oportunamente quando falarmos sobre patrimônio cultural.

Ao aprofundar nossa investigação sobre a relação entre o canto e o contexto social, expandimos nossa compreensão de como essa prática musical coletiva se conecta à dinâmica sociocultural de Goiás, influenciando e sendo influenciada pelas demandas, valores e aspirações da comunidade.

4.5 CORAL E CONTEXTO SOCIAL

4.5.1 Impacto do canto coral na coesão social e na formação de comunidades

O canto coral, ao longo dos séculos, tem sido uma expressiva ferramenta (dispositivo) de coesão social e de formação de comunidades. Essa forma de expressão artística transcende as barreiras culturais e linguísticas, unindo pessoas em torno de uma atividade colaborativa que promove o senso de pertencimento e solidariedade. Neste contexto, discorreremos sobre o impacto do canto coral na coesão social e na construção das comunidades goianas.

Em primeiro lugar, o canto coral oferece um espaço inclusivo onde indivíduos de diferentes origens sociais, econômicas e culturais podem se reunir para criar música em conjunto. Por meio de práticas colaborativas, os participantes são instigados a transcender barreiras sociais e linguísticas, promovendo, assim, a integração social e o entendimento mútuo (Pereira; Vasconcelos, 2007; Amato, 2009; Silva, 2018; Ribeiro, 2014). De acordo com um estudo realizado em Goiânia com regentes de coros institucionais, Vasconcelos (2007, p. 99) revela que esses profissionais têm “consciência [...] sobre o potencial de socialização e sociabilização¹³³ presentes no canto coral”. Pesquisas sugerem que, nesses contextos cantantes, as diferenças não são apenas toleradas, mas valorizadas como contribuições únicas para a riqueza do coral, fortalecendo, assim, os laços sociais e fomentando um ambiente de inclusão (Clemente; Figueiredo, 2014; Oliveira, 2018; Oliveira; Amaral, 2023).

Numa primeira reflexão nesse sentido, durante os ensaios e apresentações, as diferenças são deixadas de lado em prol desse objetivo comum, para além de alcançar a harmonia vocal, mas também de se afinar consigo, com o outro e com o mundo. Isso poderia

¹³³ À luz das considerações de Vasconcelos (2007), **socialização** no canto coral diz respeito ao aprendizado e à adaptação às normas e práticas do grupo (aprender e internalizar), enquanto **sociabilização** refere-se ao desenvolvimento de habilidades interpessoais e à criação de laços sociais dentro do coro (interagir, ações de comunicação, e conviver, ações de convivência e/ou compartilhamento de rotinas e experiência).

servir de ponto de partida para o que Junker (2013, p. 197) chamaria de alcance da graça sublime. Contudo, a “graça sublime é o resultado da interpretação musical e da sensibilidade estética” em um aspecto individual, sugerindo um movimento de fora para dentro. No entanto, observa-se que esse afinar assume amplitudes maiores e significativas, partindo do interior para o exterior, influenciando não apenas a expressão musical, mas também as relações interpessoais e a integração comunitária.

Acrescentando a isso, o canto coral proporciona aos seus participantes um senso de pertencimento. Ao fazerem parte de um coral, os indivíduos encontram um grupo de apoio emocional e social, no qual podem compartilhar experiências e sentimentos por meio da música. Isso é especialmente importante em sociedades em que a solidão e o isolamento são prevalentes, pois o coral oferece um espaço seguro para construir relacionamentos significativos. Nesse contexto, é relevante mencionar os corais de terceira idade como exemplo, assim como os corais tradicionais mistos, presentes em grandes capitais e/ou regiões metropolitanas. Nestes últimos, devido à dinâmica diária acelerada, as interações sociais são limitadas em comparação com áreas menores. Mesmo com um encontro semanal, o coral desempenha um papel significativo na mitigação desse isolamento social. Seguindo essa linha de raciocínio, é imperativo examinar o impacto emocional e psicológico do engajamento no canto coral. Os estudos de Prazeres (*et al.* 2013), Souza (2019), Fonseca (2019), Matos Pina (2022), Guimarães (*et al.* 2023) e Lorenzo de Reizábal (2024), apenas para citar alguns, têm demonstrado consistentemente que a participação em atividades musicais coletivas, como corais, está associada a uma série de benefícios para o bem-estar mental e emocional dos participantes. Ao promover a autoexpressão e a conexão interpessoal, a prática regular de canto coral tem sido associada à redução do estresse, ao aumento da autoestima e à melhoria da saúde mental. Esses resultados corroboram a ideia de que o canto coral não é apenas uma atividade recreativa, mas também uma forma eficaz de intervenção psicossocial.

Outro aspecto relevante é o papel do canto coral não apenas na promoção de um ambiente fraternal (Missa de Ação de Graças pelos 97 anos de Dona Fífia¹³⁴) ou institucional

¹³⁴ “No dia 26 de maio de 2025, Maria Lucy Veiga Teixeira, conhecida como Dona Fífia, completou 99 anos. Dona Fífia é uma das fundadoras do Conservatório Goiano de Música junto com as professoras Belkiss S. Carneiro de Mendonça, Dalva Maria Pires Machado Bragança, Maria Luiza Póvoa da Cruz, Maria das Dores Ferreira de Aquino e o maestro belga Jean Douliez. O Conservatório, posteriormente transformado em Instituto de Artes, deu origem à atual Escola de Música e Espetáculos (EMAC), uma das unidades precursoras da Universidade Federal de Goiás, instituição na qual Dona Fífia é professora emérita”. (VILARINHO, Fabrícia. Emoção e gratidão marcaram a homenagem aos 97 anos de Dona Fífia. Universidade Federal de Goiás, 2023. Disponível em: <https://emac.ufg.br/n/170328-emocao-e-gratidao-marcaram-a-homenagem-aos-97-anos-de-dona-fifia?atr=it&locale=it>. Acesso em: 12 de abril de 2024).

(como os inúmeros recitais que ocorrem na EMAC/UFG ou promovidos por esta como o “1º Encontro de Corais, em nível nacional”, realizado em Goiânia no ano de 1978 [Pina Filho, 2002, p. 136]), mas também na promoção da resiliência comunitária, como poder ser atestado, por exemplo, em coro virtual durante a pandemia, na qual participaram coralistas residentes em Goiás, conforme se observa no trabalho de Oliveira e Amaral (2023), cuja análise ganha maior profundidade quando relacionada às discussões sobre autoeficácia¹³⁵ e resiliência de cantores de corais durante a pandemia propostas por Hackenberg (*et al.* 2023). A criação do Coral Municipal de Goiânia, que, segundo Pina Filho (2002, p. 137), inaugurou uma “nova era” para a capital, pode igualmente ser vista como manifestação de resiliência comunitária, uma vez que fomentou vínculos sociais duradouros e favoreceu processos coletivos de adaptação e superação no âmbito cultural.

O canto coral também é uma ferramenta eficaz e significativa para promover a coesão e a solidariedade em tempos e/ou momentos de adversidade, a saber, desastres naturais ou crises socioeconômicas. Os corais muitas vezes se unem para oferecer apoio emocional, moral e até mesmo financeiro a pessoas e/ou comunidades afetadas. A título de exemplo, pode-se citar a participação de um coro no Festival Abolicionista, realizado em 28 de agosto de 1887 no Teatro S. Joaquim, “organizado e dirigido” em Goiás (Mendonça, 1981, p. 81). Além disso, observa-se o emprego dessa atividade em projetos que visam transformar a vida de pessoas, como exemplifica o Projeto Primavera Social, iniciado em 2019, que beneficiou crianças e adolescentes em Goiânia (Almeida, 2023, s.p.). Outro exemplo é a homenagem ao Dia da Mulher, realizada no Teatro Municipal de Anápolis (Nadielle, 2024).

A participação de corais nesses eventos destaca a habilidade única do canto coral de promover valores como solidariedade, cooperação, valorização e empoderamento. Participando de celebrações que reconhecem as contribuições das mulheres, os corais não só fomentam a união entre os envolvidos, mas também fortalecem a valorização e o empoderamento feminino ao dar visibilidade às diversas trajetórias e conquistas das mulheres. Nesse contexto, os corais comunicam-se diretamente com o público e com a sociedade, convidando-os a um diálogo vivo por meio das vozes no palco. Ao interpretar músicas que abordam temas sociais, históricos e políticos, eles se tornam agentes de reflexão e

¹³⁵ “Estruturado dentro do conceito da Teoria Social Cognitiva (TSC) [...], a autoeficácia [...], preditor de saúde da população idosa [...], que também é observada em atividades de aprendizado, confiança e motivação, e encontrada em estudos de prática coral no campo da educação de idosos e na aprendizagem ao longo da vida [...], consiste em uma pessoa acreditar que possua as habilidades necessárias para enfrentar um desafio”. (Hackenberg *et al.* 2023, p. 165).

conscientização, transmitindo mensagens que vão além do simples entretenimento. Ocorre aqui um refletir sobre questões sociais.

Desse modo, os corais têm o poder de despertar a consciência coletiva e promover mudanças na sociedade. Essa abordagem vai além de um papel passivo, destacando o potencial transformador e engajador dos corais na esfera pública. Nessas ocasiões, os corais não apenas oferecem entretenimento, mas também se tornam agentes de mudança social, unindo-se para apoiar causas importantes. A história do Festival Abolicionista e do Primavera Social evidencia como grupos corais historicamente se mobilizaram para dar voz a questões sociais relevantes, demonstrando um compromisso genuíno com o bem-estar de uma determinada comunidade. Essa tradição de engajamento cívico e solidariedade, enraizada na prática do canto coral, continua a ser uma fonte de inspiração e um claro exemplo do poder transformador da música em prol do bem comum.

Vale destacar dois exemplos significativos de engajamento cívico, ainda que o primeiro seja mais simbólico. Durante a já retratada Proclamação da República, ocorreu um evento marcante em que, segundo Mendonça (1981, p. 20), “num impressionante coro de milhares de vozes”, a *Marselhesa* foi entoada “espontaneamente” pela população. A escolha dessa canção, que se trata, na verdade, do hino francês, “deve ter se dado por transmitir os ideais de Liberdade, Igualdade e Fraternidade, tão divulgados naquela época”. O segundo exemplo remonta à celebração da primeira missa no local da fundação de Goiânia, em 27 de maio de 1933, onde as alunas do Colégio Santa Clara “solenizaram com cantos, [sob a regência da] Irmã M. Benedita, como relembra Pina Filho (2002, p. 14)”.

Não é exagero dizer, diante dos fatos, que o canto coletivo, em coro, emerge como uma ferramenta poderosa para inspirar esperança, levantar o ânimo e fortalecer os laços comunitários, ajudando as pessoas a superarem desafios juntas, aspectos muito em voga especialmente em instituições religiosas – não somente católica, mas evangélicas, como apontado por Pina Filho (2002, p. 136-137), citando os encontros corais –, estas, inclusive, presente na historicidade goiana desde sua fundação.

Por fim, a preservação cultural é outro aspecto fundamental a ser considerado. Os corais desempenham um papel vital na transmissão e na preservação de tradições musicais e culturais, celebrando e compartilhando músicas que refletem a história e os valores de suas comunidades. Ao fazê-lo, eles contribuem para a transmissão intergeracional de tradições e fortalecem o senso de identidade coletiva. Os nove estudos que foram objeto de análise no capítulo dois (ver Tabela 8), todos relacionados à música coral em Goiás, dos quais alguns

foram citados nesse subtópico, demonstram claramente que o envolvimento em corais é frequentemente acompanhado por um aumento do orgulho cultural e uma maior valorização das raízes culturais, destacando assim o potencial do canto coral como um agente de preservação cultural e coesão comunitária no Estado de Goiás.

Parece ficar claro que o canto coral¹³⁶ não é apenas uma atividade musical, mas sim um catalisador significativo de coesão social e de formação de comunidades resilientes. Ao proporcionar um espaço inclusivo, promover o bem-estar emocional, fortalecer a resiliência comunitária e preservar a identidade cultural, os corais desempenham um papel fundamental na construção de sociedades mais integradas, solidárias e cultas.

Dias (2008, p. 130), ao discorrer sobre uma das possíveis trajetórias do canto coral em Goiânia, percebe o binômio canto-sociedade no cerne da sociedade goiana ao afirmar que “[...] entre as manifestações artísticas que brotavam da gente da terra, a música vocal foi-se tornando a forma de expressão que mais se adequava à natureza nostálgica e poética do povo”. Isso muito se deve ao fato de que:

A partir de meados do século XIX, na antiga capital, Vila Boa (hoje Cidade de Goiás), bem como em tantas outras paragens, as serenatas e os saraus foram-se tornando parte das atividades obrigatórias da boa sociedade que se reunia, ora na casa de um, ora de outro. Assim, ao som do violão, da flauta, do bandolim e, mais tarde, do piano, ouvia-se um repertório bastante diversificado que incluía modinhas, lundus e até árias e canções italianas (Dias, 2008, p. 130).

No entanto, à medida que a sociedade goiana evoluía, a expressão individual por meio do canto já não bastava para refletir a complexidade e a diversidade da identidade coletiva. Foi nesse cenário que o canto coletivo começou a emergir como uma forma especial de expressão, transcendendo o simples binômio canto-sociedade para se tornar o canto-como-sociedade. Esse novo paradigma reflete não apenas uma atividade cultural, mas também um elemento fundamental da identidade coletiva dos goianos, profundamente enraizado em seu DNA. Ao se reunirem para entoar canções em conjunto, os goianos não apenas celebravam/celebram sua herança musical, mas também fortaleciam/fortalecem os laços comunitários e reafirmavam sua conexão uns com os outros e com sua história compartilhada em cantos.

Explorar, embora sucintamente, a inclusão e diversidade, o impacto emocional e psicológico, a resiliência comunitária e a preservação cultural, sem, no entanto, termos a

¹³⁶ Ocorreu-me, após a escrita deste tópico, a seguinte questão: Quais estudos documentam exemplos de comunidades que se recuperaram de eventos traumáticos através do poder unificador do canto coral, evidenciando sua capacidade de catalisar a resiliência coletiva?

pretensão de esgotar outras direções, deu-nos uma compreensão do impacto do canto coral na coesão social e na formação de comunidades, fornecendo algumas perspectivas valiosas para esta escrita. Uma dessas perspectivas diz respeito à coralidade.

Antes de prosseguirmos com a discussão sobre coralidade, é necessário fazer uma breve explanação sobre a polifonia das vozes, pois esses dois conceitos estão interligados. Segundo Celestino (2015, p. 35), uma voz polifônica refere-se à “expressão unitária de várias vozes”, na qual um “discurso polifônico [...] singular” incorpora múltiplas vozes ou “vontades heterogêneas entre si”. A polifonia das vozes se manifesta na concretização de “vozes não sonoras: elementos textuais inscritos na superfície do texto que falam mesmo sem terem sua própria voz”. Em outras palavras, “estamos nos comunicando não apenas por meio de sons, mas [...] por meio de uma performatividade própria das palavras”. Dessa forma, a performatividade da palavra não está ligada apenas ao seu significado, mas também à sua “existência quase física, à sua materialidade” (Celestino, 2015, p. 36). É importante esclarecer que a polifonia das vozes “vai além do que normalmente se associa à fonética”, abrangendo todas as formas de comunicação, sejam elas verbais, imagéticas, sonoras ou concretas. A partir disso, emergem duas singularidades dispositivas. Primeiramente, a capacidade do dispositivo de “exprimir múltiplas vozes de forma simultânea”. Em segundo lugar, a singularidade de ser um “dispositivo de criação”, que estabelece “uma rede composta por múltiplas vozes” (Celestino, 2015, p. 37).

A exploração anterior nos proporcionou uma compreensão do impacto profundo do canto coral na coesão social e na formação de comunidades. Agora, ao introduzir o conceito de coralidade, expandiremos essa discussão para dois contextos distintos que se complementam. O primeiro contexto foca na coralidade em um contexto mais amplo das artes e da teoria cinematográfica, enquanto o segundo se concentra especificamente no impacto do canto coral na coesão social e na formação de comunidades, explorando como os aspectos dessa prática se relacionam à noção de coralidade.

A coralidade, conceito profundamente enraizado nas artes e na teoria cinematográfica, emerge como um fenômeno complexo que transcende as fronteiras das disciplinas tradicionais. Originado das “manifestações teatrais e rituais da Grécia arcaica e clássica [...], o coro permanece, ao longo de toda a história, uma das variantes estruturais [ou seja, estruturas fundamentais] da cena dramática ocidental”, influenciando profundamente não apenas o teatro, mas também outras formas de expressão artística, como o cinema, a literatura e as artes cênicas (Sarrazac, 2014, p. 37). Conforme observado por Moretto (2022, p. 29), “o coro

teatral, [antes] considerado [...] estranho ao drama, retoma, aos poucos, seu lugar na cena, não apenas como um procedimento, mas como [uma] referência a um novo conceito: a coralidade”. Essa afirmação ressalta a importância crescente do coro como uma expressão coletiva e multifacetada, que vai além de simplesmente acompanhar a narrativa, mas sim de uma força que molda e confere significado à própria cena.

Conforme discutido por Leme (2022), a coralidade, não se restringe apenas ao espaço cênico, mas se estende para além dele, permeando a experiência coletiva compartilhada e conectando-se intrinsecamente com o ambiente em que ocorre. Nesse sentido, é essencial explorar a relação entre a coralidade e o espaço em que ela se inscreve, examinando como o ambiente físico influencia e molda a experiência coletiva dos participantes. Esse aspecto da coralidade abre novas perspectivas para uma compreensão mais ampla das questões sociais e políticas contemporâneas, destacando o papel das práticas artísticas na promoção do diálogo e da coesão comunitária. Para esse autor, a coralidade não é apenas considerada, enquanto princípio criativo, uma “ferramenta de encenação” e “forma de se experienciar as obras artísticas”, mas também uma “representação em conjunto”, formada principalmente por indivíduos (Leme, 2022, p. 19). Ele explica que:

Esse jogo entre indivíduos e conjunto está imbuído, também, de uma noção de ritual, de uma noção de comunidade, de capacidades políticas e princípios norteadores que podem ir além de uma construção cênica, além de suas origens europeias – e essa compreensão da interdisciplinaridade, que demonstra outras conexões formadas pelo termo que vão além do coro grego, é essencial para se entenderem os caminhos que traça a coralidade no Brasil e que parecem, por vezes, se encontrar muito mais com as práticas culturais populares, as maneiras de organização de povos indígenas, e as práticas ritualísticas e religiosas nacionais. (Leme, 2022, p. 19).

Mais do que isso, é uma expressão de pluralidade e diversidade, refletindo a complexidade da condição humana e das relações sociais. Conforme destacado por Celestino (2015, p. 35), a coralidade manifesta-se como uma “enunciação fragmentada, cheia de vazios e pausas”, composta por múltiplas vozes sobrepostas em diferentes planos de emissão vocal, mas entrelaçadas, assim como ocorre em um coral. Esse estilhaçamento e entrelaçamento da enunciação refletem a multiplicidade de realidades irreduzíveis percebidas pelos sujeitos, evidenciando a riqueza e a complexidade da experiência humana.

No contexto do cinema, a coralidade assume importância particular como ferramenta de análise fílmica, permitindo uma compreensão mais profunda das estruturas narrativas e estéticas dos filmes. Ao examinar a presença e o funcionamento da coralidade em obras

cinematográficas, é possível revelar as dinâmicas de poder, identidade e representação que permeiam o texto fílmico, enriquecendo a análise crítica e interpretativa.

Por outro lado, o termo coralidade, embora comumente associado à teoria cinematográfica, pode ser aplicado a outros contextos artísticos, como a música, como veremos mais adiante, o teatro e a literatura, e até mesmo a áreas correlatas. Neste contexto, ao analisar o impacto do canto coral na coesão social e na formação de comunidades, é pertinente explorar como os aspectos do canto coral – a saber, da coesão social e na construção das comunidades goianas já tratadas, especialmente quando falamos do canto coral como ferramenta eficaz e significativa para promover a coesão e a solidariedade em tempos e/ou momentos de adversidade – se relacionam com a noção de coralidade e como essa concepção pode enriquecer nossa compreensão do fenômeno coral em Goiás.

Rodrigo Leme (2022), no artigo “Ecoar-se aos Cantos: A coralidade das vozes na trilogia Cantos de Trabalho (1975-76)”, ao discorrer sobre “os significados do termo em si, dada a natureza plural de suas diferentes aplicações”, aponta que coralidade diz respeito à “qualidade daquilo que se dá à maneira de um coro: grupos de pessoas cantando juntas, declamações de texto coletivas e outras manifestações semelhantes são, então, sinais de onde ela se encontra”. Aprofundando o entendimento do conceito, Steven Connor (2015, 2016) aborda a coralidade no contexto de coros e performances corais. No entanto, explora temas mais amplos relacionados à coralidade, como a expressão coletiva, a solidariedade comunitária, as dinâmicas sociais e psicológicas e a relação entre a coralidade e fenômenos contemporâneos da multidão.

A definição de coralidade de Connor (2015) é ampla e, portanto, abrange várias atividades que envolvem vocalização conjunta. Ele amplia o conceito para além do contexto estritamente musical, incluindo uma série de manifestações que vão desde atividades cotidianas, como orações e jogos infantis, até expressões mais formais de compromisso, como declarações de fidelidade. O termo também engloba cânticos de protesto ou de celebração em contextos políticos e esportivos. Essa definição sugere que a coralidade não se limita apenas à música ou ao canto em si, mas abarca uma ampla gama de situações em que as pessoas se unem vocalmente para expressar sentimentos, ideias ou solidariedade. A coralidade, assim compreendida, pode ser vista como uma forma fundamental de comunicação e expressão humana, que vai além das fronteiras da música para abranger aspectos culturais, sociais e políticos da vida em sociedade.

Connor (2016) desenvolve a ideia de que a coralidade não é simplesmente uma expressão direta da intencionalidade coletiva, mas sim um fenômeno que surge da própria expressão vocal em si. Essa perspectiva contrasta com a visão tradicional que poderia sugerir que a coralidade é uma manifestação das emoções coletivas ou da intenção compartilhada de um grupo. Ao argumentar que a coletividade é produzida pela própria expressão vocal, o autor sugere que a coralidade é mais do que a simples soma das vozes individuais. Em vez disso, é o resultado de um processo em que as vozes individuais se fundem e se entrelaçam, criando uma entidade vocal coletiva que transcende as individualidades. Nesse sentido, a coralidade não é um fenômeno estático ou pré-existente, mas sim algo que emerge dinamicamente no momento da vocalização conjunta. Com isso, questiona-se a ideia de que a coralidade reflete ou expressa uma intencionalidade coletiva subjacente. Em vez disso, indica que a coletividade é um produto da própria atividade vocal, uma espécie de “fantasia coletiva” que surge no processo de interação vocal. Essa visão mais dinâmica e processual da coralidade destaca sua natureza fluida e contingente e enfatiza o papel ativo que as vozes individuais desempenham na construção da experiência coletiva de vocalização conjunta.

Onde estaria, então, o sensível nas performances corais e como perceber a coralidade nessas performances? Entendemos, a partir de Leme (2022, p. 63), que talvez, apenas talvez, a resposta resida além da letra, na interjeição real das vozes que cantam. Nas palavras do autor: “De fato, a fisicalidade das vozes da canção talvez diga mais sobre aquele momento do que a semântica das palavras”.

Feita esta exposição, em primeiro lugar, é importante destacar que a coralidade transcende a mera realização musical e estende-se à forma como o canto coral se manifesta como expressão coletiva e multifacetada da identidade cultural e social de uma comunidade. Assim como a coralidade no cinema refere-se à convergência de múltiplas vozes e perspectivas para criar uma narrativa complexa e rica, o canto coral em Goiás também representa a reunião de diversas vozes individuais em harmonia, formando um todo coeso e representativo.

Nesse sentido, a prática do canto coral pode ser vista como um exemplo vivo de coralidade, a partir da qual as vozes individuais se unem em um esforço colaborativo para criar uma experiência sonora única e envolvente. Essa ideia de coletividade e colaboração está intrinsecamente ligada à natureza do canto coral, em que cada participante contribui com sua voz única para o todo, resultando em uma expressão artística que vai além das capacidades individuais de cada cantor.

Devido à sua importância para o entendimento da coralidade, invoco novamente os exemplos do canto coral como ferramenta eficaz e significativa para promover a coesão e a solidariedade, tais como: o coro no Festival Abolicionista, a homenagem ao Dia da Mulher e a utilização como atividade em projetos que visam transformar a vida de pessoas. O primeiro exemplo está relacionado ao que encontramos em Connor (2015) sobre a associação entre emoções e solidariedade. O autor observa que a coralidade frequentemente está associada à expressão de emoções coletivas e à solidariedade de grupo. Isso pode ser evidenciado em eventos esportivos, rituais religiosos ou protestos públicos, como é o caso, em que a voz coral é usada para intensificar o sentimento de unidade e de propósito comum¹³⁷. Em sua análise sobre a “coralidade, que afeta a escrita dramática desde o fim do século XIX”, Lemos (2015) destaca que ela “corresponde a um questionamento da concepção do microcosmo dramático e da dialética do diálogo, tradicionalmente organizadas em torno do conflito”. O autor explica que:

No **nível da palavra**, a coralidade manifesta-se como um conjunto de réplicas que escapam ao enunciado lógico da ação, e que podem estruturar-se de forma melódica, qual um canto em várias vozes; no **nível dos personagens**, corresponde a uma comunidade que não está mais propensa ao desafio do confronto individual (Celestino, 2015, p. 36, grifo nosso).

Entende-se, portanto, que a coralidade desafia a concepção tradicional do teatro, que geralmente se baseia em um microcosmo dramático centrado no conflito entre personagens. Tradicionalmente, o teatro tem sido estruturado em torno do confronto entre indivíduos ou grupos, no qual o conflito é o motor que impulsiona a narrativa e desenvolve os personagens. No entanto, ao introduzir o conceito de coralidade, a perspectiva sobre o teatro amplia-se. A coralidade implica uma abordagem mais coletiva, na qual múltiplas vozes e perspectivas são integradas de forma harmônica, em vez de se confrontarem. Isso questiona a ideia de que o conflito é o único motor de desenvolvimento na dramaturgia. Em vez disso, a ênfase recai sobre a comunidade, a diversidade de vozes e a interação entre elas, o que pode levar à redefinição do espaço e do tempo teatrais.

¹³⁷ Importante fazermos um adendo. Estamos entendendo que, embora “voz coral” e “coralidade” estejam relacionadas, não são exatamente a mesma coisa. “Voz coral” refere-se especificamente ao som produzido por um grupo de cantores que canta em harmonia. Por outro lado, “coralidade” é um termo mais abrangente que descreve não apenas a vocalização conjunta, mas também os fenômenos sociais, culturais e políticos associados a ela. A coralidade abrange uma ampla gama de manifestações, desde cânticos de protesto em eventos políticos até hinos cantados em comunidades religiosas. Então, enquanto a “voz coral” se refere ao aspecto sonoro, “coralidade” refere-se a todo o contexto e significado por trás da vocalização conjunta.

Assim como no nível da palavra e dos personagens contidos na citação supracitada, a coralidade também pode ser entendida em termos de canto e de cantores. No nível do canto, a coralidade se manifesta como a harmonia de várias vozes entrelaçadas, cada uma contribuindo para a riqueza do som coletivo, semelhante a um coro em que cada voz desempenha um papel essencial na melodia geral, isto é, no que o público ouve. Da mesma forma, no nível dos cantores, a coralidade pode ser percebida como a união de indivíduos que, ao cantar juntos, transcendem suas identidades individuais para criar uma expressão artística coletiva e poderosa. Nesse sentido, ainda que seja um primeiro exercício reflexivo, a coralidade no canto não apenas desafia a noção de desempenho vocal individual, mas também promove uma sensação de comunidade e colaboração, refletindo, assim, a mesma refundação radical do espaço-tempo artístico discutida por Celestino (2015).

Mais a mais, a coralidade no contexto do canto coral também pode se referir à individualidade e coletividade, nas suas mais variadas possibilidades, e considerando a segunda opção, à forma como o coral se conecta e interage com sua audiência e comunidade mais ampla. Nesses termos, “ela já não é mais expressão de um indivíduo que espera [por uma] resposta, apenas reproduz a disposição de ânimo que domina todas as almas” (Szondi, 2011, p. 73). Noutras palavras, ela, a coralidade, reproduz o estado de ânimo que reina na alma de todos. Por conseguinte, e talvez, mais importante, é a escuta da audiência (público) do estado de ânimo (que fora cantado subjetivamente). Ao “escutar essas vozes únicas em conjunto, [promove-se] a experiência de [...] compreender uma coralidade solidária” (Leme, 2022, p. 76).

Assim como o cinema utiliza a coralidade para envolver o espectador em uma experiência imersiva e participativa, os corais do Estado de Goiás também buscaram, como revela a literatura até aqui levantada, criar um senso de comunidade e pertencimento entre os ouvintes, convidando-os a se envolver emocionalmente e intelectualmente com a música e as mensagens que ela transmite. Essa interação dinâmica entre os participantes e o público nos corais ecoa a essência da coralidade, em que múltiplas vozes se unem em harmonia para criar uma experiência coletiva e transformadora. Acrescentando a isso, o autor desta tese vivenciou essa experiência nos recitais – de três disciplinas relacionadas ao canto coral – aos quais participou no primeiro semestre de 2023. Esses eventos não apenas destacaram a beleza da música coral em Goiás, mas também demonstraram o poder unificador e a emoção envolvente dessa forma de expressão artística.

Se essas perspectivas estiverem corretas, podemos afirmar que o canto, tanto

individual quanto coletivo, teve um impacto significativo na coesão e na formação da comunidade goiana.

5. “APURAR O OUVIDO AO LONGÍNQUO CANTAR DO CARRO”¹³⁸ – A MÚSICA CORAL DE GOIÁS COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL¹³⁹

“Tudo que é cantado se torna também um modo de dizer atual.”
(Luiz Tatit, p. 2016, 107)

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, que passa a abranger diferentes áreas do conhecimento, quanto na percepção social mais ampla, que passa a reconhecer outras dimensões da cultura como parte integrante do patrimônio.

5.1 PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL: CONCEITOS E TRANSFORMAÇÕES

A UNESCO (2003) enfatiza que o patrimônio, enquanto elemento constitutivo da cultura, não pode limitar-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 preservar elementos que, embora intangíveis, constituem parte essencial da identidade cultural de diferentes comunidades e povos.

¹³⁸ Cora Coralina / O longínquo cantar do carro / Melhores Poemas / 3ª ed. rev. e ampliada (2008, p. 204).

¹³⁹ Este capítulo está publicado como artigo no periódico Revista Contribuciones a Las Ciencias Sociales: <https://ojs.revistacontribuciones.com/ojs/index.php/clcs/article/view/20538>.

Considerando o cenário atual, marcado pela intensificação dos fluxos culturais decorrentes da globalização, o patrimônio cultural imaterial apresenta-se como mais vulnerável do que o material, embora desempenhe papel igualmente central na manutenção e no 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, implicaria, entre outros aspectos, 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.

Nesse sentido, importa salientar que, conforme as diretrizes metodológicas e teóricas da UNESCO (2003), fundamentadas em contribuições de autores e pesquisadores de áreas como a Antropologia e as Artes, 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 aborda Tamaso (2008) em seu estudo. Essa transmissibilidade, concomitantemente 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 um elemento estratégico tanto para comunidades tradicionais quanto para grupos minoritários. Em sociedades com alto nível de desenvolvimento ou em processo de consolidação econômica, política e cultural, tais bens desempenham papel relevante na promoção da 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.

5.2 PERFORMANCE CORAL COMO PATRIMÔNIO VIVO

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 no capítulo 2 desta tese, 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 gesto artístico e 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.

Em consonância, a revisão sistemática sobre a literatura coral goianiense, no capítulo 3, possivelmente revelou uma contradição, que de certa forma apresenta-se eloquente: embora a 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 os 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 suas dimensões 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 também é 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 intitulado “Performance e Patrimônio Cultural Intangível”, a performance não pode ser reduzida ao registro ou à fixação material, pois 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 “acontecedor”, compreendemos que sua força não se restringe ao seu registro documental, mas 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 sim existem no corpo, na voz e no gesto? Ou seja, não se trata de algo que pode ser guardado e preservado materialmente, como esculturas, quadros, edifícios e partituras, entre outras formas e manifestações de produções estéticas/artísticas. Se valendo da terminologia “intangível”, com intenções semânticas relacionadas à performance, a autora chama a atenção para a natureza aparentemente fugaz e notavelmente não material dessas expressões. No caso da performance coral com repertório goiano, objeto de estudo da presente tese, 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*¹⁴⁰. Em vez disso, carregam tradições, saberes e práticas que compõem 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 seja 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 Taylor (2023), de forma significativa, o 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 associadas a culturas marginalizadas, embora igualmente valiosas, enfrentam maiores dificuldades para obter reconhecimento e recursos destinados à sua preservação.

Sendo assim, nos cabe pôr em voga que a literatura coral goiana é um patrimônio em ressonância, cuja legitimidade não se sustenta apenas nos registros materiais, mas, sobretudo, como vimos, na sua capacidade de ser vivida, performada e compartilhada 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,

¹⁴⁰ 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: 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. 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.

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 apresentado nos oferece uma perspectiva importante para pensar o canto coral no âmbito do patrimônio cultural imaterial, 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 meio de 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 no contexto do canto coral. 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 também 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 e o público.

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, aplica-se 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 mencionado. Em comunidades, escolas, igrejas ou associações culturais, o coro se qualifica como espaço de manutenção e de 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 na preservação e valorização do patrimônio imaterial, é essencial reconhecer que o canto coral é mais do que uma atividade artística: 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 confere sentido.

Essa perspectiva ganha ainda mais densidade ao observarmos o percurso histórico do canto coral em Goiás, tal como mapeado nesta pesquisa no capítulo 4. Desde as primeiras expressões musicais ligadas às celebrações religiosas na Cidade de Goiás¹⁴¹, 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

¹⁴¹ De acordo com Palacín 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, em razão 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 de Goiás ou Cidade de Goiás, reconhecida como Patrimônio Mundial pela UNESCO desde 2001, principalmente por seu conjunto arquitetônico e histórico preservado.

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 a formação musical, a difusão cultural e a 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.

5.3 DESAFIOS E TENSÕES NA PATRIMONIALIZAÇÃO DA MÚSICA CORAL GOIANA

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 o canto coral, assim se configuram? De pronto, cabe mencionar que expressões musicais e sonoras¹⁴² constituem uma das categorias reconhecidas no âmbito do Patrimônio

¹⁴² 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.

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, destacam-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 recente. Remonta à década de 1970, quando a organização passou 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 entendidos não apenas como produtos artísticos, mas também 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 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 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, visavam materializar o que, por natureza, é intangível. Essa tensão revela os desafios de preservar práticas vivas¹⁴³, que dependem da transmissão incorporada e da participação ativa das comunidades, e não apenas de registros ou de documentação 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” (Tamaso, 2008, p. 23). 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 uma operação de seleção e visibilidade, que envolve disputas simbólicas, interesses políticos e institucionais” (Tamaso, 2008, p. 26).

A história da música coral em Goiás, assim como a literatura coral apresentada nesta tese (como se verá no tópico mais adiante), 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 têm continuidade histórica, remontando a representações cultivadas desde outrora.

¹⁴³ A exemplo do canto coral, em que o ‘intangível da experiência’ repousa justamente na efemeridade de cada performance.

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, o canto coral goiano também 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 de continuidade. A título de exemplo, há um projeto¹⁴⁴ coral em curso, desenvolvido em uma escola pública e conduzido pelo autor desta tese, 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 estudantes não apenas cantam, mas também ativam camadas de memória, de paisagem sonora e de pertencimento.

Esse processo de atualização também é afetivo. O canto coral traz à tona modos de estar no mundo que não se limitam às análises técnicas ou documentais. Ele evoca pertencimentos, cria vínculos, organiza memórias e sensibilidades. Não é à toa que tantas comunidades se reconhecem em suas práticas musicais – seja em festas religiosas, em eventos cívicos, em empresas, em 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”.

¹⁴⁴ 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.

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 também exige 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 também é 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 *Marselhesa*; 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, à medida que reconstroem histórias. A música coral, assim, projeta-se – ou dito na linguagem musical, ressoa – 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 o canto coral se manter vivo no processo contínuo de transmissão, atualização e performance – evidencia, 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 restrita¹⁴⁵. 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 também 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 1926¹⁴⁶, 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 deve-se 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 culturais¹⁴⁷. Sua atuação em instituições como a EGBA e o Conservatório Goiano não apenas ampliou a prática coral no Estado, mas também 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 também na memória encarnada de seus alunos, que seguem transmitindo saberes e técnicas por meio da prática viva.

¹⁴⁵ 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.

¹⁴⁶ Quando 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 Buritis, 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.”.

¹⁴⁷ 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 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 que representasse 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 bem-sucedidos, recebendo elogios da crítica e reconhecendo a qualidade de seu trabalho. Conforme encontra-se nos anexos (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).

Por outro lado, o trabalho de compositores como Estercio 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 locais. Obras que tematizam o Cerrado, a religiosidade popular e o imaginário goiano transformam a partitura em um espaço de condensação simbólica, no qual se cruzam a memória coletiva e a 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 performada e compartilhada 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 menor visibilidade. Esse cenário, quando transposto para Goiás, evidencia a assimetria entre a relevância social da prática coral e a escassez de políticas e de estudos que a valorizem como patrimônio. Trata-se, portanto, de uma lacuna que não é apenas acadêmica, mas também política, pois a não inscrição da música coral nos discursos institucionais 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 um espaço de formação identitária e de preservação e permanência simbólicas. Cada ensaio e cada apresentação configuram práticas que atualizam os 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 se renovem.

Essa compreensão articula-se 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 (aspecto abordado no capítulo 2 desta tese). 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 dimensão real (talvez até vital). Nesse movimento, a prática coral funciona como um “ato de salvaguarda sensível”, uma maneira de manter vivas memórias e identidades diante da velocidade dos processos de “esquecimento”.

Importa destacar que, em Goiás, um meio de transporte, que ao manter viva sua tradição, foi reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil no dia 15 de setembro de 2016, a saber, a Romaria de Carros de Bois da Festa do Divino Pai Eterno, fazendo com que essa tradição permaneça viva. Ademais, desde 2014, outras ações de documentação têm sido realizadas, abrangendo expressões artísticas, cosmológicas e modos de fazer, como as bonecas do povo Karajá e a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis (Santuário Pai Eterno, 2016; IPHAN, 2021).

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 de 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 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 o 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 um 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, de performance e de 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 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 sentido, retoma-se a compreensão de que, embora os instrumentos musicais pertençam ao domínio da cultura material, a música produzida por uma sociedade, suas performances e os conhecimentos musicais que as sustentam constituem manifestações da cultura imaterial (Rodrigues, 2015). É justamente nessa dimensão – viva, performática e relacional – que a música coral de Goiás se afirma como patrimônio em constante ressonância.

Assim, esta tese insere-se como parte de um esforço de visualizar, considerar e analisar, neste capítulo em específico, o canto coral goiano não apenas como manifestação estética, mas como prática cultural incorporada, transmissível e constitutiva da memória coletiva goiana.

6. “ESTA É A TUA SAFRA”¹⁴⁸: CARTOGRAFIA CORAL GOIANA – VIVÊNCIAS, COMPOSITORES E ACERVOS LEVANTADOS

6.1 MEMÓRIAS CORAIS E VIVÊNCIAS EM GOIÁS

*“Eu só canto a minha cidade
 Minha Terra, meu sonho, meu lar
 Terra linda, venturosa
 Terra amada de meus pais
 Terra de sol, luz e vida
 É Goiás, Goiás, Goiás.”*

(Manoel Amorim Felix de Souza, trecho de *Balada Goiana*)

Neste segmento, explorei, **inicialmente**, as obras corais goianas às quais não apenas tive acesso às partituras, mas também pude vivenciar em três disciplinas da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da UFG. Essa iniciação foi primordial para sentir as sensibilidades desse repertório – que destacava a riqueza cultural da região – composto por arranjos selecionados e compartilhados por dois regentes docentes dessa instituição. **Num segundo momento**, essa imersão no universo coral goiano, apesar de ainda ser composta por arranjos de modinhas, afinou minha percepção sobre aquilo que venho perseguindo nesta tese: composições originais para coro, de autoria de compositores goianos, que carregam, em sua essência, características intrínsecas de Goiás. Assim, paralelamente à atividade coral que acontecia na EMAC, comecei a disciplina obrigatória “Produção Coletiva do Conhecimento I” no doutorado. À época, em meados do doutoramento, teve início outra imersão: a da pesquisa científica, com uma análise sistemática sobre a literatura coral goiana (*Cf.* Capítulo 2). Após dissertar sobre o primeiro momento acima apresentado, retornarei a este assunto.

O Estágio Docência realizado na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da UFG proporcionou uma oportunidade singular para explorar e aprofundar meu conhecimento sobre a música de Goiás. A partir do parágrafo a seguir, essa experiência é descrita em detalhes, desde a abordagem inicial até os resultados percebidos.

De acordo com a Instrução Normativa do Estágio Docência do Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias da UFG (2023, p. 3-4), aponta em seu Art. 2º que “O estágio docência é obrigatório apenas para estudantes do doutorado com bolsa Capes Demanda Social”. Como me enquadrava nesse quesito e “Tendo em vista que a UFG tem interesse na integração entre Pós-graduação e Graduação [...]”, percebi a oportunidade de

¹⁴⁸ Cora Coralina / Esta é a tua safra / Melhores Poemas / 3ª ed. rev. e ampliada (2008, p. 244).

ouro de poder fazer o Estágio Docência na Escola de Música e Artes Cênicas. Isso ocorreu no primeiro semestre de 2013, período de 17 de abril a 28 de agosto de 2023.

