

**Canto Coral na escola do Estado Novo:  
Um estudo através da crença da Auto-eficácia**

**Nathanne Andrade Ferreira**

**Dissertação de Mestrado**

**Abril de 2022**





Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais, especialização em Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica do Doutor João Nogueira.

## **Agradecimentos**

Agradeço ao meu orientador professor João Nogueira, por ter sido sempre generoso com o seu conhecimento, pela simpatia e pelos conselhos valiosos.

A minha gratidão a todos os docentes que, com o seu profissionalismo contribuíram para o meu enriquecimento académico, bem como o incentivo recebido que foi determinante para que eu pudesse trilhar este caminho.

Agradeço ao Sr. Ricardo, da instituição APOIARTE - Casa do Artista, por ter se disponibilizado em ajudar com o preenchimento dos formulários e que mesmo em meio á tantos afazeres dedicou- se a este propósito. Agradeço principalmente aos participantes desta pesquisa, a cada um que teve a generosidade de contribuir com suas memórias tão preciosas, vocês foram essenciais para que este trabalho se realizasse!

Uma palavra de reconhecimento à minha família, por muitos momentos de apoio, compreensão e por me incentivarem sempre a ir atrás dos meus sonhos, mesmo que significasse estar há milhares de quilômetros para alçá-los. Agradeço principalmente aos meus pais e ao meu marido Alexandre e seus pais, obrigada serem sempre um porto seguro, e um exemplo de coragem e persistência, sem vocês isso não seria possível!

Aos amigos que Portugal me presenteou, obrigada por me acolherem e fazer com que me sentisse em casa desde o primeiro dia em que aqui cheguei. Aos amigos do outro lado do oceano, agradeço ao apoio, amizade e incentivo de sempre.

Por último e não menos importante, gostaria de agradecer à Universidade Nova de Lisboa, e à biblioteca da Universidade, lugar onde passei longas tardes.

A todos que estiveram envolvidos direta ou indiretamente, que me apoiaram e incentivaram.

Muito obrigada!

## Resumo

Este trabalho integra um estudo de investigação sobre a disciplina de Canto Coral no Estado Novo através da análise da crença da auto-eficácia, de Albert Bandura. Tem como objetivo entender a importância do Canto Coral enquanto elemento de motivação, integração e socialização dos alunos e assim das boas práticas e técnicas vocais. Tratando-se do período do Estado novo (1933- 1974), época em que a vida artística sofreu uma forte censura.

Apesar do estudo da auto-eficácia na música tratar-se de uma área ainda não muito explorada, sabemos que os bons níveis de auto-eficácia favorecem a aprendizagem, o desempenho, melhoram a motivação e traz excelentes resultados de aprendizagem musical. Neste estudo será feita uma análise à disciplina do Canto Coral, através da crença da auto-eficácia, tendo em foco a colaboração de pessoas que participaram da disciplina de Canto Coral nos anos do Estado Novo.

Apresenta também uma investigação à censura estatal nas aulas de música no Liceu, através de materiais já existentes e disponíveis para análise. A pesquisa histórica levou a entender os principais objetivos do Estado enquanto elemento educador e conversor de ideais através da disciplina de Canto Coral, que foi incluída no currículo inicialmente em 1918 e depois apropriada pelo Estado Novo nos anos da ditadura. São abordadas no texto questões relacionadas com a época em que o Canto Coral surgiu, tal como funções sociais e de estética musical.

**Palavras-chaves:** Canto Coral, Estado Novo, Mocidade Portuguesa, Auto-eficácia, Albert Bandura, Ensino.

## Abstract

This work is part of a research study on the discipline of Canto Coral in Estado Novo through the analysis of Albert Bandura's belief in self-efficacy. It is intended for beabsichtigt, Coral singing mit quantitative einem Element der Motivation, Integration und Sozialisierung von Pupils sowie praktischen Übungen und technischem Vokabular zu füllen. This is the Estado Novo period (1933-1974), a time when artistic life was heavily censored.

Although the study of self-efficacy in music is an area still little explored, we know that good levels of self-efficacy favor learning, performance, improve motivation and bring excellent results in musical learning. In this study, an analysis will be made of the discipline of Canto Coral, through the belief in self-efficacy, focusing on the collaboration of people who participated in the discipline of Canto Coral in the years of the Estado Novo.

It also presents an investigation of state censorship in Lyceum music classes, using existing materials available for analysis. Eine historische Geschichte, die die Hauptziele des Estado as an educating element and converter of ideals through the discipline of Coral Singing enthält, die kein Curriculum initially in 1918 enthalten und aus dem For the Estado Novo in the years of the hervorgegangen dictatorship sind. Issues related to the time when Canto Coral emerged, such as social functions and musical aesthetics, are addressed in the text.

**Keywords:** Choir singing, Estado Novo, Portuguese Youth, Self-efficacy, Albert Bandura, Teaching.

## Índice

<b>Introdução</b> .....	<b>1</b>
<b>Contexto europeu e a vida artística em Portugal nos anos 40 a 60</b> .....	<b>5</b>
<b>Como viviam os portugueses no Estado Novo?</b> .....	<b>12</b>
<b>O canto coral e sua influência sócio cultural</b> .....	<b>14</b>
<b>A importância do Canto Coral na aprendizagem musical</b> .....	<b>17</b>
<b>Canto Coral nos Liceus – Proposta do Estado Novo</b> .....	<b>18</b>
<b>Mocidade portuguesa</b> .....	<b>26</b>
<b>Programa de Canto Coral no Estado Novo</b> .....	<b>31</b>
1º Manual Publicado 1918 – 1931:.....	31
2º Manual Publicado 1932 – 1935: .....	33
3º Manual Publicado 1936 – 1946: .....	34
4º Manual Publicado 1947- 1960:.....	35
<b>A Música e sua ligação ao exército</b> .....	<b>36</b>
O poder dos Hinos e das Marchas.....	37
Meios de formação à distância, rádio escola e telescola .....	39
<b>Música pós ditadura</b> .....	<b>41</b>
<b>Teoria da Auto- eficácia de Albert Bandura</b> .....	<b>42</b>
Avaliação da Auto- eficácia .....	44
Auto- eficácia e Educação Musical.....	45
As quatro influências da Auto- eficácia na Educação Musical .....	46
<b>Limitações da pesquisa</b> .....	<b>52</b>
<b>Entrevistas</b> .....	<b>53</b>
Parte I .....	54
Parte II .....	55
<b>Questionários</b> .....	<b>58</b>
Questões abertas: .....	59
Questões fechadas: .....	61
Tabela de resultado dos estudos de caso .....	61

<b>Conclusão .....</b>	<b>68</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>72</b>
Formulários.....	72
Entrevista Sr <sup>a</sup> . Joana Silva .....	74
Entrevista Sr <sup>a</sup> . Helena Vieira .....	83
<b>Referências .....</b>	<b>89</b>



## Introdução

Durante as últimas décadas a auto-eficácia, elaborada por Albert Bandura (1977), enfatiza a importância dos processos cognitivos na aquisição e regulação do comportamento humano. Capaz de medir a capacidade percebida baseada no desempenho, a auto-eficácia difere das construções motivacionais relacionadas, considerando que as possibilidades de controle do indivíduo sobre a realidade e sobre o seu comportamento são fortemente influenciadas por dois fatores: as expectativas de resultado e as expectativas de eficácia pessoal. O trabalho de vários pesquisadores tem conseguido verificar sua validade na previsão de resultados motivacionais como escolhas de atividades, esforços, reações emocionais e persistência dos alunos.

A auto-eficácia é sensível às pequenas mudanças no contexto de desempenho dos alunos, para interagir com processos de aprendizagem autorreguladores e para mediar o desempenho acadêmico dos alunos. Esses resultados fornecem um suporte para a vida adulta de constructo da auto-eficácia, tal como diversos benefícios para a competência cognitiva.

A auto-eficácia tem sua origem em informações obtidas e processadas pelo sujeito através de quatro fontes: mestria, experiência vicariante, persuasão social e estado fisiológico.

A mestria pode ser considerada a fonte mais importante da auto-eficácia, ela consegue apresentar provas para o aluno de que ele é capaz de desempenhar os comportamentos necessários para realizar as tarefas/ ações que o fará alcançar os seus objetivos (Fontaine, 2005, p.123). O aluno se convence que possui capacidade de realizar uma tarefa, com o nível e dificuldade de acordo com os seus recursos, e obtendo o objetivo desejado consegue prosseguir com mais êxito e confiança que alcançará o sucesso.

A experiência vicariante é decorrente de observação e imitação do comportamento de outras pessoas. Porém, ela só será eficaz se a pessoa a ser observada for um elemento social próximo ao observando e possuir os recursos e competências relativamente acessíveis ao mesmo. Tem ainda mais êxito quando se observa alguém que impulsiona e incentiva o outro a lutar para alcançar o sucesso que já alcançou.

A persuasão verbal, refere-se a quando o aluno é comunicado que possui determinadas competências capazes de alcançar o sucesso. Isso precisa ser verbalizado por alguém que o aluno confie e tenha admiração. Importante ressaltar que assim como a experiência vicariante, a persuasão verbal também precisa ter exemplos de êxito e sucesso real, para ter eficácia.

O estado fisiológico é uma fonte de desenvolvimento muito importante da auto-eficácia, está relacionado aos estados emocionais. Sentimentos negativistas, de medo e desânimo podem levar o aluno a se julgar incapaz. Já o bem-estar emocional e otimismo faz com que o aluno tenha mais confiança nas suas capacidades.

## **Metodologia**

O objetivo desta investigação é verificar o conhecimento e a percepção da auto-eficácia na vida dos alunos que participaram da disciplina de Canto Coral no Estado Novo. A pesquisa foi baseada em relatos e recordações de experiências vividas e foi realizada em sua maioria na instituição APOIARTE – Casa do artista. O requisito para participar da pesquisa foi ter cursado a disciplina de Canto Coral no Liceu no período do Estado Novo em Portugal. Minoritariamente e com o objetivo de alcançar mais respostas, alguns questionários foram preenchidos por pessoas conhecidas e que não faziam parte da instituição Casa do Artista.

O requisito para colaborar com a pesquisa, foi ter participado da disciplina de Canto Coral no Liceu no período do Estado Novo em Portugal. É uma taxa de participantes relativamente baixa, mas foi o melhor conseguida devido à Pandemia de Covid- 19, levando em consideração à faixa etária dos participantes e ao facto de estarem em isolamento ainda hoje, passados quase dois anos.

O formulário aplicado possui 4 perguntas abertas e 16 perguntas fechadas, nas quais foram utilizadas a escala de *Likert*, com a opção de marcar de 0 a 5 pontos e foram realizadas também duas entrevistas. Ao responder as questões não há respostas certas e nem erradas, trata-se exclusivamente de se lembrar de experiências vividas nas aulas de Canto Coral. Os

nomes dos participantes não foram divulgados, permanecendo anónimo. Ao total foram 12 os participantes deste estudo, pessoas de diferentes idades, lugares e classes sociais.

Os dados quantitativos são analisados por meio da análise estatística, enquanto os dados qualitativos são analisados por meio da análise lógica e do conhecimento prévio interpretado através da pesquisa e dos insights dos dados examinados. A pesquisa com os ex. alunos de Canto Coral no Estado Novo é um componente crucial, pois revela as perspetivas pessoais de cada um.

## **Organização**

A dissertação está dividida em três partes, na primeira é abordado o cenário histórico político e musical no período da ditadura militar em Portugal, intitulada como Estado Novo. Na abordagem do tema questões relacionadas com época foram citadas, tal como os principais representantes, leis relacionadas com a cultura, figuras essenciais, repertório ensinado e a associação com a Mocidade Portuguesa. Tais acontecimentos não puderam passar ao lado, uma vez que está tudo interligado.

Durante a ditadura mais longa da Europa Ocidental, Portugal enfrentou um governo que se manteve interrupto até 1974. Sobre a liderança de António de Oliveira Salazar, o Estado contribuiu para a estagnação do país á todos os níveis, uma vez que sua política se baseava em ideais nacionalistas e conservadores. Essa mentalidade nacionalista predominava e qualquer um que tivesse uma opinião diferente era considerado inimigo do Estado. De acordo com Nery e Castro (1991), a sociedade estava inserida num: “Movimento de crispação ideológica profundamente adverso a qualquer forma de atividade artística, reforçado ainda pela política de puritanismo moral e austeridade económica de Salazar [...] para quem a instrução e a cultura não constituíram nunca prioridade”.

Apesar do governo possuir meios económicos, nunca fez parte das prioridades proporcionar uma instrução completa e investir na educação. O interesse maior deste regime em relação á educação foi proporcionar instrução mínima e diminuir as despesas estatais.

Os anos 40 e 50 aparecem em maior destaque, como por exemplo, teve o primeiro capítulo destinado aos acontecimentos desses anos em Portugal e na Europa, pois foram anos

que de acordo com muitos historiadores marcaram diversos acontecimentos importantes relacionados à estabilização e que levaram respectivamente ao declínio do regime.

Na segunda parte é abordada a crença de auto-eficácia de Albert Bandura, seu significado e como ela pode ser aplicada à educação musical. De acordo com Schunk e Pajares (2009), as crenças de auto-eficácia são muito importantes na educação, para que os alunos se sintam mais eficazes, se envolvam em ações autorregulatórias e criem ambientes mais propícios para a sua aprendizagem. Ela reflete diretamente na confiança de um indivíduo na sua capacidade de exercer controle sobre a sua motivação e comportamento.

Ainda na segunda parte encontramos também a avaliação da auto-eficácia, de forma que os instrumentos se tornem úteis e que demonstrem boa confiabilidade. E são exemplificadas as suas quatro influências, voltadas para o ensino da música.

Por último analisaremos detalhadamente o resultado das pesquisas, citando para além dos questionários aplicados, as duas entrevistas realizadas, cujo testemunho foram muito úteis para ter uma visão em primeira mão de o que foi para muitas pessoas a disciplina de Canto Coral durante este período. Entenderemos como a auto-eficácia esteve presente na disciplina de Canto Coral neste período e de que forma o Canto Coral foi marcante na vida dos entrevistados.

## **Contexto europeu e a vida artística em Portugal nos anos 40 a 60**

Ao falar sobre música em Portugal nos anos 1940 e 1960, é importante entender como era o cenário artístico durante esse período. O Estado Novo foi um regime ditatorial que vigorou em Portugal durante 41 anos, chamado também por muitos de Segunda República e Salazarismo. O Estado Novo abrangeu o período de 1933 á 1974 e foi um regime autoritário, conservador, nacionalista e de inspiração fascista.

Um golpe militar em maio de 1926, apoiado pelas Forças Armadas, resultou num governo militar, que evoluiu para a ditadura. Já era notório na Europa dos anos 30 o aparecimento de diversos regimes fascistas, dentre os mais radicais podemos citar o fascismo italiano em 1929 e o alemão em 1933.

Uma nova sociedade construída por camadas burguesas surgiu para apoiar o sistema, acompanhada de militares e partidários. Com o apoio do líder Mussolini e do regime, em 1932, António de Oliveira Salazar tornou-se chefe do Governo. Disposto a eliminar qualquer um que lhe contrariasse os ideais, Salazar tinha como modelo a ser seguido, além de Mussolini, o líder alemão Adolf Hitler, que nesta altura havia acabado de ser nomeado chanceler.

Seguindo o molde dos líderes fascistas, Salazar deu vida, em 1933, ao Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), para o qual nomeou o intelectual António Ferro como responsável. Este partilhava do mesmo sentimento e, como escritor, contribuiu com a arte da escrita para este regime.

O SPN, que em 1945 tornou-se o SPNI (Secretariado de Propaganda Nacional e Informação), exerceu um papel muito ativo na divulgação das ideias nacionalistas e na “nova arte e cultura” do Estado Novo. Diversas exposições de Arte Moderna do SPN/ SPNI, tiveram um papel essencial renovador na arte nacional. A imponência simbólica do Nacionalismo, contou com a colaboração de artistas portugueses de diversas áreas.

Em 1933, ano em que a Instituição foi revista e alterada, teve como uma das primeiras atitudes do novo governo não democrático, criar censuras sobre todos os meios de comunicação, livros, revistas, jornais, rádios, emissoras de televisão e etc. Essas eram as bases do novo regime, tudo e todos que fossem contra os objetivos e ideais do governo seriam exonerados de seus cargos ou presos.

Em 1935, o regime teve a iniciativa de criar a FNAT (Fundação Nacional para Alegria do Trabalho). Esta fundação teve como objetivo: “Organizar conferências, horas de música e de teatro, sessões de cinema educativo e horas radiofônicas diárias [...] Criar cursos de cultura profissional ou geral, música e canto coral” (Freitas Branco, 1982, p. 31)

De acordo com Aguiar e Maria (2018), algumas veias reformistas de vultos ligados ao ensino da música em Portugal levaram que, em 1919 surgisse um conjunto de propostas. Viana da Motta foi designado o principal mentor e através desta reforma introduziram-se novas disciplinas como: Cultura Geral, Leitura de Partitura, Instrumentação e Regência. Foi criada a Classe de Ciências Musicais, com as disciplinas: História da Música, Acústica e Estética Musical. De acordo com Aguiar (2007, p. 32) desenvolveu-se o curso de composição e optou-se definitivamente pelo Solfejo Entoadado.

Após a reforma de 1919, que teve um grande contributo para que aquela época fosse considerada como um dos períodos de grande excelência, o ensino colapsa. E entre 1919 e 1926 o clima no país é de desestabilização total, insegurança e desemprego, após o término na Primeira Guerra Mundial. E logo após o Golpe de Estado em 1926 e a posse de António de Oliveira Salazar ao poder, de acordo com Pimenta (2006, p. 31):

O único interesse do Estado Novo ao nível de educação era proporcionar aos cidadãos a instrução mínima (ler, escrever e contar); desta forma e uma vez que a prioridade era diminuir as despesas do Estado, embora o regime possuísse os meios económicos para combater o analfabetismo, nada foi feito nesse sentido. Compreende-se assim, a redução da escolaridade obrigatória, a redução no número de disciplinas dos currículos escolares e a desconsideração pela profissão docente [...].

Em Portugal, a população de um modo geral, possuía uma fraca cultura e vivência musical. O que deixou muito a desejar e, de acordo com Freitas Branco, esta lacuna musical se deu devido à falta de uma educação musical básica nas escolas e ao fato de não ter sido levado em diante a reforma iniciada por Viana da Mota em 1919.

Em meados dos anos 20, iniciou-se um movimento de recolha da música tradicional portuguesa realizada por vários estudiosos, dentre eles, Michael Giacometti e Lopes Graça. “Os levantamentos realizados refletiram-se na vida portuguesa desde à transcrição do repertório, à harmonização de melodias, à sua interpretação, recriação e também na influência que viria a exercer em alguns compositores” (Barreiros, 1999, p. 25).

Além da iniciativa da renovação musical através do folclore, houve outros músicos que foram pelo caminho da polifonia musical através da música erudita portuguesa. Faz parte deste grupo de músicos os compositores: Ivo Cruz, Eduardo Libório e Sampayo Ribeiro.

Houve de fato alguma política do regime ou lei criada diretamente para a censura musical? De acordo com Maria Artiaga Barreiros (1999):

Os autores consultados dão a ideia de terem sido poucas as iniciativas tomadas oficialmente. A maioria delas concentrou-se na ópera, com a reabertura do Teatro São Carlos, na criação do Grupo de Bailado Verdade Gaio, para qual fizeram encomendas à compositores portugueses, e na Rádio, com a sua fundação em 1933 passando mais tarde para a Emissora Nacional de Rádio Fusão com um Orquestra Sinfónica em 1934.

Nas escolas primárias, o ler, escrever e contar passa a ser o único objetivo. “Não havia nenhum estímulo que levasse os professores a procurar aperfeiçoarem-se, uma vez que o “bom serviço” avaliava-se no fundo, não em termos de competência, mas de conformidade social e política” (Mónica, 1978). Além disso, muitos professores foram afastados de seus cargos por serem considerados como pessoas não confiáveis, o que significava uma grande ameaça ao governo.

Os principais valores que o salazarismo procura disseminar através dos manuais eram “obediência, resignação e caridade” (Alferes, p.36, 2012). A doutrina era a mesma da igreja católica como vimos acima, disseminada a séculos, Deus é onipotente e todo poder dele deriva. Portanto, obedecer ao governo, que de foi escolhido pelo senhor, não passava de obediência a Deus.

Os manuais escolares eram escolhidos criteriosamente pelo Ministério da Educação Nacional, segue abaixo alguns exemplos dos manuais aplicados no ensino em Portugal no período do Estado Novo:

- A glorificação do Estado Novo e seu líder, Salazar
- O papel subalterno da mulher, limitada à função de esposa e mãe
- A caridade, que substitui a função social do Estado
- A catequese, inculcando os rudimentos da doutrina cristã

- A gloriosa pátria que transforma Portugal na Nação mais belo do mundo e de que o Estado Novo é o mais legítimo herdeiro

Através destes manuais são incutidas as principais ideias do Estado Novo: em relação da mulher limitada ao papel de mãe e esposa, a autoridade do pai como provedor e chefe de família, ao professor como autoridade que todos tinham o papel de obedecer, ao sentimento de caridade que deveria ser feito sempre que possível, amor a pátria e obediência aos poderes instituídos (Alferes, 2012).

Apesar das poucas condições, tendo muitas vezes apenas salas ornamentadas com o cruxifixo e os retratos de Salazar e do chefe do Estado, os professores tinham a missão de orientar os alunos á boas práticas e criação de bons hábitos, visando uma boa conduta de vida e responsabilidade de seus atos. O professor tinha o dever de se aproximar dos alunos, e de forma complementar, aperfeiçoar ou corrigir a educação recebida em casa.

Enquanto isso, a Alemanha do século XX, enfrentava uma rivalidade artística com a França. Berlim era sediada por algumas das instituições mais célebres da Europa, mas a partir dos anos 20, conservadores começaram a questionar a falta de identidade da música alemã e a defender o nacionalismo germânico.

Por volta do ano 1929, a imprensa se posicionou contra o Modernismo, dando assim uma ênfase às obras nacionais e conservadoras. O país assistiu à uma súbita diminuição das peças e obras escritas por contemporâneos. Em 1933, quando Hitler se tornou líder da Alemanha, muitos artistas e intelectuais viram-se obrigados a abandonar o país. Partiram em busca de um lugar onde não fossem censurados e pudessem criar suas obras livremente sem nenhum tipo de repressão.

Na Itália de Mussolini, como líder, além de defender a cultura tradicional, quis apresentar-se como um apoiante do Modernismo. Ele mostrou-se um grande apreciador do movimento, desde que os artistas destacassem às glórias e honras do passado e obedecessem aos seus ideais apresentados.

A determinada altura que a II Guerra Mundial ia avançando, os êxitos e derrotas refletiam diretamente na arte. Em Maio de 1945, com virada do Exército Soviético e seus aliados, o fascismo estremeceu e a oposição em Portugal ganhou impulso para criação de forças antifascistas, como o MUNAF e o MUD juvenil.

Uma nova geração de artistas surgiu após a derrota contra os nazistas, enquanto Salazar ia recuando, lentamente a sociedade artística começou a contestar as imposições políticas feitas. Após a conquista dos salões de exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), em 1946, espaço que até então era inacessível à artistas não adeptos a oposição, houve um grande movimento antifascista.

Durante este período, os anos de exposições não foram passados sem que tivessem ataques de repressão. Mesmo assim, os artistas continuaram a lutar pela tão sonhada liberdade de expressão na arte portuguesa. O modernismo serviu para sustentar uma fachada útil aos regimes. Em Portugal, a música italiana foi um espelho a ser seguido (Barreiros, 1999).

A escola sempre foi um dos meios mais importantes de veiculação das ideias do Estado. A razão pela qual o governo estabeleceu a disciplina de Canto Coral no Liceu, em 1918 e em 1947 no ensino técnico, foi sem dúvida de carácter totalmente político. Os republicanos interessaram-se por uma formação que fosse, inteiramente, de acordo com o modelo republicano.

Os primeiros anos de Estado Novo foram marcados por uma tentativa de destruir qualquer herança educacional que a República tivesse deixado. A reafirmação da obrigatoriedade do Canto Coral no Estado Novo, é colocada em foco quando em 1936, as bases do Ministério da Educação definem quais seriam as principais medidas da sua governamentação. No que se diz respeito ao Canto Coral a base nº XII (Lei nº 1941 – 11 de Abril de 1916) diz: “torna-se obrigatório em todos os estabelecimentos de ensino, com exclusão ao superior, tanto oficiais quando particulares [...] como coesão nacional e em cada centro universitário, a organização de um orfeão académico [...]”. Sobre o repertório diz-se ainda: “[...] uma pequena coleção de cânticos nacionais exaltando as glórias portuguesas, a dignidade do trabalho e o amor a pátria [...]”.

