



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**Josélia Maria Costa Hernandez**

**DAS PROFESSORAS DE MÚSICA QUE FIZERAM HISTÓRIA  
NA CIDADE DE APIAÍ-SP: UMA PAUSA PARA AS  
NARRATIVAS SOBRE DONA CIDA MARGARIDO COMO  
EDUCADORA MUSICAL**

Brasília – DF  
2023

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

**Josélia Maria Costa Hernandez**

**DAS PROFESSORAS DE MÚSICA QUE FIZERAM HISTÓRIA NA CIDADE DE  
APIAÍ-SP: UMA PAUSA PARA AS NARRATIVAS SOBRE DONA CIDA  
MARGARIDO COMO EDUCADORA MUSICAL**

Monografia de Conclusão de Curso como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Música, submetida a Universidade de Brasília, curso de Licenciatura em Música.

Orientador: Prof. Dr. Vinícius Eufrásio

Brasília – DF  
2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

HH557p Hernandez, Josélia Maria Costa  
Das professoras de música que fizeram história na cidade de Apiaí-SP: uma pausa para as narrativas sobre dona Cida Margarido como educadora musical / Josélia Maria Costa Hernandez; orientador Vinicius Eufrásio. -- Brasília, 2023. 63 p.

Monografia (Graduação - Licenciatura em Música) --  
Universidade de Brasília, 2023.

1. Narrativas sobre professor de música. . 2. História musical de Apiaí-SP. . 3. Narrativas de formação musical..  
I. Eufrásio, Vinicius, orient. II. Título.

18/12/2023, 13:09

Sistema Eletrônico de Informações - Documento para Assinatura

Processo: 23106.124455/2023-31  
Documento: 10674883

### APRESENTAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**Discente:** Joselia Maria Costa Hernandez, **Matrícula:** 200008838

**TRABALHO INTITULADO:** DAS PROFESSORAS DE MÚSICA QUE FIZERAM HISTÓRIA NA CIDADE DE APIÁ-SP: UM PAUSA PARA AS NARRATIVAS SOBRE DONA CIDA MARGARIDO COMO EDUCADORA MUSICAL

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado no Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, no dia 30 de novembro de 2023, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música sob a orientação do (a) professor (a) VINICIUS EUFRASIO DE OLIVEIRA com banca de avaliação composta pelos (as) professores (as) DELMARY VASCONCELOS DE ABREU e EDNARDO MONTEIRO GONZADA DO MONTI.



Documento assinado eletronicamente por **Francine Kemmer Cernev, Coordenador(a) do Curso de Licenciatura em Música a Distância do Instituto de Artes**, em 11/12/2023, às 11:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Delmary Vasconcelos de Abreu, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Música do Instituto de Artes**, em 11/12/2023, às 11:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **EDNARDO MONTEIRO GONZAGA DO MONTI, Usuário Externo**, em 13/12/2023, às 23:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Vinicius Eufrásio de Oliveira, Usuário Externo**, em 18/12/2023, às 13:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.unb.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **10674883** e o código CRC **280672B3**.

Referência: Processo nº 23106.124455/2023-31

SEI nº 10674883

## DEDICATÓRIA

*Para*  
*Maria do Carmo Margarido Costa Duch*  
*(in memoriam)*

## AGRADECIMENTOS

*Como agradecer às nuvens essa abundância fugidia?*  
(Pablo Neruda)

Se há algo que faz parte da vida de todos desde criança é o desenvolvimento do imaginário ensinado pelas nuvens. E, assim como elas, nesta minha saga atrás da música, nesta construção de meu sonho de um dia tocar algum instrumento, perfizeram-se a minha frente algumas musicistas. Foram elas que floresceram em mim a música, o piano, o canto coral. Minhas professoras de música não me deixaram me desfazer como nuvens de algodão, mas me modelaram nas teorias, nas notas musicais, nas melodias, nas canções, nos acordes, nas polifonias, no meu primeiro amor: a música propriamente dita. Dessa forma, mesmo havendo um longo período fugidio de minha vida que me afastou desses ensinamentos, não estaria eu agora, tecendo aqui este trabalho, se não fossem as minhas professoras de piano

Nilma Araújo, Arlete Rosa, Cida Margarido, Margô Tescari e Denise Scarambone.

Toda gratidão pela abundância e transcendência de seus ensinamentos!

Também agradeço a Capes, pela oportunidade da Universidade Aberta do Brasil (UAB), e a todos que direta ou indiretamente me respaldaram durante a elaboração deste trabalho, em especial aos professores:

Delmary Vasconcelos de Abreu, Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti, Joani Corrêa Prestes, Marco Antônio Margarido Costa, Sônia Maria de Campos e Vinícius Eufrásio.

## RESUMO

Este trabalho trata da história da senhora Maria Aparecida Margarido Costa, professora de música da cidade de Apiaí-SP, interior do Vale do Ribeira, focalizando a sua influência na educação musical dessa pequena comunidade entre as décadas de 70 e 80 do século passado. Como expoente dentre outras professoras que também foram expressivas nesse período, nesta pesquisa, busca-se refletir sobre a sua atuação no meio musical daquela região do Brasil. Sob a perspectiva da abordagem histórica, de natureza qualitativa e com a finalidade de deixar um registro escrito sobre o seu legado na história musical na cidade, este trabalho configura-se como uma pesquisa exploratória, cujos procedimentos metodológicos irão conciliar a pesquisa bibliográfica e a (auto)biografização. Para isso, partirá de Eufrásio (2019), Oliveira (2022), Demartini e Antunes (1993), Larsen (2016) e Abreu (2019, 2020a, 2020b e 2022) como seus pressupostos teóricos, sempre com o intuito de mostrar, por meio da memória e da história, a importância da educação musical dessa sociedade.

**Palavras-chave:** Narrativas sobre professor de música. História musical de Apiaí-SP. Narrativas de formação musical.

## ABSTRACT

This work is about Ms Maria Aparecida Margarido Costa's history, music professor in Apiaí City, countryside of Vale do Ribeira, focusing on her influence on the musical education of this small community between the decades of the 70s and 80s of the past century. As an exponent among other teachers who were also expressive during this period, this research wants to reflect on her performance in the musical environment of that region of Brazil. From the perspective of a historical approach, of a qualitative nature and with the purpose of leaving a written record about her legacy in the city's musical history, this work is configured as an exploratory research, which methodological procedures will reconcile bibliographical research and (auto)biography. For this, it will start from Eufrásio (2019), Oliveira (2022), Demartini and Antunes (1993), Larsen (2016) and Abreu (2019, 2020a, 2020b and 2022) as their theoretical assumptions, always with the objective of showing, through memory and history, the importance of musical education in this society.

**Keywords:** Narratives about music teacher. Apiaí-SP musical history. Musical formation narratives.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A cidade de Apiaí vista do Morro do Ouro .....	25
Figura 2 – Caverna Casa de Pedra.....	26
Figura 3 – Casa do Artesão na Praça do Coreto .....	26
Figura 4 – Maria Aparecida Margarido – 1947.....	27
Figura 5 – Grupo Escolar Gonçalves Dias – atual Diretoria de Ensino da Região de Apiaí ...	27
Figura 6 – Professores e alunos diplomados do Grupo Escolar Gonçalves Dias – 1966.....	28
Figura 7 – Maria do Carmo Margarido Costa Duch e Marco Antônio Margarido Costa .....	29
Figura 8 – Dona Cida sentada à mesa em que estudava e dava suas aulas teóricas .....	29
Figura 9 – Caderno de anotações.....	32
Figura 10 – Alunos de piano de dona Cida Margarido.....	33
Figura 11– Partitura de dona Cida Margarido da valsa Emma, de A. Schmoll.....	34
Figura 12 – Método A. Schmoll – Partes 1, 2 e 3.....	35
Figura 13 – Partitura da marcha Sapequinha, de Zequinha de Abreu .....	36
Figura 14 – Dona Cida Margarido tocando Sapequinha em seu piano .....	37
Figura 15 – Profas Cida Margarido, Yolanda Bonow, Cecília Hernandez, Elisa dos Santos, Carolina Ferreira e Norma Calazans – 1966 .....	37
Figura 16 – Apresentação do Coral sob regência de dona Cida Margarido em Sessão Solene de Colação de Grau.....	39
Figura 17 – Caderno de Orfeão .....	39
Figura 18 – Partitura de Bandinha da Roça .....	41
Figura 19 – Dona Cida, regendo, em dia de Sarau na sua casa .....	41
Figura 20 – Coral da Matriz de Santo Antônio de Apiaí.....	45
Figura 21 – Comércio de Sr. João Costa, esposo de dona Cida Margarido .....	46
Figura 22 – Professoras do Grupo Escolar Gonçalves Dias - 1977.....	49
Figura 23 – Primeiros compassos da canção Foi boto, Sinhá! (Tajapanema).....	50
Figura 24 – Coral do Clube da Vovó de Apiaí regido por dona Cida Margarido .....	51

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
PARTE I.....	13
1.1 O caminho teórico para a construção das narrativas .....	13
1.2 Modos de construção das narrativas .....	19
1.2.1 Procedimentos Metodológicos.....	19
1.2.2 Seleção e Descrição dos Colaboradores da Pesquisa .....	21
1.2.3 Sobre a entrevista.....	22
1.2.4 Instrumentos de coleta de dados .....	23
PARTE II.....	24
2. Os compassos de uma partitura que fez história.....	24
2.1 A cidade de Apiaí e suas professoras de música .....	24
2.2 Sobre dona Cida Margarido.....	27
2.4 Como dona Cida Margarido ensinava .....	31
2.5 A pureza da música na constituição do indivíduo .....	35
2.6 A musicalização infantil nas aulas do ensino formal.....	37
2.7 A influência de Heitor Villa-Lobos nos ensinamentos de dona Cida.....	38
2.8 As experiências do canto religioso na educação musical .....	42
2.9 Dona Cida Margarido e suas colegas.....	45
2.10 Dona Cida como inspiração no processo de formação do docente em música .....	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	53
REFERÊNCIAS .....	58
APÊNDICE A – Termo de consentimento para participar de pesquisa acadêmica .....	61
ANEXO A – Rio Menino (Helio Silva) .....	63

## INTRODUÇÃO

Este trabalho trata da história da senhora Maria Aparecida Margarido Costa, professora de música da pequena cidade de Apiaí-SP. Apesar de este estudo delimitar-se em apenas uma década, do período de 1970 a 1980, a intenção dele é refletir sobre como as práticas musicais advindas do fazer docente, na maioria das vezes, podem delinear uma narrativa que venha constituir uma história. Se é a materialização da música que dá luz à vida de um músico, logo, caso não haja esse registro, não haverá história (ABREU, 2022b, p. 05).

Quando se se refere a um dado período do século passado, a impressão sugerida é a de que o tempo decorrido de lá até o momento presente foi enorme. Porém, não foi tanto assim! Todavia, a sociedade e a cultura dessa cidade de Apiaí já se transformaram, sofreram e sofrem modificações. Desse modo, antes de que narrativas que demarcam as práticas musicais dessa comunidade caiam no esquecimento, bem como com o intuito de iniciar um arcabouço histórico-musical do local, faz-se aqui uma opção pela abordagem histórica como o caminho inicial para engendrar este trabalho (OLIVEIRA, 2022, p. 36).

Refletir sobre as práticas musicais por esse viés histórico pode ser uma armadilha, justamente por se incorrer no saudosismo. Todavia, o que se pretende neste momento é retomar e registrar o fazer musical de uma das antigas e mais respeitadas professoras de música, inserida dentro de uma prática docente que, por sua vez, agregada aos processos escolares de então, delineava a cultura e a sociedade da época. Ao fazer isso, guarda-se um traço da história da música da cidade de Apiaí e começa-se a escrever um capítulo de sua cultura musical.

E, para dessa forma ser, considere-se a seguinte problematização: como dona Cida Margarido consagrou-se professora e regente de música na pequena cidade de Apiaí? Como explicar o fato de mulheres como ela, formadas na década de 40 do século passado, tornarem-se expressivas professoras de música nesse interior do Vale do Ribeira entre as décadas de 1970 e 1980? Ou, em outras palavras, como a história de dona Cida Margarido acontece e pode permanecer ao longo do tempo?<sup>1</sup>

Em busca de respostas para esses questionamentos, esta pesquisa teve como objetivo geral registrar a trajetória musical da professora Maria Aparecida Margarido Costa, bem como

---

<sup>1</sup> Apesar de o pronome de tratamento ‘dona’ sugerir outras interpretações, neste trabalho vamos usá-lo para nos referir à dona Cida Margarido, por assim ela ser conhecida na cidade de Apiaí, bem como por ser uma forma usada pelas pessoas da região àqueles que querem manifestar respeito.

seu legado e as repercussões da sua atuação como professora e regente de música na cidade de Apiaí, Vale do Ribeira, interior do Estado de São Paulo.

De forma mais específica, buscou-se pesquisar e enumerar quantas professoras de música destacaram-se como profissionais da música na cidade de Apiaí entre 1970 e 1980; realizar um levantamento biográfico sobre a professora escolhida para este estudo bem como documentar os fatos de sua história musical; justificar a importância desta professora para o estudo da música na cidade; refletir sobre sua atuação, sobre como a sua história aconteceu e permaneceu ao longo do tempo, procurando entender como que ela conseguiu se expressar artisticamente como regente de corais na cidade sob a perspectiva de ex-alunos; escrever sobre a importância da memória musical como preservação da identidade histórica dos habitantes de Apiaí.

Dessa forma, como base teórica neste trabalho, primeiramente buscou-se em Eufrásio (2019) e Oliveira (2022) subsídios a fim de delinear um parâmetro para a pesquisa sobre as práticas musicais das professoras e regentes de música na figura de dona Cida Margarido e, assim, traçar a sua narrativa musical dentro da comunidade em que viveram e atuaram. Já para pontuar a importância da memória musical como preservação da identidade histórica dessas comunidades, lançou-se mão de Larsen (2016).

Com o intuito de destacar a predominância do universo feminino na história da educação como um todo no Brasil, teremos Demartini e Antunes (1993), as quais acabaram nos levando aos cantos orfeônicos de Villa-Lobos (BASEIO; SERGL; CUNHA, 2019, p. 98) bem como às várias histórias da educação musical brasileira trazidas por Souza (2014, p. 111). Já para cotejar os pressupostos teóricos nas análises dos dados recolhidos por meio de entrevista semiestruturadas das quais fazemos referências na sequência deste texto introdutório, teremos Abreu (2019, 2020a, 2020b e 2022).

Enfim, além desses autores ora citados, foram levantadas outras publicações acadêmicas, como artigos, capítulos de livros etc., para a respectiva sustentação teórica do trabalho como um todo. Todavia, é importante salientar que a construção da história e da narrativa musical da professora e regente em questão decorreu das entrevistas semiestruturadas realizadas com as pessoas que com ela conviveram (BUENO et al, 2006; FREITAS; BARGUIL, 2021; MOREIRA, 2013; MOTA, 2017; RECK, 2017; SILVA, 2016; SILVA, 2017).

Ao adentrar na questão metodológica, esta pesquisa, de natureza qualitativa, encontrou subsídios na abordagem histórica sobre as práticas musicais em localidades interioranas (OLIVEIRA, 2022; ROCHA; EUFRÁSIO, 2019; EUFRÁSIO, 2019). Quanto aos objetivos, a

pesquisa assumiu um caráter exploratório, pois buscou aproximar-se do objeto de estudo pelas entrevistas semiestruturadas realizadas com antigos alunos de dona Cida Margarido. Em relação aos procedimentos metodológicos propriamente ditos, recorreu-se à pesquisa bibliográfica (MARCONI; LAKATOS, 2017), à pesquisa documental (OLIVEIRA, 2007) e à entrevista semiestruturada (MANZINI, 1991; 2004).

Destarte, este trabalho estrutura-se da seguinte forma: o primeiro capítulo traz o respaldo teórico que ancora toda reflexão ora proposta. No segundo capítulo, são apresentados os procedimentos metodológicos adotados, para culminar no terceiro capítulo, quando toda análise e discussão são realizadas a partir do material recolhido e rigorosamente transcrito.