Contatei três professores. Desses, dois responderam imediatamente e se dispuseram a me acolher. O terceiro, alguns dias depois, me respondeu, abrindo também a possibilidade. Eu havia definido que seguiria as tratativas com o/a docente que respondesse primeiro ao meu e-mail. Desse modo, o primeiro a me responder foi o maestro Angelo Dias. No entanto, apesar de termos seguido os trâmites, questões burocráticas acabaram por impedir a efetivação da matrícula no Coro de Câmara.

Apesar do entrave burocrático, o professor gentilmente permitiu-me participar de sua disciplina. No primeiro encontro com o maestro, apresentei este estudo e sua proposta, e tamanha foi a minha surpresa alguns dias depois ao perceber que o maestro não estava simplesmente me dando a oportunidade de cantar num coro profissional, mas me proporcionando uma experiência imersiva e alinhada – ou, dito musicalmente, em consonância – com os objetivos da pesquisa que eu desenvolvia. Ele elaborou um programa – e posso dizer, muito especial para esta pesquisa – que incluía obras corais goianas, sobre as quais discorro mais adiante. E muito para além disso, ele trouxe uma personagem significativa da história do canto coral em Goiás para conversar com o grupo coral sob sua liderança, bem como também acompanhar o corpo musical ao piano. Trata-se de uma das pioneiras do canto coral em Goiás, Maria Lucy Veiga Teixeira – Dona Fífia.

Figura 8 – Coro de Câmara da EMAC/UFG; à esquerda, o maestro Angelo Dias; ao centro, Dona Fífia



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Retomando a questão do Estágio Docência, diante da necessidade de efetivar a matrícula devido à obrigatoriedade, procurei, em seguida, a doce e gentil professora, cantora e regente Vanessa Bertolini. Assim, a minha matrícula foi devidamente concretizada. Oficialmente, realizei os estágios com a referida maestrina nas disciplinas de “Regência I” e “Conjunto Musical 1/Coro”, também conhecida como Coro de Graduação.

Na primeira disciplina, tive a honra de aplicar as habilidades aprendidas em contextos reais em dois momentos distintos: nos ensaios e no concerto, onde regi duas peças, Gloria Patri (canto gregoriano, autoria desconhecida) e Noites Goianas¹⁴⁹ (Letra: Joaquim Bonifácio; Música: Joaquim Sant’Anna; Arr.: Maria Lucy Veiga Teixeira). Por sua vez, a segunda disciplina proporcionou-me uma vivência prática nessa atividade. Executamos um repertório diversificado, que também inclui composições de Goiás. Aqui, ora eu estava como cantor, ora aplicava os conceitos aprendidos em Regência I.

Essas duas disciplinas da maestrina Vanessa Bertolini culminaram no concerto memorável realizado no Teatro Belkiss Spencièrre Carneiro de Mendonça, na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG no dia 17 de agosto de 2023, do qual foi para mim uma honra participar. Nesse evento¹⁵⁰, pude testemunhar a aplicação prática dos conceitos aprendidos em sala de aula e a sinergia entre os regentes, cantores, músicos e o público presente. Isso não apenas reforçou a relevância das disciplinas em minha formação, mas também aprofundou minha apreciação pelo intrincado mundo da regência e da performance coral.

No Coro de Câmara da UFG, sob a regência de Angelo Dias, dentro de um dos programas do referido semestre, o tema foi “Saudades de Goyas”, como se pode observar na imagem abaixo:

¹⁴⁹ Segundo Rodrigues (1982, p. 101, 106, 109), foi “Alice Sant’Anna (1884-1963) a primeira a cantar ‘Noites Goianas’”.

¹⁵⁰ Recital disponível: LEITE, Vagner. **Recital Coro Noturno EMAC/UFG: Vivant et Glorieux, Anunciação e Viva la Vida**, regência de Vanessa Bertolini; Noites Goianas e Gloria Patri, regência de Vagner Leite, sob a orientação da maestrina Vanessa Bertolini. YouTube, 18 ago. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yxZylyAgEkw&list=PL-QGH2mwNaoI-GZFZSTIAFbx-zXjSBSFE>. Acesso em: 28 out. 2025.

Figura 9 – Cartaz do recital



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2023).

O programa intitulado “Saudades de Goyaz” apresenta uma seleção de peças musicais que remetem à rica cultura e história de Goiás. Com arranjos meticulosamente elaborados por talentosos músicos, o repertório abrange uma variedade de estilos e temas, proporcionando aos espectadores uma experiência sonora única. A abertura do programa foi marcada por *Pregões de Goiás*, composição de Márcio A. Veiga e Geraldo de Jesus, em arranjo de Maria Lucy Veiga Teixeira. Essa peça captura a essência dos pregões tradicionais de Goiás, trazendo à tona a atmosfera peculiar das ruas da região por meio da evocação de alimentos anunciados nos pregões – “Bolo de Arroz... Quente, bem quente... Alfenim, pirulito... Empadinha de palmito...” – e de referências a espaços e lugares, como “Serra Dourada, Morro das Lages, Poço do Bispo, Praia do Bagagem”.

Em seguida, fomos transportados às margens de um rio imponente, ao som da *Canção do Araguaia*, de Joaquim Édison de Camargo e Francisca Philemon Mascarenhas, arranjada por Angelo Dias. Essa canção evoca a beleza natural e o folclore da região, proporcionando

uma imersão na identidade cultural de Goiás. A melancolia e a nostalgia foram exploradas na peça *Saudade*, de Joaquim Édison de Camargo, novamente com arranjo de Angelo Dias. Essa obra expressa os sentimentos profundos de saudade e pertencimento, tão comuns na experiência humana. A música popular brasileira foi representada na interpretação de *Gente Humilde*, de Garoto, Chico Buarque e Vinícius, com arranjo de Maria Lucy Veiga Teixeira¹⁵¹.

Ao encerrarmos o programa, tivemos a *Suíte Goiana*, uma composição que celebra a diversidade e a riqueza cultural de Goiás. Dividida em três partes – *Engenho* (Folclore de Pirenópolis), *Noites Goianas* (Letra: Joaquim Bonifácio; Música: Joaquim Santana) e *Balada Goiana*¹⁵² (letra e música de Manoel Amorim Félix de Souza) –, esta suíte, arranjada por Maria Lucy Veiga Teixeira, nos conduziu por paisagens sonoras que refletem a história e os costumes do Estado. Sob a regência de Angelo Dias e Magno Souza (orientador e orientando, respectivamente), e com acompanhamento ao piano de Sérgio de Paiva, estas obras foram apresentadas no Saguão da Biblioteca Central da UFG em 15 de agosto de 2023, às 11h30, e no Saguão da Reitoria da UFG em 17 de agosto de 2023, no mesmo horário.

A *Balada Goiana* (composição de Manoel Amorim Felix de Souza) é uma obra já citada e serve de epígrafe deste tópico. Ela, como apontou Tamaso (2016), é considerada um hino da Cidade de Goiás. Assim, não seria exagerado dizer, nesse ponto (pois logo mais usarei não o mesmo critério, mas o mesmo princípio para outra escolha), que ela é representativa do Estado. Ela nos ajuda a evitar ambiguidades ao nos referirmos às características intrínsecas da música coral do Estado de Goiás.

Ao longo das semanas subsequentes, mergulhei profundamente não apenas na prática coral, mas também na história desse segmento musical, ampliando minhas habilidades vocais e gestuais, bem como a compreensão do papel da música na expressão cultural e social. Por meio desse mergulho, vivenciei algo que transcendeu meus sentidos e permaneceu profundamente enraizado em mim. Não foi uma experiência efêmera ou trivial, que se dissiparia com o tempo; ao contrário, deixou-me em estado de reflexão sobre sua significância. Esta experiência, por ter me transcendido, transportou-me de um estado de percepção superficial a um estado mais elevado ou, paradoxalmente, a um nível mais profundo da experiência coral. Essa transformação pode ser ilustrada metaforicamente pela

¹⁵¹ Essa canção tem um significado muito especial para a arranjadora, pianista e maestrina Dona Fifia, como é carinhosamente chamada na EMAC/UFG, da qual foi cofundadora, pois é a sua favorita, conforme revelou o maestro Angelo Dias durante o primeiro ensaio do coro para este programa.

¹⁵² No arranjo coral, a letra da *Balada Goiana* está incompleta, abrangendo apenas até a terceira estrofe. Isso ocorre muito provavelmente para evitar que a suíte se tornasse extensa demais. Portanto, apenas as partes principais das três músicas foram selecionadas para compor a suíte, como foi o caso desta.

teoria da curvatura da Terra. Antes de minha participação nos coros mencionados, eu me encontrava em uma superfície plana e nivelada, na qual minha visão estava, de certa forma, limitada. No entanto, após minha participação nos coros, especialmente após o término do ciclo, quando pude refletir mais profundamente sobre a experiência, minha visão se estendeu muito além da linha do horizonte, não mais como um leitor ou observador, mas como um participante plenamente imerso na experiência coral.

A imersão em um coro, tanto nos ensaios quanto nas apresentações, não apenas proporciona uma conexão íntima com a interpretação musical e a sensibilidade estética, mas também oferece uma experiência única de transcendência. Como aponta Junker (2013, p. 197), essa vivência pode levar ao “alcance da graça sublime”, condição em que o sujeito se eleva além dos limites ordinários da percepção. Nesta pesquisa empreendida por mim sobre a literatura coral de Goiás, enquanto participava ativamente desses coros e me envolvia com um repertório representativo da região, percebi que tais momentos não podiam ser plenamente compreendidos dentro dos confins do tempo e do espaço convencionais. Ao contrário, essas vivências (as minhas) se assemelhavam às notas suspensas em fermata, nas quais o som transcende sua própria individualidade e mergulha em uma dimensão em que o tempo se desdobra em câmara lenta e a percepção da música se expande para além do comum, do esperado. Fica nítido o que gostaria de explicar sobre minha experiência nos coros da UFG quando, na frase anterior, substituo “notas” por “experiências” e “som” por “sujeito”. Assim, eu poderia reescrevê-la da seguinte forma: as minhas vivências se assemelhavam às experiências suspensas em fermata, nas quais o sujeito transcende sua própria individualidade e mergulha em uma dimensão em que o tempo se desdobra em câmara lenta e a percepção da música se expande para além do lugar comum.

Seguindo essa linha de pensamento, Stela Maris da Silva (2024, p. 229) destaca a ideia de “arrancar o sujeito de si próprio” como uma experiência que beira os limites do possível. Nesse estado de deslocamento interno, o sujeito se encontra no limiar de sua própria impossibilidade, transcendendo as fronteiras de sua identidade e aventurando-se em territórios desconhecidos. Essa experiência de “excesso”, como a descreve Silva, ecoa de maneira intrigante com a vivência anteriormente descrita no contexto dos coros de Goiás. Ambas delineiam um processo de autotranscendência, em que o sujeito se lança ao desconhecido, buscando um entendimento mais profundo de si mesmo e do mundo ao seu redor.

Mas, qual desconhecido? O canto coral goiano, embebido de nuances ainda por compreender, exige, a nosso ver, uma imersão profunda. Segundo Luiz Tatit (2021, p. 43),

“nunca a fala é só fala e nem o canto só canto”, o que implica que há camadas de significado a serem exploradas. Assim, é essencial abordar esse repertório não apenas como ouvintes passivos, mas também como participantes ativos, com propósitos bem definidos, como neste estudo. Essa abordagem proporciona uma base sólida para a captura, ou melhor, compreensão das sensibilidades únicas desse universo coral. Como já mencionado, o canto nunca é apenas canto.

Sobre minha experiência, há duas dimensões fundamentais a serem consideradas. Primeiramente, ela engloba uma conexão mais ampla, como tenho proposto neste trabalho, ao chamá-lo de “pesquisa por mim empreendida”. Essa pesquisa não é apenas minha, uma vez que é composta por vozes em primeiro plano (sons reais) e em segundo plano (sons harmônicos), provenientes tanto de interações diretas quanto indiretas. Em segundo lugar, ao imergir em dois coros com propostas distintas, mas com um repertório representativo de Goiás, esta pesquisa adquire uma vivacidade que, a meu ver, nem mesmo o conceito denominado “alcance da graça sublime” (Junker, 2013) ou o conceito de “ser afetado” (Favret-Saada; Siqueira, 2005) contemplam, seja no aspecto prático ou teórico. Estes conceitos se referem ao que as pessoas experimentam ao participarem passivamente (elas apenas “estão”, elas “não são”) de um coro ou ritual, enquanto minha abordagem destaca a importância do “trabalho de campo”, intimamente ligado ao Estágio Docência, de um pesquisador-músico da própria área – diferenciando-me dos contextos discutidos nos dois trabalhos supracitados, pois faço parte ativa da comunidade musical, trazendo minha experiência como músico e acadêmico para esta pesquisa.

Após os parágrafos anteriores, surge a reflexão sobre o paradoxo entre arrancar o sujeito de si próprio e governar a si mesmo. Silva (2024, p. 228-230) convida a pensar como a ideia de colocar-se no “limiar da [nossa] própria impossibilidade” parece contraditória em relação ao conceito de “parresía”, entendido como o ato de fazer-se a si mesmo um cuidado de si, por meio da coragem de expressar a própria verdade. No entanto, ela nos sugere que esse paradoxo pode ser explorado quando nos permitimos “[experimentar] o acaso das fendas filosófico-poéticas”. O que o acaso das fendas filosófico-poéticas me permitiu enxergar na minha imersão coral no Estágio Docência?

Entendo que essa ideia de experimentar nos convida a ir além dos limites do pensamento convencional e a nos permitir ver o que está além dos muros do comum. É como se nos abrissemos para um novo horizonte de compreensão, em que as nuances anteriormente despercebidas começam a se revelar. Ao nos comportarmos como “horizonte de eventos”,

suspendendo nossas preconcepções e permitindo-nos ser atraídos pelo olhar do sujeito, podemos captar o que antes escapava entre os dedos. Essa mudança de perspectiva, em resposta à questão acima, nos possibilita uma compreensão mais profunda, abrangente e complexa do que permeia o coro, podendo revelar camadas de significado e beleza, ou seja, sensibilidades outras que enriquecem nossa experiência musical. Isso é uma abertura representativa ou permitida pelo acaso das fendas filosófico-poéticas.

Desse modo, nas obras goianas analisadas inicialmente, observamos se em tais composições estão presentes: temas líricos ou narrativos constituído por formulações linguistas (à história, tradições, mitos ou eventos específicos); influência cultural e histórica (relacionados a eventos históricos, tradições culturais, folclore local ou acontecimentos importantes na região); e, talvez, em última instância, elementos musicais característicos (uso de componentes melódicos, escalas regionais, ritmos típicos¹⁵³, instrumentação específica ou qualquer elemento musical que tenha uma associação clara com a região) para obras de maior envergadura¹⁵⁴. Esperamos que, ao observarmos isso, sensibilidades (gestos e/ou modos de dizer da letra e da voz nativa¹⁵⁵; nesse caso, noutras palavras, aquilo que está por trás da música coral goiana) emergem e nossa perspectiva seja enriquecida.

No segundo momento, que diz respeito à revisão sistemática (ver o primeiro parágrafo deste tópico), tornou-se evidente a dificuldade de encontrar composições/peças corais originais, bem como o desafio de acessar os acervos mencionados na literatura pesquisada. Ou seja, sendo mais claro, as composições corais citadas na revisão sistemática não foram disponibilizadas pelos autores dos estudos ali levantados, nem houve indicação de onde poderiam ser encontradas.

6.2 COMPOSITORES E SEUS ACERVOS CORAIS

Diante desse cenário, marcado pela dificuldade de acesso às composições corais mencionadas na literatura, optou-se por estabelecer contato direto com os compositores que foram sendo identificados ao longo da pesquisa. À medida que tais contatos resultaram em

¹⁵³ Havendo essa ocorrência, e se julgarmos necessário, observaríamos um aspecto denominado por Tatit (2021, p. 161) de figurativo. O aspecto figurativo “atrela o ritmo ao modo de dizer como se esse pudesse exercer um certo controle sobre as marcações [daquele]”.

¹⁵⁴ Esse delineamento foi cuidadosamente posto na introdução desta tese. Em síntese, parece significar uma reprodução linguística de gestos sonoros (Tatit, 2021, p. 140) de Goiás.

¹⁵⁵ Perspectivas a partir de Tatit (2021, p. 69, 71, 171).

manifestações de concordância, foi possível formalizar parcerias que viabilizaram o acesso às obras e aos respectivos materiais musicais.

O primeiro deles foi Estercio Marquez Cunha. Sucedeu-se assim. No dia 16 de agosto de 2023, entrei em contato com o mencionado compositor, que prontamente concordou em compartilhar seu acervo coral. Marcamos um encontro em sua residência para o dia 18 do mesmo mês, numa “sexta-feira depois do almoço”. Chegada à data, dirigi-me à sua casa com bastante antecedência. Enquanto o horário “depois do almoço” não chegava, fiquei apenas contemplando a paisagem bucólica daquela rua, que mais parecia um bosque. Às 13h30min, enviei-lhe uma mensagem avisando que estava por ali. Momentos depois, estávamos no interior de sua casa. Aliás, uma bela casa, com ar clássico e erudito. Durante essa reunião, ele gentilmente mostrou todo o seu acervo de obras corais, recolhendo cada uma e colocando-a sobre a mesa. Tivemos uma longa e agradável conversa, durante a qual perguntei sobre cada uma de suas composições. Ao final da reunião, solicitei a Estercio Marquez Cunha a permissão para digitalizar seu acervo para fins desta pesquisa. Ele prontamente concordou. Levei a pasta com o acervo para digitalização na copiadora¹⁵⁶ da EMAC. As digitalizações foram concluídas em 22 de agosto e, no dia seguinte, 23 de agosto, devolvi os arquivos físicos ao compositor. Esta se tornou a primeira fonte documental para o presente estudo – considerando, claro, obras originais para coro.

Quadro 11 - Acervo de obras corais de Estercio Marquez Cunha¹⁵⁷

(continua)

Nº	TÍTULO	DESCRIÇÃO	PÁGINAS	DATA
1	Coral n. 1	Coro SCTB	5	1970
2	Reza		14	1971
3	Lírica n. 1	para sexteto vocal	14	1973
4	Lírica nº2	Para coro	9	1974 (?)
5	Adorador: uma leitura da palavra-poema de Ieda Schmaltz para coro	Coro SCTB	11	1974
6	Lírica n. 3	2 grupos corais	6	1975
7	Cânone	2 Grupos	2	1976

¹⁵⁶ Copiadora por nome Play Cópias.

¹⁵⁷ **Nota 1:** A quantidade de páginas se refere ao arquivo. Dentro de alguns arquivos há apenas escritas à mão, mas também estas e suas editorações. **Nota 2:** A peça Reza é a que apresenta mais arquivos, um total de sete, entre os originais e as cópias em preto e branco (5, 6, 7) e coloridas (1, 2, 3, 4). Alguns desses arquivos têm bordas parcialmente incompletas, manchadas pela qualidade da impressão. Em certos arquivos, a explicação das convenções aparece no início e, em outros, ao final. Entre as digitalizações coloridas, as completas são a primeira e segunda. E, definitivamente, elas são a mesma obra, mas em escritas diferentes. **Nota 3:** Os títulos ou datas com “(?)” são dúvidas que surgiram, mas que, de um modo ou de outro, os arquivos deixam claros. **Nota 4:** Os coloridos mostram a sequência das composições.

(conclusão)

Nº	TÍTULO	DESCRIÇÃO	PÁGINAS	DATA
8	Música para coro e percussão (Oklahoma City)		29	1979
9	Music for choir, brass and percussion		15	1980
10	Lírica Infantil	Canto e brincadeiras: função educativa	4	1982
11	Choro 1 (?):	Pra quarteto vocal masculino. Sem texto.	2	1989
12	Choro 2 (?):	Pra quarteto vocal masculino. Sem texto.	3	1989 (?)
13	Vocalis: Para coro misto. Para o IX Painele de Regência Coral		6	1989
14	Imagem	Coro SCTB	1	1990
15	Imagens	Coro; soprano solo; 2 flautas; triângulo; harmônico	16	1991
16	Meditações de um amigo	I, II, III	3	1991
17	Bicho Morto: Para áudio-visual de Rosari Steves e Henrique Aguirre		7	1992
18	Serenata que não fiz	Coro (SCTB) e clarineta Sib	7	1992
19	Variações sobre dor e solidão maior	Quarteto vocal; clarineta em Sib; piano	19	1993
20	Magnificat	Coro (SCTB), soprano solo, flauta, violão ¹⁴	14	1997
21	Cantigas de Natal: Sobre temas populares em Goiás.	Coro; flauta; clarinete em Sib; fagote; pandeiro; violão.	35	1998
22	Tempo - Silêncio povoador	Coro SCTB	7 [falta a página 4 da escrita à mão]	2001 (?)
23	Coral n. 2	Coro SCTB	4	2010
24	Coral n. 3	Coro SCTB	4	2011
25	Lírica nº4: coro misto		1	2013
26	Queimada: Em comemoração aos 20 anos do Coro Sinfônico de Goiânia	I, II, III O compositor usa a escrita não convencional/notação não convencional. A obra faz alusão ao Cerrado: “queima o cerrado”.	25	2019

Fonte: Do autor com base no acervo cedido por Estercio Marquez Cunha (2024).

Após este primeiro achado, continuei a busca por mais composições. Estive atento a tudo o que me chegava aos olhos para ler – teses, dissertações, artigos, livros, matérias de jornal – e a tudo o que me chegava aos ouvidos, como conversas informais com regentes, cantores e compositores. E foi ao ler uma matéria publicada no *Jornal Opção* que conheci outro compositor, passando este a figurar como proponente nesta pesquisa. Trata-se de

Fernando Passos Cupertino de Barros, que também é médico. Imediatamente comecei a buscar mais informações sobre ele. Descobri que era da Cidade de Goiás, ou seja, vilaboense, e que tinha composições corais. Entrei em contato no dia 19 de agosto de 2023. Após algumas trocas de e-mails, ele me enviou, no dia 22 de janeiro de 2024, um artigo¹⁵⁸ que continha a relação de parte de suas obras, algumas compostas entre 2020 a 2023, seguido, no dia seguinte, pelo envio do material disponível em PDF. Fernando Cupertino, como é mais conhecido, foi o último aluno de Osvaldo Lacerda¹⁵⁹ – informação que ele nos comunicou por e-mail.

Quadro 12 - Acervo de obras corais de Fernando P. C. de Barros compostas entre 2020 e 2023

(continua)				
Nº	TÍTULO	DESCRIÇÃO	PÁGINAS	DATA
Obras para coro, com ou sem acompanhamento				
1	Seis motetos em tempo de pandemia	para coro misto a cappella		maio e junho 2020
2	Tantum ergo	para coro masculino a quatro vozes	6	outubro de 2020
3	Tantum ergo	para coro misto a cinco vozes a cappella - em memória de Darcília Amorim	4	outubro de 2020
4	Sub tuum praesidium			outubro de 2020
5	Cantiga	para coro misto a cappella, com texto de Manuel Bandeira – homenagem a Osvaldo Lacerda		outubro de 2020
6	Ave Maria	para coro misto, com órgão, em memória de meus pais		outubro de 2020
7	Ave Maria	versão para coro misto e orquestra de cordas, em memória de meus pais		outubro de 2020
8	Beijai o menino	coro misto a cappella		novembro de 2020
9	Salve Regina			Ano Novo de 2021
10	Ave Maria	para coro misto, com ou sem acompanhamento		janeiro de 2021
11	Missa quaresmal em ré menor	para coro misto e órgão		janeiro de 2021
12	A São Benedito de Palermo	para coro misto e órgão, com texto de José Moacyr Cadenassi, natural de São Paulo		março de 2021
13	Tantum ergo	para coro misto e harmonium	3	Páscoa, 2021

¹⁵⁸ BARROS, Fernando C. de. Produção musical e pandemia: um relato. In: INSTITUTO DE HIGIENE E MEDICINA TROPICAL, 22., 2023, Lisboa. [Anais] Instituto de Higiene e Medicina Tropical. Lisboa: Instituto de Higiene e Medicina Tropical, 2023. p. 102–108. DOI: <https://doi.org/10.25761/anaisihmt.447> Acesso em: 23 de jan., de 2024.

¹⁵⁹ Osvaldo Lacerda (1927–2011) dedicou sua vida ao ensino da música, atuando como professor de Teoria Elementar, Solfejo, Harmonia, Contraponto, Análise Musical, Composição e Orquestração. Autor de diversas publicações, suas obras foram adotadas em instituições de ensino musical no Brasil e em Portugal. Sua produção artística, amplamente executada no Brasil e no exterior, inclui peças para piano, canto e piano, coro, música de câmara, orquestra e banda. **MÚSICA BRASILIS**. Osvaldo Lacerda. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/pt-br/compositores/osvaldo-lacerda/>. Acesso em: 28 mar. 2025.

(continua)

Nº	TÍTULO	DESCRIÇÃO	PÁGINAS	DATA
14	Ao Senhor dos Passos	para coro misto, voz solista de tenor, e órgão, com texto de Frei José Moacyr Cadenassi (em ocasião da Páscoa)	7	Páscoa de 2021
15	Missa breve em honra ao Divino Espírito Santo	para coro misto e órgão		maio de 2021
16	Louvado sejas, ó Criador	para coro misto e órgão, com texto de José Moacyr Cadenassi		junho de 2021
17	Missa breve em dó menor	para coro misto e órgão		julho de 2021
18	De madrugada, o ensinamento	para coro misto e órgão, texto de José Moacyr Cadenassi,		julho de 2021
19	Canto de Natal	para coro misto e órgão, com texto de Manuel Bandeira		agosto de 2021
20	O menino está dormindo	para coro misto e órgão		agosto de 2021
21	Missa do Natal do Senhor	para coro misto e órgão, texto de José Moacyr Cadenassi		setembro de 2021
22	Ave Maria	para Letícia e Lucas		setembro de 2021
23	Róseo Menino	para coro misto e órgão		Natal de 2021
24	Pai Nosso	para coro a cappella		Natal de 2021
25	Tantum ergo	para coro misto, com ou sem acompanhamento, e harmonium	3	janeiro de 2022
26	Popule meus	para coro misto e órgão		abril de 2022
27	Ofício de Nossa Senhora	para coro misto e órgão		abril de 2022
28	In Te Domine speravi	para coro misto e órgão		junho de 2022
29	Tantum ergo	Para coro misto, a oito vozes, com ou sem acompanhamento (de órgão) para a festa de S. Bento. Dedicada aos irmãos da Abbaye Notre-Dame de Tournay.	14	julho de 2022
30	Prece de Natal	para coro misto e órgão, com texto de Heloísa Helena Campos Borges		agosto de 2022
31	Missa breve em Fá Maior	para coro misto e órgão		agosto de 2022
32	Missa comemorativa aos 150 anos de morte de José Joaquim da Veiga Valle	para coro misto a quatro vozes e órgão		novembro de 2023
Obras sinfónicas e corais-sinfónicas				
32	Natal em Goyaz			janeiro de 2020
33	Marcha sinfónica			janeiro de 2020
34	Sinfonietta	em quatro movimentos		janeiro de 2020
35	Valsa-capricho no 2	versão para orquestra		janeiro de 2020
36	Te Deum			junho de 2020
37	Adeste fidelis	arranjo para orquestra		dezembro de 2020
38	Oremos pelo nosso bispo,	para coro e orquestra		janeiro de 2022

(conclusão)				
Nº	TÍTULO	DESCRIÇÃO	PÁGINAS	DATA
39	Concerto	para trombeta e orquestra		fevereiro de 2022
40	Idílio	para piano, cordas, trompas e percussão		maio de 2022
41	Minha terra	marcha sinfônica		julho de 2021
42	Valsa sentimental			agosto de 2020
43	Suite sinfônica no. 2 – Maracatu			agosto de 2020
44	Meditação			agosto de 2020
45	Missa breve para as festas de Nossa Senhora			setembro de 2020
46	Missa ferial			setembro de 2020
47	Acalanto			outubro de 2021
48	Toada	versão para orquestra		dezembro de 2020
49	Variações concertantes sobre “Noites Goianas”			março de 2022

Fonte: Do autor (2024) com base em Barros (2023, p. 103-104) e no acervo cedido pelo compositor.

Além dessa segunda descoberta, ampliei minha busca por novas composições. Ao acompanhar as movimentações do cenário musical, lembrei-me da Orquestra Sinfônica de Goiânia e da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás (OSJG) e decidi contatá-las. Nesse percurso, cheguei ao Maestro Eliseu Ferreira. Perguntei-lhe se possuía edições em PDF de obras corais genuinamente goianas ou CDs com composições goianas que pudesse compartilhar, pois havia identificado algumas dessas obras em alguns programas do Coro Sinfônico de Goiânia. Em resposta, ele sugeriu que eu procurasse Fernando Cupertino, a quem já havia contatado, e Juliano Lima Lucas.

No dia 14 de maio de 2024, às 21h57, entrei em contato com Juliano Lima Lucas – compositor, pianista, professor do Instituto Federal de Goiás (IFG) e doutor em Música pela Universidade de São Paulo (USP) – e falei-lhe sobre a pesquisa e perguntei se ele tinha composições corais. Ao obter uma resposta positiva, perguntei se ele poderia compartilhar comigo para a pesquisa em questão. Novamente, respondeu positivamente e, no dia 21/07/2024, me enviou suas composições corais.

Quadro 13 - Acervo de obras corais de Juliano Lima Lucas¹⁶⁰

Nº	Título	Descrição	Páginas	Data
1	Angele Dei	SSCCTTB	6	
2	Da pacem Domine	SCTB	3	
3	De profundis	SCCTTB	8	
4	Missa para coro e piano - 1 - Kyrie	SCTB & PIANO	9	
5	Missa para coro e piano - 2 - Gloria	SCTB & PIANO	13	
6	Missa para coro e piano - 3 - Credo	SCTB & PIANO	14	
7	Missa para coro e piano - 4 - Sanctus	SCTB & PIANO	8	
8	Missa para coro e piano - 5 - Agnus Dei	SCTB & PIANO	3	
9	Pater Noster	SCTB; Dedicado ao Coro Juvenil de Goiânia.	4	
10	Sei du mit mir	Soprano solo; SCTB; Texto do padre Wilhelm Meyer (1879-1957). Dedicado ao Instituto do Sagrado Coração de Jesus. Para solo de soprano e coro misto a quatro vozes.	5	Goiânia, 24 de abril de 2008.
11	Veni Sancte Spiritus	SSCCTTB	5	
12	Verbum caro factum est	SSCCTTB	2	

Fonte: Do autor (2025) com base no acervo cedido por Lucas (2024, p. 103-104).

É interessante mencionar que entrei em contato com a coordenação de algumas instituições musicais em Goiás. Uma delas foi o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, ao qual encaminhei minha solicitação em 31 de janeiro de 2024. Em 11 de agosto do mesmo ano, recebi a resposta, acompanhada das obras de Juliano Lima Lucas. As demais instituições, até a presente data, não responderam.

6.3 A MULTIPLICIDADE DO CANTO: OUTROS APONTAMENTOS BREVES

Esse repertório coral dos compositores supracitados talvez nos revele histórias outras, percepções outras e sensibilidades outras da historiografia de Goiás por intermédio do canto. Cantar, segundo o pensamento de Tatit (2021, p. 73), “é também dizer algo, só que de um modo especial”. Sobre esse aspecto, enquanto coralista, não apenas ouvi e cantei esse “algo especial”, mas fui profundamente tocado pela linguagem que emana do canto goiano, experiência vivida, como já ressaltado, durante minha participação nas disciplinas ministradas pela maestrina Vanessa Bertolini e pelo maestro Angelo Dias.

¹⁶⁰ Apenas a peça nº 10 veio com datação. As demais podem ter sido compostas [entre 2015 e 2025].

Enquanto Zumthor (1993) discutiu a multiplicidade da voz, neste trabalho, a vocalização coral nos leva a considerar a multiplicidade do canto. Para onde essa vocalização¹⁶¹ pode nos direcionar? O que essas vozes têm a nos revelar sobre o lugar, o tempo e a memória coletiva?

Essas são indagações que guiam o percurso analítico iniciado no próximo capítulo, no qual apresento a análise de obras selecionadas dos três compositores aqui abordados, com o intuito de aprofundar a compreensão de suas linguagens e contribuições ao repertório coral goiano.

¹⁶¹ Quais e quantas são essas vocalizações?

7. “O CÂNTICO DA TERRA”¹⁶²: ANÁLISES TENSIVAS DA LITERATURA CORAL GOIANA¹⁶³

Para contextualizar o leitor, é fundamental destacar que as composições levantadas/descobertas nesta pesquisa encontram-se enraizadas na tradição musical goiana, cujas características foram amplamente documentadas por Mendonça (1981), Rodrigues (1982), Borges (1999) e Oliveira, Amaral e Nascimento (2024), especialmente no que tange à predominância da música religiosa, presente nas celebrações festivas de cunho religioso, bem como pela modinha e pela seresta, que, juntas, constituem a base da música de Goiás.

A influência desses gêneros (música religiosa, modinha e seresta) não se restringe ao passado; ela se perpetua na prática coral contemporânea em Goiás, evidenciando a continuidade dessa tradição musical. O Coro de Câmara da UFG, por exemplo, do qual o autor desta pesquisa fez parte, interpretou arranjos baseados na modinha e na seresta, evidenciando a permanência dessas tradições na produção musical atual. Nesse sentido, parte-se da hipótese de que as composições analisadas, ainda que apresentem inovações decorrentes das formações e experiências individuais de seus autores, preservam, em sua essência, os elementos estruturais característicos da tradição musical goiana.

Destaca-se a relevância da modinha, bem como do lundu, gênero igualmente associado à constituição da música brasileira e presente no ambiente cultural da antiga Vila Boa. Em *A Música em Goiás* (Mendonça, 1981, p. 330), afirma-se que “toda a Música Popular Brasileira se encontra baseada no lundu e na modinha”. A modinha, por sua vez, tem origem na “moda a solo feita por mestres eruditos ou por compositores de ópera”, enquanto o lundu, inicialmente marcado pela “percussão ruidosa dos atabaques”, foi transformado em canção solista “pelas mãos fidalgas das sinhás-moças, ao som do cravo e do piano”. Esse vínculo também se evidencia em *A Modinha em Vila Boa de Goiás* (Rodrigues, 1982, p. 97), que apresenta indícios de que a modinha esteve fortemente presente no desenvolvimento da cidade, consolidando-se em um “ambiente músico-teatral-literário”. No contexto goiano, esses gêneros desempenharam papéis distintos: a modinha era presença constante nos saraus, enquanto o lundu se consolidou nos espaços boêmios da Cidade de Goiás.

¹⁶² Cora Coralina / O cântico da terra / Melhores Poemas / 3ª ed. rev. e ampliada (2008, p. 311).

¹⁶³ O presente capítulo foi **apresentado como comunicação** no XXIII miniENAPOL de Semiótica, realizado no dia 22 de outubro de 2025, das 14h30min às 16h30min, pelo Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística (DL/FFLCH-USP). Cadernos de Resumos: <https://linguistica.fflch.usp.br/node/1069>. O trabalho também foi **aceito para publicação como artigo** na *Revista Orfeu*, periódico da área de música: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/index>.

Além disso, é sabido que “os poetas vilaboenses tinham como forte fonte de inspiração as belezas de sua cidade, de sua amada, ou expandiam seus padecimentos de amor” (Mendonça, 1981, p. 335). Talvez ainda inspirados pelo primeiro professor de Vila Boa/Cidade de Goiás, um poeta nomeado em 1787 por nome Antônio Bartolomeu Cordovil (Rodrigues, 1982, p. 31). Este, por sua vez, foi sucedido pelo “Pe. José Joaquim Pereira da Veiga (1772-1840), renomado músico goiano [...]” que trouxe “para o sertão goiano a influência benéfica” do seu mestre, com quem estudou música – um dos maiores gênios da música brasileira –, o Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Essa influência fez com que “a música que se ouvia na terra dos goiases se assemelhasse à música brasileira” (Borges, 1999, p. 16); ou, dito de outra forma, de outros cantos do país.

Exemplos expressivos dessa tradição podem ser encontrados nas canções *Noites Goianas*, com música de Joaquim Santana (1882-1915) e letra de Joaquim Bonifácio (1883-1923), e *Balada Goiana*, composta e escrita por Manoel Amorim Felix de Souza. Essas obras, entre outras, exaltam e fortalecem o sentimento de identidade e orgulho goiano.

As trocas de mensagens com os três compositores goianos permitiram identificar que, independentemente do idioma adotado nas obras, seja o português ou o latim, as composições corais mantêm características que ecoam a tradição musical de Goiás, reafirmando sua influência mesmo em produções contemporâneas. Convém sublinhar que a presença da letra sacra se destaca como um elemento fundamental, estando presente em praticamente todas as composições de dois dos três compositores selecionados para esta análise.

A aplicação prática da semiótica tensiva na análise de um texto musical, ou seja, a partitura¹⁶⁴, ainda precisa ser mais bem estruturada, pois ainda há pouco material de aplicação prática da análise tensiva em obras musicais. E, é bem possível que ela não seja tão determinista a ponto de dizer, por exemplo, que se há dissonância, então temos mais intensidade. Na verdade, qualquer ideia que proponha tal fixação no campo da percepção musical, tem o risco de ser muito limitada. A análise tensiva é muito relativa e a dependência entre o esperado e o inesperado, entre o impactante e o tênue, varia conforme uma determinada imanência textual (elementos do próprio texto; no caso desta tese, a partitura), um determinado sistema, um determinado perfil (etc.) de enunciador-enunciatário. Dessa forma, as análises musicológicas mais tradicionais (fraseológicas, melódicas, harmônicas,

¹⁶⁴ Também denominada projeto enunciativo original, no qual predomina a fixação dos parâmetros considerados relevantes pelo compositor.

rítmicas etc.) funcionam bem para a tensiva, desde que se pese o que causa ou não impacto no enunciatário¹⁶⁵.

Na tese *Por uma enunciação musical*, a análise tensiva que Bonin (2023) realiza é centrada na partitura da peça *Choro nº 6*, de Villa-Lobos. O autor mostra que se pode ter impacto tanto quando há aceleração de andamento musical quanto quando há desaceleração de andamento musical; que podemos ter impacto tanto quando há aumento da intensidade sonora (dinâmica) quanto quando há diminuição da intensidade sonora (dinâmica). Isso é a relatividade tensiva: tudo depende do modo como o enunciador dispõe da relação entre os elementos musicais. Outro autor que segue essa mesma perspectiva, mas voltado à performance violonística, é Lemos (2022), na tese intitulada *A construção de sentido na performance de violão solo no ato e no tempo*.

Agora, é sempre bom ter em mente que não haverá uma análise tensiva que se preocupe propriamente com “notas”, “escalas”, “timbre” ou qualquer coisa muito concreta do ponto de vista musical. A aplicação tensiva não está nesse nível tão concreto de análise; para isso, já há muitas saídas metodológicas no campo da musicologia em geral – que, como já apresentado, não é o nosso foco.

Retomando o que já foi discutido, nosso olhar sobre a literatura coral se voltará para os elementos identitários de Goiás. Essa perspectiva fundamenta o recorte analítico a seguir, centrado na essência do lugar.

7.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O CORPUS

Para a presente investigação, foi selecionada uma peça¹⁶⁶ representativa do repertório coral goiano contemporâneo: *Coral nº 2*, composta em 2010, por Estercio Marquez Cunha. A escolha dessa peça responde a critérios estéticos, históricos e simbólicos, alinhados ao objetivo da tese de compreender a produção coral goiana como prática semiótica sensível, inserida no campo das performances culturais.

¹⁶⁵ Termo da semiótica discursiva referente ao destinatário do discurso, ou seja, aquele a quem o enunciador (quem fala ou escreve) se dirige no ato de enunciar (Enunciatário, 2025).

¹⁶⁶ Inicialmente, a proposta contemplava a análise de duas obras: *Coral nº 2* (2010) e *Queimada* (2019), ambas de Estercio Marquez Cunha. Posteriormente, cogitei incluir mais duas peças: *Missa comemorativa aos 150 anos de morte de Veiga Valle* (2023), de Fernando Cupertino, e *Pater Noster* (2018), de Juliano Lima Lucas. Contudo, diante da densidade teórica exigida pela pesquisa, optei por restringir o recorte a uma única peça. Essa delimitação, no entanto, não compromete a representatividade do repertório coral goiano contemporâneo, uma vez que a peça escolhida sintetiza aspectos fundamentais, já desde sempre apresentados como recorte para a abordagem proposta.

Como já mencionado, o compositor é natural de Goiatuba-GO e mudou-se para Goiânia em 1942, ocasião em que iniciou sua formação musical. Em entrevista concedida a Othaniel Alcântara (2021a, 2021b), inicialmente, estudou piano em aulas particulares com Amélia Brandão Nery (Tia Amélia, 1897-1983), pianista de renome internacional e figura de destaque no ensino do instrumento em Goiânia, como documenta Pina Filho (2002, p. 147), e com Nize de Freitas (Dona Nizinha), filha do primeiro prefeito da cidade, Venerando de Freitas Borges. Esta última foi responsável por sua preparação para o exame de ingresso no Conservatório Goiano de Música.