Por fim, sugere a ligação entre a escola e a igreja católica, exigindo um crucifixo por trás e acima da cadeira do professor “como símbolo da educação cristã determinada pela constituição” (Ministério da Educação, 11 de abril de 1936, Lei nº1941).

Em 1947, na reforma do Ensino Liceal, foi ordenado ser retirado do currículo tudo que não fosse “*útil, necessário e fundamental*” (Barreiros, 1999, p. 44). Esta retórica da utilidade faz reforçar a vertente institucional que se torna central no currículo, contra a vertente educativa que passa a um segundo plano.

Torna-se extremamente conflituoso a criação de disciplinas extracurriculares como o exemplo da Mocidade Portuguesa. De acordo com João Formosinho (1987), a mocidade só foi realmente acionada no período de fascinação do regime que na educação correspondeu ao período em que Carneiro Pacheco foi presidente da comissão executivo da União Europeia e ministro da Educação Nacional.

Em Portugal, notou-se, segundo Luís de Freitas Branco (1995) uma “fraca cultura musical portuguesa”, o que para ele se deu devido a falta de formação musical básica na escolaridade. A análise de Freitas Branco teve um papel essencial para refletir sobre a mentalidade pedagógica. Ao longo do percurso do Canto Coral, este revelou-se não só sendo alvo do sistema Republicano e depois do Estado Novo, como acabou também sendo marcado pelas negativas e suas aspirações doutrinárias. Acredita-se que o empobrecimento musical no Estado Novo tenha se dado devido ao profundo etnocentrismo que marcou este período.

Entretanto, tem de se considerar o trabalho de muitos compositores que batalharam por diversos meios para criar um repertório erudito nacional, como por exemplo: Ruy Coelho, Frederico de Freitas e Fernando Lopes-Graça.

Embora o repertório português não apresentasse nada de extremamente inovador, muitos compositores se sentiram atraídos pelo repertório tradicional ou erudito. O modernismo no contexto de ditadura, serviu para reforçar uma faixa útil aos regimes.

O fato é que não houve grandes incentivos da parte do governo, os incentivos que decorreram estavam ligados a ópera, como por exemplo, investimentos no teatro São Carlos em 1940 e na Rádio Emissora Nacional com uma Orquestra sinfônica em 1934. Também se presenciou situações avulsas em que o Estado chegou a encomendar músicas de compositores. Entretanto estes investimentos não se estenderam a parte da educação musical do país.

Tratando-se de uma cultura política, Salazar certificou-se que houvesse uma separação cultural para a população e outra para a elite. A massa popular, passou a ter contato propriamente com a música de caráter erudito, somente a partir de 1959, quando esta é levada ao Coliseu e a F.N.A.T se associa comprando bilhetes para vender a um valor mais acessível.

De acordo com Luíza Cortesão 1982, dentro dos principais acontecimentos políticos, encontra-se o começo da guerra fria e a entrada de Portugal para a NATO e posteriormente para a ONU. Nesta época o país começa a receber os primeiros investimentos

de empresas estrangeiras, o que se deu devido á facilidades por parte do governo e mão de obra pouco dispendiosa.

Apesar de se tratar de uma ditadura, Portugal tenta mostrar ao mundo que vivia uma democracia, tornando- se em um período de repressão menos intenso, que durou apenas até o final das eleições. Apesar das campanhas eleitorais que aconteciam e dos candidatos da oposição que eram eleitos, a Assembleia era constituída apenas por pessoas escolhidas á dedos pelo União Nacional. Importante destacar, que em 1958 é eleito para a Presidência da República o General Humberto Delgado, militar que se destacou como um dos que mais se salientara na crítica ao regime (Alferes, p. 49, 2012). Este fez parte do círculo de amizades íntimas de Salazar, foi comissário- adjunto da Mocidade Portuguesa e Diretor Geral da Aeronáutica Civil.

As eleições que aconteciam eram consideradas como autênticas burlas, não sendo atualizados os cadernos eleitorais, processo que se fazia excluir muitos candidatos da oposição e não era permitido fiscalização na contagem dos votos, “O período eleitoral que decore, mais uma vez, em clima de forte repressão, intimidação e arbitrariedade, tendo o Governo criado, para o “fazer respeitar a ordem”, um estado-maior das forças policiais e militares” (Rosas e Brandão, p. 292, 1996).

## **Como viviam os portugueses no Estado Novo?**

Para entendermos melhor o resultado da pesquisa e as respostas dos participantes segue uma breve análise de como era a vida dos portugueses durante este período. A complexidade de uma sociedade que vive dentro de um regime autoritário, compõe muitas reflexões.

Portugal dos anos 30 era um país pobre, com um alto índice de analfabetismo (75% mulheres/ 70% homens), cerca de metade do país vivia da agricultura. Era comum ter grandes famílias, numerosas em filhos e também um alto índice de mortalidade infantil (Infopédia, 2021).

Na cidade o cinema tinha atingido o seu estrelato, enquanto no campo a vida era simples e as comunicações eram sobretudo verbalmente, a grande maioria não possuía telefone e nem rádio. Água canalizada e eletricidade demorou um pouco a chegar aos portugueses que viviam em regiões rurais mais afastadas.

As mães cuidavam da família, teciam roupas para os seus com o linho que elas próprias plantavam, cultivavam e colhiam. As crianças ajudavam nas lavouras a partir dos 6/7 anos de idade, no caso das famílias mais pobres as filhas imigravam para as vilas e cidades para serem criadas e os meninos ajudavam nas mercearias ou no campo enquanto esperavam por novas oportunidades.

Houve um contraste entre a população Norte e Sul durante este período. O Sul abrigava uma população maior e com mais habitantes perto da estrada, que usufruíam do benefício de diversos benefícios e de uma economia mais monetária, podendo trabalhar em jornadas de trabalho quem não possuía terras. Já o Norte era dominante por pequenos proprietários, sendo em sua maioria agricultores autossuficientes, apesar de muitos ainda não usufruírem de água canalizada, o trabalho era quase que 100% braçal e com força animal.

A vida no país era simples, a comida não era necessariamente abundante e as carnes eram consumidas em quantidade limitada. Quem não produzia alimentos tinha que comprar quase que diariamente, pois nem todas tinham acesso à energia, e muito menos ao frigorífico que ainda não tinha chegado às casas neste período.

As classes superiores tinham uma vida mais facilitada e usufruíam do benefício de ter criadas para ajudar com os afazeres e até amas, mulheres que tinham sido mães

recentemente e ajudavam a amamentar e criar os filhos de classes privilegiadas. Para além disso, as pessoas com uma condição melhor de vida possuíam telefone e rádio e automóvel, que era uma grande novidade e símbolo de riqueza.

Os números de universitários rondavam entre os 7 mil nas três universidades do país (Lisboa, Porto e Coimbra). Esta situação teve uma reviravolta nos anos 50, quando o governo mudou as leis para que as pessoas melhorassem suas condições de vida e o país passasse uma melhor impressão. A partir dessa data as casas passaram a ter energia, fogão à gás e frigorífico (Infopédia, 2021).

A televisão apareceu em 1958 e no início dos anos 60 com o surgimento de montadoras de carros em Portugal, o movimento nas ruas aumentou substancialmente. A vida dos portugueses melhorou bastante neste período com o aumento dos salários em 5,9% ao ano (entre 1958 e 1968). De acordo com o infopedia.pt, as classes médias e altas perderam muito do seu estatuto devido à igualdade social que começou a acontecer. Um exemplo disso foi o que aconteceu com as criadas, que passaram a ser empregadas domésticas com horário fixo e direitos trabalhistas. A alimentação melhorou, a proteína passou a ser mais acessível e presente no prato das famílias mais simples. O número de alunos que passaram a frequentar a faculdade teve um aumento significativo, multiplicando-se para 24 mil estudantes em 1960 para 50 mil, dez anos mais tarde. O analfabetismo se tornou uma minoria e as pessoas das classes mais baixas começaram a ter acesso à educação.

Apesar de todas as dificuldades que sociedade portuguesa vivia nessa época, uma grande maioria continuava fiel ao regime, o que faz lembrar de uma frase do geógrafo Milton Santos, contemporâneo brasileiro: “A força da alienação vem dessa fragilidade dos indivíduos, quando apenas conseguem identificar o que os separa e não o que os une” (Santos, sem data).

Apesar de toda esta evolução, ainda demorou alguns anos para que as pessoas pudessem se expressar livremente, e foi fruto da instrução e sociabilização que levou a queda deste regime autoritário em 1974.

## O canto coral e sua influência sócio cultural

Quando falamos de Canto Coral, temos que perceber o que é definido por voz, nada mais nada menos do que a forma que os seres humanos usam para se expressar. A voz é o principal instrumento que possuímos. A música sempre teve um papel de destaque em todas as culturas, desde os primórdios. Segundo Behlau & Rehder (1997) o homem primitivo já usava o canto para alegrar, exprimir o seu pesar, avisar aos outros de perigos e para louvar os poderes superiores.

Quanto a importância sócio cultural do Canto Coral, vale lembrar que “a música, concebida como função social, é inalienável a toda organização humana, a todo agrupamento social” Salazar (1989, p.47).

De acordo com Wilhem (1994) as crianças que tinham o contacto com o aprendizado musical demonstravam maiores capacidades de concentração, assim como qualidades pessoais agradáveis de cortesia e de boa conduta. Kodály acreditava que as crianças deveriam aprender a ler música e a saber cantá-la, evitando assim o fato de “milhões de pessoas ficarem condenadas ao analfabetismo musical e vítimas de músicas mais pobres” Swanwick (2006). Bartle, estava convencido que a prática coral educa a personalidade Bartle (2003, p. 8).

Em Portugal, historicamente falando, António Arroio aborda a questão do valor social do Canto Coral em Portugal em uma conferência intitulada: “O Canto Coral e sua função social”, realizado em 1909, em Coimbra. Defensor do Canto Orfeônico, afirma que: “[...] a evolução artística faz-se hoje no sentido do povo [...]. É o sentimento de unidade moral e cooperação coletiva dentro das grandes democracias que faz expandir o solo da pátria, no canto coral, como mais adequadas das formas plásticas, o símbolo estético que sintetiza esse estado superior da alma das nações” (Arroio, 1909, p. 26-44).

Ao cantar em grupo, o indivíduo aprende a trabalhar com o coletivo sonoro, estabelece uma ideia de consciência social e compreende que tem uma função importante a desempenhar naquele grupo de pessoas. A voz pode ser trabalhada ao longo da vida através de experiências e aprendizados musicais. Assim como cantar é algo natural, a forma de se expressar pode traduzir-se também em gestos e danças. A variedade de repertório facilita o contacto com diferentes estilos que conservam a sua particularidade em termos de interpretação. A experiência de conhecer uma variedade musical pode não só enriquecer a

vivência dos participantes, como estimular a aprender e conhecer mais sobre este universo musical. Villa-Lobos afirma que “tal prática musical faz com que o indivíduo inserido nela esteja predisposto a abrir mão do seu egoísmo e da sua individualidade excessiva. Assim este participante irá renunciar dentro de si uma necessidade de renúncia e de disciplina ante os imperativos da coletividade social” Villa-Lobos (citado em Amato, 2010, p. 620).

Para Villa-Lobos, a noção de solidariedade humana é algo fundamental na construção de grandes nacionalidades. A performance musical como construção de conhecimento desenvolve nos alunos a auto-estima e auto-imagem. A missão do professor é fazer com que os alunos vejam a voz como instrumento, com as mesmas necessidades técnicas de qualquer outro instrumento (Phillips (1992, p. 5).

Todos os participantes do canto coral se encontram na mesma posição, estão ali para aprender e desempenhar uma atividade em grupo. A ideia de igualdade promove a integração, todos cantam em uníssono com o mesmo objetivo, desenvolvendo assim um vínculo entre as pessoas. No ensino a prática é importante por promover uma vivência musical coletiva e por minimizar a desfaçanha causada pela ausência da educação musical nas escolas. Sendo para o governo uma alternativa barata de proporcionar música aos alunos.

O regente do coral é muito mais do que uma referência, ele pode apresentar-se como um elemento motivador e peça chave para que as relações interpessoais aconteçam. É de suma importância que o regente tenha um bom preparo técnico, uma vez que o material a trabalhar é a voz humana. Dentre as atividades a desempenhar, está a capacidade liderar e habilidades para além das capacidades musicais.

O Canto Coral na escola transforma – se num movimento social e educativo, além de conceder aos alunos o desenvolvimento musical e ajudar nos cuidados a ter com a voz. De acordo com Lopes-Graça: “Os benefícios de ordem variam – artísticos, físicos, psicológicos, morais – que decorrem desse ato, no fundo tão simples, tão natural e tão humano, que é cantar” (Lopes Graça, 1973, p. 117).

Um estudo feito por Clift e Hancox em 2001, identifica seis benefícios associados ao canto coral. São eles: benefícios para o bem-estar e relaxamento, benefícios para a respiração e postura, benefícios sociais, benefícios emocionais; benefícios espirituais e benefícios para o sistema imunitário.

Pais (2011) faz referência a um estudo chamado WHOQOL- BREF (*an instrument for quality of life assessment*), que avalia quatro dimensões de qualidade de vida em domínio: físico, psicológico, social, e do meio ambiente. Foi feito através de um formulário com 1124 coralista da Austrália, Inglaterra e Alemanha. O estudo evidenciou os efeitos positivos sobre a qualidade de vida de quem faz parte de um grupo de canto coral, apresentando resultados satisfatórios em relação ao bem-estar e saúde dos participantes, especialmente nos coralistas de sexo feminino.

## **A importância do Canto Coral na aprendizagem musical**

A importância do canto coral é transmitida através de muitos autores, temos o exemplo de Kokas (1992/ 1995, p. 8), que cita Kodaly:

O elemento importante da concepção de Kodály é a construção de que o canto leva mais diretamente à compreensão e à penetração da música. Dá uma vivência completa e nele todo o corpo participa. Do ponto de vista fisiológico, o canto exerce também um efeito benéfico através da respiração e das ressonâncias interiores. [...] é um utensílio apto a codificar e transmitir emoções e criar relações emocionais. Facilita o desenvolvimento do ouvido interno, ou seja, da imaginação interior das relações e da sequência dos sons, intervalos e melodias, do ponto de vista da altura. O ouvido interno constrói-se progressivamente segundo capacidades inatas [...]. Neste processo longo e complicado o canto tem particular importância.

Para cantar em um coral é preciso aprender a lidar com o coletivo sonoro. A aprendizagem musical através do canto coral desenvolve a independência auditiva, a precisão rítmica, a memória, a disciplina, a concentração, o conhecimento da potencialidade da voz, a expressão corporal, estimula a criatividade e sensibilidade, aspectos que são necessário para o desenvolvimento das capacidades musicais (Ventura, 2017, p. 70).

Figueiredo (2005), afirma que a atividade coral existe para prestar serviço às outras disciplinas e experiências do currículo e é preciso compreender a importância, em si mesma, da atividade coral, como uma experiência valiosa na construção de uma consciência musical ampla e diversificada.

## **Canto Coral nos Liceus – Proposta do Estado Novo**

Nos séculos XIX e XX o movimento Coral e Canto Orfeônico teve um grande impulso na Europa.

O movimento de recolha do material popular desperta nos países europeus e também em Portugal, um entusiasmo generalizado, reconhecendo-lhe virtudes educativas fundamentais na formação do indivíduo. Por esta razão, nos programas, nos textos sobre o ensino no canto coral, nos manuais, nas festas educativas o repertório popular é um elemento presente sempre (Barreiros, 1999, 59).

Uma figura muito importante para a expansão do Canto Coral em toda a Europa e para a introdução deste ensino na França, foi Guillaume Louis Bocquillon Wilhelm. Para além da composição de canções, dedicou-se a atividade docente e a investigação pedagógica de um método que facilitasse o estudo do solfejo de forma que a música fosse acessível a um número maior de pessoas. A atividade de Wilhem como pedagogo e diretor de corais gera um grande entusiasmo pelo seu país e pela Europa. A função educativa que esteve sempre associada ao canto em coro, é uma das principais razões para ser inserida desde o primeiro nível escolar.

A missão do canto coral no Estado Novo, era unir as massas através da música, unir pessoas com os mesmos ideais políticos através das canções. A música é entendida como linguagem das emoções e sentimentos subjetivos, capaz de incluir neles os ideais da humanidade e da fraternidade entre os povos. Tanto para a República, quanto para o Estado Novo, o Canto Coral constituiu-se numa componente indissociável dos seus ideários.

A educação musical no Estado Novo, que abrange o período de 1933 a 1974, e realizou-se através da disciplina de Canto Coral, que contribuiu para o enriquecimento cultural naquela época. A música clássica, até pouco tempo antes, era considerada como música da elite e acessível em sua maioria às classes privilegiadas.

Dentre as leituras obrigatórias, é notável o esforço do governo de fixar a ideia de obediência aos pais e ao estado, a exaltação da pátria, a valorização dos trabalhos manuais e etc. Alguns dos autores mais citados são: Salazar, Alfredo Pimenta, Manuel Bernardes, Ramálio Ortigão e Sidónio Pais.

Os anos em que abrangem o Estado Novo, foram de reformas significativas; sobretudo no ensino técnico, que há muito havia sido esquecido. Uma das palavras de ordem foi retirar do currículo tudo que não fosse estritamente necessário para a formação adequada de um indivíduo.

A escola de Salazar, fez um grande reforço de separação entre a população e a elite. Este desígnio aconteceu através de vários mecanismos separatistas. As decisões que viam por parte do Estado desencorajava qualquer professor e aluno a hipótese de tomar decisões próprias: “O Estado Novo contribuiu para a uniformização do sistema escolar ao nível das estruturas, das hierarquias, da organização pedagógica, do conhecimento, das ideias, das normas e dos padrões de conhecimento” (Barreiros, 1999).

A partir de 1878 a música foi inserida no ensino primário. A educação musical antes da ditadura foi escrita por Real Costa (1923), como “existindo apenas no papel, sendo-lhe atribuída pouca ou nenhuma importância”. O canto coral era ensinado, na maioria das vezes, por professores sem formação adequada para isto.

A sociedade continuou tendo um estrato social bem diferenciado, a população rural tinha regentes escolares com pouca instrução, diferente da população urbana que já tinha um corpo docente constituído por professores. Criando assim uma diferenciação de nível para os alunos das diferentes camadas sociais. Além disso, segundo Alferes 2012, a diferenciação a nível de géneros estava muito presente durante este período, havia uma separação entre o sexo feminino e sexo masculino, as meninas eram dirigidas para cursos de formação feminina. Tornando cada vez mais nítido o papel do homem e da mulher na sociedade do Estado Novo.

Em 1906, no Liceu feminino Maria Pia, aparece pela primeira vez a disciplina de Canto Coral. Após 12 anos o Canto Coral é introduzido por lei nos Liceus. Passado alguns anos, em 1923, Real Costa faz um balanço e conclui que a disciplina está, em poucas palavras, abandonada. O professor lista os problemas dos quais precisam ser resolvidos, dentre eles está a falta de um programa conveniente e bem elaborado.

Até o final de 1930, fez-se ouvir sobre a missão estética e educativa do Canto Coral. Finalmente em 1932 sai um novo regulamento atualizado do Canto Coral nos liceus, que substitui as normas existentes até então publicadas pelo decreto de 1918.

A estrutura de intervenção política nas letras dos Hinos e Marchas não era autónoma, de acordo com Alferes 2012 p.69, o “SPN assumiu de facto na letra dos Hinos e Marchas uma larga intervenção política nas massas populares empreendendo um vasto esforço de uma intensa formação doutrinária no quadro das organizações da juventude salazarista em particular”.

O regulamento atende a maioria da expectativa dos professores, e faz uma exigência um tanto quanto marcante a respeito da função pedagógica do canto: “justo equilíbrio dos sentimentos com inteligência, que é iminente salutar e patriótica [...] o segredo de emocionar as massas corais está em comover com a própria comoção” (Barreiros, 1999, p. 72). A autora desta afirmação enfatiza a importância de o professor comover os alunos em sala de aula, e os alunos comoverem a comunidade.

Aos poucos o canto começa a ter mais aceitação em atividades sociais, embora o trabalho vocal seja colocado em segundo plano, relativamente ao objetivo principal, que é o de veicular a mensagem do texto patriótico.

Em maio de 1936, o ministro reorganiza a junta nacional de educação, o decreto-lei tem uma importância especial pelo que se encara o ensino artístico e sua missão a nível nacional. Finalmente em outubro de 1936 surge a reforma do ensino liceal, que separa as disciplinas em aulas e sessões. As sessões podem abranger alunos de classes e idades diferentes. Dentre as diversas alterações está a “impregnação dos conceitos morais e cívicos de um bom português, por meio das canções educativas” e a “realização de cânticos e hinos nacionais oficialmente harmonizados” que serão motivos de execuções frequentes por todos os alunos e estarão sempre prontos tanto para festas escolares tanto para manifestações no sentido pátrio, em conjugação com a mocidade portuguesa (Barreiros 1999, p. 78).

Pouco se acrescenta com a reforma do ensino liceal em 1941, no se refere à disciplina, apenas autoriza as sessões e aulas aos sábados quando necessário. Com a reforma do ensino técnico profissional em 1947, surge pela primeira vez a disciplina de Canto Coral. O Canto Coral passa para disciplina da mocidade portuguesa, os professores deixarão de fazer estágio e a habilitação passará a fazer provas públicas.

Nas próximas alterações que se fizeram até 1960, há mais referências ao Canto Coral do que novas funções ou planos. Até 1983 os professores formados em conservatórios e academias de música, eram considerados professores com nível de ensino superior. Após este

ano, começou a ser exigido formação em instituições acadêmicas com nível superior, de fato. O objetivo desta nova lei, foi que além do ensino do instrumento ou do canto, os professores tivessem uma visão mais abrangente no campo didático e pedagógico. Mas o processo demorou um pouco a ser implementado, a quantidade de professores formados a nível superior em música não era suficiente para suprir a demanda dos conservatórios e das escolas na época, resultando assim em um processo de lenta implementação.

A grande maioria dos acontecimentos culturais aconteciam em Lisboa, exceto a iniciativas da prática coral de algumas coletividades. Os teatros e eventos estavam sempre sobre monitoria, de forma a garantir que o objetivo de promover e valorizar o Estado era assegurado. De acordo com Mário Vieira de Carvalho (1933, p. 236) “o que importava aparentar era que o regime não estava demasiado isolado dos intelectuais”. Ainda em relação às escolhas culturais do Estado, o regime mantinha uma certa distância dos programas culturais que não estavam sob sua jurisdição, quer fossem portugueses, quer fossem estrangeiros, receando que pudessem difundir propagando contrária ao regime. Brito e Cymbron (1992, p. 169) afirma que como consequência dessas escolhas, o país ia se isolando das correntes culturais e artísticas que proliferavam a Europa.

## Orfeonizar a Nação

Manuel Deniz Silva escreve em 2001, um para a *Revista de Musicologia Portuguesa*, onde aborda o Canto Coral no Estado Novo como um instrumento educativo e político sobretudo nos primeiros anos da Mocidade Portuguesa (1936- 1945). O movimento foi fundado por Carneiro Pacheco, como uma campanha educativa que o Estado Novo lançara e que visava “orfeonizar” a nação inteira, numa harmonia de sentimentos e de ações que envolviam a própria ideia de Pátria.

António Nascimento afirma que pelo canto em comum, pelos hinos patrióticos levados em todos os lares, que se cria o espírito de solidariedade numa nação. “No dia em que conseguisse orfeonizar o país inteiro, ter-se-ia feito, não só uma obra artística, mas uma incalculável obra política” (Nascimento, 1928). A capacidade comunicativa e social do Canto Coral, aparece neste período um como projeto ideológico nacionalista, o projeto de “Orfeonizar todo o país” (Deniz, 2001, p. 146).

Nascimento teve um papel importante neste movimento, foi professor metodólogo de canto do Liceu Pedro Nunes e exerceu várias campanhas pelo desenvolvimento do canto coletivo. Em maio de 1934, faz uma comunicação apresentando a ideia do Canto Coral como fator educativo e apresenta a ideia de orfeonizar o país de norte a sul. Em seu discurso aborda o desenvolvimento do Canto Coral, apresentando- o como intimamente ligado à paz social.

Carneiro Pacheco se torna um ouvinte assíduo de Hermínio do Nascimento, o futuro ministro se mostra muito interessado nas ideias do maestro do Orfeão Académico, com quem desenvolve amizade e não terá escapado o interesse para o projeto educativo do Estado Novo de considerar o canto como um instrumento pedagógico e disciplinador (Deniz 2001, p. 148).