Apesar de a vida ter-me feito enredar por outros caminhos até me aposentar, pude reencontrar meu antigo rumo na Música, pela qual posso ainda dar minha contribuição e retribuição à cidade de Apiaí que muito me agregou musicalmente. Toda cidade tem sua história musical, e isso precisa ser registrado. Escrever sobre a história de dona Cida Margarido, num recorte de tempo e com o olhar de alguém que fez parte desse cenário, poderá contribuir no sentido da continuidade da tradição feminina no universo musical de tal comunidade, bem como evidenciar a relevância da memória musical como preservação da identidade histórica dos habitantes dessa musical e expressiva cidade do Alto Vale do Ribeira.

## PARTE I

### 1.1 O caminho teórico para a construção das narrativas

O primeiro ponto que deve ser destacado no percurso de um projeto acadêmico que trata de narrativas é que, numa “abordagem histórica, trabalha-se com sociedades que já desapareceram ou transmutaram” (OLIVEIRA, 2022, p. 36). A relevância dessa asserção sanciona a cientificidade da pesquisa no sentido de delimitar o campo em que ela se localiza assim como o seu objeto de estudo. Quando se trata de narrativas de vida, há uma tendência ao saudosismo, e isso é perigoso, pois coloca em risco o fazer científico.

Ao tratar da importância da preservação dos acervos históricos de uma cidade por guardarem evidências documentais sobre aspectos da vida e da cultura de uma sociedade, Vinícius Eufrásio salienta que aqueles “nos permitem costurar tramas na elaboração de narrativas sobre a música na história, mas não devemos esquecer que estes núcleos, enquanto espaços de memória, também possuem sua própria história” (OLIVEIRA, 2022, p. 247).

Tal afirmação vem ao encontro das considerações do mesmo autor em outro trabalho ao trazer a ideia de sobreposição dos discursos de que fala Kevin Korsyn (1999), ou seja, que os discursos se sobrepõem uns aos outros para dar continuidade ao que se apresenta descontínuo, fechando os hiatos deixados pelo tempo e pela pluralidade dos contextos, permitindo, dessa forma, que a história se construa (EUFRÁSIO, 2019, p. 120).

Assim, ao se tocar na questão da preservação da identidade histórica de uma dada sociedade por meio da memória musical, nada mais pertinente do que recorrer a Larsen (2016). O estudo de Larsen discute a historiografia musical e identidade com base nas teorias da História de Jörn Rüsen (1938), e seus pressupostos cabem neste trabalho, na medida em que a construção que se pretende nestas reflexões não é a ideológica, elaborada apenas com *flashes* do passado nascidos do discurso narrativo. O que se pretende é “reestabelecer as bases científicas do conhecimento histórico, sem negar a dimensão poética contida no fazer historiográfico” (RÜSEN *apud* LARSEN, 2016, p. 525).

Quando se busca sistematizar algum aspecto histórico de um contexto, de uma sociedade, lida-se com memórias. As memórias podem ser voláteis, por isso da necessidade de buscá-las sempre vinculadas à preservação da identidade histórica em que está inserida. Se, por um lado “a identidade histórica permite que o sujeito continue sendo ele mesmo no fluxo temporal” e, por outro, “as narrativas históricas tornam-se importantes não apenas para o reconhecimento da própria identidade como também para o aprendizado sobre o outro, sobre a

diferença” (LARSEN, 2016, p. 526 e 527), logo, sem perder de vista o que a história ainda pode lhe proporcionar, o indivíduo se estabelece como um ser reflexivo, vai-se construindo como um ser autônomo e crítico, no entanto capaz de se reconhecer na história do outro que, na construção de sua narrativa de vida, lega à sociedade em que vive um patrimônio artístico e cultural.

Sob o olhar de Juliane Larsen (2016), dentro do contexto deste trabalho, a música é o foco de análise e carrega interpretações específicas para a comunidade social na qual está inserida, por isso que pesquisas sobre a música têm relevância e merecem ter espaço dentro do ambiente acadêmico, para que a produção de narrativas elaboradas dentro de determinados grupos acerca de suas expressões musicais seja conhecida:

Se a música é o objeto de estudo da musicologia e apresenta significados particulares para os grupos sociais da qual emerge, constituindo representações de sua memória e patrimônio imaterial, acreditamos haver uma necessidade urgente de um compromisso com o compartilhar do conhecimento adquirido a partir dos estudos sobre a música, além da necessidade de criar espaço na universidade para narrativas elaboradas dentro dos próprios grupos sobre suas músicas (LARSEN, 2016, p. 532).

Particularmente, o foco deste trabalho está em como as histórias de professores da iniciação musical podem transformar a vida de um indivíduo em relação tanto à continuidade dos seus estudos e fazer musicais quanto à formação de novos professores de música. Todavia, não se pauta num trabalho essencialmente (auto)biográfico, mas pesando no que resulta para o coletivo, visto que “quando se trabalha com memórias e narrativas [...] as (auto)biografias favorecem ao sujeito uma apropriação de sua própria história, que é não apenas individual, mas também coletiva” (BUENO et al, 2006, p. 403).

Na linha desses autores e dentro da educação musical, as narrativas de vida nos auxiliam no sentido de trazer um melhor entendimento de como a docência de um professor pode se constituir historicamente e delinear a formação individual ou coletiva dentro de uma sociedade. Assim, é importante delimitar bem que este trabalho não trata de uma (auto)biografia de seu autor. Recorre-se à narrativa de vida para trabalhar com o outro. Como orientam Bruno Miranda Freitas e Paulo Meireles Barguil (2021), a abordagem da pesquisa (auto)biográfica envolve a interação com o outro, em vez de se concentrar na narrativa da história do outro, por meio do estabelecimento de diálogo e da prática de escuta sensível. Essa metodologia tem como objetivo a construção narrativa dos significados da existência, por meio da revisitação das memórias que desempenham um papel fundamental na tomada de decisões do indivíduo em processo de aprendizado:

A pesquisa (auto)biográfica é um trabalhar com o outro, e não sobre a história do outro, mediante diálogo e escuta sensível. Essa metodologia busca construir, narrativamente, os sentidos da vida, através de lembranças que são consideradas referências na escolha dos caminhos percorridos pelo sujeito aprendente (FREITAS; BARGUIL, 2021, p. 289).

Sob a ótica desses mesmos autores, pontua-se a utilização das histórias de vida justamente por ela valorizar a dimensão humana do indivíduo, além de ser uma prática de investigação pedagógica que traz subsídios para a formação docente por meio do diálogo, já que é possível a construção de um ser a partir do diálogo estabelecido com a história profissional de um outro eu (FREITAS; BARGUIL, 2021, p. 292).

Como já está bem claro, a protagonista deste trabalho é uma professora. E, para não deixar de lado a questão da predominância do universo feminino na história da educação como um todo, vamos recorrer a Demartini e Antunes (1993) para iniciar essa reflexão. Em seu texto, as autoras trazem um minucioso relato da mulher no cenário do magistério brasileiro, pontuando inclusive a lei, datada do início do século XIX, que permitiu às mulheres o direito à educação propriamente dita. Até então, a elas cabiam as prendas domésticas e o zelo pelas crianças. E, mesmo com esse estereótipo de que elas “tinham habilidades inatas” (DERMATINI; ANTUNES, 1993, p. 6) para cuidar dos pequenos, acabaram conseguindo dividir com os homens as vagas das Escolas Normais na década de setenta daquele mesmo século. Contudo, cabe aqui um detalhe: a ascensão das mulheres aos bancos escolares para também se tornarem professoras estava diretamente vinculada ao fato de os homens poderem galgar outros postos mais promissores na carreira do magistério, já que elas iriam, agora, preencher a lacuna deixada por eles.

E assim, com salários bem inferiores e sofrendo, no olhar de hoje, todo tipo de preconceito, Zeila de Brito Fabri Demartini e Fátima Ferreira Antunes (1993) explicam o processo da crescente presença feminina no magistério, quando as salas do ensino primário foram sendo ocupadas pelas mulheres, as quais iam estabelecendo suas carreiras, já que era a única ocupação socialmente aceitável e a principal oportunidade de emprego para elas até o final dos anos de 1930:

A profissionalização do magistério acompanhou seu movimento interno de feminização. Nesse processo, o magistério primário se consolidou não apenas numericamente como profissão feminina, mas como única profissão respeitável e única forma institucionalizada de emprego para as mulheres de classe média até o final da década de 30 (DERMATINI; ANTUNES, 1993, p. 8).

Uma conclusão importante à qual as autoras chegaram é que, até o final da Primeira República, ou seja, pela década de 30 do século passado, já que era destinado somente aos

homens ocupar cargos administrativos e lecionar os conteúdos de matemática, língua materna, história e religião, “às mulheres só eram destinadas as aulas de Desenho, Trabalhos, Ginástica, Música e a função de Professora Inspetora de alunas [...]” (DERMATINI; ANTUNES, 1993, p.13).

Nesse momento de discussão, ao retomar um Brasil que estava com o movimento Modernista à flor-da-pele, seria um acinte não recorrer a quem foi considerado o maior expoente da música brasileira nesse período: Heitor Villa-Lobos. Se eram as professoras da década de 30 responsáveis por lecionar Música, e se, nesse mesmo período, Villa-Lobos embevecia os ouvidos ufanistas com sua música nacionalista, é bem provável que seu curso do Canto Orfeônico tenha sido assunto de sala de aula daquelas professoras, tendo em vista que “a disciplina de canto orfeônico foi oficialmente reconhecida pelo decreto 19.890 de 18 de abril de 1931, na reforma instituída por Francisco Campos, primeiro ministro da Educação e da Saúde, que à época definiu a organização do ensino secundário no Brasil (BASEIO; SERGL; CUNHA, 2019, p. 98).

Todavia, vale destacar que a história do canto orfeônico de Villa-Lobos é uma entre as várias histórias da educação musical no Brasil, aliás “diante dos diversos espaços e configurações que a educação musical pode assumir, não é fácil realizar uma cartografia da educação musical desenvolvida em todos os estados brasileiros (SOUZA, 2014, p. 111).

E, por falar nas contribuições de Jusamara Vieira Souza, há que se ressaltar, neste momento de apresentação teórica, a importância dessa professora e pesquisadora como uma referência para todo aquele que deseja pesquisar sobre a educação musical no Brasil, pois suas reflexões abrangem não só o ensino musical como também os campos da Epistemologia e da Sociologia, ao tratar do ensino e da aprendizagem de música nas escolas. Por essa razão e para dar relevância à história profissional da professora protagonista deste trabalho, Abreu (2019; 2020), justamente a partir da história de vida da professora Jusamara, brinda-nos com premissas teóricas e metodológicas para evidenciar a sua trajetória profissional, ou seja, recorre à construção da expressão biográfica como um pressuposto para o protagonismo na educação musical no país.

Delmary de Abreu (2020) pontua que a investigação relacionada à professora Jusamara é definida como uma análise que se concentra nos elementos relacionados à história da educação musical, ao pedagógico-musical e à biografização com a educação musical, com o objetivo de extrair uma compreensão da perspectiva da educação musical dentro do contexto de sua carreira como educadora musical brasileira:

A pesquisa em destaque caracteriza-se como um estudo que se ocupa dos aspectos músico-históricos, pedagógico-musicais e musicobiográficos, para que façam emergir da história de vida profissional dessa educadora musical brasileira uma compreensão do campo da educação musical na sua perspectiva (ABREU, 2020, p. 246).

E assim, para dar continuidade a questão da pesquisa em (auto)biografia em educação musical, o trabalho de Abreu (2022b) sobre musicobiografização foi fundamental para a reflexão sobre a formação daquele que se relaciona com a música e encontra em seus professores de música uma identidade narrativa, ou seja, eu construo a minha identidade na narrativa com o outro, nessa alteridade. Afinal, ao revisitar o filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005), afirma a autora: “penso que compreender é compreender-se diante da música” (ABREU, 2022a, p. 7).

Sobre a regente de música nas décadas de 1970 e 1980, nossa professora selecionada, a tese de doutorado de Marcos dos Santos Moreira (2013) teve importância fundamental nos nossos questionamentos sobre a figura da mulher, porque ele traz como tema a participação da mulher nas filarmônicas do nordeste brasileiro e do norte de Portugal. O fôlego necessário para transitar por esses quilômetros que distanciam os dois países disponibilizou um estudo que mostra as relações de poder que dificultam a presença das mulheres dentro das filarmônicas, além de preencher a lacuna de trabalhos científicos que venham discutir essa questão nos ambientes de música no país.

O conceito de "Mulher", no contexto atual do século XXI, é ainda considerado uma novidade temática por muitos acadêmicos das ciências sociais, sendo esta questão frequentemente negligenciada em termos quantitativos, mesmo em diversas disciplinas das ciências humanas. Portanto, é crucial abordar essa temática também no âmbito da música e das práticas de formação musical (MOREIRA, 2013, p. 9).

Já Maria Goretti Herculano Silva (2016) propõe a reflexão sobre como nos tornamos um professor de música, questionamento esse que levará a discussões sobre não só a nossa trajetória de vida até aqui, nas primeiras décadas do século XXI, como também a trajetória da professora protagonista de nossa pesquisa nos idos anos de 70-80 do século passado. Por outro lado, a pesquisa de Silva (2016) colabora no sentido de mapear as transformações na trajetória de um estudante de música. O foco de seu trabalho é de como a docência se constitui em estudantes matriculados num curso de Música delineando, assim, a sua formação, a sua identidade como um futuro professor nessa área.

Por outro lado, o trabalho de André Müller Reck (2017) é favorável no sentido de abordar como as experiências em coros religiosos e as memórias musicais advindas delas podem ser promissoras na formação dos professores de música. Na área da pesquisa em

educação musical, a abordagem da relação entre música e religião é uma tendência mais recente, porém, igualmente produtiva. Nesse contexto, o autor destaca alguns estudos que exploram a temática da música e religião sob a perspectiva da educação musical (RECK, 2017, p. 60).

Outrossim, para reforçar a importância de trabalhos com o viés da (auto)biografia, narrativa de vida e a partir disso ter sido pensado numa metodologia neste projeto que fosse por esse caminho em relação ao ensino de música, Marilda da Silva, Isabela Vicenzo Sgobbi e Eva Poliana Carlindo (2017) disponibilizam dados de sua pesquisa quantitativa, mostrando o quanto essa tendência epistemológica tem predominado nos textos acadêmicos. O propósito desse estudo foi fornecer um levantamento estatístico que permitisse destacar a utilização desse método em nosso país, com a intenção de enriquecer a história epistemológica construída por pesquisadores que temporariamente consolidam abordagens metodológicas específicas, baseadas em suas afiliações acadêmicas (SILVA; SGOBBI; CARLINDO, 2017, p. 177).

Ainda sobre (auto)biografia, apesar de o trabalho de Lucius Batista Mota (2017), mesmo tratando de identidade profissional, dar especificadamente relevância aos professores de oboé, seu estudo permitiu o contato com uma pesquisa qualitativa cujo procedimento metodológico foi baseado em entrevistas presenciais com aqueles sujeitos com o intuito de construir suas narrativas de vida, delineando, dessa forma, um perfil (auto)biográfico deles. O estudo teve como primeiro objetivo a investigação da conexão entre a identidade profissional dos instrutores de oboé e a maneira como abordam tópicos como o processo de ensino, o papel da música no contexto universitário e as diversas instâncias de aprendizado relacionadas ao oboé, entre outras questões (MOTA, 2017, p.7).

Para finalizar, vale ainda lembrar que, além dos autores acima, recorreu-se a outras fontes acadêmicas, como artigos, capítulos de livros etc., para o respaldo teórico do trabalho como um todo. Destarte, é sob esse olhar teórico que nas seções subsequentes deste trabalho que passaremos a compreender o *outro* diante da música, no caso a professora protagonista deste trabalho, dona Cida Margarido, para, enfim poder compreender-nos a *nós próprios*.