No Conservatório, estudou com a pianista Dalva Maria Pires Machado Bragança, que o incentivou fortemente a dar continuidade à sua formação fora do estado. Além do piano, o compositor estudou Teoria Musical, Solfejo e Canto Coral com Maria Lucy Veiga Teixeira.

Em 1959, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde frequentou o Conservatório Brasileiro de Música (CBM) e a Escola Nacional de Música. Seu primeiro contato foi com a professora Elzira Polônio Amabile, que lecionava em ambas as instituições. Após essa preparação, ingressou no Bacharelado em Piano do CBM, concluído em 1964.

Ingressou, em 1967, por concurso como professor na Universidade Federal de Goiás (UFG). Posteriormente, ampliou sua formação no exterior. Em 1980, obteve o título de mestre em Música pela Oklahoma City University (EUA), sob orientação do professor Dr. Ray Edward Luke (1928-2010). Dois anos depois, em 1982, concluiu o doutorado em Artes Musicais/Composição na mesma universidade, orientado pelo Dr. Irvin Wagner (1912-2004).

Após concluir seus estudos no exterior, retorna ao Brasil para retomar seu posto de professor na UFG, instituição na qual atuou até sua aposentadoria, em 1995.

Como se pode observar, embora Estercio Marquez Cunha tenha realizado parte de sua formação no Rio de Janeiro e, posteriormente, no exterior, sua trajetória inicial esteve profundamente enraizada em Goiás. Em Goiânia, estudou com alguns dos nomes mais representativos da música local, personalidades que desempenharam um papel central na consolidação do ensino musical no estado. Posteriormente, ao ingressar como professor da Universidade Federal de Goiás e permanecer em seu estado natal, manteve vivo esse vínculo com mestres locais e com outras referências musicais. Essa permanência contribuiu para torná-lo um compositor sensível a temas goianos, dimensão que se reflete em suas obras, como destacam Carvalho (2012) e Barbaresco Filho (2016).

Cunha teve sua trajetória amplamente reconhecida. Em 17 de novembro de 2016, recebeu o Troféu Jaburu, maior honraria cultural concedida pelo Governo do Estado de Goiás.

Em 02 de junho de 2025, recebeu o título de professor emérito pela UFG. Sua produção, embora dialogando com tradições locais, pode-se dizer que se insere de modo consistente no cenário mais amplo da música coral brasileira.

De suas composições, foi selecionada a *Coral nº 2*, obra que (i) evoca o tempo ancestral e afetivo da memória e do pertencimento territorial; (ii) articula materiais musicais que transitam entre o sagrado (paz), o histórico, o simbólico e o político (vida-verdade). “Toda percepção parte do silêncio” (Cunha, 2022, s.p): para o compositor, em tempos remotos, o Cerrado goiano oferecia a possibilidade de experimentar o silêncio e, a partir dele, perceber os sons que emergiam, como o da “folha de uma mangueira que se desprende [de sua copa] e [cai], batendo de galho em galho” (testemunho do próprio compositor). O silêncio, em suas composições, revela-se como uma chave para a compreensão do território goiano; e compor, nesse horizonte, significa integrar-se à sociedade. Esse fazer musical conduz à descoberta de quem se é e de como se estabelece a relação com a sociedade. Assim, a peça coral constitui-se como um espaço de ressonância múltipla, à semelhança dos harmônicos que se desdobram a partir de cada nota, situando-se no entrelaçamento entre estética e identidade cultural.

Como já foi assinalado, a partitura é compreendida como um texto, um texto musical. Em Zumthor (1993, p. 287-288), no livro *A letra e a voz*, encontramos elementos para conceber esse texto musical como “poético vivo” e provisório: “O texto se tece na trama das relações humanas múltiplas [...] do corpo, do gesto, da voz, canalizando a teatralidade de antigas culturas.” O texto musical se reinventa em cada ocasião performática, tecendo e renovando significados em cada contexto e em cada sujeito que com ele interage. A obra coral encontra na partitura o seu primeiro campo de realização, ou seja, sua materialidade, e, ao mesmo tempo, abre-se à atualização em cada performance, que a expende e renova.

7.2 DISPOSITIVOS TEÓRICOS-OPERACIONAIS DA ANÁLISE

Sob a ótica de Zumthor (1993, p. 289), a análise tensiva não se limita ao som: abarca a presença física da execução coral, indicando um “algo” que antecede a própria performance. É o que o autor denomina “memória imperecível, toda vez que se presentifica”, noção que se conecta diretamente à ideia do canto coral como herança cultural e memória coletiva goiana.

Antes de adentrarmos nos dispositivos teórico-operacionais, é necessário esclarecer de que modo estamos compreendendo a semiótica tensiva, em sua estrutura ampla e restrita para

os propósitos desta pesquisa, bem como a relação entre a partitura (plano de expressão) e a emergência de efeitos de sentido (plano de conteúdo) que dela surgem:

Quadro 14 – Transposição do plano de expressão para o plano de conteúdo

PLANO DE EXPRESSÃO (forma e materialidade) (dimensão material; forma/"planilha, tabela, diagrama, [...], língua natural", [partitura])				PLANO DE CONTEÚDO (efeitos de sentido/das emoções)
(1) Essas grandezas “unem-se pela tensividade” – “o lugar imaginário”. (2) São categorias pré-semiotizantes que atuam antes da categorização significante-significado¹⁶⁷. (3) Diz respeito à materialidade sensível da forma disposta na partitura ou na performance (som, voz, ritmo, corpo, gestualidade, etc).	Intensidade (Regente)	Exemplo geral de intensidade: Um crescendo vocal (aumento gradual de intensidade) orienta a percepção do impacto emocional. Trata-se das vibrações sonoras, alturas e dinâmicas, ou seja, daquilo que é percebido ou ouvido como variações de força	Modulações tensivas ¹⁶⁸ : Articulação entre subdimensões (aspectos de extensão e contração do campo sensível) e foremas (direção, posição, elã), cuja interseção origina as valências tensivas. Considerando-se a existência de 3 foremas e 4 subdimensões, tem-se 12 possíveis valências tensivas. Em virtude da complexidade combinatória, optamos por não exemplificá-las neste quadro.	Refere-se ao significado que emerge da forma; bem como a afetos, atmosferas, significações culturais. O significado emerge quando essas modulações passam a ser percebidas como efeitos de sentido vividos (não apenas formais).
	Extensidade (Regida)	Exemplo geral de extensidade: O espalhamento do som no espaço (reverberação, quantidade de vozes, eco) configura a extensidade, entendida como desdobramento ou projeção espacial da intensidade.		Exemplo de significado correspondente à intensidade: sensação de elevação ou transcendência, efeito de ampliação afetiva. Exemplo de significado correspondente à extensidade: sentimento de introspecção, amplitude memorial ou peso histórico, efeito de espacialização afetiva.
A TENSÃO É A PONTE O plano de expressão se intensifica e se modula¹⁶⁹, e essas modulações fazem emergir efeitos de sentido no plano de conteúdo.				

Fonte: Do autor com base nos construtos de Zilberberg (2006, p. 168, 173; 2011, p. 66, 72), Tatit (2019, p. 18, 19, 117, 136, 137) e Bonin (2023, p. 60).

¹⁶⁷ Exemplos. (1) A palavra “piano” (significante) refere-se ao conceito mental de um piano (significado). Antes de falarmos “isso significa XYZ”, o fenômeno já se apresenta a nós como uma experiência sensível. (2) No campo da estética musical, antes de atribuírmos um significado comum/convencional a um evento sonoro, nós já estamos sentindo o impacto de suas tensões. Imaginemos um acorde dissonante e forte (f) com um *cluster* harmônico. Antes de nomearmos esse acorde como “dissonante” ou “dramático”, sentiremos a pressão tensiva dele. (3) Da mesma forma, uma linha melódica suave, com notas longas (em semibreves) e espaçadas (com ligaduras), já nos afeta como um campo de relaxamento ou contemplação, antes mesmo de categorizarmos isso como “calma” ou “tristeza”.

¹⁶⁸ Importante mencionar que as valências (resultantes da interseção entre os foremas e subdimensões) são as potencialidades de sentido que ainda não se realizaram como efeito do plano de conteúdo. Isso ocorre porque a valência é uma forma ainda aberta, sujeita a atualização sensível.

¹⁶⁹ *Modulação*: variação de amplitude, frequência. *Modular*: variar o tom, regular – “Quando queria alguma coisa do pai, a menina modulava a voz em tom lamentoso”. (Borba, 2011, p. 931). No contexto de *Coral n.º 2*, o tom lamentoso observado na partitura pode ser interpretado, analogicamente, de forma semelhante ao exemplo do dicionário. Assim como a menina ajusta a sua voz para comunicar um desejo, o compositor modula o discurso musical para instaurar um “querer” estético, um gesto que convida o actante (ouvinte, pesquisador) a compartilhar uma atmosfera de melancolia e evocação. Nesse sentido, a modulação opera como elo (ou como operador) entre o plano de expressão (o tom lamentoso) e o plano de conteúdo (o efeito de sentido produzido), convertendo variações técnicas em intensidades afetivas.

Numa primeira camada de exemplos de transposição do plano de expressão para o plano de conteúdo, apresentamos três situações. Primeiro, (i) a modulação de uma direção ascendente no volume vocal (plano de expressão/**intensidade** →) pode gerar um efeito de elevação ou de transcendência (plano de conteúdo). Segundo, (ii) a modulação de uma densidade harmônica mais escura (plano de expressão/**extensidade** →) pode produzir uma afetividade de introspecção ou peso histórico (plano de conteúdo). E, por último (iii), como ilustração fora do campo sonoro, um texto com dados populacionais de Paris: “Os historiadores que estudaram a história de Paris na época moderna notaram a considerável expansão da população parisiense, visto que admitem que, entre 1800 e 1850, essa população passou de quinhentos mil habitantes para um milhão”. Considerando que esses dados populacionais “poderiam ser fornecidos por um plano de cunho visual” e que, por outro lado, essa mensagem “constitui a substância do conteúdo” (Tatit, 2019, p. 136)¹⁷⁰, tem-se, nessa formulação, a distinção entre plano de expressão e o plano de conteúdo, respectivamente.

Na análise aqui proposta, a partitura não é concebida apenas como um texto estrutural, cujos traços poderiam ser descritos “a partir de teorias mais tradicionais e/ou contemporâneas”, como observa Bonin (2023, p. 124), mas como um campo tensivo virtual, no qual as grandezas da intensidade (regente) e da extensidade (regida) organizam direções de força sensível antes mesmo da materialização sonora. Tal aspecto (ou fenômeno?) é observado por Tatit (2019) em dois momentos: primeiro, quando afirma que “o destino de toda melodia é se transformar também num modo de dizer” (p. 197); segundo, quando argumenta que “[...] a composição [...] não propõe apenas a atuação paralela de uma linha musical e outra verbal, mas sobretudo uma terceira via estética na qual o que é dito (letra) nasce do modo de dizer (melodia) e vive dessa origem e desse vínculo” (p. 212). Nessa perspectiva, como é proposto por Zilberberg (2011) e exemplificado por Tatit (2019), intensidade e extensidade constituem dimensões do plano de expressão, e é justamente a interação e/ou modulação entre essas grandezas que potencializa a emergência de efeitos de sentido no plano de conteúdo.

Segundo Lemos (2022, p. 60), tem-se, no plano do conteúdo “o percurso pelo qual construímos as significações de um texto e, no plano da expressão, o meio pelo qual ele é

¹⁷⁰ Tatit (2019, p. 134) não concorda integralmente com a observação de Zilberberg a respeito da colocação dos dados populacionais de Paris no plano da expressão, por considerar que os dados em si não possuem positividade sensorial. Essa posição é curiosa, uma vez que, no mesmo capítulo, o próprio Tatit sustenta que “a forma abstrata do som [ou seja, a representação visual das formas sonoras da linguagem] e seu valores sistêmicos” pertencem ao plano de expressão e que “são esses elementos que imediatamente conduzem os falantes ao plano do conteúdo” (p. 124).

manifestado”. O autor exemplifica essa distinção em dois campos: o jornalístico e o musical. No primeiro, diz: “se pensarmos num texto escrito de cunho jornalístico, temos que o plano da expressão (totalidade dos signos gráficos) serve, em suma, apenas como veículo para o plano do conteúdo (significações), isto é, o fato noticiado”. Nos estudos musicais, infere: “o plano da expressão – o som no caso da performance, e o aspecto gráfico da notação no caso da partitura – tem proeminência em relação ao plano do conteúdo” [...].

Essa distinção é retomada por Tatit (2019), ao afirmar que:

O **plano de expressão** existe – tem de existir, obrigatoriamente – mas ele é fugaz e [...] se desfaz na própria clareza da informação objetiva. Afinal, a semiose na língua natural, sobretudo em sua modalidade escrita [a partitura é a modalidade escrita formal da música], tem a propriedade de nos conduzir o mais rapidamente possível ao **plano do conteúdo**, revelando sua substância ou mensagem linguística final. (Tatit, 2019, p. 137, grifo nosso).

Ao problematizar essa condução “acelerada” ao conteúdo, Zilberberg (2011, p. 69) propõe uma inflexão analítica que revaloriza o campo expressivo, entendendo-o como um espaço de tensões sensíveis, onde as grandezas da intensidade e da extensidade – em que a primeira “une o andamento e a tonicidade” e a segunda “une a temporalidade e a espacialidade” – configuram modos de presença que antecedem e modulam os efeitos de significação:

A intensidade não é alheia à noção [...] de *força*, mas, como seu ser é um *fazer*, é provavelmente “nada além disso”, como ela faz sentir seus efeitos, estes podem ser medidos em sua qualidade de súbita, de “precipitação” de energia; as qualidades, ilusórias enquanto tais, subsumem quantidades em processo. A extensidade diz respeito à extensão do campo controlado pela intensidade, porém com uma ressalva: que **a extensão desse campo é em primeiro lugar temporal**, dado que o tempo humano, **o tempo discursivo está sempre além do tempo**. Quanto à terminologia: a intensidade e a extensidade assumem a posição de dimensões; o andamento e a tonicidade, por um lado, a temporalidade e a espacialidade, por outro, assumem a posição de subdimensões. (Zilberberg, 2011, p. 69, grifo nosso).

Isso merece uma explicação. A intensidade está relacionada à noção de “força”, entendida como um fazer; isto é, como um efeito em processo, passível de ser sentido (ainda que de forma ilusória) em sua “qualidade de súbita [...] precipitação de energia”. Desse modo, essa grandeza mede o impacto, o grau de energia ou de presença. A extensidade, por sua vez, refere-se à medida em que uma qualidade se desdobra ou se prolonga no tempo ou no espaço. Outra forma de observar essa distinção é considerar que a intensidade, por atuar como dimensão regente, está associada a qualidades dinâmicas (como velocidade e força; mas também súbito, forte, fraco etc.); já a extensidade, por ser regida, corresponde à extensão

dessa energia, seja em termos temporais ou espaciais (como duração e repouso [maior abertura ou maior fechamento]; ou ainda longo, breve, amplo, restrito etc.).

Quando lemos, na citação acima, que “o tempo humano [discursivo] está além do tempo”, isso significa que o tempo do discurso (o tempo vivido, sentido, interpretado) não coincide exatamente com o tempo cronológico (o tempo físico, medido pelo relógio, o tempo da unidade de compasso). Isso se dá, pois o tempo humano/discursivo é construído e experimentado na enunciação; ele, esse tempo, é interpretado e modulado pela subjetividade, ou seja, pela intensidade das experiências e pela forma como os eventos se encadeiam no discurso. Por exemplo, suponhamos que a peça *Coral n° 2*, de Estercio Marques Cunha, tenha duração de 3 minutos cronológicos. Ela pode ser percebida como longa e densa, ou curta e fugaz – porque o tempo discursivo se expande ou se contrai conforme a intensidade das sensações do actante (pesquisador/ouvinte). Na análise tensiva, esse tempo discursivo que vai além é justamente o que interessa, ou seja, o tempo como vivência, que integra memória, expectativa, pausa – noutros exemplos, poderia estar relacionado com aceleração etc., – e não apenas como duração linear.

É importante destacar que, quando se afirma na semiótica tensiva que a intensidade mede o impacto, o grau de energia ou presença e que a extensidade se refere ao quanto uma qualidade se desdobra ou se prolonga no tempo ou no espaço, formulações que elaboramos a partir do que foi exposto no penúltimo parágrafo, não se trata de uma percepção subjetiva do pesquisador, mas sim de estruturas de sentido inscritas na enunciação – no caso desta pesquisa, na enunciação musical da peça coral analisada.

Ainda que a teoria descreva tais grandezas como componentes imanentes da significação, elas só se atualizam por meio da experiência sensível do intérprete – o analista/pesquisador – no ato da escuta e/ou da leitura da partitura. Este processo, aspecto relevante para a presente análise, está diretamente alinhado ao conceito de performances culturais, especialmente conforme formulado por Schechner (2003, p. 35), ao tratar do comportamento restaurado, e por Favret-Saada (2005), ao enfatizar a condição de ser afetado.

Esta relação, entre a partitura (plano de expressão) e a emergência de efeitos de sentido (plano de conteúdo), é anterior à categorização significante-significado: antes de significar algo (como, por exemplo, alegria, tristeza, ancestralidade), a obra já tensiona o sensível pela disposição dessas grandezas. A tensão é a ponte que articula o plano de expressão (virtual) e o plano de conteúdo (sentido vivido na leitura e/ou escuta imaginada). Portanto, ao analisar a partitura, mapearemos vetores de intensidade e extensidade como

forças expressivas projetadas, observando como suas modulações configuram zonas de recrudescimento, atenuação, restabelecimento e extinção – categorias que não apenas estruturam a obra, mas também constroem o acontecimento sensível do discurso coral.

E, nesse ponto, emerge o acento. E, no entendimento de Tatit (2019): “É pelo acento que se identifica o aumento da pertinência de um conceito, do impacto de uma pergunta, dos pontos essenciais de um texto e de tudo que (quase) invisibiliza os demais elementos ao redor” (Tatit, 2019, p. 20). Para entendimento do acento, importante se faz estabelecer a diferença entre existência e presença semiótica:

[...] é o acento, ou seja, a ênfase num determinado conteúdo, que converte a existência em presença. Sem o acento, a existência seria mera subsistência sem orientação de sentido. [...] o acento se impõe como dispositivo [articulador] da intensidade e, ao mesmo tempo, da extensidade. (Tatit, 2019, p. 78).

Noutras palavras, o acento recai na significação, o ponto focal do processo de compressão dessa relação entre os planos. Com esse entendimento, passaremos agora à descrição dos dispositivos teórico-operacionais que guiarão a análise tensiva do excerto coral.

Com base na semiótica tensiva de Claude Zilberberg (2011), complementada pela leitura musical proposta por Luiz Tatit (2019), e apoiando-se também nas contribuições analíticas de Caio Victor de Oliveira Lemos (2022) e Gustavo Bonin (2023), que propõem articulações entre tensividade, enunciação e modos de existência no discurso musical, esta análise compreende uma obra coral que se apresenta como um campo de sensibilidade, a saber: *Coral n° 2* (2010), de Estercio Marquez Cunha.

Para fins analíticos, a curva tensiva da obra musical será descrita em **três níveis**, por entendermos que tal organização adensa a profundidade da análise e obedece a uma lógica interna: (1)¹⁷¹ pelo modelo das direções tensivas e zonas do acento/inacento (Tatit, 2019, p. 109, 154); (2)¹⁷² pelas modulações aspectuais mapeadas segundo o quadro de dimensões, subdimensões, foremas e valências (Zilberberg, 2011, p. 66, 74); e, por fim, (3)¹⁷³ pelas operações perceptíveis ao longo do excerto musical (amplificação, atenuação; resolução, somação), conforme propõem Lemos (2022, p. 98-106). Essa combinação permite observar,

¹⁷¹ Diz respeito aos estados intermediários e os momentos de saturação, atenuação, extinção e restabelecimento, e permite ainda compreender os movimentos ascendentes e descendentes de tensão.

¹⁷² Detalha as manifestações da tensividade por meio de quatro subdimensões, a saber, andamento, tonicidade, temporalidade e espacialidade, articuladas em pares tensivos (como aceleração/desaceleração, superioridade/inferioridade, anterioridade/posterioridade etc.) e seus correlatos afetivos ou elásticos (elã).

¹⁷³ O terceiro nível organiza operações perceptíveis que afetam o percurso da tensão ao longo da escuta, como movimentos de amplificação ou atenuação da intensidade, além de processos de resolução e somação, que conferem coesão ou transformação ao campo tensivo instalado.

não de forma rígida nem sistemática, tanto os gestos afetivos e estruturais da música quanto suas intensidades simbólicas, inscritas no discurso poético-musical.

É importante mencionar que as operações perceptíveis (amplificação, atenuação, resolução etc.) já estavam potencialmente contempladas na teoria de Zilberberg e Tatit – na qual poderíamos dizer estar em nível teórico. Contudo, Lemos (2022) explicita essas operações como uma camada estratégica aplicada, ou seja, como uma forma de “traduzir” a semiótica tensiva para o campo da análise musical prática – na qual poderíamos dizer que se encontra em nível metodológico.

De forma metafórica, poderíamos dizer que é como se Zilberberg tivesse criado o alfabeto, Tatit organizasse palavras, e Lemos e Bonin estruturassem frases a partir desse repertório teórico em uma partitura concreta.

7.3 ANÁLISE: CORAL Nº 2, DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA

7.3.1 Introdução à obra

Composta em abril de 2010 por Estercio Marquez Cunha, *Coral nº 2* é uma obra escrita para coro misto (SATB), sem acompanhamento instrumental, cuja partitura traz a marca da concisão, da lentidão e da densidade harmônica. Estercio, compositor de longa trajetória na música de concerto goiana e professor aposentado da Universidade Federal de Goiás (UFG), tem no repertório coral um espaço de experimentação formal e expressiva. A escolha dessa peça para a presente análise justifica-se não apenas pela relevância do compositor no cenário musical de Goiás, mas também pela força simbólica e poética que se evidencia já nos primeiros compassos da obra.

Essa força dialoga com o conceito de *mouvance* de Zumthor (1993, p. 288), que se refere à mobilidade do texto: o cantar como “maneira de ler” ou “voz do escrito”. Nesse caso, a partitura torna-se um texto vivo, reconfigurado a cada performance, em consonância com a tese de que a literatura coral permanece em contínua recriação.

O texto cantado, curto e de inspiração introspectiva, estabelece pontes entre o presente e um “Goiás antigo”, especialmente ao evocar imagens como “herdade”, “memórias”, “barú”¹⁷⁴ (fruto típico do Cerrado) e “poço”. Tais elementos instauram um espaço-tempo afetivo que se articula com a linguagem musical proposta: não há funcionalidade tonal

¹⁷⁴ Na partitura, aparece “barú”, embora a grafia normativa seja “baru”, sem acento. BARU. In: Michaelis. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2025. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/baru/>. Acesso em: 04.11.2025.

tradicional, tampouco estruturas harmônicas previsíveis. A peça opera por encadeamentos modais, superposição de sons e tensões cromáticas que desenham uma curva afetiva em consonância com o discurso poético.

Desde os primeiros acordes, percebe-se a recusa de uma tríade estável, o que pode ser lido, simbolicamente, como um gesto estético de distanciamento da lógica harmônica funcional – gesto esse que ressoa com o projeto mais amplo do compositor de valorizar uma sonoridade própria, evocativa, e profundamente ancorada no sensível. Ao longo dos nove primeiros compassos observa-se um percurso tensivo que se constrói tanto na relação entre som e palavra quanto na progressiva densificação harmônica que culmina em uma resolução simbólica, mais perceptiva que estrutural.

Assim, o sujeito enunciador que emerge da partitura de *Coral n.º 2* mobiliza um discurso poético-musical profundamente ancorado na, já salientada, sensibilidade, bem como na ancestralidade e na memória coletiva. Isto não estaria ancorado também na fraternidade humana, como ocorre na *Sinfonia n.º 9*, de Beethoven, considerando que em “um coral [...] se ajusta perfeitamente às temáticas de natureza coletiva” (Tatit, 2016, p. 141)?

A seguir, analisamos o excerto inicial da obra à luz da semiótica tensiva, destacando como a curva melódica, os silêncios e os agregados harmônicos operam como forças de expressão do sensível.

7.3.2 Enunciação Musical

Considerando que Bonin (2023, p. 146) nos faz refletir sobre “a ideia de que a enunciação musical é o ato de colocação de um dado sistema em uso, em processo”, compreendemos que tal noção, fundamental para uma análise semiótica das práticas sonoro-musicais, refere-se ao ato por meio do qual uma presença musical é projetada na obra, instaurando uma identidade estética que resulta da organização intencional dos elementos sonoros no tempo e no espaço. Bonin (2023, p. 83, 136) define que “os atos musicais constituem modos de viver a música”; e que “os possíveis musicais, o conjunto de possibilidades que a enunciação musical mobiliza, não existem em si, eles só passam a existir no ato enunciativo assumido por uma presença musical”¹⁷⁵. Trata-se, portanto, de uma

¹⁷⁵ Essa presença musical, ou que também podemos denominar de ser musical ou presença total, diz respeito ao sujeito, ou sujeito musical coletivo (e histórico), da enunciação musical (Bonin, 2023, p. 20, 53, 136). A presença, ou ser musical, corresponde ao sujeito; a enunciação, ao ato; o enunciado, à materialidade resultante desse ato. O sujeito musical coletivo constitui-se (é o fruto) do conjunto de manifestações de uma

instância de mediação que articula os sistemas musicais com seus usos culturais e perceptivos, ativando, no gesto composicional (ou performático), uma rede de significações possíveis. No entendimento de Bonin (2019, p. 212), “a enunciação é a instância que projeta uma identidade em transformação [...]”; é ainda onde o compositor, instrumentista ou autor “se constrói em cada novo ato de criação e performance musical”; é onde “ele projeta um modo de dizer, uma voz”.

Desse modo, a abordagem tensiva, desenvolvida por Claude Zilberberg e mobilizada por Bonin, amplia esse entendimento ao introduzir a ideia de campo de presença, em que o enunciador musical (compositor/intérprete) se manifesta por meio de tensões entre presença e ausência, proximidade e distância, tonicidade e andamento, o que permite descrever como o sensível se sobrepõe ao inteligível na percepção musical. Nesse contexto, a enunciação musical não é apenas a exposição de uma estrutura, mas o acontecimento de uma subjetividade que se inscreve na escrita, nesse caso, e/ou escuta. Como observa Bonin (2019, p. 214), “o sujeito-compositor e o objeto-obra se constituem simultaneamente no ato perceptivo que dá uma ‘forma’ [a] esse campo de presença”, o que evidencia o caráter relacional, dinâmico e performativo da enunciação musical.

Na abordagem semiótica tensiva, compreender a enunciação musical implica ir além da análise estrutural da partitura. A música coral, nesse contexto, é concebida como um discurso, um gesto sensível que expressa não apenas uma organização de sons, mas um ponto de vista do mundo. O sujeito enunciador, aqui, não se reduz ao compositor como indivíduo biográfico, mas à figura que emerge da escritura musical e de sua proposta estética. No caso de *Coral nº 2*, essa enunciação assume contornos líricos, introspectivos e evocativos de uma memória¹⁷⁶ coletiva goiana, interpretada em canto coral – expressão própria dessa comunidade cantante –, ancorada em imagens como “herdade”, “memórias”, “barú” e “poço”.

O gesto melódico, harmônico e rítmico da obra constrói uma cena enunciativa contemplativa, lenta e tensiva, em que o dizer não está apenas na letra, mas no modo como

práxis sonora-musical (artísticas e de reflexão), cujos actantes mais gerais são o compositor, o intérprete, o ouvinte, e, no meu caso, o pesquisador. Compreende-se, portanto, que a presença musical desses atores-actantes depende do modo como cada um inventa a si mesmo a partir dos textos musicais. No meu caso, essa invenção – ou seja, essa presença musical – se ancora em uma escuta e prática que dialogam com os elementos constitutivos da música coral goiana – enraizada no território, permeada por marcas culturais e históricas, e tecida pela interseção entre escolhas técnicas, consciência histórica e identidade estilística, conforme indiquei na introdução desta pesquisa. Assim, a minha presença musical enquanto pesquisador-ator-actante não se limita à análise acadêmica, mas inscreve-se no próprio campo sonoro que investigo, articulando, na escrita e na performance, as vozes dessa comunidade cantante.

¹⁷⁶ Essa maior “visibilidade às questões de memória” não é inédita desta pesquisa doutoral. Essa permeabilidade com os modos de existência previstos pela abordagem tensiva foi previsto em *Sur le temps*, obra de Xenakis (1988), citada por Bonin (2023, p. 145-146).

essa letra se inscreve na textura vocal. A repetição de notas, os encadeamentos não funcionais, os intervalos dissonantes e a ausência de resolução tonal explícita apontam para um sujeito que fala da interioridade, da ancestralidade, da terra – e que escolhe fazê-lo por meio de uma linguagem não convencional. Assim, a enunciação musical revela um *ethos* poético que se ancora na lentidão, na fragmentação e na profundidade afetiva.

7.3.3 Análise panorâmica do excerto

Zilberberg (2011) nos lembra que a tensividade é o lugar imaginário em que intensidade (os estados da alma, o sensível) e extensividade (os estados de coisas, o inteligível) se entrelaçam sob a autoridade do sensível (p. 66). Ele também ressalta que “a tradução filosófica conhece a distinção entre as grandezas intensivas, relacionadas à qualidade, e as grandezas extensivas, relacionadas à quantidade” (p. 257). Nesse sentido, ao transpor tais categorias para a análise musical, observa-se que o arco tensivo (Cf. Fig. 1 e 9) não se restringe a variações estruturais, mas evidencia a emergência de grandezas afetivas, moduladas pela escritura musical.

Figura 10 – Trecho A da Coral n° 2, de Estercio Marquez Cunha (p. 1)

Muito lento

Soprano
Nu - ma an - ti - ga her - da - de, mo - ra - da de me -

Alto
Nu - ma an - ti - ga her - da - de, mo - ra - da de me -

Tenor
Nu - ma an - ti - ga her - da - de, mo - ra - da de me -

Baixo
Nu - ma an - ti - ga her - da - de, mo - ra - da de me -

6
S
mó-rias, na som - bra de um ba - rú, tem um po - ço.

A
mó-rias, na som - bra de um ba - rú, tem um po - ço.

T
mó-rias, na som - bra de um ba - rú, tem um po - ço.

B
mó-rias, na som - bra de um ba - rú, tem um po - ço.

Fonte: Estercio Marquez Cunha (2010).

No caso desta peça coral, é possível identificá-la como uma composição temática, no sentido proposto por Tatit (2016, p. 55-56) em *Estimar Canções – estimativas íntimas na formação do sentido*. Segundo o autor, canções temáticas são aquelas cuja gênese apresenta: (i) “movimentos de concentração”, ou seja, segmentos melódicos horizontais e contidos que proporcionam uma escuta quase contemplativa; (ii) “[movimentos de] involução”, caracterizados por desdobramentos internos desse campo de concentração, densificando o tema; (iii) e uma “tendência à aceleração”, mesmo que ela não ocorra¹⁷⁷. Essas características reiteram-se numa faixa horizontal do seu campo de tessitura¹⁷⁸. Embora Tatit (2016) situe sua reflexão no campo da canção, sua ancoragem na semiótica tensiva permite ampliar o alcance do conceito de “estimar”, entendido como atribuir valor a algo, para outros objetos (p. 11), o que, nesta tese, é transportado à literatura coral goiana.

Nos três primeiros compassos de *Coral n° 2*, observa-se um arranjo vetorial (isto é, um arranjo que apresenta direção com intensidade) que tensiona o espaço sonoro através de movimentos contrapostos entre as vozes, como veremos a seguir, configurando um campo de polarização tensiva. O soprano, ao executar uma curva ascendente (dó – fá – mi bemol) no segundo compasso, instaura um vetor de expansão, enquanto o baixo, em movimento descendente (mi bemol – ré bemol), tensiona no sentido da contração. Essa polarização inicial se reverte no compasso subsequente, com o soprano descendo (mi bemol – dó) e o baixo ascendendo (ré bemol – mi bemol), criando um efeito de abertura seguida de fechamento. Paralelamente, contralto/alto e tenor realizam um entrelaçamento vetorial: enquanto o alto inicia em movimento descendente (dó – si bemol – lá bemol), o tenor executa uma curva ascendente (mi bemol – fá – sol bemol), cruzando-se (em lá bemol) no segundo compasso. Esse ponto de cruzamento funciona como um nó tensivo (ponto de tensão), um breve equilíbrio entre as forças opostas, antes de se desfazer no compasso seguinte, quando o alto aporta/relaxa em/para sol e o tenor projeta-se para o si bemol.

Do ponto de vista semiótico, essa configuração cria uma ilusão (Tatit, 2016, p. 123) de respiro e tensão simultâneos, evocando um espaço de coexistência entre memória

¹⁷⁷ Isso se dá porque, segundo a “hipótese relativa à **inflexão tensiva da sintaxe**: [...] um aumento tem por objeto interno uma diminuição e de igual modo uma diminuição tem por objeto interno um aumento” (Zilberberg, 2011, p. 101, grifo nosso). Logo, a lentidão tem por objeto interno a aceleração, ainda que não se efetive. Importante algumas explicações: a inflexão, que significa mudança de direção, diz respeito à capacidade de a sintaxe oscilar entre os polos contrários; a sintaxe, por sua vez, nesse contexto tensivo, não tem relação com a sintaxe gramatical, mas sim a forma como o sentido se organiza dinamicamente no tempo, por meio de inflexões. Esse tempo abarca tanto o tempo cronológico quanto o tempo em que um sentido se manifesta.

¹⁷⁸ “Tessitura, âmbito ou extensão é o conjunto de sons dentro da escala geral que um instrumento ou voz pode abranger” (Med, 1996, p. 268).

(descida/concentração) e projeção (ascensão/expansão). Trata-se, portanto, de um gesto enunciativo – como a melodia e o ritmo da fala/canto constroem o “gesto” de dizer algo (Tatit, 2016, p. 125) – que tematiza a ideia de um território memorial que, ao mesmo tempo em que se recolhe em suas raízes (voz do baixo), também ressurge à superfície da contemporaneidade, da escuta (voz da soprano), com as vozes alto e tenor mediando essa dialética tensiva. Essa articulação de “vetores” cruzados amplia o processo de passionalização – como o discurso musical cria afetos, tensões e relaxamentos no ouvinte (Tatit, 2016, p. 55) –, não por um aumento súbito de energia sonora¹⁷⁹, mas pela coexistência conflitiva (tensiva) e harmônica das forças em jogo, resultando em uma espacialização afetiva do discurso musical.

Coral n° 2, do compositor goiano, apresenta-se em textura homofônica e *a cappella*. No âmbito da música coral, a homofonia pode ser entendida como uma técnica de organização harmônica. Oscar Zander (2008, p. 262-264) explica que ela “baseia-se em acordes”, isto é, “as harmonias são pilares sonoros que suportam a melodia” e, por isso, “se concentra no plano vertical – harmônico [...]”. Já o termo *a cappella* refere-se à “música coral cantada sem acompanhamento instrumental” (A Cappella, 2001). A seguir, apresentamos uma composição coral da mesma natureza, extraída do livro *Regência Coral*, de Zander:

¹⁷⁹ Inicialmente empreguei o termo *intensidade*; contudo, por se tratar também de uma categoria própria da semiótica tensiva, optei por substituí-lo por *energia sonora*. Esse termo, além de evitar ambiguidades conceituais, ajusta-se melhor ao contexto da análise, pois descreve vetores e tensões musicais.

Figura 11 – Giovanni G. Gastoldi (1558 – 1622): Lo Sdegnato (n° 4 dos Balletti)



Fonte: Zander (2008, p. 265).

Observadas as características supracitadas, a composição coral de Gastoldi, bem como a de Estercio Marquez Cunha, enquadram-se no que Zander chama de homofonia pura. E, considerando a forma homófona, observa-se em *Coral n° 2* (Fig. 7) uma textura discreta, considerando o comportamento das mínimas, semínimas e colcheias, o andamento “muito lento” e o uso de pausas rítmicas favorecem um campo estendido onde o sensível se manifesta como intervalo – não apenas entre notas, mas entre memórias.

Na composição *Coral n° 2*, a frase “Numa antiga herdade, morada de memórias, na sombra de um barú, tem um poço” projeta um espaço-tempo poético em que a voz coral não apenas canta, mas evoca. O “poço”, símbolo de profundidade e ancestralidade, encontra eco musical na ausência de picos de tensão, indicando uma operação de atenuação. Já o termo

“memórias” funciona como núcleo intensivo, condensando peso afetivo e temporal. A referência ao “barú”, fruto do baruzeiro ou cumbaru, imperiosa árvore nativa do Cerrado, muito apreciada pelos goianos, reforça o enraizamento da obra na paisagem afetiva regional, sendo o “barú” não apenas uma imagem bucólica, mas também um marcador cultural de pertencimento e origem, cuja sombra protege e acolhe o tempo ancestral evocado na melodia. Como já foi citado anteriormente, Luiz Tatit (2016, p. 107) observa que “Tudo que é cantado se torna também um modo de dizer atual”; então, esse tempo ancestral evocado em *Coral n° 2*, de Estercio Marquez Cunha, configura-se como um modo de dizer atual. A árvore do baruzeiro, não à toa, é reconhecida em diversos relatos como a joia do Cerrado¹⁸⁰. O silêncio entre as palavras e a lentidão da curva melódica revelam o “detalhe” de que fala Zilberberg – aquilo que escapa à estrutura, mas funda o sentido. Ao “escutar” a partitura com esse ouvido tensivo, descortina-se o invisível e o coral se torna não apenas uma voz coletiva, mas um acontecimento sensível de lugar.

Mas o que, afinal, essa evocação supracitada nos faz escutar? Trata-se de uma memória que não se encerra nos versos, partitura ou no canto, mas que desdobra, no plano sensível, a alma de Goiás: suas histórias dos torrões, reinos no antigamente, o antes do tempo. A partir do imaginário poético de Cora Coralina (2008), é possível compreender essa composição coral como um cântico da terra, no qual o “poço”, o “barú” e as “memórias” configuram núcleos tensivos de pertencimento, enraizados no solo e na escuta. O coral, assim, não apenas narra ou descreve, mas também atualiza um lugar que canta a si mesmo – um acontecimento sensível de Goiás: “Tudo que é cantado se torna também um modo de dizer atual” (Tatit, 2016, p. 107).

Mas que outras formas de manifestação a peça *Coral n°2*, de Estercio Marques Cunha, tende a nos expor? Começamos pela indicação de andamento “muito lento” presente na peça. Zilberberg (2011, p. 61) vai abordar essa questão no âmbito da pertinência semiótica, evocando a definição de “lentidão” como “falta de rapidez, de vivacidade”. Contudo, ele argumenta que “a lentidão parece ser por toda parte depreciativa”.

Num retorno ao Quadro 16 desta tese, a valência “lentidão” emerge da interseção entre a subdimensão “andamento” e o forema “elã”. Dessa intersecção, derivam-se dois “funtivos”, ou “pares de valências” (2006, p. 175; 2011, p. 62): rapidez vs. lentidão. É importante destacar que a subdimensão “andamento” pertence à dimensão intensidade, que exerce papel

¹⁸⁰ MUSEU DO CERRADO. *Dypteryx alata* Vogel: Baru, baruzeiro, cumbaru. 2025. Disponível em: <https://museucerrado.com.br/biodiversidade/flora/arvores/baru/>. Acesso em: 03 set. 2025.

regente. Assim, o andamento conduz/orienta a temporalidade que, ao ser atravessado pelo forema elã, faz emergir os fungivos “brevidade vs. longevidade”, os quais se manifestam como (ou, dito de outra forma, servem de manifestantes para), “rapidez vs. lentidão”.

O que se observa nesta peça é que a rapidez, em nenhum momento, é buscada. Consequentemente, inexistente o espasmo da aceleração. Como não se vislumbra a ascendência da rapidez, que podemos associar ao futuro ou à tecnologia, o que se impõe é a “decadência da lentidão”, uma decadência não no sentido pejorativo, mas como inscrição de um passado histórico (Cf. Zilberberg, 2011, p. 62). Nessa peça coral, a configuração, ou, dito de outra forma, a tradução do tempo, é contínua, permanente. É como se o compositor desejasse instaurar uma lentidão existencial, um “para sempre”, não apenas no fluxo da escuta, mas também no modo de existir do Goiás do passado no presente.

Se para Zilberberg (2011, p. 62-63), a pertinência semiótica se define mediante os traços da euforia e do crescimento, e “isso equivale a indagar-se qual é a dimensão ou subdimensão que contém, para esse sujeito, uma promessa de felicidade”, diríamos que, ao observar os Quadros 15 e 16 da presente tese, essa promessa se manifesta nas valências interioridade, desaceleração e lentidão, três operações¹⁸¹ que, articuladas, traduzem a paz essencial das profundezas do ser, a surpresa de ter saudade e o nada de amanhã, vivido sem preocupação “nos reinos de Goiás” (Coralina, 2008, p. 91).

Seguiremos então a outra evocação. Para tanto, observemos, a seguir, o argumento de (Tatit, 2019, p. 195):

Não se pode ser objetivo numa canção, pois a melodia não deixa. [...] Mesmo quando indicadores “eu”, “para mim”, “comigo” ou qualquer outra referência à primeira pessoa desaparecem de suas letras, há sempre o som da voz nos lembrando que alguém está à frente do processo cancional, expressando opiniões, sentimentos, atitudes ou simplesmente contando histórias de modo invariavelmente envolvido. (Tatit, 2019, p. 195, grifo do autor).