Deniz afirma em seu artigo que os dois foram “atores fulcrais” neste processo. Em uma carta, Nascimento (1928) evidencia a Pacheco sua frustração após receber a ordem de incluir uma sessão de fados em um curso de férias. Ele desabafa ao amigo que o “infecto e lúgubre fadinho, toada doentia e deprimente que há anos para cá se faz passar por canção nacional” e não aceita que seja isso seja introduzido na “sessão universitária de maior cultura humanista”, continua “Nós que nos unimos para uma cruzada de saneamento estético dos estudantes devemos sofrer ao verificar que é, por vezes, das camadas dirigentes que partem

leviandades de podem prejudicar, embora momentaneamente a realização do ideal a que nos propusemos”. Esta cruzada pelo “saneamento estético” dos estudantes, permite-nos compreender bem o sentido ideológico da “*orfeonização*” nacional (Nascimento, 1928).

Essa moral tão defendida pela ditadura portuguesa e esse saneamento estético que proibia os discos e compositores, fez com que as gravadoras se sentissem pressionadas a não investir nos projetos musicais que poderiam minimamente ir contra o ideal esperado pelo governo, um disco censurado significava perda de tempo e principalmente capital financeiro, além do risco de perseguição.

De acordo com o artigo de Fiuza (2013, p. 76) intitulado: “A censura musical e seu potencial educativo na ditadura portuguesa das décadas de 60 e 70” e com a análise dos documentos, a partir de 1972, convém ressaltar que para a sociedade civil o governo utilizava o eufemismo de “exame prévio” nos documentos internos e/ou confidenciais, deixava muito claro sua atividade como vê na circular 26- DGI, de 29 de fevereiro de 1972, enviada à rádio triunfo e Discos Alvorada.

Neste mesmo documento estão classificadas pelo Diretor Geral as proibições:

- a) As que contenham, ainda que veladamente, ultrajes às instituições ou injúrias, difamação ou ameaça contra as autoridades ou seus agentes ou contra os poderes constituídos, e bem assim as que se proponham ridicularizá-los;
- b) As que aconselhem, instiguem ou provoquem os ouvintes a faltar ao cumprimento de actos atentatórios da integridade e independência da Pátria;
- c) As que contenham palavras ou ideias ofensivas da dignidade e do decoro nacional;
- d) As que contenham expressões obscenas ou ofensivas das leis, da moral e dos bons costumes;
- e) As que incitem à depravação e ao vício ou exaltem normas de conduta ou comportamento imorais ou anti- sociais;
- f) As que, por qualquer modo, incitem ao crime ou exaltem atividades criminosas e concitem os cidadãos a impedirem a acção da justiça na investigação de crimes ou na investigação de criminosos.

- g) As que, contendo alusões a factos da vida nacional, os deturpem no seu significado, por forma a estabelecer confusão ou desorientar os espíritos;
- h) As que se propuserem divulgar factos da vida nacional, os deturpem no seu significado, por forma ou acontecimentos manifestamente falsos, com ou sem comentários;
- i) As que em geral, não pudessem ser apresentadas em espetáculos públicos sem riscos do decoro, da moral, do respeito devido às instituições, autoridades e ao bom nome e prestígio do País.

(IAN/ TT/ SNI, Censura, cx. 4610).

As exigências e normas para cumprir não eram poucas, e mesmo após todos esses critérios, as obras tal como apresentações e eventos, passavam pelo exame prévio, que era feito por um representante do governo, o que significa que poderia ser proibida por qualquer motivo, inclusive um critério simplesmente de interpretação pessoal.

No Arquivo Nacional da Torre do Tombo, encontram-se com recorrência arquivos que apoiam a Guerra Colonial, a importância da obediência civil, o respeito à hierarquia, os dogmas da igreja, enaltecimento a António Salazar e etc. (Fiuza, 2013). Das várias canções encontradas com a premissa de servir ao Estado Novo, Alexandre Fiuza (2013) cita a música de propaganda, em seu artigo intitulado “A censura musical e o seu potencial educativo da ditadura portuguesa das décadas de 60 e 70”. Ele dá o exemplo a composição de Fernando Ferreira Barbosa, intitulada de “Hino do Café Sical”, que ilustra uma imagem ao ensino da história tradicional: “No nosso país fazemos/ mais um valor à nação [...] / No nosso perfume e no sabor/ até a raça portuguesa/ publica-te o valor” (IAN/ TT/ SNI, Censura, IGAC, cx. 540, proc. 14, 31 jul. 1963). De acordo com o autor, esta é uma das características de um governo autoritário: “[...] o controle dos corpos e da subversão dos movimentos. Afinal, a música estimula a sensibilidade e, às vezes, expõe outras que são reprimidas [...] há músicas que impelem às pessoas à dança e nem sempre essa expressão corporal está de acordo com aquilo que o poder considera como ordeiro e educativo. (Fiuza 2013, p. 7)

A censura atuou em diversas áreas, não só na educação e nos liceus. Portanto, de acordo com os novos interesses que iam surgindo, a perseguição ia alternando os seus “alvos”, mas ia sempre educando de forma subliminar (ou não) as pessoas de acordo com os

ideais políticos. Aos poucos esses ideários foram sendo inseridos na cultura e educação, criando cada vez mais uma nação de acordo com o tão sonhado moral e bom costume português.

O Canto Coral com a sua capacidade única de alinhar música ao texto, se tornou um veículo privilegiado dos ideais do Estado, atraia pessoas de diferentes classes sociais e partidos.

## **Mocidade portuguesa**

Nada se faria grande e perdurável em Portugal se os novos que estão chegando a parapeito, não trouxessem a mentalidade necessária: nova e capaz. Agora: é preciso ver um espírito novo! Porque há velhos que são novos e novos que são velhos (Salazar, 1935)

O regime político de Salazar utilizou uma quantidade vasta de instrumentos que estavam ao seu dispor para sociabilização política da juventude. Entende-se aqui por sociabilização política o sistema de transmissão cultural que visa a canalização do modelo da juventude em moldes política e socialmente aceitáveis, quer para um envolvimento ativo na vida política da sociedade, quer por um envolvimento de passividade política, Simon Kuin (1993, p. 556).

A escola faz parte dos mecanismos utilizados por Salazar para a sociabilização política da juventude. A música passou a ser obrigatória nos liceus em 1916, entretanto, só a partir de 1936 que foi criada a Mocidade Portuguesa, através do Decreto-Lei nº 26 611, de 19 de Maio de 1936, tendo sua secção feminina sido criada dois anos depois. Este regulamento determinou que todos os portugueses estudantes ou não, dos 7 aos 14 anos, fossem obrigados a participar deste movimento, desde que cumprissem com os requisitos vocais. Seus membros encontravam-se divididos por 4 escalões, de acordo com a faixa etária (Freitas 2021, p.793)

- Lusitanos – dos 7 aos 10 anos
- Infantes \_ dos 10 aos 14 anos
- Vanguardistas – dos 14 aos 17 anos
- Cadetes – dos 17 aos 25 anos

De inspiração fascista, a iniciativa de criar a Mocidade Portuguesa, surgiu por parte de dois membros da comissão executiva da União Nacional, o engenheiro Nobre Guedes e Carneiro Pacheco, o futuro ministro da Educação Nacional. O desejo de mobilização política

era forte dentro da União Nacional<sup>1</sup>, mesmo objetivo tinha a Ação Escolar Vanguarda<sup>2</sup>. Unidos acelerarem o processo de criação e implementação da Mocidade Portuguesa.

A Mocidade Portuguesa veio a constituir-se como um instrumento “higiénico”, a tal “higiene espiritual”, como Vieira Lopes afirma no que toca à necessidade de obediência ao professor e ao chefe. Esta obediência deve-se a obrigatoriedade de os alunos terem de cantar em uníssono como forma de combate personalidade individual e a liberdade criativa, Monteiro da Costa (2010, p. 241).

O Liceu Pedro Nunes recebeu em 1936 a visita da juventude Hitleriana, o que se transformou numa data comemorativa e num marco histórico. Na ocasião estiveram presentes cerca de 1800 alunos das demais escolas do ensino secundário oficial de Lisboa, para além de importantes personalidades, entre elas os Ministros da Educação Nacional e o Ministro da Alemanha. António Carneiro Pacheco, aproveitou a ocasião deste encontro para salientar a “lição que a juventude alemã tinha dado na reconstituição da coesão nacional, e explicar como em grande parte, ela o alcançara a cantar o amor da pátria” (Deniz 2011, p. 140). A visita da delegação nazista, serviu para mostrar quais eram os objetivos de Carneiro Pacheco para a recém-criada Mocidade Portuguesa, e para exemplificar o atraso que Portugal enfrentava em relação aos movimentos envolvendo a juventude.

A mocidade portuguesa foi o movimento que apresentou mais êxito em relação aos outros movimentos de sociabilização política em que o estado tentou implementar, nomeadamente a Associação dos Escoteiros Portugueses e a do Corpo Nacional de Escuta. Entretanto nenhuma destas associações conseguiram um alcance tão vasto quanto o da Mocidade Portuguesa.

A MP é das poucas – senão a única - organização do Estado Novo que ainda tem a simpatia pública. E os rapazes são almas generosas – elementos vibráteis de primeira ordem, capazes de influir nas famílias e, através das famílias, na opinião [...]. Neste momento a ação imediata é mais profícua pela emoção e pela razão. (Marcelo Caetano, 1943, citado por Barreiros 1999)

---

<sup>1</sup> Organização política frentista e fascista. Sua criação partiu de António de Oliveira Salazar e estava intimamente ligada ao governo.

<sup>2</sup> Dirigida por Ernesto de Oliveira e Silva e Eça de Queiroz, criada em 1934, defendia a Ordem Nova e um Estado Totalitário.

Os alunos tinham a obrigação de usar a farda<sup>3</sup>, excepcionalmente nos dias de festividades. A Mocidade Portuguesa reunia-se aos sábados, a separação dos alunos era feita de acordo com o ciclo e as idades. O repertório era essencialmente o conteúdo dos manuais, hinos e marchas, em especial o Hino Nacional, o Hino da Mocidade Portuguesa e o Hino da Restauração.

As sociedades musicais prestaram grande assistência ao governo, indo de encontro as necessidades do Estado, preenchendo com música os festivais e concertos. Para além de contribuir com a formação do carácter dos jovens participantes e expectadores. Foi importante também para ocupar as horas livres dos jovens.

Na Mocidade Portuguesa, um dos hábitos seguidos era o de cantar o Hino da Mocidade e outras canções que se enquadrava de acordo com os ideais do regime. A seguir o Hino da Mocidade Portuguesa, versão oficial gravada pelos alunos da Escola Graduados da M.P. na Emissora Nacional, em Lisboa, lançada em disco pela “His Master’s Voice”, etiqueta “Valentim de Carvalho”, comercializada à época pelo Grande Bazar EQ. Com a letra de Mário Beirão, melodia por Rui Correia Leite. O autor foi escolhido para escrever o hino pois já era conhecido em sua escrita por fazer revelações de exaltação a pátria, a história, a terra e ao mar, tornando-se nítido que Mário Beirão era o autor perfeito para disseminar os ideais do Estado Novo através de sua escrita.

1. Lá vamos nós cantando e rindo/ Levados, levados, sim/ Pela voz de som tremendo/  
Das tubas, clamor sem sim.
2. Lá vamos, que o sonho é lindo! / Torres e torres erguendo/ Rasgões, clareiras,  
abrindo! /
3. Alva da luz imortal/ Roxas névoas despedaça/ Doira o céu de Portugal!
4. Querer! Querer! E lá vamos! / Tronco em flor, estendo os ramos/ À mocidade que  
passa.

---

<sup>3</sup> Meninas usavam: bandoletes no cabelo, camisa verde com o símbolo da Mocidade Portuguesa, saia bege e sapatos pretos. Os meninos: Chapéu bege, camisa verde com o símbolo da Mocidade Portuguesa, calções bege e sapatos pretos.

5. Cala- se a voz que, turbada/ De si mesma se espanta/ Cesse dos ventos a insânia/ Ante a clara madrugada/ Em nossas almas nascida/ E por nós, oh! Lusitânia/ Corpo de Amor, terra santa/ Pátria! Serás celebrada/ E por nós erguida/ Erguida ao alto da Vida!  
(repete 1 a 4)
6. Querer é a nossa divisa/ Querer, palavra que vem/ Das mais profundas raízes/ Deslumbra a sombra indecisa/ Transcende as nuvens de além.../ Querer, palavra da Graça/ Grito das almas felizes.
7. Querer! Querer! E lá vamos/ Troco em flor estendo os ramos/ Á mocidade que passa!

Ao fazer uma análise ao Hino da Mocidade Portuguesa, encontramos como grande frequência o uso da palavra “vamos”, seguido de “levados”, o que dá a ideia de que a mocidade é levada, conduzida, acompanhada com alegria, através do uso das palavras “rir”, “cantar” e “feliz”. E lá vai a mocidade feliz, seguindo o “sonho”, que é “lindo”.

A palavra “divisa” também é utilizada, agregada ao verbo “querer”, e logo em seguida vem a palavra “raízes”. É como se o querer, fosse a raiz de tudo. O querer é tratado aqui como uma orientação divina, o que se comprova através de “querer, palavra da graça” e o “grito das almas felizes!”, acontecendo aqui também uma referência subliminar ao catolicismo.

A exaltação á mocidade também é feita no hino, através dos versos “Tronco em flor, estendo os ramos/ À mocidade que passa”. O nacionalismo não poderia ficar de fora, e é encontrado no texto alusão á glórias passadas e elogios á Portugal: “E por nós, oh! Lusitânia/ Corpo de Amor, terra santa/ Pátria! Serás celebrada/ E por nós erguida/ Erguida ao alto da Vida”.

A mocidade portuguesa se espelhou no modelo alemão e italiano, entretanto apresentou características únicas não vistas em outros países. De acordo com Viana (2001), o movimento apresentou vários indícios de pertencer à igreja católica, embora afirmasse não ter nenhuma relação, o cargo direto de serviços de formação moral tinha como ocupante o clérigo da igreja católica. A forma natural com que Portugal deu importância à igreja católica diz muito sobre a identidade nacional. O regulamento publicado em 1936 pelo ministro Caneiro Pacheco diz: “A Mocidade Portuguesa cultivará nos seus filiados a educação cristã

tradicional do País, nos termos do §3º do artigo 43º da constituição Política, e em caso algum admitirá nas suas fileiras um indivíduo sem religião” (Boletim da Mocidade Portuguesa, 1947, p. 11).

A Mocidade Portuguesa estendeu-se para as colónias, através do decreto nº 29. 453, de 17 de fevereiro de 1939:

[...] à Mocidade Portuguesa das colónias, de origem europeia, e à juventude indígena assimilada, a quem é dada uma organização nacional e pré-militar que estimule a sua devoção à Pátria, o desenvolvimento integral da sua capacidade física e a formação de carácter, e que, inculcando-lhes o sentimento de ordem, o gosto pela disciplina e o culto do dever militar, as coloque em condições de concorrer eficazmente para a defesa da Nação. (Decreto nº 29. 453 de 7 de fevereiro de 1939)

## **Programa de Canto Coral no Estado Novo**

A institucionalização do canto coral no ensino liceal deu resultado a um amplo movimento coral e orfeônico. O repertório musical vinha de três tipos de fontes: a legislação, os manuais editados, e o material utilizado nas festas que se realizaram nas escolas (Barreiros, 1999).

A legislação define os objetivos e orienta o repertório que os professores devem seguir. Este documento passou por diversas alterações ao longo dos anos, nomeadamente em 1918, 1932, 1936 e 1947. A realização das festas era de suma importância para o acompanhamento das famílias e para mostrar ao exterior o trabalho que vinha sendo realizado no liceu.

Os reitores tinham a obrigação de enviar anualmente um relatório das atividades realizadas no liceu para a Direção Geral de Ensino. A tipologia musical utilizada nos hinos, marchas e canções afirmam uma axiologia polarizada na ordem, na obediência, no sacrifício, empregues em situações sociais bem definidas e apoiadas por imagens fortes do povo (os heróis), apresentando ainda um corpo educado (viril e saudável), que canta e ri (Deniz, 2001, p. 169).

### **1º Manual Publicado 1918 – 1931:**

De acordo com o manual, o professor de Canto Coral tem de exigir o máximo de empenho dos alunos, mas deve ter em consideração que o Liceu tem objetivo de educar artisticamente e não de formar artistas. Esse regulamento (Decreto 4 799 de 8 de setembro de 1918) determina três critérios que o canto coral deveria obedecer: o da moral, da beleza e do sentimento nacionalista. Excluindo as canções que pudessem não suscitar a grandeza e as que não se tratasse exclusivamente de educar artisticamente o aluno. De acordo com a instituição, o Canto Coral deveria estar presente na vida da comunidade exercendo a sua função educativa e cívica. Faz menção também a boa postura dos alunos, para que “as palavras sejam pronunciadas com perfeita nitidez e as sílabas acentuadas com todo o rigor” (Barreiros, 1999, p. 59).

A disciplina é obrigatória para todos os alunos que possuam os requisitos vocais adequados. De acordo com as fontes (Ferreira, 1930; Pais, 1910, 1926; Simões, 1926, 1950; Nascimento, 1910, 1926), até o ano de 1932 foram publicados manuais de diversos autores, porém o que obteve maior popularidade foi o de Tomás Borba, autor que teve grande prestígio e destaque no meio musical. *O Canto Coral nas escolas*, foi um manual publicado pelo padre, editado três vezes (1920, 1913 e 1926). Do mesmo autor, o liceu ganhou também as *Toadas da nossa Terra* (1908), inicialmente utilizado por crianças do ensino primário.

Ambas as obras possuem um caráter 100% nacionalista, com as letras de autores portugueses. A natureza tem ênfase na primeira obra, sempre com uma finalidade ética, tal como a importância da caridade ou de repartir os bens com os mais necessitados. O nacionalismo não poderia ficar de fora, compartilhando o espaço com a importância do canto como parte da natureza do ser humano. A ausência das canções religiosas neste primeiro manual, segundo Borba deve-se ao sistema de secularização que o país enfrentou durante o período republicano (Barreiro, 1989). “O problema da canção escolar é, no actual momento histórico, de mais difícil solução do que nunca. Por motivos de laicização ou de neutralidade em matéria de religião em que os governos do regime agora adotado parece quererem manter a escola” (Tomás Borba, 1912, citado por Barreiros 1999).

O manual de Tomás Borba é adequado à voz das crianças, nunca ultrapassa a 11ª. As melodias em sua maioria estão em modo maior, o ritmo é regular e vai de encontro à acentuação das palavras. As canções possuem características idênticas, fazendo com que as canções sejam sempre parecidas.

O padre Tomás Borba tornou-se um compositor conhecido no Estado Novo, dotado por um sentido de perseverança, insistia na utilização de novos métodos de pedagogia musical (solfejo entoado e ginástica rítmica). De acordo com Aguiar e Vieira (2018):

Através dessas aulas de canto coletivo, procurava contribuir-se para uma sociedade mais solidária, almejando uma forma moral e cívica dos coralistas; acreditava-se possível educar esteticamente os cidadãos e sem o objetivo concreto de formar artistas (embora fossem ministradas também algumas noções básicas de música).

Outro manual publicado antes de 1932, foi o Canto Coral de Hermínio do Nascimento (Barreiros, 1999), composto por 24 canções de uma voz e seis canções de duas vozes. As canções salientam à natureza e o valor da escola.

Ao que se refere aos manuais de Tomás Borba e Hermínio Nascimento, as canções respeitam a legislação vigente em 1918, com exceção ao nacionalismo que não é tão predominante e ao uso de uma voz usada na maioria das canções, o que é desaconselhado.

## **2º Manual Publicado 1932 – 1935:**

Durante este período sai a legislação mais detalhada desde então, com a finalidade estética, fisiológica e recreativa. A regulamentação aconselha cânones para incentivar a polifonia. O nacionalismo e a moral também ganham ênfase. Este regulamento tem um caráter técnico, dá instruções sobre os cuidados a ter com a voz, com a respiração, a postura e a extensão das vozes.

Em cada classe há sempre uma parte teórica e uma prática. Há indicações de que a parte prática deve sempre anteceder a teoria. O solfejo rezado deve vir antes do solfejo cantado, feitos sempre em rigor rítmico, regra aplicada aos iniciantes.

Até o fim desta legislação foram publicados os seguintes manuais:

*Solfejos, Canções e Cânones*, de Tomás Borba (1933). Possui uma temática mais diversificada se comparado ao primeiro. Os poetas portugueses estão presentes nos textos e as canções continuam praticamente idênticas.

*Método de Solfejo Entoadado e Canto Coral* (1932), de Silveira Pais. As letras são de autores portugueses menos consagrados, ao contrário do manual de Borba e as obras estão classificadas como: didáticas, populares e líricas. O texto e as obras nem sempre se ajustam, tornando a leitura um pouco confusa (Barreiros, 1999, p.111).

Também faz parte do repertório *175 Lições de Canto Coral para uso dos Liceus e Institutos de Instituição Secundária* (1932), com a autoria de Josué Francisco Trocado (1940). Jacques Dalcroze, H. Jacoby e M. A. Gedalge são os pedagogos citados como exemplo no manual de Trocado. O repertório, maioritariamente didático, fez se ouvir em ocasiões de festa, no ano letivo 1933/1934.

Entre 1932 e 1935, os liceus seguem fielmente o programa. As canções didáticas continuam se sobressaindo e o objetivo de plantar nos jovens a moral é concluído com sucesso, tanto no Canto Coral, quanto nas demais grades curriculares.

### **3º Manual Publicado 1936 – 1946:**

A Mocidade Portuguesa foi criada em 1936, um ano que ficou marcado por maior mobilização e estreitamento da liberdade de expressão. O surgimento da lei XII, diz que irá organizar:

[...] uma pequena coleção de cânticos nacionais, exaltando as glórias portuguesas, a dignidade e o amor à Pátria, os quais serão frequentemente executados e constituirão a base de um programa, sempre pronto, para festas escolares, assim como para as grandes expressões do sentimento nacional.

(Barreiros, 1999)

Dos manuais que a Mocidade Portuguesa publicou, a maioria não tem data. Entretanto, um dos poucos datados, que acredita-se ser o primeiro é: *Portugal a cantar, canções adaptadas a execução pelo Orfeão e Público* (1940). Este manual, diferente dos outros, só contém letras (Barreiros, 1999, p.110).

Entre os anos 1936 e 1946, foi publicado também o *A.B.C. Musical e Cancioneiro para o Estudo da Música e do Coral*, sobre a autoria de António Eduardo da Costa Ferreira<sup>4</sup> e Ilídio Gomes de Sousa Cirilo<sup>5</sup>.

Outro manual que surgiu nessa época, é o intitulado *Para a Mocidade Portuguesa*, com todas as canções transcritas por Mário de Sampayo Ribeiro<sup>6</sup>.

Nos relatórios anuais as presenças de canções cantadas em outras línguas aparecem com rara frequência, aparecendo algumas canções francesas e do repertório de festas religiosas esporádicas onde cantava-se raramente em latim.

---

<sup>4</sup> Professor do Conservatório Nacional de Música.

<sup>5</sup> Professor do Liceu Nacional de D. João III de Coimbra.

<sup>6</sup> Musicólogo, Maestro e Compositor. Dedicou-se ao estudo da Música Polifónica Portuguesa entre XVI e XVII. Em 1942 foi nomeado Inspetor de Música e Canto Coral da Mocidade Portuguesa e mais tarde foi eleito a Presidente do Sindicato Nacional dos Músicos. Foi responsável pela harmonização de Canções, o que contribuiu e muito para os Cancioneiros da Mocidade Portuguesa. (Meloteca.com/ por Deniz Silva)

#### **4º Manual Publicado 1947- 1960:**

Não houve grande mudança na Legislação de 1947. Manteve-se o caráter nacional e patriótico dos hinos e cânticos, não fazendo menção aos outros requisitos como as canções educativas e a implantação dos deveres morais e cívicos, como anteriormente.

Em 1948, sai a 1ª edição do manual intitulado: *Cantando: Livro de Canto Coral*, de Manuel Tino e António Manarte. De acordo com Barreiros (1999), este manual é o que melhor cumpre a retórica do regime.

Armando Leça publica *Solfejo Entoadado e Canto Coral* (1956), o autor escolhe canções populares e utiliza andamentos diferentes de acordo com cada região do país.

Em 1960 surgem dois cancionários da Mocidade Portuguesa com um repertório de hinos e marchas mais amplo e abrangente em relação aos anteriores.

A música estrangeira ganha ascendência através de canções de língua inglesa. A partir de 1954, abrindo logo espaço ao francês e demais idiomas.

## **A Música e sua ligação ao exército**

A música produzida por militares teve uma grande importância no período do Estado Novo, de acordo com Alferes 2012, ela esteve ligada aos Teatros, Orquestras Sinfónicas e Ligeiras, as Sociedades Filarmónicas das cidades, vilas e aldeias. Além da missão de ministrar instrução para que os alunos cantassem no canto coral e na sociedade, esses músicos e militares tinham o dever de escrever essas letras e melodias, para que assim pudessem viajar para outros lados do país.

Os Conservatórios tinham ligação direta com a música, estes por sua vez eram responsáveis por abrir concursos pelo exército, onde as composições musicais eram adaptadas as composições poéticas. Os músicos participavam de uma dinâmica com a sociedade civil, propondo inúmeras atividades através das bandas de música, como professores e maestros.

