

A Disciplina de Canto Coral e o seu Reportório de 1918 a 1960

MARIA JOSÉ ARTIAGA

Este artigo resulta da apresentação, no último Encontro da Escola de Outono realizado em 30 de Setembro de 2000, de um trabalho de dissertação de mestrado em Ciências Musicais, Especialidade de Ciências Musicais Históricas, sob o título A Disciplina de Canto Coral no Período do Estado Novo: Contributo para a História do Ensino da Educação Musical em Portugal. Apesar da investigação ter incidido no período compreendido entre 1930 e 1960, que para muitos historiadores são as datas que marcaram, respectivamente, o começo da estabilização do regime e o seu declínio, recuou-se até 1918, data da institucionalização da disciplina para toda a população do ensino liceal. Dado que o Canto Coral passou por fases distintas ao longo do período já referido, optou-se pela escolha de três canções que pudessem ajudar a caracterizar três momentos particularmente significativos da história da disciplina.

COMO É LINDA A VEIGA! COMO É DOCE O ORVALHO!

Vivo

Na pri - ma - ve - ra tu - do é voi - ço e ga - la,

Tri - nam as a - ves a can - ção de a - mo - res,

E do - ce e be - la no ta - piz das flo - res,

Me - lhor per - fu - me a vi - o - le - ta e - xa - la.

relentando

A primeira canção é da autoria de Tomás Borba que foi uma das personalidades mais importantes para a institucionalização da disciplina no currículo de todos os alunos em idade escolar, particularmente na escola primária e no liceu¹.

A canção "Como é linda a veiga! Como é doce o orvalho!" (Borba, 1913) reflecte alguns traços predominantes da 1ª fase da institucionalização da disciplina.

Tal como muitas outras, esta canção toma como tema a natureza, em particular o campo.

A música decorre num andamento vivo, no modo maior. Caracteriza-se por uma grande regularidade rítmica, por uma harmonia apoiada nas funções básicas da tónica, sub-dominante e dominante e pela fluência da melodia. A estrutura destaca-se igualmente pela regularidade das frases.

Este é um modelo que se assemelha a muitos outros da autoria de Tomás Borba e que os professores adoptavam nas suas aulas, como se pôde constatar nos relatórios que os reitores dos liceus enviaram anualmente para o Ministério da Educação e onde descreveram muitas das actividades da instituição, nomeadamente o reportório cantado pelos alunos nas festas da escola.

As outras canções contidas nos manuais de Borba mantêm o mesmo tipo de temática campestre: as árvores e as plantas, as aves, as quatro estações, o pôr do sol e o luar, os rios, etc. A descrição dos elementos naturais tinham objectivos éticos muito explícitos como, por exemplo, encorajar os sentimentos humanos mais puros, ou chamar a atenção para o todo o bem que vem da terra.

Musicalmente o esquema é idêntico para a maioria das canções. Os ritmos caracterizam-se pela simplicidade e por uma rigorosa acentuação das palavras, as melodias são muito fluentes respeitando a tessitura das crianças, as frases musicais são claramente definidas e delineadas sobre os versos, a relação texto/música é sempre silábica, o modo maior aparece com grande frequência e o modo menor aparece muitas vezes na sua versão modal.

Os objectivos contidos no primeiro Regulamento da disciplina² são muito semelhantes, na generalidade, aos que se podem deduzir dos manuais do Padre Tomás Borba, excepto no que respeita às canções nacionalistas quase inexistentes nos seus livros. O Regulamento determina três critérios a que devia obedecer o Canto Coral: o da "moral", da "beleza" e do "sentimento nacionalista", devendo-se excluir as canções que pudessem "suscitar a imoralidade" e as que não concorressem "para educar artisticamente o aluno".

O facto do Canto Coral ter finalmente sido instituído durante a República reflecte mui-

tos dos seus ideais políticos, já que o regime aspirava à criação de um homem novo, alfabetizado, inculcado de um alto espírito cívico, republicano e democrático, como forma de combater o atraso no país. Outra grande preocupação era a de que não se confundisse instrução com educação, na medida em que a primeira era uma componente da segunda que envolvia capacidades éticas (independentes da religião), estéticas, intelectuais e técnicas. Apesar das bases muito frágeis com que foi institucionalizada a disciplina do 1º ao 5º ano dos Liceus, os republicanos foram seus activos defensores. João de Barros, num texto de 1913 intitulado "O canto escolar e as democracias", diz o seguinte:

Durante a Revolução Franceza, a instituição de festas populares em que o canto era exigido como elemento indispensável para despertar e exaltar o civismo das multidões, prova que os dirigentes republicanos d'essa complexa e perturbada epoca davam ao canto o valor que êle realmente possui como factor educativo. [...] [o canto] em melodias simples mas expressivas, e em palavras singelas, mas vibrantes, transmite às creanças, com paternal devoção, não só a intuição da beleza e do rythmo, mas o ardentissimo amor da Patria e da Liberdade// Tanto se sentiu e se soube, em França, que esta obra era um producto directo do espirito democratico, que no ano de 1850, ao restabelecerem-se as antigas forças reaccionarias com o advento do segundo Imperio, o ensino do canto coral escolar, que tinha nos programas das escolas o logar e a importancia que lhe competia, quasi que desaparece d'esses programas...[...] Em Portugal, aconteceu um caso muito semelhante. Não que o canto não faça ha muito tempo parte dos programas das escolas normaes e primarias. Mas a importancia, a conta em que o tinham — já não direi todos os dirigentes da instrucção e todos os mestres, mas a grande maioria d'uns e d'outros — era inteiramente nula³ (Barros, 1913).

TOM

Depressa

Lá M

No tér-mo to-na-li-da-de Não s'en-ten-de só o tom: Tom mais tom e tom e
mei-ou-tra coi-sa'in-d'ê di-fren-te Mu-si-car sem tom nem
som Tam-bem sa-be mui-ta gen-te, Mui-ta gen-te. Tom e tom se-rá me-
di-da, Tom de Dó já o não é: O pri-

Dó# m

mei-ro é de in-ter-va-lo Que po-de ir do Dó p'ró Rê. Dó p'ró Rê

Fá# m

Tom de Dó, ou tom de Rê Quer' di - zer a no - ta

Mi M

tó - ca: Dois fá - la-res um en - ten - der Não há ou - tra me - ne -

mó - ni - ca me - ne - mó - ni - ca. De - pen - den - tes du - ma

Lá M

tó - ni - ca Fi - cam sem - pre ou - tras no - tas Num sis - te - ma or - ga -

ní - za - do; És - se é que é to - na - li - da - de - de que tom é de - ri -

va - do Que nos tem - pos tem mu - da - do.

A segunda canção, "Tom" de Silveira Pais⁴, foi publicada no ano em que começaram pela 1ª vez os estágios para os professores de Canto Coral (ano lectivo de 1932-1933)⁵. Por essa razão reflecte um carácter acentuadamente didáctico. Para o autor era fundamental a "importância educativa." da disciplina de Canto Coral que deveria ter como principal objectivo os "valores éticos espirituais".

No manual em que esta canção se encontra⁶ (Pais, 1932) a teoria ocupa 23% do corpo total, os exercícios de solfejo 57%, e as canções os restantes 20%. Em relação ao período anterior mantém: os temas relacionados com o campo, uma moral muito acentuada, e uma fraca presença de canções nacionalistas. Diverge: no peso que passa a ter a teoria e o solfejo, na ausência de textos de autores portugueses e no aparecimento de uma nova categoria de canções — as didácticas.

A questão dos rudimentos foi das que levantou maior polémica entre os professores durante o Estado Novo. Uns consideravam que se lhes dava demasiado peso, contribuindo, dessa maneira, para a falta de interesse dos alunos, outros consideravam, embora por razões

diversas, que a cultura musical passava obrigatoriamente pela "alfabetização" musical.

Embora o novo Regulamento, publicado em 23 de Abril de 1932⁷, recomendasse que primeiro devia vir a prática e só depois a teoria, a organização dos manuais era feita ao inverso.

Quanto às finalidades da disciplina de Canto Coral o Regulamento estipulava três fundamentais: a "estética", a "fisiológica" e a "recreativa". A primeira deveria contribuir para a educação das "faculdades emotivas e morais, por meio da *linguagem musical*"; a segunda para o bom funcionamento do aparelho vocal e respiratório; a terceira, essencialmente como contraponto ao peso intelectual exigido pelas outras disciplinas. Uma componente não mencionada, mas expressa a propósito do reportório, é a nacionalista. Referida apenas de passagem, não terá grande expressão até 1936 nem nos manuais nem nas festas em que os orfeões escolares participavam nos Liceus. O ideal nacionalista nesta época, era essencialmente transmitido através de canções populares (cuja fonte nunca é nomeada). As canções de cariz patriótico mais cantadas nas festas escolares são o Hino Nacional e o Hino da Restauração.