¹⁸¹ Uma breve explicação dessas três valências que justificam a “tradução” por nós escolhida. A valência **interioridade** representa a paz essencial das profundezas do ser; uma orientação para dentro, um espaço de introspecção, alinhado ao silêncio e à serenidade; remete a um movimento de interiorização, de volta para si mesmo. A **desaceleração**, por sua vez, vem da ideia de viver sem preocupação, reforçando, de forma mais poética, o que já foi dito sobre o nada de amanhã. Poderíamos dizer, noutras palavras, que é recusar no passado histórico a pressão do futuro, esse imperativo da velocidade que vivemos hoje, favorecendo a permanência no “presente do passado” (pretérito imperfeito caberia bem aqui, pois indica uma ação passada que não tem seu término definido; um pequeno detalhe apenas para brincar com o português) em uma temporalidade expandida, desejando ser contínua. E, **lentidão**, por fim, é, sem dúvida, a valência central na peça coral. Ela vai traduzir essa permanência no tempo, uma espécie de “eternidade no instante”, o que se conecta diretamente ao “para sempre”.

Em (“silêncio e paz”), compassos 13 a 15, o silêncio, que só é encontrado na (“morada de memórias”), subjetivamente referindo-se a um lugar, desenha um crescente nas notas “Lá bemol-Dó-Dó”, até alcançar a (palavra) “paz” na nota “Ré bemol”. Esse percurso ascendente carrega características do lugar Goiás (“morada de memórias”, de “silêncio e paz”), não como simples cenário geográfico, mas como uma espacialidade afetiva.

Figura 12 – Trecho B da Coral nº 2, de Estercio Marquez Cunha (p. 1 e 2)

11

S No po - ço da her - da - de, si - lên - cio e paz, um A -

A No po - ço da her - da - de, si - lên - cio e paz, um A -

T No po - ço da her - da - de, si - lên - cio e paz, um A -

B No po - ço da her - da - de, si - lên - cio e paz, um A -

Estércio Marquez Cunha - Coral nº 2 2

16

S mi - go pe - de á - gua e o - fe - re - ce vi - da - ver - da - de.

A mi - go pe - de á - gua e o - fe - re - ce vi - da - ver - da - de.

T mi - go pe - de á - gua e o - fe - re - ce vi - da - ver - da - de.

B mi - go pe - de á - gua e o - fe - re - ce vi - da - ver - da - de.

Fonte: Estercio Marquez Cunha (2010).

“Longe de mostrar a interpretação correta”, como dito no livro *O Canto das Musas* (Martins, 2012, p. 11), esse gesto melódico, cantado pela voz soprano, adquire um timbre de leveza e clareza, realçando a dimensão sublime da tessitura aguda. Assim, essa voz não apenas sustenta e/ou representa a linha principal, mas também simboliza o alcance da “paz” como horizonte que se abre, ampliando o entendimento e/ou a ressonância afetiva da experiência coral (regente/coral/plateia).

Essa “paz”, contudo, não se esgota em si mesma nem é passageira. Duas evidências corroboram essa permanência. A primeira está na fermata sobre as notas da palavra “paz”, prolongamento cuja duração está a critério do regente. Mas, aqui, o regente não é apenas o maestro de um corpo musical, e sim o regente-sujeito: o morador do lugar, que (i) prolonga sua paz o quanto desejar ou (ii) tem sua paz prolongada enquanto permanece em seu lugar de paz. A segunda evidência reside nos possíveis acordes¹⁸² que surgem na palavra “paz”.

Qualquer que seja a opção, teremos intervalos de caráter suspensivo¹⁸³. No que se refere ao acorde em seu caráter resolutivo, ou seja, de chegada, se adotarmos “A^o – **Ebm7/Bb**”, presentes no último tempo do compasso 14 e no primeiro tempo do compasso 15, esse último acorde se configura como segunda inversão. Nesse formato, o baixo em si bemol (**Ebm7/Bb**) funciona como um “dominante suspensivo”, isto é, não resolve de imediato, pois adia a resolução imediata, assumindo, em paralelo, um outro papel, em vez de repouso.

Qual seria esse papel? Do ponto de vista da função harmônica, já não o observando como um acorde de resolução, Ebm7/Bb opera igualmente como preparação cadencial¹⁸⁴, pois, como lembra Almada (2012, p. 119), “o II cadencial não existe isoladamente, só possuindo sentido funcional quando devidamente ‘atrelado’ a seu dominante secundário¹⁸⁵”. Sendo assim, teríamos: Ebm7/Bb, no primeiro tempo do compasso 15, como II Cadencial, Eb7/5+, na última colcheia do mesmo compasso, como dominante secundário, e Fm7, do primeiro tempo do compasso 16, como resolução (Cf. Almada, 2012, p. 118-120)¹⁸⁶. Como se pode notar, o Ab7 não se realiza explicitamente na escrita. Contudo, a força de condução

¹⁸² As notas das quatro vozes podem formar diferentes possibilidades: **Ebm7/Bb** (mi bemol, sol bemol, si bemol, ré bemol); **Gb6/Bb** (sol bemol, si bemol, ré bemol, mi bemol); ou, se considerarmos empilhamento em quartas (si bemol, mi bemol, ré bemol, sol bemol), podemos interpretar como **acordes quartais ou polimodais**.

¹⁸³ Na primeira opção, temos Ebm7/Bb, com a formação em sequência do acorde: mi bemol, sol bemol, si bemol e ré bemol, na sequência I-III-V-VII, com destaque para o sétimo grau; na segunda opção, Gb6/Bb, com a nota mi bemol como nota que sugere suspensão; na terceira opção, já como opção quartal, o mi bemol como nota que sugere suspensão; e na quarta opção, novamente quartal, o sol bemol como nota que sugere suspensão.

¹⁸⁴ Para Almada (2012, p. 161, ver nota de rodapé), a preparação cadencial é o resultado de uma “via de expansão do sistema” da harmonia funcional. Para esse autor, a preparação cadencial alcança “além dos diatônicos”, perpassando “também aos acordes de empréstimos e, mais ainda, com todos os recursos conquistados (dominantes secundários, II cadenciais, SubVs e diminutos). Assim, embora tais possibilidades não sejam previstas pela teoria, elas existem de fato, pelo menos virtualmente, aguardando apenas que a necessidade e a ousadia dos compositores as concretizem”.

¹⁸⁵ “A razão de ser dos acordes dominantes secundários surge de forma bastante clara: preparar o aparecimento dos graus diatônicos. Estes, assim, ganham, com os dominantes secundários, uma espécie de polarização interna: ao receberem tratamento semelhante ao prestado ao I grau, são destacados e pousam brevemente como se fossem ‘tônicas’ provisórias.” (Almada, 2012, p. 104).

¹⁸⁶ Essa sequência harmônica parece enquadrar-se em II_V/IV – IV, caracterizando o Modo Dórico (Almada, 2012, p. 120).

projetada pelo II cadencial faz da palavra “paz”¹⁸⁷ menos um ponto de chegada definitivo e mais uma suspensão expectante; percepção assegurada pela vírgula “,” após a palavra “paz” (ver compasso 15).

Essa frase musical (“silêncio e paz”) configura o que Tatit (2019, p. 196) denomina unidade entoativa: a junção de uma frase musical a uma frase verbal. Como o autor afirma, “depois do recorte linguístico, a melodia passa a ser ouvida de outro jeito: mantém suas características musicais, mas agora seus contornos inauguram um ‘modo de dizer’ a letra” (Tatit, 2019, p. 196). No coral, esse “modo de dizer” se amplifica, potencializado pela multiplicidade de vozes que atuam como um corpo coletivo de enunciação.

Pode-se entrever que toda a organização da composição reside no interior da partitura enquanto arquivo (letra, notas musicais, símbolos), mas enquanto repertório é atravessado por uma subjetividade inerente. E, por esta razão, essa composição não se fecha em si: conecta-se a um ecossistema vivo, à história cultural de Goiás, funcionando como uma rede menor que se comunica, por raízes históricas profundas, com uma rede maior, o Estado de Goiás e à sua memória coletiva.

Com a objetividade afastada, nos termos de Tatit (2019), emergem sinais de uma visão de mundo particular (do compositor) e/ou coletiva (do coral como comunidade cantante), manifestando uma permanência no Tempo-Goiás, refletida nesse “silêncio e paz” que, longe de ser mera pausa, carrega a densidade da “lentidão plena”¹⁸⁸ de significados.

É importante destacar, ademais, que a lentidão nesta peça coral não é um sintoma de inércia, como já discutido anteriormente, mas uma escolha estética-existencial do compositor, uma forma de intensificar a experiência de um Goiás do passado que permanece vivo no artista e nas comunidades cantantes locais.

7.3.4 Nível 1 – Direções tensivas

Conforme anunciado no fim do tópico 7.2, passamos agora ao primeiro nível de análise, referente às direções tensivas e zonas de acento/inacento.

¹⁸⁷ Ao considerarmos o final de frase na palavra “paz”, a fermata e ainda a pausa seguinte de colcheia, há uma sensação implícita, ou uma necessidade, de “preparação” antes de ir para a próxima nota, o *mi bemol*. Mas essa “preparação” tem outra ambiência depois do efeito suspensivo e antes de se tornar preparação: pela própria natureza desse trecho, a peça não se resolve harmonicamente devido à pausa de colcheia, e essa característica faz com que, nesse trecho, a peça se mantenha em suspensão.

¹⁸⁸ Sinônimo para a indicação de “Muito lento” no início de *Coral n° 2*.

As **direções tensivas**, conceito central da teoria de Claude Zilberberg, desenvolvido de forma mais aplicada e clara por Luiz Tatit, também designadas de curvas tensivas, arco tensivo e modulações aspectuais, articulam-se a partir das grandezas da **intensidade** e da **extensidade**. Ocorre que, e isso é importante mencionar, as direções tensivas, depreendidas pela análise, se mobilizam “pelo acento [...], e por sua afirmação diante do inaccento” (Tatit, 2019, p. 20).

Em *Coral n° 2*, essas curvas, ou melhor, direções tensivas, são construídas tanto na superfície sonora (melodia, harmonia, ritmo) quanto na tessitura afetiva que atravessa a peça e são percebidas por incrementos *mais* e *menos* – “partículas que produzem acréscimos de conteúdo a partir de suas simples combinações” (Tatit, 2019, p. 108) –, já discutida na parte metodológica desta tese, e cuja materialização analítica será evidenciada mais adiante.

No plano da **intensidade** (ou seja, da afetividade¹⁸⁹/do sensível), que engloba tanto o grau de tensão emocional sugerido pela música como as modulações internas (surgimento de pico, repouso, recrudescimento), observam-se as subdimensões andamento e tonicidade – associadas, respectivamente, à velocidade e à força expressiva. A obra (como se pode verificar no trecho de *Coral n° 2*) inicia com uma atmosfera contida, quase rarefeita, marcada por um andamento muito lento e uma articulação suave. A trajetória intensiva, contudo, caminha progressivamente em direção ao recrudescimento afetivo: as entradas sucessivas das vozes e o adensamento da textura harmônica até o compasso 8 sugerem um crescimento da tonicidade e um sutil aumento da pressão expressiva, culminando em um ápice tensivo que coincide com a sobreposição quase total de alturas cromáticas no momento da palavra “barú”. Esse momento configura o clímax da tensão afetiva, logo seguido por um gesto de extinção, em que os elementos se dissipam sem resolução tradicional.

No plano da **extensidade** (ou seja, da ordem cognitiva e estrutural), que envolve as subdimensões temporalidade e espacialidade – relacionadas, respectivamente, à duração e ao espaço vocal –, a obra projeta uma espacialidade fluida e mutável. Ainda que termos como densidade e textura surjam naturalmente na escuta, tais efeitos podem ser compreendidos como resultantes das variações tensivas entre as valências extensivas: por exemplo, a ampliação harmônica progressiva das vozes configura uma oscilação entre abertura e fechamento espacial, exterioridade e interioridade, deslocamento e repouso. Da mesma forma,

¹⁸⁹ ZILBERBERG, 2011, p. 18.

as pausas bem posicionadas e a prosódia melódica adaptada à fala¹⁹⁰ reforçam relações de foco e apreensão, bem como alternâncias entre anterioridade e posterioridade, marcando uma temporalidade discursiva flexível. A curva tensiva inscreve-se, assim, não apenas no plano melódico, mas também no modo como o tempo e o espaço sonoro são organizados, conferindo organicidade e expressividade à construção poético-musical da peça *Coral n° 2*.

Comportando-se como um “terreno fértil para o surgimento de novos acontecimentos imprevisíveis”, as **direções tensivas** se constituem a partir de “sílabas [tensivas]¹⁹¹, ou incrementos”, e se organizam em torno das “partículas *mais* e *menos*, em todas as suas combinações” –, como, por exemplo, *menos menos* (restabelecimento), *mais mais* (recrudescimento) e *somente menos* (extinção) – e operam “como dispositivos para medir as ascendências e descendências que definem as direções quantitativas assumidas por nossas avaliações diárias” (Tatit, 2019, p. 18, 228, grifo do autor). Noutras palavras, essas sílabas tensivas se comportam como modulações afetivas perceptíveis ao longo da peça, evidenciando uma dramaturgia interna que se desenha entre o sensível e o simbólico¹⁹².

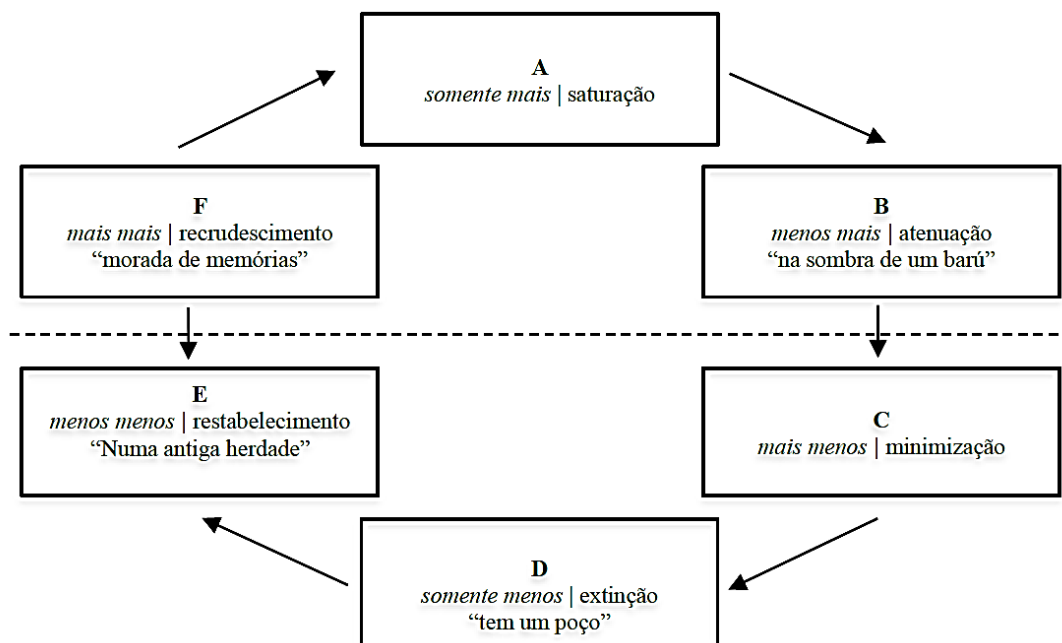
Com base no diagrama tensivo proposto por Tatit (2019), os segmentos da primeira frase da obra *Coral n° 2* foram distribuídos nos seguintes pontos da modulação aspectual:

¹⁹⁰ Essa preocupação, aliás, foi explicitamente mencionada pelo compositor durante uma conversa informal, no dia em que estive em sua casa para buscar o acervo coral.

¹⁹¹ Zilberberg utiliza o termo “sílabas tensivas” (2011, p. 253). Tatit (2019, p. 108), ao citar o conceito e mencionar duas obras de Zilberberg – *Elementos de Semiótica Tensiva* (2011) e *La structure tensiva* (2012), também o reproduz entre aspas. No entanto, no início de sua obra (p. 18), Tatit emprega a forma “sílabas intensivas”, fazendo referência ao mesmo livro de Zilberberg (*La structure tensiva*, p. 66). Considerando o uso recorrente em Zilberberg, entendemos tratar-se de um provável erro de digitação de Tatit na página 18 do seu livro.

¹⁹² Noutras palavras, essa dramaturgia interna – termo inspirado nas aulas de artes na escola, uma vez que esse componente curricular comporta as linguagens de teatro, dança, artes visuais e música –, que poderia ser substituído por outros termos como, por exemplo, processo interno de significação ou organização afetivo-simbólica, diz respeito àquilo que sentimos (sensível), inscrevendo-se, simultaneamente, no campo do significado (simbólico).

Figura 13 – Direções Tensivas



Fonte: Adaptado de Tatit (2019, p. 108, 109, 229).

A curva tensiva proposta por Claude Zilberberg e sistematizada por Luiz Tatit (2019, p. 109) oferece um modelo, até onde se sabe, eficaz, para compreender os movimentos afetivos de uma obra a partir da relação entre intensidade e extensidade. Aplicando essa gramática ao excerto do *Coral nº 2*, de Estercio Marquez Cunha (Fig. 7), é possível identificar um percurso sensível que articula quatro zonas tensivas principais: *atenuação* (B), *extinção* (D), *restabelecimento* (E) e *recrudescimento* (F).

A composição, dentro do ciclo do diagrama tensivo, se inicia em *restabelecimento* (A)¹⁹³, pois restabelece/ativa a memória sonora de um tempo anterior, como quem retoma um fio afetivo já tecido na experiência do ouvinte, e apresenta uma progressão em ascendência: retira-se o excesso de *menos*, fazendo com que a peça progrida para a direção tensiva subsequente. Ocorre aqui, noutras palavras, o acréscimo de *mais* a aquilo que já foi *menos*. A primeira frase, “Numa antiga herdade”, corresponde a esse gesto de *restabelecimento* (*menos menos*) e funciona como um ponto de estabilização da tensão. Essa estabilização refere-se ao fato de não haver rupturas ou descontinuidades inesperadas: o discurso musical começa de

¹⁹³ Porque reestabelece a memória de um tempo passado. Ou seja, o restabelecimento equivale à/é igual à retomada daquilo que a memória ainda sustenta. Essa resposta, nesse ponto, está traduzindo o gesto semiótico da composição coral a partir de duas perspectivas: ao retomar um estado anterior (um mundo que estava lá) e musicalmente, por corresponder à evocação de um tema estável (que reacende uma memória afetiva ou cultural).

forma estável, previsível e ancorada no campo da implicação¹⁹⁴. Tal efeito é reforçado pela homofonia simples que se observa na partitura: todas as vozes (soprano, contralto, tenor e baixo) entoam o mesmo ritmo silábico, com valores de semínimas e mínimas em tercinas, caminhando juntas em blocos acordais, sem sobreposição de entradas imitativas ou contrapontísticas. Esses pontos aqui destacados parecem promover, ao nosso ver, uma ancoragem temporal e simbólica, sugerindo uma origem ou retomada afetiva.

Na segunda frase da obra, a expressão “morada de memórias” concentra o ponto de *recrudescimento* (*mais mais*), marcado por maior densidade harmônica, maior tensão semântica e por um acúmulo de afetos ligados à memória e ao tempo. Musicalmente, esse trecho evidencia a intensificação do campo harmônico – Fm7(11)/Eb (ou Bb7/11), Db7+, idem, Fm7(11)/Eb, Bb7/4/9 (ou Fm7/11), Cm7/Eb, idem – e o espessamento tímbrico das vozes.

Logo em seguida, a expressão “na sombra de um barú” instala um movimento de *atenuação* (*menos mais*), com uma diluição parcial das tensões anteriores. A redução do adensamento textual, o encadeamento harmônico menos denso (F#°/Eb, C#sus4(7), idem, Eb [apenas a quinta é diminuta], Bbm7/Db, Eb6/9 [ou Cm7(11)/Eb]) e a imagem poética do “barú” – árvore símbolo de abrigo e sombra – contribuem para essa zona de resfriamento afetivo.

Por fim, a expressão “tem um poço” representa uma zona de *extinção* (*somente menos*), na qual as forças tensivas se atenuam/dissolvem. Musicalmente, esse efeito não se dá por grandes saltos ou por notas longamente sustentadas, mas pela repetição quase estática das alturas (baixo em ré nos compassos 9 e 10; no compasso 9, contralto e tenor repetem as notas, fá e dó) e pelo ritmo silábico em valores curtos (predominância de colcheias), que desembocam na semínima pontuada de “-ço”. Esse prolongamento final funciona como um gesto de suspensão, preparando o silêncio subsequente e sugerindo a ideia de esvaziamento progressivo, sugerido pela própria essência da palavra “poço” – ou, ainda, poderia sugerir, no

¹⁹⁴ Na teoria tensiva, implicação é um dos dois modos fundamentais de relação entre os termos de uma correlação tensiva. O outro modo é a concessão. Segundo Zilberberg (2006, p. 196), “a implicação, convocada pelo silogismo e pelo entimema, deve compor-se com a concessão, que a desmente, mas que a implicação e a concessão remetem à estrutura elementar [...]. [...] Uma vez aceitas essas premissas, a implicação produzirá os sintagmas motivados: *fechar o aberto* e *abrir o fechado*, pois que o aberto é fechável ou re-fechável e o fechado, abrível. [...] Bem outro é o caso da concessão, [...] *abrir o hermético* (abrir o que não se pode abrir) e *fechar o escancarado* (fechar o que não se pode fechar)”. Nesse sentido, parece ficar claro que a implicação caracteriza um regime de continuidade, previsibilidade e coerência interna. Há uma aderência/harmonia entre o que veio antes e o que vem depois. Desse modo, o discurso (ou o fluxo musical, neste caso) se desenvolve de forma orgânica e esperada, sem rupturas perceptíveis. Por isso, pode-se dizer que a implicação está no domínio da estabilidade e da baixa tensão (ou na ordem do *menos-menos*). Concessão é o contrário, ou seja, está no estado/regime/domínio da surpresa, ruptura ou contraste.

máximo, uma “fala em murmúrios”¹⁹⁵. O “poço”, como signo simbólico de profundidade, repouso e “desde quando?”¹⁹⁶, reforça essa ideia de esgotamento da energia discursiva, encerrando a curva com um gesto de esvaziamento expressivo, e também de esgotamento musical, em curva descendente em todas as vozes e harmonicamente falando (Dm7, Dm7/4, Em7/D, idem) (Cf. compassos 9 e 10). Mas eis que outro gesto surge, um gesto de equilíbrio, como uma luz no fim do túnel, ou melhor, no “fim do ‘poço’”. Por isso, nesse ponto, vemos uma modulação afetiva de elevação, um deslocamento do sensível em direção à recuperação – de extinção para restabelecimento (Fig. 9: D → E). Curiosamente, a resposta a tal equilíbrio pode estar na poesia “O cântico da terra”, de Cora Coralina: “*Eu sou a terra, eu sou a vida / [...] A mina constante de teu poço [...]*” (311). Apesar de se chegar ao fundo do poço, ainda sim há vida em duas instâncias: na terra e na água minante (mina d’água).

Esse percurso evidencia que o compositor constrói a experiência musical por meio de uma variação progressiva e sensível de intensidades, que não depende da lógica funcional da tonalidade tradicional, mas sim da modulação afetiva entre zonas tensivas. A gramática das direções tensivas, nesse contexto, permite descrever e qualificar essa trajetória com precisão, considerando a subjetividade do autor desta tese e coerente com o universo semiótico da obra.

Entre as observações complementares, destaca-se, em primeiro lugar, o caráter de inacento decorrente da ausência de um ponto de saturação (A) em *Coral n° 2*. Essa não saturação, quando considerada no contexto da literatura coral goiana, isto é, quando tomada como representativa do repertório coral goiano, pode ser lida como um indício simbólico: a obra evoca memória, calma e contemplação, mas também sugere que a música coral goiana ainda não é plenamente reconhecida ou consolidada como patrimônio cultural. Embora tal hipótese se apoie em um exemplo específico, ela pode apontar para uma tendência mais ampla na recepção e valorização dessa tradição no Estado.

Em segundo lugar, merece atenção o papel expressivo das pausas que atravessam a peça. Todas as vozes respiram juntas ao final das frases (compassos 4, 7, 9, 11, 12, 13, 15, 16 e 17) e encerram o último compasso com uma pausa de semínima, após cantarem em quiálteras. Essas interrupções regulares, somadas ao fraseado bem delimitado, reforçam a ideia de um cadenciamento controlado, como se a obra buscasse constantemente um ponto zero, uma origem afetiva que ancora a memória evocada pela poesia e pelo texto musical. Entre elas, a pausa final adquire especial relevância: mais do que um fechamento, sugere um

¹⁹⁵ Termos extraídos da poesia de Coralina (2008, p. 318, 319).

¹⁹⁶ *Idem*. Sugere um passado distante, obscuro, úmido, solitário.

espaço em aberto, reservado para o futuro da música coral em Goiás, um porvir em que a própria pauta possa narrar e cantar uma produção musical enfim reconhecida como patrimônio imaterial.

Essa noção de ponto zero afetivo pode ser compreendida como uma musicalidade de criação e encontra ressonância na poética de Cora Coralina, em especial no poema *O Cântico da Terra*: “Só em mim acharás descanso e paz” (2008, p. 311). De modo semelhante, a expressão “silêncio e paz” em *Coral nº 2* evoca essa mesma ambiência de continuidade, pois só onde há descanso e paz pode germinar a permanência. Cora Coralina reforça essa relação entre paz, memória e duração ao afirmar: “*Não morre aquele / que deixou na terra / a melodia de seu cântico / na música de seus versos*” (2008, p. 239). Noutras palavras, a poetisa sugere que a vida, a verdadeira vida (que emerge do poema), se realiza em profunda existência com o lugar; e que, ao projetar a imagem da morte, literal ou metafórica, projeta-a como reconexão com as próprias raízes, transformando-se em árvore musicalizada, cujas raízes sustentam a continuidade da memória e do canto.

A descrição da curva tensiva com base nas direções e zonas de acento propicia uma primeira leitura global da organização afetiva de *Coral nº 2*. Contudo, para uma compreensão mais minuciosa da tessitura interna dos movimentos de sentido, é necessário desdobrar a análise em termos das subdimensões, que articulam a intensidade e extensidade, “sobre uma mesma base formal”, os foremas. Assim, passamos ao segundo nível analítico, em que as valências emergentes dos cruzamentos entre andamento, tonicidade, temporalidade e espacialidade (subdimensões) serão observadas a partir da direção, posição e elã (foremas), propostos por Zilberberg (2011). Tal abordagem nos permite detalhar as variações perceptíveis nos estados afetivos inscritas na escritura musical.

7.3.5 Nível 2 – Modulações aspectuais¹⁹⁷

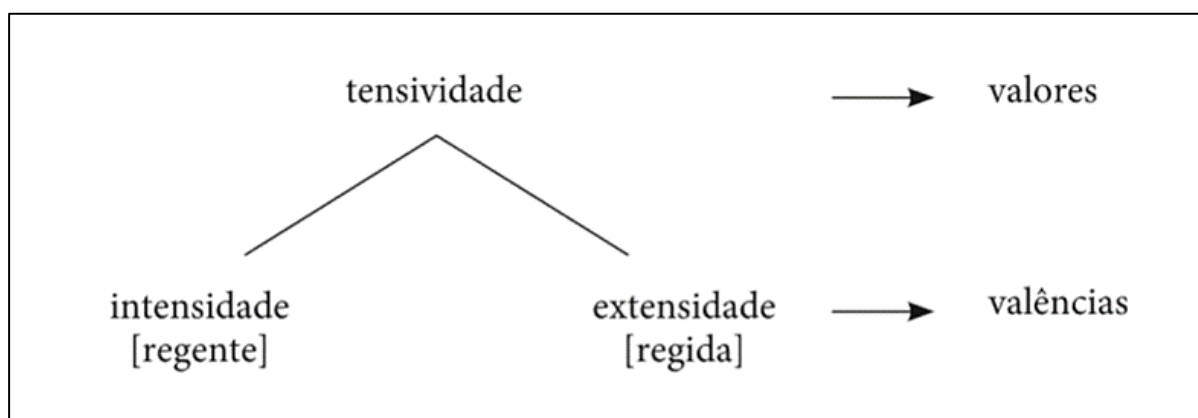
Importa retomar, para este segundo nível, que a intensidade e extensidade são grandezas fundamentais para a análise tensiva, sendo a primeira regente e a segunda, regida. Como destaca Zilberberg (2011, p. 257-260), “as grandezas intensivas [estão] relacionadas à qualidade, e as extensivas, relacionadas à quantidade”. Para além dessa distinção conceitual, o

¹⁹⁷ Embora o termo “modulações aspectuais” tenha sido introduzido no livro *Passos da semiótica tensiva* (Tatit, 2019, p. 109) antes da decorrência da Fig. 2 – Direções Tensivas, optamos por empregá-lo como título deste segundo nível de análise, tendo em vista que aqui se trata de modulações aspectuais resultantes de outro espectro: o quadro de dimensões, subdimensões, foremas e valências.

autor propõe uma articulação formal entre essas grandezas: “é preciso que nos habituemos a pensar a intensidade como um dividendo, a extensividade como um divisor e o valor como um quociente”. Essa metáfora algébrica sugere que o valor tensivo, em sua emergência discursiva, resulta da razão entre a energia expressiva (intensidade) e sua projeção no tempo e no espaço (extensividade).

Para compreender como essas grandezas se articulam e produzem sentido na materialidade sonora da obra, seja na escrita da partitura, seja no tempo da escuta, recorreremos novamente, mas com um pequeno acréscimo, ao esquema da bifurcação da tensividade, proposto por Zilberberg (2011):

Figura 14 – Bifurcação: a tensividade



Fonte: Zilberberg (2011, p. 66).

Algumas explicações são necessárias para melhor entendimento dessa bifurcação:

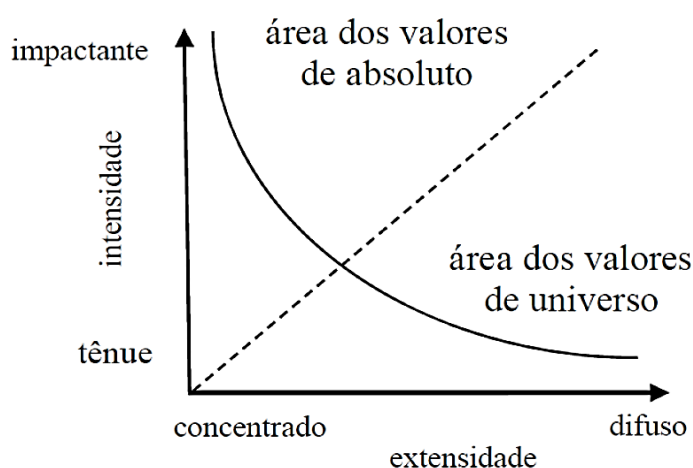
(i) a tensividade é o lugar imaginário em que a intensidade - ou seja, os estados de alma, o sensível - e a extensividade - isto é, os estados de coisas, o inteligível- unem-se uma a outra; (ii) essa junção indefectível define um espaço tensivo de recepção para as grandezas que têm acesso ao campo de presença: pelo próprio fato de sua imersão nesse espaço, toda grandeza discursiva vê-se qualificada em termos de intensidade e extensividade; (iii) em continuidade com o ensinamento de Hjelmslev, uma desigualdade criadora liga a extensividade à intensidade: os estados de coisas estão na dependência dos estados de alma. [...] As determinações intensivas e extensivas recebem aí a denominação [...] de *valências* e, de nossa parte, concebemos o *valor* como associação de uma valência intensiva com uma valência extensiva [...]. Os correspondentes global (a tensividade) e o local (o valor) são partes integrantes da complexidade de desenvolvimento [...]”. (Zilberberg, 2011, p. 66-67, grifo do autor).

O semioticista francês chama a atenção para “os furtivos de cada uma das duas dimensões: (i) na intensidade, trata-se do par [impactante vs. tênue]; (ii) na extensividade, [concentrado vs. difuso]”. Para esse autor, “esses pares controlam o acesso ao campo de

presença”. Impõe-se, nesse ponto, a necessidade de compreender o sentido que o termo “campo de presença” adquire no contexto da semiótica tensiva. Embora Zilberberg não desenvolva explicitamente o conceito nas obras utilizadas neste estudo (2006; 2011), seu significado, segundo Bruna Zerbinatti (2009, p. 3), autora que se dedica a examinar esse e outros conceitos, provém “mais de um discurso filosófico que propriamente semiótico” e “diz respeito à fenomenologia de Merleau-Ponty, [...] que coloca em evidência a percepção do sujeito na sua própria construção e na construção do objeto”. Nesse mesmo sentido, Mendes (2015, p. 28) caracteriza-o como um “conceito merleau-pontyano”. Em outras palavras, o campo de presença pode ser compreendido como o espaço fenomenológico em que algo se torna sensível, perceptível e significativo. É o âmbito da experiência afetiva em que o sujeito sente a presença de algo (por exemplo, um som, uma música, uma lembrança, uma ideia ou uma figura), em maior ou menor grau de proximidade, nitidez e força.

Zilberberg (2011, p. 68), ao compreender que “o fato semiótico é complexo” e que “entre a intensividade e a extensividade se exerce uma ‘implacável’ correlação inversa”, aponta a existência de “uma ‘lei draconiana’ que entrelaça, de um lado, o impactante e o concentrado, e, de outro, o tênue e o difuso”:

Figura 15 – Abordagem tensiva



Fonte: Zilberberg (2011, p. 90).

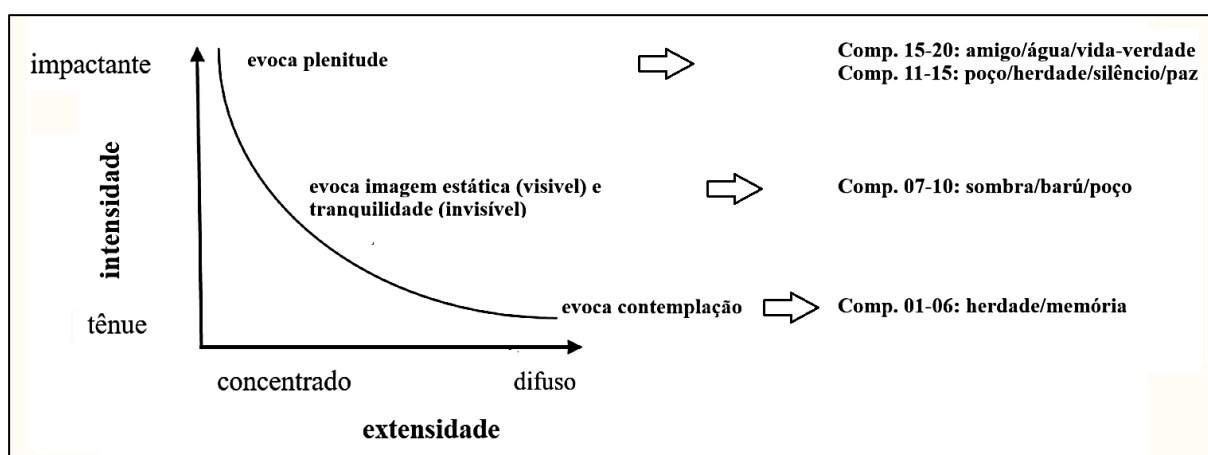
Transpondo essas formulações para o campo musical, torna-se possível observar como a relação entre intensidade e extensividade se concretiza na organização sonora de *Coral nº 2*. Nesse sentido, serão apresentados dois exemplos analíticos: um de caráter mais amplo, e outro mais específico: um de caráter mais amplo, que evidencia a estrutura tensiva do

percurso passional, e outro mais específico, que aprofunda a observação dos valores localizados na obra.

Este primeiro exemplo, conecta-se ao que já foi exposto no nível 1 e prepara melhor o terreno para a análise desse segundo nível¹⁹⁸:

Na leitura tensiva de *Coral n° 2*, observa-se um percurso que parte da área dos valores de universo, onde predominam os efeitos (de) tênue e difuso, e avança progressivamente em direção à área dos valores de absoluto, marcada pelo impactante e concentrado (aspectos da lei draconiana citada anteriormente). Nessa correlação inversa, Zilberberg (211, p. 68) explica que “tudo se passa como se o impacto irrompesse às custas da difusão e, assim, reciprocamente, como se a multiplicação que está no princípio do difuso se convertesse em divisão para o impacto”¹⁹⁹.

Figura 16 – Abordagem tensiva: dimensões tensivas do percurso passional de Coral n° 2 de Estercio Marques



Fonte: Adaptado de Zilberberg (211, p. 69, 90).

Para uma interpretação correta dessa abordagem, Zilberberg (211, p. 90) explica que “o que importa [...] não é a significação das duas ordens em si, mas aquilo que cada uma representa ‘aos olhos da outra’”. Diante disso, observa-se o seguinte:

Nos compassos iniciais (“Numa antiga herdade, morada de memória”), a obra situa-se na **área dos valores de universo**, contemplando a zona tênue e difusa: o discurso musical evoca uma paisagem sonora de serenidade e lembrança. De acordo com Zilberberg (2011, p. 91), “na **perspectiva dos valores de absoluto**, sensíveis [...] às valências intensivas, os valores de universo são difusos, mas tênues”. Significa dizer que, em *Coral n° 2*, o difuso e o

¹⁹⁸ A estrutura de análise propriamente dita se inicia dos Quadros 15, 16 e 17 mais adiante.

¹⁹⁹ Zilberberg (211, p. 91) cita dois exemplos desse princípio a partir de Benjamin e Valéry.

tênue possuem a vantagem de instaurar um espaço de continuidade, ou melhor, “constância” (p. 92), ainda que careçam do impacto concentrado dos valores de absoluto. Essa condição (de difusão e estabilidade) confere aos primeiros compassos um caráter expansivo e memorial, mas, sobretudo, de **contemplação**.

Em seguida, a expressão (“na sombra de um barú, tem um poço”), embora ocupe uma posição mediana, já se encontra na (entrada da) **área dos valores de absoluto**, pois apresenta elementos do território goiano, no qual o sensível se adensa, ou seja, há uma tensão crescente entre a quietude (o **real visível** e o **imaginário invisível**) e a iminência de um acontecimento. Como observa o mesmo autor, “da perspectiva dos **valores de universo**, sensíveis às valências extensivas, os **valores de absoluto** são, certamente, intensos, mas apresentam o grave defeito de serem concentrados” (Zilberberg, 2011, p. 192, grifo nosso). É precisamente essa **tensão entre o impactante** e concentrado que se delineia na passagem entre os dois segmentos, conferindo-lhe um caráter de **familiaridade e tranquilidade**.

Essa tensão culmina nos compassos finais (11-20), quando os elementos identitários retornam (herdade, poço [e subtede-se que com ele, a sombra e o barú]), inclusive o surgimento do pedido de água e a oferta de “vida-verdade”, e, com isso, instauram o domínio dos **valores de absoluto**. O discurso coral alcança o impacto afetivo máximo, traduzindo, em som, palavra e voz, a **plenitude** e o sentido revelado da experiência musical e interpretativa (leitura/escuta/análise) dessa composição. Conclui-se aqui o primeiro exemplo.

Como segundo exemplo, no trecho de *Coral n° 2*, de Estercio Marquez Cunha (comp. 1 - 3), verificamos uma configuração tensiva que ilustra bem a relação entre intensidade e extensidade. A densidade harmônica rarefeita²⁰⁰ (baixa intensidade) e a pouca variação espacial entre as vozes (baixa extensidade) criam um valor com quociente tensivo reduzido, ou seja, um campo perceptivo de baixa excitação afetiva. Ao longo dos compassos subsequentes, a intensificação da tessitura vocal e da movimentação harmônica produz uma modulação tensiva crescente, com valores mais agudos, que se manifesta tanto no campo da

²⁰⁰ Essa densidade harmônica está aqui se referindo à quantidade de sons simultâneos (quatro vozes do coral) e à complexidade da relação entre eles (harmonia densa da peça, especialmente com intervalos próximos e/ou dissonantes). É importante ressaltar que aqui temos dois níveis de leitura dessa harmonia: ela pode se apresentar no nível técnico musical e/ou no tensivo, ou seja, no afetivo por estarmos ao mesmo tempo dentro do campo semiológico. Feito essa primeira explanação, explicaremos agora o que vem a ser essa harmonia densa, mas com esse tempero a mais de ser rarefeita. Nesse contexto, significa acordes com poucas notas (em nosso caso, quatro notas apenas), intervalos mais espaçados, menos vozes simultâneas (como se observa, não há *divisi*), resultando numa sensação de leveza, transparência ou vazio afetivo. Para que não haja dúvidas, caso estivéssemos falando de uma harmonia densa, observaríamos na referida peça acordes mais cheios, sobreposição de notas, intervalos próximos e/ou dissonantes (temos apenas essa característica, ou seja, a dissonância em *Coral n° 2*), e maior número de vozes cantando simultaneamente (*divisi*).

intensidade, por exemplo, nas valências de *desaceleração* e *lentidão*, quanto no campo da extensividade, em valências de *deslocamento* e *posterioridade*, conforme discutido nos quadros mais adiante.

