

MUSICALIDADE, COGNIÇÃO E ESTÉTICA: REALIDADES DA CLÍNICA MUSICOTERÁPICA

Clara Márcia Piazzetta¹

RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre a percepção estética na Musicoterapia a partir de bases clínicas com autorização para publicação. Os conceitos de base são: *music child*, *condition child* e *Musicing* importantes para a compreensão do tratamento. Esta proposta não busca desvelar um processo musicoterapêutico, mas, sim os sentidos das estruturas musicais quando em consonância com a *music child*. Um resultado encontrado e discutido no texto é o aspecto da “ampliação”, pois uma ampliação da musicalidade é simultânea à ampliação das condições gerais do cliente. A percepção estética musical integra a cognição e fornece bases clínicas para o uso da música como terapia.

Palavras-chave: Musicalidade; Cognição; Estética; Musicoterapia Músico Centrada

ABSTRACT

This article presents a reflection on the aesthetic perception in Music Therapy from clinical basis, with permission for publication. The basic concepts are: *music child*, *condition child* and *Musicing*, which are important to understand the clinical treatment. This proposal does not seek to uncover a music therapy process, but rather the senses of musical structures in line with the *music child*. A result found and discussed in the text is the aspect of "extension" because an extension of the musicality is simultaneous to the extension of the general conditions of the client. Musical aesthetics perception integrates cognition and provides clinical basis to the use of music as therapy.

Keywords: Musicality; Cognition; Aesthetics; Music Centered Music Therapy.

INTRODUÇÃO

O processo musicoterapêutico que gerou este artigo desenvolveu-se do ano de 2006 a 2009. Durante as oitenta e três sessões individuais realizadas as transformações pessoais acompanharam as mudanças nos contextos musicais sem, contudo, perder o contato com algumas características estruturais e estéticas musicais.

¹ Musicoterapeuta clínica, Docente em Musicoterapia, participante do Colegiado de Musicoterapia – Faculdade de Artes do Paraná, integrante dos grupos de Pesquisa NEPIM/FAP-CNPq e NEPAM/UFG-CNPq, email: musicoterapia.atendimento@gmail.com

Ao discorrer sobre “cirandas” e “sambas”, linguagem musical predominante, não se pretende abordar sobre a importância da cultura e da inserção cultural do cliente, nem tão pouco desconsiderar esses aspectos. Esses exemplos musicais, bem como, suas particularidades estéticas são considerados aqui o terreno fértil para um crescimento pessoal. Acredita-se que essas linguagens musicais acolheram as particularidades da musicalidade do cliente de modo a permitir tanto o desenvolvimento pessoal quanto musical. Desse modo, musicalidade e cognição formaram uma engrenagem potente, a expansão da musicalidade proporcionou o encontro consigo mesmo, e os aspectos cognitivos ampliaram a capacidade de interação e percepção da realidade ao redor.

Este texto se propõe assim, a abordar os aspectos da *music child* e *condition child*ⁱ (Musicoterapia Criativa) em acordo com alguns elementos estéticos musicais colocados em destaque. Da mesma forma, visa contemplar uma ação cognitiva que transcende o ambiente pedagógico musical e alcança as formas de ver, estar e ser no mundo, próprias de cada pessoa. O desenvolvimento musical e o desenvolvimento pessoal nessa reflexão acontecem simultaneamente, não existindo uma relação causal entre eles. O ambiente é de recursividade, pois, ‘vivemos porque conhecemos e conhecemos porque vivemos’ (MATURANA & VARELA, 2001), do mesmo modo que, a música esta na vida porque a vida está na música.

LINGUAGEM MUSICAL DOS RECORTES CLÍNICOS

a) Cirandas

Algumas cirandas conduziram o início dos trabalhos. Uma, contudo, destacou-se pela recorrência, por acolher paródias que atualizavam a canção para o contexto do aqui e agora e por acolher também uma escolha por intervalo descendente recorrente na musicalidade do cliente. A recriação destas canções se fez com melodia e ritmo.