## 1.2 Modos de construção das narrativas

Para dar início a esta seção que trata dos procedimentos metodológicos, de uma forma bastante simples e didática, vamos retomar a etimologia de algumas palavras. Em grego antigo, ‘οδός (lê-se rodós) significa caminho; e μέτα, dentre outros significados, tem a acepção de através, além, por meio de etc. Na composição das duas, originou-se a palavra método cujo sentido facilmente se infere: caminho por intermédio do qual se segue. Assim como a música, que não é estática e está sempre em evolução, a linguagem humana traz em seu escopo vocabular uma profusão de novos signos linguísticos com suas respectivas nuances, e isso adentra na área acadêmica, apesar da rigurosidade sob a qual o campo científico procura ancorar-se.

Por essa razão, a seção de um trabalho acadêmico que trata da metodologia é, com todo respeito, um capítulo arduo, pois qualquer “escorregão” faz você sair fora do caminho e ficar aquém da “meta” pensada. É preciso cuidado para não se querer “inventar a roda”, já que o “rodós” talvez tenha até sido pensando *ad calendas graecas*, e este trabalho apenas se instaura como propedêutico dentro da grande área em que a Música se instala e reina!

Assim sendo, com vistas a não incorrer no desrespeito ao rigor científico, procurou-se seguir as orientações propostas pelos teóricos sobre o método acadêmico que contemplassem os procedimentos adotados para, dessa forma, desenvolver a pesquisa que aqui se ensaja. E, na tentativa de se equilibrar no tênue traçado que separa o respaldo teórico dos procedimentos metodológicos, sem ferir nenhum dos dois, a seguir passamos a descrever a linha metodológica adotada.

### 1.2.1 Procedimentos Metodológicos

A abordagem desta pesquisa de natureza qualitativa é histórica. Quanto a seus objetivos, tratou-se de uma pesquisa exploratória, pois ela buscou aproximar-se do objeto de pesquisa por intermédio dos depoimentos de pessoas que conviveram com a professora na comunidade em que esteve inserida, visto que inexistente registro escrito não só sobre essas mulheres, que trabalharam com música durante as décadas de 1970 e 1980, como também sobre a expressividade delas como baluartes da arte musical na cidade de Apiaí (GIL, 2008).

Em se tratando de procedimentos metodológicos, foram utilizados a pesquisa bibliográfica (MARCONI; LAKATOS, 2017), a pesquisa documental (OLIVEIRA, 2007) e a

entrevista semiestruturada (MANZINI, 1991; 2004). A revisão bibliográfica é a condição primeira de qualquer pesquisa que se queira fazer; a investigação documental entrou em cena para preencher as possíveis brechas de desinformação sobre o tema e, por fim, a entrevista semiestruturada ampliou o horizonte da investigação a partir do detalhamento do assunto tratado, uma vez que, para reconstruir essa narrativa histórica pretendida, fez-se necessário buscar mais pormenores da trajetória de vida da professora dentre as outras professoras de música na cidade nos anos de 1970 e 1980. Porém, há que se fazer um parêntese neste momento: esta primeira etapa de trabalho se ocupou da história de apenas uma professora, com vistas, obviamente, em trabalhos futuros, continuar com a investigação sobre as outras professoras aludidas no primeiro objetivo específico citado neste trabalho.

Ainda no que concerne aos procedimentos metodológicos, vale ressaltar o viés da musicobiografização tangenciando o processo de pesquisa, uma vez que também houve uma preocupação com a formação de professores e a aprendizagem como prática. Por isso que, paralelamente, foi adotada uma abordagem de pesquisa participante com ênfase na perspectiva (auto)biográfica, conforme preconizada por Delmary Abreu (2022a). Isso adveio da importância atribuída à comunicação entre os colaboradores envolvidos nesta investigação que desempenharam um papel fundamental como um pilar empírico, tanto no processo quanto na construção deste estudo (HERNANDEZ; EUFRÁSIO, 2023, p. 2).

Já a opção metodológica de fazer uso predominantemente da entrevista semiestruturada para o desenvolvimento da pesquisa veio justamente do fato de ela explorar um tema, partindo de informações fornecidas por informantes cujas respostas pudessem subsidiar as análises pretendidas. Todavia, a validade das entrevistas não reside apenas na coleta dos dados, mas principalmente na qualidade do resultado que delas advirá, a partir da interpretação dos dados realizados por esta pesquisadora (DEMO, 2001, p. 10).

Com as entrevistas, foi possível aprofundar o tema deste trabalho, pois elas ofereceram uma maneira de compreender o passado e assim poder melhor descrevê-lo. A entrevista pode ser descrita como a estratégia na qual o pesquisador se posiciona diante do sujeito investigado e lhe formula questionamentos com o propósito de adquirir os dados relevantes para a pesquisa. Portanto, ela representa um tipo de interação social, sendo mais precisamente caracterizada como um diálogo, no qual uma das partes busca a coleta de informações enquanto a outra figura como a fonte de dados (GIL, 2008, p. 109).

Para esta pesquisa, escolheu-se a entrevista semiestruturada, pois ela envolve a atuação desta pesquisadora, cuja principal função é incentivar o entrevistado a se expressar com base em uma pergunta inicial, minimizando a formulação de perguntas diretas. Nesse tipo de

entrevista, não se estabelecem previamente as perguntas a serem feitas, e as respostas do entrevistado podem assumir diversas formas e ser rotuladas de maneiras variadas, como entrevista "convergente", entrevista "clínica", ou entrevista "não diretiva", entre outros termos (SELLTIZ et al., 1987, p. 40 *apud* LOMBARDI et al. 2021, p. 35).

Para que não se incorra numa falta de coerência metodológica, já que no decorrer deste trabalho nossas reflexões incursionaram pelos pressupostos teóricos da musicobiografização e da perspectiva (auto)biográfica, faz-se necessário fazer um esclarecimento neste momento e, para isso, lançamos mão das palavras da professora Jéssica Almeida, ao explicar o momento em que se encontrava intelectualmente, quando ela começou a se interessar pela pesquisa (auto)biográfica, justificando o porquê de seus estudos sobre a narrativa estarem em construção e por isso a sua cautela de neles avançar:

Antes de iniciar esta conversa *metanarrativa* entre meus escritos e lidos, vale esclarecer as possibilidades que dela decorrem. A construção narrativa, ao qual me desafio neste ensaio, diz respeito às reflexões tecidas, e ainda em construção, sobre os estudos por mim realizados desde que me interessei pela pesquisa (auto)biográfica. Para além de uma narrativa sequencial sobre as construções teórico-metodológicas pelas quais me aventurei nos últimos anos, desafio-me a dialogá-las com novos estudos, ou mesmo, novas leituras sobre termos nocionais já conhecidos, que me geraram desestabilizações teórico-conceituais fundamentais para nessas construções avançar (ALMEIDA, 2022, p.3).

Eu também me coloco nessa posição, por isso essa justificativa se faz necessária exatamente para explicitar que meus estudos sobre a narrativa oral, sob o olhar da (auto)biografia, ainda são incipientes, todavia instigantes, o que me faz trazê-la à baile em nossas análises. No entanto, para buscar as informações primeiras sobre a história de dona Cida Margarido, optou-se, metodologicamente, pela entrevista semiestruturada.

### **1.2.2 Seleção e Descrição dos Colaboradores da Pesquisa**

Foram selecionados três colaboradores-chave para esta pesquisa, para quem, guardando o anonimato necessário, serão denominados doravante de Colaborador 1, Colaborador 2 e Colaborador 3. São considerados colaboradores-chave por justamente estarem diretamente ligados com o tema e o sujeito de estudo, ou seja, são pessoas que conviveram diretamente com a professora dona Cida Margarido e com ela aprenderam música. Com todas essas pessoas eu mantive contato naquele período de 1970 a 1980 em Apiaí, ou era cantando no coral, ou cantando e tocando violão, ou tocando piano. Ou seja, a música de dona Cida Margarido era nossa conexão.

O Colaborador 1 tem 62 anos, foi seu aluno de piano e de canto coral, cursou conservatório fazendo canto, piano, harmônio e órgão. Lecionou harmônio, órgão e atualmente é regente de coral e organista. Depois de se aposentar, voltou a morar na cidade de Apiaí-SP, de onde leciona aulas de redação *online*.

O Colaborador 2 tem 61 anos, iniciou-se nos estudos de piano, aos quais não deu continuidade, e também foi seu aluno de canto coral. Não é formado em música, mas canta e toca violão informalmente até os dias de hoje. Depois de se aposentar, iniciou o curso de Pedagogia na cidade de Sorocaba-SP.

O Colaborador 3 foi seu aluno de piano, tem 60 anos, fez 4 anos de conservatório, toca piano e flauta doce, mas não é formado em música. É professor universitário de Língua Inglesa e reside na cidade de João Pessoa-PB.

Foram inúmeras as pessoas que estudaram música com dona Cida Margarido, todavia as que foram selecionadas para colaborar nesta pesquisa são aquelas que conviveram muito intimamente com ela em sua vida pessoal, profissional e cultural, porque a própria cidade de Apiaí, como todo e qualquer interior, permite essa proximidade para além das aulas de música propriamente ditas.

Vale ressaltar que dona Cida era um ponto de conexão entre as pessoas. Isso facilitou entrar em contato com aqueles que, à época, estudaram música com ela, propiciando, assim, não só a retomada das narrativas contadas como também das memórias afetivas construídas pela música e que no momento das entrevistas foram retomadas.

### **1.2.3 Sobre a entrevista**

Como dito anteriormente, no que se refere à coleta de dados, as entrevistas foram conduzidas utilizando questões semiestruturadas ou, como nomeia Gil (2008), informais. Esse formato de entrevista semiestruturada se revelou não só altamente produtivo ao longo de toda a pesquisa como também eficaz, pois promoveu um ambiente descontraído entre mim e os entrevistados e, justamente, pela proximidade entre ambos os lados, houve uma conexão mais orgânica entre nós e o sujeito de estudo (ROCHA; EUFRÁSIO, 2019, p. 289).

Devido aos laços de proximidade com os colaboradores, eles foram contatados para participarem da pesquisa por mensagem de texto pelo aplicativo *WhatsApp*. Uma vez cada um aceitando o convite, foi-lhes perguntado qual seria o dia e horário mais pertinentes para realizar a entrevista. Ao definirem a data, foi-lhes criado um *link* para uma chamada de vídeo. Logo no

início do encontro, foi-lhes lido o Termo de Consentimento para participação desta pesquisa acadêmica (ver Apêndice A).

Inicialmente, foram feitas perguntas básicas a cada entrevistado, como nome, profissão, idade, cidade em que habita, ou seja, foi estabelecida essa ambientação para que a entrevista procedesse naturalmente e para que pudesse ser traçado um breve perfil de cada um deles neste trabalho.

Em seguida, foi realizada uma breve apresentação informal do trabalho bem como seus objetivos, além de ser esclarecido que a entrevista seria gravada e que deveria durar por volta de 60 minutos. Com a anuência do entrevistado em gravar a entrevista, na sequência, deu-se início às perguntas pensadas.

#### **1.2.4 Instrumentos de coleta de dados**

Para registrar a coleta de dados, foram utilizadas a gravação do áudio da chamada de vídeo e as anotações realizadas para registrar reflexões pertinentes que, porventura, pudessem ser esquecidas, já que não constariam da gravação do áudio propriamente dita. As chamadas de vídeo foram realizadas pela plataforma Google Meet.

As entrevistas não foram realizadas de forma presencial por dois motivos: em primeiro lugar, foi uma solicitação de um dos colaboradores para que fosse *online*. Em segundo, porque dois dos entrevistados moram em cidades distintas e distantes de mim.

No decorrer das entrevistas, aos colaboradores foi perguntado se dispunham de materiais, como fotografias, partituras, convites de eventos etc., relacionados ou pertencentes a dona Cida Margarido, dos quais pudessem disponibilizar cópia, de maneira que tal documentação material viesse compor as fontes documentais desta pesquisa e, assim, complementar as informações fornecidas para as análises que se fizessem necessárias.

## PARTE II

### 2. Os compassos de uma partitura que fez história

Como é manifestado em diversas passagens no decorrer deste trabalho, trazer à luz a história de alguém demanda cuidado, pois não é fácil mexer nas memórias das quais também se faz parte. É um realinhar constante, no sentido de ter de manter-se distante do objeto de estudo, mesmo fazendo parte dele, e delinear uma narrativa que foi um acontecimento e que marcou a história.

Talvez, essa construção seja análoga à notação de uma partitura, em que tudo importa: armadura de clave, compasso, andamento, dinâmica, mínimas, semínimas, colcheias, semicolcheias ... até as fusas e semifusas. Tudo para que a frase saia perfeita, seja melódica e tenha a harmonia que contemple todos os ouvidos sem feri-los em qualquer dissonância que porventura seja provocada.

A história de dona Cida Margarido compõe essa partitura de vida. Em cada compasso dessa partitura é possível notar frases sendo construídas, algumas bem fáceis de se executar, outras difíceis de se ler, no entanto, todas construindo uma peça belíssima de se ouvir em seu todo. E, com essa modesta pretensão de se escrever uma partitura, não com notas mas com palavras, é que passamos a contar a história de dona Cida Margarido como uma das mais importantes educadoras musicais que fez história na cidade de Apiaí.

#### 2.1 A cidade de Apiaí e suas professoras de música

*Rio Menino era o nome que lhe deram  
Em uma era muito antiga sem maldade  
(Helio Silva)<sup>2</sup>*

Os versos da canção trazem poeticamente a origem do nome da cidade de Apiaí: rio menino, ou como quer a etimologia tupi da palavra, rio dos índios. Fundada em 1771, a pequena vila de Santo Antônio das Minas de Apiaí passou a chamar a atenção devido a seu rico minério: o ouro. E assim, a sua busca, como Francisco Xavier da Rocha, considerado um de seus fundadores, vieram esses exploradores e se instalaram nessa região montanhosa, incrustada no que hoje restou da Mata Atlântica, no ponto mais alto da serra do Paranapiacaba, a mais de 900 m de altitude, localizada ao sul do Estado de São Paulo e a 320 km distante da capital.

---

<sup>2</sup> Conferir a letra completa no Anexo A e o *link* de acesso ao áudio em Silva (1986).

Figura 1 - A cidade de Apiaí vista do Morro do Ouro



Fonte: Wikimedia<sup>3</sup>

Considerada a capital do Alto Vale do Ribeira, hoje possui 24.585 habitantes de acordo com o Censo de 2022<sup>4</sup>. Apesar de ser uma região predominantemente rural, com a agricultura e a pecuária em destaque, economicamente seu comércio é pulsante, servindo aos bairros mais afastados e as outras cidades vizinhas.

Por ser uma região rica em bens naturais, no município, ainda se instalaram algumas indústrias de extração desses bens, uma das quais, infelizmente, parece não demonstrar preocupação alguma no sentido de conter as sólidas partículas poluentes que constantemente libera na fria atmosfera de Apiaí. Não obstante a políticas ecologicamente incorretas como desta empresa que saltitam pela região por aqui e ali, suas belezas naturais atraem o turismo, mesmo porque uma grande parte do Parque Estadual Turístico do Alto Ribeira (PETAR) localiza-se no município de Apiaí.

O PETAR, um dos parques ecológicos mais antigos do estado de São Paulo e que abrange os municípios de Apiaí e Iporanga, é reconhecido pela Unesco e considerado Patrimônio Natural da Humanidade, por reunir uma das áreas mais preservadas da Mata Atlântica. Nele encontram-se mais de 300 cavernas, dentre as quais se destaca, por sua magnitude, a Casa de Pedra, por possuir a maior boca de caverna do mundo.

---

<sup>3</sup> Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Morros\\_de\\_Apai.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Morros_de_Apai.JPG). Acesso: 10/11/2023.

<sup>4</sup> Fonte: <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/index.html>.

Figura 2 – Caverna Casa de Pedra

Fonte: Thomas Fuhrmann<sup>5</sup>

O turismo forte na cidade também atrai pessoas de todo país à Casa do Artesão, localizada no centro da cidade, onde estão expostas peças de cerâmica de barro, comooringas, potes, gamelas e as curiosas peças de figuras zoomórficas e antropomórficas feitas por artesãos da zona rural.