A atenção que a disciplina teve do Estado Novo começou por aproximá-la das restantes, com a criação do 10º grupo para o Canto Coral em 1931, com o início dos estágios e o novo regulamento que substituiria as poucas normas publicadas em 1918.

O esforço para a total institucionalização do Estado Novo, regulado na Constituição de 1933, alargou-se a diversos campos nomeadamente ao da educação que foi alvo de legislação abundante no âmbito do ensino liceal, com o objectivo de preparar as futuras "classes dirigentes" ou "preponderantes". Para Gustavo Cordeiro Ramos, ministro da Instrução entre 1930 e 1933, a formação do estudante no ensino liceal devia ser alvo da maior atenção, na medida em que encaminhando o aluno para o ensino superior "e consequentemente [para as] profissões de mais alta categoria social -, é bem no nosso País, como aliás em todos sucede, a pedra de toque do nosso estado de civilização"⁸. O ensino do Canto Coral irá contribuir como uma mais-valia cultural, com as restantes disciplinas do currículo liceal, para o reforço de estratificação social e preparação das futuras elites. Aliás um dos objectivos defendidos no Regulamento de 23 Abril 1932 é que "o canto coral polifónico" constitua a "meta de todo o esforço educativo nesta disciplina —, que não se circunscreve ao âmbito liceal, mas aspira a uma ascensão às escolas superiores e a exercer a acção moral que lhe compete na vida do País."

Um tema recorrente Bourdieu (1965) é o de que as diferenças sociais são tomadas como "naturais" na educação formal contribuindo esta para a manutenção do *status quo*. Também no campo da sociologia da música vários autores defendem que a música contribui

para manter esse *status*. A classe dominante, embora minoritária detém a possibilidade de ditar as regras do jogo na medida em que possui o poder económico, controla a produção e domina politicamente. A música clássica também designada como música erudita, foi considerada no mundo ocidental como uma música culta cujo acesso requeria uma formação longa e especializada, o que, inevitavelmente, até há muito pouco tempo era apenas acessível às classes privilegiadas — "the result is that even if people don't learn to love classical music, they are nonetheless imbued with a sense of its greatness and superiority over other forms." (Martin, 1995: 10-11)

Seguindo a mesma linha de pensamento DeNora sustenta: "culture represents a struggle over the definition of social reality and therefore the issue of meaning of objects is also an issue of who defines or appropriates them, where, when, how and for what purpose." (cit. in Martin, 1995:70). O Estado Novo ao distinguir dois tipos de educação, a liceal e a técnica, para dois públicos diferentes, soube igualmente servir-se da música para reforçar a estratificação das classes sociais criando uma música para as classes "altas" com funções e locais distintos, caso da ópera no Teatro Nacional de São Carlos, e uma música para as classes "baixas", como foi o caso da música que se pretendeu divulgar a partir da FNAT (Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho).

A partir de 1936 Carneiro Pacheco, um dos mais fervorosos adeptos do regime, assume a pasta da Educação. Entre outras medidas: reduz o número de disciplinas de cada ano, diminui a carga horária semanal; determina que "dos programas seja expungida toda a inutilidade" e obriga o professor a imprimir "ao ensino o sentido colonial e corporativista."⁹. O ano de 1936 é ainda o ano da instituição da Mocidade Portuguesa.

Com Carneiro Pacheco e até 1947 decorre o período de maior mobilização política, a fase em que, segundo João Formosinho (1987), mais se procurou activar as energias da juventude para o "Portugal Renovado".

A disciplina de Canto Coral é considerada pelo ministro da educação imprescindível para a coesão nacional. A sua primeira medida, logo que chega ao Governo, é a remodelação do Ministério pela Lei nº 1 941 de 11 de Abril. Na Base XII desta Lei é reafirmada a obrigatoriedade do Canto Coral "em todos os estabelecimentos de ensino com exclusão do superior¹⁰, tanto oficiais como particulares [...] como elemento de educação e de coesão nacional, e em cada centro universitário [a organização de] um orfeão académico de frequência facultativa." Diz-se ainda, na mesma Base, que será organizada "uma pequena colecção de cânticos nacionais, exaltando as glórias portuguesas, a dignidade do trabalho e o amor à Pátria, os quais serão frequentemente executados e constituirão a base de um programa, sempre pron-

to, para as festas escolares, assim como para as grandes expressões do sentimento nacional.// Será feita a selecção dos cânticos regionais educativos, para se manter a tradição da província portuguesa."