A música militar funcionava pela ideologia simultaneamente para assegurar a própria coesão do Estado e valores que projetava no exterior, será útil referir que esta determinação funcionava para instituir uma sociedade estratificada, sancionando os que afastavam da ordem social, é através deste ambiente da música militar que é transmitida a cada indivíduo o lugar que lhe era destinado e os comportamentos a adotarem.

(Alferes, p.88, 2012)

É útil e favorável para o governo o contexto de música militar, esta por sua vez coloca em destaque o papel das Forças Armadas, que através desse movimento adquiria cada mais simpatizantes, apoio e euforia das grandes massas.

De acordo com o anuário da Guarda Nacional Republicana de 1957<sup>7</sup>, existiam em 1930, trinta e duas Bandas do Exército. Mais tarde, devido á questões orçamentais, o número de Bandas precisou diminuir, entretanto, continuou existindo com a mesma força e incentivo de antes, porém em menor quantidade.

---

<sup>7</sup> “Banda de Música”, Anuário da Guarda Nacional Republicana, 1957, p. 97 (apêndice documental, doc. 28)

## **O poder dos Hinos e das Marchas**

A música militar exerceu grande influência na vida das pessoas, principalmente a nível político. A mensagem foi passada através de canções, com termos que se tornaram interessantes ser desenvolvidos para as grandes massas, que reproduziam de forma espontânea. António Ferro dominou com maestria a arte de se dirigir às pessoas de vários contextos sociais e políticos, e buscava aplicar aos hinos e marchas uma linguagem que fosse entendida e acessível perante o público que iria alcançar.

Essas letras, tinham o objetivo de atrair o maior número de pessoas, através de frases curtas e objetivas, que despertavam o sentimento e mobilizavam as massas quem as ouvia. Sendo a nação um objeto importante a se defender, o Estado Novo fazia enaltecimento dela através das letras dos Hinos e das Marchas. Na política, para acalçar o seu objetivo, o Estado calculava muito bem cada palavra usada e seu significado. Tratando-se de um regime autoritário, é de suma importância que as medidas usadas tenham em consideração o alcance dos seus objetivos e ideais.

As letras das músicas podem ser consideradas mais importantes do que muitos outros domínios, pois estas permitem afirmar, convencer e expor os valores do regime. A música foi uma ferramenta muito importante usada pelo Estado Novo. Esteve ativa durante o período da ditadura, reunindo civis e militares em um mesmo propósito.

Durante este período, António Ferro tem a missão de estabelecer a propaganda como uma ferramenta do governo, condicionado ao uso das letras e das marchas, vê-se então com uma oportunidade única e valiosa de provocar musicalmente a coesão do sistema e solidez do poder.

A socialização do poder de Salazar através da música é indiscutível, esta adequação social através música estava presente em diversas inaugurações, desfiles, comemorações, exposições e cerimónias simbólicas do regime, resultando em uma interiorização das normas e valores, através desse processo de aprendizagem. O que provocou na população um sentimento de familiaridade e fixação das canções, que sempre que eram ouvidas passavam a ideia de estarem no caminho correto.

Entre os principais compositores de Marchas e Hinos no período do Estado Novo, podemos citar: Lourenço Alves Ribeiro<sup>8</sup>, Raul Ferrão<sup>9</sup>, Duarte Pestana<sup>10</sup>, entre outros (Alferes, p.101).

A maioria das bandas de música eram dirigidas por músicos militares seguidores do salazarismo, as atribuições eram assim feitas pois estes estavam em consonância com as ideias do regime, tornando mais fácil acentuar o nacionalismo com o intuito de fazer propaganda

---

<sup>8</sup> Lourenço Alves Ribeiro (1889- 1993). Músico, Maestro, Compositor e Militar. Concluiu várias formações no Conservatório Nacional. Foi sargento e músico, sendo solista na Banda da G.N.R e depois Chefe desta mesma banda. Foi colocado no Ministério de defesa como Major Inspetor de Bandas e Fanfarras Militares e Militarizados em 1959 (Alferes, p.101).

<sup>9</sup> Raul Ferrão (1890- 1953) teve formação na área de ciências, foi compositor e militar. Foi professor da Escola de Guerra em 1917 e 1918, após ter cumprido serviço em África durante a 1ª Guerra Mundial (Alferes, p.101).

<sup>10</sup> Duarte Ferreira Pestana (1921- 1974). Músico e compositor, veio de uma família de músicos notáveis. Frequentou o conservatório do Porto e foi Sargento Músico da Banda da G.N.R., onde foi também solista. Dirigiu o conjunto musical do Coliseu dos Recreios durante 13 anos e da extinta orquestra da F.N.A.T (Alferes, p.102).

## **Meios de formação à distância, rádio escola e telescola**

Ao falar da educação no Estado Novo, não podemos deixar de citar o ensino musical à distância na década de 1950. Usando como referência Pierre Bordieu (1989), que afirma que o “limite do campo é o limite dos seus efeitos”, há de proceder que é importante observar diversos agentes que tiveram ligação com o objeto de estudo e que aquilo que pesquisamos não pode ter uma visão isolada do restante dos fatores que o rodeiam.

Devido a necessidade em diminuir o atraso no ensino educacional, Portugal deu origem ao sistema formal de educação à distância. Através das rádios, foram criados os serviços da rádio escolar, sob comando da Direção Geral do Ensino Primário, que promovia uma formação geral. O objetivo não era substituir as aulas presenciais, mas sim alcançar um número maior de pessoas através dessa metodologia. De acordo com Aguiar e Vieira (2018) tendo em consideração os programas oficiais das disciplinas, a programação das sessões musicais radiofônicas procurava simplificar a linguagem usada na transmissão dos conteúdos “realizando um trabalho de ensino abrangente e globalizado”.

Os programas eram divididos em emissões lições, que se organizavam de acordo com as posições curriculares das disciplinas, as emissões tinham emissão semanal e eram alternadas segundo as disposições curriculares da disciplina. Fazia parte da grade curricular das disciplinas, Música e Educação Musical.

Por volta desse período (anos 50 e 60), surgiu no país grandes nomes de pedagogos musicais com novas metodologias, como por exemplo: Orff, Dalcroze, Kodály e Willems. Segundo dias (2009), a programação opta por um sistema tripartido, que compreende a emissão de Canto Coral, Música e Educação Musical com base nas:

Novas pedagogias musicais, relevando forte influência das teorias psicológicas de Edgard Willems e da pedagogia musical de Orff- Schulwerk [...] a programação intentava encontrar formas de agradar às crianças, divulgando canções populares e acessíveis às crianças e aos professores ajudando-os a exercitar os alunos na prática de canto em coro. (Dias, 2009, p. 158- 159)

Este sistema era monitorado, de acordo com Aguiar e Vieira (2018), se antes da sessão era elaborado o “Boletim de Orientação”, a seguir à mesma completava-se o “Boletim de

Escuta”, como processo de avaliação. O preenchimento e a devolução dos boletins era obrigatório, garantindo assim, uma efetiva supervisão do trabalho dos professores.

Satisfeitos com os resultados do ensino à distância, houve um despertar para a telescola, o sistema via televisão, que estrou em janeiro de 1965 nos Estúdios da Radiotelevisão Portuguesa, no Porto. Os professores preparavam os materiais e gravavam, os monitores acompanhavam os alunos e tiravam suas dúvidas.

Os programas transmitidos eram os mesmos do ensino regular. A grande maioria dos alunos que beneficiavam desses programas, foram os residentes das zonas rurais mais reservadas, embora a opção do ensino a distância estivesse ao alcance de todos através de um monitor de televisão ou de um aparelho de rádio.

## Música pós ditadura

Em breves palavras, a grande mudança na educação musical ocorreu com a implantação da democracia em 1974. O canto coral foi substituído por um sistema de educação musical mais abrangente, acompanhada por métodos também teóricos.

As instituições que impulsionaram e contribuíram para esta mudança significativa, foi a criação da Fundação Calouste Gulbenkian e a APEM (Associação Portuguesa de Educação Musical, associada a ESMAE. Foi iniciativa destas fundações a organização de conferências que trouxe a Portugal músicos renomeados e suas ideias inovadoras sobre educação.

Com a queda da ditadura em 1974, a população buscava uma nova identidade. Muitos jovens se identificaram com a música de caráter político, chamada de “canção de protesto”. Nestas canções eram tratados os temas que mais preocupava os portugueses no âmbito social e político.

Ao que se refere à música exclusivamente portuguesa, podemos citar dois gêneros: o Fado e a Canção de Protesto. O Fado foi essencialmente um repertório performativo presente ainda durante a ditadura e que ganhou mais forças quando chegou o fim do regime autoritário. A Canção de Protesto, nasceu em reação ao regime fascista e se transformou num dos principais símbolos da revolução.

Estes dois universos musicais estiveram vinculados a um regime culturalmente opressor, porém resistiram e tiveram um crescimento exponencial após a data de 25 de Abril de 1974. De acordo com os dados, houve um crescimento de 300% na formação de novos agrupamentos de fado, estilo musical que chegou a ser considerado Patrimônio Cultural da humanidade (UNESCO, 2011).

Em 1975, com a descolonização portuguesa em África e a chegada de muitos nativos africanos, fez com que a música raiz deste povo começasse a se espalhar pelo país. Esta música tornou-se favorita entre muitos jovens portugueses. O que não foi alcançado em termos de aproximação em 500 anos pós-revolução, foi rapidamente alcançado pós ditadura.

## **Teoria da Auto- eficácia de Albert Bandura**

Albert Bandura é um psicólogo canadense, professor da Universidade de Stanford. No corpo da sua Teoria Social Cognitiva utiliza-se da denominação de teoria por várias partes de um conjunto de explicações que articuladamente compõe a teoria maior. E entre estas teorias encontramos a teoria da auto- eficácia, sistematizada no livro *Self- efficacy: The exercise of control*, publicada em 1997. Entretanto, foi em um artigo deste mesmo ano: *Self- efficacy: Toward a Unifying Theory of Behavioral Change*, que constitui um marco importantíssimo no trabalho de Bandura.

O objetivo deste artigo foi apresentar “um quadro de referência teórico integrador que permitisse explicar e prever os procedimentos psicológicos, evidenciando que estes, independentes da forma que possam assumir, alteram o nível e a força da auto- eficácia” (Bandura, 1997, p. 191). O artigo explica de diferentes formas que mudanças de comportamento derivam de uma fonte comum, a crença da auto- eficácia.

Albert Bandura faz parte de um dos teóricos que dedicou- se para a reformulação do Behaviorismo. Seus estudos enfatizaram importantes aspectos sociais do comportamento, com princípios de aprendizagem observacional (Pajares e Olaz, 2008). De acordo com Bandura, 2008, no início de sua carreira o Behaviorismo estava em evidencia, e grande parte dos estudos concentravam- se na verificação da aprendizagem através dos efeitos punitivos ou reforçados do próprio ato. As teorias enfatizavam as condições ambientais e as consequências comportamentais, definindo uma conexão de aprendizagem entre estímulos e respostas. Para Albert Bandura, as pessoas são responsáveis por regularem as suas ações e motivações, e a partir disso criar experiências que formam a base da estrutura funcional do cérebro. Esta é uma visão que o autor compartilha em sua Teoria Social Cognitiva, que traz uma ampliação no que se refere ao conceito de agência coletiva, ou seja, ações baseadas nas crenças comuns dos indivíduos.

A construção da teoria da auto- eficácia, pode ser definida como um mecanismo cognitivo que serve de medição entre motivação e comportamento. Torna- se cada vez mais frequente encontrar na literatura nacional e internacional, estudos que colocam em prática a teoria da auto- eficácia. Esta faz parte de um conjunto de auto expectativas, ela é, nas palavras do próprio autor: o “julgamento das próprias capacidades de executar um termo de ação

exigidos para se atingir um próprio grau de performance” (Bandura, 1989). É a crença que temos a respeito das nossas capacidades para realizarmos uma ação pretendida.

A auto-eficácia trabalha a capacidade de controlar nosso funcionamento e o ambiente que nos rodeia. Na área da educação, a auto-eficácia se resume à “análise da capacidade dos alunos de completar determinada tarefa, com determinado nível de dificuldade” (Schunk, 1991). É importante que os objetivos desejados sejam estabelecidos, de forma muito específica e clara. Os alunos devem saber exatamente o que fazer para o melhor desempenho. De acordo com Bandura (1989), os julgamentos da auto-eficácia, podem determinar o nível de motivação de uma pessoa ao fazer um planejamento. Uma vez que o indivíduo se prepara mentalmente, ele prevê os resultados, assim a chance de sucesso é muito maior.

A auto-eficácia é uma variável cognitiva com uma função motivacional, Bandura (1982; 1991), sendo assim, a percepção que um indivíduo tem das suas capacidades afeta o seu comportamento e o seu nível de motivação. Entende-se por motivação a persistência e capacidade de suportar as adversidades que possam surgir no caminho. Este suporte tem por base duas fontes: a representação cognitiva de resultados futuros, a definição de objetivos, e a avaliação da realização pessoal (Bandura, 1977). A expectativa de resultado define-se como a estimativa que o indivíduo faz de que determinado comportamento conduz a determinado resultado. A expectativa de eficácia é a convicção de que ele próprio consegue realizar, com sucesso, o comportamento necessário para produzir tais resultados (Bandura, 1977).

A expectativa de resultado e a expectativa de auto-eficácia se diferenciam porque os indivíduos podem acreditar que determinada ação conduz a determinado resultado, mas se tiverem dúvidas acerca da sua capacidade para realizar essa ação, a crença inicial não influencia o seu comportamento. As expectativas por si só não são suficientes, mas elas são os principais determinantes das suas escolhas, de quanto esforço vai desenvolver, e durante quanto tempo vai persistir perante situações frustrantes (Ribeiro, 2004).

Albert Bandura propõe a auto-eficácia como um conceito que pode ser facilmente utilizado em diversos seguimentos da psicologia, mesmo sendo oriunda da psicologia social, possui resultados em áreas clínicas, escolares, organizacionais, esportivas e entre outras. Bandura (1986) considera a generalidade da auto-eficácia como uma medida do número de domínios no qual o indivíduo acredita ser capaz de desempenho sucessivamente ascendente.

## **Avaliação da Auto-eficácia**

Ao longo dos seus estudos, Bandura exemplifica como se constrói a auto-eficácia, como podemos medi-la, como ela é afetada por outras crenças, para além de relacioná-la com outros aportes: nível ou magnitude, generalidade e força.

Nível ou magnitude, diz respeito aos níveis de dificuldades que garantidamente iremos encontrar quando nos propomos a cumprir determinado objetivo. Generalidade refere-se ao cuidado que devemos ter ao avaliar, para que possamos analisar mais de uma situação, não apenas uma de forma isolada. Força diz respeito à resistência da auto-eficácia perante as experiências contrárias a sua perceção. É importante salientar que os julgamentos da auto-eficácia podem variar de acordo com diferentes situações, áreas, circunstâncias e nível de exigência (Bandura, 1997).

As escalas da auto-eficácia não avaliam as habilidades; estas escalas medem aquilo que as pessoas acreditam que são capazes de fazer sob várias circunstâncias, quaisquer que sejam as habilidades que possuam ou as competências específicas requeridas pela tarefa. O sucesso no desempenho de uma tarefa, depende, em parte, das crenças do indivíduo acerca do quanto será capaz de orquestrar as sub-habilidades e os recursos cognitivos que possui, e acerca da quantidade de reforço que será capaz de defender e manter numa dada tarefa. (Bandura, 1986, 367 - 368)

De acordo com Bandura, fica claro que a auto-eficácia não mede habilidades, mas sim o que uma pessoa acredita que é capaz de fazer, de acordo com as suas próprias circunstâncias.

É importante destacar, que a auto-eficácia e a auto-estima são conceitos completamente diferentes. A auto-eficácia é um julgamento de capacidade, a auto-estima é um julgamento de valor. Ser uma pessoa altamente eficaz, significa saber quais são as suas chances reais de alcançar determinado objetivo e trabalhar para que isso de fato aconteça.

Entende-se que no que se diz respeito à avaliação da auto-eficácia que deve-se apresentar diferentes níveis de exigência da tarefa e pedir que seja indicado a força das suas crenças nas suas capacidades para a execução da atividade utilizando uma escala de 100 pontos. Embora, o mais utilizado seja a Escala de *Likert*, utilizando entre 5 e 10 pontos (Bandura, 2001; Betz, 2000, Lent & Hackett, 1987; Taylor & Betz, 1983).

Sabemos que as pesquisas feitas nesta área tem tido grande sucesso, os pesquisadores têm conseguido resultados nas pesquisas de auto-eficácia em ações, sentimentos e pensamentos em diferentes campos de atuação. Entretanto, sabe-se que a qualidade das informações necessárias e úteis no desenvolvimento do processo, dependem de medidas qualificadas no constructo.

Este trabalho de pesquisa foi criado para avaliar um senso geral da auto-eficácia, integra um estudo de investigação sobre a disciplina de Canto Coral no Estado Novo. Busca-se entender o impacto que esta disciplina teve na vida das pessoas através de recordações das experiências vividas. Para além disso, aborda a importância do Canto Coral enquanto elemento de motivação, integração e socialização dos alunos e assim das boas práticas e técnicas vocais. Tratando-se do período do Estado novo (1933/ 1974), época em que a vida artística sofreu uma forte censura em Portugal e no mundo. Cada item do formulário refere-se de forma subliminar, ao alcance de metas e insinua uma atribuição interna estável de sucesso.

### **Auto-eficácia e Educação Musical**

Segundo Bandura (1997), a aprendizagem musical exige persistência e resiliência. A aprendizagem musical é um processo complexo, que envolve inúmeros recursos do indivíduo, de ordem física, cognitiva e psicológica (Araújo, 2017). Para um indivíduo se envolver na aprendizagem musical, ele precisa se sentir motivado e confortável com o repertório e ambiente musical.

De acordo com a crença da auto-eficácia, para ser aplicada na música de forma que as aulas tenham progresso, é preciso que o aluno saiba desde o início o que ele pretende desta aula, até onde ele quer chegar. O que é que ele está disposto a investir? É importante adaptar a realidade pessoal de cada um ao objetivo pretendido, a realidade inclui a motivação, vontade, ferramentas disponíveis e quantidade de esforço necessário, alinhar a meta aos valores pessoais, acreditar na capacidade de conseguir alcançar os objetivos. O aluno tem que definir onde quer chegar, os caminhos que terá que percorrer, a quantidade de tempo e esforço que irá gastar. É importante percorrer cada degrau, para chegar ao sucesso. Tirar do caminho tudo que esteja bloqueando e fazendo com que ele não alcance a sua meta.

A auto-eficácia de uma pessoa pode ser formada não só por experiências diretas, como também por experiências que consiste na observação de modelos sociais. Ao observar os pares com capacidades análogas executando tarefas com sucesso, o aluno fortalece a crença de que possui condições para aprender e executar as mesmas tarefas com sucesso Boruchovith & Costa (2006)

Importante citar o trabalho de pesquisa da psicóloga Carol Dweck (2006), que desenvolveu uma pesquisa onde o *Mindset* de um indivíduo é estudado. Ela descobriu que a mentalidade dos alunos e a forma como eles percebem suas habilidades, desempenha um papel fundamental em sua motivação e desempenho, e acredita que, se mudarmos a mentalidade dos alunos, poderemos aumentar suas conquistas.

Mais precisamente, os alunos que acreditam que sua inteligência pode ser desenvolvida, aumentada (*growth mindset*) superam aqueles que acreditavam que sua inteligência é fixa (*fixed mindset*). E quando os alunos aprendem, através de um programa estruturado, que eles podem crescer e aumentar suas habilidades intelectuais, ele tem mais sucesso.

Descobriu-se que fazer as crianças se concentrarem no processo que leva ao aprendizado, como trabalho duro ou tentar novas estratégias, pode promover uma mentalidade de crescimento e seus benefícios. Uma mentalidade de crescimento não é apenas esforço. Certamente, o esforço é essencial para a conquista dos alunos, mas não é a única coisa. Os alunos precisam tentar novas estratégias e buscar informações de outras pessoas quando estão com dificuldades. Eles precisam desse repertório de abordagens, e não apenas de puro esforço, para aprender e melhorar.

O *mindset* não é determinado e pode mudar a qualquer momento. O cérebro pode ser treinado, como um músculo. Pessoas que adotam um *mindset* de crescimento trabalham para o desenvolvimento, trabalham suas falhas, seus erros e sabem reconhecer quando precisam de ajuda. Tanto a crença da Auto-eficácia, como a crença do *mindset*, são ferramentas atuais que podem melhorar o resultado dos alunos nas aulas de música.

### **As quatro influências da Auto-eficácia na Educação Musical**

Atualmente há muitos estudos que comprovam que a participação dos alunos em programas ou grupos musicais fortalece a autoestima e o bem-estar social e emocional. O ambiente musical é favorável em diversos aspectos para melhorar os constructos psicológicos e aumentar a função cognitiva. A educação musical produz um efeito positivo no desenvolvimento pessoal e na Auto-eficácia.

Bandura (1994) determinou que a crença da auto-eficácia pode ser desenvolvida por meio de quatro principais influências: experiência de mestria, experiência vicariante, persuasão social e estado fisiológico. A educação musical pode atuar por meio de uma ou mais destas influências. As fontes de auto-eficácia estão cada vez mais associadas ao sucesso pessoal, visto que provavelmente os indivíduos realizarão atividades que acreditam terem mais capacidades êxito, do que aquelas que creem que poderão fracassar. Assim, a auto-eficácia faz a diferença na vida das pessoas, na maneira como elas pensam e agem, isso reflete diretamente nas escolhas, no caminho percorrido e no desempenho.

A Teoria Social Cognitiva, apresenta um modelo explicativo para os fatores determinantes da ação humana através da auto-eficácia. Na prática docente é definida como “a crença dos professores em suas próprias capacidades de desempenhar atividades docentes que os levem a atingir os resultados esperados” (Ferreira e Ari, 2010, p.24). Entretanto, é importante estar atento às quatro origens de construção da crença da auto-eficácia, com citado acima. Como se formam, ou como se originam as fontes da de auto-eficácia é um aspecto importante na educação, no texto abaixo faremos a associação dessas quatro fontes, relacionadas à aprendizagem musical. Elas podem atuar de maneira ou isolada ou combinada, e é através delas que os alunos conseguem avaliar o seu nível de eficácia em vários momentos do seu percurso (começo, meio e fim).

### **Experiência de mestria**

Pode ser considerada a fonte mais importante. Experimentar o êxito de forma contínua proporciona ao aluno a informação de que ele é capaz de continuar tendo sucesso através dos seus esforços. Assim, mesmo que ele tenha um fracasso futuramente, isso pouco terá impacto na sua vida, pois após experimentar o sucesso várias vezes, ele está ciente de sua capacidade em conseguir o êxito, e o fracasso pouco o influenciará (Schunk, 1989).

Os fracassos estão associados à ansiedade em frente a novos desafios, e experimentar o fracasso sucessivamente pode afetar e muito a visão do aluno sobre a de Auto-eficácia. Portanto, vencer os desafios diários, lidando separadamente com cada um e baseando-se em esforçar no caminho que o levará ao sucesso, e de fato experimentar esse sucesso, pode mudar drasticamente o futuro dos alunos. Portanto, se os sucessos anteriores passarem a ser atribuídos à esforço, e não somente à capacidade, esses alunos terão aplicado à suas vidas a crença da de auto-eficácia.

Por se referir à fracassos ou sucesso de um indivíduo, a música pode contribuir muito para esta influência, pois requer um esforço físico e psicológico, e quando um aluno consegue finalmente acalçar o seu objetivo tocando/ cantando uma música ou parte dela, ele experimenta o sentimento de satisfação, domínio e maestria, concluindo assim que os seus esforços valeram a pena (Duke, 2000).

A música tem a capacidade de criar um ambiente em que os alunos se sintam bem-sucedidos através dos seus esforços, entretanto tem que se ter atenção, pois pode oferecer o resultado contrário. Zelenak (2005), recomenda que os professores tenham o cuidado de agrupar os alunos de acordo com o seu nível de habilidade e diferencie o repertório de acordo com o nível de aprendizado de cada um. Caso o aluno não consiga ter o domínio de determinada canção, irá se sentir fracassado e conseqüentemente terá a sua auto-eficácia diminuída. “Portanto, é necessário que os educadores forneçam aos alunos instruções musicais, mas o façam estrategicamente de forma a maximizar a quantidade de experiência de domínio que o aluno pode adquirir” (Gustafson, 2017, p. 31).