A partir dessa bifurcação (Fig. 13, 14 e 15), em que as grandezas discursivas passam a ser qualificadas intensiva e extensivamente, é possível identificar os valores tensivos localizáveis na obra, aqui sistematizados nos quadros de valências (Cf. Fig. 3) e foremas a seguir:

Quadro 15 – Foremas e Valências (A) – Análise do excerto da obra Coral nº 2 de Estercio Marquez Cunha

Dimensões subdimensões / foremas direção	Intensidade regente		Extensividade regida		Ocorrência na obra
	andamento	tonicidade	temporalidade	espacialidade	
		x		x abertura vs fechamento	Compassos 1-3
posição		x		x exterioridade vs interioridade	Compassos 4-5
elã		x		x deslocamento vs repouso	Compassos 5-8 (clímax)

Fonte: Do autor com base em Zilberberg (2011, p. 74)

Quadro 16 – Foremas e Valências (B) – Análise do excerto da obra Coral nº 2 de Estercio Marquez Cunha

dimensões Subdimensões / foremas direção	intensidade		extensividade		Ocorrência na obra
	andamento	tonicidade	temporalidade	espacialidade	
	x aceleração vs desaceleração		x		Compasso 9
posição	x		x anterioridade vs posterioridade		Compassos 10
elã	x rapidez vs lentidão		x		Compassos 1, 3 e 10

Fonte: Do autor com base em Zilberberg (2011, p. 74)

Quadro 17 – Foremas e Valências (C), completo, [A+B])

Dimensão regente	Subdimensão	Dimensão regida	Subdimensão	Formea	Valência Observada	Ocorrência na peça
Intensidade	Tonicidade	Extensidade	Espacialidade	Direção	Abertura	Compassos 1-3
Intensidade	Tonicidade	Extensidade	Espacialidade	Posição	Interioridade	Compassos 4-5
Intensidade	Tonicidade	Extensidade	Espacialidade	Elã	Deslocamento	Compassos 5-8 (clímax)
Intensidade	Andamento	Extensidade	Temporalidade	Direção	Desaceleração	Compasso 9
Intensidade	Andamento	Extensidade	Temporalidade	Posição	Posterioridade	Compasso 10
Intensidade	Andamento	Extensidade	Temporalidade	Elã	Lentidão	A indicação “Muito lento” caracteriza toda a peça, sobressaindo, de modo particular, os compassos 1, 3 e 10.

Fonte: Do autor.

Antes de avançarmos, cabe destacar dois esclarecimentos preliminares. O primeiro diz respeito à necessidade de apresentar os Quadros A e B, dada a importância de explicitar as valências, relações e ocorrências na composição. Observa-se que os “x” assinalados nos Quadros A e B indicam as relações entre as grandezas regente e regida. Quando uma valência regida está em destaque, isso implica uma articulação perceptível com uma grandeza regente, e vice-versa. No entanto, é importante mencionar que não é necessário descrever todas as valências possíveis de cada subdimensão, por isso, a colocação do “x”. Em outras palavras, não se exige a análise simultânea das duas valências da intensidade (regente) e das duas da extensidade (regida) em cada linha do quadro. O que realmente importa é o cruzamento efetivamente percebido no excerto analisado. Por exemplo, no Quadro B, observa-se o par “aceleração vs. desaceleração” articulado com “foco vs. apreensão” (não descrito para não “poluir” o quadro com informações outras), onde está o “x” na coluna da temporalidade/extensividade. Nesse caso, o forema mobilizado pertence à dimensão direção, e a valência resultante desse cruzamento é *desaceleração*. Portanto, basta concentrar a análise nessa valência específica. Em nossa abordagem para a análise da peça *Coral n° 2* (trecho), para explorarmos melhor a valência resultante, partimos de questões como, por exemplo: O que há de *desaceleração* na partitura ou na materialidade sonora? Como esse traço se manifesta na obra? Que efeito sensível resulta dessa valência?

O segundo esclarecimento diz respeito à necessidade de apresentação do Quadro C, que resulta da integração dos Quadros A e B. Essa reorganização oferece uma visão mais

clara das valências – também chamadas, como já dito, de articulações tensivas mapeadas ou determinações intensivas e extensivas – no excerto analisado. Isso exposto, seguimos.

Retomando a ideia de que o desdobramento da análise em subdimensões e foremas permite detalhar as variações perceptíveis dos estados de afeto na escritura musical (apresentada na última frase do subtópico anterior), impõe-se uma pergunta: o que se encontra por trás do cruzamento entre subdimensões e foremas? Justamente os estados afetivos. Como compreender essa percepção? Em primeiro lugar, o andamento e a tonicidade (subdimensões da intensidade) não se configuram apenas como parâmetros técnicos, mas também como moduladores de afeto – aqui, o foco recai sobre a produção desse afeto. Em segundo lugar, de modo análogo, embora com particularidades próprias, a temporalidade e a espacialidade (subdimensões da extensidade) também modulam os estados afetivos – mas com ênfase na sua configuração perceptiva.

Assim, a intensidade projeta o conteúdo afetivo (por exemplo, calor, tensão, energia), enquanto a extensidade descortina a forma desse afeto (exemplo, a maneira como se distribui no tempo e no espaço). Porém, é importante a clareza de que o resultado só se torna possível em razão da base comum, os foremas, que, em sua particularidade, isto é, em sua interseção com cada subdimensão, apresentam respostas configurativas, ou seja, com uma configuração própria.

Em uma leitura inicial, de caráter macro, a análise tensiva dos Quadros A e B revela uma predominância de valências na dimensão da extensividade, especialmente nas subdimensões de espacialidade (três ocorrências) e temporalidade (uma ocorrência). Essa distribuição sugere que a configuração expressiva do excerto coral analisado opera majoritariamente pela dilatação ou contração do espaço sonoro e pela organização temporal dos eventos musicais, mais do que pela força motriz, pela intensidade ou pela energia afetiva direta. Tal dado aponta para uma escuta sensível às linhas melódicas²⁰¹ – ou seja, como as vozes se movem – e às harmonias – ora densas, ora rarefeita – bem como às direções no campo auditivo, evidenciando um estilo composicional que investe na arquitetura sonora como principal, ainda que não único, vetor de tensividade.

Em uma leitura secundária, agora mais aprofundada, observam-se configurações tensivas específicas ao longo do excerto, que revelam nuances significativas nas relações entre intensidade e extensividade. Os compassos 1 a 3 apresentam baixíssima espacialidade

²⁰¹ Caberia também aqui o termo “aos contornos”, representando as linhas melódicas.

harmônica e tênues linhas melódicas, configurando *abertura* (direção “interseção”²⁰² espacialidade) e *interioridade* (posição “interseção” espacialidade). Os compassos 4 e 5 iniciam um deslocamento harmônico com ampliação da tessitura (e novos movimentos vocais do soprano e contralto), mantendo ainda certa *interioridade* (posição) e preparando a transição para o clímax tensivo. Do compasso 5 ao 8, intensifica-se a densidade harmônica, configurando a valência de *deslocamento* (ela “interseção” espacialidade), com avanço das tensões verticais que ampliam o campo perceptivo. O compasso 9 apresenta recuo do fluxo sonoro, com uma *desaceleração* (direção “interseção” andamento), preparando a *posterioridade* do compasso 10 (posição “interseção” temporalidade), expressa na sustentação da última nota. A presença da valência *lentidão* (ela “interseção” andamento) nos compassos 1, 3 e 10 reforça a dilatação do tempo perceptivo, funcionando como uma espécie de moldura temporal sensível que envolve o desdobramento da curva tensiva (movimento de intensificação e atenuação) da obra – que, nada mais é, do que o processo de variação contínua da intensidade e da extensidade ao longo da obra *Coral n° 2*; ou sendo mais específico, como as forças do discurso musical se transformam em manifestações “concretas” das valências: rapidez/lentidão, brevidade/longevidade etc.

Estes Quadros (A, B, C) são coerentes com a gramática tensiva apresentada por Claude Zilberberg (2011) e seguem a aplicação metodológica discutida por Bonin (2023), sem seguir rigidamente sua estrutura dual, mas articulando os foremas conforme emergem da experiência musical e textual do excerto analisado.

Se esse segundo nível permitiu mapear valências tensivas localizáveis, o próximo movimento interpretativo volta-se às operações que modulam essas valências ao longo do tempo da leitura e/ou escuta. Conforme propõem Lemos (2022) e Bonin (2023), tais operações, como amplificação, atenuação, resolução e somação, descrevem dinâmicas afetivas em curso, atualizadas nas materialidades do que emerge da leitura musical, em nosso caso, ou da performance musical. Essas operações não apenas prolongam ou reduzem tensões, mas reorganizam, recombinaem ou deslocam os vetores sensíveis das valências (resultante da interseção entre subdimensões e foremas) previamente observadas aqui, revelando modos particulares de enunciação musical/sonora ao longo do excerto analisado.

²⁰² ZILBERBERG, 2011, p. 73.

7.3.6 Nível 3 - Operações tensivas

Neste terceiro nível da curva tensiva, a análise concentra-se nas operações tensivas perceptíveis que se atualizam ao longo do excerto musical, tais como amplificação, atenuação, resolução e somação. Essas operações referem-se à maneira como a experiência sensível se organiza em função das variações de força, densidade e movimento ao longo da escuta/análise. Segundo Lemos (2022, p. 99), tais operações são “formas de atualização das grandezas tensivas”, e permitem observar como o discurso sonoro se desenha não apenas pela estruturação formal, mas por gestos perceptivos que modulam a presença sensível do sujeito musical. Em consonância, Bonin (2023) observa que “a profundidade e a precedência sensível dos sujeitos marcam ou acentuam os diferentes níveis do que chamamos de espessuras da enunciação musical”²⁰³ (p. 7), sendo que tais espessuras podem ser atravessadas por gestos como somações, intensificações e dissoluções de força perceptiva. Nesse sentido, a escuta e/ou a leitura – ambas, que direta ou indiretamente se apoiam em uma performance ou mesmo na audição pelo ouvido interno – deixam de ser atos passivos e passam a ser compreendidas como um campo de tensões em movimento, permeado por sensibilidades, no qual se reconhecem gestos afetivos progressivos ou gestos regressivos que desenharam o sentido musical em ato.

Esse ato pode ser percebido (i) no instante em que o gesto musical ocorre (no momento da performance/escuta), no sentido temporal; e (ii) no ponto de atualização perceptiva (quando uma curva tensiva se concretiza e é sentida, não apenas no tempo cronológico, mas também fenomenologicamente), no sentido tensivo. Portanto, é possível afirmar que esse ato se realiza em *duo*: temporal e tensivo; cronológico e experiencial; no *quando* e no *como*. Sobretudo, realiza-se simultaneamente, como se fosse uma dobra: onde o *instante* cronológico é atravessado pela tensividade, e esta (curva tensiva) só existe porque se atualiza nesse (exato) *instante*. Mas o *tempo* e a *tensão*, o *quando* e *como*, só se efetivam pelo gesto musical presente, que, por sua vez, só se realiza pelo sujeito presente – e, nesse caso, não por qualquer sujeito, mas pelo sujeito cantante.

As operações tensivas perceptíveis, conforme sistematizadas por Lemos (2022), são “figurações da experiência sensível”, reconhecíveis, ao longo da escuta/análise, como variações qualitativas da força e da presença sonora (p. 100). Essas operações podem ser compreendidas a partir da caracterização proposta pelo autor, que as define nos seguintes

²⁰³ Para rever sobre enunciação musical, ler subtópico 7.3.2.

termos: *amplificação*, refere-se a um “aumento da intensidade, da densidade ou da complexidade perceptiva”, podendo se manifestar, por exemplo, pelo acúmulo de camadas tímbricas, encadeamentos harmônicos dissonantes ou intensificação melódica; *atenuação*, por outro lado, é caracterizada por “movimentos de rarefação ou de distensão das forças em jogo”, como o uso de pausas, silêncios, texturas leves ou andamentos lentos; *resolução*, corresponde à “diluição das tensões previamente acumuladas”, sendo percebida como um gesto de desfecho sensível que pode não coincidir com a resolução tonal tradicional, mas se realiza no campo da percepção afetiva; e, por fim, a *somação*, que implica na “adição progressiva de elementos ou forças” que contribuem para a construção de uma curva de crescimento ou espessamento sonoro (p. 102).

Assim, essas operações não são apenas técnicas composicionais inconscientes, uma vez que os compositores não as idealizam no momento da criação, mas sim categorias perceptivas que organizam o sentido musical vivido.

Diante disso, segue o quadro analítico, no qual são sistematizadas as operações tensivas perceptíveis observadas ao longo do trecho de *Coral n° 2*.

Quadro 18 – Operações tensivas

Compasso(s)	Operação	Evidência musical	Efeito de sentido
1-3	Atenuação	Uso de tercinas em andamento lento	Abertura contemplativa/Gesto de suspensão temporal
4-6	Amplificação	Crescimento da curva melódica e lexical: há aumento de tensão melódica (melodia do soprano, contralto e tenor sobem) + aumento de intensidade simbólica do texto. Esse duplo crescimento contribui para uma operação tensiva de recrudescimento ou amplificação.	Intensidade simbólica em “memórias”
7-9	Amplificação	Início do decrescimento da curva melódica (S+A) e lexical	Acento emocional no termo “sombra de um barú”
9-10	Resolução leve/Extinção parcial	Queda melódica nas quatro vozes + fim da frase textual	Encerramento do gesto poético; repouso afetivo; sentido de conclusão simbólica/Gesto de finalização

Fonte: Elaborado pelo autor.

Observa-se que, além da presença explícita da curva tensiva textual e melódica, há na organização rítmica dos compassos 1 a 3 e 9, o uso de tercinas – figura ternária que contrasta com o compasso binário (2/4) e inscreve, no nível microtemporal, um desvio rítmico afetivo. O compasso 10, que encerra o trecho com duas notas, sendo a última prolongada por ponto de aumento, estende o tempo para além da métrica, sugerindo uma terceira pulsação implícita, operação que pode ser interpretada como gesto de suspensão ou de *atenuação* temporal.

Tal insistência no três, ainda que discretamente velada, pode ser lida como símbolo cultural, histórico e geopolítico da antiga unidade territorial de Goiás, que, no passado, abrigou, em si, os territórios dos atuais Estados de Goiás, Tocantins e Distrito Federal. Outra força arquetípica associada ao número três encontra-se no simbolismo religioso da cidade de Trindade²⁰⁴, onde se localiza o Santuário do Divino Pai Eterno. Não por acaso, uma tríade também se revela na história das instituições artísticas goianas: da Escola Goiana de Belas Artes (EGBA) ao Conservatório Goiano de Música, e deste à atual Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

Dimensões simbólicas, como o tempo (passado–presente–futuro) e a integração (corpo–mente–espírito), também podem ser evocadas nessa peça coral. Assim, o número três emerge como signo do sensível, evocando uma memória temporal e espacial fragmentada, que permanece presente na melodia como marca poética do tempo-espaço goiano. Tal como Bonin (2023, p. 273, 274, 275, 280) observa a temporalidade mnésica²⁰⁵ em Villa-Lobos, quando o compositor projeta tanto memórias retrospectivas, vinculadas ao reconhecimento de isotopias²⁰⁶ já sedimentadas, quanto memórias prospectivas, orientadas pelas alternâncias que abrem o devir, ou seja, o futuro, também aqui o gesto numérico do três atua em dupla direção: retrospectiva, ao remeter à antiga unidade territorial de Goiás e ao imaginário religioso de Trindade, e prospectiva, ao projetar uma continuidade histórico-cultural – ponto este que voltaremos a discorrer oportunamente. É, portanto, um gesto estético do compositor que,

²⁰⁴ A cidade de Trindade é conhecida como a Capital da Fé do povo goiano (católico).

²⁰⁵ Mnésia é “uma versão despsicologizada da memória” [...], em que a temporalidade figural é construída a partir da relação entre o *atual*, enquanto uma memória de *direção* e *posição* prospectiva [→], e o ultrapassado como uma memória de *direção* e *posição* retrospectiva [←], sempre em relação às figuras musicais selecionadas pelo enunciador” (Bonin, 2023, p. 273, grifo do autor).

²⁰⁶ Bonin (2023, p. 281) analisa a **valsa** como exemplo de **isotopia** da expressão musical. Segundo o autor, quando certos traços característicos aparecem, como, por exemplo, “um timbre orquestral específico, o timbre das cordas no acompanhamento marcado (um-pa-pa), como é o caso do nosso exemplo, harmonias e melodias derivadas do sistema tonal etc”, o ouvinte reconhece imediatamente o gênero. Ele define isotopia a partir de Greimas e Courtés (2008, p. 275): “diz respeito à iteratividade de uma mesma figura em outras figuras” (Bonin, 2023, p. 243, nota de rodapé da tese). Noutras palavras, significa a recorrência de traços semânticos (temáticos, figurativos ou de expressão) que estruturam o sentido em uma determinada obra musical.

mesmo não de forma consciente, faz do número uma forma de evocação simbólica, histórica e territorial.

A análise vertical dos agregados harmônicos da peça *Coral nº 2*, de Estercio Marquez Cunha, revela uma trajetória tensiva clara e deliberada, que se desenvolve ao longo dos compassos 1 a 9. A obra inicia-se de forma aparentemente simples, com estruturas consonantes mínimas, como no primeiro tempo do compasso 1, formado apenas pelas notas dó (soprano e alto) e mi bemol (tenor e baixo). Nesse ponto, percebe-se um intervalo de 3ª menor, que já introduz um leve desvio em relação ao sistema tonal tradicional: não há armaduras de clave que indiquem tonalidade. A partir desse ponto inicial, os acordes se tornam progressivamente mais densos e dissonantes, com a introdução de novas camadas sonoras que resultam em formações quartais (não apenas na formação do acorde [Fm7/11], mas na progressão [Fm7/11 → Bb7/4/9]), polimodais (sobreposição de linhas melódicas e a falta de harmonia clara) e, por vezes, em verdadeiros *clusters*²⁰⁷ (como nos compassos 5: dó e ré bemol, soprano e baixo; si bemol e lá bemol, soprano e tenor) e, especialmente, no clímax tensivo do compasso 8.

Esse percurso harmônico não segue a lógica funcional da tonalidade clássica, ou seja, não há cadências preparadas, nem dominantes resolutivas. Ao contrário, a música se organiza como uma sucessão de campos harmônicos que produzem tensão por sobreposição modal, dissonâncias controladas e encadeamentos não convencionais. Trata-se, portanto, de uma estrutura harmônica orientada pelo sensível, em que o aumento gradual da densidade e da dissonância dos acordes²⁰⁸ gera uma curva tensiva sonora claramente perceptível. A tensão se acumula até os compassos 8 e 9 (primeiro tempo), ponto de máxima densidade, caracterizando uma operação de *amplificação* gradual e contínua da força tensiva sonora.

A partir daí, no segundo tempo, compasso 9, inicia-se um gesto de distensão. Ainda que os acordes não retornem à consonância pura, observa-se uma reorganização das alturas em intervalos mais estáveis, com formações mais abertas e reconhecíveis, como tríades, quartas (ré do baixo e o sol do soprano) e sextas (se considerarmos a nota fá do alto e se o ré do baixo estivesse invertida uma oitava acima), que sinalizam uma resolução parcial, simbólica, no compasso 10. Tal “movimento final” não representa uma cadência tonal tradicional, mas sim uma diluição da tensão construída anteriormente, uma zona de “extinção” no vocabulário de Zilberberg (2011), ou, nesse caso específico, uma operação de

²⁰⁷ Cluster: “acordes formados por segundas” (Med, 1996, p. 373).

²⁰⁸ Onde se lê: “aumento gradual da densidade e da dissonância dos acordes”, pode-se, igualmente, ler: “progressiva complexificação dos agregados verticais”.

resolução na abordagem de Lemos (2022). De todo modo, qualquer que seja a gramática observada, o acontecimento tensivo atinge seu desfecho afetivo. A música, portanto, realiza seu percurso de sentido não pela funcionalidade harmônica, mas por um desenho tensivo que se inscreve na experiência auditiva (real ou imaginativa) e no campo do sensível.

O início da obra, em gesto que já ocorre no primeiro tempo do compasso 1, composto apenas pelas notas dó e mi bemol, carrega uma ambiguidade estrutural que não se resume a uma dissonância leve, pois anuncia um ponto de vista outro. Ao renunciar à tríade completa, o compositor recusa a história musical contada apenas pelas três vozes dominantes (fundamental, terça e quinta), quando tomada como narrativa fixa e imobilizada, e posiciona-se, já no primeiro compasso, como “quarta voz”. Essa “quarta voz” manifesta-se como um singular que, paradoxalmente, se abre em plural, um *nós* que se conjuga e se entrelaça com as demais vozes do coral, ou, dito de outra forma, da comunidade cantante, instaurando assim a experiência viva da coralidade, enquanto fenômeno social e estético, como já discutido (Cf. 4.5.1). Esse *surgir em si*, ao mesmo tempo que *se surge no e para o outro*, é o gesto inaugural de uma curva tensiva que, mesmo contida, inicia o percurso da sensibilidade. A partir dessa formação reduzida, quase um haikai²⁰⁹ harmônico, projeta-se um discurso poético que busca, por meio de sons, redesenhar uma nova cartografia do Goiás afetivo.

Ao observar os agregados verticais tempo a tempo, nota-se que os acordes não operam segundo funções tonais clássicas, mas sim como campos de intensificação afetiva. No início (compasso 1), temos conjuntos consonantes e estáticos (ex: dó–mi bemol), situados na zona do “*menos menos*”, como propõe Zilberberg (2011). À medida que os compassos avançam, sobretudo entre os compassos 2 e 5, surgem densificações, como acordes contendo dissonâncias com intervalos de segundas menores, sextas aumentadas e nonas sobrepostas, índices claros de recrudescimento (*mais mais*). Essa progressão atinge seu ápice no compasso 8, onde há quase uma colisão modal-cromática que inclui notas como dó e si, sol e lá bemol (soprano); fá sustenido e sol (alto); lá e sol sustenido, lá e si bemol (tenor). Portanto, aqui, há um acúmulo máximo de densidade e dissonância, que, por sua vez, gera a máxima intensidade da tensão sonora, resultando assim, neste trecho de *Coral n° 2*, no clímax da curva. Essa intensificação da força tensiva corresponde à operação de *amplificação*.

²⁰⁹ “Poema japonês constituído de três versos, sendo o segundo de sete sílabas e os outros dois, de cinco” (Borba, 2011, p. 701); como neste: *No céu um trovão / gigante a deslocar / pedra com a mão*. Essa composição, intitulada *Histórias de trovão*, é de minha autoria. Foi escrita em 21 de fevereiro de 2024 e dedicado à minha mãe, que a contava em minha infância para me fazer ficar em casa ou adormecer (de medo) enquanto chovia.

O gesto harmônico que se inicia no segundo tempo do compasso 9, embora ainda denso, revela um novo comportamento: surgem intervalos mais consonantes, como terças (baixo em ré e a terça em fá no contralto, resolvendo em mi) e sextas (baixo em ré e sexta em si no tenor), e contornos de acordes com resoluções implícitas (lá, sol → sol, sol, soprano; fá, fá → mi, mi, contralto; dó, dó → si, si, tenor; e permanecendo o pedal em ré, o baixo). Esse movimento indica uma passagem à zona do “*somente menos*”, isto é, uma resolução simbólica, não literal, situada no campo da percepção sensível, e isso ocorre uma vez que não se experimenta propriamente a relação de tensão e repouso, mas sim uma sucessão de acordes (Dm7, Dm4/7 → Em7, este último, formado em sua terceira inversão, com o baixo na nota pedal).

Observa-se, ainda, a presença de uma pausa de colcheia no compasso 9 e de duas pausas no compasso 11. Diante disso, a curva harmônica completa, então, seu arco no compasso 10, pois, apesar de termos **acordes em movimento ascendente** (Dm7, Dm4/7 → Em7), retorna a um estado de repouso. O “acontecimento musical”, nesse contexto, não se realiza por meio de cadência ou de finalização tonal, mas pela diluição da tensão dissonante construída pelo compositor e implicada nas **notas em movimento descendente**, descrito acima, como se pode também atestar na partitura. Ao constatarmos que a tensão acumulada começa a dissolver-se gradualmente, com a formação de acordes e intervalos mais estáveis, isso proporciona uma sensação de repouso ou de *resolução* parcial, ainda que simbólica.

É interessante perceber que essa trajetória harmônica, da dissonância velada à resolução sensível, se associa diretamente ao gesto de enunciação do compositor. Ao iniciar a peça apenas com duas notas (dó – mi bemol), delineia-se quase uma abertura mínima, quase um haicai melódico e harmônico, mas é um si com o outro que não fecha sentidos, mas inaugura possibilidades. Se a história da música goiana tantas vezes foi contada a partir de tríades consolidadas, aqui o compositor sugere outra narrativa: não uma voz solitária, mas uma voz que, ao nascer fragmentada, já convoca outras.

Dissonante e inaugural, esse gesto projeta uma “escuta” em que a coralidade não se dá apenas pela soma das partes, mas pela partilha de tensões, repousos e deslocamentos sensíveis. Assim, as operações tensivas perceptíveis (amplificação, atenuação, resolução) não apenas estruturam a trajetória harmônica, mas também instauram uma experiência poética que faz da música coral um espaço/lugar de encontro entre vozes, tempos e afetos. E essa poética não se compara a um coral no mar, lugar de encontros, de cores e de continuidade, de vida

que gera vida, uma vez que a música coral aqui se configura como um espaço vivo de relações?

Afinal, embora essa experiência poética represente, inicialmente, tempos idos, são também andanças no tempo, andanças que se inscrevem como notas, melodias, vozes. Uma voz que, mesmo dita no singular pela assinatura do compositor de *Coral n° 2*, Estercio Marquez Cunha, guarda em si, por sua natureza, a marca de outras, como um DNA musical, sonoro, repleto de memórias e presenças, projetando-se no tempo do agora.

CODA GOIANA – À GUIA DE UM CANTO EM DEVIR

Desde os primeiros passos da história de Goiás, percebe-se um diálogo contínuo entre memória, território e canto, a ponto de a prática coral fundir-se ao próprio tecido identitário do Estado. O canto coletivo, presente nas aldeias indígenas, nas liturgias jesuíticas e nas procissões que acompanharam a fundação das vilas coloniais, inscreveu-se como herança viva e, de forma simultânea, como acontecimento em devir. Em uma atividade cantante, ou se preferir dizer, prática (de canto) coral, cantamos e representamos: trata-se de uma performance das “texturas do território”, neste caso, texturas do território goiano. Cantar, aqui, não se restringe à produção de sons, mas ao ato de ser, existir e significar. Representar implica narrar, contar e partilhar, estabelecendo uma relação indissociável entre ator-sujeito, personagem-do-eu e plateia-de-si. Nessa tessitura, o canto coral goiano emerge como uma das línguas culturais do Estado, em suas dimensões artísticas, sociais e comunicativas. À sombra dessa ideia, ou melhor, ao som dessa trilha (sonora), ecoa a ideia de Zumthor (1993, p. 288) de uma “memória imperecível, toda vez que se presentifica”, reforçando que cada performance reativa a memória coletiva e renova a tradição. Assim, esse repertório torna-se nuclear: primeiro, como material identitário, e depois, como material artístico e didático para a formação de instrumentistas, cantores e regentes.

Embora o objetivo geral desta pesquisa tenha incluído a investigação de possíveis traços de instrumentação específica associados à cultura musical goiana, observou-se que, nos **arranjos**²¹⁰ analisados/vivenciados (Cf. Cap. 6, subtópico 6.1) e nas **composições originais** (Cf. Cap. 6, subtópico 6.2), tal característica não se expressa por meio de instrumentos típicos (como viola caipira, berrante ou elementos alusivos ao carro de boi [roda inscrita na partitura como “instrumento”, por exemplo]), mas por recursos vocais de caráter imitativo (característica observada somente nos arranjos). Em obras como *Pregões de Goiás* (Música: Márcio Alencastro Veiga; Letra: Geraldo de Jesus; arr. Maria Lucy V. Teixeira) e *Engenho* (Autor: Diversos; Arranjo: Maria Lucy Veiga Teixeira; peça da Suíte Goiana), as vozes reproduzem sons cotidianos e rítmicos-musicais²¹¹ associados às práticas culturais do lugar/locais – o “hummm”, oriundo da *bocca chiusa*²¹² (ou “boca fechada”, como se encontra

²¹⁰ Ressalto que os arranjos não constituem o foco da análise semiótica desta tese. Foram mencionados unicamente a título de paralelo.

²¹¹ Não propriamente “ritmos”, mas sim gêneros e danças como modinha, seresta, congo e tapuio, conforme documentados por Mendonça (1981) e Rodrigues (1982).

²¹² Na música, usam-se termos em italiano para descrever as intenções do compositor escritas na partitura (Cf. Med., 1996, p. 256).

nos compassos 1 a 7 da primeira música), representando satisfação ou desejo ao se cantar as delícias de Goiás (bolo de arroz, alfenim, empadinhas de palmito, etc), ou o “Nhém-nhém!” do engenho (compassos 1 a 4 da segunda música) –, evidenciando uma transposição vocal da paisagem sonora regional. Essa substituição da instrumentação física pela vocalidade imitativa revela uma forma singular de representação cultural, na qual o corpo e a voz assumem o papel de instrumentos identitários. Tal constatação permite reconfigurar o entendimento do termo “instrumentação específica” no contexto desta tese: mais do que a presença material (física) de instrumentos regionais, trata-se da incorporação, pela voz (simbólica), de gestos sonoros e timbrísticos que evocam o universo sonoro de Goiás, numa espécie de *mimesis*²¹³ vocal que amplia o conceito de performance coral enquanto patrimônio imaterial.

As reflexões desenvolvidas ao longo desta pesquisa indicam que a literatura coral, entendida como o estudo das partituras enquanto fonte documental (por meio da semiótica), não se limita a um acervo de obras. Ela se desdobra em um espaço de encontro onde regente, coro, plateia e compositor participam de um circuito (i) expressivo e dinâmico, que, (ii) em sua dimensão virtual, inclui também o pesquisador como sujeito enunciador, aquele que reinscreve a partitura em nova atualização de sentido. Hartmann e Langdon (2020) lembram que o canto é um meio de comunicação. A partir dessa perspectiva, é possível observar não apenas o movimento que parte do compositor para o intérprete, para o público e (diretamente) para o pesquisador, mas também o caminho inverso: da plateia para o coro, do coro para o regente, do regente para o compositor, e, novamente, (do compositor) ao pesquisador. Cada um desses polos percebe e reinterpreta as práticas expressivas do outro, criando uma rede musical, de ressonâncias.

Historicamente, a música coral em Goiás percorreu um trajeto de expansão e diversificação. No ritual de fincar a cruz na terra “recém-descoberta” do Brasil, foram entoados cânticos tanto na procissão quanto na missa pelos religiosos. Da década de 1930, quando a nova capital, Goiânia, nasceu sob o som de cânticos religiosos – pelas vozes do

²¹³ Para Caixeta (2025, p. 373, grifo nosso), a *mimesis*, de acordo com a teoria aristotélica, explora “como a música assume um papel de utilidade ao despertar o **afeto** do coração humano e conduzi-lo a um estado de devoção espiritual”. O autor argumenta ainda que “a música [...] pode não apenas intensificar as disposições interiores humanas, mas também [conectar] os sentidos ao espírito humano”. Na mesma perspectiva, Katia Kato (2023, p. 93, grifo nosso), no artigo “A Mimesis Musical”, afirma que “A música ocupa um lugar de destaque como um dos principais meios de imitação. A utilização da música como ferramenta para suscitar e representar **afetos**, preconizada desde os antigos, chega integralmente ao século XVIII, podendo ser observada claramente nas obras dos compositores alemães ligados à doutrina composicional da *Musica Poetica*, e, sobretudo, na obra de Johann Sebastian Bach. Reitera ainda que “música e poética são inseparáveis”.

coral do Colégio Santa Clara na primeira missa de fundação da cidade, em 27 de maio de 1933 e na missa de lançamento da pedra fundamental em 24 de outubro de 1933 (Cf. Tópico 4.2.3.8) – aos festivais e encontros corais que hoje mobilizam e integram diferentes gerações, formou-se um campo cultural amplo, diverso e vigoroso (Cf. Tópico 4.3). Convém lembrar que foi um regente coral, o padre Manoel de Andrade Verneck, “vigário da igreja de Vila Boa em 1757”, o precursor da música no Estado²¹⁴, responsável pelo embrião da prática musical em Goiás (Mendonça, 1981, p. 12, 21). Esse percurso ecoa uma herança ainda mais remota: os cânticos dos povos originários e a prática missionária que, já no século XVI, registrou a presença do canto nas missas e nas procissões do interior do Brasil. O canto, portanto, não é um adereço tardio; constitui, na verdade, o próprio DNA de Goiás, atravessando aldeias, igrejas, praças, escolas, instituições diversas e auditórios (das mais variadas localidades).

Considerar o impacto do canto coral na coesão social e na formação de comunidades implica reconhecer a “coralidade” como chave interpretativa. A música coral não apenas inspira e une: pois, se por sua performance, ela é um “modo de se expressar” e “um modo de [se] conhecer” (Hartman; Langdon, 2020, 17, 19, 20), ela espelha e enriquece a complexidade da experiência humana em suas múltiplas camadas. Cada coro é uma melodia; cada participante, um novo acontecimento (em gesto de acento ou inaccento), uma “alma individual [que] é uma parcela”, nas palavras de Humberto Eco (2018, p. 25), ou ainda, uma nota musical que se funde ao todo, a esta sinfonia coral goiana. O coral é plural por natureza, potência interdisciplinar e reflexo, como vimos no capítulo 4, de uma sociedade multicolorida – indígena, preta, parda, branca e amarela. Quais qualidades corais emergem dessa diversidade? Quais limites e possibilidades se insinuam nesse encontro de vozes?

A dimensão imaterial desse fenômeno foi captada com precisão pela vilaboense Berenice do Carmo Brito, citada por Izabela Tamasso (2012, p. 227): “A alma de Goiás é cantora!”. A frase, poética e quase proverbial, reforça a necessidade de situar o canto coral dentro do debate sobre patrimônio cultural, especialmente quando se trata da valorização das práticas imateriais.

²¹⁴ Seria uma coincidência fortuita para esta pesquisa? Por um lado, sim; por outro, essa coincidência pode não ser bem assim. Na realidade histórica, como se sabe, o clero era o grupo mais letrado e com recursos para sustentar a arte nesse e em outros períodos (Cf. Palacín, 1981, p. 237-259, 269-290; Palacín, 2008, p. 19; Santos, 2023, p. 79). Portanto, longe de ser um acaso, essa constatação demonstra a influência decisiva da estrutura da Igreja Católica (pelo clero) no século XVIII, sendo a Igreja o principal *locus* com/de recursos e letramento para sustentar e profissionalizar as práticas artísticas na Capitania de Goiás. Desse modo, podemos inferir que a origem eclesástica do primeiro profissional da música no Estado sugere uma conexão intrínseca entre a organização religiosa da época e o desenvolvimento inicial das artes em Goiás.

Torna-se necessário reiterar o conceito de coralidade. Ao reconhecermos que esse termo possui um significado amplo, podemos resumi-lo como uma representação em conjunto imbuída de responsabilidade e da compreensão das múltiplas vozes interdisciplinares. Essa representação é a força que molda e confere sentido à própria cena coral em Goiás. Considerando que a coralidade envolve “práticas culturais populares, as maneiras de organização de povos indígenas” (Leme, 2022, p. 19), compreende-se que a história da música coral em Goiás se vincula às suas raízes mais profundas, e que o termo coralidade ganha vida nesse território, pelo canto. Se a coralidade é, como afirma Celestino (2015, p. 35), uma “enunciação fragmentada, cheia de vazios e pausas”, essas fragmentações convergem como braços de rios (os diversos coros citados neste estudo são como esses rios) e ganham intensidade e força em determinado ponto de sua trajetória, talvez o momento presente. Agora, essas múltiplas vozes, sobrepostas em diferentes planos, se entrelaçam e se tornam uma só: um todo indivisível, um Uno. Dado que, para Carino (1999, p. 153), “o Uno seria a propriedade de tudo o que é, do universo como Unidade” e que “opondo-se ao Múltiplo, que é ilusão e opinião, o Uno seria verdade, simplicidade, uniformidade e identidade pura”, compreende-se que a coralidade também é esse todo indivisível. Assim, o canto coral goiano configura-se como a linha tênue e permanente da história deste Estado, o fio melódico que atravessa o tempo, o tenor que se mantém e sustenta a memória do “canto do povo de um lugar”²¹⁵, dos “Becos de Goiás”²¹⁶, das “Noites Goianas”²¹⁷.

À luz dessa reflexão, compreende-se que o termo coralidade avança, na medida em que esta própria tese se deixa atravessar por ele: consubstancia-se e transforma-se em expressão viva dessa coralidade. Aquilo que inicialmente se apresentava como conceito teórico voltado à análise de performances múltiplas amplia-se, ganha corpo e se realiza também na forma desta pesquisa. Assim, a coralidade deixa de ser apenas um campo conceitual e torna-se um gesto, o gesto coral desta tese, em que teoria e experiência se encontram como vozes de um mesmo canto.

A semiótica tensiva permitiu compreender o repertório não apenas como texto musical, mas também como campo de forças sensíveis. Melodia, harmonia, ritmo, timbre, textura, dinâmica e/ou texto deixam de ser elementos meramente técnicos para se tornarem

²¹⁵ Expressão que faz referência ao título da música “Canto do povo de um lugar” do cantor Caetano Veloso.

²¹⁶ Cora Coralina / Becos de Goiás / Melhores Poemas / 3ª ed. rev. e ampliada (2008, p. 256).

²¹⁷ Música registrada no livro *A Música em Goiás* por Mendonça (1981, p. 336-337). Para audição da mesma, interpretada pelo coro de graduação da UFG, acesse: LEITE, Vagner. **Recital Coro Noturno EMAC/UFG: Noites Goianas** – regência de Vagner Leite, sob a orientação da maestrina Vanessa Bertolini. YouTube, 18 ago. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X290DrMqMyA>. Acesso em: 28 out. 2025.

operadores de memória e identidade. E há, ainda, uma “outra voz”, em contraponto, que não se repete: a alteridade que tensiona e amplia o sentido da melodia principal.

O estudo de *Coral n° 2*, de Esterio Marquez Cunha, trouxe à tona um dado revelador: a ausência de ponto de saturação (A) (Cf. Subtópico 7.3.4: Fig. 10). Para que houvesse uma operação ascendente do *recrudescimento (mais mais)* para *saturação (somente mais)*, houve a retirada da sílaba tensiva *mais*. E como se vê, isso não ocorreu. Para a leitura dessa “não saturação”, é preciso que tomemos a referida composição como representativa do repertório coral de Goiás, ou seja, sendo ela a própria história da música coral goiana. Por um ponto de vista²¹⁸, ao ser lida como um indício simbólico, a obra evoca memória, calma, contemplação e também constância, um ciclo de vida, com maior ou menor incidência histórica. Por outra perspectiva, observa-se que não houve saturação de *mais (somente mais)*, ou seja, a chegada em (A), sugerindo que a música coral goiana ainda não atingiu o ponto máximo de reconhecimento, quando ainda não é plenamente reconhecida ou consolidada como patrimônio cultural. Por isso é importante a continuação desse processo, de mais um *mais* tensivo, pois a música coral encontra-se, podemos simbolicamente dizer, no encontro de *mais* com *mais*, que é o ponto de saturação, uma qualidade louvável, por tudo que até aqui foi construído – cursos superiores de regência, nos quais está incluso a regência coral e grupos corais como os de graduação e os profissionais, de câmara –, mas é preciso *mais* esse gesto de saturação ascendente. Embora tal hipótese se apoie em um exemplo específico, ela pode apontar para uma tendência mais ampla na recepção e valorização dessa tradição no Estado.

Essa constatação não é limitação, mas sim um sinal de *abertura*. Uma leitura possível dessa *abertura* é que ela pode ser vista como uma ferida histórica, e uma ferida sempre necessita ser curada. E o remédio para ela pode estar na última pausa do compasso final de *Coral n° 2*, que soa como espaço em branco, uma expectativa de futuro, um porvir em que, quem sabe, a própria pauta musical, em seu sentido amplo, venha futuramente a **cantar**: a partícula que produz acréscimo, a sílaba tensiva *somente mais*, o reconhecimento da música coral goiana como patrimônio imaterial.

Nesse horizonte, ao afirmar, ainda na introdução dessa tese, que o quarto capítulo, por seu caráter histórico, revelava simultaneamente vivacidade e energia em sua progressão, produzindo um som forte e constante que se espalhava por todos os cantos do Estado e nos instigava a buscar sua origem, um olhar para dentro, para o lugar, pretendíamos indicar que

²¹⁸ Ordem musical vs. direções tensivas (restabelecimento [E], recrudescimento [F], atenuação [B], extinção [D]) (Cf. Fig. 12 – Direções tensivas).

esse som não é apenas vibração: é um marcador identitário de Goiás. Assim como o carro de boi tem seu canto produzido pela cantadeira (parte do eixo de secção circular) em contato com o chumaço, canto que anuncia a passagem do veículo, nesta tese, as vozes rememoradas em canto representam essa cantadeira, e o som que produzem anuncia, de modo recorrente, a presença da música coral goiana em seu próprio território. Se o canto da cantadeira anuncia a passagem dos carros de boi, o canto dos coristas anuncia a existência de comunidades cantantes em Goiás, constituindo também ele um importante marcador identitário do Estado.