Mas o que são “cirandas”? Manifestações musicais folclóricas transmitidas pela oralidade. São brincadeiras de roda usadas por crianças e por adultos. Como manifestação folclórica, segundo Travassos e Carvalho (2006),

[...] é lúdica em suas formulações mais vigorosas e essenciais (...) os brincantes preservam e recriam um legado cultural, herança de seus pais, parentes e amigos - liames que unem os sujeitos ao passado, onde a memória e a lembrança desempenham um papel fundamental (TRAVASSOS & CARVALHO, 2006, p. 27).

O desempenho das cirandas acontece com a interação de todos os dançantes. Todos são convidados a participar e aprendem por imitação a letra, a dança e a melodia. Um mestre

então a ciranda e todos repetem. Assim nessa brincadeira, “a memória dos brincantes flui de maneira livre, delineada na lembrança e no improviso criativo” (*Ibid.*, 2006, p. 27). É uma manifestação popular que mantém viva a história e a memória de uma comunidade. Os visitantes convidados a dançar, da mesma forma entram em contato com essa raiz cultural dos dançantes.

O aspecto das cirandas como elos entre o presente e o passado dos brincantes de certo modo serviu a essa função também nos atendimentos. A origem de nascimento do cliente vinha ao encontro dessa linguagem musical ciranda. E também, por ser essa manifestação musical acolhedora e inclusiva, favoreceu a construção do vínculo na fase inicial do processo. As características musicais das cirandas, quanto a ritmo, melodia e harmonia descritas por Michahelles & Chagas (s/d) são:

Ritmo - apresenta-se em compasso binário simples, ritmo anacrústico e terminação masculinaⁱⁱ, havendo presença expressiva de síncope muito peculiares, como as formadas por antecipações de sons finais, deslocamento das sílabas tônicas, acentuações nas partes fracas dos tempos, e interrupções por pausas. Apesar do predomínio do compasso binário simples, podemos também encontrar canções em ternário simples, quaternário.

Melodia - O modo predominante é o maior, geralmente abrangem âmbito de oitava, destacando-se os intervalos de segunda e terça, assim como os sons rebatidos. Também apresentam-se freqüentemente melodias com repetição insistente ou imitação de desenhos, movimento inicial ascendente dominante-tônica, movimento melódico terminal descendente sobre a tônica por graus conjuntos. Modulações tonais são atípicas, ocorrendo de forma rara.

No processo clínico em questão, a ciranda recorrente foi denominada de “cheguei”ⁱⁱⁱ (fig.01)



Fig. 01 – Ciranda – ‘Cheguei’

Um detalhe chamou atenção na recriação dessa ciranda e foi revelado com a recorrência. Primeiramente ela era a música de início de cada atendimento, depois quando outros acontecimentos musicais de improvisação e experimentação de instrumentos ocuparam esse momento a surpresa veio. A forma como ela foi cantada alterou o intervalo inicial da ciranda. Na realidade da linguagem da “ciranda” o intervalo inicial é ascendente (fig.02), na realidade da musicalidade do cliente foi executado como descendente (fig.01).

Lundu: Canto e dança muito populares no Brasil do século XVIII originária dos escravos de Angola; **Maxixe:** Canto e dança populares no país no final do século XIX e início do XX. É uma mistura da habanera e da polca; **Modinha:** Canto de salão conhecido tanto no Brasil quanto em Portugal; **Choro:** Formado por pequenos grupos de instrumentos solistas.

Essa manifestação musical originária do Brasil tem enquanto estrutura e contexto pontos marcantes no ritmo, na poesia, na dança e na sua função social. O ritmo é sincopado com compasso binário mantém no surdo o apoio no segundo tempo e antecipação do acorde do primeiro tempo. Os instrumentos característicos são de percussão e de corda: pandeiro, surdo, tamborim, violão, cavaquinho. A poesia acompanhada dos instrumentos canta fatos do dia a dia. Desse modo, é uma forma de compartilhamento dos fatos da vida. O ritmo é o elemento integrador, mas as letras favorecem a identificação das pessoas com suas próprias vidas, desejos e decepções.