### **Experiência vicariante**

É a forma como um indivíduo observa as pessoas com quem se identifica e se espelha no comportamento dessas pessoas. Pode funcionar de forma positiva ou negativa. Costa e Boruchovith (2005) afirmam que “o modelo social deve ser visto pelo aluno como possuindo características cognitivas similares às dele, bem como possuir competências que ele almeje alcançar”. Sobre esta semelhança entre o modelo e o observador, Bandura afirma: “Quanto maior a semelhança com o modelo, mais persuasivos serão os sucessos e falhas do modelo. Se as pessoas vêem os modelos como muito diferentes de si, sua auto-eficácia não é

tão influenciada pelo comportamento dos modelos e os resultados que produzem” (Bandura, 1994, p. 72)”.

A observação de colegas que conseguem bom resultado, pode estimular a um aluno que ele também é capaz de alcançar objetivos semelhantes, fazendo com que ele sintasse assim mais motivado a iniciar tarefas que o levarão a ter êxito.

Quanto mais semelhança houver entre o observador e o observado, maior são as chances de auto-eficácia. Barret e Bond (2005) descobriram que um modelo muito importante na educação musical era o professor; este pode passar não só o conhecimento, mas também comportamentos sociais como carinho, confiança, caráter e etc. Muphey e Arao (2001), acreditam que quando os colegas observam o sucesso dos outros colegas em uma aula de educação musical, ficam mais inclinados a acreditar que também são capazes de obter os mesmos resultados. Entretanto, das quatro fontes de auto-eficácia, acredita-se que a experiência vicariante seja a menos eficaz, de acordo com Zelenak (2005), ele descobriu que as outras fontes de auto-eficácia apresentam mais impacto na vida dos alunos de educação musical.

A experiência vicariante pode ser considerada relativa na de auto-eficácia, porque pode ser anulada por experiências de fracassos. Há outra questão importante a ser observada, o indivíduo tem mais facilidade em se espelhar e seguir exemplos de pessoas próximas a sua realidade, como por exemplo, os colegas de turma, pois esses se assemelham mais a si. Se esses colegas que são tão admirados fracassarem, pode ser um problema ou se os mesmos tiverem êxito demasiado, o aluno pode olhar para si como menos capaz e isso pode ser transmitido como forma de incapacidade.

Apesar das diferentes opiniões, devemos considerar que experiências vicariantes positivas seja entre professores ou entre colegas de classe, podem contribuir e muito para a auto-eficácia.

## **Persuasão social**

Por meio da persuasão social, os comentários de outras pessoas podem fortalecer a crença que um indivíduo tem sobre o que ele precisa ou não para ter sucesso. Através da persuasão verbal, ele tem mais capacidade de superar obstáculos e tem mais confiança em si

e na sua eficiência. Entretanto, se ele for persuadido de forma negativa, terá dificuldade em sair de determinadas situações, podendo desistir com facilidade.

A persuasão social pode ser uma forte influência na auto-eficácia musical, pois sendo a música uma arte performativa, os alunos tendem a receber recorrentemente comentários sobre sua performance, por parte da família, de colegas e professores (Rickard, 2012). A música tem o poder de fazer com que as pessoas se sintam realizadas e tenham a sensação de que seus esforços são reconhecidos. Os alunos melhoram substancialmente a auto-eficácia, o orgulho e apreço que faz com que se sintam capazes e motivados a alcançar objetivos cada vez maiores.

### **Estado fisiológico**

Traduz-se na maneira com que o indivíduo percebe que sua reação emocional e física pode afetar na sua auto-eficácia de forma positiva ou negativa. A educação musical pode influenciar o estado fisiológico de um indivíduo, produzir música pode aumentar ou diminuir a sua auto-eficácia. Rosevear (2010) ao estudar as atribuições para o sucesso, descobriu que os participantes de sua pesquisa indicaram o prazer como a razão para o sucesso ao cursar uma disciplina ou fazer uma atividade. Ele descobriu que o prazer na música era o principal indicativo e que essa razão se sobressai nesta disciplina muito mais do que nas outras. Como a música é muito agradável para grande parte dos alunos, isso faz com que eles tenham maior capacidade de superar os desafios e permanecer por mais tempo, alcançando o sucesso.

De acordo com Duke (2000), a música afeta psicologicamente as pessoas por meio da inclusão social e da conexão, ela tem o poder de fazer com que os alunos pertençam a um grupo e que os resultados sejam apresentados à família, colegas e professores, conectando cada vez mais as pessoas. As reações emocionais e físicas que os alunos experimentam através do estudo da música ajuda a fortalecer a auto-eficácia dos alunos.

É por meio da experiência de mestria, da experiência vicariante, da persuasão social e do estado fisiológico que a auto-eficácia é desenvolvida. A experiência de mestria faz com que os alunos tenham um sentimento de realização. É por meio da experiência vicariante que os alunos observam o sucesso de outras pessoas e sentem que podem alcançar o mesmo. A Persuasão Social beneficia os alunos através dos comentários positivos que recebem e são

incentivados a melhorar suas habilidades e o Estado Fisiológico faz com que os alunos alcancem seus objetivos através do prazer e dos benefícios pessoais e sociais que a música pode oferecer.

## **Limitações da pesquisa**

Várias limitações foram encontradas no caminho. A principal delas foi a falta de um contato direto com os participantes, os questionários foram aplicados pelo do Sr. Ricardo Madeira, Animador Sócio Cultural da instituição APOIARTE - Casa do Artista. Penso que se talvez uma pessoa mais familiarizada com o objeto de estudo, tivesse ido pessoalmente recolher as respostas do questionário, os participantes tivessem ficado mais á vontade e entregado ainda mais informações. Apesar de estar muito agradecida ao esforço e dedicação de quem aceitou nos ajudar, antes mesmo de nos conhecer, reconheço essa barreira causada pela pandemia como uma grande limitação.

O número de participantes e entrevistados foi muito inferior ao que tínhamos planejado no começo, quando ainda não existia uma pandemia. Então tivemos que usar tudo que tínhamos, mesmo sendo um número baixo.

Alguns relatos de pessoas que conversamos não entraram na percentagem, porque no meio da conversa a pessoa afirmava não se lembrar de tais memórias. Para além do facto de que houve pessoas que precisaram concluir o ensino posteriormente e à distância porque trabalhavam e precisavam ajudar com a renda familiar. Sendo assim por mais que tivessem estudado durante esses anos, não tinham tido a oportunidade de cursar a disciplina de Canto Coral no Liceu, e às que cursaram á distância afirmam ter uma lembrança muito vaga sobre isso.

## Entrevistas

Pessoas e sociedades são feitas de memórias - e de lacunas de memória... Ela torna a dar existência àquilo que existiu, mas não existe mais, ela é uma “representação presente de uma coisa ausente”

Loborie (cit. In Anais do XXVI Simpósio Nacional de História, 2011)

O desenvolvimento deste trabalho, permitiu uma reflexão única, de uma visão que não representou sofrimento sobre o as lembranças que os participantes viveram durante o regime autoritário. A memória de alguns portugueses foram o objeto de análise para compreender a experiência particular que cada um teve sobre a disciplina de Canto Coral no Estado Novo.

É importante dizer que, as memórias passam-se em uma fase em que os entrevistados ainda não tinham vivido com maturidade suficiente, durante o período em que cursaram a disciplina estavam entre a transição da infância e adolescência. Sabemos que os mesmos viviam sobre regra de censura e vigilância política e que a experiência de cada um tem um período determinado historicamente.

De acordo com Rodrigues (2009), os fatos históricos, podem ser analisados de diversas perspectivas. Toda memória, independente da época ou da pessoa, tem a sua formação mediada pela cultura política e social de onde os indivíduos estão inseridos.

Além dos questionários, foram realizadas duas entrevistas e os dados referem-se às lembranças e às convicções das pessoas entrevistadas. Foram entrevistas inicialmente semiestruturadas, porém as perguntas não foram seguidas rigorosamente, tudo surgiu de forma espontânea, tendo questões que surgiram inclusivamente na hora da entrevista, originando em uma conversa informal.

As entrevistas permitiram diferentes perspectivas sobre o impacto do Canto Coral na vida de cada um. Os participantes foram convidados a compartilhar suas experiências e opiniões em relação à disciplina. Todas as entrevistas foram transcritas e estão disponíveis para leitura neste trabalho, mais abaixo nos anexos.

## Parte I

A primeira entrevista foi com a Sra. Joana Silva, professora reformada de Canto Lírico. A entrevista foi acompanhada pelo Sr. Ricardo Madeira da Instituição Casa do Artista - APOIARTE. Realizada no dia 11 de novembro de 2021, em Lisboa, via vídeo chamada por Whatsapp.

A Sr<sup>a</sup> Joana nos contou a história de como começou sua vida artística e o percurso que seguiu durante a sua carreira. Natural da ilha da Madeira, iniciou no ensino musical através do Canto Coral no Liceu e logo depois começou a frequentar a Academia de Música da Madeira, onde entrou aos 12 anos. Durante o seu percurso musical formou-se na Academia de Música e logo depois entrou para o Conservatório de Música de Lisboa, onde estudou também composição. Após estudar nessas duas instituições portuguesas, partiu para Salzburgo, na Áustria, e através do apoio de uma bolsa do Instituto Gulbenkian estudou no Instituto Orff e em simultâneo estudou Canto Lírico no Mozart Home. Passado pouco tempo descobriu o trabalho de uma soprano, que se apresentou no teatro São Carlos e decidiu que gostaria de seguir os seus passos e ser sua aluna. Partiu então para Alemanha, onde estudou com a professora Elizabeth Grummer, no Conservatório de Superior de Música de Berlim.

Após a carreira no estrangeiro, voltou para o Conservatório de Lisboa, onde de acordo com a professora Joana, formou muitos e muitos cantores. Passado alguns anos, fez parte da inauguração da Escola Superior de Música de Lisboa e ocupou o cargo como primeira professora de Canto, tarefa que permitiu com que elaborasse o primeiro programa de canto que a escola superior teve. Além de lecionar, teve a oportunidade de ministrar cursos e se apresentar diversas vezes em Portugal e no estrangeiro.

No que diz respeito ao Canto Coral no Estado Novo, que é o principal objetivo da nossa pesquisa, a Sra. Joana afirma que:

Lembro-me do curso, da aula de canto coral, que a professora era simpática [...] era um grupo grande e sem querer falávamos uns com os outros não é... Agora o repertório, o que é importante e o que deve saber é que era proibido todos os compositores que eram realmente cantados ou tocados em Portugal e que não faziam parte do regime, esses eram, portanto, cortados, excluídos. Eu só me lembro que Lopes Graça era um deles, que não se podia [...] E então o professor do Canto Coral era muito bom, trabalhava a parte respiratória e tudo isso foi muito importante para mais tarde inclusivamente no Coro Gulbenkian e não foi só isso que me trouxe, foi a minha parte, a minha parte como cantora. Porque um

cantor nunca se pode evidenciar quando é coralista nunca se deve evidenciar das outras vozes, isso e outra coisa. E há pessoas que tem tendência para deixar a voz se sobressair, e isso às vezes não é de propósito, tem a ver com o timbre vocal ou qualquer coisa assim. Então isso era trabalhado, essa parte de a pessoa não se, digamos, ser ouvida fora do coro. Aquele timbre não podia fugir fora do conjunto do coro, isso era trabalhado. Eu tinha a minha preparação de técnica vocal que eu própria via e ia com os outros, na época que eu era coralista e cantava com os outros. Portanto, no fundo o que me trouxe foi saber um pouco isso, saber um pouco antes de fazer parte de uma coisa oficial, digamos, a importância que era não sobressair. Aí aquela tem uma voz muito bonita, aí aquela isto... Às vezes algum membro da família estava na plateia e falava: - Aí, olha a voz dela, era ela! (risos). Então não podia ser. Portanto isso tudo era visto e trabalhado. (Joana Silva, 2021)

Como podemos observar, os alunos do Canto Coral no Estado Novo passaram por esse período de repressão em relação ao repertório e muitos artistas era simplesmente “cortados e excluídos”, como ela se refere no trecho acima: “o que é importante e o que deve saber é que era proibido todos os compositores que eram realmente cantados ou tocados em Portugal e que não faziam parte do regime, esses eram, portanto, cortados, excluídos. Eu só me lembro que Lopes Graça era um deles, que não se podia”. Essa afirmação não deixa dúvidas á respeito da censura artística, que de fato existiu em Portugal no período do Estado Novo.

Para além deste fato, podemos perceber através do relato da Sr<sup>a</sup> Joana, que o Canto Coral no Liceu apesar de ter sido considerado sem efeito pedagógico musical para muitos, para alguns teve um efeito importante, servindo como uma base musical, oferecendo alguns dos principais pilares da música coral.

## **Parte II**

A segunda entrevistada foi a Sra. Helena Vieira, também professora de Canto Lírico. Entrevista realizada no dia 12 de novembro de 2021, em Lisboa, via vídeo chamada por Whatsapp e também contou com a presença do Sr. Ricardo Madeira.

Como vimos anteriormente, a cultura sofreu repressão neste período, assim como o conteúdo que era ensinado na disciplina de Canto Coral, e apesar de afirmar não sentir desconforto com isso, ambos participantes da pesquisa evidenciam que viveram, de fato a censura em relação ao repertório nas aulas de Canto Coral no Liceu. De acordo com a

afirmação abaixo da Sr<sup>a</sup> Helena Vieira podemos perceber que, não só a música que ouviam/aprendiam, mas também o que se falava era também alvo de resistência.

Às vezes era muito difícil porque havia canções que estavam conotadas com a revolução e no entanto eram canções populares, música popular, e não se podia cantar. Porque alguém tinha passado uma pincha pra dizer esta não, de maneira que tínhamos que nos sujeitar aquelas que eram possíveis. [...] o Canto Coral era como as pessoas dizem, foi uma disciplina constrangida, aquilo estava tudo fechadinho. Não se podia falar do que não se podia, porque a gente até aí não sabia, mas o Canto Coral foi muito importante na formação de muitas pessoas [...] Helena Vieira, 2021)

Quando foram feitas perguntas em relação à auto-eficácia, podemos perceber que ambas as entrevistadas possuíam facilidade em cantar e que apesar das restrições artísticas da época, se sentiam à vontade com o repertório, mesmo sendo este sendo restringido.

O canto coral pra mim são as lembranças entre os 10 e os 14, porque mesmo sendo um repertório muito fixo, não se podia fugir dali, mas eu adorava as aulas de canto coral. Adorava! Porque o cantar, era a música, para mim era isto. Pra mim eu adorava, enquanto as outras diziam: aí lá vem a aula de canto coral. Eu dizia: eu adoro! Sentia-me voar ali. (Helena Vieira, 2021)

A realidade da disciplina para ambas as entrevistadas foi positiva de forma geral, apesar da represália em relação à escolha do repertório, percebe-se que a auto-eficácia esteve presente, e que a disciplina de Canto Coral no Liceu manteve uma perspectiva tão considerável por parte delas, que foi um ponto decisivo na vida e na escolha de profissão. Segue o exemplo de um desses relatos:

Quando se acabava a primária nós cursávamos o Liceu e foi aí que eu tive o canto coral, era uma disciplina obrigatória. E depois disso levou-me para mais tarde quando eu fui escolher a faculdade, levou-me á escolher o Conservatório de Música e largar a faculdade porque pensei, duas coisas ao mesmo tempo, eu não iria fazer. Foi por aí a música. [...] A parte de letras eu adorava, portanto português, francês, inglês e alemão, que eu estudei, mas a música levava-me mais longe. [...] comecei muito cedo no Canto Coral, apresentávamos no salão do Liceu e não sei que. E eu depois comecei a pensar, eu gostei de fazer isso, de me apresentar, de cantar, gostava muito. (Helena Vieira, 2021)

Em relação à sua trajetória profissional, nos contou ter sido uma cantora lírica apaixonada pelo que fazia, e como professora se sente muito orgulhosa dos seus alunos. Estudou no Conservatório de Música de Lisboa, teve a oportunidade de estudar fora do país, em lugares como França por exemplo, onde também foi aluna de canto da professora Elizabeth Grummer. Após suas formações no país e no estrangeiro, foi professora de Canto Lírico no Conservatório de Lisboa, onde anteriormente estudou. Além de ensinar, atuou em diversos palcos dentro e fora do país, com renomeados intérpretes.

As entrevistas com a Sra. Joana e com a Sra. Helena foram importantes para percebermos o alcance que o Canto Coral teve na vida dos alunos da época. Temos exemplos de auto-eficácia presentes que incluem em si orientações para objetivos, assumir os riscos e aceitar ser capaz de desempenhar a função de cantar em grupo, mesmo com os desafios. A música contribuiu na formação cultural dos alunos, e o que era ensinado teve grande impacto na vida de cada um, apesar do fato de que o país avizinhava o analfabetismo e a baixa escolaridade, quem frequentava a escola sofria a influência do Estado. Segundo os dados do Instituto Nacional de Estatísticas de Portugal, o analfabetismo alcançou 49% em 1940, e em 1970 ainda mantinha 33,7% da população portuguesa (GEPE/ ME/ INE, 2009).

Pesquisas realizadas no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Fiuza, 2013), abordam os principais temas interditados e conclui-se que as rádios com sua programação musical ocupavam um papel importante na educação de grande parte dos portugueses, até mesmo aqueles que não frequentavam as escolas presencialmente, no campo ou na cidade.

Além do repertório radiofônico, circulava pelas casas de forma clandestina discos importados, de compositores exilados, ato que era feito pela oposição. Importante citar que, músicas barradas pelo governo nem sempre eram necessariamente da oposição, muitas vezes eram de origem mais simples, de músicos que saíam de zonas pobres. Canções denominadas de “música pimba” eram constantemente vetadas pelo governo, alegadamente por questão moral. Com o passar do tempo a canção popular foi apelidada de “subcultura” e por possuir versos simples e linguagem popular, se tornou alvo de crítica por parte de outros músicos, como vimos anteriormente à crítica ao fado, através do artigo de Manuel Deniz (2001). Por motivos diferentes, mas justificáveis ao governo, ambos setores musicais foram alvo de censura.

## Questionários

A pesquisa foi realizada em sua maioria na instituição APOIARTE – Casa do artista. O requisito para participar da pesquisa foi ter cursado a disciplina de Canto Coral no Liceu no período do Estado Novo em Portugal. Minoritariamente e com o objetivo de alcançar mais respostas, alguns questionários foram preenchidos por pessoas conhecidas que não faziam parte da instituição Casa do Artista.

Os participantes da pesquisa que residem na casa foram 8 e mais 4 que não são da instituição, mas preencheram os requisitos, totalizando assim 12 participantes ao todo. O requisito para participar da pesquisa foi ter participado da disciplina de Canto Coral no Liceu no período do Estado Novo em Portugal.

É uma taxa de participantes relativamente baixa, mas foi o melhor número que conseguimos devido à Pandemia de Covid- 19, levando em consideração à faixa etária dos participantes e a necessidade dos mesmos de estarem em isolamento.

Os dados quantitativos são analisados por meio da análise estatística, enquanto os dados qualitativos são analisados por meio da análise lógica e do conhecimento prévio interpretado através da pesquisa e dos insights dos dados examinados. A pesquisa com os ex. alunos de Canto Coral no Estado Novo é um componente crucial, pois revela as perspetivas pessoais de cada um.

O formulário aplicado possui 4 perguntas abertas e 16 perguntas fechadas, nas quais foram utilizadas a escala de *Likert*, com a opção de marcar de 0 a 5 pontos, cujos seus significados são:

- 1- Discordo totalmente
- 2- Discordo
- 3- Não concordo e nem discordo
- 4- Concordo
- 5- Concordo totalmente

**Questões abertas:**

- 1- O que é a música para si hoje? Qual foi o seu primeiro contacto com a música e como se sentiu? Como é que música está presente no seu dia a dia hoje? Dê exemplos, por favor. Porque é que acha que se sentiu assim?
  
- 2- Lembre- se de uma aula de Canto Coral que tenha sido particularmente importante para si. De que se recorda? Lembre- se de como se sentiu. Dê exemplos, por favor. Porque é que acha que se sentiu assim?
  
- 3- Até que ponto achou difícil a disciplina de Canto Coral? Porquê? Dê exemplos de situações, por favor.
  
- 4- O que é que acha que ganhou com o Canto Coral? Porquê? Dê exemplos de situações, por favor.

As perguntas revelam dois temas principais: respostas emocionais positivas e respostas emocionais negativas. As respostas emocionais positivas consistem nas seguintes frases ou parecidas: gosto muito de música, gosto muito de cantar, a música é importante para mim, tenho boas recordações das aulas de Canto Coral, gostava muito da disciplina, etc. As respostas emocionais negativas, apesar de ter sido um número muito baixo consistem em: não achava grande interesse às aulas de Canto Coral, era indiferente e nada relevante.

Todos tiveram contacto com a música muito cedo, desde à infância, e afirmam ter uma vivência musical através das canções que a família ouvia: “Desde a infância recordo-me que ouvia música em casa” ou “foi desde a infância que tive o primeiro contato com a música e essa influência deve à mãe, pois adorava cantar”.

Alguns participantes da pesquisa tiveram a oportunidade de estudar algum instrumento ainda antes do Canto Coral no liceu, o que nos mostra que para alguns a disciplina não foi o primeiro contacto com o aprendizado musical: “Fiz o 6º ano de piano. Gostava de ouvir a música tradicional portuguesa de todas as esferas, e gostava de cantar”. “Aos 4 anos comecei a aprender piano com a mãe e isso influenciou de certa forma a minha vida profissional”.

Há também quem tenha sido autodidata: “Comecei a ter curiosidade pela música, desde a infância. E depois comecei a tocar piano de ouvido. Gostava muito de ouvir música, pois ajudava a viver e dava-me alegria. A melodia fascina-me”.

Todos os participantes afirmam ter a música presente ainda nos dias de hoje, ouvem e apreciam e a consideram muito importante para a sua vida. Afirmam que a música desperta sentimentos como: “alegria, representa vida, esconde a tristeza, expande a alegria”.

Todos os participantes reagiram de forma positiva em relação às suas experiências nas aulas de Canto Coral, exceto o participante nº2 que afirmou não ter grande interesse às aulas de Canto coral, o que representa uma pequena minoria.

As restantes respostas são de alunos que tinham curiosidade em aprender música e gosto pela disciplina. Recordam com muita satisfação dos professores e colegas de classe, para além do que era aprendido: “Recordo-me com muito carinho da minha professora de canto, porque ensinava músicas que gostava de ouvir”, “A professora era uma querida” “Gostava de frequentar aulas de Canto Coral, pois aprendia imenso”, “Gostava muito das aulas de Canto Coral, pois a música é o afinamento da alma”.

Outra observação importante, foi a de um participante que afirmou sentir orgulho de ter pertencido ao grupo de Canto Coral, o que nos faz perceber que fazer parte desse grupo trouxe além do orgulho a motivação e Auto- confiança: “Gostava imenso, porque acima de tudo éramos unidos. Ensaíávamos e depois o resultado final era muito bom. Independente do regime ou da situação política que se vivia, era a nossa infância, e eu tinha muito orgulho de pertencer á aquele grupo”.

Não só na música, mas em diversas áreas, o senso de comunidade de trabalhar junto é algo de muita importância. Cantar em coro é algo muito positivo, pois aqueles que são mais tímidos geralmente se sentem mais confortáveis estando em uma posição em que não se encontram tão expostos. Então obviamente torna-se mais fácil, e os alunos fazem isso com uma auto- eficácia muito maior do que se estivessem sozinhos. Para além do fato de que os alunos lidam melhor com os desafios estando em grupo, uma vez que um incentiva o outro a continuar tentando.

De acordo com a visão de todos os participantes, a disciplina não apresentou grandes dificuldades: “Não achei a disciplina difícil. Era um gosto ter a disciplina de Canto

Coral”. A maioria dos participantes concluíram que a disciplina de Canto Coral no estado Novo foi muito útil para o seu desenvolvimento musical e consideraram que foi a iniciação e serviu como uma base para o desenvolvimento futuro de aptidões musicais. Houve participantes que além disso afirmaram criar gosto pela música através da disciplina e que ela serviu para a escolha futura de sua profissão: “Ganhei motivação e gosto pela disciplina, até para o desenvolvimento da atividade profissional” “Foi muito importante para o meu percurso profissional. Adorava ouvir vários tipos de música” “Adorava o Canto Coral, era uma disciplina divertida”.

Através de um olhar mais abrangente, podemos observar que os participantes nº 2 e 3 responderam de forma menos favorável às principais ideias do texto que se resumiram, através de diferentes perguntas em: eu canto bem, eu gosto de cantar, o canto coral foi importante para mim.

O participante nº2, afirma nas questões abertas que apesar de gostar das aulas de Canto Coral no Liceu, o lugar em que realmente aprendeu música foi em casa com a sua mãe, que lhe ensinava. Afirma que não lhe ensinaram nada que fosse novidade nas aulas.

O participante nº 3, diz que a música é importante e que desde cedo ouve e aprecia no seu dia a dia, porém não sentiu grande interesse às aulas de Canto Coral, e diz que cursou porque apenas porque estava no currículo escolar.