Figura 3 – Casa do Artesão na Praça do Coreto

Fonte: <https://acesse.dev/bYIrx><sup>6</sup>

E, foi nesse bucólico município que, a partir da segunda metade do século passado, vieram dar aulas no ensino fundamental inúmeras docentes, das quais se destacaram na área de música as professoras Aracy Tunes de Souza Mello, Arlete Santos Rosa, Elisa dos Santos, Izabel Fernandes Lourenço, Jesus de Nazareth de Oliveira, Maria José dos Santos (Zezé), Nilma Bandeira de Araújo e Maria Aparecida Margarido Costa, a protagonista de nossa história.

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=106677939>. Acesso em: 10/11/2023.

<sup>6</sup> Link completo: <https://especiais.gazetadopovo.com.br/wp-content/uploads/sites/22/2020/09/29035046/gazeta-do-povo-blog-concurseiros-apiai-sp-divulgacao-prefeitura.jpg>

Figura 4 – Maria Aparecida Margarido – 1947



Fonte: Acervo de Marco Antônio Margarido Costa

## 2.2 Sobre dona Cida Margarido

...Era mais um ensaio do orfeão para apresentação em uma data festiva da pequena Apiaí: “*Lá tão distante \_Um!\_ por trás do sol*”... E a regente, dona Cida Margarido, com os olhos arregalados, segurava na ponta do dedo, com a mão bem no alto, aquela semínima pontuada do primeiro compasso da versão de *Greenfields* (2000 e 2015), acompanhada de um *Um!* bem pronunciado, de forma que todos pudessem ver, ouvir e não adiantar a entrada do compasso seguinte... Era o coral infantojuvenil do Grupo Escolar Gonçalves Dias de Apiaí, onde começava meu canto.

Figura 5 – Grupo Escolar Gonçalves Dias – atual Diretoria de Ensino da Região de Apiaí



Fonte: <https://www.facebook.com/DiretoriaDeEnsinoRegiaoDeApiai/photos>

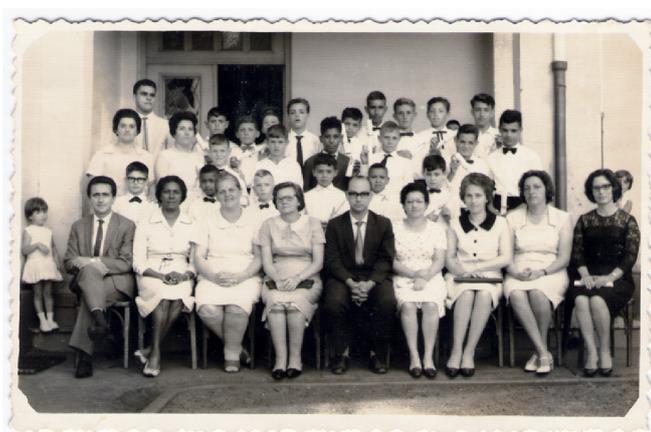
Maria Aparecida Margarido nasceu na cidade de Itapeva, ao sudoeste do Estado de São Paulo, em 19 de agosto de 1924. Ao lado de mais 7 irmãos, filhos de Félix Margarido e Ana Martins Margarido, dona Cida fazia parte de uma família tradicional na cidade, onde seu pai tinha uma padaria. Ela cursou o primário no Grupo Escolar Cel. Acácio Piedade, finalizando em 1935. Concluiu o ginásio na Escola Estadual Otávio Ferrari e depois entrou para a Escola Normal de Itapeva, formando-se professora primária em 1947.

Desde cedo, dona Cida se interessou pela música. Ela tinha um tio que tocava violão e cresceu num ambiente musical. Tinha um piano em casa e começou seus estudos de música com uma professora particular, logo após terminar o primário. Na Escola Normal, também teve uma outra professora de música que foi muito marcante na sua formação.

Além de muito talento para música, também gostava de esportes. Ela se destacou jogando voleibol e praticando algumas modalidades no atletismo. Dona Cida se lamentava muito por não ter feito um curso superior, ou de Música ou de Educação Física, pois assim que se formou no Normal, seus pais queriam que ela começasse a trabalhar, o que logo o fez, não realizando, portanto, seu sonho de fazer uma faculdade.

Assim, ela deu início a sua carreira docente indo dar aulas na zona rural do município vizinho de Itapeva, Apiaí, mais especificamente nos bairros de Morro Agudo e de Araçaíba. Posteriormente ela foi para cidade lecionar no Grupo Escolar Gonçalves Dias onde ficou até a sua aposentadoria em 1979.

Figura 6 – Professores e alunos diplomados do Grupo Escolar Gonçalves Dias – 19667



Fonte: Acervo pessoal

<sup>7</sup> Da esquerda para a direita estão os professores Keraban Vilella, Elisa dos Santos, Yolanda Bonow, Carolina Ferreira, Sr. Dennis, o diretor e esposa, M. Odete, Cida Margarido, Lígia dos Santos (sentados). Norma Calazans, Cecília Hernandez, Joaquim Antunes (em pé).

Em 1954, casou-se com o sr. João Costa, passou a assinar Maria Aparecida Margarido Costa e teve dois filhos: Maria do Carmo Margarido Costa Duch e Marco Antônio Margarido Costa.

Figura 7 – Maria do Carmo Margarido Costa Duch e Marco Antônio Margarido Costa



Acervo de Marco Antônio Margarido Costa

Durante um período, dona Cida também lecionou na Escola Normal de Apiaí. Em ambas as escolas da cidade, no Gonçalves Dias e na Escola Normal, ela montou um coral. Os corais se apresentavam nas sessões solenes, nas formaturas, e, para ensaiar separadamente as vozes, principalmente as do coral da Escola Normal, as normalistas se dirigiam à casa de dona Cida que, quando conseguiu juntar todas as vozes, sentou-se numa cadeira e chorou de emoção, conforme relato do Colaborador 3 que traz pormenorizadamente toda esta narrativa sobre dona Cida.

Ela também foi organista e regente do coral da Igreja Matriz de Santo Antônio de Apiaí, por mais de 40 anos e, concomitantemente, dava inúmeras aulas particulares de piano em sua residência. De tempos em tempos, ela reunia seus alunos na sua sala de jantar para dar aula de teoria musical.

Figura 8 – Dona Cida sentada à mesa em que estudava e dava suas aulas teóricas



Acervo de Marco Antônio Margarido Costa

Além disso, dona Cida também era chamada para tocar em casamentos. Ela era muito paciente, pois, quando as pessoas iam escolher as músicas, demonstrava, tocava incansavelmente cada uma delas para que os noivos pudessem decidir por aquelas de que mais gostassem.

Toda essa generosidade e talento associados ao carisma, simpatia, alegria e elegância de dona Cida Margarido marcaram a sua trajetória de vida até seu falecimento em 2 de fevereiro de 2000 na mesma Apiaí, onde residiu e trabalhou a maior parte de sua vida.

### 2.3 Composto sua narrativa de vida e a de seus alunos

Dona Cida compôs uma bela carreira musical na cidade de Apiaí. Nessa carreira, há inúmeras histórias de suas aulas escritas com seus alunos. No depoimento do Colaborador 1, ele descreve como eram essas aulas, o amor dedicado ao ensino da música e como dona Cida foi determinante na sua formação como pessoa e como profissional:

A primeira coisa que me lembro com carinho dela é o tratamento. Ela era amante da música. Ela gostava de cantar, e a gente se sentia feliz ao lado dela. Tudo ela incentivava. Ela não via os erros. Os erros sempre eram uma tentativa para a gente melhorar, para se aperfeiçoar. Eu tinha entre 7 e 8 anos quando comecei a ter aulas de piano com ela e fui seduzido pela dedicação dela, pela disciplina, era uma pessoa muito disciplinada e ela tinha muita paciência... Aquele *filin*, estava sempre atenta às minhas carências, às minhas necessidades, e tudo com muito carinho, com amor. Ela me fazia despertar para a música. Eu era mais ligado à parte prática, mas com carinho e atenção foi me incentivando à parte teórica também. Mas, aos poucos. Ela não colocava a teoria tudo de uma vez. Já nas primeiras aulas ela colocava a prática para mim. A gente foi devagar se apaixonando pela música. Então, ela fazia isso com a gente, a se apaixonar pela música (Colaborador 1).

Na continuidade de seu depoimento, é possível notar na fala do Colaborador 1 como as narrativas dos educadores envolvidos na educação musical inicial podem impactar a trajetória de um indivíduo, influenciando tanto na sua continuidade nos estudos musicais como na sua eventual capacidade de se tornar também um educador, reforçando, ainda, o fato de o quanto relatos (auto)biográficos possibilitam ao sujeito a apropriação de sua própria história e, o que antes parecia ser uma característica individual passa a ser do outro também (BUENO et al, 2006, p. 403).

E ela tinha uma presença marcante. Ela me auxiliou muitas vezes, conversava bastante também com a gente, estimulava. Eu estava começando minha vida, pensando nas coisas que eu ia fazer no futuro, e ela estava sempre estimulando a pensar, a refletir e investir na música também. Então o sonho dela era me ver um pianista. Na casa dela

tinha um piano armário. [...] Naquele piano armário dela eu pude desenvolver as minhas habilidades musicais e que me marcou para o resto da vida. Eu nunca deixei de aprender e estudar [...] o que eu aprendi com ela foi a base para eu dar desenvolvimento às minhas habilidades em nível de música e profissional também, como professor (Colaborador 1).

A história de música que dona Cida compôs com o Colaborador 2 é mais familiar, pois ele diz que a conheceu desde que se “conheceu por gente”, por morar próximo à casa dela. E, assim, desde muito pequeno, já ouvia nitidamente as aulas de piano de dentro de sua casa:

O piano ficava na sala da casa dela que, para mim, era uma coisa riquíssima. Uma pessoa ter um piano dentro de casa — ainda hoje eu acho uma coisa muito rica, rica em todos os sentidos possíveis —, eu via aquilo, mas nem sonhava que um dia eu poderia tocar piano. Mas, lá, um belo momento da vida, eu era criança ainda, a minha mãe me colocou, ou eu pedi, eu não sei como isso surgiu, ou até mesmo a dona Cida, mesmo, tenha me incentivado a isso, não posso afirmar, mas ela me ensinou piano por um tempo [...] Eu estudei os primórdios de educação musical formal com a dona Cida que, eventualmente, ela ia lá para a cozinha, e a gente fazendo as liçõezinhas, aí ela falava: “errou esse dó! Comece de novo!”. E a gente ia lá no teclado, com os dedinhos pequeninhos, e de repente a dona Cida vinha: “Não, isso aí não é...” Corrigindo sempre. E aí, eu tinha uns 9 anos, não mais que isso, comecei a cantar no coral da igreja [...] e lá fui cantando até a minha juventude tardia [...] Nessa trajetória, dona Cida sempre esteve presente, sempre incentivando muito. Ela sempre falava de minha afinação e me convidava: “Vamos lá fazer um solo?” [...] Resumindo, se puder resumir isso, a dona Cida foi o princípio da música na minha vida (Colaborador 2).

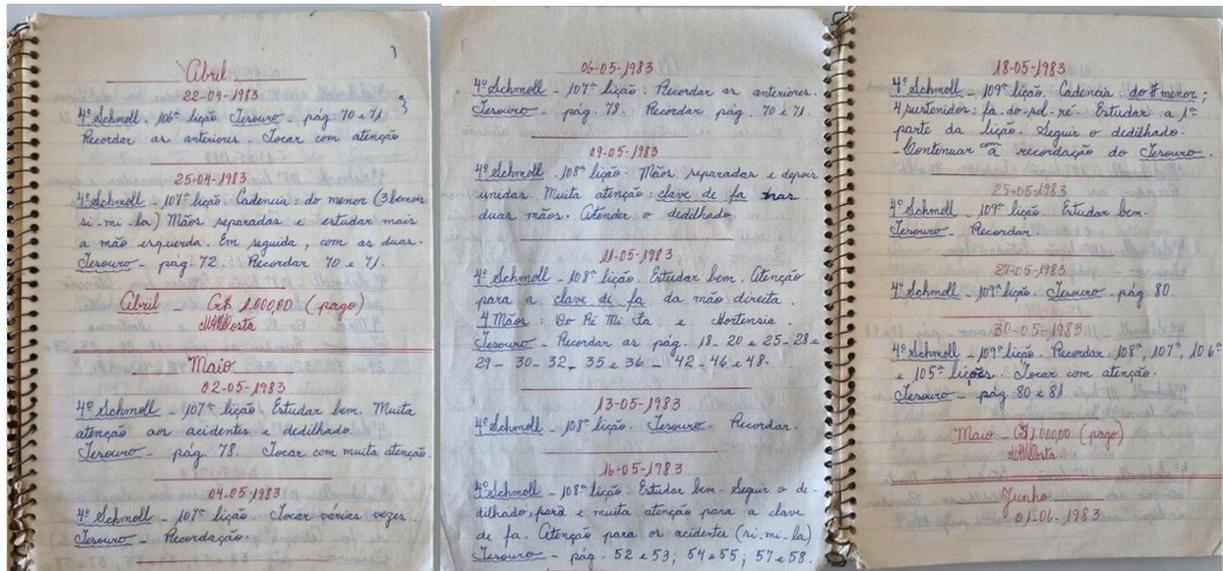
A começar desses depoimentos iniciais, já é possível perceber que, na pretensão de escrever sobre a biografia de alguém, escreve-se mais de uma história, pois sempre haverá a narrativa do protagonista da história bem como daqueles que sustentam a existência dessa narrativa, ou seja, é quase impossível separar o “tempo do autor” do “tempo de sua obra”, já que na construção de uma identidade narrativa continuamente são incorporados novos acontecimentos que, no decorrer do tempo, vão naturalmente estruturando o seu enredo (ABREU, 2022a, p. 6).

## **2.4 Como dona Cida Margarido ensinava**

Com o depoimento do Colaborador 3, foi possível saber qual a metodologia que dona Cida utilizava para dar suas aulas de música. Ela adotava os métodos para piano de Anton Schmoll (1841-1925). Aquele também salienta o quanto ela era organizada com suas aulas e fazia um caderno de anotações para cada aluno de piano.

O Colaborador 1 também lembra o capricho de dona Cida com os cadernos. Ele relata que a escrita dela era muito especial, que os cadernos eram lindíssimos e que ela cobrava dele o mesmo capricho.

Figura 9 – Caderno de anotações



Acervo de Marco Antônio Margarido Costa

Em relação a sua metodologia, o Colaborador 3 conta que, primeiramente, ela sempre tocava a lição para o aluno, em seguida o orientava para que tocasse a mão direita e a mão esquerda separadamente para depois juntar. Nesse momento, ela ficava ao lado do aluno, orientando-o quanto à melodia e ao compasso. Depois que o aluno já estava familiarizado com a peça e que tinha só que estudá-la para aperfeiçoá-la, ela o deixava sozinho e se dirigia a outras dependências da casa, para fazer alguma outra atividade, doméstica, muitas vezes. Como seu esposo tinha um bar, ela fazia pastéis, esfirras, sonhos, docinhos para serem lá vendidos. E assim ela ficava correndo entre a cozinha e a sala atendendo a seus alunos e a seu esposo.

O que me chamava muito a atenção [...] é que depois de um certo tempo a gente ficava sozinho estudando. E ela podia estar fazendo o que fosse, se você errasse uma nota ela dava um grito lá da cozinha: “Olha a mão esquerda, que está errado!” Ela sabia exatamente... Eu acho que, depois que fui estudar música, eu acredito que ela tinha ouvido absoluto, porque era impressionante! Isso me chamava a atenção: “Olha a mão direita! Olha o andamento! Errou uma nota na mão esquerda. Volta! Pode repetir!” E, assim, mesmo cuidando de outras obrigações (Colaborador 3).

Outro detalhe importante que o Colaborador 3 lembra é que praticamente todos os alunos não tinham piano em sua casa, então a casa da professora também era a casa de estudo, da prática. Dessa forma, eles se dirigiam até a sua casa também para estudar e, mesmo assim,

sem ser o dia específico da aula com a professora, conta ele que dona Cida, de onde quer que estivesse, corrigia seus alunos. Era, enfim, um estudo solitário, mas uma “prática solitária dirigida”.