Essa metáfora se expande quando observamos o gesto melódico como veículo de memória. E esse gesto melódico me remete, ainda que de interpretação livre, ao que é sugerido no filme *O Cântico dos Nomes* (*The Song of Names*, 2019), em que a música se torna veículo de memória e de evocação do passado. No enredo, o violino – peço licença para adjetivar, pois que é impressionantemente afetivo, comovente, sensível, quase-humano ou quase-divino – não apenas “canta” – melhor seria dizer, chora uma dor inimaginável levada por toda uma nação –, mas guarda a lembrança de vidas e histórias, reiterando a força da arte em inscrever o tempo e as pessoas em sua tessitura sonora, simbolicamente ampla. De modo análogo, no caso desta pesquisa, o soprano faz emergir à superfície da contemporaneidade suas raízes em coro, em muitas vozes, não pela melodia propriamente dita, mas pelos timbres – pessoas –, não apenas uma escrita musical, mas a presença da história coral de Goiás e, com ela, das pessoas que a constituíram, todas elas. Esse é o “gesto enunciativo” de que fala Tatit (2016): melodia e ritmo como atos de dizer, capazes de tematizar um território memorial que se recolhe em suas origens (voz do baixo) e ressurge na escuta atual (voz do soprano), mediado pelas vozes de contralto e tenor.

Tudo o que é cantado, afirma Tatit (2016, p. 107), “torna-se também um modo de dizer atual”. Cantar é, portanto, atualizar o passado, transformá-lo em presente e projetá-lo para o futuro. Essa atualização permanente explica por que a tradição coral de Goiás permanece em movimento, ao passo que simultaneamente permanece também aberta ao inesperado. Quando, na seção 7.3.6, afirmei que o gesto numérico do três atua em dupla direção – enfatizando, sobretudo, a prospectiva, no sentido de projetar uma continuidade histórico-cultural –, a ideia subjacente é que, ao descrever passagens abruptas que se abrem para o inesperado, para o ainda não estabilizado, esse gesto pode ser interpretado como um devir. Trata-se de um deslocamento conceitual que proponho aqui para evidenciar que esta tese também provoca esse devir, pois se abre, desde já, ao inesperado: a expectativa do reconhecimento público do canto coral goiano como patrimônio cultural.

Zilberberg (2011, p. 189) lembra que “o acontecimento é, antes de tudo, um não-sei-quê que deixa o sujeito sem voz”. Paradoxalmente, o reconhecimento do canto coral goiano como patrimônio configura-se como o sobrevir que fará com que, pela primeira vez, o sujeito cantante exista – por um instante eterno, feliz pelo reconhecimento – sem voz. Trata-se da “justeza histórica” como “ponto de chegada” (Zilberberg, 2011, p. 190), cuja origem – e, aqui, rememoramos apenas o fato histórico – revela que o primeiro responsável pelo embrião da música em terras goianas foi o padre regente Verneck²¹⁹. Ter o canto coral reconhecido como patrimônio seria, enfim, um “fato novo”²²⁰ (Zilberberg, 2011, p. 192) em Goiás: a exclamação do discurso histórico, o ato revelador de um fazer discursivo, mas vivo e cantante.

Concentrando-se agora no capítulo 7, o que emergiu de cada um dos três **níveis de análise** da peça *Coral n°2*? Uma leitura sensível dos resultados, conforme a metodologia, aponta, em síntese, alguns pormenores.

Do primeiro nível, o das direções tensivas, restou a percepção de que a composição goiana se move em lentidão plena, não como inércia, mas como ato de permanência. A curva que cresce e se recolhe, que acentua e desacentua, tornou-se imagem de um território que respira devagar, mas pulsa com memória. Ou seja, há um Goiás que se alonga no tempo como uma nota sustentada, em que o silêncio também canta.

No segundo nível, o das valências, a música revelou sua matéria sensível: os fúntivos²²¹ aceleração e **desaceleração**; rapidez e **lentidão**; anterioridade e **posterioridade**; **abertura** e fechamento; exterioridade e **interioridade**; **deslocamento** e repouso (*Cf.* Quadros 15, 16, 17). Essas grandezas, ao se entrelaçarem, mostraram que a obra não é apenas forma, mas paisagem goiana viva: Cerrado em expansão (harmonia/“vida-verdade”), rios que se estendem (melodia/“poço”), corpos que cantam e repousam (ritmo/“amigo pede água e oferece [ao outro] vida-verdade”²²²). E essa perspectiva epistemológica é assegurada por Zilberberg (2011, p. 73), pois esses pares, ao surgirem da “‘interseção’ entre forema e uma subdimensão” revelam “as características *a priori* das valências, [...] circular, ‘comunicar-se’, confrontar-se [...] no discurso e, ao fazê-lo, promover o indispensável vaivém entre as localidades e a globalidade”. Aqui, intensidade e extensidade se tocaram como duas melodias²²³ em contraponto, fazendo da leitura e/ou escuta e/ou canto um gesto de território.

²¹⁹ MENDONÇA, 1981, p. 21.

²²⁰ “O fato novo é uma somação” (Zilberberg, 2011, p. 192).

²²¹ Ou seja, pares, “também interação em razão inversa” (Zilberberg, 2011, p. 62).

²²² Existência de amizade entre pessoas.

²²³ Ou dois instrumentos.

Por fim, o terceiro nível, o das operações tensivas, trouxe à tona o gesto em ato. Das quatro operações – amplificação, atenuação, resolução e somação –, apenas a última, a nosso ver, não se manifestou em *Coral n.º 2*. As que emergiram configuraram um devir sonoro, em que cada instante é dobra de tempo e afeto. E nessa dobra, a música não só se desenha, mas também acontece na escuta, reatualiza o passado e abre o futuro, como se cada pausa fosse um convite a um novo começo.

Assim, a análise tensiva não é simples desmembramento técnico. É poética de presença: revela que na composição *Coral n.º 2*, e, por extensão, a literatura coral goiana, se inscreve entre o ser e o soar. Cada nível, ao seu modo, canta o mesmo segredo: o sensível precede o inteligível, e é nele que Goiás encontra sua voz – lenta, profunda, aberta ao infinito.

Esta investigação demonstrou que a integração entre os estudos de performance, compreendidos como prática social e cultural, e a semiótica tensiva proporcionou um instrumental afetivo para perceber e compreender as sensibilidades, os gestos de afeto e a coralidade que configuram a literatura coral goiana.

A leitura analítica de *Coral n.º 2*, de Estercio Marquez Cunha, evidenciou, por exemplo, como a oscilação de intensidade e extensidade sustenta o percurso expressivo: a abertura em dinâmica piano (informação disposta apenas no rascunho da obra), de andamento lento e espaçado, ou melhor, contínuo, instaura um campo de extensidade alta e intensidade baixa, um “estado de alma” rarefeito (Zilberberg, 2011, p. 66) que evoca o silêncio e a amplidão do Cerrado. Como isso ocorre?

À medida que a música se desenvolve e as vozes mantêm o jogo imitativo, observa-se: o **crescimento da intensidade** pelo adensamento do andamento, ou seja, um movimento de lentificação, como se refreasse o impulso acelerado, e a **contração da extensidade** (ou, dito de outro modo, onde o campo perceptivo se concentra), aproximando o sujeito do objeto de afeto, ambos convergindo para uma (categoria de) tônica ascendente²²⁴, produzindo uma sensação de *aproximação da terra*. Tal efeito corresponde a um processo de “passionalização”, entendido como o momento em que o discurso musical sugere “conteúdos de [...] espera (saúde ou esperança)” (Tatit, 2016, p. 57).

²²⁴ Essa expressão “tônica ascendente”, embora musical, adquire aqui um valor semiótico e, conseqüentemente, afetivo. É uma correlação entre aumento da intensidade e diminuição da extensidade. Musicalmente, essa “tônica ascendente” não se refere aqui à nota tônica em si, mas ao gesto direcional de subida (ascendência), perceptível na melodia, harmonia ou na energia expressiva. Desse modo, esse gesto de subida, aliado ao adensamento do andamento (“e ao crescendo” que, porventura, deseje o regente em sua interpretação), produz, ao nosso ver, a sensação de força convergente, de aproximação, por isso a ideia de “aproximação da terra” que mencionamos.

No “conjunto das unidades entoativas”²²⁵, o motivo “Nu-ma an-ti-ga her-da-de, mo-ra-da de me-mó-rias” (compassos 1 a 6), funciona como núcleo rítmico-melódico que retorna com variações de tonicidade, ora retomando a segunda parte, ora a primeira (nessa ordem)²²⁶, transformando a performance em *acontecimento vivo*. É como se houvesse um contracanto entoando, nos compassos iniciais (1, 2 e 3), o “silêncio” presente nos compassos 13 e 14; e, nos compassos finais do primeiro período (13, 14 e 15), outro contracanto entoando a “antiga herdade” presente nos compassos 1, 2 e 3 – lembrando que se deve ler “antiga herdade” como Goiás. Nesse trecho da peça, o coro não apenas executa, mas também produz um sentido coletivo, em que corpo, gesto e memória sonora se entrelaçam. A plateia, nos relatos de campo vividos por este autor, confirma a percepção de “devir”, ou seja, a obra parece sempre estar em atualização, mesmo quando repetida.

O silêncio²²⁷ que, na metodologia, foi compreendido como lugar das grandezas afetivas e daquilo que está “obnubiladamente posto” reaparece aqui como parte do próprio canto, pois escrevi há pouco: *o silêncio também canta, evoca a amplidão do Cerrado e está presente como um contracanto*. Ele não é ausência, mas presença latente: matéria do sensível que antecede e sustenta o som. Em *Coral nº 2*, de Estercio Marquez Cunha, o silêncio adquire estatuto expressivo, sendo o intervalo em que o afeto se instala e o território respira. Essa convergência entre som e silêncio confirma que a literatura coral goiana não se constrói apenas pelo que se ouve, mas também pelo que se percebe no limiar da escuta: o instante em que a voz e o silêncio se tornam indiscerníveis, e é precisamente aí que a arte encontra o seu gesto mais humano, pois é “partícipe da vida, [e] se dá sob novas formas e modos de percepção na atualidade”, se reconfigurando como “ato de recriação significativa”²²⁸.

Essas observações reforçam que a performance coral, iluminada pelos conceitos de intensidade, extensidade, devir e andamento, não constitui mera teorização ou simples execução/performance, mas um espaço de construção de sentido em tempo real, exatamente como preconizam Schechner (2003), a despeito do comportamento restaurado, e Zilberberg

²²⁵ A “melodia [é] um conjunto de unidades entoativas”. Encontramos essa perspectiva no trabalho de Tatit (2016, p. 219).

²²⁶ A segunda parte, ou seja, os compassos 4, 5 e 6, é retomada primeiro ([compassos 4 e 5 reaparecem nos] compassos 7-8) e a primeira parte, ou seja, os compassos 1, 2 e 3, mais adiante ([compasso 1 reaparece no] compasso 14).

²²⁷ Em entrevista concedida a Barbaresco Filho (2015, p. 125), Estercio Marquez Cunha diz: “O tempo tem forma, da periodicidade ou não, tudo isso é fantástico, não só em termos de música, mas em termos de vida. Eu acho que o meu tempo, o tempo do cerrado, é um tempo solidão. A paisagem nossa aqui é tão maravilhosa, da qual eu gosto tanto, é árida, seca, dramática [sic], nessa coisa **o silêncio está muito presente** [...]”.

²²⁸ DEWEY, 2010, p. 315, 318.

(2011, p. 17), cuja semiótica tensiva evidencia que o sentido emerge do jogo entre a “**estrutura**, porque formula” (amplas e restritas: intensidade e extensidade; foremas e valências, respectivamente), “do **devir**, porque orienta”; e “o andamento, porque dirige a duração do devir²²⁹”. Sobre isso, o autor levanta uma questão primordial:

Como falar do **devir** sem levar em consideração [...] seu **andamento**? O andamento é senhor dos aumentos e diminuições constitutivas de nossas vivências. [...] Não é a existência do andamento que está em questão, e sim sua autoridade: como estabelecer os rudimentos de uma semiótica do acontecimento sem declarar a prevalência do andamento?” (Zilberberg, 2011, p. 168, grifo nosso).

Subtende-se, portanto, que o devir é o movimento contínuo de transformação, tal como se observou nos capítulos 3 e 4 desta pesquisa. Dito de outro modo, é o movimento orientado do sentido, perceptível nas direções tensivas, isto é, o modo como algo se transforma entre um “*mais*” e um “*menos*” (subtópico 7.3.4) ou entre um “antes” e um “depois” (subtópico 7.3.5). Pode-se afirmar, ainda, que o devir constitui o processo pelo qual algo se torna, ganha ou perde, cresce ou decresce, avança ou se retrai (subtópico 7.3.6), processo também observado no conjunto dos três níveis de análise e dos subtópicos anteriores do capítulo em questão. De um modo ou de outro, esse movimento sempre ocorre no “lugar imaginário da tensividade”, como assinala Zilberberg (2011, p. 66).

Enquanto processo temporal, o devir pode ser localizado afetivamente no passado, como “antiga herdade, morada de memórias”, no presente, como repertório de performance, formação e representatividade cultural em Goiás atual, e no futuro, como expectativa do que se espera da música coral goiana (aspecto a ser descrito mais adiante).

No que diz respeito às características intrínsecas da literatura coral goiana, observa-se que sua constituição decorre de um conjunto de marcas musicais, poéticas e culturais que expressam a relação entre o homem, o território e a memória. Mais que uma vaga referência a ritmos do Centro-Oeste²³⁰, trata-se de um conjunto de elementos enraizados num Goiás histórico que singularizam esse repertório:

²²⁹ “O aspecto é a análise do *devir ascendente ou descendente de uma intensidade*, fornecendo, aos olhos do observador atento, certos *mais* e certos *menos*” (Zilberberg, 2011, p. 16-17, grifo do autor).

²³⁰ Clímaco (2017, p. 250) identificou e registrou “cerca de 30 gêneros, expressões culturais musicadas, espetáculos e eventos com trilhas sonoras e autos com cantos acompanhados de instrumentos – manifestações distintas umas das outras”. Antes dele, Mendonça (1981), no livro *Música em Goiás*, fez pesquisa voltada a essa temática. Rodrigues (1982), no livro *As modinhas em Vila Boa de Goiás*, apesar do foco óbvio, também falou alguma coisa sobre serestas.

- Primeiro, tomamos como exemplo os “Cantos *Mehĩ*”, dos povos Krahô, originários de Goiás, que apresentam “poética, epistemologia e pedagogia”²³¹. São “imensos [os] repertórios musicais [...] entoados nas Aldeias Krahô até hoje”, os quais “circulam de várias maneiras, alcançando toda a comunidade” e podem ser acionados nas mais diversas ocasiões, isto é, em contextos cotidianos, pontuais e raros²³². Destacamos, por exemplo, “os Cantos de Maracá (*Cotojcrer*) [...], enunciados todos os dias no pátio central (Cá), por meio da **interação entre um cantor e o coral de mulheres**”²³³. Cantos anuais, cantos que seguem gradientes ecológicos, cantos bioindicadores são alguns dos “cantos que demarcam e comunicam os eventos e as passagens mais significativas de cada ciclo, seja ele [diário], semanal, mensal ou anual”²³⁴. Na cultura/cosmologia dos povos Krahô, como já apresentado (Cf. Quadro 5), o **Maracá** (*Cotoj*) é o “próprio Pé-do-Céu (*Côjkwá Kat*) e deve permanecer sempre em movimento, garantindo a respiração do mundo [...] para que não desabe”²³⁵. Tudo isso foi dito para chamarmos a atenção para o termo que explica a origem dos repertórios musicais dos Krahô. Creuza Prumkwyj Krahô, que, aos 8 anos, “foi separada para a música; para que a musica fizesse morada nela [...]”²³⁶, “usa o termo *Acuni jarkwa* para explicar a origem dos cantos do seu povo; a autora o traduz como ‘Boca do Mato’, ou ‘**voz-linguagem do Cerrado**’, pois está contando do **som primordial da natureza**, se refere à expressão musical existente no próprio Território”²³⁷. Mas a qual Território ela se refere? Em suas palavras, “*Acuni jarkwa* é a boca do Cerrado”²³⁸ e o *Mehĩ*, completa, aprendeu essa linguagem. É o Cerrado-Goiás que fala, e somente seus povos originários aprenderam a ouvir sua voz.
- Em seguida, abordaremos as inflexões musicais das modinhas vilaboenses, gênese da música em Goiás, que podem ou não se relacionar com a literatura coral investigada. Como ponto de partida, importa mencionar que “a modinha

²³¹ ALDÉ; KRAHÔ, C.; KRAHÔ, G.; HERBETTA, 2023, p. 448.

²³² *Ibid.*, p. 448.

²³³ *Ibid.*, p. 449, grifo nosso.

²³⁴ *Ibid.*, p. 449-450.

²³⁵ *Ibid.*, p. 432, grifo nosso.

²³⁶ *Ibid.*, p. 435.

²³⁷ *Ibid.*, p. 444.

²³⁸ *Ibid.*, p. 444.

vilaboense é folclore”²³⁹ e “foi um meio de comunicação direta entre enamorados”²⁴⁰. As modinhas populares possuem “um deslocamento de acento da tonicidade”, embora também se observe a “acentuação tônica”²⁴¹ comum, sem esse deslocamento. Caracterizam-se por um “canto [no caso dessa pesquisa, quase de] lamento”, “dolente [...], com sensibilidade”²⁴², saudoso e impregnado de tristeza pela distância do lar e do passado. Trata-se de um canto em “forma poética”²⁴³, um canto de “desejo de correspondência”²⁴⁴ entre o hoje e o ontem. Conservam ainda cadências herdadas da tradição católica²⁴⁵ luso-brasileira. (P.S.: O estilo distinto entre as modinhas de Minas Gerais reside, sobretudo, na “interpretação regional”²⁴⁶).

- Antes de seguirmos, propõe-se aqui apenas estabelecer um paralelo entre uma segunda composição do mesmo compositor, Estercio Marquez Cunha, com a *Coral n° 2* e as características das modinhas supracitadas. Essa segunda peça tem por título *Queimada*. Nela, observa-se a transformação da própria paisagem em som, por meio de fonemas percussivos (“fala rápida [...], qualquer coisa imperceptível”, “sussurros”, “pa, to, to, pe”) e de símbolos (falas e sons “em direção ao agudo” e ao “grave”) que, embora tratem de cantar a vida, o amor, o **lar**, também se denuncia a queimada do Cerrado, inclusive com menções ao **barú** (que está presente em *Coral n° 2*), ao ipê e ao pequi. Essa composição, pelos fonemas percussivos, pode igualmente evocar o ranger do carro de boi ou o chiado

²³⁹ RODRIGUES, 1982, p. 94, 117.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 98.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 109, 117-118.

²⁴² *Ibid.*, p. 92.

²⁴³ *Ibid.*, p. 94.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 98.

²⁴⁵ “A modinha originou-se da elite, mas quem a levou à aristocracia foi Caldas Barbosa, que era mulato, vindo, portanto, da camada social mais inferior. Este mulato, que para adquirir status, tornou-se padre, [e] deixou sua têmpera boêmia prevalecesse e assim se impôs como Cantarino de modinhas, recebendo admiradores entre intelectuais portugueses e sendo apreciado por aquela nobreza”. (Rodrigues, 1982, p. 94).

²⁴⁶ Segundo Cora Coralina, em depoimento à Rodrigues (1982, p. 111), “o conjunto instrumental” que “acompanhou as modinhas” era composto geralmente por “flauta, bandolim e violão”. Há, contudo, “partituras escritas para piano e canto”. Curioso notar que “em Goiás a modinha é cantada toda, por solista ou por um coro. Coro este interpretado a “duas vozes”. É acrescido que “esta segunda voz é uma tendência irresistível do povo goiano. Nos demais pontos do país, a tendência é ser cantada a uma só voz” (Rodrigues, 1982, p. 98).

da moenda de cana dos antigos engenhos²⁴⁷, compondo um gesto coral que é, simultaneamente, canto, território e identidade.

- Uma curiosidade sobre os outros dois compositores que compartilharam suas obras corais é que todas as composições catalogadas de Juliano Lima Lucas e grande parte das de Fernando P. C. de Barros estão em latim. O que isso quer dizer? Apesar dessa característica já ter sido mencionada, convém reiterar que ela representa a continuidade da tradição musical católica, tão presente na história da música em Goiás.

Essas referências elencadas não se limitam à escrita musical. Na verdade, elas reverberam nas práticas performáticas em igrejas, escolas, organizações sem fins lucrativos (Terceiro Setor), instituições de nível superior, festivais e, claramente, em outros espaços. Nas observações de campo, observamos que regentes e cantores da EMAC/UFG identificaram tais traços como um autêntico “som de Goiás”, reconhecendo-os como portadores de memória e identidade. Assim, a literatura coral goiana afirma-se como um espaço de preservação e reinvenção cultural, em que partitura e performance convergem para manter viva a experiência sonora do Cerrado goiano e de suas comunidades (cantantes ou não).

A composição *Coral n.º 2*, de Estercio Marquez Cunha, sintetiza as marcas, ou, para ser mais preciso, as inflexões musicais das modinhas vilaboenses que configuram a música goiana. Nas modinhas goianas, “há uma predominância do compasso 6/8 [...]”²⁴⁸, seguida de composições em 2/4, 3/4, e 4/4. Assim, a obra em análise está vinculada a essa tradição, uma vez que *Coral n.º 2* está escrita em 2/4, assim como é o compasso da “referência mais antiga” desse gênero na antiga Vila Boa, registrada “por Saint-Hilaire em 1819”, que mencionava uma cópia, datada de 1840, composta de “três partes, sendo que na última passa do 2/4 ao 3/8 mais vivo”²⁴⁹. Também estão em 2/4 as músicas do Congo²⁵⁰ e do Tapuio²⁵¹, danças que acompanham a festa religiosa da Semana Santa em Goiás. Nos compassos 5 e 6, 7 e 8 (e a

²⁴⁷ Era comum nas fazendas de Brejo Santo-CE, por onde andava este autor em sua infância. Ao se mudar para Campos Belos-GO, o autor teve acesso a uma fazenda que usava tal artifício para moagem da cana-de-açúcar e depois a rapadura. O referido autor, em algumas ocasiões, pôde colocar a mão na massa no processo de moagem, onde se fazia o caldo da cana-de-açúcar, a fervura desse caldo para que se tornasse em mel, e, por fim, a feitura da rapadura em suas formas.

²⁴⁸ RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma. *A Modinha em Vila Boa de Goiás*. Goiânia, Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1982.

²⁴⁹ RODRIGUES, 1982, p. 98, 114.

²⁵⁰ MENDONÇA, 1981, p. 302.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 320.

primeira parte dos compassos 11 e 12 também), de *Coral n.º 2*, observa-se a recorrência de um motivo rítmico característico, constituído pela sequência de uma colcheia, seguida por quatro colcheias. Essa célula se repete duas vezes²⁵², estabelecendo um padrão de acentuação que imprime movimento e continuidade ao discurso musical da peça. Tal configuração rítmica encontra paralelos nas práticas musicais tradicionais do interior de Goiás, como nas já citadas músicas do Congo e do Tapuio, que apresentam divisões semelhantes²⁵³. A recorrência desse motivo em *Coral n.º 2* sugere, portanto, uma possível assimilação estilística entre o universo erudito e o popular, evidenciando como a escrita coral de Estercio Marquez Cunha dialoga com ritmos que integram o imaginário sonoro do território goiano.

A escritura de *Coral n.º 2* evoca “a terra natal”, a paisagem sonora do Cerrado, por meio de notas sustentadas no registro grave nos baixos e somadas ao andamento lento, remetendo ao ranger dos carros de boi, contrastando com os agudos nas vozes superiores. O texto poético, com expressões como “antiga herdade”, “sombra de um barú” e “poço”, evoca imagens da flora e da economia rural²⁵⁴, articulando a memória afetiva do território a símbolos de água, vida e fertilidade, tão presentes na narrativa oral do interior. Sobre esse aspecto, nas modinhas “é uma constante [...] falar” do ambiente goiano, “aparecendo o Ipê, o café, [o indígena] e a morena [ou] moça [...], e até o moço”²⁵⁵.

No plano harmônico de *Coral n.º 2*, a recorrência ao modo eólio (com eventuais coloridos modais, como o ré bemol) e o destaque às quartas justas dialogam com as modinhas vilaboenses. Contudo, uma característica distintiva se apresenta: enquanto as modinhas de Vila Boa possuíam melodias puras e simples, ou seja, facilmente assimiladas pela população²⁵⁶, em *Coral n.º 2* a melodia já se mostra dissonante e rebuscada, revelando o caráter erudito do compositor.

No plano melódico, observa-se a ocorrência de si bequadro (nos compassos 8 e 15 para soprano e contralto; 10, 16 e 17 para o tenor; e 20 para o baixo), que poderia atuar como **sensível cadencial** (nota de tensão que tende a resolver-se na tônica), com exceção do último compasso, em que o si bequadro assume a função de tônica. Como tal nota não é apenas um recurso comum na referida peça (embora o seja em obras tradicionais), então, a hipótese

²⁵² Três vezes pode ser também uma opção.

²⁵³ MENDONÇA, 1981, p. 302-328.

²⁵⁴ O baru, por exemplo, costuma ser encontrado em garrafas PET à venda em diversas regiões que compõem o Cerrado. O autor já adquiriu essa castanha em diferentes localidades do Tocantins e de Goiás, além de tê-la extraído diretamente do fruto em ocasião em que encontrou uma árvore de baru no *Bella Aqua Park*, localizado na cidade de Campos-GO, a 5k da saída que vai para Arraias-TO.

²⁵⁵ RODRIGUES, 1982, p. 98, 110.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 98, 101.

plausível que se levanta é que há algo mais, há um propósito estético mais amplo: a linguagem de Estercio Marquez Cunha combina modalidade e cromatismo livre, sem se prender a um modo tradicional.

Nesse sentido, *Coral n.º 2* distancia-se das características das modinhas apresentadas por Rodrigues (1982), aproximando-se, porém, do estilo composicional de outros compositores contemporâneos, como, os já citados, Juliano Lima Lucas e Fernando P. C. de Barros – este último inclusive afirma: “mesmo as peças [por mim compostas] em latim, possuem constâncias rítmicas e melódicas em que há traços da música [...] goiana”²⁵⁷. Tal afirmação permite inferir que, ainda que Estercio Marquez Cunha adote uma linguagem erudita e moderna, as marcas da música goiana (como princípios estruturais e expressivos) persistem em *Coral n.º 2*, embora transformadas.

Essa estética musical, encontrada em *Coral n.º 2*, é, na verdade, uma característica do próprio compositor Estercio Marquez Cunha. Por exemplo, na referida peça encontramos, direta ou indiretamente, “recursos de indeterminação e aleatoriedade formal”, “técnicas colorísticas”, “usos de harmonias e escalas comuns ao impressionismo musical”, “regionalismos (expressos nos textos [...])” e discurso rítmico [a presença da quiáltera é um exemplo disso]. A origem desses e outros aspectos são “comuns no nacionalismo brasileiro”²⁵⁸.

Uma feliz coincidência é que temos, até onde se sabe, três óperas genuinamente goianas: a primeira e a segunda são de Estercio Marquez Cunha, “Requiem para Prometheus” (1982) e “A Décima Quarta Estação (2019)”²⁵⁹; e a terceira, de Juliano Lima Lucas, intitulada “Ana e Pedro” (2025)²⁶⁰. Coincidência porque se trata de professor e aluno, respectivamente. Além disso, foram eles os primeiros e os terceiros a ceder suas composições para a presente pesquisa.

Um ponto relevante a ser posto em relevo é que, após a exposição das características intrínsecas da literatura coral goiana, a leitura tensiva, ou, dito de outra forma, o percurso

²⁵⁷ BARROS, 2024.

²⁵⁸ MANASSÉS; GONÇALVES, 2023, p. 250.

²⁵⁹ CUNHA, Estercio Marquez. **A décima quarta estação: ópera em dois atos**. Texto de Miguel Jorge; música de Estercio Marquez Cunha. Com Coro e Orquestra Sinfônicos de Goiânia. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Lb2yKwB5ASg&list=RDLb2yKwB5ASg&start_radio=1. Acesso em: 27 out. 2025.

²⁶⁰ LUCAS, Juliano Lima. **Ana Pedro: ópera**. Texto de Miguel Jorge; música de Juliano Lima Lucas. Com o Coro Sinfônico Jovem de Goiás, a Orquestra de Câmara de Goiânia e a Cia de Dança Basileu França. Regência de Eliseu Ferreira. Goiânia, 12 out. 2024. Vídeo (YouTube). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=REealMQei-U>. Acesso em: 27 out. 2025.

gerativo de sentido em nível tensivo dessa obra, aprofunda o entendimento de seu pertencimento a Goiás.

Nesse sentido, o título *Coral n.º 2* muito tem a dizer sobre o que vimos construindo e descobrindo até aqui. Por exemplo, a tríade percebida na partitura, não enquanto acorde, mas enquanto campo de significados. Nessa perspectiva, uma nova leitura se insinua: o numeral dois (n.º 2) pode ser lido como o tempo presente, o instante desta escrita e desta leitura, o estado em que se encontra a história da música coral em Goiás. A partir desse ponto de referência, *Coral n.º 1* corresponderia ao passado, ao resultado histórico apresentado no capítulo quatro, isto é, à localização temporal da narrativa sonora; enquanto *Coral n.º 3* projetaria o futuro, o devir que esta pesquisa defende e anuncia (no capítulo 6). Superficialmente, o título apenas sugere a existência de uma composição anterior, atual ou posterior. No entanto, sob uma leitura semiótica, considerando tudo o que foi elaborado até aqui, ele **transcende o nível implicativo** – aquele que diz o esperado, que se mantém no campo da previsibilidade e evoca, no enunciatário, um significado superficial e de baixa tensividade, o estado das coisas – **para alcançar o nível concessivo**, que rompe a expectativa e convoca o imprevisível, evocando (no enunciatário) um significado profundo e de alta tensividade, o estado de alma, o sensível.

Assim, esse deslocamento, do nível implicativo ao concessivo, instaurado por um campo de tensividade em que o título deixa de *nomear* para *passar a significar*, abre-se à uma outra experiência do sensível, fazendo emergir duas leituras de *Coral n.º 2*: primeiro, ela não apenas nomeia uma obra, mas cumpre o que estava à margem e faz ressoar, no título, a própria tensão entre o inteligível e o sensível; segundo, ao transpô-la ao plano metadiscursivo, a composição não apenas canta o referido Estado, ela o encena como acontecimento vivo, reafirmando que a literatura coral goiana é, em si, um espaço de história, de performance, de identidade e de memória coletiva.

Desdobramento prático desta pesquisa

Antes das últimas palavras, gostaríamos de falar do desdobramento prático desta pesquisa, gesto em consonância com um dos objetivos, qual seja: dar visibilidade ao repertório coral goiano. Para isso, organizamos todas as obras aqui catalogadas para compartilhamento²⁶¹. A disponibilização do material foi realizada com a autorização dos

²⁶¹ Entramos em contato com a Nova Associação Brasileira de Regentes de Coros (NOVA ABRC-ABRACO) (www.abraco.org/) no dia 7 de out. de 2025 para recebimento desse material para que pudessem compartilhar

compositores Juliano Lima Lucas, Fernando P. C. de Barros e Estercio Marquez Cunha, concedida em 23 de setembro de 2025. As peças podem ser acessadas por meio do QR Code a seguir ou, alternativamente, clicando [aqui](#).

Figura 17 – QR Code para acesso às peças corais catalogadas nesta tese



Fonte: Elaborado pelo autor (outubro de 2025).

Esse material amplia as possibilidades de difusão e estudo do repertório, oferecendo subsídios para regentes, coralistas, pesquisadores e instituições interessadas na preservação e na circulação da música coral de Goiás.

Apontamentos futuros de pesquisa

Acreditamos que esta tese abre possibilidades de desdobramento em múltiplas frentes de investigação, abrindo caminhos (trilhas musicais) ainda não explorados no campo da música coral goiana. Uma primeira possibilidade reside no estímulo à criação composicional que incorpore, de modo consciente e artisticamente elaborado, os elementos sonoro-culturais

no site. No dia 7 do mesmo mês, responderam avisando que seria repassado para o conselho para apreciação, mas até a presente data, ainda não obtivemos resposta. Também entramos em contato para o mesmo fim com o Instituto Musica Brasilis (www.musicabrasilis.org.br), a qual informou que “até dezembro de 2025, por motivos contratuais, as atividades [...] estarão voltadas apenas a repertórios em domínio público”. Verifiquei ainda a possibilidade de envio desse repertório ao Sesc Partituras (sescpartituras.sesc.com.br/); contudo, em razão dos diversos entraves burocráticos exigidos, constatei que tal encaminhamento seria inviável, sendo o compartilhamento possível apenas aos próprios compositores. Aguardei a resposta da NOVA ABRC-ABRACO até o envio desta tese à biblioteca, pois tinha preferência por essa instituição, mas, infelizmente, não obtivemos resposta. Por essas questões, irei disponibilizar as obras no drive, como está no QR Code, e também, oportunamente, no site do Festival Internacional de Corais (www.festivaldecorais.com.br), espaço gentilmente cedido pelo maestro Lindomar. Por fim, o Programa IberoMúsicas (<https://www.ibermusicas.org/>) respondeu positivamente e se dispôs a “dar difusão” ao conjunto de composições aqui levantadas, mas também esbarramos nos entraves burocráticos.

do lugar: não apenas em forma de alusões vocais ou figurações poéticas, mas também na ampliação dos horizontes timbrísticos (para acompanhamento) mediante instrumentações que dialoguem com o Cerrado²⁶², com a memória e com aspectos humanos²⁶³ que moldam a experiência do território Goiás. Tal gesto criativo, ao mesmo tempo estético e político, pode fortalecer a representatividade regional e ampliar a visibilidade da produção musical goiana no cenário nacional.

Outro desdobramento anunciado, é a consolidação da análise musical pela via da semiótica tensiva²⁶⁴: um campo ainda incipiente nos estudos do repertório coral brasileiro. A articulação entre intensidades e extensidades e a tensividade resultante – e não apenas os pressupostos em níveis aqui seguidos (subdimensões e foremas, direções tensivas e operações tensivas) – oferece um instrumental germinal²⁶⁵ para compreender como a música coral goiana produz efeitos de sentido afetivo vinculados ao território, à memória e ao gesto vocal coletivo.

Além disso, a sistematização da literatura coral goiana empreendida nesta tese abre caminho para investigações de natureza historiográfica, pedagógica, curatorial²⁶⁶ e patrimonial (como bem defendemos no capítulo 5), fortalecendo políticas de salvaguarda, fomentando a formação de pesquisadores, regentes e professores, e incentivando a criação de acervos digitais que preservem e difundam o patrimônio coral de Goiás.

Uma quarta derivação irrompeu no capítulo 4 (no final do subtópico 4.1.1), quando dissemos que *cantar é, antes de tudo, um gesto ancestral de permanecer*. O que isso significa? Significa dizer que o canto é um modo de existir que escapa às linhas da história, mas nunca ao corpo que canta²⁶⁷, pois cantar é a permanência não só de alguém, mas também pode ser de uma sociedade (de um contexto religioso, político, educacional, etc.). E se isso for verídico (e nada impede que seja), indago três questões que se complementam e se adensam:

²⁶² Tudo o que compõe o tecido físico-natural: montanhas, rios, vegetação, ou seja, a paisagem local.

²⁶³ Tudo aquilo que compõe o conjunto de experiências, práticas, valores e modos de existir das pessoas que habitam o território goiano: a culinária (modos de preparo – técnicas/saberes transmitidos –; cheiros, sabores e lembranças – afetividade); modos de vida; tradições e costumes; festas, rituais sociais (comer junto, por exemplo) e celebrações; sotaques, gestos e comportamentos; relações sociais e de comunidade e suas sensibilidades; memórias, narrativas e o imaginário do lugar etc.

²⁶⁴ Se utilizam, em sua maior amplitude, os níveis fundamental, narrativo e discursivo (Cf. Barros, 2005). A tensividade é o quarto e último nível da semiótica.

²⁶⁵ Palavra que evoca a ideia de semente, alinhada à ideia da terra (poesia de Cora Coralina) no título deste capítulo.

²⁶⁶ Processos de seleção, “[zelo] organização e manutenção” (Borba, 2011, p. 368), que, no campo da música, a nosso ver, ainda são necessárias a contextualização e a mediação das composições, visando apresentá-las de maneira significativa ao público.

²⁶⁷ Mas, canta o quê? Penso que as linhas da memória.

- a) quantas histórias invisíveis ressoam no canto coral antes mesmo de qualquer nota ser emitida?
- b) será que o canto coral termina na voz ou começa onde a história não pôde ser escrita?
- c) quando cantamos em coro, quem canta em nós: nós mesmos ou todos aqueles que vieram antes?

Por fim, ao afirmar que a prática coral em Goiás não se apresenta apenas como manifestação estética, mas como patrimônio imaterial em constante ressonância, reconhece-se que essa ressonância é a própria matéria da presença: aquilo que dá corpo ao canto e o inscreve no espaço, não em qualquer espaço, mas no território identitário de Goiás. É uma matéria que se reinventa; uma alteridade que, em seu ressoar, confere espessura ao patrimônio. Que essa matéria da presença se transforme e se converta, enfim, na poética do acontecimento que esperamos. Pois é dessa seiva, onde memória, voz e território se confundem, que germina o fruto dessa árvore musical, cujas raízes sustentam o canto e cuja copa já anuncia, com vigor e beleza, o reconhecimento oficial de que a música coral de Goiás já existe como forma viva de permanência, já existe como “voz-linguagem do Cerrado”²⁶⁸. Ou, noutra composição, já existe como canto-linguagem do Cerrado, isto é, um sobrevir²⁶⁹, uma forma-afeto²⁷⁰, ou ainda, um fato novo/somação²⁷¹ de uma ontologia em que tudo o que é e tem nome canta sobre si mesmo.

²⁶⁸ A “voz-linguagem do Cerrado” ou “Boca do Mato” é a tradução do termo “*Acuni jarkwa*”, que, segundo Creuza Prumkwyj Krahô, explica a origem dos cantos do povo Krahô (*Mehĩ*). Esse termo refere-se ao “som primordial da natureza”, ou seja, “à expressão musical presente no próprio Território” (Aldé; Krahô, C.; Krahô, G.; Herbetta, 2023, p. 435, 444). Mas chamo a atenção para a cosmologia Mehĩ, onde podemos ler: “tudo que existe no mundo e que possui nome tem seu próprio canto, ou, como dizem, ‘todos os seres cantam sobre si mesmos’ [...]”. E isso não seria ontologia: que “se ocupa do Ser, o ‘ontos’, o que é o que é”; “que considera o Ser em si mesmo” (Ontologia, 2025)? Assim sendo, compreendo que a **prática coral em Goiás** não se constitui apenas como um fenômeno artístico ou pedagógico, mas como desdobramento de uma **matéria de presença ancestral que atravessa o território**. O canto coral, nesse sentido, atualiza uma memória que não é apenas histórica, mas ontológica: *a música coral de Goiás em cena* é performance de existência, é música ritualizada (como nas matrizes originárias do território, vistas na historiografia) de existência pela permanência, pela escuta e pela nomeação de si no mundo.

²⁶⁹ ZILBERBERG, 2011, p. 193.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 81.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 192.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA FEMININA DE LETRAS E ARTES DE GOIÁS – AFLAG. **Acadêmicas** Teixeira. Disponível em: <https://www.aflag.com.br/academicas>. Acesso em: 25 ago. 2025.

ACADEMIA FEMININA DE LETRAS E ARTES DE GOIÁS. **Dalva Maria Pires Machado Bragança**: currículo – acadêmico. [2024]. Disponível em: <https://www.aflag.com.br/academicas/11-dalva-maria-pires-machado-braganca2024>. Acesso em: 20 de maio de 2024.

ACADEMIA GOIANA DE DIREITO. **Manoel Amorim Félix de Souza**: Cadeira nº 28 – Patrono. Disponível em: <http://www.acadgo.org.br/ver/manoel-amorim-felix-de-souza-29083>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2026.

A CAPPELLA. In: Grove Music Onlibe. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=a+cappella>. Acesso em: 31 ago. 2025.

A INFORMAÇÃO GOYANA: **revista mensal ilustrada e informativa das possibilidades econômicas do Brasil Central**. 1917-1935. Livro em CD-ROM. Goiânia: AGEPEL (Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico), 2001. Disponível em: <https://bibliotecafuturo.com.br/midiateca/a-informacao-goyana-2/>. Acesso em: 23 de novembro de 2023.

ALCÂNTARA, Othaniel. Estercio Marquez Cunha e sua formação inicial em música – parte 1: anos 1940/50: piano, balé e preconceito. **Jornal A Redação**, Goiânia, 2020. Disponível em: <https://www.aredacao.com.br/colunas/153896/estercio-marquez-cunha-e-sua-formacao-inicial-em-musica>. Acesso em: 1 out. 2025.

ALCÂNTARA, Othaniel. Coluna Música Clássica: conversando com o músico Estercio Marquez Cunha – parte 2: novos desafios (RJ e EUA). **Jornal A Redação**, Goiânia, 2020. Disponível em: <https://www.aredacao.com.br/colunas/153915/conversando-com-o-musico-estercio-marquez-cunha>. Acesso em: 1 out. 2025.

ALDÉ, Veronica; KRAHÔ, Creuza Prumkwyi; KRAHÔ, Gregório Huhtê; HERBETTA, Alexandre (org.). In: BICALHO, Poliene; MOURA, Marlene Ossami de; INY-KARAJÁ, Vanessa. **Povos originários**. Goiânia: Edições Goiás + 300, 2023. (Goiás + 300: reflexão e resignificação / coordenadores da coleção: Jales Mendonça, Nilson Jaime (editor-geral); v. 6), p. 431-462.