Em discursos pronunciados publicamente, Carneiro Pacheco afirma o seguinte:

[...] o canto em comum, pela sua vibração simpática, cria entre os orfeonistas o espírito de coesão, que para muitos se torna indestrutível sentimento de amizade.// Logo de entrada, dando cada um, em plena consciência, sob o seguro comando do regente, a vida da sua voz, como elemento celular para a criação do organismo vivo que é o Orfeão, dêste recebe cada um a lição prática e querida de como a autoridade e a disciplina são impreterível condição de tôda a obra colectiva. [...] ao mesmo tempo se afirma a utilidade dos que, não ocupando embora na escala social os primeiros lugares, servem escrupulosamente o seu lugar, aparentemente secundário, mas por igual imprescindível para o Bem Comum.// Quem analise a dinâmica das vozes no Canto Coral, facilmente se apercebe de que entre os vários naipes — de primeiros tenores, de segundos tenores, de barítonos, de baixos — em busca da harmonia do conjunto, se estabelece realmente uma luta pela defesa do tom de cada um, contra a recíproca sedução das melodias mais próximas: aliás tudo se precipitaria no abismo da desafinação. [...] Quando, triunfante da pluralidade das vozes, como que fundindo-as numa unidade psíquica, o orfeão se eleva à comunhão estética que é o Uníssonos, êle alcança o máximo de seu poder emotivo, capaz de traduzir os mais fortes movimentos da alma colectiva (1934: 35-38).

Neste discurso reside a metáfora sobre a missão que o Estado Novo espera do Canto Coral — unir, pelo canto, a massa colectiva, superando os interesses individuais, para que o todo não se precipite "no abismo da desafinação". Obedecer ao "seguro comando do regente" a "autoridade e a disciplina [que são indispensáveis à] condição de tôda a obra colectiva."

Quando da visita da juventude hitleriana a Portugal, em 1936, Gustavo Cordeiro Ramos, numa festa no Liceu Pedro Nunes, chamou a atenção dos estudantes portugueses para a lição de coesão que os seus colegas alemães tinham demonstrado ao "cantar o amor da Pátria" e como: "no canto coral se encontrava verdadeiramente uma fórmula de cooperação activa. Podia mesmo dizer-se que a campanha educativa em que o Estado Novo se lançou visava a orfeonizar a nação inteira, numa harmonia de sentimentos e de acções que envolviam a própria idea da Pátria."¹⁰

Esta ideia foi acarinhada por alguns dentro e fora da Escola. Armando Leça, professor do Liceu de Rodrigues de Freitas no Porto defenderia:

E, por que se não ameudam as manifestações cívicas da nação, nas quais tomem parte activa entoando cantos da raça e da nação, poderosos núcleos de creanças portuguesas? Esses cantos entoados por grandes massas vocais — homogéneas no pensar e no sentir, são de irresistível poder sugestivo, como o sabem todos por experiência, resulta dos estudos, feitos in vivo, sôbre a psicologia das multidões, e demonstra história em alguns dos seus passos.// Os nossos filhos sentirão acordar em si, o sentimento nacional nas suas múltiplas facetas. Um simples compasso acabará por sugerir-lhes a visão de uma província ou de uma época. [...] Não descuremos pois a música como factor da formação do sentimento nacional. [...] ¹¹

O propósito do regime consistia, em primeiro lugar, em criar uma massa coral coesa e homogénea, uma espécie de mini-sociedade, em que o todo social se revisse comungando dos mesmos ideais veiculados pelas canções. Os rudimentos passam a não ter sentido no contexto destas aspirações. O ministro já tinha advertido em 1936 que dos programas e das aulas deveria ser "expungida toda a inutilidade". No que respeita ao Canto Coral explicita-se na reforma do ensino liceal, também de 1936¹², que os rudimentos apenas serão dados "na medida do indispensável para a imediata constituição de massas corais activas". Na mesma reforma faz-se, pela 1ª vez, a separação das disciplinas em aulas e sessões. Nestas últimas encontram-se a "Educação moral e cívica", a "Educação física" e o "Canto coral". Numa circular enviada posteriormente aos reitores dos liceus, clarifica-se que as sessões não deverão ser confundidas com aulas e, por essa razão não deverão ser destinadas "pròpriamente a ministrar conhecimentos, mas a cultivar a boa moral, o civismo e a educação física e a colher os resultados educativos do canto coral." ¹³