Figura 10 – Alunos de piano de dona Cida Margarido



Acervo de Marco Antônio Margarido Costa

Há que se notar nesses depoimentos o quanto a educação musical vai se protagonizando ao lado da história de dona Cida Margarido, ou, como acena a professora Delmary Abreu, fertilizam-se “teorias e diferentes modos de produzir dispositivos formativos”, já que quem ensina música vive a música, forma-se e forma por ela, engendrando, assim novas histórias, justamente porque sua pedagogia musical orienta pessoas, mesmo que essa orientação seja do outro lado da parede, como no caso de dona Cida (ABREU, 2022a, p. 6).

Além dos estudos de A. Schmoll, que era o método que tinha que ser seguido para aprender tonalidade, ritmo etc., conforme o aluno fosse evoluindo, ela ia introduzindo outras peças, intercalando-as com os estudos de piano: *Pieces for Children*, uma coletânea de músicas editada por Maxwell Eckstein, *Für Elise*, de Beethoven, *Le lac de come*, de Mme G. Galos, *Emma*, A. Schmoll são alguns exemplos.

Figura 11– Partitura de dona Cida Margarido da valsa Emma, de A. Schmoll

The figure consists of three images. The left image is the cover of a book titled 'RECREAÇÕES MELODICAS E PROGRESSIVAS' for piano, by A. Schmoll. It lists 25 pieces in five series. The middle image is the title page of the score for 'EMMA' (Op. 50, No. 4), a waltz by A. Schmoll. The right image shows several pages of the musical score for 'Emma'.

Acervo de Marco Antônio Margarido Costa

Outro método que dona Cida usava para trabalhar teoria musical era o Lições Elementares de Teoria Musical, de Samuel Arcanjo. Ela intercalava esse método com a teoria musical que A. Schmoll também apresentava. Um detalhe interessante que conta o Colaborador 3 é a reação de sua professora do conservatório, quando comentou sobre os métodos pelos quais havia começado seus estudos de música:

Quando comecei a estudar no Conservatório em Tatuí-SP, eu me lembro de ter comentado com a professora que eu estudava pelo método A. Schmoll. E aí a professora disse: “Nossa! Mas, é muito difícil! O A. Schmoll é difícil!” Eu achei estranho aquilo, sabe? Ela expressou essa visão, de que era um método muito difícil para se aprender piano... E o tempo todo a dona Cida só usou o A. Schmoll (Colaborador 3).

Além desses métodos, dona Cida também adotava os métodos de Carl Czerny (1791-1857), Franz Burgmüller (1806-1874) e Ettore Pozzoli (1873-1957).

Figura 12 – Método A. Schmoll – Partes 1, 2 e 3



Fonte: Acervo Pessoal

## 2.5 A pureza da música na constituição do indivíduo

O Colaborador 1 conta, ainda em relação a sua metodologia, que dona Cida, sempre ao iniciar suas aulas, gostava de tocar uma música para mostrar que, como ela tocava, era possível ele tocar também. Ela o convidava para tocar junto e dizia que devagar seria possível tocar:

Ela tinha essa peculiaridade de fazer a gente se sentir importante, se sentir capaz. Ela desenvolvia minha habilidade na área. E com isso eu acreditava que era capaz, que eu poderia (Colaborador 1).

Ele também foi aluno de dona Cida na escola formal e relata que lá ela também tinha o mesmo tratamento. Ela contava histórias dos músicos e tinha uma forma de fazer a narrativa de maneira que deixasse o aluno muito interessado.

Houve uma época em que ela falou de Beethoven. Eu fiquei apaixonado por Beethoven, Tchaikovsky [...] Falando em música, *Pour Elise* [...] Eu consegui tocar *Pour Elise*. A gente tocava muitas vezes. Ela tinha uma tendência de mostrar para a gente que você poderia chegar aonde você quisesse. Não havia impedimento. E a música iria me levar para o mundo. Ela sempre teve essa temática: a música vai me levar para o mundo [...] É a recordação que tenho dela. Eu morei em diversos lugares, aqui no Brasil e fora do Brasil. E em todos os lugares em que ouvia *Pour Elise*, eu me lembrava dela (Colaborador 1).

Ilustra, ainda, o Colaborador 1 que, quando estava fazendo conservatório, conheceu muita gente que hoje está pelo mundo. São grandes cantores de ópera nas casas mais especiais do mundo, e isso o faz lembrar-se muito de dona Cida sempre comentando que tudo era

possível. Ele não seguiu essa carreira, como os colegas, mas eles estavam pelo mundo como era o sonho dela, como era o desejo de dona Cida de que ele estivesse um dia.

Para o Colaborador 2, dona Cida teve uma influência muito grande em sua formação pessoal. Ele fala do foco que tinha e que tem que ter na disciplina para conseguir estudar música. Isso foi um ensinamento muito pontual para ele, de que é preciso treinar, estudar, não pode desistir.

O Colaborador 3 narra um fato curioso quanto às músicas que dona Cida tocava e que lhe chamava muito a atenção. Ela tocava peças populares, como o tango Brejeiro (1893) de Ernesto Nazareth, as peças de Zequinha de Abreu, por exemplo, a Sapequinha (1932). Esta marcha, particularmente era a “cara” de dona Cida, diz ele. Era-lhe uma música muito especial, e vendo-a tocar sempre, pensava em aprendê-la para tocar numa oportunidade, até que sonhou com dona Cida tocando essa peça para ele. Era uma peça que o Colaborador 3 queria aprender a tocar e um dia, de tanto estudar, conseguiu tocá-la!

Figura 13 – Partitura da marcha Sapequinha, de Zequinha de Abreu



Acervo de Marco Antônio Margarido Costa

Figura 14 – Dona Cida Margarido tocando Sapequinha em seu piano



Acervo de Marco Antônio Margarido Costa

## 2.6 A musicalização infantil nas aulas do ensino formal

Como já se sabe, dona Cida foi professora primária no Grupo Escolar Gonçalves Dias de Apiaí. Normalmente, ela lecionava o 4º ano. Como o Colaborador 1 foi aluno dela nesse ano, traz com detalhes como era a aprendizagem musical na escola, faz uma diferenciação do seu fazer docente com as demais professoras da época e que, ao dar aula, “seguia a doutrina do corpo”:

Nos 1º, 2º e 3º anos, as professoras não eram ligadas à área musical. Elas eram mais pragmáticas, algumas mais científicas, mesmo. Nas aulas de dona Cida, tinha aquele ar gostoso, aquela sensibilidade, aquele olhar musical para o aluno. O aluno se sentia bem. Tanto na sala de aula quanto nas aulas de piano na casa dela, ela trazia paz para a gente... tranquilidade. E ela estava sempre pronta a ouvir você. Ela tinha essa disponibilidade. Ela ouvia a todos. Ela não tinha preferência por grupos específicos na sala (Colaborador 1).

Figura 15 – Profas Cida Margarido, Yolanda Bonow, Cecília Hernandez, Elisa dos Santos, Carolina Ferreira e Norma Calazans – 1966



Acervo pessoal

A gente sentia que ela nos amava. Amava a todos. Ela tinha muito amor para compartilhar. E ela ouvia, mesmo que você fizesse uma colocação que não fosse pertinente, mas ela ouvia. Ela estava pronta para ouvir você. Ela falava muito bem, cantava muito bem. A voz dela era muito boa, eu gostava da voz dela. E ela tinha um ouvido muito atento. Ela seguia a doutrina do corpo: ela falava, mas ela tinha dois ouvidos, ou seja, ela ouvia mais do que ela falava em relação aos alunos. Então, a gente se sentia importante. Essa é a temática. Tanto nas aulas de piano quanto nas aulas [...] ela fazia você importante (Colaborador 1).

Nestes excertos, é possível notar bem como a narrativa natural e metodologicamente vai construindo os sentidos da vida, ou seja, ao trabalhar com o outro em constante diálogo, um pressuposto da (auto)biografização, as lembranças vão redefinindo o sujeito dentro da história. Por ter “dois ouvidos”, o da música e o da compreensão, como diz o Colaborador 1, pela música dona Cida ensinava o aluno a se sentir importante (FREITAS; BARGUIL, 2021, p. 289):

E de uma certa forma, ela era uma pessoa de vanguarda, estava a frente de seu tempo. Ela poderia viver tranquilamente a nossa época com toda essa tecnologia que a gente tem disponível [...] O lado musical, a questão da humanização. Ela era humanista. Eu sou católico, mas não apostólico romano, mas ela olhava a todos da mesma forma, fossem de religiões diferentes, de etnias diferentes, ela olhava a todos como pessoas especiais. Ela fazia você sentir especial, porque a música tem isso, né? A música ultrapassa fronteiras, derruba barreiras. Então, eu sentia muito isso: para ela não tinha barreiras para enfrentar as situações da vida e com música... Como diz o próprio provérbio: “quem canta seus males espanta” (Colaborador 1).

Para o Colaborador 1, dona Cida era não só uma pessoa de vanguarda, mas também uma humanista, e tudo isso devido ao fato de ela ter essa formação musical.

## **2.7 A influência de Heitor Villa-Lobos nos ensinamentos de dona Cida**

Quando foi perguntado ao Colaborador 1 se ele participou de algum coral regido por dona Cida, disse ele que participava dos corais nas formaturas da escola, e as músicas que cantavam era hinos pátrios, como O Cisne Branco, músicas folclóricas:

Eu participei dos orfeões da escola, e a gente cantava nas formaturas. Eu me lembro com carinho da minha formatura. Eu tive a oportunidade de cantar na minha formatura [...]. Eram músicas que falavam ao nosso coração, dava prazer de cantar! De uma certa forma, ela fazia com que a gente se apaixonasse pela música. Isso me chama a atenção de dona Cida Margarido. [...] Eu estava tentando lembrar... “Chuí, Chuí!” [...] músicas de cantores da MPB, músicas que tinha uma linha poética no texto. Ela gostava muito da música popular brasileira. Era uma coisa que ela se agradava [...] alguma coisa em francês, mas eu não me lembro. [...] Mas, eram mais canções populares da época e próprias para a faixa etária da gente (Colaborador 1).

Figura 16 – Apresentação do Coral sob regência de dona Cida Margarido em Sessão Solene de Colação de Grau



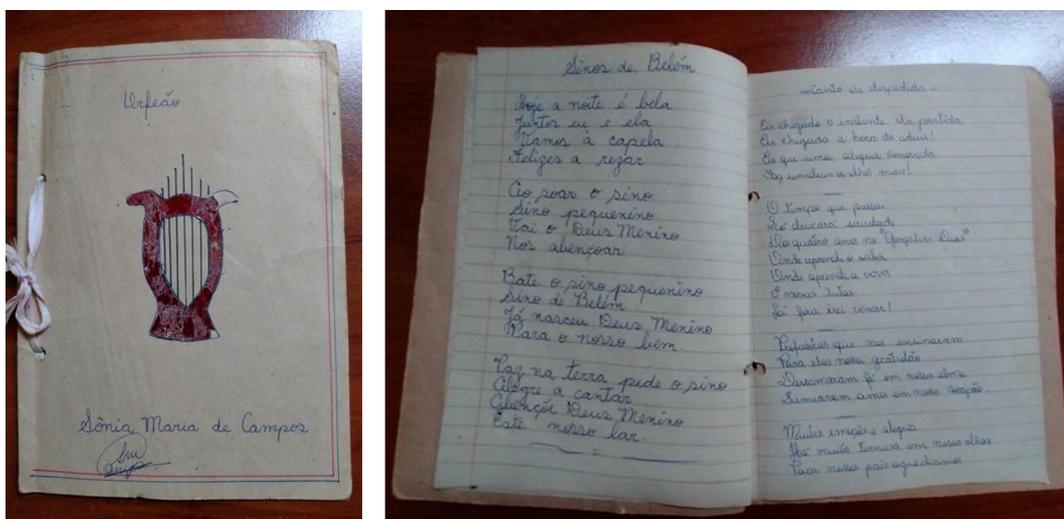
Acervo de Joani Corrêa Prestes

O Colaborador 1 também detalha como era a metodologia de dona Cida nas aulas de música no ensino regular, ao contar que ela trabalhava muito o cânone:

Dona Cida fazia muitos cânone. Meninos com meninas... Ela trabalhava muito esse lado do canto. Primeiro ela treinava os meninos, cantando a parte deles. Depois treinava as meninas, porque o cânone, normalmente, é acessível. Não eram cânone complicados. Eram cânone simples e ficava uma harmonia muito bonita (Colaborador 1).

Também em relação aos procedimentos metodológicos, o Colaborador 2 relata sobre o material que dona Cida confeccionava com os alunos para o canto coral, citando um caderno no qual havia as letras das músicas que ensaiava, algumas até escritas com a letra dela.

Figura 17 – Caderno de Orfeão



Acervo de Sônia Maria de Campos

Além das canções que constam desse caderno (Saci-Pererê, Vale do *Red River*, Independência ou Morte, A Avó, de Olavo Bilac, Sinos de Belém e Canto da Despedida), uma outra música que dona Cida ensaiava e que marcou bastante o Colaborador 2, justamente por ser uma música cheia de mudança de ritmos, foi a folclórica Foi Bôto, Sinhá! (Tajapanema), de Waldemar Henrique da Costa Pereira com letra de Antônio Tavernaro.

Essas músicas revelam a linha musical que dona Cida optava por ensaiar com seus coralistas, e, pelo fato de nelas figurarem diversas temáticas folclóricas e ufanistas, é possível inferir que, na sua formação como normalista da década de 1940, ela tenha tido influência do canto orfeônico de Heitor Villa-Lobos. É pertinente retomar, neste momento, a questão da relevância da conservação de documentações históricas, como este caderninho de orfeão, justamente porque ilustram esses diversos aspectos da vida e cultura de uma determinada época e possibilitam a construção de narrativas acerca do objeto de estudo. Além de preservar a memória, essa documentação tem a sua própria história (OLIVEIRA, 2022, p. 247).

Outra lembrança do Colaborador 2 em relação às músicas cantadas no orfeão é a música Uirapuru, cuja letra ficou conhecida pela interpretação de Nilo Amaro e seus Cantores de Ébano. Além dela, assim como o Colaborador 1, também se recorda de Chuá... Chuá..., de Pedro de Sá Pereira, e acrescenta um novo dado sobre dona Cida Margarido: de que ela também gostava de cantar em serestas, o que, aliás, influenciou muito o Colaborador 2 a se tornar um seresteiro cantando e tocando violão.

Como foi dito na breve biografia de dona Cida na segunda seção deste capítulo, ela cursou a Escola Normal de Itapeva e se formou em 1947. Há que se lembrar de que, em 18 de abril de 1931, o então ministro da Educação e Saúde sancionou o decreto nº 19.890 que assentia o canto orfeônico como uma disciplina oficialmente reconhecida nas escolas do Brasil, ou melhor: ao cursar o primário, que findou em 1935, dona Cida já estava estudando com esse decreto em vigor, o que se depreende que, provavelmente, a sua formação musical realizou-se sob as batutas do grande maestro Heitor Villa-Lobos (BASEIO; SERGL; CUNHA, 2019, p. 98).

Villa-Lobos defendia uma abordagem pedagógica que deveria ter como alvo uma finalidade de cunho social e uma base etnológica. Promover o canto coletivo em ambientes escolares, em atividades nas instituições de ensino e nas celebrações cívicas em espaços desportivos com uma grande participação juvenil, representou uma das estratégias educacionais adotadas pelo compositor brasileiro para alcançar tais metas (BASEIO; SERGL; CUNHA, 2019, p. 99).

Em seu depoimento, o Colaborador 3 se lembra de uma apresentação do coral estudantil de dona Cida na Quadra Coberta, a quadra de esportes da cidade de Apiaí, quando regeu uma significativa música inteiramente solfejada: a Bandinha da Roça.

Figura 18 – Partitura de Bandinha da Roça

Acervo Pessoal

Apesar de a música não ter letra, o apelo à valorização da terra natal, a começar de seu título, bem como a sua apresentação em grandes espaços coletivos se encaixam na proposta orfeônica de educação musical proposta por Villa-Lobos.

Vale lembrar também que, além das serestas, dona Cida gostava de reunir parentes, amigos e conhecidos para fazer Saraus em sua casa, o que vem ao encontro do fato de que, em se tratando de abordagens pedagógicas nem sempre “é fácil realizar uma cartografia da educação musical desenvolvida em todos os estados brasileiros” (SOUZA, 2014, p. 111).