ALEGO. O Batismo Cultural de Goiânia ou a “inauguração oficial” da capital de Goiás é o marco registrado na série “Nossa história”. **Alego**, Goiânia, 8 out. 2021. Disponível em: <https://portal.al.go.leg.br/noticias/120589/o-batismo-cultural-de-goiania-ou-a-inauguracaooficial-da-capital-de-goias-e-o-marco-registrado-na-serie-nossa-historia>. Acesso em: 05 fev. 2024.

ALENCAR, Flávio L. **A história da Igreja no Brasil**. Curitiba: Inter Saberes, 2018.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7025740/mod_resource/content/1/ALENCASTRO%2C%20Luiz%20Felipe%20de.%20O%20trato%20dos%20viventes.pdf. Acesso em: 21.03.2024.

ALEXANDRE, Mafalda Pires da Trindade. **Para vós: um solo coral sobre o lugar onde vivem as memórias: memória, narração e envolvimento interpessoal**. 2021. Tese de Doutorado. Instituto Politécnico de Lisboa-Escola Superior de Teatro e Cinema. Disponível em: <https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/13583/1/Relat%c3%b3rio%20de%20Est%c3%a1gio%20Mafalda%20Alexandre.pdf>. Acesso em: 03.03.2024.

ALMEIDA, Carol. Projeto ensina música para transformar vidas de crianças e adolescentes em Goiânia. **O Popular**, 14 de junho de 2019. Disponível em: <https://opopular.com.br/cidades/projeto-ensina-musica-para-transformar-vidas-de-criancas-e-adolescentes-em-goiania-1.1821581>. Acesso em: 13.04.2024.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Canto coral e inclusão social: um panorama atual de iniciativas brasileiras. **Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical**, v. 18, p. 379-385, 2009.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Villa-Lobos, nacionalismo e canto orfeônico: projetos musicais e educativos no governo Vargas. **Revista HISTEDBR on-line, Campinas**, n. 27, p. 210-220, 2007.

AMMER, C. **Dictionary of music**. 4 th ed. New York: Facts On File Inc., 2004.

APINAGÉ, Célio Ribeiro Dias. **A música do povo Panhê: um estudo com cantores indígenas da terra Apinajé**. 2020. 50 f. Monografia (Graduação) Fundação Universidade Federal do Tocantins, Curso de Educação do Campo - Campus Universitário de Tocantinópolis TO.

ARAÚJO, Gustavo Aguiar Malafaia de. **Construindo sentidos na formação musical: pesquisa-formação-ação com estudantes da primeira turma de Ensino Médio Integrado Do IFB-CSAM**. 2017. 131 f., il. Dissertação (Mestrado em Música)—Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE GOIÁS (Alego). **O Palácio Conde dos Arcos, erguido há quase 300 anos na Cidade de Goiás, marca a série “Nossa História” nas redes sociais da Alego. Agência Assembleia de Notícias: Série Nossa História**. 2021. Disponível em: <https://portal.al.go.leg.br/noticias/121267/o-palacio-conde-dos-arcos-erguido-ha-quase-300-anos-na-cidade-de-goias-marca-a-serie-nossa-historia-nas-redes-sociais-da-alego>. Acesso em: 21.03.2024.

BARBARESCO FILHO, E. **Entretempos do corpo e da voz na escrita de artista como história: testemunho e (des)construção de representações na escritura biográfica de Estercio Marquez Cunha (Goiânia, dos anos 1965 a 2013)**. 2015. 343. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Estudos do discurso. In: FIORIN, José Luiz (org.). **Introdução à Linguística: II. Princípios de análise**. 4. Ed. São Paulo: Contexto, 2005.

BARROS, Fernando Passos Cupertino de. [**Correspondência**]. Literatura coral goiana. Destinatário: Raimundo Vagner Leite de Oliveira leite234@discente.ufg.br. Formosa (GO), 23 de janeiro de 2024. [mensagem pessoal via e-mail].

BARROS, Fernando Passos Cupertino de. Produção musical e pandemia: um relato. **Anais do Instituto de Higiene e Medicina Tropical**, Lisboa, Portugal: Universidade Nova de Lisboa, v. 22, p. 102-108, 2023. Disponível em: <https://anaisihmt.com/index.php/ihmt/article/download/447/369>. Acesso em: 22 de jan. 2024²⁷².

BARROS, Lílíam et al. Música ameríndia no Brasil pré-colonial: uma aproximação com os casos dos Tupinambá e Tapajó. **Opus**, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 149-182, dez. 2015.

BARROS, Manoel de. **Ensaios Fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BASTOS, Rafael José de Menezes. O índio na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; Queiroz, Ruben Caixeta de. **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 115-127. Disponível em: https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Abastos-2006-indio/Bastos_2006_OIndioNaMusicaBras.pdf. Acesso em: 24.03.24.

BAUMAN, Richard. Performance. In: BENDIX, Regina F.; HASAN-ROKEM, Galit. **A Companion to Folklore**. Wiley-Blackwell April 2012. p. 94-118. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/0_Bauman_Performance_for_Companion_12.pdf. Acesso em: 22 jul. 2023.

BERTAZZO, Lúcia. **Ativismo Ambiental nas ações e instalações de Siron Franco, 1986-2008**: a arte como estratégia de difusão. 2009. 346f. Dissertação (Mestrado em Processos e Sistemas Visuais, Educação e Visualidade) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

BERTRAM, Paulo. **História da terra e do homem no Planalto Central**: eco-história do Distrito Federal – do indígena ao colonizador. Brasília: Solo, 1994. Disponível em: <https://biblioteca.cl.df.gov.br/dspace/handle/123456789/1718>. Acesso em: 21 de novembro de 2023.

BÍBLIA, N.T. Mateus. In: **Bíblia de referência Thompson**: com versículos em cadeia temática. 7ª impressão, São Paulo: Editora Vida, 1997.

BICALHO, Poliene S. dos Santos. Cerrado, indígenas e não indígenas: encontros e desencontros. In: SILVA, Ademir Luiz da; OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de; MELO, Marcelo

²⁷² Não se trata aqui de “[obra] resultante de eventos (seminários, congressos, simpósios, entre outros)”, por isso, a inexistência da entrada do nome do evento (ABNT NBR 6023:2025, p. 17, 39), mas sim de uma revista denominada “Anais do Instituto de Higiene e Medicina Tropical” (ANAIS IHMT) que publica “artigos de investigação, revisão, artigos históricos, ensaios, notas de investigação e cartas ao editor”. ANAIS DO INSTITUTO DE HIGIENE E MEDICINA TROPICAL. Sobre a revista. Disponível em: <https://anaisihmt.com/index.php/ihmt/about>. Acesso em: 24 out. 2025.

de (Orgs.). **Território, cidades e cultura no cerrado**. Anápolis: Universidade Estadual de Goiás, 2012. 208 p. - (Coleção Tessituras do Cerrado). p. 131-146

BOGDAN, R. C.; BIKLEN, S. K. **Investigação qualitativa em educação**: uma introdução à teoria e aos métodos. Trad. Maria J. Alvarez; Sara B. dos Santos; Telmo M. Baptista. Porto: Porto Editora, 1994. (Coleção Ciências da Educação).

BONIN, Gustavo Cardoso. **Por uma enunciação musical**: a profundidade tensiva e as espessuras da presença. 2023. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.
doi:10.11606/T.27.2023.tde-18072023-115731. Disponível em:
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-18072023-115731/pt-br.php>. Acesso em: 2025-07-13.

BORBA CAETANO, J. E. Fronteira, Música e Identidade Cultural. **RELACult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, [S. l.], v. 3, n. 3, 2017. DOI: 10.23899/relacult.v3i3.519.

BORGES, Maria Helena Jayme Borges. **A música e o piano na sociedade goiana** (1805-1972). Goiânia: FUNAPE, 1998.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. **O professor pesquisador**: introdução à pesquisa qualitativa. São Paulo: Parábola. 2008, 135p. (Série Estratégias de Ensino, n. 8.).

BOWMAN, Wayne. Musical experience as aesthetic: What cost the label?. **Contemporary Aesthetics**, v. 4, n. 1, p. 17, 2006. Disponível em: <https://bityli.com/iRVMz>. Acesso em: 06/01/2022.

BRASIL, Antônio Americano do (1892-1932). **Pela história de Goiás**: introdução, seleção e notas de Humberto Crispim Borges. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1980.

BRASIL. Decreto n. 7.566, de 23 de setembro de 1909. Cria nas capitais dos Estados da República Escolas de Aprendizizes Artífices, para o ensino profissional primário e gratuito. Senado Federal, 1909. Disponível em:
<https://legis.senado.leg.br/norma/589450/publicacao/15626779>. Acesso em: 12 de maio de 2024.

CAIXETA, João Lázaro Ribeiro. Estética, cognição e música: a mimesis como operação da potência cogitativa. **Revista Primordium**, Uberlândia, v. 9, n. 18, p. 373–408, 2025.
DOI: [10.14393/REPRIM-v9n18a2024-75605](https://doi.org/10.14393/REPRIM-v9n18a2024-75605). Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/primordium/article/view/75605>. Acesso em: 12 nov. 2025.

CAMARGO, Robson Corrêa de. As arqueologias do saber de Sandra Jatahy Pesavento (1946-2009). As sensibilidades nos primeiros traços do esquecido marxismo e sua atualidade. In: SANTOS, Nádia Maria Weber; FRAGA, Hilda Jaqueline de; OLIVEIRA, Vânia de (Orgs.). **Entre o Sensível e o Concreto**: reflexões entre memória, patrimônio e arquivos [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2022. Disponível em:
<https://www.editorafi.org/ebook/437sensivel>. Acesso em: 01.04.2023.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Per-Formance e Performance Art: Superando as Velhas Tra(d)ições. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 7 n. 1, jan/jun 2016, p. 11 a 27. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/304663138_Per-Formance_e_Performance_Art_Superando_as_Velhas_Tradicoes. Acesso em: 21.07.2022.

CAMARGO, Robson. Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **Karpa Journal**, Vl. 06, 01.07.2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/319677960_Milton_Singer_e_as_Performances_Culturais_Um_conceito_interdisciplinar_e_uma_metodologia_de_analise_KARPA. Acesso em: 23.06.2022.

CAMARINHA, H. M. et al.. O tambor Ka'apor e o percutir de outros povos: estudo introdutório sobre o membranofone em contextos indígenas. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. **Ciências Humanas**, v. 15, n. 1, p. e20180128, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/9KZfZHNbnBFQhjsDGdhnQvt/?format=html&lang=pt#>. Acesso em: 26.03.2024.

CAMERON, D. et al. **Researching language: Issues of power and method**. London & New York: Routledge, 1992.

CARDOSO, Luana. Encontro Nacional de Coros de Goiânia apresenta coral de alunos da rede municipal. 2023. **Diário de Goiás**, Goiânia, 01 set., 2023. Disponível em: <https://diariodegoias.com.br/coluna/encontro-nacional-de-coros-de-goiania-apresenta-coral-de-alunos-da-rede-municipal-nesta-sexta-1/>. Acesso em: 26.02.2024.

CARINO, Jonaedson. Uma biografia e sua instrumentalidade educativa. **Educ. Soc. Campinas**, v. 20, n. 67, p. 153-182, agosto de 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010173301999000200006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 29.10.2025.

CARVALHO, José Jorge de. **A tradição musical iorubá no Brasil: um cristal que se oculta e revela**. Depto. de Antropologia, Universidade de Brasília, 2003. (Série Antropologia). <http://www.dan2.unb.br/images/doc/Serie327empdf.pdf>. Acesso em: 24.05.2025.

CARVALHO, Leonardo Victor de. **A obra vocal de Estercio Marquez Cunha: especificidades da música e memória musical no cenário goianiense**. 2012. 219 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

CAVALCANTI, Zélia (org.). **O canto das musas: poemas para ler, recitar e cantar**. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CELESTINO, Phelippe. **Se (des)fazendo encenador [manuscrito]: estudo e análise do processo de criação do espetáculo Alto-Mar / Phelippe Celestino**. - 2015. 98f.: il.: color. Monografia (Graduação). Universidade Federal de Ouro Preto. Artes Cênicas e Música. Departamento de Artes Cênicas.

MELO, Marcelo de (Orgs.). **Território, cidades e cultura no cerrado**. Anápolis: Universidade Estadual de Goiás, 2012. 208 p. - (Coleção Tessituras do Cerrado).

CHAUL, Nasr Fayad. A identidade cultural do Goiano. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 63, n. 3, p. 42-43, July 2011. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252011000300016&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 01 de jun. 2023.

CITARA. In: Michaelis. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=citara>. Acesso em: 08.02.2024.

CARVALHO, Cleber de Sousa. **Tradições em movimento no Terno de Congo Verde e Preto**. 2016. 2013 f. Dissertação (Mestrado em Performance Cultural) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

CLEMENTE, Louise; FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. O estado da arte da pesquisa sobre canto coral no Brasil e os principais temas relacionados à educação musical coral. In: ENCONTRO REGIONAL SUL DA ABEM, 16., 2014, Blumenau. Educação musical: formação humana, ética e produção de conhecimento. Blumenau. **Anais [...]**. ABEM, 2014. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_ersul/v1/papers/466/public/466-2469-1-PB.pdf. Acesso em: 06 jun. 2024.

CLÍMACO, L. F. A. **Música e diversidade em festas e folias do Divino de Goiás: Crixás, Pirenópolis e Colinas do Sul**. 2017. 263 f. Dissertação (Mestrado em Musica) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. **O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica**. São Paulo, 2007. 226f. Tese (Doutorado em Semiótica). Universidade de São Paulo.

COHEN, Marcel. Resumo da história da escrita. **Revista de História**, [S. l.], v. 40, n. 81, p. 137–151, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/128945>. Acesso em: 21 mar. 2024.

COLÉGIO SANTA CLARA. **Colégio Santa Clara: Institucional**. 2024. Disponível em: <https://santaclarago.com.br/>. Acesso em: 15 de maio de 2024.

CONNOR, Steven. Choralities. **Twentieth-Century Music**, v. 13, n. 1, p. 3-23, 2016. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. Disponível em: <https://core.ac.uk/works/20653199>. Acesso em: 15 abr. 2024.

CONNOR, Steven. **Choralities**. Steven Connor, 2015. Disponível em: <http://stevenconnor.com/choralities.html>. Acesso em: 15 abr. 2024.

CORALINA, Cora. **Coleção Melhores Poemas**. Seleção e apresentação: Darcy França Denófrio. 3ª ed. Ver. E ampliada. São Paulo: Global, 2008.

CORRÊA DA SILVA, M.; BOAVENTURA, M. V.; FIORAVANTI, S. M. C. História do povoamento bovino no Brasil Central. **Revista UFG**, Goiânia, v. 13, n. 13, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48451>. Acesso em: 1 abr. 2024.

COSTA, Leonardo Gomes; VASCONCELOS, Emilly Thayná Silva Costa; TORRES, Luana Uchôa. A prática e ensino do canto coral em Anápolis: um estudo da sua trajetória. In: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás. (Org.). **Em formação: Cadernos de Iniciação Científica e Tecnológica do IFG**. 1ed. Goiânia: Editora IFG, 2014, v. 01, p. 259-271.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. O cantor Hermeto Pascoal: os instrumentos da voz. **Per Musi**, [S. l.], n. 22, p. 44–62, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/42798>. Acesso em: 7 feb. 2024.

CRUZ, Joan Carrol. **O primeiro corpo incorrupto da história da Igreja**. Tradução: Equipe Christo Nihil Praeponere. Christo Nihil Praeponere: Padre Paulo Ricardo, 22 de nov. 2016. Disponível em: <https://padrepauloricardo.org/blog/o-primeiro-corpo-incorrupto-da-historia-da-igreja>. Acesso em: 01.03.2024.

CURT LANGE, Francisco. **A organização musical durante o período colonial brasileiro**. Coimbra: Portugal, 1966. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS, 5., v. 4, 1966, Coimbra. **Anais [...]**. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1966. p. 12.

D'ABADIA, Maria Idelma Vieira. Janelas abertas do sertão: Espaço-tempo das festividades religiosas em Goiás. In: SILVA, Ademir Luiz da; OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de; MELO, Marcelo de (Orgs.). **Território, cidades e cultura no cerrado**. Anápolis: Universidade Estadual de Goiás, 2012. 208 p. - (Coleção Tessituras do Cerrado). p. 147-156.

DA SILVA, Lorraine Gomes; DE LIMA, Sélvia Carneiro; DE SOUZA, Edevaldo Aparecido. Povos Karajá, Tapuio e Avá-Canoeiro: desafios de (re) existência. **Revista Temporis [ação]**, v. 18, n. 1, p. 146-171, 2018.

DAWSEY, J. C. Sismologia da performance: palcos, tempos, f(r)icções. **Cultures-Kairós**, v. 7, p. 1-20, 2016. Disponível em: <https://revues.mshparisnord.fr/cultureskairos/pdf/1404.pdf>. Acesso em: 23 de janeiro de 2024.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIÁRIO DE GOIÁS. Encontro Nacional de Coros é promovido pelo Governo de Goiás. **Diário de Goiás**, Goiânia, 04 set., 2022. Disponível em: <https://diariodegoias.com.br/encontro-nacional-de-coros-e-promovido-pelo-governo-de-goias/247675/>. Acesso em: 26.02.2024.

DIÁRIO DA MANHÃ. **Lembrando de José Lopes Rodrigues**. Diário da Manhã, Goiânia, 28 jun. 2015. Disponível em: <https://www.dm.com.br/cultura/lembrando-de-jose-lopes-rodrigues/>. Acesso em: 20 nov. 2025.

DIAS, Angelo de Oliveira. [Correspondência]. Literatura coral goiana. Destinatário: Raimundo Vagner Leite de Oliveira <raimundo.vagner@mail.uft.edu.br>. Formosa (GO), 06 de janeiro de 2022. [mensagem pessoal via e-mail].

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.

DONATO, H.; DONATO, M. Stages for Undertaking a Systematic Review. **Acta Med Port**, v. 32, n. 3, p. 227-235, mar. 2019. Disponível em: <https://www.actamedicaportuguesa.com/revista/index.php/amp/article/view/11923>. Acesso em: 08.08.23.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de Termos e Expressões da Música**. São Paulo: Editora 34, 2008.

ENCOROS. **Coral Tocantins (Tocantus) – “Rio do Coco”** (comp. Lucimar; arr. Renate Stephanes). Goiânia: Canal ENCoros Goiânia GO, 2021. Vídeo (transmissão do Encontro Nacional de Coros 2021). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mtb3g2Urbac&list=RDmtb3g2Urbac&start_radio=1. Acesso em: 10 nov. 2025. [A apresentação do Coral Tocantins inicia-se em 46 min 43 s.].

ENCOROS. **IV Encontro Nacional de Coros de Goiânia - ENCoros**: Regulamento. 2023. Disponível em: <https://encoros.webnode.page/regulamento/>. Acesso em: 26 de fev. de 2024.

ENUNCIATÁRIO. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Porto: Priberam, 2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/enunciat%C3%A1rio>. Acesso em: 30.07.2025.

ÉPOCA. **Geólogo alega ter desvendado mistério sobre local onde Mona Lisa foi pintada**. Coluna: Negócios, ciência e saúde. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2024/05/geologa-alega-ter-desvendado-misterio-sobre-local-onde-mona-lisa-foi-pintada.ghtml>. Acesso em: 03 jun. 2024.

ESCOLA DE FORMAÇÃO EM ARTES BASILEU FRANÇA. **Basileu França**: página inicial. Disponível em: <https://basileufranca.com.br/>. Acesso em: 14 maio 2024.

ESCOLA DE FORMAÇÃO EM ARTES BASILEU FRANÇA. **Projeto Político Pedagógico**: Escola do Futuro do Estado de Goiás em Artes Basileu França: Lei nº 20.976, de 30 de março de 2021. Goiânia, 2021. 43 p.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FAVRET-SAADA, Jeanne; SIQUEIRA, Paula. “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada. **Cadernos de Campo (São Paulo-1991)**, v. 13, n. 13, p. 155-161, 2005. DOI: [10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161](https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263>. Acesso em: 28 abr. 2024.

FERREIRA DA SILVA, M. A identidade narrativa em Paul Ricoeur e a relação com o lugar. **Razão e Fé**, [S. l.], v. 19, n. 2, p. 58-70, 2017.

FERREIRA, Clenon. Conheça a história da dona Fifia, uma das fundadoras do Conservatório de Música. 2023. **O Popular** - Disponível em: <https://opopular.com.br/magazine/conheca-a-historia-da-dona-fifia-uma-das-fundadoras-do-conservatorio-de-musica-1.3032427>. Acesso em: 08.08.23.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira. **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FONSECA, Marilene Clara. **Canto, bem-estar e qualidade de vida**: as oficinas “educando a voz”. 2019. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Música, 2019.

FUCCI AMATO, Rita. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical. **Revista Opus**, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 75-96, jun. 2007.

FUNES, Eurípedes Antônio. **Goiás 1800-1850**: um período de transição da mineração à agropecuária. Editora da Universidade Federal de Goiás, 1986.

GALLI, Ubirajara. **A história do batismo cultural de Goiânia**. Contato Comunicação, 2022.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1.ed. - [Reimpr.]. - Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GEERTZ, Clifford. O impacto do conceito de cultura sobre o conceito de homem. In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara / Koogan S. A, 1989: p. 45-66. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7685226/mod_resource/content/3/GEERTZ_1989_%20Conceito%20de%20cultura%20e%20conceito%20de%20homem.pdf. Acesso em: 28.06.2023.

GIANNINI, Isabelle Vidal. Os índios e suas Relações com a Natureza. In: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (org.). **Índios no Brasil**. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, 1994. p. 145-152.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GONÇALVES, Isabela. Goiânia recebe 2ª edição do ENCoros – Encontro Nacional de Coros. **Mais Goiás**, Goiânia, 02 set., 2021. Disponível em: <https://www.maisgoias.com.br/divirta-se/goiania-recebe-2a-edicao-do-encoros-encontro-nacional-de-coros/>. Acesso em: 27 de fev. 2024.

GONÇALVES, Luiz. **Tempo de silêncio** [documentário]. Música Íntima, 2022. Documentário sobre Esterio Marquez Cunha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gKAkxy-SAtE>. Acesso em: 2 out. 2023.

GRILLO, Angela Teodoro. **Processo de criação do estudo Preto, um inédito de Mário de Andrade**. 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2010. doi:10.11606/D.8.2010.tde-17022011-125751. Acesso em: 2024-03-22.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. Inventário dos Artefatos e Obras da Exposição “índios no Brasil: Alteridade, Diversidade e Diálogo Cultural”. In: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (org.). **Índios no Brasil**. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, 1994. p. 233-274.

GUÉRANGER, Prosper. **Life of Saint Cecilia, Virgin and Martyr**. Filadélfia: Peter F. Cunningham, 1866, p. 283. Disponível em: <https://archive.org/details/lifeofsaintcecil00gura/mode/2up>. Acesso em: 01.03.2024.

GUIMARÃES, Bianca Thiengo et al. As práticas integrativas e complementares e os seus benefícios na saúde mental: uma revisão integrativa da literatura. **Brazilian Journal of Health Review**, v. 6, n. 5, p. 23070-23091, 2023.

GUITARRA. In: Michaelis. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=guitarra>. Acesso em: 08.02.2024.

HACKENBERG, Crismarie Casper et al. A importância da autoeficácia na resiliência de idosos cantores de corais durante a pandemia. **Revista Música**, v. 23, n. 1, p. 163-201, 2023. Hamburgo, Rio Grande do Sul, 2013.

HARTMANN, Luciana.; LANGDON, Esther Jean. Tem um corpo nessa alma: encruzilhadas da antropologia da performance no Brasil. BIB. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, v. 91, p. 1-31, 2020.

HOLLER, Marcos Tadeu. **Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis**: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). 2006. 949 f. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/367588>. Acesso em: 13 de fev. 2024.

IBGE. **Censo Demográfico 2022**: Identificação étnico-racial da população, por sexo e idade: Resultados do universo. 2022. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/>. Acesso em: 23 de março de 2014.

IPHAN. **Plano de salvaguarda**: romaria de carros de bois da Festa do Divino Pai Eterno de Trindade (GO) / organização, Renata Silva de Oliveira Galvão. – Dados eletrônicos (1 arquivo PDF). – Brasília : IPHAN, 2021. 30 p. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/plano_de_salvaguarda_romaria_de_carros_de_bois_isbn_digital.pdf. Acesso em: 09.09.2025.

INUZUKA, M. A; ROCHA, A. S; NASCIMENTO, H.A. D. Segmentation of Words Written in the Latin Alphabet: A Systematic Review. In: Quaresma, P., Vieira, R., Aluísio, S., Moniz, H., Batista, F., Gonçalves, T. (org.). **Computational Processing of the Portuguese Language**. PROPOR 2020. Lecture Notes in Computer Science (), vol 12037. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-41505-1_28

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.

JAIME, Nilson. 20 livros para conhecer o início da colonização de Goiás, que completa 300 anos em 2022. **Jornal Opção**, 2022. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/periscopio/20-livros-para-conhecer-o-inicio-da-colonizacao-de-goias-que-completa-300-anos-em-2022-377085/>. Acesso em: 10.03.2024.

JUNKER, David B. Técnica e Estética – Coleção Panoramas da Regência Coral. Brasília: **Escritório de Histórias**, 2013.

KATO, katia. A mimesis musical. **Trans/Form/Ação**, Marília, SP, v. 39, n. Special Issue, p. 93–110, 2023. DOI: 10.1590/S0101-31732016000500007. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/6592>. Acesso em: 12 nov. 2025.

KITCHENHAM, B.; CHARTERS, S. **Guidelines for performing systematic literature reviews in software engineering**: EBSE Technical Report Version 2.3 (EBSE-2007-01). Keele: Keele University, 2007.

KLUCKHOHN, Clide. **Culture and Behavior**. Nova York: Free Press of Glencoe, 1962.

KUHN, Thomas Samuel. **A estrutura das revoluções científicas**. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1997.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 8, n. 1,2, p. 162–183, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18229>. Acesso em: 22 jul. 2023.

LARROSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.04-27, jul./dez. 2011.

LEITE, Lorena. **Déspota, tirano e arbitrário**: o governo de Martim Lopes Lobo de Saldanha na capitania de São Paulo (1775-1782). 2013. Dissertação (Mestrado em História Econômica) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/D.8.2013.tde-31102013-105747. Acesso em: 29.03.2024.

LEITE, Isaac Newton de Barros. **Dicionário musical** (1904). – 3. ed. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

LEME, Rodrigo Hubert et al. **A vizinhança fantasma**: um panorama da coralidade no cinema e outras artes. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/48230>. Acesso em: 03.03.2024.

LEME, Rodrigo. Ecoar-se aos Cantos: A coralidade das vozes na trilogia Cantos de Trabalho (1975-76). **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 9, n. 2, p. 55-80, 2022.

LEMES, Rita Castorina Gonçalves Gundim. **A Dama das orquídeas: o cerrado e a educação na produção de Amália Hermano Teixeira**. 2023. 156f. Dissertação (Mestrado em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (PPG-TECCER)) - Universidade Estadual de Goiás, Unidade Universitária Anápolis de Ciências Socioeconômicas e Humanas, Anápolis, GO. Disponível em: <https://www.bdttd.ueg.br/handle/tede/1207>. Acesso em: 31.01.2024.

LEMOS, Caio Victor de Oliveira. **A construção de sentido na performance de Violão solo no ato e no tempo**. Tese (doutorado em Musica) – Universidade Estadual Paulista (UNESP). São Paulo, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/e2cc06ae-0f34-4d03-9c78-313265f398d3>. Acesso em: 02.01.2024.

LOPES, Germano Henrique Pereira. **Uma trajetória coral do Colégio Santa Clara** (Goiânia-GO) a partir da análise e performance de obras selecionadas de seu acervo musical. 2018. 89 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

LOPES, Germano Henrique Pereira; DIAS, Ângelo de Oliveira. O canto coral em Goiânia: uma trajetória artístico-educacional registrada nas crônicas dos padres redentoristas de Campinas (1908 A 1965). **Revista UFG**, Goiânia, v. 12, n. 9, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48330>. Acesso em: 16 ago. 2023.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana** [recurso eletrônico]. 4. Ed. - São Paulo: Selo Negro Edições, 2014.

LORENZO DE REIZÁBAL, Margarita. Atividade coral amadora: benefícios para a saúde e o bem-estar dos adultos. Uma análise crítica do estado da arte. **Revista Humanidades**, v. 14, n. 1, 2024.

LUCAS, Juliano Lima. **Rapsódia Goiana n. 2: para piano e orquestra**. Baseada nos temas da Procissão do Fogaréu da Cidade de Goiás. [S. l.: s. n.], 2025. 1 vídeo (19 min e 23 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M6Gz5ncxS-4>. Acesso em: 27 out. 2025.

LUCAS, Juliano Lima. [Correspondência]. Literatura coral goiana. Destinatário: Raimundo Wagner Leite de Oliveira <raimundo.wagner@mail.uft.edu.br>. Formosa (GO), 27 de julho de 2024. [mensagem pessoal via e-mail].

MACEDO, Roberto Sidnei. **Pesquisar a experiência: compreender/mediar saberes experienciais**. Curitiba: CRV, 2015.

MAIA, ANTONIO. **Pequeno Dicionário Católico**. Rio de Janeiro: Aditora Artes Gráficas, 1996.

MAKL, Luis Ferreira. Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. **Outra travessia**, n. 11, p. 55-70, 2011. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p55>. Acesso em: 21 mar. 2024.

MINAYO, Maria Cecília de S. (Org). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 6.ed. Petrópolis, RJ; Vozes; 1994.

MARTINS, Aline Evangelista. **O canto das musas**: poemas para conhecer, ler, recitar e cantar / Aline Evangelista Martins, Cibele Lopresti Costa e Péricles Cavalcanti; organização Zélia Cavalcanti. — 1a ed. — São Paulo: Com panhia das Le tras, 2012.

MATOS, Valéria. A Música Sacra religiosa: fatores antecedentes no Brasil ao Motu Proprio Tra Le Sollecitudini. In: **Anais** [...]. SIMPOM, v. 3, n. 3, 2014.

MATTOS, Sandra Maria Nascimento de. **Conversando sobre metodologia da pesquisa científica** [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

MAXWELL, Kenneth. **A Devassa da Devassa**. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Org.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 15-43.

MANASSÉS, Lucas; GONÇALVES, Luiz. O guarda-noite: a vanguarda de Estercio Marquez Cunha em Goiás com sua música-teatro. In: SOUZA, Ana Guiomar Rêgo; CRUVINEL, Flavia Maria (ed.). **Histórias das músicas no Brasil** [livro eletrônico]: Centro-Oeste. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 238-267. (Histórias das Músicas no Brasil).

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

MENDONÇA, Belkiss Spenzieri Carneiro de. **Andanças no tempo**. Goiânia: Agepel, 2006.

MENEZES, Angélica Andrade Silva; KAYAMA, Adriana G. Performance (e performatividade) musical: das experiências às reflexões. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 29, 2019, Pelotas. **Anais** [...]. Pelotas: ANPPOM, 2019, p. 01-08.

MENDES. C. M. Semiótica Tensiva: Fundamentos Teóricos. **Línguas & Letras**, [S. L.], v. 16, n. 34, 2015. ISSN: 1981-4755. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/11641>. Acesso em: 16 mai. 2024.

MESOLOGIA. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Porto: Priberam, 2024. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/mesologia/>. Acesso em: 06.04.2024.

MISSA CANTADA. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/missa%20cantada>. Acesso em: 09.04.2024.

MODULAÇÃO. In: BORBA, Francisco S. (org). Dicionário UNESP do português contemporâneo. Curitiba: Piá/Editora Unesp, 2011, p. 931.

MODULAR. In: BORBA, Francisco S. (org). Dicionário UNESP do português contemporâneo. Curitiba: Piá/Editora Unesp, 2011, p. 931.

MONTEIRO, Belisa. **Pioneirismo**: universidade reúne os primeiros arquitetos formados em Goiás. 2022. Disponível em: <https://www.pucgoias.edu.br/noticias/pioneirismo-universidade-reune-os-primeiros-arquitetos-formados-em-goias/#:~:text=Uma%20turma%20de%20formandos%20do,arquitetos%20e%20arquitetas%20de%20Goi%C3%A1s>. Acesso em: 09 de maio de 2024.

MORAIS, Viviane Alves de. **Estradas interprovinciais no Brasil central**: Mato Grosso, Goiás, Minas Gerais (1834-1870). 2010. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Acesso em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-29092010-154034/en.php>. Acesso em: 2024. 03. 24.

MORAES, Bárbara Lopes. **O discurso da arte em Goiás**: entre permanências e desejos (1990-2012). 2013. 153 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/81915>. Acesso em: 21 de novembro de 2023.

MORETTO, Roberto Carlos. **Coro e Coralidade**: Da Ancestralidade Grega... Do Bumba Meu Boi e da Capoeira... Da Cultura Europeia Contemporânea do Dissenso. 2022. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

MOTA, Ático Vilas Boas da; GOMES, Modesto. **Aspectos da cultura goiana**. antologia de artigos organizada por Ático Vilas Boas da Mota e Modesto Gomes. Capa de Amaury Menezes. Goiânia, Departamento Estadual de Cultura - Gráfica Oriente, 1971, 224 p.

MOURA, Clóvis. **Brasil**: raízes do protesto negro. São Paulo: Global, 1983.

NADIELLE, Aglys. Orquestra Jovem de Anápolis faz apresentação em homenagem ao Dia da Mulher. **DM Anápolis**, 2024. Disponível em: <https://www.dmanapolis.com.br/noticia/59998/orquestra-jovem-de-anapolis-faz-apresentacao-em-homenagem-ao-dia-da-mulher>. Acesso em: 13.04.2024.

NATAL E SILVA, Colemar. **História de Goiás**. Vol. I. Goiânia: Gráfica Editora Líder, 1935.

NATAL E SILVA, Colemar. **História de Goiás**. Vol. II. Goiânia: Gráfica Editora Líder, 1979.

NETO, Luiz Domingos do Nascimento. “Que todo professor de música haja de ser irmão...” A Irmandade de Santa Cecília e o exercício da arte musical (séculos XVIII-XIX). In: ALMEIDA, Suely C. Cordeiro de (Org.). **Entre a terra e o céu**: irmandades leigas em Pernambuco (séculos XVIII – XIX) / Suely C. Cordeiro de Almeida, organizadora. – 1. ed. - Recife: EDUFRPE, 2019. p. 143-162.

NETO, Otávio C. O trabalho de campo como descoberta e criação. In: MINAYO, NOMURA, M. Conceitos linguísticos de linguagem literária. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 40, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4004>. Acesso em: 3 jul. 2023.

NOAS, Gabriel. **77º Recital em Homenagem a D. Nanhá do Couto celebrou sua vida e legado cultural**. Goiânia: Centro Cultural UFG, 20 ago. 2023. Disponível em: <https://centrocultural.ufg.br/n/173424-77-recital-em-homenagem-a-d-nhanha-do-couto-celebrou-sua-vida-e-legado-cultural>. Acesso em: 03 dez. 2025.

NUNES, Jordão Horta. O pioneiro Sílvia Berto: fotografia e sociabilidade. **Sociedade e Cultura**, v. 4, n. 1, p. 107-143. Goiânia, jan./jul. 2001. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/2234/2992>. Acesso em: 5 fev. 2024.

O ARQUIVO NACIONAL E A HISTÓRIA LUSO-BRASILEIRA. Irmandade de Santa Cecília. 2021. Disponível em: http://historialuso.an.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=6369:irmandade-de-santa-cecilia&catid=2077&Itemid=121. Acesso em: 13.03.2024.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso. Quem te olhou, mas não te viu: representações do maravilhoso sobre o cerrado goiano no século. In: SILVA, Ademir Luiz da; OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de; MELO, Marcelo de (Orgs.). **Território, cidades e cultura no cerrado**. Anápolis: Universidade Estadual de Goiás, 2012. 208 p. - (Coleção Tessituras do Cerrado). p. 157-168.

OLIVEIRA, Heitor M. “No coração, minha terra, no coração do Brasil”: Tocantins, discursos identitários, canções. **Orfeu**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 002-024, 2016.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires. Das artes sonoras africanas e sua circulação:: o protagonismo atlântico do arco musical da capoeira. **África [s]-Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Representações da África**, v. 9, n. 17, p. 117-129, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/africas/article/view/16205>. Acesso em: 23.03.2024.

OLIVEIRA, M. S. Abordagens metodológicas na pesquisa em linguística aplicada. In: **Anais [...], SEMINÁRIO DE ESTUDOS DE TEORIA LITERÁRIA, LINGUAGENS E EDUCAÇÃO**, 1., v. 2. São Paulo: Parábola, 2004.

OLIVEIRA, R. V. L.; AMARAL, R. A. P. A atividade de canto coral mediada por software de teleconferência: um olhar hermenêutico-fenomenológico a partir das narrativas de uma maestrina. **Contribuciones a Las Ciencias Sociales**, [S. l.], v. 16, n. 8, p. 11528–11544, 2023. DOI: 10.55905/revconv.16n.8-145. Disponível em: <https://ojs.revistacontribuciones.com/ojs/index.php/clcs/article/view/1627>. Acesso em: 12 apr. 2024.

OLIVEIRA, Raimundo Vagner Leite de. Práticas pedagógico-musicais e interações no canto coral. In: **Educação do Campo, Artes e Formação Docente**. 1 ed. Palmas: EDUFT, 2018, v.2, p. 7-336.

OLIVEIRA, Raimundo Vagner Leite de. **Trajetórias de vida-científica dos cinco pesquisadores/PQ do CNPq da Educação Musical**: a construção de Biogramas a partir de fontes documentais. 2019. 204 f., il. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

ONTOLOGIA. *In*: Dicionário Online de Português. Porto: 7 Graus, 2025. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/ontologia/>. Acesso em: 06/12/2025.

ORQUESTRA SINFÔNICA DE GOIÂNIA. **Relatório de ações de 2020**. Goiânia, 2020. Disponível em: <https://orquestrasinfonicadegoiania.org/transparencia/>. Acesso em 02.04.2024.

PALACÍN, Luis. **História de Goiás (1722-1822)**. 2ª ed. Revisada. Goiânia: Oriente, 1976.

PALACÍN, Luis. **O Século do Ouro em Goiás (1722-1822): estrutura e conjuntura numa capitania de minas**. Goiânia: UCG Editora, 1994.

PALACÍN, Luis. **Sociedade Colonial (1549-1599)**. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1981.

PALACÍN, Luis; MORAES, Maria Augusta Sant'anna. **História de Goiás (1722-1972)**. 7ª ed. Revisada. Goiânia: Editora da UCC, 2008.

PARADIGMA. *In*: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Porto: Priberam, 2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/paradigma>. Acesso em: 19/03/2026.

PARSIFAL. **Software de apoio à pesquisa de revisão sistemática**. 2023. Disponível em: <https://parsif.al/>. Acesso em: 18.04.2023.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. Maura Penna. 2. ed. rev. e ampl. – Porto Alegre: Sulina, 2012.

PEREIRA, Éliton; VASCONCELOS, Miriã. O processo de socialização no canto coral: um estudo sobre as dimensões pessoal, interpessoal e comunitária. **Revista Música Hodie**, v. 7, n. 1, 2007.

PEREIRA, F. C. O que é empoderamento. **Sapiência: informativo científico da FAPEPI**, n. 8, ano 3. Teresina, jun. 2006.

PERPETUO, Irineu Franco. **História concisa da música clássica brasileira**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2021. Disponível em: https://play.google.com/books/reader?id=XRofEAAAQBAJ&pg=GBS.PT14_228&hl=pt. Acesso em: 13.03.2024.

PIMENTA NETTO, Francisco. **Anais do batismo cultural de Goiânia**: 1942. Goiânia: Gráfica e Editora Luzes Ltda, 1993.

PINA, J. M. de M. (2021). **Os efeitos do canto em grupo no desempenho cognitivo, saúde física e bem-estar social**. Dissertação (Mestrado). Iscte - Instituto Universitário de Lisboa. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/24978>. Acesso em: 12.02.2024.

PINTO, Marshal Gaioso. De Artes e Ofícios: a música no Instituto Federal de Goiás. *In*: Marshal Gaioso Pinto; Cristiano A. da Costa; Eliton P. R. Pereira; Ronan Gil de Moraes. (Org.). **Música: educação, arte e ofício**. 1ed. Curitiba: Appris, 2020, v. 1, p. 11-22.

PINTO, Tiago de Oliveira Pinto; CORREA, Priscila Gomes. **Apresentação. DOSSIÊ: Música e pensamento africano. Revista África(s)**, v. 5, n. 9, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/africanas/issue/view/295>. Acesso em: 23.03.2024.

POIÉSIS. *In: Dicionário de Poética e Pensamento – UFRJ*. Rio de Janeiro: Dicpoetica, 2022. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letas.ufrj.br/index.php/Po%C3%ADesis>. Acesso em: 24.03.2024.

PRAZERES, Maria Márcia Viana et al. O canto como sopro da vida: um estudo dos efeitos do canto coral em um grupo de coralistas idosas. **Revista Kairós-Gerontologia**, v. 16, n. 4, p. 175-193, 2013.

PROUS, André. **O Brasil antes dos brasileiros: a pré-história do nosso país**. Zahar, 2006.