O ano de 1947 é crucial para a disciplina. Com o ministério agora nas mãos de Pires de Lima, e um cenário internacional empenhado na rápida recuperação económica de uma Europa devastada pela 2ª Guerra Mundial, a palavra de ordem foi UTILIDADE. O ministério da Educação apostava agora no impulso da educação portuguesa que a levasse a ajustar-se aos tempos que se viviam — ou seja, cortar no currículo tudo o que não fosse imediatamente útil, necessário e fundamental. As consequências imediatas para o Canto Coral são, entre as mais importantes para o seu futuro, a sua passagem para a direcção e inspecção da Mocidade Portuguesa, a sua exclusão do 3º ciclo, a finalização dos estágios para os professores de Canto Coral e o recomeço das provas públicas¹⁵. Até 1960 não haverá mais alterações de monta. À disciplina passa a ser exigida uma vertente cada vez mais representativa e menos formativa.

Veja-se uma canção de António Manarte e Manuel Tino, "Casebres doirados", retirada

do seu manual Cantando: livro de Canto Coral: para uso nos Liceus, Escolas Técnicas,
Colégios, Escolas do Magistério Primário, Seminários e Orfeões.

CASEBRES DOIRADOS

Andantino

mf Vi - vo a - lém no meu ca - se - bre. *p* On - de há chei - ro a ros - ma -

mf *p*

apressando *a tempo* *mf* *apressando*

Vi - vo a - lém no meu ca - se - bre.

ni - nho. *p* On - de nas - ce - ram meus pais

a tempo

On - de há chei - ro a ros - ma - ni - nho, (*Boca fechada*)

mf E os rou - xi - nós fa - zem ni - nho *mf* Foi lá que a - pren - di a

rallentando *apressando*

E os rou - xi - nós fa - zem ni - nho.

p rir. *p* tra - ba - lhar e a so - nhar...

mf *a tempo* *apressando* *a tempo*

Foi lá que a - pren - di a rir. A tra - ba - lhar e a so -

Sai-o sem-pre en-tre can - ti - gas E vol-to sem-pre a can - tar. Eu não
 nhar... (Boca fechada) E vol-to sem-pre a can - tar. Lá, lá

tro - co o meu ca - se - bre Por um pa - lá - cio doi - ra - do, Que não chei - ra a ros - ma -
 lá, lá, lá. (etc.)

ni - nho Nem tem ni - nhos no te - lha - do! Eu não lha - do!
 Ao principio

Nesta canção pode-se reconhecer a retórica do regime. Na 1ª parte descreve-se o casebre sempre em fusão com a natureza. O trabalho surge emoldurado pelo riso, pelo sonho, pelo cantar. Esta 1ª parte encontra-se em sol menor, em frases melódicas de contorno fluente, imitando a terceira voz as duas mais agudas. A passagem para a 2ª parte faz-se quando acabou a descrição e se afirma determinadamente que não há palácio que valha o casebre rodeado da natureza que não tem rival. Musicalmente a separação faz-se para o tom homónimo de sol maior, as vozes deixam de estar em diálogo para se unirem no mesmo ritmo agora mais vivo e saltitante.

No manual de António Manarte e Manuel Tino a teoria/solfejo ocupa 75% do todo, as canções os restantes 25% sendo constituídas por hinos e marchas a uma, duas, três e quatro vozes. A pátria é a temática predominante — é símbolo de "luz e graça" de que se devem orgulhar todos os portugueses, que irradiou todos a quantos chegou durante a sua história, "desde a Índia a Santa Cruz", através dos seus heróis combatentes e marinheiros que o mar

singraram "de cruz na mão, para dar ao mundo inteiro Fé e Civilização". Quando se canta a pobreza é para enaltecer o conformismo, pois todo aquele que convive com a natureza (campestre) só se pode sentir privilegiado pela felicidade que ela encerra.

Musicalmente os elementos são muito semelhantes entre si: tonalidades maiores, andamentos vivos, ritmos pontuados para as mais patrióticas, muito regulares para as restantes, frases curtas e muito simétricas, melodias construídas sobre o acorde da tónica, sub-dominante e dominante.

CONCLUSÕES

Através das canções apresentadas pode-se verificar como as ideologias referentes a diferentes períodos políticos se repercutiram no repertório do Canto Coral.