No exemplo clínico em questão a canção “Para ver as meninas – Paulinho da Viola”(fig. 03) foi um delimitador de etapas de trabalho. Tanto a letra quanto a estrutura rítmica, melódica e harmônica potencializaram um aprofundamento no processo do cliente e a mudanças na sua forma de entender e interagir com o mundo. Foi recriada pelo cliente com o musicoterapeuta, sem envolver audição de CD.

D7 Gm Bb7 A7

Si - lên - cio por fa - vo - or en quan toes que -

Am(b5) D7 Gm

- çoum pou - coa - - - dor no pei - to

Fig. 03. ‘Para Ver as Meninas’ – Paulinho da Viola

Silêncio por favor Enquanto esqueço um pouco a dor no peito
 Não diga nada sobre meus defeitos Eu não me lembro mais quem me deixou assim
 Hoje eu quero apenas Uma pausa de mil compassos
 Para ver as meninas E nada mais nos braços Só este amor assim descontraído
 Quem sabe de tudo não fale Quem não sabe nada se cale Se for preciso eu repito
 Porque hoje eu vou fazer Ao meu jeito eu vou fazer Um samba sobre o infinito
 Porque hoje eu vou fazer Ao meu jeito eu vou fazer Um samba sobre o infinito

A harmonia caminha no ambiente de Sol menor; tem início com a preparação da dominante para a tônica acompanhando a melodia em terça maior descendente a partir da nota da dominante; Ao final da primeira ideia (fig 03), o campo harmônico fechou um ciclo, contudo a melodia termina esse trecho na nota da dominante. E deste modo tensiona e pede algo mais.

Esse algo mais, nos versos seguintes, ‘Não diga nada sobre meus defeitos Eu não me lembro mais quem me deixou assim’, leva para a nota de repouso com a palavra ‘não’, contudo, segue para nova tensão na nota da melodia na dominante. A harmonia passeia sobre o acorde homônimo G7 e retorna para o campo harmônico de Sol menor.

Um ponto interessante dessa canção acontece no verso: ‘hoje eu quero apenas uma pausa de mil compassos’ que é executado com uma fermata na palavra ‘apenas’ e na harmonia G7 resolve em Cm, subdominante de Gm. O espaço dessa fermata em G7 amplia a suspensão e as expectativas e a harmonia mantém aberta as possibilidades.

A partir desse ponto de culminância musical da canção, a peça caminha para seu desenvolvimento tanto na poesia quanto na melodia e harmonia. A conclusão harmônica retoma a cadência de IVm, V7, Im e IIm7(5b), V7, Im, conclusiva para acompanhar a decisão apresentada nos versos: ‘ Por que hoje eu vou fazer, do meu jeito eu vou fazer, um samba sobre o infinito’.

As características melódicas e rítmicas da musicalidade do cliente estão presentes. O intervalo descendente e o início com *ana cruze* soa como um impulso para começar.

O outro samba recriado e em destaque foi ‘Minha Missão’ de João Nogueira (Fig. 04)

Fig. 04 – Minha Missão – João Nogueira

Quando eu canto É para aliviar meu pranto E o pranto de quem já
Tanto sofreu Quando eu canto Estou sentindo a luz de um santo
Estou ajoelhando Aos pés de Deus
Canto para anunciar o dia Canto para amenizar a noite
Canto pra denunciar o açoite Canto também contra a tirania
Canto porque numa melodia Acendo no coração do povo
A esperança de um mundo novo E a luta para se viver em paz!
Do poder da criação Sou continuação E quero agradecer
Foi ouvida minha súplica Mensageiro sou da música
O meu canto é uma missão Tem força de oração E eu cumpro o meu dever
Aos que vivem a chorar Eu vivo pra cantar E canto pra viver
Quando eu canto, a morte me percorre
E eu solto um canto da garganta
Que a cigarra quando canta morre
E a madeira quando morre, canta!