Figura 19 – Dona Cida, regendo, em dia de Sarau na sua casa



Acervo de Marco Antônio Margarido Costa

Para a professora Jusamara Vieira Souza, na área da educação musical, existe um consenso de que os ambientes nos quais adquirimos nossa formação musical são diversos, abrangendo apresentações, espaços públicos, instituições de ensino, conjuntos orquestrais, iniciativas sociais, agrupamentos vocais e instrumentais, bem como outras instâncias. Conseqüentemente, a compreensão dos chamados espaços de formação formal, informal ou não formal na educação musical se expandiu (SOUZA, 2014, p. 112).

Enfim, é bastante perceptível o fato de que dona Cida Margarido foi responsável por expandir a música em quaisquer que fossem as circunstâncias e contextos na cidade de Apiaí, o que demonstra a importância de seus ensinamentos musicais para a cultura e a sociedade apiaiense.

## **2.8 As experiências do canto religioso na educação musical**

Dona Cida Margarido deixou muitos ensinamentos a seus alunos não só como regente de coral escolar, mas de coro religioso também. Para o Colaborador 1, em primeiro lugar, foi fundamental o aprender a ler música, ler música solfejando, o que foi a base para poder prosseguir nos ensinamentos de música. Ele diz que, ao participar dos corais religiosos, esses ensinamentos primordiais o ajudavam muito:

Muitas dicas que ela dava para a gente cantar, na forma como cantar, eu passei para o grupo [...] por eu ter habilidade um pouco mais que os colegas, porque a maioria não sabia música. [...] O regente ensinava a voz, a pessoa memorizava aquilo e cantava sem o auxílio musical. Mas, eu acompanhava direitinho o processo. E, quando havia qualquer errinho, eu falava: “Com licença!” Ela tinha essa particularidade: “Com licença, eu acho que não está muito bem aqui...” Ela podia estar passando por problemas pessoais, mas não transferia isso para a sua didática (Colaborador 1).

Ao continuar descrevendo o processo, o Colaborador 1 pontua essa delicadeza de dona Cida ao corrigir um erro, que ela nunca gritava com o aluno, dizendo que estava tudo errado! Ela nunca foi agressiva. E esta postura, o Colaborador 1 adotou como coralista em outros grupos em que cantou:

Então, quando eu estava num ensaio de coral, eu falava: “Com licença, regente, aqui está precisando acertar isso!” Então, o regente ia lá no harmônio, no órgão, e ensinava adequadamente a forma de se cantar aquela música sacra e até me agradecia. Eu herdei dela essa maneira de falar. (Colaborador 1).

Posteriormente, como regente de coral, o Colaborador 1 disse que também manteve essa postura delicada aprendida com dona Cida. E acrescenta um dado relevante: o amadorismo de quem canta num coral religioso requer a delicadeza na condução da regência:

Na verdade, nos corais que a gente tem, são pessoas voluntárias. Normalmente, são pessoas voluntárias que participam, não são pessoas que têm um grande conhecimento. A não ser nos corais das universidades, mas, nesses corais das igrejas, são pessoas que têm o prazer, que gostam da música, e é preciso ser muito delicado com eles, para que eles possam produzir. E se produz muito, mesmo não sabendo a música, aprendendo de ouvido [...] (Colaborador 1).

O Colaborador 1 relata que nos corais de quatro vozes dos quais participou, as pessoas que tinham mais habilidades musicais ficavam responsáveis por um naipe. Ele era responsável pelo baixo. Outro ponto levantado por ele é que um coral forma família, forma comunidade. Então, a pessoa passa a desenvolver sua solidariedade em relação a seus companheiros. O incentivo, o estímulo para que o outro consiga alcançar uma altura faz parte dessa dinâmica. O cuidado com o outro. Como regente, atualmente, ele tem muito cuidado com as senhoras mais velhas, pois elas estão num momento de vida que precisam ter objetivos, então vão animadamente cantar, já que “a música fortalece a alma; fortalece e cria estímulos para uma série de coisas” (Colaborador 1).

Da forma como o Colaborador 1 descreve, não havia uma distinção de dona Cida como regente de orfeão escolar e regente de coro religioso. Para ele, ela trabalhava da mesma forma. Na visão dela, tudo era música, só o foco era diferente. Enquanto o coro religioso voltava-se para o louvor, a temática do orfeão voltava-se para a socialização das pessoas. Ele pontua o fato de, naquela época em que fazia canto coral com dona Cida, a escola era verdadeiramente pública, porque não havia as escolas particulares, pelo menos em cidades pequenas como Apiaí. Então, num coral, todos cantavam juntos:

O filho do juiz cantava junto com o filho da pessoa que faz a limpeza pública [...]. Na escola, davam-se as mãos uns aos outros, classes completamente diferentes, posições diferentes. E, quando tinha os encontros para ensaiar, a gente levava lanche para os colegas que não tinham condição. Tinha esse lado. Esse lado de você pensar no outro. Isso eu aprendi muito com dona Cida Margarido: pensar no outro. Ela sempre lembrava isso: pensar no outro. E, quando alguém tinha alguma atitude egoísta [...] ela dizia que o egoísmo só atrapalha [...] que a gente tem que ser solidário. Essa é minha caracterização de dona Cida. Era uma mulher fraternal. Ela tinha esse amor fraternal para com todos, tanto no coral sacro quanto no coral estudantil (Colaborador 1).

Observa-se nesse depoimento o quanto as narrativas históricas desempenham um papel significativo tanto no reconhecimento de sua própria identidade quanto na aquisição de

compreensão em relação ao outro. Pela música, dona Cida ensina a seus alunos a serem pessoas reflexivas que, a caminho da busca pela música, encontravam na diversa e até mesmo adversa trajetória da história do outro uma forma de se tornarem cidadãos reflexivos e compassivos (LARSEN, 2016, p. 527).

Já para o Colaborador 2, uma experiência bastante significativa em relação às aulas de canto coral no coro da Igreja Matriz de Santo Antônio de Apiaí foi a marcação do tempo, a condução de dona Cida como regente, pois, ao mesmo tempo em que ela regia, também tinha que tocar o harmônio, pois não havia quem o tocasse:

[...]Tocando, ela tinha que nos reger. Quer dizer, o coral tinha que entender as marcações que ela fazia com a voz, com os gestos da cabeça, ou, às vezes, uma levantada de mão para saber quando ia entrar aquela segunda voz ou um cânone [...] Eu me lembro muito dos ensaios. Os ensaios eram muito frequentes [...] era preciso ensaiar para sair perfeito ou quase perfeito a execução das músicas de coral (Colaborador 2).

Um ensinamento que marcou muito o Colaborador 2 foi quando dona Cida introduziu uma percussão numa canção religiosa, o que, diferentemente de hoje que até bateria tem dentro de uma igreja, não acontecia nas músicas sacras naquela época de 1980:

Eu me lembro que ela trouxe dois cocos, duas metades [cascas] de coco seco para cantar aquela música: ‘Eu quis comer esta ceia agora’. Aí eu batia: /Toc!/ ‘Pois vou /Toc!/ morrer já chegou /Toc!/ minha hora’ /Toc!/ Eu fazia só essa marcaçãozinha. ‘Comei /Toc!/, tomai, é meu /Toc!/ corpo e meu sangue que dou /Toc!/. Vivei no amor! /Toc!/ Eu vou preparar /Toc!/ a ceia /Toc!/ na casa do Pai /Toc!/. E eu lembro dona Cida falando que estava certinho, porque eu tinha que cantar, fazer a percussão, seguir o som... [...] Acho que foi minha primeira, e única, e última apresentação como percussionista (Colaborador 2).

Neste depoimento do Colaborador 2, percebe-se uma inovação tão simples de dona Cida Margarido, que foi a introdução de uma percussão com cascas secas de coco, todavia uma atitude de vanguarda, fazendo história. Se a escuta de músicas religiosas pressupõe um lugar ou momento sagrado, introduzir qualquer instrumento que ferisse aos ouvidos de quem aguarda sons angelicais na solene hora sagrada das missas ou dos cultos religiosos poderia ser considerado um ato muito audacioso. Contudo, dona Cida fez isso com maestria, conseguindo trazer, por meio do som daquele instrumento artesanal, percutido delicadamente por um de seus coralistas, a sutileza do pulso de uma música a qual, no contexto da missa da igreja católica, semanticamente remete à pulsação, remete à vida, porque ela era cantada na hora da comunhão com o sagrado. Vale pontuar, neste momento, o pensamento de André Müller Rech, quando fala sobre as músicas relacionadas à religiosidade, pois elas detêm uma certa especificidade e

determinados significados de vida para quem as escuta e por isso devem ser compreendidas em sua historicidade (RECK, 2017, p. 136).

Figura 20 – Coral da Matriz de Santo Antônio de Apiaí



Acervo de Sônia Maria de Campos

O Colaborador 3 traz um detalhe teórico-musical em relação ao coral religioso, o da transposição das músicas. Dona Cida, depois de receber as músicas que deveriam ser cantadas na missa, reunia-se com a professora Maria José dos Santos, a Zezé, que posteriormente tinha passado a ser a outra organista do coro. Então, elas ouviam o disco compacto que acompanhava as letras das músicas e faziam a transposição das tonalidades daquelas que julgavam ser preciso mudar a tonalidade, para depois começarem os ensaios na igreja. Enfim, sempre havia muita troca entre as professoras para que a música acontecesse.

## 2.9 Dona Cida Margarido e suas colegas

Dona Cida era uma pessoa musical. Ela tinha a leveza da música, a dinâmica da música, a intensidade da música, os gestos musicais, seu “corpo era musical”. E, ao lado desse seu “corpo musical”, era mãe de família, professora primária, fazia quitutes divinos que eram vendidos no comércio de seu esposo.

Para alguns teóricos, o tema da “Mulher”, no cenário contemporâneo do século XXI, é considerado uma área relativamente nova de investigação. Esta questão é frequentemente desconsiderada em termos quantitativos, mesmo em diversas disciplinas das ciências humanas. Assim, faz-se importante examinar essa temática no contexto musical (MOREIRA, 2013, p. 9).

Dessa forma, dando continuidade a essa temática, pergunta-se como a história de mulheres como dona Cida acontece e pode permanecer ao longo do tempo?

Figura 21 – Comércio de Sr. João Costa, esposo de dona Cida Margarido



Acervo de Sônia Maria de Campos

Como bem expressou o Colaborador 3, dona Cida podia e conseguia fazer muita coisa. Seu talento musical era uma carta de apresentação, abria-lhe caminhos, o que fazia com que fosse uma referência na cidade, e isso, de certa forma, poderia causar um certo incômodo a seu esposo. E, justamente por toda a delicadeza que lhe era inerente, era muito cuidadosa no sentido de não se mostrar mais importante do que ele. Ela era professora, sabia música, cantava, era uma referência para as pessoas, era procurada por elas. Ela era uma artista. Dona Cida sabia de todo esse potencial, mas tentava, talvez até inconscientemente, camuflar suas habilidades e competências, para não o magoar. Para o Colaborador 3, o que lhe chamava a atenção era a competência musical de dona Cida. Ele a via por esse protagonismo, pelo seu talento musical.

Para o Colaborador 1, dona Cida estava à frente de seu tempo, porque era multifacetada e sabia distribuir bem o seu papel como profissional, como professora, como mãe, como esposa:

Ela fazia o que podia. Eu não sei como que ela fazia tudo isso, mas ela conseguia fazer [...]. Ela se desdobrava o máximo para fazer tudo. Ela não deixava nenhuma das áreas, não deixava nenhuma brecha [...]. Era uma mulher que estava atenta a tudo e estava sempre disponível. Uma característica dela era ter disponibilidade para tudo e fazer tudo com amor. Essa é a temática dela [...] O sucesso de dona Cida Margarido era o amor por tudo que ela fazia. Ela fazia com amor todas as coisas. Ela pensava no outro, ela tinha empatia muito grande, com a sua família e com a família do outro (Colaborador 1).

Sobre a questão das pesquisas relacionadas a gênero e música, Marcos dos Santos Moreira faz uma minuciosa história da arte demonstrando que elas são bem recentes no Brasil

e traz uma citação bastante pertinente de Gianne Zanella Attalha que vem acrescer no pensamento dos colaboradores desta pesquisa, no sentido de que a música era a voz de dona Cida Margarido:

No último tópico, “Gênero e a carreira musical”, mais específico em relação à música, a autora faz uma abordagem do papel da mulher de outrora explicitando as dificuldades no sentido do trabalho e do comportamento social e afirma que a Música de certa maneira era uma possibilidade da relação de poder, de um “escape” sobre liberdade de expressão e de uma oportunidade de conhecimento formativo na música (ATTALAH, 2011, p. 112 *apud* MOREIRA, 2013, p. 23).

Dona Cida bem como suas colegas foram professoras muito respeitadas à época na cidade. Em relação ao universo predominantemente feminino nas escolas daquele tempo, o Colaborador 1 pontua que aquelas professoras eram muito valorizadas. Além disso, a educação tinha um peso muito grande, era algo rico, e o poder estava no conhecimento. Para ele, elas faziam algo fundamental, ou seja, ensinavam a pensar, e eram mulheres que sabiam de seu poder por meio da educação e o usavam muito bem. Elas o usavam por meio de suas atitudes, comportamento, estilo de vida. Elas formavam de verdade.

Um dado precioso que traz o Colaborador 1 é que, depois que ele foi embora da cidade de Apiaí para prosseguir nos estudos, ao conhecer outras pessoas de sua mesma faixa etária de outras cidades do Estado de São Paulo, como Tietê, Itapetininga, Campinas, percebeu que elas também tinham tido o mesmo aprendizado que ele, ou seja, conforme ele diz, essas professoras eram muito bem formadas. Não era o nível universitário, mas tinham o magistério daquela época, as Escolas Normais formavam excelentes docentes e lhes propiciavam saberem trabalhar e ter o domínio de sua profissão, ou seja, as professoras dessa época “sabiam do poder que tinham e faziam acontecer, porque tinham habilidade e eram capacitadas para isso. Elas sabiam o seu papel e o exerciam muito bem”, como afirma o Colaborador 1. Essa imagem que ele traz é bem significativa: elas tinham o poder nas mãos porque tinham a educação; elas sabiam o que estavam fazendo, porque tinham o conhecimento.

O Colaborador 2 lembra um dado importante em relação à predominância do universo feminino nas escolas também naquele período das décadas de 70 e 80 do século passado. Ele traz a questão de que o professorado feminino estava muito vinculado à maternidade, ao cuidado, ao fato de que a educação estava relegada às mulheres. A propósito, ele ainda vê muito a predominância feminina nas escolas dos dias atuais:

A docência principalmente na fase da alfabetização, na Educação Infantil, é predominantemente feminina, [...] porque ainda existe um preconceito, pelo menos aqui na prefeitura de minha cidade, contra homens atuantes na Educação Infantil, por

exemplo, a trocar crianças nos berçários. Tem que ser as meninas para trocar as crianças. É um preconceito muito grande com os homens na licenciatura, sobretudo na Educação Infantil e no Ensino Fundamental. Se ainda hoje é, naquela época eu penso que era bem mais: a docência considerada uma profissão feminina. (Colaborador 2).

Nota-se, no depoimento do Colaborador 2, o quanto o processo de consolidação da feminização do magistério lá dos idos de 1930 de fato veio, desde aquela época, para ficar (DEMARTINI; ANTUNES, 1933, p. 8). Ainda sobre essa questão da feminização da docência infantil, vindo ao encontro do preconceito citado no depoimento do Colaborador 2, vale a pena citar *ipsis litteris* um trecho do discurso do professor José Feliciano na ocasião da inauguração do edifício da Escola Normal na Praça da República na capital de São Paulo em agosto de 1894:

Vós, em cujos íntimos coroáveis palpita um coração de Mãe, um coração de Esposa, um coração de Filha —, sabeis que a vós impede hoje o melhor esforço em prol da regeneração de nossa espécie. Preparando-vos para tomar a vossos santos cuidados a cultura completa de vossos filhos, a instrução primeira dos tenros novédios que tanto deveis estremecer, preparando-vos para ser Mães integraes, Mães educadoras, para ser verdadeiras Mestras, hão de bendizer-vos os séculos por vir, e haveis de colher os fructos, cujo sabor divino é para algumas egrégias apreciarem (*apud* RODRIGUES, 1930 *apud* DERMATINI; ANTUNES, 1993, p. 8)<sup>8</sup>.