O texto na sua articulação com a música apresenta-se como um elemento retórico importante, exprimindo as ideias mais caras a cada regime ou fase do regime, ou omitindo algumas delas. No primeiro caso sobressai o carácter acentuadamente ético do repertório. No segundo caso a ausência, na grande maioria dos manuais, do apelo à exaltação patriótica que só no livro de Manarte/ Tino tem alguma expressão. Para suprir esta ausência foram publicados os cancionários da Mocidade Portuguesa já que para o canto coral (a várias vozes) "sempre se poderia contar com o repertório privativo dos vários professores e instrutores" (Ribeiro: 5).

Há que evidenciar os desvios às normas contidas nos regulamentos, em particular, a opção dos autores dos manuais por expressar o nacionalismo através dum repertório popular, ou seja, interpretando o nacionalismo por via do regionalismo. Enquanto este tipo de canções foi aumentando até 1960, o tipo didáctico foi diminuindo até desaparecer nos últimos manuais. Esta oposição reflecte o peso cada vez menor que ia tendo a função educativa da disciplina à medida que ia crescendo a sua função retórica e simbólica.

É de realçar ainda a ausência de repertório erudito nos manuais e na grande maioria das festas que se realizavam nos liceus, assim como do repertório religioso que contribuisse para a inculcação dos conceitos "Deus, Pátria e Família".

Por último considera-se que, particularmente durante o período do Estado Novo, o repertório do Canto Coral contido nos manuais, à excepção de casos muito particulares, reflectiu pela negativa as pretensões mais doutrinárias do regime. Os fracos meios que o regime republicano providenciou para uma real inserção da disciplina no currículo liceal, o discurso fortemente doutrinário do período Carneiro Pacheco seguido do esvaziamento educativo da disciplina no período de Pires de Lima, contribuiriam para a falência da disciplina.

NOTAS

¹ Tomás Borba foi igualmente autor de numerosas obras didáticas dirigidas aos diferentes graus de ensino.

² Decreto nº 4 799 de 8 Setembro de 1918

³ O autor foi professor de Canto Coral no Liceu Camões e fez parte dos júris de Exame de Estado dos estagiários de Canto Coral no Liceu Normal de Pedro Nunes.

⁴ A publicação do respectivo Decreto nº 20 741 saú em 18 de Dezembro de 1931.

⁵ Decreto nº 21 150.

⁶ Dec. nº 20 741 de 18 Dez. 1931.

⁷ Dec. nº 27 084 de 14 de Out. 1936, D.G. nº 241

⁸ E do ensino técnico na medida em que o Canto Coral só será instituído em 1947.

⁹ Boletim do Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes), nº 11, Ano VI (1936), pp. 241-256 ou 256-247

¹⁰ Arte Musical, nº 84, Ano 3 (30 de Abril de 1933), p. 4.

¹¹ Dec. nº 27 084 de 14 de Out., D.G. nº 241

¹² Circular nº 309 de 25 de Setembro de 1937

¹³ Decreto nº 36 507 de 17 de Setembro de 1947

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, J. (1913). "O canto escolar e as democracias", in *A República e a Escola*. Lisboa.
Boletim do Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes), 1932-1938
- BORBA, T. (1913). *O Canto Coral nas Escolas*, vol. I. Lisboa: G. de Lacerda.
- BORBA, T. (1934). *Solfejos, Canções e Cânones*, vol. I. Lisboa: Neuparth/Valentim de Carvalho.
- BOURDIEU, P. & PASSERON, J.-C. (1965). *La Réproduction: Éléments pour une Théorie du Système d'Enseignement*. Paris: Éditions Minit.
- FORMOSINHO, J. (1987). *Educating for Passivity. A Study of Portuguese Education (1926-1968)*. Londres: Instituto de Educação — Universidade de Londres, (tese de doutoramento policopiada).
- MANARTE, A., TINO, M. (1948). *Cantando: Livro de Canto Coral*. Porto: Porto Editora.
- MARTIN, P. (1995). *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press.
- PACHECO, C. (1934). "Discurso proferido no sarau de gala do Orfeão Académico de Lisboa, no Teatro Nacional Almeida Garrett", in *Três Discursos*. Lisboa.
- PAIS, S. (1932). *Método de Solfejo Entoadado e Canto Coral*. Lisboa: Sassetti.
- RAMOS, G. C. (1937). "Os fundamentos éticos da escola no Estado Novo", in *Uma Série de Conferências*. Lisboa.
- RIBEIRO, Mário de Sampayo (1962). *Directrizes para o Canto Coral no Ensino Secundário* (Liceal e Técnico). Lisboa: O.N.M.P.
- TINO, M., MANARTE, A. (1948). *Cantando: Livro de Canto Coral*. Porto: Porto Editora.