Grande maioria dos participantes dessa pesquisa, frequentaram o Canto Coral entre os anos 1940 e 1950, o que corresponde á 10 dos participantes, 1 participante frequentou a disciplina entre 1950 e 1960 e um participante frequentou entre 1960 e 1974.

### **Questões fechadas:**

Na segunda parte da pesquisa, segue um questionário fechado com o intuito de entender a auto-eficácia das pessoas, de acordo com as suas lembranças. Como explicado acima, foram aplicadas 16 perguntas, com cinco opções de respostas. As respostas seguem abaixo em formato de tabela, tal como foi aplicada aos participantes, porém já com os resultados.

### **Tabela de resultado dos estudos de caso**

	Q1	Q2	Q3	Q4	Q5	Q6	Q7	Q8	Q9	Q10	Q11	Q12	Q13	Q14	Q15	Q16	
<b>C A S O S</b>	Senti-me confortável nas aulas de Canto Coral	O Canto Coral foi a coisa mais importante para o meu desenvolvimento musical	Foi no Canto Coral que eu aprendi a cantar	Eu tirava boas notas na disciplina de Canto Coral	Se não fosse o Canto Coral, a minha vida musical teria sido muito limitada	Eu canto bem	Gosto de cantar	Gosto de ouvir muitas canções diferentes	Eu aprendo facilmente uma canção nova	Habitualmente as pessoas dizem que eu canto bem	Conheço muitas canções	O Canto Coral me ajudou a conhecer novas canções	Consigno cantar na frente de outras pessoas	A música é importante para mim	O canto coral ajudou-me na forma de comunicar com as pessoas	Sinto-me bem cantando em qualquer lugar	
	1	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo totalmente	Discordo totalmente	Não concordo e nem discordo	Concordo	Concordo	Concordo totalmente	Discordo	Concordo	Discordo	Concordo	Concordo	Discordo	Concordo
	2	Concordo	Discordo	Discordo	Concordo	Concordo	Discordo	Discordo	Concordo totalmente	Concordo	Discordo	Concordo	Discordo	Discordo	Discordo	Não concordo e nem discordo	Discordo
	3	Não concordo e nem discordo	Discordo totalmente	Discordo totalmente	Não concordo e nem discordo	Discordo totalmente	Discordo	Concordo	Concordo	Concordo	Não concordo e nem discordo	Concordo	Discordo	Concordo	Concordo	Discordo	Discordo
	4	Concordo totalmente	Concordo	Discordo	Concordo	Concordo totalmente	Concordo	Concordo totalmente	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo totalmente	Concordo totalmente	Concordo	Concordo

5	Concordo	Concordo	Discordo	Concordo totalmente	Concordo	Não concordo e nem discordo	Concordo	Concordo	Concordo	Discordo	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo totalmente	Concordo	Concordo
6	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo	Discordo	Não concordo e nem discordo	Concordo	Concordo totalmente	Não concordo e nem discordo	Não concordo e nem discordo	Concordo	Discordo	Discordo	Concordo	Concordo	Não concordo e nem discordo
7	Concordo totalmente	Concordo	Discordo	Concordo	Discordo	Concordo	Concordo totalmente	Concordo totalmente	Concordo totalmente	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo totalmente	Concordo	Concordo
8	Concordo	Não concordo e nem discordo	Discordo	Concordo totalmente	Discordo	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo totalmente	Concordo	Concordo
9	Concordo	Não concordo e nem discordo	Concordo	Concordo	Não concordo e nem discordo	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo	Não concordo e nem discordo	Concordo	Concordo totalmente	Concordo	Concordo totalmente	Concordo	Não concordo e nem discordo
10	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo	Não concordo e nem discordo	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo
11	Concordo	Discordo	Concordo	Não concordo e nem discordo	Concordo	Discordo	Concordo	Concordo	Concordo	Concordo	Não concordo e nem discordo	Concordo Total.	Concordo totalmente	Concordo	Concordo totalmente	Concordo
12	Concordo	Não concordo e nem discordo	Concordo	Concordo	Não concordo e nem discordo	Concordo	Concordo	Concordo totalmente	Concordo totalmente	Concordo	Concordo totalmente	Concordo totalmente	Concordo	Concordo totalmente	Concordo	Concordo

A pesquisa revela que 9 dos alunos se sentiam confortáveis nas aulas de Canto Coral, um número relativamente alto e que representa o bem-estar da maioria na disciplina. Apenas 5 consideram que o Canto Coral foi a coisa mais importante para o seu desenvolvimento musical, pergunta que causou uma divergência nas respostas pois uma grande parte não concordou com a afirmação, o que já era de se esperar, pois, a frase foi apresentada um pouco, digamos sensacionalista. Porém este foi o objetivo para percebermos o nível de importância que cada um sentiu.

6 alunos, ou seja, 50% consideram que foi no Canto Coral que aprenderam a cantar, 3 alunos discordam. Pelas respostas abertas podemos entender que quem discorda é porque considera que recebeu boas bases musicais já em casa, através da família ou de professores particulares e houve um participante que afirmou ter pertencido à um coro na igreja em que frequentava. 6 alunos concordam que tirava boas notas na disciplina de Canto Coral, e 3 concordam totalmente, podemos concluir em relação à esta pergunta que a maioria teve um bom desempenho na disciplina.

Na afirmação: “se não fosse o Canto Coral, a minha vida musical teria sido muito limitada”, 2 discordam totalmente, 4 discordam, 2 não concordam e nem discordam, 3 concordam e 2 concordam totalmente. Como podemos ver, as respostas são muito variadas, mas a maioria não concorda. O que nos leva a perceber que os participantes dessa pesquisa em sua maioria, consideram que só o Canto Coral, não foi suficiente para delinear sua vida musical.

7 dos 12 participantes consideram que cantam bem, 3 não concordam e nem discordam e 2 não afirmam e nem contrariam. Essa pergunta é muito importante para percebermos o nível de auto-eficácia que cada levou para si e a confiança que sentem em si próprias para desempenhar tal função.

Em relação à afirmação: “eu gosto de cantar”, as respostas são muito positivas. 9 participantes (75%) concordam e 2 (16,67%) concordam totalmente, o que nos faz considerar que o ato de cantar é algo feito com muito prazer por quase todos os participantes da pesquisa.

8 alunos concordam e 4 concordam totalmente que gostam de ouvir muitas canções diferentes. Na afirmação: eu aprendo facilmente uma canção nova, a grande maioria revelou possuir altos níveis de auto-eficácia em relação à sua capacidade de aprender novas canções, 6 alunos concordam e 4 concordam totalmente.

Em resposta a “habitualmente as pessoas dizem que eu canto bem”, obtemos como resposta: 2 pessoas que discordam, 3 que não concordam e nem discordam e 7 concordam. 9 concordam e 2 concordam totalmente que conhece muitas canções.

Quando é colocada a questão: “o Canto Coral me ajudou-me a conhecer novas canções”, a maioria concorda que sim, com 3 que concordam e 5 que concordam totalmente, facto que é verdadeiro, mesmo apesar da repressão de muitas canções, outras canções que estavam ligadas ao regime foi apresentada aos alunos. Então mesmo que não fosse o esperado, e nem sempre agradava á todos, o Canto Coral ajudou a ampliar o repertório musical de cada um que participou da disciplina.

Há 9 pessoas que concordam e 2 que concordam totalmente que conseguem cantar na frente de outras pessoas, o que mostra um nível muito positivo de auto-eficácia em si mesmo e em suas capacidades.

Na questão: “a música é importante para mim”, há 6 pessoas (50%) concordam totalmente e 5 (41,67%) das pessoas concordam. Uma estatística muito positiva, o que demonstra a importância da música em si independente de qualquer outra coisa.

8 das pessoas reconhecem e concordam que a disciplina de Canto Coral ajudou na forma como se comunicam com as pessoas e 2 concordam totalmente com a afirmação. E em resposta à última afirmação: “sinto-me bem cantando em qualquer lugar”, 9 dos 12 entrevistados concordam e 2 concordam totalmente.

Apesar de um feedback positivo geral em relação à disciplina, identificamos também uma percentagem de alunos que não consideraram ter aprendido a cantar no Canto Coral, 50% concorda com a afirmação e a outra metade não concorda. Para muitos o canto teve uma grande importância, porém afirmam terem vindo de casa a sua “base musical”.

A grande maioria considerou que a música é importante, que gosta de cantar e ouvir canções diferentes, que tirava boas notas e que a disciplina ajudou na forma de se comunicar com outras pessoas.

Podemos concluir através dos relatos, que os alunos claramente passaram pelo processo da experiência vicariante, podemos observar várias vezes através das lembranças relatadas que eles olham uns para os outros em busca de encorajamento e motivação. Observar o colega ao lado experimentando o sucesso, mostra que eles também são capazes. Por meio deste processo eles estão internalizando o sucesso.

A figura do professor conta muito para a experiência vicária, pois é a figura de maior relevância a ser seguida. Para além do exemplo e motivação dos colegas de classe, o que somando torna ainda maior o sentimento de Auto-eficácia.

Importante citar que a persuasão social também está muito presente, a partir do momento em que os pais que os assistem da plateia estão orgulhosos, juntamente com os colegas e professores que o admiram, faz que cada um sintam-se cada vez mais motivados e cientes das suas capacidades.

Para finalizar, o Estado Fisiológico também contribui muito para os elevados níveis de auto-eficácia, basta observar os relatos e percebemos que um grupo que trabalha bem junto, certamente atinge os seus objetivos. Os alunos sentem-se a vontade e tem o sentimento de pertencimento. É uma conexão e inclusão ao fazer a música em conjunto que contribui significativamente para o estado fisiológico positivo.

O feedback dos participantes sobre se sentirem felizes e satisfeitos com a disciplina, supõe o bom humor ao longo das aulas, o que contribui para criar entre o grupo um ambiente positivo e alegre, o que beneficia bons níveis de auto-eficácia.

A maioria dos participantes da pesquisa revelaram estar confiantes e motivados em cantar as canções e fazer os exercícios que eram propostos pelos professores. E devido aos relatos percebe-se que se sentiam bem e especiais por estarem ali aprendendo, cantando, participando, socializando e orgulhosos por fazerem parte do grupo de Canto Coral.

De forma geral, a exposição a um ambiente de aprendizagem orientado para a tarefa, pode influenciar não somente as atribuições e percepções dos estudantes sobre os seus regentes, mas também a motivação para realizar uma tarefa em equipe de forma coesa.

Através deste estudo podemos observar que existe uma necessidade de observar os aspetos psicológicos envolvidos na aprendizagem do aluno, principalmente aspetos que diz respeito à motivação para a aprendizagem e prática musical. Na maioria das vezes o baixo rendimento nem sempre é uma desfasagem técnica, mas pode ser também um reflexo da auto-confiança e insegurança do aluno frente aos desafios apresentados.

Podemos concluir que o estudo das crenças da auto-eficácia implica numa maior atenção dos professores, para com os resultados apresentados pelos alunos, tendo um especial cuidado para que os mesmos tenham uma motivação positiva e não se desestimulem diante

dos desafios, que estes possam sentir-se cada vez mais confiantes para desenvolver suas habilidades

## Conclusão

O Canto Coral no Estado Novo se afirmou como um instrumento particular de educação e sociabilização política dos mais jovens através de um sentimento comunitário. As aparições da Mocidade Portuguesa cantando em uníssono, representa bem esse desígnio. Em uma análise mais profunda ao Canto Coral e a Mocidade Portuguesa, os desencontros entre a legislação e a prática no quotidiano causa espanto, pois representou situações irreais, do desinteresse e muitas vezes da resistência da igreja em transferir o seu papel da educação tradicional. Sem contar a dificuldade dos textos do repertório e a falta de liberdade que os professores e regentes tinham em escolher o repertório.

A canção foi estrategicamente combatida através dos compositores que procuraram novas saídas através de discos e apresentações clandestinas, que retratavam a realidade de forma sombria ou irônica. Através dos arquivos encontrados, dos registos fonográficos e das entrevistas, percebemos que os compositores que através das canções questionavam as atitudes do governo eram censurados, e muitas vezes banidos.

Apesar de ser considerado por muitos musicólogos como tendo sido apenas um esboço do que poderia ter, de fato sido, temos que reconhecer a importância do Canto Coral no Estado Novo como um dos mecanismos mais importantes usado para formar a juventude nos ideais que o Estado queria perpetuar. Promovendo a ideia da massa coral, como uma sociedade perfeita, tornou-se claro o que o Estado queria para o povo português refletido na metáfora de nação “orfeonizada”, uma juventude cantante, no auge de sua força e vitalidade, que contribuiu forma grandiosa para estética da ditadura de Salazar.

O objetivo desta investigação foi verificar o conhecimento e a percepção da auto-eficácia na vida dos alunos que participaram da disciplina de Canto Coral no Estado Novo. A pesquisa foi baseada em relatos e recordações de experiências vividas e foi realizada em sua maioria na instituição APOIARTE – Casa do artista. O requisito para participar da pesquisa foi ter cursado a disciplina de Canto Coral no Liceu no período do Estado Novo em Portugal. Minoritariamente e com o objetivo de alcançar mais respostas, alguns questionários (quatro) foram preenchidos por pessoas conhecidas e amigas que não faziam parte da instituição Casa do Artista.

Em poucas palavras e de acordo com o próprio autor, entende-se por auto-eficácia o: “julgamento das próprias capacidades de executar um termo de ação exigidos para se atingir um próprio grau de performance” (Bandura, 1989). Os julgamentos da auto-eficácia podem variar de acordo com diferentes situações, áreas, circunstâncias e nível de exigência (Bandura, 1997). É importante adaptar a realidade pessoal de cada um ao objetivo pretendido, a realidade inclui a motivação, vontade, ferramentas disponíveis e quantidade de esforço necessário, alinhar a meta aos valores pessoais, acreditar na capacidade de conseguir alcançar os objetivos. O aluno tem que definir onde quer chegar, os caminhos que terá que percorrer, a quantidade de tempo e esforço que irá gastar. É importante percorrer cada degrau, para chegar ao sucesso. Tirar do caminho tudo que esteja bloqueando e fazendo com que ele não alcance a sua meta.

Bandura (1994) determinou que a crença da auto-eficácia pode ser desenvolvida por meio de quatro principais influências: experiência de mestria, experiência vicariante, persuasão social e estado fisiológico.

Os resultados quantitativos e qualitativos da pesquisa revelaram que a participação dos alunos na disciplina de Canto Coral foi uma experiência que não passou despercebida na vida dos participantes, todos afirmam ter sido uma experiência marcante e de impacto positivo. A disciplina de Canto Coral no Estado Novo proporcionou aos alunos acesso ao mundo da música e da arte, mesmo que de forma limitada, pois tratou-se de um período artisticamente censurado. Tivemos acesso à uma amostra que do foi essa restrição cultural através das entrevistas, as duas participantes afirmam que viveram momentos em que não podiam se expressar livremente, segue adiante o relato de uma dessas afirmações: [...] o Canto Coral era como as pessoas dizem, foi uma disciplina constrangida, aquilo estava tudo fechadinho. Não se podia falar do que não se podia, porque a gente até aí não sabia, mas o Canto Coral foi muito importante na formação de muitas pessoas [...] (Helena Vieira, 2021)

Podemos concluir que o Canto Coral causou impacto na vida de muitos alunos em relação à sua auto-estima, auto-eficácia e em alguns casos em relação ao futuro profissional. Importante citar que o ambiente também é fator determinante para avaliar a auto-eficácia, e como percebemos através desta pesquisa, apesar de se tratar de um período delicado politicamente, os alunos sentiam-se em condições de manter uma relação saudável com os seus colegas e professores.

Em relação a avaliação da auto-eficácia, podemos concluir através dos dados, que os alunos passaram nitidamente pelo processo da experiência vicária, eles olharam uns para os outros em busca de encorajamento e motivação. Observar o colega ao lado experimentando o sucesso, mostra que eles também são capazes. Por meio deste processo eles estão internalizando o sucesso.

A persuasão social também esteve presente nesse estudo, a partir do momento em que os pais que os assistem da plateia estão orgulhosos, juntamente com os colegas e professores que o admiram, faz que cada um sintam-se cada vez mais motivados e cientes das suas capacidades.

O Estado fisiológico também contribui muito para os elevados níveis de auto-eficácia, basta observar os relatos e percebemos que um grupo que trabalha bem junto, certamente atinge os seus objetivos. Os alunos sentem-se á vontade e tem o sentimento de pertencimento. É uma conexão e inclusão ao fazer a música em conjunto que contribui significativamente para o estado fisiológico positivo, temos como exemplo a fala de um dos participantes: “Gostava imenso, porque acima de tudo éramos unidos. Ensaivamos e depois o resultado final era muito bom. Independente do regime ou da situação política que se vivia, era a nossa infância, e eu tinha muito orgulho de pertencer á aquele grupo”.

Os números se mostraram em sua maioria favoráveis em relação aos dois objetivos principais de que se tratavam as questões: Eu canto bem e eu Gosto de cantar. O estudo de caso nº 2, foi um dos poucos que discordou da maioria dos participantes em relação á importância da disciplina e do ato de cantar. Observando o comportamento geral, os nºs 3 e 6 também apresentaram respostas pouco favoráveis a estas questões, mostrando uma atitude diferente dos demais. Mesmo com esses dados, em média podemos considerar que os alunos se recordam positivamente em relação a disciplina e derivaram dela sentimentos positivos de auto-eficácia. Estudos como este fornecem fontes convincentes de que a música é uma parte indispensável na educação e não foi diferente nos anos de que se trataram esta pesquisa, que não só no que se refere ao que os alunos retiraram para si, mas também no cumprimento dos objetivos do Estado Novo.

A pesquisa revela que a auto-eficácia é um importante marcador de sucesso acadêmico. Alunos com níveis mais altos de auto-eficácia estão mais propensos a obter sucessos pessoais e profissionais.

Apesar de se tratar de um estudo com base em dados históricos e experiências de um período passado, esperamos que através dessa leitura possa se abrir os nossos horizontes quanto às aplicações pedagógicas relacionadas a este constructo. Que a auto-eficácia, ferramenta tão moderna e eficaz para o julgamento das nossas capacidades, esteja cada vez mais associada a um maior desempenho e melhoria dos resultados na vida dos alunos de música, e que através da auto-eficácia elevada os discentes não desistam facilmente da disciplina e dos seus objetivos, fazendo com que os mesmos procurem novos caminhos e que através de ações autorreguladoras consigam atingir o êxito que se propõe.

## Anexos

### Formulários



Universidade Nova de Lisboa

Mestrado em Ciências Musicais. Especialização: Musicologia Histórica

Orientador responsável: Doutor João Nogueira

Aluna: Nathanne Andrade Ferreira

Este trabalho integra um estudo de investigação sobre a disciplina de Canto Coral no Estado Novo. Busca-se entender o impacto que esta disciplina teve na vida das pessoas através de recordações das experiências vividas.

Ao responder as questões lembre-se que não há respostas certas e nem erradas, trata-se exclusivamente de se lembrar de experiências vividas nas aulas de Canto Coral. O nome dos participantes não será divulgado, permanecendo anónimo.

Desde já agradeço a atenção e disponibilidade em contribuir para esta pesquisa. Muito obrigada!

- 1- O que é a música para si hoje? Qual foi o seu primeiro contacto com a música e como se sentiu? Como é que música está presente no seu dia a dia hoje? Dê exemplos, por favor. Porque é que acha que se sentiu assim?
  
- 2- Lembre-se de uma aula de Canto Coral que tenha sido particularmente importante para si. De que se recorda? Lembre-se de como se sentiu. Dê exemplos, por favor. Porque é que acha que se sentiu assim?
  
- 3- Até que ponto achou difícil a disciplina de Canto Coral? Porquê? Dê exemplos de situações, por favor.

4- O que é que acha que ganhou com o Canto Coral? Porquê? Dê exemplos de situações, por favor.

	Discordo totalmente	Discordo	Não concordo e nem discordo	Concordo	Concordo totalmente
Senti-me confortável nas aulas de Canto Coral	1	2	3	4	5
O Canto Coral foi a coisa mais importante para o meu desenvolvimento musical	1	2	3	4	5
Foi no Canto Coral que eu aprendi a cantar	1	2	3	4	5
Eu tirava boas notas na disciplina de Canto Coral	1	2	3	4	5
Se não fosse o Canto Coral, a minha vida musical teria sido muito limitada	1	2	3	4	5
Eu canto bem	1	2	3	4	5
Gosto de cantar	1	2	3	4	5
Gosto de ouvir muitas canções diferentes	1	2	3	4	5
Eu aprendo facilmente uma canção nova	1	2	3	4	5
Habitualmente as pessoas dizem que eu canto bem	1	2	3	4	5
Conheço muitas canções	1	2	3	4	5
O Canto Coral me ajudou-me a conhecer novas canções	1	2	3	4	5
Consigo cantar na frente de outras pessoas	1	2	3	4	5
A música é importante para mim	1	2	3	4	5
O canto coral ajudou-me na forma de comunicar com as pessoas	1	2	3	4	5
Sinto-me bem cantando em qualquer lugar	1	2	3	4	5

Data de Nascimento: \_\_\_\_\_

Ano e local em que frequentou o Liceu: \_\_\_\_\_

Muito obrigada pela contribuição!

## Entrevista Sr<sup>a</sup>. Joana Silva

**Entrevistada:** Sra. Joana Silva. Professora reformada de Canto Lírico.

A entrevista foi acompanhada pelo Sr. Ricardo Madeira da Instituição APOIARTE - Casa do Artista.

**Entrevistadora:** Nathanne Andrade Ferreira

Entrevista realizada no dia 11 de novembro de 2021, em Lisboa, via vídeo chamada por WhatsApp.

\*\*O texto abaixo reproduz na íntegra a entrevista concedida pela Sra. Joana Silva em 11/11/2021, transcrita por Nathanne Andrade Ferreira.

Nathanne Andrade - Boa tarde, Sra. Joana.

Joana Silva - Boa tarde, eu não sei se sou a pessoa mais indicada para te ajudar. Lembro-me do curso, da aula de canto coral, que a professora era simpática, que nós claro, do repertório que nos davam, claro, não poderíamos cantar nada que fosse por exemplo Lopes Graça, e nem pensar nos outros compositores. Isso era uma coisa importante quer dizer, o tipo de repertório que se dava nas aulas, pronto. Agora o que é que quer saber mais? Eu não sei exatamente.

N.A. - A Senhora é a pessoa mais do que indicada para a minha pesquisa, eu sou aluna do curso de mestrado na Universidade Nova de Lisboa, a Senhora está entendendo o que eu estou falando? Eu estou um pouco rouca porque peguei um resfriado essa semana, então se a Senhora não atender eu repito. O meu curso é um curso de mestrado em Ciências Musicais e a minha dissertação tem como objetivo abordar o canto coral no liceu no período do Estado novo, que é a época da ditadura. É uma pesquisa baseada na experiência das pessoas que estudaram no liceu e cursaram a disciplina de Canto Coral.

Eu gostaria de saber a sua história, como a Senhora entrou no mundo da música? Eu já sei que a Senhora é professora e que tem uma experiência musical muito vasta.

J.S. - Já para abreviar, está a fazer 75 anos que foi inaugurada uma academia chamada Academia de Música da Madeira, está a ser celebrada na Madeira claro, e com várias disciplinas até de fora das disciplinas que se davam no conservatório de Lisboa. Porque além dessas havia história da arte, portanto, eu entrei para lá com 12 anos, portanto, estás a ouvir?

N.A. - Sim, sim.

J. S. - Embora na minha casa eu gostasse muito música, eu ia viajar com uma sociedade de concertos, eu não sei se é isto que lhe interessa, mas pronto, eu tenho que falar toda a história.

N.A. - Sim, eu tenho muito gosto em saber, esteja à vontade!

J. S. - Havia uma sociedade de concertos organizada pelo engenheiro Luiz Peter Clode e outros dois senhores, e depois engenheiro Peter Clode fundou esta academia chamada Academia de Música da Madeira pronto, que foi feito um programa e entraram os alunos principiantes eu não sabia de nada de música cantava muito eu em casa e o meu pai achava que eu tinha muito boa voz, mas eu era miúda eu não podia me escrever no canto, mas também só havia uma professora de canto, por acaso Vivian Laer, era dinamarquesa tinha

sido cantora, mas não tinham assim uma prática muito grande, é claro que eu não sabia na altura, eu não sabia como é que era. Mas não tinha uma prática muito grande de ensino. Bom, não interessa. Mas nessa altura eu tinha 12 anos, fui para o piano, solfejo, história da música quer dizer todo o repertório que esse grupo, ou seja, indicado como é que eu digo, era só os principais que davam suas opiniões, que dizer, o engenheiro Luiz Peter Clode e que justamente está a fazer 75 anos da abertura dessa academia.

N.A. - Muito bem.