O Colaborador 3, ao narrar sobre a sua convivência com outras professoras que foram destaque nesse universo de Apiaí, principalmente na área musical — recordando-se principalmente da professora Jesus de Nazareth de Oliveira, que tocava violino e cantava muito bem e com quem mantém bastante afinidade até hoje —, destaca o fato de elas desenvolverem uma sensibilidade muito aguçada em relação ao ensinamento não só da música como também da vida. Ele demonstra um respeito por todas elas e fala que estabeleciam uma rede de companheirismo, que desenvolviam essa sensibilidade tanto humana quanto musical. Ele considera essas professoras como pessoas muito importantes e representativas e que sentia muita segurança no que elas faziam e ensinavam, fosse na maneira de reger, de cantar, fosse na de ensinar. E não era mais em uma ou em outra. Era um trabalho em conjunto, de troca. As professoras se uniam pela música.

Mesmo que a feminilização da educação em meados das primeiras décadas do século XIX tenha sido um jogo de cadeiras para a ascensão dos homens às mais altas do magistério,

---

<sup>8</sup> Será que, depois de quase um século e meio, do qual tantas professoras de vanguarda como dona Cida Margarido já provieram, os “tenros novédios” dos berçários de hoje continuarão a ser cuidados apenas pelas professoras? Há que se muito fazer ainda sobre isso, mas é um tema que não nos compete aprofundar neste momento.

os valores na sociedade começaram a sofrer inversões e as mulheres passaram a ter um novo protagonismo (DEMARTINI; ANTUNES, 1993, p. 7).

Figura 22 – Professoras do Grupo Escolar Gonçalves Dias - 1977<sup>9</sup>



Acervo pessoal

Não obstante ao fato de receberem salários mais baixos e estarem sujeitas ao conceito de se ter vocação para o ofício do magistério, o fato é que dona Cida Margarido e suas colegas contemporâneas marcaram a história de Apiaí como professoras competentes, detentoras do saber e por isso muito respeitadas, deixando, assim, um significativo legado à educação da cidade.

## 2.10 Dona Cida como inspiração no processo de formação do docente em música

Em recente artigo apresentado em congresso da Sociedade Internacional para a Educação Musical (ISME)<sup>10</sup>, abordamos a imitação no contexto do processo de ensino e aprendizagem da música, com o propósito de enfatizar a relevância dos professores iniciais na formação de futuros professores de música. Apoiando-se em teóricos que discutem as interações sociais como uma prática reflexiva na preparação de profissionais do ensino musical e tendo como respaldo teórico o processo de musicobiografização, a pesquisa se desenvolveu

<sup>9</sup> Da esquerda para a direita estão as professoras Alice Batista, Mira Antunes, Lourdes Mancebo, Cida Margarido, Marta Cisterna (sentadas). Cecília Hernandez, Yolanda Bonow, Carolina Ferreira, Maria Alice Batista, Maria Salete Martinez, Odineia Machado (em pé na primeira fileira). Neide Fischer, Aracy Tunes, Célia Serrano, M. Odete, Doralice Wiltemburg (em pé na segunda fileira). Maria Aparecida Chagas (atrás).

<sup>10</sup> A XIV Conferência Regional Latino-Americana e VI Pan-Americana sobre Educação Musical foi realizada em Santiago, Chile, de 3 a 6 de outubro de 2023.

por meio da análise de depoimentos coletados em variados ambientes de educação musical (HERNANDEZ; EUFRÁSIO, 2023, p. 1).

Como tais docentes podem configurar-se como um ponto de inspiração para que o aprendiz de música se forme um músico ou um futuro professor de música, é possível partir da ideia de que a narrativa da pessoa relacionada à música, a maneira como se envolve com essa manifestação artística, permite destacar a intrínseca natureza da musicobiografização, profundamente interligada com os padrões de comportamento e ações. Nesse contexto, é impossível dissociar a história pessoal do indivíduo de sua relação com a música (ABREU, 2022b, p. 15).

Se não restam dúvidas de que a história pessoal de dona Cida Margarido está intimamente ligada com a música, neste meu processo de formação docente também não é possível dissociar a música da minha história pessoal. Essa abordagem contribui para a identificação das mudanças ao longo da jornada de um estudante de música, delineando, assim seu perfil como um futuro professor de música (SILVA, 2016).

No início deste capítulo, foi descrito um episódio de ensaio de orfeão, quando dona Cida segurava a nota nas pontas do dedo para que não se entrasse errado no compasso da música. Assim como essa lembrança, no decorrer das entrevistas, conforme as narrativas se desenrolavam, foram inúmeros os exemplos em que as memórias dos colaboradores se entrecruzavam com as minhas.

Ao se lembrar de um ensaio da canção folclórica Foi boto, Sinhá!, o Colaborador 2 não se recordava do nome da música. Então, cantarolou a introdução que dona Cida havia adaptado para a canção com as onomatopeias “Nã! Nã-nã-nã...”:

Figura 23 – Primeiros compassos da canção Foi boto, Sinhá! (Tajapanema)

The image shows a musical score for the first six measures of the song 'Foi boto, Sinhá!'. The score is in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 60. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The lyrics are: 'Nã! Nã-nã-nã-nã. Nã! Nã-nã-nã-nã. Nã! Nã-nã-nã-nã. Nã! Ta-ja-pa-ne-ma-cho-rou no ter-rei-ro! No ter-rei-ro!'.

Fonte: Acervo pessoal.

E, assim que ele terminou o último Nã!, ou seja, a primeira nota do 4º compasso, eu entrei ao mesmo tempo com o Colaborador 2 cantando a melodia : “Tajapanema chorou no terreiro, no terreiro!”. A partir das entrevistas com os colaboradores desta pesquisa, a

constituição do indivíduo ia se tomando cada vez mais forma musical não só pelas linhas de cada música lembrada propriamente dita como pelas linhas das narrativas que eram constituídas no momento. Quando as histórias de suas vidas eram narradas, também se traçavam perfis (auto)biográficos tanto dos entrevistados quanto de mim como entrevistadora (MOTA, 2017, p.7).

O pulso proposto por dona Cida na canção Tajapanema remete a mais que uma marcação rítmica musical. Ao trazê-lo à lembrança e notá-lo ainda tão fortemente marcado, depois de tanto tempo, é possível entender a abordagem da pesquisadora Delmary de Abreu, no sentido da necessidade de se analisarem os componentes relativos à história da educação musical, ao pedagógico-musical e à biografização com a educação musical de uma educadora com vistas à compreensão da educação musical no contexto em que esses elementos estão inseridos (ABREU, 2019; 2020). Ou, em outras palavras, a trajetória de dona Cida e sua performance como professora de música legou uma pedagogia musical capaz de constituir um outro indivíduo musical, e isso corroborou para torná-la um ícone na construção da história musical dentro do contexto sociocultural da cidade de Apiaí.

Figura 24 – Coral do Clube da Vovó de Apiaí regido por dona Cida Margarido



Acervo de Marco Antônio Margarido Costa

Nas aulas de piano, nos ensaios dos corais, fosse do orfeão escolar, do coro da igreja ou do coral da terceira idade, nos saraus e nas serestas, dona Cida Margarido procurava proporcionar a todas a essas pessoas que com ela faziam música um contínuo processo de formação intimamente vinculado à musicalização, de forma que a construção dessa narrativa pudesse levá-las a consolidar a identidade de cada uma.

Se Delmary Abreu, ao revisitar Paul Ricoeur (1913-2005), disse: “penso que compreender é compreender-se diante da música” (ABREU, 2022a, p. 7), então é possível considerar que parte da constituição dos indivíduos, que tiveram contato com a música desde cedo e continuaram tendo depois de adultos, advém justamente desse processo de musicalização encontrado nos seus primeiros instrutores musicais que, neste contexto da cidade de Apiaí, é representado por dona Cida Margarido e seus ensinamentos musicais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer das reflexões realizadas até o momento, abordamos a trajetória da história de dona Cida Margarido, educadora musical na pequena localidade de Apiaí, no interior do Estado de São Paulo. Ainda que restrita a um período de apenas uma década, abrangendo os anos de 1970 e 1980, o propósito deste trabalho residiu na análise das práticas musicais decorrentes do ensino de música de dona Cida que, ao moldarem-se numa narrativa, constituíram-se numa história.

Apesar de aparentar um longo período desde daqueles anos até o momento atual, e essa distância temporal não ser tão vasta quanto se imagina, a sociedade e a cultura da cidade de Apiaí já passaram por transformações significativas e continuam a evoluir. Por isso, com o objetivo de evitar que as narrativas relacionadas às práticas musicais dessa comunidade sejam esquecidas e de se estabelecer um alicerce histórico-musical para a região, optamos por tomar a perspectiva histórica como o ponto de partida para a elaboração deste estudo.

Quando analisamos as práticas musicais de dona Cida sob essa perspectiva histórica, deparamo-nos com o grande desafio de evitar a idealização do passado, já que o propósito do trabalho era revisitar e documentar a contribuição musical de uma das professoras de música mais antigas e respeitadas da cidade e que desempenhou um papel fundamental na prática educacional, influenciando, assim, a cultura e a sociedade da época.

Em relação ao fato de como dona Cida compunha a sua história concomitantemente a de seus alunos, foi possível entender que a história de um professor envolvido com o processo inicial de musicalização causa um significativo impacto no percurso de vida do aprendiz, influenciando-o no processo de sua constituição, seja como um futuro músico, seja como um futuro professor de música ou de outra disciplina. Na composição das narrativas sobre dona Cida, notou-se o quanto os relatos (auto)biográficos permitiam aos colaboradores desta pesquisa se apropriarem de sua própria história, deixando-os à vontade para compartilharem suas histórias lembradas. Talvez, tudo isso advenha do fato de que, ao abordar a biografia de alguém, está-se, na realidade, tratando-se de mais de uma história, já que a narrativa sobre um protagonista pressupõe necessariamente a narrativa de outros personagens, para que, finalmente juntas, elas possam desvendar uma outra trama em que a principal personagem é a educação musical.

E essa percepção foi notável no decorrer dos depoimentos, ou seja, o crescente protagonismo da educação musical ao lado da história de dona Cida Margarido, afinal a professora não só vivenciava e ensinava música, como também se desenvolvia e moldava o seu

aluno por meio de seus ensinamentos musicais, gerando, dessa forma, novas narrativas. Ou, em outras palavras, pode-se dizer que a pedagogia musical de dona Cida foi um norte para muitos de seus alunos.

Tudo isso foi possível constatar nos excertos das entrevistas, quando se tornava evidente como a narrativa, de maneira natural e metodológica, vai gradualmente dando forma aos significados da existência daqueles alunos como pessoa. Nos relatos em que se contava como nas aulas de música o interagir com o outro era um diálogo constante estabelecido por dona Cida, notou-se um dos pressupostos da (auto)biografização, ou seja, o fato de que as memórias reconfiguram o indivíduo dentro de um dado contexto sócio-histórico.

Outro importante fato trazido no decorrer das análises realizadas foi a provável influência de Heitor Villa-Lobos na prática docente de dona Cida Margarido. Fazendo uma breve recapitulação, em 18 de abril de 1931, o então Ministro da Educação e Saúde promulgou o Decreto nº 19.890, que oficialmente reconheceu o canto orfeônico como uma disciplina nas escolas do Brasil. Destarte, quando dona Cida estava cursando o ensino primário, que se encerrou em 1935, esse decreto já estava em vigor. Sem falar que ela se formou normalista na década de 1940. Portanto, é plausível inferir que a sua formação musical provavelmente ocorreu sob a influência do renomado maestro Heitor Villa-Lobos e, por isso, parte de seu repertório de ensino tenha sido composto por músicas de temáticas folclóricas e nacionalistas. A constatação de tal repertório adveio da documentação levantada durante a pesquisa, o que ratifica a importância da preservação de documentos históricos para uma pesquisa como esta, uma vez que eles ilustram vários aspectos da vida e da cultura de uma determinada época, permitindo que sejam (re)construídas as narrativas relacionadas ao objeto de estudo.

Todavia, é prudente lembrar o fato de não ser tão fácil assim mapear e circunscrever uma dada metodologia pedagógica adotada à época por dona Cida Margarido, justamente porque a área da educação musical traz diferentes ambientes nos quais seja possível ocorrer dada formação, sejam eles formais ou informais, como no caso dos saraus e das serestas de que dona Cida participava e, conseqüentemente, também ensinava.

Além desses espaços descontraídos de fazer musical, dona Cida também educava musicalmente por meio do canto religioso. Fazia mais que isso: ousava! Numa época em que os instrumentos de percussão eram inimagináveis num coral sacro, ela introduz uma percussão feita com duas simples cascas secas de coco. Embora pareça algo muito elementar, pode-se considerar uma ação audaciosa de sua parte, já que poderia ferir a ortodoxia dos fiéis, ao incorporar um instrumento que poderia ser considerado mundano para aqueles que esperam sons angelicais durante as solenes missas ou cultos religiosos em ambientes considerados

sagrados. No entanto, dona Cida realizou essa introdução com grande habilidade, conseguindo ressignificar, por meio do som delicado desse instrumento artesanal, as músicas relacionadas à religiosidade, destacando sua especificidade e os significados de vida delas advindas para seus ouvintes, enfatizando a importância de compreendê-las dentro de um determinado contexto.

O viés religioso de dona Cida também se manifestava em outros ambientes de formação, como nas salas de aula da educação formal, onde foi possível observar, a partir das narrativas sobre suas aulas de musicalização, tanto a construção da própria identidade do aluno quanto a promoção do altruísmo, no sentido da compreensão e valorização do outro. Por meio da música, dona Cida instruía seus alunos a se tornarem indivíduos reflexivos que, ao buscar a música, também encontram nos diversos e até mesmo adversos percursos de vida do outro que estava a seu lado uma maneira de se tornarem cidadãos igualmente reflexivos e compassivos.

Além do trato cuidadoso com todas essas memórias que iam delineando a história desta educadora musical, outra questão delicada explorada foi o fato de como algumas mulheres, exemplificadas por dona Cida Margarido, alcançaram o reconhecimento como professoras e, no caso dela, como educadora musical na pequena cidade de Apiaí, e qual foi a explicação para o fato de essas professoras, que também concluíram sua formação na década de 1940, terem se tornado figuras proeminentes na educação nessa região do Vale do Ribeira nas décadas de 1970 e 1980. A partir das narrativas que foram construídas no decorrer deste trabalho, foi possível inferir que a competente prática docente, a detenção do saber e o respeito por parte da sociedade em que estavam inseridas naquela época como relevantes profissionais do ensino é que delinearam essas professoras como mulheres detentoras de um poder, poder esse que, talvez, elas nem tivessem consciência, mas que a inscreveram na história docente dentro da referida comunidade.

Também veio à baila no decorrer do trabalho, o fato de que as professoras tinham um forte vínculo com a maternidade e o cuidado pelas crianças e, por isso, a responsabilidade pela educação muitas vezes ser atribuída às mulheres. Embora a feminização do campo educacional nas primeiras décadas do século XIX tenha resultado em uma mudança na hierarquia profissional, permitindo que homens ocupassem posições de maior prestígio no magistério, a sociedade passou por transformações que deram às mulheres um novo papel de destaque. E, apesar de enfrentarem salários mais baixos e a persistente ideia de que a vocação era um requisito para o ensino, dona Cida Margarido e suas contemporâneas marcaram a história de Apiaí como professoras competentes, detentoras de conhecimento e, por isso, altamente respeitadas, deixando, assim, um legado significativo para a educação da cidade. Afinal, essas professoras estabeleciam uma rede de colaboração mútua, desenvolviam uma sensibilidade

apurada não apenas para o ato de ensinar, mas também para o enfrentamento da vida como um todo.