Esta canção está em Lá menor, na introdução escuta-se: Dm D#º Am F7+ Bm5-(7) E7 Am7. Logo na primeira frase da canção o encadeamento harmônico leva o ouvinte do ambiente de Am para G7.

Am7 G7+ F7 E7 Am7 Dm E7
Quando eu canto, é para aliviar, Meu pranto E o pranto de quem já tanto sofreu

Na melodia (trecho em negrito) o primeiro intervalo parte da nota da tônica e segue por uma terça menor ascendente e depois segunda menor descendente. Uma melodia tensa na primeira frase. A condução harmônica e os baixos em movimento descendentes dão sustentação a essa melodia e ao ambiente de tensão. João Nogueira interpreta esse início com notas rápidas. Clara Nunes já a faz com fermata em cada palavra. Na recriação no *setting* a canção apareceu com notas mais longas.

Nestes primeiros versos e os seguintes até “aos pés de Deus” a harmonia mantém a suspensão com a dominante com sétima e a melodia também conclui essa primeira parte com a nota de tensão (sétima nota). A resolução vem com a segunda parte da canção

| | | | |
|-------------------------------------|--------------------------------------|-----|------------|
| A6 | D | G7+ | C7+ |
| Canto para anunciar o dia | Canto para amenizar a noite | | |
| F7 | A#7+ | E7 | Em5-(7) A7 |
| Canto pra denunciar o açoite | Canto também contra a tirania | | |
| | D | G7+ | C7+ |
| Canto porque numa melodia | Acendo no coração do povo | | |
| F7 | A#7+ | F7 | E7 Am7 E7 |
| A esperança de um mundo novo | E a luta para se viver em paz | | |

Os acordes maiores com sétima acompanham a melodia que brinca com notas mais rápidas e com saltos do grave para o agudo em cada verso (palavras em negrito estão não agudo). Contudo levam a um movimento descendente da peça, pois cada verso começa mais grave que o anterior. Na repetição ‘canto porque uma melodia’, faz o mesmo caminho, porém o encadeamento harmônico V7, Im7 e V7 conclui essa segunda parte da canção sem resoluções conclusivas.

Essa mudança de ambiente entre acordes menores e maiores (primeira parte da canção é menor e segunda parte maior), ritmo melódico com notas mais longas seguidas de notas mais rápidas e em saltos maiores de intervalos ascendentes ao final das frases lembra um movimento de pêndulo. Um deslocar do peso por lados opostos sobre uma mesma base sem, contudo, perder o equilíbrio. Outros elementos se manifestam

Mudanças estão em andamento nas músicas presentes no *setting* e isso acontece também na forma de ver e entender o mundo. Essa canção traz em sua poesia o relato da saga

de um povo e do valor da canção. Com isso pode viver na e com a música a sua própria realidade e as suas próprias ações compreendendo os diversos papéis que desempenha na vida.

O terceiro exemplo de Samba recriado: “O poder da criação” de João Nogueira.

Não, ninguém faz samba só porque prefere Força nenhuma no mundo interfere Sobre o poder da criação
 Não, não precisa se estar nem feliz nem aflito Nem se refugiar em lugar mais bonito Em busca da
 inspiração Não, ela é uma luz que chega de repente Com a rapidez de uma estrela cadente E acende a
 mente e o coração É, faz pensar
 Que existe uma força maior que nos guia Que está no ar
 Vem no meio da noite ou no claro do dia Chega a nos angustiar
 E o poeta se deixa levar por essa magia E um verso vem vindo e vem vindo uma melodia E o povo
 começa a cantar! Lalaia, lalaia!

Na introdução a cadência harmônica caminha da tônica à dominante utilizando como recurso um baixo caminhante em graus conjuntos Am, Am/G, F#°, F⁶/E, Am, E7. A melodia inicia-se com a tônica. Segue pela 5ª descendente e retorna a tônica. O encadeamento harmônico do início com dominante para tônica é familiar e vem ao encontro da linguagem musical do samba. A palavra “**não**” é quase falada na primeira nota. Está no tempo forte e ocupa todo o compasso, sustentada pela nota da Tônica (Am). Soa afirmativa e impositiva.