J. S. - Está a ser festejado etc. E então eu vou e devo falar na televisão pra aí um dia desses, vou falar, já está gravado, mas vai aparecer. É o que a academia me trouxe o que a academia foi para mim, é o que eu vou dizer. Mas isso é uma coisa não tem nada a ver com o seu caso, quer dizer. Entretanto fomos fazendo, e fui crescendo e tal, havia o liceu e tal, havia o canto coral e pronto foram nos dando um repertório todo que tinha sido estabelecido, e os professores, mas poucos oficiais, os professores do conservatório de Lisboa iam a Madeira fazer os exames, porque seguia-se exatamente o programa do conservatório de Lisboa. Estes extras que eram muito interessantes que não havia no conservatório, eram línguas e história da música, sim. Não sei se no primeiro ano, eu não lembro... História da música e história universal, sei lá, era muito abrangente. Era superior entre aspas o repertório que se dava no conservatório em Lisboa. Bem não posso escrever superior talvez é um bocado chocante dizer que o programa da academia era superior ao programa do conservatório de Lisboa.

Ricardo Madeira - Era diferente.

N.A. - Tinham outros objetivos.

J. S. - Isso, outras disciplinas que no conservatório de Lisboa não tinham nada a ver, era uma questão de cultura geral. Solfejo, história da música, tudo que fazia parte do programa do conservatório de Lisboa, pronto. Que dizer que há certa altura foi oficializado o programa do Conservatório da Madeira, mas eu já não estava lá. Os professores do Conservatório de Lisboa vinham à Madeira examinar os alunos daquelas disciplinas correspondentes às do conservatório, portanto significava um curso geral do conservatório, portanto eu fiz um curso no geral e depois vim para Lisboa fazer a parte que não havia, qual era a cadeira? Me deu uma branca completa... Composição, exatamente! Eu fui ter umas aulas particulares antes de entrar para o conservatório. Aulas com a Soleniza Lamas que faleceu há pouco tempo, que era professora de lá do conservatório e que ia a Madeira para fazer exames também, não desta disciplina, mas das outras. E depois de fazer esse exame então, depois entrei para o conservatório e fiz o curso geral todo do conservatório, pronto. E incluí claro o que eu me lembro do Canto Coral. É que era divertido, gostávamos muito de ir para o Canto Coral. Porque reuníamos, era um grupo grande e sem querer falávamos uns com os outros não é... Agora o repertório, o que é importante e o que deve saber é que era proibido todos os compositores que eram realmente cantados ou tocados em Portugal e que não faziam parte do regime, esses eram, portanto, cortados, excluídos. Eu só me lembro que Lopes Graça era um deles, que não se podia.

N.A. - E na época que a Sra. Cursava o Liceu era em simultâneo com o conservatório?

J. S. - Sim.

N.A. - E o que mais a Sra. Se lembra do Canto Coral? A Sra. Gostava desse repertório selecionado? Tinha facilidade em cantar às músicas?

J. S. - Ah eu adorava, adorava! Pra mim ir para a academia era uma coisa ótima. Eu tinha ido para lá em criança, com outras amigas que são hoje minhas amigas. Umas eu não sei o que é feito delas, outras já morreram, mas fiquei com umas amizades desde essa altura para sempre. E, portanto, eu acabei o curso da academia, vim para o conservatório e quando completei a composição entrei para o conservatório e acabei o curso do conservatório. Uma vez acabado o curso do conservatório fui para a Áustria, fui para Salzburgo. Porque, entretanto, eu já estudava canto, nessa altura eu já tinha idade para estudar canto, e como havia uma sociedade de concertos como eu já disse, já há muitos anos e vinham quase todos os cantores, pianistas e músicos a dar concertos na sociedade de concertos e no centro de cultura musical, eram contratados. Havia um professor intermediário, que era o professor Varela Size, que mandava para a Madeira. Portanto havia uma sociedade de concertos que era dividida em duas partes, o Teatro Municipal não chegava para a quantidade de sócios, então havia duas séries. Meus pais pertenciam á uma das séries, não sei se era a primeira ou a segunda, não interessa. Portanto ouvíamos muitas boas músicas. Uma vez estava eu no conservatório. Que saber um pouco disso? Não sei se interessa.

N.A. - Quero sim, pode falar. Esteja á vontade.

J. S. - Bem, entretanto, estava eu lá a cantar na academia de música e uma cantora e um pianista, que era o professor Ross Mader, a cantora eu não lembro, era austríaca, deram um concerto no teatro, e entraram na academia e me viram cantar. Disseram: veja o que está aqui a fazer? Você deveria ir para Salzburgo. Eu disse: Ah é? Bem, nessa altura havia o curso do Carl Orff, um compositor austríaco, que tinha fundado um tipo de escola para crianças mais ao nível rítmico.

N.A. - Conheço bem o compositor e pedagogo Carl Orff.

J. S. - Exatamente! Ele tinha aberto um instituto, o instituto Orff. Portanto, eu pedi a Gulbenkian uma bolsa para o instituto Orff, mesmo para aquele princípio do curso infantil. Eu achei que tinha interesse, e foi me dado o curso.

N.A. - Parabéns, que privilégio! (Risos)

J. S. - (Risos) Mas eu disse ao professor Almeida que eu tinha ido ao curso do Carl Orff, ele disse: “não, não vá nada. Inscreva-se e faça o exame de admissão no Mozart Home e você vai é para o curso de canto”. Eu disse: “ah professor, mas eu já me inscrevi”. Ele disse: “tá bom, então tente lá fazer as duas coisas e já vemos, pronto”. E eu fui para Salzburgo, mas o curso do Orff era muito, muito, muito apertado. Começava às 8h da manhã, e tínhamos muito pouco tempo. Agora o professor de Canto Coral é que eu não lembro, é uma coisa... Mas era muito simpático e muito competente. Está a tirar notas?

N.A. - Sim, eu estou gravando, inclusive gostaria de perguntar se a professora consente com a gravação e se posso utilizar os dados da entrevista. Eu ia perguntar desde o início, mas como começamos em alta velocidade não deu tempo (risos).

J. S. - Ah com certeza, tudo bem.

N.A. – Obrigada!

J. S. - Portanto eu fui para Salzburg, não é? Eu me inscrevi e fiz realmente o exame de admissão. Não sei se isso lhe interessa, porque isso não tem nada a ver com o Canto Coral.

N.A. - Esteja à vontade para falar que logo lá chegamos.

J. S. - (...) Fiz o exame de admissão em Mozart também, em Canto e tive aulas com o professor Walter Henning. Então do Canto eu vinha a correr ter aulas do instituto Orff. Porque eram sítios diferentes. O instituto Orff era feito de raiz e era muito perto do sítio de onde eu morava que era o Castelo Franburg, onde foi firmada a música no coração. E eu, por um acaso nesse ano em que a música no coração foi firmada eu estava a viver naquele castelo e assisti a muitas gravações da música no coração. Assisti. Ah e depois, já agora, vou dizer rapidamente, os focos especiais filmados à noite, que eram peças filmadas à noite. Eu estava no quarto, um quarto enorme no Castelo, com as quatro jovens, raparigas, no quarto e depois como fazia barulho, eles nos proporcionaram, como era no centro de Salzburg, havia hotéis e, portanto, pegaram as pessoas que estavam a ser incomodadas pelo barulho e fomos lá passar aqueles dias. E nós fomos num hotel de primeiríssima passar aqueles dias, ao pequeno-almoço, almoço e jantar íamos lá, chama-se Slof Crosborg. Nesse momento diz-se instituto Mozart, que era o lar de estudantes do Mozart. Entretanto, acabou-se o curso e o meu professor gostava muito, interessou-se por mim, pela minha voz, e um dia disse-me (...) Mas eu tinha outra ideia na cabeça, eu tinha ouvido cantos de uma professora que eu achei magnífica, uma cantora, que chamava-se Elizabeth Grummer, que já faleceu há muitos anos e que cantou no Coliseu do Recreios, antigamente era o festival Gulbenkian que funcionava no Coliseu do Recreios porque não havia ainda a fundação, o edifício. E ela cantou junto com a Filarmônica de Berlim, ela cantava os Vision Klington de Wagner e cantava a Aria de Tannhauser. E eu fiquei fascinada! Eu disse não, é com aquela professora que eu tenho que aprender.

N.A. - Foi amor à primeira vista! (Risos)

J. S. - Então eu tive que dizer ao professor: - “Gosto muito de si, e estou a aprender muito, sim senhor, muito bem. Mas a minha ideia é ir à Berlim fazer uma prova, estudar com ela”. Ele me disse: - “Ah tudo bem, você quem sabe, eu estou a gostar muito de trabalhar consigo, etc”. Acabei de ir à Berlim, combinei com a senhora e fiz a prova privada na sala de aula e ela combinou comigo de levar o pianista e eu levei à tal ária que eu tinha cantado, porque o professor me fez cantar num concerto com orquestra e eu cantava uma ária de Mozart Le re pastore. Portanto eu peguei nessa ária que tinha acabado de estudar e cantar, e a professora Elizabeth Grummer combinou que era para eu lá estar às 9h da manhã no Conservatório Superior de Música de Berlim para cantar e ela me ouvir pronto, com o piano. Eu cantei e ela: “Muito bem, sim senhora”. E me admitiu como aluna. Só que disse: “você tem que se inscrever na escola e fazer prova de admissão, veja lá que está a tempo de tratar muito bem do assunto”. Tratei de tudo, na hora certa fiz o exame de admissão e fui admitida, pronto. E comecei à minha aula desde 1965 e acabei o curso em 1970, ano em que voltei para Lisboa. Depois regresséi para o conservatório como professora de canto, lá estive e formei muitos e muitos cantores e entretanto abriu no instituto politécnico a Escola Superior de Música e eu fui a primeira professora de canto da Escola Superior de Música e fui convidada para elaborar um programa dos participantes e lá

começamos a admitir alunos e pronto, a Escola Superior de Música começou a existir comigo como primeira professora e depois entraram outros professores a seguir, já não me lembro, não foram muitos professores. A professora Elsa Sá entrou, mas muito mais tarde. Bem de qualquer maneira, assim foi.

Eu fui aluna e estive como eu digo, em Salzburg, Berlim foi o meu curso principal, não é. Eu entrei para Berlim não para o primeiro semestre porque já tinha o curso feito no Conservatório de Lisboa e alguma das cadeiras eu incluí e fiz muita coisa que não tinha feito cá, muitíssima coisa! E pronto, e fiz o curso até 70 e vim pra Lisboa lecionar no Conservatório e depois segui para a Escola Superior de Música. Trabalhei na Escola Superior de Música, fiz muita coisa. Muitos alunos com vozes fantásticas que foram cantores, porque agora também o tempo vai passando para eles, muitos agora já não são (risos), e pronto, chegou a altura da minha reforma e durante a minha estadia na Escola Superior de Música eu organizei muita coisa, fazia por exemplo, os cantores que vinham, eu combinava com a diretora do instituto alemão e os cantores que vinham cantar, os alemães, vinham dar recitais no Teatro São Carlos e combinei com ela para eles cederem uma tarde para dar uma Master Class, para os alunos da Escola Superior de Música, isso era muito simpático. Então em troca disso, ah e ela disse-me porque eu não ia para o instituto e fazia isso, para a escola alemã, o instituto alemão dar umas aulas de voz aos professores alemães que lá estavam, e em troca ela vinha para a Escola Superior de Música falar sobre a poesia alemã. Então fazíamos esse acordo.

N.A. - Muito interessante. Fizeram uma ponte entre Portugal e Alemanha.

J. S. - Isso, aprecio muito a poesia alemã, é das coisas que eu mais gosto de cantar é Lied, que são canções chamadas pelos grandes compositores do século XIX, como é que eu hei de dizer... Os poemas foram musicados pelos grandes compositores daquela época, ou seja, Schubert, Brams, etc. Isso foi uma coisa boa, eu consegui fazer assim uns intercâmbios, percebe? E também como eu inscrevi-me, uma coisa que eu vi e agora já desisti porque sou muito velhinha para fazer isso. Todos os anos existe uma associação que se chama Associação de Cantores da Alemanha, e eu era também membro dessa associação. E todos os anos havia um congresso em várias cidades, onde calhava, em Munique, em Berlim, em Dusseldorf, em várias cidades da Alemanha. E eu ia sempre enquanto professora da Escola Superior de Música eu ia sempre e só agora a pouco tempo que eu escrevi a dizer para lá que tinha muita pena, mas já não justificava ser membro desta associação visto não ser possível ir para lá todos os dias. E já não se justificava porque eu já me havia reformado...

R. S. - E depois veio essa questão do Covid.

J. S. - Ah, mas o Covid veio depois

N.A. - Compreendo, a Sra. Estava numa fase mais tranquila da vida.

J. S. - É porque eu me reformei em 2004, então foi há muito tempo! E até lá eu fiz muita coisa. Cantei em São Carlos, embora não grandes papéis, porque a minha voz era mais para o Lied, a canção alemã que eu adorava. Dei muitos recitais em Portugal e no estrangeiro e ah, depois fiz o Michel Corsboz que faleceu há pouco tempo, que era maestro do Coro Gulbenkian, chegou no mesmo ano á Lisboa no mesmo ano em que eu vinha de Alemanha, ele era suíço, vinha da Suíça. E nos encontramos na Madeira porque ele tinha ido levar um corpo de câmara à Madeira para fazer uma audição e ele disse-me:

“ah você venha imediatamente e olha tem um concerto agora e você vai ser a solista desse concerto, portanto no coro de câmara”. E depois também acabei por pertencer ao coro grande, que eu gostava muito. Portanto tenho muita coisa gravada, da companhia Erato, muitos discos gravados comigo e com solistas de várias obras. Pronto. Mas agora estamos no Canto Coral, o que quer saber?

N.A. - Fico muito feliz em ouvir a história da senhora, é uma história muito linda e inspiradora de uma carreira brilhante. Muitos parabéns desde já, é uma honra poder contar com a senhora como participante da minha pesquisa. Como o meu projeto é mais voltado para o Canto Coral, eu gostaria de saber além de tudo isso, o que a senhora sente que o Canto Coral no Liceu trouxe para a sua vida. Qual foi o impacto á nível pessoal, profissional... De que forma isso mexeu com a senhora? Acha que possa ter vindo do Canto Coral essa paixão pela música ou surgiu depois?

J. S. - Como lhe digo, eu tinha 12 anos quando entrei para a Academia de Música da Madeira e aí é que eu tenho o meu contato propriamente dito com a música e com o canto coral e não só, no Liceu era uma coisa diferente. O que eu via na Academia de Música nós conhecíamos todos, acabava por ser uma família. E então o professor do Canto Coral era muito bom, trabalhava a parte respiratória e tudo isso foi muito importante para mais tarde inclusivamente no Coro Gulbenkian e não foi só isso que me trouxe, foi a minha parte, a minha parte como cantora. Porque um cantor nunca se pode evidenciar quando é coralista nunca se deve evidenciar das outras vozes, isso e outra coisa. E há pessoas que tem tendência para deixar a voz se sobressair, e isso às vezes não é de propósito, tem a ver com o timbre vocal ou qualquer coisa assim. Então isso era trabalhado, essa parte de a pessoa não se, digamos, ser ouvida fora do coro. Aquele timbre não podia fugir fora do conjunto do coro, isso era trabalhado. Eu tinha a minha preparação de técnica vocal que eu própria via e ia com os outros, na época que eu era coralista e cantava com os outros. Portanto, no fundo o que me trouxe foi saber um pouco isso, saber um pouco antes de fazer parte de uma coisa oficial, digamos, a importância que era não sobressair. Aí aquela tem uma voz muito bonita, aí aquela isto... Às vezes algum membro da família estava na plateia e falava: - “Aí, olha a voz dela, era ela!” (risos). Então não podia ser. Portanto isso tudo era visto e trabalhado.

N.A. - Podemos então dizer que o Canto Coral no Liceu foi como se fosse uma base inicial para a senhora.

J. S. - Sim. De facto. Saber o que não se podia, a pessoa não se podia destacar localmente entre as outras vozes. Nesse ponto pode ter sido uma base.

N.A. - Percebo. E durante a época das aulas de Canto Coral no Liceu, fazias mais alguma atividade fora da escola além a Academia de Música? Como era a sua rotina? Conseguia se recordar como era nessa época?

J. S. - A vida nessa época era muito boa! (risos). Não tem que saber a minha idade, mas pronto, deve calcular... A vida era um tanto mais séria, era uma vida numa ilha e numa determinada sociedade. Nós tínhamos aulas de ténis, nós íamos ao barco ver os oficiais da Marinha, tanto os espanhóis quanto os nossos de Sagres e depois faziam uns coquetéis, e as meninas iam todas nos coquetéis dos barcos e pronto. Tudo isso na Madeira. A parte social era muito importante e as amigas, nós tínhamos um grupo, não era a Madeira toda, evidente, o grupo de pessoas amigas conhecidas, que os nossos pais sabiam e conheciam.

Nem sempre era assim, dependia da pessoa que a gente convidava ou não convidava e era isso que acontecia. Em Lisboa já era um caso diferente, era um bocado de coisas para fazer, pra ouvir e pra ver.

N.A. - Mais corrido, não é.

J. S. - Era diferente, havia muito festivais e concertos. Portanto as pessoas tinham uma vida muito mais agitada e mais cheia, quer dizer, mais rica. Portanto todo repertório dado no Liceu, estou falando do Liceu, portanto eu já estava no meio da música.

N.A. - A vida em Lisboa era uma vida mais preenchida, compreendo.

J. S. - Os concertos não só como solista, sim como solista sempre, mas cantei com cravo, cantei com a professora Fernandes, fazíamos muitos concertos com órgão também, com o marido dela, que era alemão, e sobretudo os concertos era com o Giordan um grande pianista. E enfim, fizemos um duo a demos e um concerto no auditório da Fundação Gulbenkian e demos em várias outras pontes do país. Sim agora estou em Lisboa, não é (risos). E, portanto, tínhamos sempre e organizávamos assim concertos e depois eu fui diretora do festival de Macau, eu fui convidada para ser solista lá também e fui em Macau quatro vezes e quem organizava era o Rogério Girão e depois passou a ser um outro organizador digamos do festival e também me convidou para lá ir, portanto estive em Macau por quatro vezes. Gostava imenso de voltar, mas agora...

Portanto eu reformei-me, há muita música alemã, mas é difícil de falar de tudo. Reformei-me em 2004 porque eu atingi a idade limite, bom fizeram-me uma grande festa em um grande hotel de ópera debaixo da ponte, Hotel Musicians Opera, é uma cadeira de hotéis e este chama Hotel Musicians Opera. Foi uma surpresa e eu não sabia, então desde colegas da Escola Superior de Música, quando eu me reformei, reformei mesmo. então pessoas da secretaria, alunos que estudaram comigo, vários alunos. Então foi uma festa que eu entrei e fiquei “ãnnn, ohhh”!

N.A. -Foi uma surpresa linda, a Sra. Se reformou em grande estilo! (risos)

J. S. - Não estava á espera de uma coisa daquelas, nessa altura o Miguel veio me buscar aqui em Lisboa e eu cheguei lá e vi umas “mechidinhas” pra aqui e pra ali, mas não imaginei que me iam fazer uma festa assim. Pronto e foi o fim da Escola Superior de Música. Contar tudo, tudo é muito difícil, não me lembro de tudo. Portanto qual o tema da sua tese mesmo?

N.A. - A minha dissertação aborda a Música no período do Estado Novo, sobretudo a disciplina de Canto Coral durante este período. Também trabalho o tema da auto-eficácia, que é uma teoria da psicologia que trabalha a confiança que determinada pessoa tem em realizar os seus objetivos. No nosso caso, estudo com que confiança as pessoas cantavam no Canto Coral no período do Estado Novo, como elas se sentiam e com que propriedade exerciam tal tarefa, qual foi e experiência que tiveram e o que se recordam disso.

J. S. - Da experiência e confiança, eu adquiri mais em Berlim, porque uma escola daquelas era um nível diferente. E eu observava e pensava pronto, aquela faz aquilo e eu vou fazer também o papel. Na Escola de Ópera havia a Sra. Rafaela da Carmen e a outra Rafaela da Carmen e havia que fazer o melhor possível para não aparecer mal e ficar mal. Isso incentivava um bocado que a pessoa enfim, aperfeiçoasse.

Outra coisa que eu ia lhe dizer, essa minha professora, Elizabeth Grummer, foi uma grande cantora, a certa altura ela dava cursos também na Lucerna na Suíça, durante três semanas. Cursos de verão entregados no festival de Lucerna e já lá em Berlim ela me convidou para ser assistente dela. Eu que sonhava, aquela senhora pra mim era um Deus. Eu que sonhei e fui assistente dela e depois em Salsburg eu fui assistente dela, funcionava portanto o curso no alto de um castelo e por baixo uma vista magnífica, um parque enorme. Um castelo que está em uma casa, a casa maior de onde eu estava. Havia uma cave á volta do parque que era antigamente onde chegavam e sei lá guardavam os cavalos, mas adaptaram e fizeram uma casa maior, com umas salas em cima e tal. E eu dava aulas e fazia os exames de admissão, aqueles que estavam mais atrasados iam para o curso teórico e os outros iam pra mim, ter aula também da grande cantora Elizabeth Grummer.

Lembro-me dala e às vezes penso que estou a sonhar, já sonhei. Era uma pessoa que passou a ser, além de tudo mais ela simpatizou muito comigo e me acarinhava muito e entre os semestres havia um intervalo, portanto, um período de férias e ela levava-me para a casa dela perto de Frankfurt, que era uma moradia com relvado, com relva e muitas coisas. Lembro-me então o que eu aprendi das conversas delas a seguir o almoço, a seguir o jantar, nós íamos passear e íamos nadar todos os dias. O que eu ouvia tanto de parte musical, como de parte particular da vida dela lá fora, que ela viveu a guerra, o marido morreu com uma bomba na casa deles, ela não estava lá, estava fora com a filha. O marido era primeiro violino em Haren em uma orquestra, e ela estava a cantar em outra cidade e ela disse que sentiu uma coisa estranha e as bombas caíram e o marido morreu. Portanto, uma pessoa que viu a guerra, vocês podem imaginar, não vou contar o que ela me contou, mas o que eu ouvi de coisas de maiores interesses em todos os sentidos tanto humano, tanto uma pessoa com a sua guerra, que viveu com isso, quanto na parte de uma pessoa que teve contacto com grandes mestres como aquela, que teve o maior contacto com os grandes maestros na época. Portanto, quando ela fez 60 anos, choveu de programas com coisas lindas ditas por ela e eu tive a honra, porque aquela casa não era numa aldeia, era numa casa em um sítio pequeno e cheio de casinhas bonitas e uma casa grande e eu fui toda contente com uma quantidade de respostas ao correio enviar essas cartas para os Carian, Cardun, para os grandes da época que tinham dirigido e solicitado.

N.A. - Um documentário?

J. S. - Um especial. E eu não me cabia cá dentro! (risos, emocionada). Qual o seu nome?

N.A. - Nathanne

J. S. - Eu sou Joana, como já sabe. Quantas horas são?

R. M. - Faltam 4 minutos para as 12h. É que a senhora vai almoçar agora, quer colocar mais alguma questão?

N.A. - Não, era isso mesmo. Já deu para acrescentar bastante, foi muito útil para mim.

J. S. - Espero que tenha ajudado de alguma maneira.

N.A. - Imagina, ajudou sim! Peço desculpas em tomar um pouco do seu tempo...

J. S. - O meu medo era falar alguma coisa do coro do conservatório...

R. M. - Estava receosa que não fosse benéfico para o seu trabalho, para o seu estudo.

J. S. - Quer dizer, não era de grande importância para mim isso, eu achei que não fosse a pessoa indicada para isso.

R. M. - É, porque a senhora respira música (risos).

N.A. - Muito obrigada! Quando eu concluir posso enviar para o Sr. Ricardo para a senhora poder ler espero que goste!

J. S. - De nada, tenho muito gosto. Os brasileiros não são todos, mas a maioria que eu conheço são de uma simpatia extraordinária e pra mim é daquelas... Eu tenho uma amiga brasileira que adoro, como se fosse minha filha, e o marido é perfumista e ela é brasileira de São Paulo. E é uma pessoa que eu adoro e dou-me lindamente com ela, ela me soube como se fosse como a minha filha. E ela foi para o Brasil, tenho muita pena e trocamos correspondências pela parte da internet.

N.A. - Que bom, que amizade linda! Também me simpatizei muito com a senhora, a senhora é muito querida e simpática.

J. S. -Estás aqui em Lisboa?

R. M. - Está em Lisboa.

J. S. - Tá bem Nathanne, gostei muito de te conhecer é um amor de pessoa. Muito, muito simpática e boa sorte no seu trabalho. Que eu tenha conseguido ajudar!

N.A. - Muito obrigada, a senhora contribuiu muito para o meu trabalho, acho que será difícil encontrar uma entrevista tão rica e completa quanto esta. A senhora é muito simpática, fico muito feliz e inspirada com a sua história. É uma história linda e de sucesso. Obrigada pelo seu tempo, e obrigada também ao Sr. Ricardo pela atenção. Beijinhos e Bom almoço!