Dessa forma, essas professoras puderam se tornar uma fonte inspiradora para que seus alunos se desenvolvessem como professores, ou no caso, como músicos ou futuros professores de música. Assim, foi possível partir do princípio de que as narrativas pessoais ligadas à música e a maneira como alguém se envolve com essa forma de expressão artística destacam a intrínseca natureza da musicobiografização, a qual está profundamente interconectada com os padrões de comportamento e ações. Sob essa ótica, foi possível compreender que a história pessoal de um indivíduo está inextricavelmente ligada à sua relação com a música. Portanto, os docentes que compartilham com seus alunos suas experiências e narrativas relacionadas à música podem servir como modelos inspiradores, demonstrando como essa conexão profunda com a música molda suas vidas e carreiras e, dessa maneira, motivam seus aprendizes a seguirem caminhos similares como músicos, professores de música ou professores de outras áreas.

Sem dúvida, a história pessoal de dona Cida Margarido está profundamente entrelaçada com a música. Da mesma forma que, em meu processo de formação docente, é impossível separar a música de minha própria história pessoal. Essa reflexão desempenha um papel crucial no sentido de ajudar na identificação das transformações ao longo da jornada de um estudante de música, o que, por sua vez, molda o seu perfil como um futuro professor de música. Por meio das entrevistas realizadas com os colaboradores desta pesquisa, tornou-se evidente como cada indivíduo se reconstruía com as narrativas. Cada vez mais havia uma ligação à música, não apenas pelas melodias de canções que eram lembradas, mas também pelas histórias que eram compartilhadas. À medida que as narrativas de suas vidas eram contadas, não apenas se delineavam os perfis (auto)biográficos dos entrevistados, mas também desta entrevistadora, colaborando para a compreensão mais profunda de educação musical no contexto em que todos nós estávamos inseridos. Em outras palavras, a trajetória de dona Cida e sua atuação como professora de música legaram uma pedagogia musical que teve o poder de moldar outros indivíduos musicalmente. Isso contribuiu para solidificar seu *status* como um ícone na construção da história musical dentro do contexto sociocultural da cidade de Apiaí.

Nas aulas de piano, nos saraus, nas serestas, nos cantos do orfeão escolar, do coro da igreja ou do coral da terceira idade, dona Cida Margarido se esforçava para proporcionar a todas as pessoas que faziam música com ela um contínuo processo de formação intimamente relacionado à musicalização, com vistas à consolidação da identidade única de cada um. Em resumo, torna-se evidentemente claro que dona Cida Margarido desempenhou um papel

fundamental na difusão da música em diversos contextos e circunstâncias na cidade de Apiaí, destacando, assim, a significativa contribuição de seus ensinamentos musicais para a cultura e a sociedade local. Por fim, espera-se que este trabalho, contendo fragmentos da história musical de Apiaí, possa dar início a construção de um novo capítulo sobre a tradição musical dessa cidade.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Delmary Vasconcelos de. A história de vida aguçada pelos biografemas: um recorte da história de Jusamara Souza com o campo da educação musical. **Revista da Abem**, Londrina, v. 27, n. 43, p. 150-167, 2019. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/856>. Acesso em: 15 jan. 2023.

ABREU, Delmary Vasconcelos de. A musicobiografização como intriga narrativa: um ensaio teórico entre pesquisa (auto)biográfica e educação musical. **Orfeu**, Florianópolis, v. 7, n. 1, p. 4-22, 2022a. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/2525530407012022e0102>. Acesso em: 10 set. 2023

ABREU, Delmary Vasconcelos de. História de vida de uma intelectual brasileira: Jusamara Souza e seus desafios epistemológicos com a Educação Musical. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica**, [S. l.], v. 5, n. 13, p. 243–260, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/7409>. Acesso em: 15 set. 2023.

ABREU, Delmary Vasconcelos de. Um ensaio sobre a musicobiografização como uma vertente para a pesquisa (auto)biográfica em educação musical. **Revista da Abem**, João Pessoa, v. 30, n. 2, art. e30202, 2022b. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/viewFile/1099/631>. Acesso em: 01 jun. 2023.

ALMEIDA, Jéssica. Perspectivas da pesquisa (auto)biográfica para a educação musical: um exercício metanarrativo. **Orfeu**, Florianópolis, v. 7, n. 1, p. 2-24, 2022. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/21612>. Acesso em: 18 out. 2023.

BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana; CUNHA, Maria Zilda da; SERGL, Marcos Julio. Heitor Villa-Lobos, a formação musical da criança e do jovem entre o estético e o ideológico. **Literartes**, [S. l.], v. 1, n. 10, p. 86-106, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/160032>. Acesso em: 07 set. 2023.

BUENO, Belmira Oliveira et al. Histórias de vida e autobiografias na formação de professores e profissão docente (Brasil, 1985-2003). **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 32, n.2. maio/ago. 2006. p. 385-410. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/D3dkY9Z7VMn8WxY64Nv5gpd/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 dez. 2022.

DEMARTINI, Zeila de Brito Fabri; ANTUNES, Fátima Ferreira. Magistério primário: profissão feminina, carreira masculina. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 86, p. 5-14. 1993. Disponível em: <https://publicacoes.fcc.org.br/cp/article/view/934>. Acesso em: 11 dez. 2022.

DEMO, Pedro. **Pesquisa e informação qualitativa: aportes metodológicos**. Campinas: Papyrus, 2001.

EUFRÁSIO, Vinícius. Práticas musicais em Formiga/MG: um olhar para o século XIX. **R. Científica UBM**, Barra Mansa-RJ, ano XXIX, v. 21, n. 41. 2. p. 104-122, 2019. Disponível em: <https://revista.ubm.br/index.php/revistacientifica/article/view/925>. Acesso em: 12 dez. 2022.

FREITAS, Bruno Miranda; BARGUIL, Paulo Meireles. Histórias de vida e pesquisa (auto)biográfica: contribuições para a formação da identidade docente. **Revista Educar Mais**, Pelotas-RS, v. 5, n. 2, p. 280-293, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.15536/reducarmais.5.2021.2242>. Acesso em: 30 ago. 2023.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GREENFIELDS. Intérprete: Nilo Amaro e Seus Cantores de Ébano. Compositor: Frank Miller et al. In: **Seleção de Ouro**. Intérprete: Nilo Amaro e Seus Cantores de Ébano. [s.n.]: Columbia/Legacy, 2000. Spotify, faixa 11, (3:07). Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3ShMtpQSWAVm9WMbOLImIc?highlight=spotify:track:0jCZc85Aqy5o0TE6N8pZ0B>. Acesso em: 23 nov. 2022.

GREENFIELDS. Intérprete: The Brothers Four. Compositor: Frank Miller et al. In: **The Brothers Four: Best of 1958-1961**. Intérprete: **The Brothers Four**. [s.n.]: Columbia/Legacy, 2015. Spotify, faixa 3, (3:02). Disponível em: <https://open.spotify.com/artist/0nd3tsqHVtnAWBCQgwtbIz>. Acesso em: 23 nov. 2022.

HERNANDEZ, Josélia Maria Costa; EUFRÁSIO, Vinícius. Ponto de inspiração: a influência dos primeiros professores de música na formação docente. In: CONFERÊNCIA REGIONAL LATINOAMERICANA DA ISME, XIV.; PAN-AMERICANA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, VI., 2023. **Actas**. Universidade Metropolitana de Ciências da Educação (UMCE) e Sociedade Internacional de Educação Musical (ISME): Santiago-Chile. (submetido à publicação).

LARSEN, Juliane. Historiografia musical e identidade: apontamentos a partir da Teoria da História de Jörn Rüsen. In: ENCUESTRO IBEROAMERICANO DE JOVENES MUSICÓLOGOS, III, 2016, Sevilla. **Actas**. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (CESEM - FCSH): Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2016. p. 524-533. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/312087121\\_HISTORIOGRAFIA\\_MUSICAL\\_E\\_IDENTIDADE\\_APONTAMENTOS\\_A\\_PARTIR\\_DA\\_TEORIA\\_DA\\_HISTORIA\\_DE\\_JORN\\_RUSEN](https://www.researchgate.net/publication/312087121_HISTORIOGRAFIA_MUSICAL_E_IDENTIDADE_APONTAMENTOS_A_PARTIR_DA_TEORIA_DA_HISTORIA_DE_JORN_RUSEN). Acesso em: 30 nov. 2022.

LOMBARDI, Maria Rosa et al. A entrevista semiestruturada. In: LOMBARDI, Maria Rosa et al. (Org.) **O prazer da entrevista em pesquisas qualitativas**. Curitiba: CRV, 2021. p. 57-86.

MANZINI, Eduardo José. A entrevista na pesquisa social. **Didática**, São Paulo, v. 26/27, p. 149-158, 1990/1991.

MANZINI, Eduardo José. Entrevista semiestruturada: análise de objetivos e de roteiros. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE PESQUISA E ESTUDOS QUALITATIVOS, 2, 2004, Bauru. A pesquisa qualitativa em debate. **Anais...** Bauru: USC, 2004. CD-ROOM. ISBN:85-98623-01-6. 10p.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. Fundamentos de metodologia científica. 8. ed. São Paulo: Atlas, 2017.

MOREIRA, Marcos dos Santos. **Mulheres em bandas de música do Nordeste do Brasil e no Norte de Portugal**. 2013. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=81355](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=81355). Acesso em: 16 jan. 2022.

MOTA, Lucius Batista. **Identidades profissionais: um estudo de narrativas (auto)biográficas de professores de oboé**. 2017. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/15135>. Acesso em: 17 jan. 2022.

OLIVEIRA, Maria Marly de. **Como fazer pesquisa qualitativa**. Petrópolis: Vozes, 2007.

OLIVEIRA, Vinícius Eufrásio de. **Música na Princesa D’Oeste Mineiro: uma cartografia das práticas, formações e espaços educativos em Formiga**. Belo Horizonte-MG, 2022. 540 f. Tese. (Doutorado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Brasil.

RECK, André Müller. **Narrativas religiosas no ensino superior em música: uma abordagem (auto)biográfica**. 2017. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/13144>. Acesso em: 18 jan. 2023.

ROCHA, Edite; EUFRÁSIO, Vinícius. “Pedir pras Almas”: práticas de sufrágio e cantoria na memória de cidadãos claudieneses. **Revista brasileira de História da Religião**, [S.l.], a. 12, n. 34, p. 285-312, 2019. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/article/view/47007>. Acesso em: 28 set. 2023.

SILVA, Hélio. **Rio Menino** – marcha rancho. S.l.: Gravadora ABAS – Estúdio Sonart, 14 jun. 1986. Facebook: Tião Siqueira. Apiaí, 16 ago. 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/100003749610867/posts/pfbid0tWU37kgj92bhYB2tTh72ktDEi5S JzP131SA9ScKp82MdgHrE2ydLtRqbnDRkVACpl/?d=w&mibextid=j8LeHn>. Acesso em 25 out. 2023.

SILVA, Maria Goretti Herculano. **Ao tecer somos tecidos: (re) significando a docência na constituição do habitus em estudantes de música – licenciatura**. Fortaleza-CE, 2016. 166 f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Ceará, UFC, Brasil.

SILVA, Marilda da; SGOBBI, Isabela Vincenzo; CARLINDO, Eva Poliana. **O uso da (auto)biografia em pesquisas brasileiras (2001 – 2010): a consolidação de uma tendência metodológica**. Educação: Teoria e Prática, Rio Claro, v. 27, n. 54, p. 175-193, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/educacao/article/view/10127>. Acesso em: 19 jan. 2023.

SOUZA, Jusamara Vieira. Sobre as várias histórias da educação musical no Brasil. Revista da ABEM, Londrina, v. 22, n.33, p. 109-120, 2014. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/476>. Acesso em: 15 set. 2023.

## **APÊNDICE A – Termo de consentimento para participar de pesquisa acadêmica**

O(a) senhor(a) está sendo convidado(a) para colaborar com uma pesquisa acadêmica. Pedimos que atente para este documento com cuidado antes de consentir participar deste trabalho. Se houver algum termo ou frase que o(a) senhor(a) não compreenda, por favor, não hesite em discutir com o pesquisador principal deste estudo ou com um membro da equipe de pesquisa para obter esclarecimentos.

A finalidade deste Termo de Consentimento é fornecer informações sobre a pesquisa e requisitar sua autorização para ser um participante no estudo.

Esta entrevista integra a pesquisa intitulada *Das professoras de música que fizeram história na cidade de Apiaí-SP: uma pausa para a história de dona Cida Margarido como educadora musical*, realizada como um dos requisitos para a conclusão de curso no âmbito da Licenciatura em Música da Universidade de Brasília (UnB) – Universidade Aberta do Brasil (UAB).

O presente estudo é realizado pela discente Josélia Maria Costa Hernandez sob a orientação do Prof. Dr. Vinícius Eufrásio e tem como objetivo geral registrar o legado musical da professora e regente de música, Maria Aparecida Margarido Costa, dona Cida Margarido, a fim de dar início a um processo de registro e preservação da memória e da história musical da cidade de Apiaí, Vale do Ribeira, interior do Estado de São Paulo.

Destacamos que, se em algum momento durante sua participação neste estudo, o(a) senhor(a) se sentir desconfortável, tem o direito de interrompê-lo a qualquer momento. É fundamental ressaltar que a participação neste estudo é voluntária, não implica em nenhum custo ou remuneração, e tem como objetivo principal contribuir para a geração de conhecimento sobre o tema em análise. Caso deseje, o participante terá acesso às informações coletadas, às suas contribuições e aos resultados da pesquisa, com a devida assistência da equipe de pesquisa.

Os pesquisadores assumem a responsabilidade de garantir o anonimato e a privacidade dos participantes da pesquisa, bem como a confidencialidade e o sigilo dos dados coletados, caso seja solicitado pelos participantes. Após a conclusão da análise, os dados coletados serão arquivados pelos pesquisadores para fins de referência futura pelo período de até cinco anos.

Destacamos que as informações coletadas nunca serão divulgadas de forma que possam ser diretamente associadas a indivíduos específicos, assegurando, assim, a preservação da privacidade de todos os participantes deste estudo.

Caso surjam dúvidas sobre a natureza ética desta pesquisa, os participantes estão convidados a entrar em contato diretamente com os pesquisadores. O(a) senhor(a) pode fazê-lo por meio do endereço de e-mail [joseliahernandez@gmail.com](mailto:joseliahernandez@gmail.com), para falar com Josélia Maria Costa Hernandez ou por meio do endereço de e-mail [vni\\_mus@hotmail.com](mailto:vni_mus@hotmail.com), para se comunicar com o Prof. Dr. Vinícius Eufrásio, que é o orientador deste estudo.

Agradecemos sinceramente pela sua colaboração neste projeto de pesquisa.

## ANEXO A – Rio Menino (Helio Silva)

Faz muito tempo que eu ainda nem existia  
Em uma era muito antiga sem maldade  
Foi descoberto por um bravo bandeirante  
Um pedacinho de uma terra de bondade.

Nome do herói Francisco Xavier da Rocha  
Quem descobriu este meu velho torrão  
Veio de longe, veio de Minas Gerais  
Com seus escravos no tempo da escravidão.

Salve, seu segundo centenário!  
Salve, seus duzentos anos!  
Salve, seu aniversário!

Rio Menino foi o nome que lhe deram  
Naqueles tempos da primeira povoação  
Era riacho pequenino de verdade  
Que até hoje nos relembra a tradição.

Rio Menino de águas claras e cristalinas  
Terra dos sonhos que Jesus abençoou  
Ouro maciço por aqui foi descoberto  
em suas margens que Francisco revelou.

Salve, seu segundo centenário!  
Salve, seus duzentos anos!  
Salve, seu aniversário!

Salve, o herói Francisco Xavier da Rocha!  
Morro do Ouro, esta velha tradição!  
Salve, Capoeiras, seu primeiro povoado!  
Meu Santo Antônio e Vila Velha do Pião!

O velho arquivo para nós ficou na história  
Duzentos anos que marcou o calendário  
Salve, a terra de riquezas minerais!  
Salve, a Camargo e a Princesa do Calcário!

Salve, seu segundo centenário!  
Salve, seus duzentos anos!  
Salve, seu aniversário!