Am G Am F
 Não, ninguém faz samba só porque prefere Força nenhuma no mundo interfere
 F#° E7
 Sobre o poder da criação

O movimento dessa canção é ascendente em seu todo. Os versos finais são o ponto mais forte e mais alto da canção. A palavra ‘melodia’ recebe um destaque de interpretação e é o ponto culminante da peça.

E7 Am A7 Dm E7 Am C
 Chega a nos angustiar E o poeta se deixa levar por essa magia E um verso vem vindo e vem vindo
 Dm B° E7 Am C7 F7 E7 Am C7
uma melodia E o povo começa a cantar lá laia Lá lálaiá laiá, lálaiá.

Todos os sons, harmônicos e melódicos convergem para os versos finais e para o que se cria: ‘**uma melodia**’. Estes versos contam que ‘algo está vindo’ e o campo harmônico prepara esse momento com o acorde A7 como nota de passagem resolvendo em Dm. Na sequência abre-se com a relativa maior, chega à subdominante e retorna pela dominante para chegar à tônica.

A letra da canção apresenta o processo de composição como uma entrega do poeta, um deixar-se ‘levar por essa magia’. A ambientação é bem delimitada com negações: ‘não

ninguém faz samba só por que prefere’, não adianta impor ao artista, não adianta lugares bonitos. A conclusão revela: precisa-se deixar-se levar, mas sem perder o objetivo de escutar **uma melodia**. Assim também na vida, os limites nas relações interpessoais favorecem um campo de ação uma vez que existe clareza e confiança em si mesmo e no que se quer.

Esse processo clínico que partiu das cirandas com voz e percussão desenvolveu-se e incorporou mais instrumentos por parte do cliente. Os três sambas destacados nesse artigo foram tocados no violão pelo cliente.

Com as cirandas o violão permanecia na sala, mas era visto com receios por não se achar capaz de tocá-lo. À medida que as relações musicais, acolhimento da musicalidade e as relações pessoais se estabeleceram num ambiente seguro e acolhedor o processo cresceu, ampliou-se e o violão soou. As características melódicas com intervalos iniciais descendentes mudaram, mas mantiveram-se as harmonias em campo menor. Essa manutenção em momento algum deve ser vista como mesmice. Mas pode sim ser a musicalidade do cliente em ação quando diante dos acontecimentos musicais.

A MUSICOTERAPIA

O trabalho musicoterapêutico realizado com as experiências musicais busca objetivos musicais e não musicais. O campo cognitivo e o campo estético estão em ação e constroem uma base consistente para a compreensão do valor clínico da música segundo a concepção Musicocêntrica (AIGEN, 2005).

A cognição é compreendida nesse trabalho, como todas as formas de interação do ser humano com o meio à sua volta, e o aparato sensorio-motor ou esquemas cognitivos envolvidos nessas interações. O ato de tocar um instrumento musical, escutar uma canção, cantar e se acompanhar, enfim, todas as maneiras de se relacionar com a música são ações cognitivas (ZATORE, 2005).

O Campo cognitivo, segundo a abordagem *Nordoff & Robbins* é importante, pois cada pessoa possui uma *music child* que envolve uma organização das capacidades receptivas, expressivas e cognitivas e no campo terapêutico cada pessoa apresenta uma *condition child*, ou seja, suas potencialidades reais (NORDOFF & ROBBINS, 1977). Musicalidade, assim, é uma ação cognitiva.

Esses dois conceitos são dinâmicos e estão em constante relação. Pois o que muda em um é percebido no outro e vice versa. Não se trata de um caminho de mão única, mas sim de mão dupla. Mudanças na musicalidade estão também presentes nas possibilidades reais, do

mesmo jeito que mudanças nas condições gerais estão presentes nos acontecimentos da musicalidade.

Todas as vezes que se percebe uma ampliação das possibilidades gerais está estabelecida uma nova etapa de desenvolvimento no processo clínico como no desenho abaixo (fig. 5).