(Final do depoimento)

## Entrevista Sr<sup>a</sup>. Helena Vieira

**Entrevistada:** Sra. Helena Vieira. Professora reformada de Canto Lírico.  
A entrevista foi acompanhada pelo Sr. Ricardo Madeira da Instituição APOIARTE - Casa do Artista.

**Entrevistadora:** Nathanne Andrade Ferreira  
Entrevista realizada no dia 12 de novembro de 2021, em Lisboa, via vídeo chamada por WhatsApp.

\*\*O texto abaixo reproduz na íntegra a entrevista concedida pela Sra. Joana Silva em 12/11/2021, transcrita por Nathanne Andrade Ferreira.

Ricardo Madeira - Boa tarde Nathanne, apresento-lhe a cantora lírica Helena Vieira.

Nathanne Andrade - Muito prazer, meu nome é Nathanne.

R. M. -Minhas desculpas por não termos realizado a entrevista ontem, a Sra. Helena foi no médico e veio tarde, então, olha...

N. A. -Imagina, eu compreendo perfeitamente. Está tudo bem com a Sra. Helena?

R. M. - Está sim, tudo bem graças á Deus.

N. A. - O importante é isso.

Helena Vieira - Estás a falar de onde?

N. A. - Estou em Lisboa.

H. V. -Ah, pensei que estavas no Brasil.

N. A. - Não, hoje não estou (risos). Eu sou aluna do mestrado em Ciências musicais na Universidade Nova de Lisboa e estou concluindo o meu curso. Para isto estou fazendo uma dissertação sobre o Canto Coral no período do Estado Novo e o Sr. Ricardo me indicou a senhora para conversarmos sobre o canto coral. Gostaria de saber as suas lembranças, o que isso significou para a senhora, qual foi a sua experiência, sua história, de forma essa disciplina marcou a sua vida. Se eu estiver falando muito rápido a senhora pode me dizer que eu falo mais de vagar.

H. V. -Eu entendo brasileiro porque gosto muito!

N. A. - Ah, muito obrigada! (risos). Só mais uma coisinha, eu estou gravando, tudo bem ser assim? Porque é mais fácil para poder transcrever depois.

H. V. - Sim, sim.

N. A. - Então voltando ao meu trabalho, quais são as suas lembranças dessa época, como o canto coral no liceu foi marcante para si. Do que se recorda?

H. V. - O canto coral pra mim são as lembranças entre os 10 e os 14, porque mesmo sendo um repertório muito fixo, não se podia fugir dali, mas eu adorava as aulas de canto coral.

Adorava! Porque o cantar, era a música, para mim era isto. Pra mim eu adorava, enquanto as outras diziam: aí lá vem a aula de canto coral. Eu dizia: eu adoro! Sentia-me voar ali.

R. M. - Era o seu mundo?

H. V. - Exatamente, era o meu mundo.

N. A. - Que interessante, uma lembrança muito positiva da sua parte.

H. V. - Aí muito boa, muito boa. Havia- se restrições nas canções que eu iria cantar, havia restrições pronto, era o Estado Novo. Mas havia tantas outras para se buscar que nós tínhamos, eu nunca senti. Eu era mais consciente politicamente, mas não, nunca senti: “Ah que horror, estamos nessa época, pronto?”. Era o que se cantava era bonito e eu gostava, pronto.

N. A. - Boa, e a senhora cursou o Canto Coral aqui em Lisboa? No Liceu?

H. V. - Foi aqui em Lisboa, numa coisa que nós aqui chamamos Liceu, agora já não. Quando se acabava a primária nós cursávamos o Liceu e foi aí que eu tive o Canto Coral, era uma disciplina obrigatória. E depois isso levou-me para mais tarde quando eu fui escolher a faculdade, levou-me á escolher o Conservatório de Música e largar a faculdade porque pensei, duas coisas ao mesmo tempo, eu não iria fazer. Foi por aí a música.

N. A. - A música te escolheu, não adianta. Era a sua vocação! (risos).

H. V. - É, eu sempre fui metida e mesmo em casa os meus irmãos, eu obrigava os coitados á cantar umas cantigas para eu ensinar e fazer grandes partes e depois claro, fui para o conservatório (risos).

N. A. - Que bom, que memória feliz! E a senhora sente que o canto coral no liceu foi o que influenciou a sua escolha de profissão?

H. V. - Foi! E, boa parte foi! A parte de letras eu adorava, portanto português, francês, inglês e alemão, que eu estudei, mas a música levava-me mais longe.

N. A. - É a música, realmente. Eu sou suspeita em falar. Porque eu também fiz essa escolha desde muito nova. Meu instrumento é guitarra, eu cursei conservatório também, mas a minha formação foi para a educação musical e agora a musicologia histórica. Por isso sou suspeita (risos).

H. V. - Claro, só pode!

N. A. - Em relação ao repertório, a senhora disse se identificar porque gostava muito das canções. Mas como era essa restrição? O professor dizia que não podia? Como funcionava isso?

H. V. - Às vezes era muito difícil porque havia canções que estavam conotadas com a revolução e no entanto eram canções populares, música popular, e não se podia cantar. Porque alguém tinha passado uma pincha pra dizer esta não, de maneira que tínhamos

que nos sujeitar aquelas que eram possíveis. Mas eram todas bonitas e algumas para fazer à três vozes... Ah eu adorava, eu adorava!

N. A. - Ok, entendi. E a senhora foi aluna da professora Joana não foi? Eu tive o prazer de conversar com ela ontem.

H. V. - Fui, aquilo foi uma dupla que se desenvolveu muito bem. Eu percebia muito o que ela queria e ela gostava do jeito que eu levava às coisas, de maneira que fizemos uma dupla invencível. Eu gostei muito de trabalhar com ela!

N. A. - E na época do Liceu, a senhora se recorda como era a sua rotina além das aulas, quais eram as outras atividades que a senhora fazia?

H. V. - Eu na altura que estava, antes de entrar na faculdade e decidir ir para o conservatório, eu cantava e meu irmão, que Deus o tenha, tocava violão. De maneira que fazíamos um repertório, tínhamos um repertório, passávamos a vida nisso, a cantar nos tempos livres.

N. A. - E na sua casa, os seus irmãos também tiveram educação musical? Também frequentaram às aulas de Canto Coral?

H. V. - Sim, todos nós tivemos aulas porque era o currículo na altura era obrigatório frequentar às aulas, dos 10 aos 12 anos, era isso e ginástica. E na minha casa o meu pai, o pai dele era ator amador e cantava e só nunca quis ser profissional porque tinha medo de depois não ganhar o suficiente para sustentar a família. De maneira que, mas ele cantava lindamente, e eu ainda me lembro dele, porque ele morreu tinha eu seis anos, portanto eu lembro dele conosco os netos ao pé, e ele cantando. E o meu pai, depois era ele que cantava, era o animado do sistema, então pegava no violão e quando íamos para a casa de pessoas da família ou amigos ele levava sempre, “então Zé, toca lá”, e ele cantava e eu comecei a cantar com o meu pai, meu pai tinha uma voz linda.

N. A. - Incrível, que lembrança tão feliz!

H. V. - Era muito bom e tinha graça que eu durante a semana, sabíamos que ia passar o fim de semana fora e ele levava a semana toda além do estudo a ensaiar as canções que íamos apresentar. Não era assim de qualquer maneira...

N. A. - A coisa era séria (risos).

H.V. -Minha mãe às vezes me perguntava: “Porque estás a cantar isso? Nunca te ouvi a cantar isso!” “Não estou a experimentar para ver se me fica bem na voz, e depois posso cantar com o pai”. “Ah, estás a ensaiar o programa”. “É, mais ou menos isso” (risos).

N. A. - Era um entre a família, mas era profissional, o negócio não era bagunçado! (risos).

H.V. - Era! Sempre fui assim, penso que às exigências para conosco tem que ser no mesmo sentido que nós temos para com o outro. Porque exigir que uma pessoa cante bem, quer dizer, não é por acaso. Porque exigir que uma pessoa que canta, cante bem é o mais normal do público que nos está a ouvir. Eu exigia que o público estivesse caladinho, eu

era mandona! (risos). Com 11 anos ou assim, eu dizia: “Oh tia, não estejas a falar agora, agora eu vou cantar!”

N. A. - Concordo com a senhora, a hora de cantar é uma coisa séria (risos). Basicamente às perguntas que eu tinha eram essas, percebi que a senhora conseguiu levar essa disciplina para a vida. A senhora acha que ter participado do Canto Coral no Liceu te deu alguma visão de vida diferente?

H.V. - Porque eu comecei muito cedo no Canto Coral, apresentávamos no salão do liceu e não sei que. E eu depois comecei a pensar, eu gostei de fazer isso, de me apresentar, de cantar, gostava muito. Então ia vendo aquelas cantoras mais clássicas de que eu gostava. A primeira coisa era fazer um desenho do fato dela, que eu muito observadora e depois era isso que eu gostava de fazer, e isso que se proporcionou.

N. A. - Pronto era isso, vejo que a senhora tem coisas muito positivas para dizer sobre o Canto Coral. A senhora tem mais alguma recordação que gostaria de dizer sobre o Canto Coral ou essa época?

H.V. - Depois também dei aulas, quando o canto lírico começou a diminuir aqui eu resolvi dar aulas, que foi um ato assim meio maluco, mas resolvi dar aulas. E isso também me, ah isso era ótimo! Porque ver crescer um aluno assim das bases, e ver crescer eles depois iam para o conservatório e já cantavam no São Carlos aquele teatro de ópera aqui, já estão indo e eu fico assim: avó babada!

N. A. - Ah que satisfação. Isso realmente dá muito gosto!

H.V. - É muito bom! Por mais que não sejam mais os nossos alunos, nós os pusemos á voar! E dizer: ah ele foi meu aluno.... É muito bom!

R. M. - Sentimento de orgulho, de felicidade.

H.V. - É sentimento de orgulho e de ternura, aquilo que se tem com um filho. Eu tinha muito essa reação, porque vibrava junto! Às vezes alguém vinha me dizer: “-Ah o André é seu aluno? Oh tão bem que ele cantou ontem no espetáculo, estava muito bem”. Eu ficava babando! (risos).

N. A. - A senhora começou a dar aula já no conservatório, em qual ano?

H.V. - Não, foi depois. Porque teve a carreira toda no São Carlos e no estrangeiro. E eu tinha dificuldade de tempo, de maneira que não ia me comprometer com ninguém. Então depois quando começou a fraquejar a música aqui, eu então comecei a dar aula para incentivar os mais novos a seguirem, olha custa, é difícil, mas vamos embora! E assim fiz.

N. A. - Muito bem. Só para eu entender a sua trajetória, a senhora saiu do Liceu, depois foi para o Conservatório de Música e depois?

H.V. -Do conservatório de Música de Lisboa, depois ainda fui para Paris onde estava a professora da minha professora Joana, Elisabeth Grummer, fui pra lá pra fazer uma bolsa, um ano e tal de aprendizado, de saber como se faz repertório e coisas novas que é sempre

muito bom. E a pessoa quando está numa cidade estrangeira, depois de repente descobre: “olha vai passar ali um concerto!” E é muito, muito bom. Depois disso tudo, tive o meu filho, que foi uma obra de arte, do melhor! (risos) Depois voltei para Lisboa e engravidei, pronto. E aí fui tudo muito bom, junto! Tudo muito bom. Trabalhei no Conservatório Superior de Música e depois fui para o São Carlos, como cantora. Foi bom!

N. A. - Uma carreira brilhante, muitos parabéns!

H.V. - Pois é querida, eu posso lhe dizer que sim e que fiz tudo com muito amor.

R. M. - Trabalhou com o Plácido Domingo.

H.V. - É verdade, cantei com o Plácido Domingo, em Lisboa e em Madrid. E depois ele convidou-me ainda a ir à Granada fazer um concerto, com ele e com uma rapariga que chama Tereza Verbera, que ela tinha sido aluna de uma senhora que eu também havia conhecido. E estávamos os três ali, éramos os maiores! (risos). (Sra. Helena)

N. A. - E mais nada! (risos). Espetacular! É isto, foi uma conversa muito agradável.

H.V. - E o Canto Coral era como as pessoas dizem, foi uma disciplina constrangida, aquilo estava tudo fechadinho. Não se podia falar do que não se podia, porque a gente até aí não sabia, mas o Canto Coral foi muito importante na formação de muitas pessoas. Hoje em dia são pessoas que não tocam ou não cantam, foram para outras profissões, mas ainda se lembram do Canto Coral.

N. A. - Para muitos foi a única vez que estudaram música, muitos não tiveram acesso, então foi a referência que tinham como música.

H.V. - E naquela fase da adolescência e pré-adolescência marca muito, e era engraçado é que todos tinham um grande: “-aí o não sei o que”, mas quando falavam: “-tu vais fazer o solo”, apanhavam um grande susto e ficavam a suar (risos). Mas eu acho que marcou à toda gente, porque depois, lembrei-me agora, quando eu fiz o exame a faculdade e decidi ir para o conservatório, havia o coro da universidade de Lisboa e havia o coro de câmara da universidade de Lisboa. Eu fui para esse curso de câmara da universidade de Lisboa, e o que me marcou muito foi o contacto com pessoas já mais velhas, mais maduras e um repertório lindíssimo que eu adorava fazer.

Fora um ou dois que não se misturavam, tive muitos bons professores e pessoas que colaboravam connosco, alunos para trabalhar qualquer coisa, porque a pessoa aprende, aprende, aprende e depois se não praticar... E ainda hoje tenho a amizade de um alaudista, sabe o que é? Alaudista. Professor de guitarra, viola clássica e não sei que. Ainda hoje falamos como dois colegas. Ele era professor do Conservatório, depois surgiu a Escola Superior de Música, mas na altura só havia o Conservatório.

N. A. - Que bom, cria-se sempre laços.

H.V. - Tentar cantar todos juntos e manter uma afinação, isso é uma coisa muito mais difícil do que parece, nós tínhamos, não era com piano. E não tinha lá piano, só mais tarde é que havia um grupinho por alto ali do Liceu e com o piano, acompanhado com o piano. E foi ali que eu comecei a ler partituras, que eu não sabia. E a nossa professora desse

pequeno grupo ensinou-nos solfejo, que era para nós termos habilidades. Não havia fotocópias, passava tudo à mão as notinhas e tudo. Isso foi no último ano do Liceu.

N. A. - A senhora não chegou a pegar os manuais que deram nas aulas de Canto Coral no Liceu? Porque teve uma fase que os alunos tinham os manuais já escritos para seguir.

H.V. - Não, não. Eram escritos mesmo e não tinham instrumentos.

N. A. - Qual foi o ano que senhora frequentou o Liceu?

H.V. - Portanto eu nasci em 53, em 59 eu fui para o Liceu, portanto de 59 até os anos 60.

N. A. - Ok, percebo. Perfeito, é isso mesmo. Muito obrigada!

H.V. - Boa sorte na sua vida, aqui em Portugal, no mundo inteiro porque a música é mundial. E tenha muita sorte com tudo que lhe aparecer à frente. Se souber escolher, esse não, esse sim, vais ser muito feliz!

N. A. - Muito obrigada, de coração. A senhora é muito simpática e muito querida. Foi um prazer falar com a senhora. Muito obrigada pelo seu tempo!

H.V. - Obrigada querida, um beijinho no coração.

N. A. - Para a senhora também, um beijinho! E para o Sr. Ricardo também, muito obrigada!

(Final do depoimento)

## Referências

- Aguiar, M. C. (2018). ***O ensino do Canto em Portugal: uma perspectiva analítica- reflexiva a partir de meados do Século XX*** [Master's thesis. Universidade de Aveiro, Portugal].
- Aguiar, M. C., & Vieira, M. H. (2018). “**O movimento do Canto Coral no sistema educativo português da Primeira República ao Estado Novo**. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-2.omdc>.
- Alferes, F. N. d. S. (2012). ***Hinos e Marchas militares no Estado Novo (1933-1958) - Contributo para a História da Música Militar na Propaganda do Estado Português*** [Dissertação de Mestrado em Didáctica da História não publicada]. Faculdade de Letras.
- Amato, R. de C. F. & Neto, J. A. (2009). **A motivação no canto coral: perspectivas para a gestão de recursos humanos em música**. FMCG/USP. 2009. In: Revista ABEM. Porto Alegre, V. 22, 87-96.
- Arroio, A. (1909). ***O Canto Coral e sua Função Social***, Coimbra, França Amado.
- Artiaga, M. J. (2001). “**A disciplina de Canto Coral e o seu repertório de 1918 a 1960**”, in Revista Psicologia, Educação e Música, nº3, pp.15- 56.
- Bandura, A. (1977). ***Self- efficacy. Toward a unifying theory of behavioral change***. *Psychological review*, 84, 191- 215.
- Bandura, A. (1982). **The assessment and predictive generality of self- percepts of efficacy**. *Journal of Behavior Therapy and Experimental Psychiatry*, 13, 195- 199.
- Bandura, A. (1986a). ***Social foundations of thought and action: A social cognitive theory***. Englewood Cliffs, NJ: Prentice- Hall.
- Bandura, A. (1986b) **The explanatory and predictive scope of self- efficacy theory**. *Journal of Clinical and Social Psychology*, 4, 359 – 373.
- Bandura, A. (2001). ***Guide for constructing self- efficacy scales (revised)***. Available from Frank Pajares, Emory University.
- Bandura, A. (2006). **Guide for constructing self- efficacy scales**. In F. Pajares & T. Urdan (Eds.), ***Self- Efficacy beliefs of adolescents*** (Vol. 5, pp. 307- 337). Greenwich, CT. Information Age Publishing.
- Bandura, A., & Adams, N. E. (1977). ***Analysis of self- efficacy theory of behavioral change***. *Cognitive Therapy and Research*, 1, 297- 308.
- Barbosa, J. L. (2021, November 9). Milton Santos – **Intelectual da Periferia, Pensador do Mundo**. **imja.org.br**. Retrieved February 28, 2022, from <http://imja.org.br/pt-br/2021/11/09/milton-santos-intelectual-da-periferia-pensador-do-mundo/>

Barreiros, M. J. C. A. (1999), *A disciplina de Canto Coral no período do Estado Novo- Contributo para a História do Ensino da Educação Musical em Portugal*, Dissertação de mestrado em Ciências Musicais (Especialidade de Ciências Musicais Históricas) Universidade Nova de Lisboa- Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1999.

Barret, M., & Bond, N. (2015). *Connecting through music: The contribution of music programme to fostering positive youth development*. *Research Studies in Music Education*, 31 (1), 37- 54. Doi: 10.1177/1321103X14560320

Boruchovitch, E.; Costa, E. R & Neves, E. R. C. (2005) **Estratégias de aprendizagem: contribuições para a formação de professores nos cursos superiores**. In: Jolly, M. C.; Santos; A. A. A. & Sisto; F. F. (Eds.). *Questões do cotidiano universitário*. p. 239- 260. São Paulo: Casa do Psicólogo.

Brito, M. C. & Cymbron, L. (1992). **História da Música Portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta.

Duke, R. A. (2000). *The other Mozart effect: An open letter to music educators*. *Applications of research in Music Education*, 19 (1), 9- 16

Dweck, C. S. (2006). *Mindset: The new psychology of success*. New York: Randon House.

Fiuza, A. F. (2013). **A censura musical e seu potencial educativo na ditadura portuguesa das décadas de 60 e 70**. *Portal de periódicos*. <https://doi.org/10.4025/actascieduc.v35i1.19055>

Fiuza, A. F. (2013). **A censura musical e seu potencial educativo na ditadura portuguesa das décadas de 60 e 70**. *Acta Scientiarum. Education*, 35(1), 69-78. <https://doi.org/10.4025/actascieduc.v35i1.19055>.

Formosinho, J. (1987). *Educating for Passivity. A Study of Portuguese Education (1926-1968)* [Master's thesis, Institute of Education - University of London].

Freitas Branco, J. de. (1959). **História da Música Portuguesa**, Lisboa, Publicações Europa-América.

Freitas Branco, J. de. (1960). **Alguns Aspectos da Música Portuguesa Contemporânea**, Lisboa,

Freitas Branco, J. de. (1982) **Cultura nos Anos 40**, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Freitas Branco, J. de. (1995). **História da Música Portuguesa**. Europa-América. Tica.

Freitas, M. M. C. (2021). **Mocidade Portuguesa: fundação, organização e atuação desta juventude salazarista (1936-1945)**. Universidade Federal Rural de Pernambuco

Gustafson, A. L. (2017). *The impact of Music Education on Select Students` Self- efficacy*. [Master's thesis, California State University San Marcos]. Dissertation.

LABORIE, Pierre. 1940-1944. "Les Français du penser-double", In: *Les Français des années*

LABORIE, Pierre. Memória e Opinião, In: AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha Viz (orgs). **Cultura Política, memória e historiografia**. Rio de Janeiro, EdFGV, 2009, pp. 79-97.

Lopes- Graça, F. (1973). **A música portuguesa e seus problemas III**. Lisboa. Edição Cosmos.

Mota, G. (2015). **A educação musical em Portugal- uma história plena de contradições**. *DEBATES - Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música*, (13).

Muphey, T., & Arao, H. (2001). **Reported belief changes through near peer role modeling**. *Teaching English as a Second or Foreign Language*, 5 (3), 1- 15.

Nery, R. & Castro, P. (1991). **História da Música. Imprensa Nacional- Casa da Moeda**. Lisboa.

Nunes, M. F. O. & Noronha, A. P. P. (2008). **Escala de Auto - eficácia para atividades ocupacionais: construção e estudo exploratórios**. *Paideia (Ribeirão Preto)*, v. 18, 111- 124.

Pajares, F. (2002). **Overview of social cognitive theory and of self- efficacy**

Pesca, A. D. & Cruz, R. M. (2009). **Instrumentos de avaliação da auto- eficácia para o desempenho acadêmico/ escolar: Uma revisão da literatura – IBAP 2009**

Pimenta. P. (2006). **A escola portuguesa. Do “Plano dos centenários” a construção da rede escolar no distrito Vila Real**. [Tese de Mestrado, Universidade do Minho- Portugal].

Porto Editora – **Sociedade do Estado Novo na Infopédia** [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2021-10-20.15: 21:48]. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$sociedade-do-estado-novo](https://www.infopedia.pt/$sociedade-do-estado-novo)

Ribeiro, M. de S. **Meloteca**. Recuperado de: <https://www.meloteca.com/portfolio-item/mario-de-sampayo-ribeiro/>.

Ribeiro, M. de S. **Método Kodály**. Recuperado de: <https://www.meloteca.com/metodo-kodaly/>.

Rickard, N. S., Appelman, P., James, R. Murphy, F. Gill, A., & Bambric, C. (2012). **Orchestrating life skills. The effect of increased school- based music classes on children’s social competence and self-esteem**. *International Journal of Music Education*, 31 (3), 292- 309. Doi: 10.1177/0255761411434821

Rosevear, J. C. (2010). **Attributions for success. Exploring the impact on music learning in high school**. *Australian Journal of Music Education*, (1), 17- 24.

Schunk, D. H. (1991). **Self- efficacy and academic motivation**. *Educational Psychologist*, 26 (4), 207- 231. Doi: 10.1080/00461529.1991.9653133

Schunk, D. H. (2003). **Self- efficacy for reading and writing: Influence of modeling, goal setting and self- evaluation**. *Reading and Writing Quarterly*, 19 (2), 159- 172. Doi: 10.1080/ 105735603082199

Silva, D. M. (2001). **“Orfeonizar a Nação”, o Canto Coral como instrumento educativo e político nos primeiros anos da Mocidade Portuguesa (1936- 1945)**. Revista Portuguesa de Musicologia nº 11, pp. 139 – 173. Lisboa. troubles., pp. 31-44.(tradução).

Simon, K. A. (1993) **Mocidade Portuguesa nos anos 30: anteprojectos e instauração de uma organização paramilitar da juventude** *Análise Social*, vol. xxviii (122), 1993 (3.º), 555-588.

Viana, L. (1998). *A M.P. e o liceu: lá vamos nós contando... (1936-1974)* [Master's thesis. Universidade de Lisboa].

Young, L. N., Cordes, S., & Winner, E. (2014). **Arts involvement predicts academic achievement only when child has a musical instrument**. *Educational Psychology*, 34(7). 849- 861. Doi: 10.1080/01443410.2013.785477

Zelenak, M. S. (2015). **Measuring the sources of the self- efficacy among secondary school music students**. *Journal of Research in Music Education*, 62 (4), 389- 404. Doi: 10.1177/0022429414555018

Zimmerman, B. J. (1995). **Self-Efficacy and education development**. In A. Bandura (Ed.), *Self-Efficacy in changing societies* (pp. 202- 231). New York: Cambridge Uni. Press.

Zimmerman, B. J. (2000). **Self-Efficacy: An Essential Motive to Learn**. *Contemporary Educational Psychology* 25, 82–91.