PSALTÉRIO. *In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Porto: Priberam, 2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/psalt%C3%A9rio>. Acesso em: 08.02.2024.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Uma breve e singela introdução ao mundo da música indígena e africana. *In: TUGNY, Rosângela Pereira de; Queiroz, Ruben Caixeta de. Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 15-32. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=BfI_jQso0HkC&pg=PA5&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 24.03.24.

RESENDE, Maria da Conceição. **A música na história de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1989.

RIBEIRO, Berta G.. As Artes da Vida do Indígena Brasileiro. *In: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (org.). Índios no Brasil*. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, 1994. p. 135-144.

RIBEIRO, Sheila Santos Carvalho. A prática do canto coral no ensino fundamental: uma alternativa de socialização e formação crítica reflexiva. **Revista Eletrônica de Ciências Humanas, Saúde e Tecnologia**, v. 2, n. 06, p. 59-74, 2014.

RICOEUR, Paul. “Tempo e narrativa – a tríplice mimese”. *In: Tempo e narrativa* (tomo I). Tradução Constança Marcondes César. Campinas-SP: Papirus, 1996. p. 85-131.

RICOEUR, Paul. **O Si-Mesmo como Outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RIZOMA. *In: DICIO, Dicionário Online de Português*. Porto: 7 Graus, 2024. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/rizoma/>. Acesso em: 19/03/2025.

ROCHA, Vilmar. De volta às águas do batismo Cultural. *In: GALLI, Ubirajara. A história do batismo cultural de Goiânia*. Contato Comunicação, 2022. p. 7-11.

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. Os Avá-Canoeiro do Araguaia e o tempo de cativo. *In: Anuário Antropológico*, [Online], v.38 n.1 | 2013, Disponível em: <https://journals.openedition.org/aa/402>. Acesso em: 26.03. 24.

RODRIGUES, Wallace. A literatura dos viajantes do século XVI ao XIX e suas imagens de instrumentos musicais indígenas. **Itinerários**, Araraquara, n. 51, p. 197-207, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/12293>. Acesso em: 26.03.2024.

RODRIGUES, Wallace. **O processo de ensino-aprendizagem Apinayé através da confecção de seus objetos musicais**. Tese (Doutorado em Humanidades). Universidade de Leiden, Países Baixos, 2015. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1887/32581>. Acesso em: 27.03.2024.

RODRIGUES, Wallace. Saberes e fazeres musicais Apinayé: o caso do ritual do Megre Môx. **Organon**, Porto Alegre, v. 35, n. 70, p. 1-16, 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/download/65409681/2020_12_Dez_Organon_Apinaye.pdf. Acesso em: 26.03.24.

SALGADO, Tathiana Rodrigues. ATIVIDADES COMERCIAIS DURANTE O PERÍODO COLONIAL EM GOIÁS-BRASIL. **Mercator (Fortaleza)**, v. 18, p. e18015, 2019.

SALGADO, Tathiana Rodrigues. Atividades comerciais durante o período colonial em Goiás-Brasil. **Mercator (Fortaleza)**, v. 18, p. e18015, 2019.

SAMPAIO, R.; MANCINI, M. Estudos de revisão sistemática: um guia para síntese criteriosa da evidência científica. **Brazilian Journal of Physical Therapy**, v. 11, n. 1, p. 83–89, jan. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbfis/a/79nG9Vk3syHhnSgY7VsB6jG/?lang=pt#>. Acesso em: 08.08.23.

SANTOS, Fernando Martins dos. A criação da Escola Goiana de Belas Artes e a primeira exposição das obras de Veiga Valle em Goiânia. **Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens**, v. 10, n. 2, 2024. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/article/view/15907>. Acesso em 21 de novembro de 2023.

SANTOS, Márcia Maria Duarte dos. Diogo Soares, um dos padres matemáticos em Goiás, nos setecentos. In: BARBO, Leonora de Castro; CURADO, João Guilherme (org.). **Cronistas e viajantes**: volume IV. Coordenadoras da coleção: Jales Mendonça, Nilson Jaime. Goiânia, GO: Edições Goiás + 300, 2023.

SANTOS, Maria Arlete. Contribuição do negro para a cultura brasileira. **Temas em Educação e Saúde**, v. 12, n. 2, p. 217-229, 2016. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6461354>. Acesso em: 21 mar. 2024.

SANTUÁRIO PAI ETERNO. Romaria de carros de boi é patrimônio cultural do Brasil. 15 set. 2016. Disponível em: <https://www.paieterno.com.br/2016/09/15/romaria-de-carros-de-bois-da-festa-de-trindade-go-e-o-mais-novo-bem-cultural-do-brasil/>. Acesso em: 9 set. 2025.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Editora Cosac Naify, 2014.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **Revista O Persevejo**, Rio de Janeiro, ano, 11. n. 12, 2003. p. 25-50. Disponível em: <http://www.unirio.br/cla/ppgac/publicacoes/revistas-o-persevejo-1993-2004>. Acesso em: 26.07.2023.

SCHECHNER, Richard. Podemos ser o (novo) Terceiro Mundo? Tradução de João Gabriel L. C. Teixeira. **Revista Sociedade e Estado**, v. 29, n. 3, p. 711-726, 2014.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. **Cadernos de Campo (São Paulo - 1991)**, [S. l.], v. 20, n. 20, p. 213-236, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/36807>. Acesso em: 25 jun. 2023.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA GOVERNO DO ESTADO DE GOIÁS. Instituto de Educação em Artes Gustav Ritter. 2019. Disponível em: <https://www.cultura.go.gov.br/centros-culturais/todas-as-unidades/179-centros-culturais/2236-instituto-de-educa%C3%A7%C3%A3o-em-artes-gustav-ritter.html>. Acesso em: 31.01.2024.

SHOTTISHS. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)/Livraria Francisco Alves Editora, 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/termo/schottisch/>. Acesso em: 18/02/2026.

SÍGNICA. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Porto: Priberam, 2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/s%C3%ADgnica>. Acesso em: 03/12/2025.

SILVA, Ademir Luiz da; OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de; MELO, Marcelo de (Orgs.). **Território, cidades e cultura no cerrado**. Anápolis: Universidade Estadual de Goiás, 2012. 208 p. - (Coleção Tessituras do Cerrado). p. 131-146.

SILVA, Felipe Rodrigues Alves da; DE FREITAS ROSSI, Tânia Maria. A música como fator de inclusão social no processo de envelhecimento. **Educação: Saberes e Prática**, v. 7, n. 1, 2018.

SILVA, Ademir Luiz da; Oliveira, Eliézer Cardoso de (org.). **Goiânia: fundações da modernidade literária no Cerrado** / organização Ademir Luiz da Silva, Eliézer Cardoso de Oliveira. 1. ed. Goiânia, GO: Editora e Livraria Caminhos, 2021.

SILVA, Helder Kuiawinski da. A cultura afro como norteadora da cultura brasileira. **Perspectiva, Erechim**, v. 38, n. 144, p. 25-35, dez. 2014. Disponível em: https://www.uricer.edu.br/site/pdfs/perspectiva/144_449.pdf. Acesso em: 23.03.2024.

SILVA, Juliana Araújo. “Música de feitiçaria no brasil: conferência literária”. **Em Tese**, [S.l.], v. 8, p. 121-128, dez. 2004. ISSN 1982-0739. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3609/3589>. Acesso em: 21 mar. 2024.

SILVA, Nancy Ribeiro de Araújo e. Desenho de uma vida: crônica sobre Jorge Félix de Souza. **Revista UFG**, v. 13, n. 11, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48391>. Acesso em: 21 nov. 2023.

SILVA, R. A. **Catálogo dos impressos musicais do acervo Balthasar de Freitas**: subsídios para o estudo das atividades musicais em Goiás da segunda metade do século XIX à primeira metade do século XX. 2019. 299 f. Dissertação (Mestrado em Musica) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

SILVA, Stela. Maris da. Etopoiética com Serguilha e Foucault desenhando conceitos sensíveis dentro dos pensamentos, dos modos e das atitudes. **Revista Guará - Revista de Linguagem e Literatura**, Goiânia, Brasil, v. 13, n. 2, p. 225–234, 2024. DOI: 10.18224/gua.v13i2.14073. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/guara/article/view/14073>. Acesso em: 24 abr. 2024.

SILVEIRA, D. S.; DOS SANTOS, J. R. M. O momento da música da diáspora africana. **ODEERE**, [S. l.], v. 3, n. 6, p. 177-197, 2018. DOI: 10.22481/odeere.v3i6.4297. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/4297>. Acesso em: 24 mar. 2024.

SILVESTRE, Gunnar Menezes; SILVA, Vladimir Alexandro Pereira. Zé da Luz e Reginaldo Carvalho: a relação entre texto e música N'as Flô de Puxinanã e N'a Cacimba. **Revista European Review of Artistic Studies** (ERAS), 2015, vol. 6, n. 2, pp. 1-21.

SLOBODA, John A. **A mente musical**: psicologia cognitiva da música. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

SOBOLL, Renate Stephanes. **Arranjos de música regional do sertão caipira e sua inserção no repertório de coros amadores**. 2007. 134 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

SOBOLL, Renate Stephanes. **Rio do Coco** (Lucimar) – Coral Tocantins – Regência: Maestrina Renate Stephanes. Palmas-TO, abr. 2021. 1 vídeo (3 min 54 s). Canal Renate Stephanes Soboll. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3eIhYztoKMM&list=RD3eIhYztoKMM&start_radio=1. Acesso em: 10 nov. 2025.

SOUSA, Renan Santiago de. Nhande mbora'i: cânticos e instrumentos musicais sagrados Guarani Mbya em sala de aula. **Música na Educação Básica**, [S. l.], v. 12, n. 15, 2023. DOI: 10.33054/MEB121501. Disponível em: <https://revistameb.abem.mus.br/meb/article/view/265>. Acesso em: 26 mar. 2024.

SOUZA, Ana Guiomar Rego. Villa Boa de Goyaz: uma outra história contada em prosa, versos e sons. **ArtCultura**, [S. l.], v. 17, n. 30, 2016. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34821>. Acesso em: 7 abr. 2024.

SOUZA, Jeane Barros de et al. A música e seus benefícios para o desenvolvimento saudável na infância. Extensio: **Revista Eletrônica de Extensão**, v. 16, n. 34, p. 2-18, 2019.

- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- 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.
- TATIT, Luiz. **Passos da semiótica tensiva**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2019.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. – 3. ed. – Cotia: Ateliê Editorial, 2021.
- TAUNAY, Afonso de Escragnolle. **Relatos sertanistas**. Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. São Paulo: Martins, 1953. Disponível em: <https://archive.org/details/10011595-1/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 01/03/2026.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- TEIXEIRA, Amália Hermano. **Perfis**: pessoas que marcaram minha vida. Goiânia: Luzes, 1993.
- TEIXEIRA, Amália Hermano. **Reencontro**. Goiânia: Líder, 1981.
- TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil colonial**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- TOMAZETI, Rafael. Encontro Nacional de Coros de Goiânia reúne corais de todo Brasil. **Diário de Goiás**, Goiânia, 03 set., 2019. Disponível em: <https://diariodegoias.com.br/encontro-nacional-de-coros-de-goiania-reune-corais-de-todo-brasil/131021/>. Acesso em: 26.02.2024.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Pontos de escuta da música popular no Brasil. *In*: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (org.). **Música popular na América Latina**: pontos de escuta. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005, p. 94-111.
- TUGNY, Rosângela Pereira de. QUEIROZ, Ruben Caixeta de. **Música africana e indígena no Brasil**. Belo Horizonte, UFMG, 2006. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=BfI_jQso0HkC&pg=PA5&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 24.03.24.
- TURNER, Victor. Foreword. *In*: SCHECHNER, Richard. **Between Theatre and Anthropology**. Philadelphia: UPP, 1985. p. xi a xii.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS. 2024. História da EMAC. Disponível em: <https://emac.ufg.br/p/30859-historia-da-emac>. Acesso em: 15 de maio de 2024.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS. O caminho das artes em Goiás. **Revista Afirmativa**, n. 3, p. 27, set. 2009. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/1/o/revista_afirmativa_3.pdf. Acesso em: [data].

VELLASCO, Marlene Gomes da. Cora Coralina. In: CAMARGO, Goiandira Ortiz de; GUIMARÃES, Maria Severina; CURADO, Bento Fleury (org.). **Literatura**. Goiânia: Edições Goiás + 300, 2023. (Goiás + 300: reflexão e ressignificação / coordenadores da coleção: Jales Mendonça, Nilson Jaime (editor-geral); v. 5), p. 131-144.

VELOSO, Rita C. L. A questão do método na hermenêutica filosófica de H.-G. Gadamer. In: BRITO, Emídio Fontenele; CHANG, Luiz Harding (Org.). **Filosofia e método**. São Paulo: Loyola, 2002.

VERITATIS SPLENDOR. **O canto na Missa segundo as normas do Rito Romano**: teoria e prática. 2008. Disponível em: https://www.veritatis.com.br/o-canto-na-missa-segundo-as-normas-do-rito-romano-teoria-e-pratica/#_ftn1. Acesso em: 09.04.2024.

VIANNA, Márcia Serra Ribeiro. Considerações sobre música e instrumentos musicais indígenas. **Revista do Arquivo Municipal**, n. 197, p. 85-99, 1986 (Biblioteca Digital Curt Nimuendajú - Coleção Nicolai). Disponível em: https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Avianna-1986-consideracoes/Vianna_1986_ConsideracoesSobreMusicaEInstrMusIndig.pdf.

VIEIRA, Vivaldo. O indígena brasileiro no século XIX em três províncias do império: Goiás, Pará e Maranhão. In: MOTA, Ático Vilas Boas da; GOMES, Modesto. **Aspectos da cultura goiana** (org). Goiânia, Departamento Estadual de Cultura - Gráfica Oriente, 1971, p. 79-93.

VIGOTSKI, L. S. Pensamento e palavra: In: **A construção do pensamento e da linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2010: p. 395-486. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2477794/mod_resource/content/1/A%20construcao%20do%20pensamento%20e%20da%20linguagem.pdf. Acesso em: 28.06.2023.

VIGOTSKI, L. S. Pensamento e palavra: In: **A construção do pensamento e da linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2010: p. 395-486. Disponível em:

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.13, p.63-71, 2006.

WITTMANN, Luisa Tombini. A música nos primeiros anos de presença jesuítica no Brasil. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: PODER, VIOLÊNCIA E EXCLUSÃO, 19., 2015, São Paulo. **Anais [...]** São Paulo: ANPUH/SP-USP, 2015, v. 8, 2015. Disponível em: <http://legacy.anpuh.org/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Seminarios%20Tematicos/ST%2033%20John%20Monteiro%20e%20M.%20da%20Gloria%20P.%20Kok/Luisa%20Tombini%20Wittmann.pdf>. Acesso em: 09.04.2024.

ZERBINATTI, Bruna Paola. Da Imperfeição ao Acontecimento e Acidente: Percursos Semióticos. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 7, n. 2, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/2218>. Acesso em: 24.10.2025.

ZILBERBERG, Claude. Síntese da gramática tensiva. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 33, n. 25, p. 163–204, 2006. DOI: 10.11606/issn.2316-

7114.sig.2006.65626. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/65626..>
Acesso em: 8 jul. 2025.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. Tradução: Calos Lopes, Luiz Tatit, Waltir Beividas. - São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZOTERO. **Software de apoio à pesquisa**. Disponível em: <https://www.zotero.org/>. Acesso em: 18.04.2023.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz** – a “literatura” medieval. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZWILLING, Carin. Santa Cecília – arte e devoção através da música. **Teoliterária**, v. 5, n. 9, p. 147-183, 2015. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5363286>. Acesso em: 01.03.2024.

APÊNDICE – Descrição do planejamento e condução da revisão sistemática

A.1 PLANEJAMENTO

Dentro do planejamento desta RS estão contidos: o protocolo, a lista de verificação de avaliação de qualidade e o formulário de extração de dados. Nos próximos subtópicos, elencamos as especificações de cada um desses parâmetros.

A.1.1 O protocolo

O protocolo foi estruturado da seguinte maneira: Objetivo(s), PICOC²⁷³ (siglas dos termos em inglês: *population, intervention, comparison, outcomes, context*), Questões de pesquisa, Palavras-chave e sinônimos, Sequência de pesquisa, Fontes e Critério de seleção.

O objetivo já foi apresentado anteriormente, mas, diante do distanciamento do primeiro enunciado, é prudente sua reiteração aqui, qual seja: investigar trabalhos que abordam a literatura coral goiana e, com isso, identificar as canções que, em sua essência, carregam características do Estado de Goiás. Em relação ao PICOC, ficou assim delineado:

Tabela 2 - PICOC

<i>Population</i> (população)	Composta por estudos que discorrem sobre canto coral, canto coral de terceira idade, canto coral adulto, canto coral infantojuvenil e canto coral infantil em Goiás;
<i>Intervention</i> (intervenção)	Foi observado nos estudos acima (população) se faziam referência à literatura coral, ou repertório coral e/ou partitura;
<i>Comparison</i> (comparação)	Esse ponto é usado somente nas áreas médicas e outras em que há a necessidade de comparar uma intervenção com um controle ou outra solução (Parsifal, 2023, s.p.).
<i>Outcome</i> (resultado)	Partitura, livro de partitura, livro com partitura, artigos, dissertações, teses;
<i>Context</i> (contexto)	Goiânia/Goiás.

Fonte: Do autor (2023) com base em Parsifal (2023).

O próximo tópico do protocolo refere-se às **questões de pesquisa (QP)**. E, no presente, a principal questão que se buscou responder: (QP1) Como as pesquisas têm abordado a literatura coral goiana que carregam em sua essência aspectos do lugar e que possuem caráter técnico, histórico e estilístico do Estado de Goiás? As questões secundárias, assim, foram delineadas: (QP2) Como a literatura coral goiana está distribuída (onde e quando)? (QP3) Como os estudos – a respeito da literatura coral goiana – têm abordado os

²⁷³ Quando se utiliza o **mapeamento sistemático** abandona-se o PICOC e a análise de qualidade.

temas, as metodologias e os resultados de pesquisa? (QP4) A música coral goiana vem sendo discutida como patrimônio histórico e cultural imaterial? (QP5) Quais são os aspectos (científicos, políticos, pedagógicos, sociais, históricos) dos estudos levantados?

Com relação às **palavras-chave**, como se pode verificar na Tabela 2, foram consideradas as com maior incidência na literatura levantada e seus sinônimos. Além disso, ainda no momento da inclusão na ferramenta Parsifal, foi necessário associar a categorização das palavras-chave à formação da *string* (chave) de busca. As palavras-chave da Tabela 2, a seguir, foram relacionadas à população, pois é no referido termo onde a “evidência é coletada [...]”, ou seja, onde há “[...] interesse para a revisão” (Parsifal, 2023, s.p.).

Tabela 3 - Palavras-chave e sinônimos

palavras-chave	Sinônimos
Bendito	
Folia de Reis	
Canto coral	Canto coletivo, canto em coro, comunidade cantante, conjunto coral, grupo coral, música vocal
Canto coral adulto	
Canto coral de terceira idade	
Canto coral infantil	
Canto coral infantojuvenil	
Catira	
Congado	Congada
Coros de empresas	Coro empresarial
Cultura musical goianiense	
Identidade musical de Goiás	
Identidade musical de Goiânia	
Literatura coral	
Livro de partitura	
Modinha	
Musicalidade coral goianiense	
Partitura	
Performance coral	
Repertório coral	
Representatividade cultural	
Toada	

Fonte: Do autor (2023).

O passo seguinte foi a criação da **sequência de pesquisa**, que chamaremos de chave de busca (CB). É de extrema relevância para a RS o detalhamento da CB, de modo que nela estejam abrangidos os termos da pesquisa (Sampaio; Mancini, 2007). E o Parsifal faz esse

sequenciamento automaticamente²⁷⁴ usando os termos do PICOC (Tabela 1), as palavras-chave e os sinônimos (Tabela 2).

A Tabela 3 a seguir apresenta as chaves de busca geradas, começando pela primeira, gerada automaticamente pelo Parsifal (a usamos apenas para teste). Em seguida, temos uma segunda versão menor, elaborada manualmente para uso no Google Acadêmico (inicialmente apenas para teste). Além disso, desenvolvemos uma terceira versão reduzida, especialmente pensada para as bases de dados, uma vez que, em sua maioria, aceitavam apenas até 8 conectores lógicos por campo, como é o caso da *Science Direc.*

Tabela 4 - Chaves de busca (CB)

CB 1	("Bendito" OR "Folia de Reis" OR "canto coral" OR "canto coletivo" OR "canto em coro" OR "comunidade cantante" OR "conjunto coral" OR "grupo coral" OR "música vocal" OR "canto coral adulto" OR "canto coral de terceira idade" OR "canto coral infantil" OR "canto coral infantojuvenil" OR "catira" OR "congado" OR "congada" OR "coros de empresas" OR "coro empresarial" OR "cultura musical GOIANIENSE" OR "identidade musical de Goiás" OR "identidade musical de Goiânia" OR "modinha" OR "musicalidade coral GOIANIENSE" OR "toada") AND ("literatura coral" OR "partitura" OR "repertório coral") AND ("livro de partitura").
CB2	("canto coral em Goiás" OR "música coral em Goiás" OR "canto coral em Goiânia" OR "música coral em Goiânia" OR "trajetória coral em Goiás" OR "trajetória coral em Goiânia" OR "performance coral") AND ("literatura coral em Goiás" OR "literatura coral em Goiânia" OR "repertório coral" OR "livro de partitura coral" OR "catálogo de partitura coral" OR "música em Goiás" OR "representatividade cultural" OR "identidade cultural" OR "patrimônio cultural imaterial").
CB3	("canto coral" OR "música coral" OR "trajetória coral" OR "performance coral" OR "repertório coral" OR "literatura coral") AND ("Goiás" OR "Goiânia" OR "música em Goiás").

Fonte: Parsifal (2023, s.p.) e do autor (2023).

O objetivo, nesse caso, considerando as Tabelas 1, 2 e 3, é identificar termos comuns às áreas da cultura e da música, com ênfase no canto coral. Em outras palavras, quando os sinônimos aparecem conectados pelos operadores “OR/OU” e/ou “AND/E”, esses termos estão agrupados e relacionados às categorias mencionadas: cultura, música e canto coral.

Essas chaves de busca acima foram aplicadas nas bases de dados a seguir:

²⁷⁴ A ferramenta cria a “[chave] de busca separando as palavras-chave e sinônimos” com o conector lógico “OR”, e separando os termos do PICOC (quatro deles: “população, intervenção, comparação e resultados”) “com parênteses” e com o conector lógico “AND” (Parsifal, 2023, s.p.).

Tabela 5 - Bases de Dados

Referência	Elementos	Link
BD1	Google Acadêmico	(https://scholar.google.com.br/?hl=pt)
BD2	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)	(https://bdtb.ibict.br/vufind/)
BD3	Portal de Periódicos da CAPES	(https://www-periodicos-capes-gov-br.ez1.periodicos.capes.gov.br/index.php/acervo/lista-a-z-periodicos.html)
BD4	Scielo Brasil	(https://www.scielo.br/)
BD5	Science Direct	(https://www.sciencedirect.com)
BD6	Scopus	(https://www.scopus.com)
BD7	Manual	Manual
BD8	Biblioteca Central da UFG	https://sophia.bc.ufg.br/

Fonte: Do autor (2023).

É importante ressaltar as pesquisas realizadas manualmente (BD7), pois alguns trabalhos mais antigos não retornaram nas buscas online. Esse fator, inclusive, foi uma das causas que motivaram a realização de testes nas CB, pois alguns trabalhos tidos como referências, ou seja, que deveriam aparecer em todas as buscas, ou pelo menos na maioria, não retornavam. Quando esses trabalhos não apareciam, fazíamos ajustes (acréscimos e/ou cortes) na CB. Na Biblioteca Central da UFG (BD8), onde o formato de buscas não permitia as CBs elaboradas, a pesquisa foi realizada de acordo com as diretrizes do site.

O passo seguinte diz respeito aos **critérios de seleção**, que se dividem em duas categorias: inclusão e exclusão. Os critérios são definidos para orientar os pesquisadores na seleção, ou não, dos estudos. Para que ocorresse a seleção de um estudo, “os critérios de inclusão deveriam ser atendidos, bem como não atender a nenhum critério de exclusão” (Inuzuka *et al.* 2020, p. 295).

Os critérios de inclusão delineados foram: (CI1) Documentos completos sobre literatura coral goiana disponíveis na web; (CI2) Literatura composta por canções de compositores goianos, que carregam em sua essência aspectos do lugar; (CI3) Trabalhos que tratam de música e identidade; (CI4) Trabalhos em língua portuguesa e inglesa; e (CI5) Trabalhos que abordam a música/literatura coral goiana. Quanto aos critérios de exclusão, foram: (CE1) Documentos incompletos disponíveis na web; (CE2) Estudos anteriores a 1956 (ano da fundação do Conservatório Goiano de Música); (CE3) Estudos duplicados; (CE4) Estudos fora do escopo; (CE5) Estudos secundários e terciários²⁷⁵; e (CE6) Resumos.

²⁷⁵ Análises que se baseiam em estudos primários e síntese de revisões sistemáticas, respectivamente.

A.1.2 Lista de verificação de avaliação de qualidade

A lista de verificação de avaliação de qualidade divide-se em três partes: as questões propriamente ditas, as respostas prévias a essas questões e a pontuação de avaliação de qualidade.

As questões delineadas foram: (AQ1) O objetivo da pesquisa está claramente descrito? (AQ2) O autor descreve pontuações futuras? (AQ3) O autor descreve as limitações do estudo? (AQ4) O estudo identifica o nome do compositor, sua origem e o título da obra coral? (AQ5) O estudo indica a realização de pesquisa em acervo público ou privado? (AQ6) O estudo indica que a obra citada foi utilizada como repertório num grupo coral? (AQ7) Todas as obras citadas estão referenciadas no trabalho? (AQ8) A metodologia está descrita detalhadamente? (AQ9) Há links para as obras corais ou estas estão no trabalho como anexo? (AQ10) As palavras-chave (trajetória coral, literatura coral, ou canto coral, Goiás ou goianiense) aparecem no título, resumo e palavras-chave?

Para cada uma das questões acima, três possibilidades de resposta e seus pesos (notas) foram estabelecidos no Parsifal: Sim, peso 1.0; Parcialmente, peso 0.5; Não, peso 0.0. Como o total de perguntas é 10, cada estudo poderia atingir um máximo de 10,0 e um mínimo de 0,0 pontos.

Todos os estudos com pontuação 0,0 foram excluídos do recorte arbitrário de elementos (corpus) final da presente pesquisa. Em seguida, a terceira e última etapa do planejamento: a extração de dados.

A.1.3 Formulário de extração de dados

Um dado importante sobre esta etapa, de acordo com o Parsifal (2023, s.p.), é que “Os formulários de extração de dados são úteis para extrair os dados dos estudos selecionados, à medida que você os lê, para que possa reunir todos os resultados e analisar posteriormente”.

Esse formulário, conforme o Parsifal (2023, s.p.), “é composto basicamente por uma coleção de campos”, a saber, **descrição**/nome (ou seja, o que o pesquisador deseja extrair do corpus). Esse campo descrição, ou outro nome que for adicionado, “possui [ainda] uma propriedade de tipo”, quais sejam: “campo booleano”, “campo de string”, “campo flutuante”, “campo inteiro”, “campo de data”, “selecione um campo” e, por fim, “selecione muitos campos”. Na ocasião de se optar por “um campo selecionável, [ou seja, um desses dois últimos, o pesquisador] pode ter alguns valores pré-definidos” na ferramenta.

Na presente pesquisa, definimos o formulário de extração de dados (ED) com as seguintes descrições: (ED1) Autor do estudo; (ED2) Data de publicação do estudo; (ED3) Instituição de origem do estudo e/ou periódico; (ED4) Nome do compositor, cidade de origem, título e data de estreia da obra coral; (ED5) A letra da obra coral carrega em sua essência aspectos do lugar/de Goiás? (ED6) Limitações apontadas pelo autor do estudo; (ED7) Apontamentos para pesquisas futuras apresentados no estudo.

A.2 CONDUÇÃO

Além de instalar o Zotero no computador, foi preciso instalar também a extensão no navegador. Seguidas essas etapas, deu-se início à transmissão de dados da(s) base(s) para esta ferramenta na máquina.

Com as referências resultantes das buscas nas bases (Tabela 3), foram organizadas no Zotero em pastas e, depois, criados arquivos no formato BibTeX dos trabalhos das respectivas bases (a própria ferramenta disponibiliza esse formato de conversão). Depois, foi feito o carregamento (*upload*) dos arquivos BibTeX no Parsifal (ferramenta online).

Dessa forma, a condução da pesquisa passou a ser gerenciada pelo Parsifal, que estruturou essa etapa em seis fases (E1...E6):

- (E1) Pesquisar – as chaves de busca gerais (CBI, CB2, CB3) e as convenções, ou dito de outro modo, as adaptações que a CB2 e CB3 sofreram para cada base, para além das que estão na Tabela 4 (Ver Limitações da Pesquisa);
- (E2) Importação – carregamento das referências no formato BibTeX (citado anteriormente);
- (E3) Seleção de estudos – onde se faz a marcação dos trabalhos (aceitar, rejeitar, não classificado, duplicado);
- (E4) Avaliação da qualidade – com as perguntas da lista de verificação de avaliação de qualidade do protocolo;
- (E5) Extração de dados – exportação das respostas em planilha; e, por fim, a;
- (E6) Análise de dados – artigos por fonte, artigos aceitos por fonte e artigos por ano.

Cabe destacar que, na seleção de estudos (E3), que também abrange as duas fases anteriores, as buscas retornaram 45 estudos e 23 partituras como candidatos, totalizando 68

trabalhos, conforme a Tabela 5 a seguir. Numa primeira análise, previamente, 14 artigos foram aprovados e nenhuma composição (partitura) atendeu aos critérios. Com a leitura mais aprofundada dos artigos, verificamos que apenas 9 atendiam aos critérios de inclusão e exclusão desta pesquisa.

Tabela 6 - Trabalhos escolhidos

Base De Dados	Chave de busca	Total	Aceitos	Rejeitados
Google Acadêmico	CB2	30	7	23
Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)	CB3	2	1	1
Portal de Periódicos da CAPES	CB3	6	1	5
Scielo Brasil	CB3	0		
Science Direct	CB3	0		
Scopus	CB3	0		
Manual	Snowball e conversas formais e informais com professores, regentes e pesquisadores do Estado de Goiás	9	5	2
Biblioteca Central da UFG ²⁷⁶	Coral	23	0	23

Fonte: Do autor (2023).

A porcentagem de artigos que retornaram por base foi: Periódico CAPES, 8,823%; BDTD, 2,94%; Entrada Manual, 10,29%; e Google Acadêmico, 44,11%. Não foi considerada a porcentagem da última base por ocasião da rejeição de todas as 23 composições. A etapa de extração de dados utilizou um formulário elaborado conforme o Tópico 2.1.3. Nesta etapa, verificamos se o Zotero havia baixado todos os textos e constatamos que isso não ocorreu. Diante disso, foi necessário localizar e baixar os textos restantes e, no caso de livro, adquiri-lo. Em relação ao *snowballing*, foi realizado em 14 dos trabalhos selecionados.

No artigo *Estudos de revisão sistemática: Um guia para síntese criteriosa da evidência científica*, de Sampaio e Mancini (2007, p. 87), os autores indicam a necessidade de se mencionar “sobre a confiabilidade [...] na avaliação da qualidade da evidência” entre os autores/examinadores. Desse modo, verificamos que a objetividade e a clareza das questões

²⁷⁶ São duas possibilidades de se fazer pesquisa no Sistema de Bibliotecas da UFG. Na primeira tentativa, Busca Rápida, a CB3 (chave menor) não foi aceita. Assim, migramos para a Busca combinada, onde fizemos sete seis tentativas. Sem retornos de trabalhos, procurei ajuda e o gerente e duas bibliotecárias se prontificaram. Desse modo, pude entender o sistema de Busca Rápida. Deveria ser colocado um único termo na área Busca combinada. Assim, no campo “assunto”, foi posto o termo “coral” e no campo “material” foram marcados: “música impressa” e “música manuscrita”. Antes, ao tentarmos colocar mais termos (como, por exemplo, canto coral e Goiás ou coral e Goiás) nos campos “assunto” e “todos os campos”, nada retornava. Quando foram marcados os campos “material textual” dois trabalhos retornaram, mas não atendiam aos critérios de inclusão.

de qualidade (Ver Tópico 2.1.2) foram os critérios mais importantes nesse processo, não havendo, portanto, discordâncias entre os autores/examinadores do presente texto.

A.2.1 Lista de verificação de qualidade²⁷⁷

Sobre a qualidade de uma revisão sistemática, vale pontuar que “[...] depende da validade dos estudos incluídos nela” e, para isso, faz-se necessário o emprego de “escalas que auxiliam na avaliação dos estudos” (Sampaio; Mancini, 2007, p. 87). Conforme justificado no tópico anterior, a extração de dados foi realizada em nove estudos nesta etapa. Estes estudos são apresentados na Tabela 6, a seguir, tanto com as respostas às questões de qualidade quanto com a pontuação de qualidade obtida (atribuída pelo software Parsifal com base nas marcações dos pesquisadores).

Nesse contexto, o termo qualidade pode ser compreendido como a presença ou ausência de informações e elementos substanciais nos estudos analisados, o que impacta diretamente a validade da revisão sistemática.

²⁷⁷ Os critérios apresentados na lista de verificação não necessariamente implicam diretamente em “qualidade”, mas sim em práticas e elementos que indicam um cuidado metodológico e rigoroso na realização da pesquisa. Esses critérios servem para garantir que os aspectos essenciais da pesquisa estejam bem documentados, ajudando na compreensão e validando as informações coletadas. A qualidade, nesse caso, pode ser interpretada como um reflexo do cuidado com que os pesquisadores conduziram os seus estudos.

Tabela 7 - Dados extraídos dos estudos com base na lista de verificação de avaliação de qualidade (AQ) ²⁷⁸

Nº	Referências	AQ1	AQ2	AQ3	AQ4	AQ5	AQ6	AQ7	AQ8	AQ9	AQ10	Pontuação
3	Carvalho (2012)	S	S	S	S	S	S	S	S	N	P	8.5
8	Lopes e Dias (2010)	S	S	S	S	S	S	N	S	N	S	8.0
5	Barbaresco Filho (2015)	S	S	S	S	S	S	S	S	N	N	8.0
1	Mendonça (1981)	S	S	S	S	S	S	S	S	N	N	8.0
9	Lopes (2018)	S	S	S	N	S	S	N	S	N	S	7.0
4	Silva (2019)	S	S	S	S	S	N	S	S	N	N	7.0
6	Pina Filho (2002)	S	S	S	N	S	N	N	S	N	S	6.0
2	Costa, Vasconcelos e Torres (2014)	S	S	S	N	N	N	N	N	N	P	3,5
7	Dias (2008)	P	N	N	P	P	S	N	N	N	S	3.5

Fonte: Do autor (2023).

Os dados da lista de verificação de qualidade (Tabela 6) estão dissolvidos/disseminados nos resultados desta RS mais adiante:

A.2.2 Questões do formulário de extração de dados

Apresentamos, a seguir, a tabela correspondente ao formulário de extração de dados. Alguns aspectos que merecem atenção são vistos no seção 3.3.

²⁷⁸ Retomamos aqui a lista de AQ, conforme o tópico 3.1.2: (AQ1) O objetivo da pesquisa está claramente descrito? (AQ2) O autor descreve pontuações futuras? (AQ3) O autor descreve limitações do estudo? (AQ4) O estudo identifica o nome do compositor, sua origem e título da obra coral? (AQ5) O estudo indica a realização de pesquisa em acervo público ou privado? (AQ6) O estudo indica que a obra citada foi aplicada como repertório num grupo coral? (AQ7) Todas as obras citadas estão referenciadas no trabalho? (AQ8) A metodologia está descrita detalhadamente? (AQ9) Há links para as obras corais ou elas estão no trabalho como anexo? (AQ10) As palavras-chave – ("trajetória coral" OR "literatura coral" ou "canto coral" AND "Goiás" ou "goianiense") – aparecem no título, resumo e palavras-chave?

Tabela 8 - Formulário de Extração de Dados²⁷⁹

(continua)

ED1		ED2		ED3	ED4	ED5	ED6	ED7	ED8
A Música em Goiás		Mendonça		1981	Editora UFG	Não consta.	Não consta obra.	Acertos e documentos de época.	Pesquisas em acervos do Estado para localização de documentos e partituras.
Memória Goiânia ²⁸⁰	Musical de	Pina Filho		2002	Editora Kelps	Não consta.	Não consta obra	x	x
O Canto Coral em Goiânia: uma trajetória		Dias		2008	UFG/Revista UFG	Não consta.	Não consta obra.	Não consta.	Pesquisas que busquem entender o processo que resultou na atividade bem estruturada do canto coral.
O canto coral em Goiânia: uma trajetória artístico-educacional registrada nas crônicas dos padres redentoristas de Campinas de 1908 a 1965		Lopes Dias	e	2010	Revista UFG	Não consta.	Não consta obra.	Período das Crônicas dos Padres Redentoristas de Campinas de 1908 a 1965.	Pesquisas nos vastos e ricos documentos das Crônicas dos Padres Redentoristas de Campinas. Estudo bibliográfico e musicológico sobre prática e o ensino do canto coral em Goiânia (p. 151)
A obra vocal de Esterio Marquez Cunha: especificidades da música e memória musical no cenário goianiense		Carvalho		2012	UFG	Esterio Marquez Cunha, natural de Goiatuba-GO; Coral N. 1 (1970): texto com imagens do Cerrado Goiano.	Sim.	Apenas uma das três obras vocais de Cunha atende aos pressupostos dessa pesquisa. Os processos produção e de circulação das obras vocais são do campo erudito, sendo restritas ao espaço do Coro de Câmara da UFG.	Os processos de produção e de circulação da obra são também limitados.
A Prática e ensino do canto coral em Anápolis: um estudo da sua trajetória		Costa, Vasconcelos e Torres		2014	Instituto Federal de Goiás (IFG)	Não consta.	Não consta obra.	Dificuldades de encontrar registros históricos e visuais.	Estudos sobre a atividade coral (ensino e da prática) em Anápolis, pois existem muitas lacunas e informações divergentes a serem solucionadas (p. 4).

²⁷⁹ Retomamos aqui as questões do Formulário de Extração de Dados e suas siglas, conforme o tópico 3.1.3, pois na tabela acima colocamos as siglas no cabeçalho para sua melhor apresentação: (ED1) Artigo; (ED2) Autor do estudo; (ED3) Data de publicação do estudo; (ED4) Instituição de origem do estudo e/ou periódico; (ED5) Nome do compositor, cidade de origem, título da obra coral e data de estreia; (ED6) A letra da obra coral carrega em sua essência aspectos do lugar/de Goiás? (ED7) Limitações apontadas pelo autor do estudo; (ED8) Apontamentos para pesquisas futuras citados no estudo.

²⁸⁰ Conforme Nota de Esclarecimento da Editora Kelps, “Devido a morte precoce do autor, ocorrida em 1994, o livro passou por um processo de pesquisa de documentação história”, dando a entender que o autor deixou, por seu falecimento, algumas lacunas, dentre elas as limitações e apontamentos de pesquisa. Por isso a ED7 e ED8 estão com “X”.

(conclusão)

ED1	ED2	ED3	ED4	ED5	ED6	ED7	ED8
Entretempos do corpo e da voz na escrita de artista como história: testemunho e (des)construção de representações na escritura biográfica de Estercio Marquez Cunha (Goiânia, dos anos 1965 a 2013)	Barbaresco Filho	2016	UFG	Estercio Marquez Cunha (1941-); natural de Goiátuba-GO; “Requiem para Prometheus (1982)”, “Variações sobre dor e solidão (1993)” e “Lembranças (2012), abordam temas de Goiás: em geral, Cerrado	Não	Entrevistas com o compositor e fontes de dissertações, trabalhos, obras (de 1965 a 2013).	“A figura do silêncio, do tempo alargado, andamentos lentos, são maneiras que Estercio utiliza para reflexões estéticas, do espaço da crítica e do posicionamento do ser humano frente a dimensões da solidão e da angústia. Tais questões ainda são pouco estudadas na musicologia em Goiás, ou no cenário da música erudita regional, em que Estercio é referência” (p. 14).
Uma trajetória coral do Colégio Santa Clara (Goiânia-GO) a partir da análise e performance de obras selecionadas de seu acervo musical	Lopes	2018	UFG	Não consta	Não consta obra.	Pesquisa restrita ao acervo musical do Colégio Santa Clara, em Goiânia, Goiás.	Necessidade de estudos voltados à história da educação musical em Goiás; às ordens religiosas como instituições fomentadoras da educação e da cultura; e ao papel da mulher na construção da sociedade e da cultura goianienses.
Catálogo dos impressos musicais do acervo Balthasar de Freitas: subsídios para o estudo das atividades musicais em Goiás da segunda metade do século XIX à primeira metade do século XX	SILVA, Rodrigo Alves da.	2019	UFG	Não consta.	Não consta obra.	Estudo restrito ao acervo Balthasar de Freitas, no contexto das atividades musicais em Goiás, da segunda metade do século XIX à primeira metade do século XX.	Não consta.

Fonte: Do autor (2023).

Aqui finalizamos a condução. Os resultados da pesquisa estão no corpo da tese.