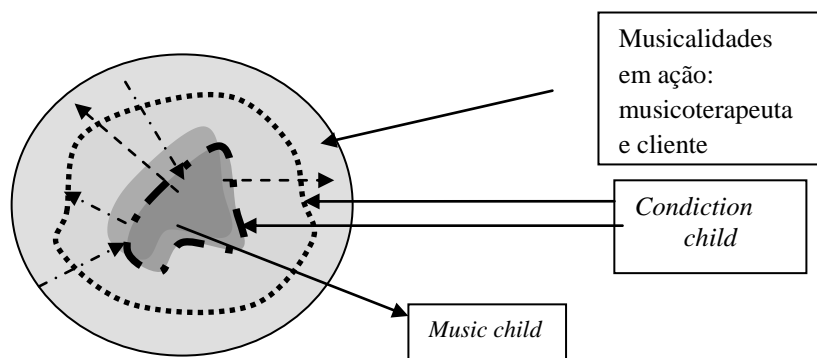


Fig. 05 Relação dinâmica entre *Music Child* e *Conduction Child* (BRUSCIA, 1991)

Estudos neurocientíficos recentes revelam que não existe um centro cerebral para o processamento da música, mas sim “redes neuronais especialmente relevantes para a música” (ANDRADE, 2004). Desse modo, as características estilísticas das linguagens musicais colocam em ação determinados sistemas de esquemas cognitivos para a percepção do tempo, andamento, contorno melódico e encadeamento harmônico (AIGEN, 2005). A partir das características da musicalidade do cliente, colocadas em ação nas interações musicais com o musicoterapeuta e com a música é possível ampliar a *music child* e a *conduction child*.

Musicoterapia acontece com a música e na música como manifestação artística. Assim é fundamental que se considere as características estéticas de cada obra, pois estas manifestam um valor clínico no processo em andamento. Música aqui é considerada uma ação humana (*Musicing*) e não um objeto a parte, uma representação dos sentimentos e expressões humanas.

Tsiriris (2008), no texto, *‘Aesthetic Experience and Transformation in Music Therapy the critical essay’*, publicado no *Voices* traz o pensamento de Kenneth Aigen (1995) sobre música em musicoterapia e o valor da estética nessa área: “Música na musicoterapia não é usada apenas como um meio para um fim que poderia ser abordado através de caminhos alternativos. A música é um meio, o qual é o foco da relação terapêutica e não está separado dos seus objetivos clínicos”(AIGEN, *apud* TSIRIRIS, 2008, p.4). Assim as qualidades estéticas são aspectos essenciais dos valores clínicos da música.

O ser humano precisa da arte e significa sua existência nessa forma de construção. A música em musicoterapia não pode ser separada de seu aspecto artístico, construtivo e

transformador e o ambiente clínico tem interesse nos processos criativos e não nos produtos alcançados.

Esta premissa denota uma visão da música como um processo, como uma experiência de momento para momento que fornece ao cliente oportunidades para descobrir, experimentar e transformar vários aspectos de seu *self* e de seu *self* em relação com o ambiente e outras pessoas em torno dele (TSIRIS, 2008, p.4).

Estar com o foco no processo artístico e não no produto artístico torna as experiências de recriação musical um ambiente flexível e seguro. Ao acompanhar uma execução musical de recriação do cliente, o musicoterapeuta deve conhecer a linguagem musical da canção e assim preservar as características estéticas da obra. A flexibilidade existe no momento em que se permite viver na música o que o cliente á na vida.

A importância da estética na musicoterapia transcende os aspectos estruturais da obra e alcançam a essência criativa e de criação artística humanas. Tornam-se assim elementos importantes para os objetivos não musicais devido o envolvimento ativo do cliente com a experiência musical (TSIRIS, 2008). De modo que, a fusão dos meios e as finalidades na experiência estética, segundo Aigen (*apud*, TSIRIS, 2008, p 4), favorecem o desenvolvimento “de um sentido geral da vida, uma vida com significado e finalidade” inerentes aos processos de auto conhecimento vivenciados nos processos clínicos. A possibilidade de entendimento da estética como acontecimentos da vida fundamenta o valor clínico da música.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma reflexão sobre a Estética na Musicoterapia a partir de recortes clínicos, torna mais acessível a compreensão de alguns aspectos complexos inerentes ao trabalho clínico com música. A expressão: a vida está na música porque a música está na vida é possível a partir de entendimentos complexos estéticos e musicoterápicos.

Musicalidade, cognição e estética discutidos com o uso das cirandas aos sambas neste artigo trouxe consigo não apenas exemplos musicais característicos da cultura brasileira mas sobre tudo trouxe uma vida em desenvolvimento. Trouxe uma pessoa buscando a si mesmo e experimentando na música e com a música essas formas de ser e de entender o mundo à sua volta.

A experiência musical como ação cognitiva que acontece com as redes neuronais e esquemas sensorio motores em ação, pode ser entendida a partir das sensações descritas tais como: suspensão (acordes dominantes, notas de tensão), a música em seu todo é crescente

que permitem viver na música o que se é na vida e de modo seguro, experimentar-se como pessoa em relação com o outro (musicoterapeuta).

Os sentidos e os significados do processo realizado não estão apenas nas qualidades dos acordes e encadeamentos dos campo harmonicos menores ou nos intervalos descendentes, mas em como a vivência desses elementos conduziram a mudanças de escolhas nas estruturas musicais e a compreensão dos acontecimentos pessoais.

As relações do homem com a música enquanto uma produção artística, na musicoterapia, preservam a integridade da linguagem musical (estética) sem desconsiderar as possibilidades de ação do cliente. Música, musicoterapeuta e cliente estabelecem uma relação recursiva e consensual que revela mais uma função da estética: reviver os acontecimentos da vida. A efetividade clínica da música tem nesse acontecimento uma base de fundamentação para o entendimento dos processos musicais (musicalidade) e dos processos de pensamento (cognição) em ação nos processos clínicos.

REFERÊNCIAS

AIGEN, K. **Music Centered Music Therapy**. Gislum, NH: Barcelona Publishers, 2005
BRUSCIA, K (org.). **Case Studies in Music Therapy**. Barcelona Publishers , Gislum NH, 1991.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionários de termos e expressões da música**. Editora 34. São Paulo, 2004

MATURANA, H. e VARELA, F. **A Árvore do Conhecimento, as bases biológicas da compreensão humana**. Palas Athena. São Paulo, 2001.

MICHAHELLES, B. e CHAGAS, M (Orit.). **Cantigas e Brincadeiras de Roda na Musicoterapia**. Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Musicoterapia do Conservatório Brasileiro de Música. Rio de Janeiro: s/d disponível em <http://www.taturana.com/mono.html> . acessado em 11/05/2010.

NORDOFF, P. & ROBBINS, C. **Creative Music Therapy**. New York: John Day, 1977.

SALOMÃO, G. A transformação do Samba. Revista Época, disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0.6993.EPT865240-1655-2.00.html>

TRAVASSOS, L. e CARVALHO, N. **Serena, serená: um documentário sobre a memória da cultura paraibana**. Disponível em <http://www.cchla.ufpb.br/caos/n11/03.pdf> acessado em 11 de maio de 2010.

TSIRIS, G. Aesthetic Experience and Transformation in Music Therapy: A Critical Essay. **Voices: A World Forum for Music Therapy**, 2008. Retrieved May 1, 2010, from <http://www.voices.no/mainissues/mi40008000286.php>

ZATORE, R. **Music, the food of neuroscience?** Nature Publishing Group, 2005.

ⁱ Op. Cit. p. 09

ⁱⁱ Terminação Masculina: Conclusão de uma frase cuja resolução harmônica se dá no tempo forte do compasso. (DOURADO, 2004, p. 330)

ⁱⁱⁱ Canção interpretada pelo cliente, sem referência de autoria.