

A ANÁLISE DE ESTRUTURAS MELÓDICAS DE CANÇÕES ENTOADAS COM INTERNOS PSIQUIÁTRICOS

Luíza Thomé da Luz¹

Orientadora: Prof. Dr. Laura Franch Schmidt da Silva

RESUMO

A autora cumpriu parte de seus requisitos acadêmicos de Prática Clínica Supervisionada numa Unidade de um Hospital Psiquiátrico, entre agosto e dezembro de 2006, e março e junho de 2007. Dez canções foram extraídas como as mais solicitadas pelos internos da Unidade. Estas canções foram analisadas quanto às suas estruturas melódicas. A finalidade deste estudo foi estabelecer as relações entre objetivos musicoterapêuticos e as características melódicas das canções. Os resultados são discutidos de acordo com a relevância terapêutica destas estruturas melódicas para o estabelecimento de metas em Musicoterapia.

ABSTRACT

The author fulfilled part of her clinical practice academic demands at the Unity of the Psychiatric Hospital, from August to December of 2006 and March to June of 2007. Ten songs were extracted from practice reports as the most frequently requested. Each song was analyzed according to its melodic structure. The goal of this work is to establish a relationship between music therapeutic principles and the melodic structure imbedded in each song. Results are discussed in terms of the relevance of these structures to the establishment of Music Therapy objectives.

Unitermos: Canção popular; Estrutura Melódica; Canção em Musicoterapia.

Keywords: Popular Song; Melodic Structures; Songs in Music Therapy.

¹ Bacharel em Musicoterapia pela Faculdades EST - São Leopoldo/RS. Pós-graduanda em Saúde Mental pela Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC). Atua como musicoterapeuta em clínica em Criciúma/SC e na APAE de Içara/SC. Email: luizathomedaluz@hotmail.com

1 – INTRODUÇÃO

Durante o estágio acadêmico com internos psiquiátricos, no exercício da prática clínica musicoterapêutica, a aquisição de diversas habilidades foram indispensáveis para o exercício da profissão. Este trabalho tem o objetivo de investigar as relações entre objetivos musicoterapêuticos e as características melódicas das canções, sublinhando a escassez de informações disponíveis na literatura acerca da estrutura musical oferecida à pacientes internos psiquiátricos.

As primeiras inquietações acerca o conteúdo musical e não apenas do texto das canções questionavam sobre as características dos elementos musicais contidas no repertório oferecido aos internos. Uma vez que a música é uma forma de comportamento humano (GASTON, 1968), este estaria implícito, revelado e verificado através da estrutura musical?

A população, abandonada por seus familiares, residia numa Unidade que recebeu atendimento musicoterápico, que no caso encontravam-se privados do convívio social. Nesta unidade, os residentes eram adultos, de ambos os sexos, com idades de 50 a 70 anos de idade. No momento da realização do Estágio, a unidade abrigava quarenta e cinco moradores. As atividades musicais planejadas pelos estagiários contemplavam o canto coletivo acompanhado ao violão, incluindo o uso de instrumentos de percussão. Semanalmente, o repertório selecionado pelos estagiários era acrescido por pedidos que contemplavam canções populares específicas, que, independente da Unidade, eram reiteradamente solicitadas pelos internos.

As sessões ocorriam semanalmente, nas quartas-feiras, das 8h às 11h. O atendimento musicoterápico supervisionado era prestado em três unidades do hospital psiquiátrico, realizado por duplas ou trios de estagiários, que se agrupavam de acordo com a configuração e a demanda específica de cada grupo terapêutico.

De posse dos relatórios semanais que documentavam as sessões, realizou-se um levantamento de canções populares que integravam o grupo das mais pedidas pelos internos psiquiátricos daquela Unidade. Do universo formado pelas canções entoadas, reuniram-se canções populares – românticas, religiosas, tradicionais, sertanejas e marchinhas de carnaval – para serem musicalmente analisadas.

2 – OBJETIVOS

Este estudo busca verificar quais são os elementos melódicos contidos nas canções que delineiam sua estrutura musical. Os objetivos deste estudo visam: a) verificar quais são os sistemas musicais que estruturam as canções; b) inventariar quais são as estruturas intervalares presentes; c) buscar em um determinado sistema musical (modal, tonal ou atonal) as relações e as funções intervalares presentes na sua escala estruturante; e, por último, d) confrontar a adequação dos elementos contidos na estrutura melódica com os objetivos musicoterápicos estabelecidos para os pacientes asilares residentes no hospital psiquiátrico.

Com a pretensão de analisar a estrutura melódica das canções populares, o texto, que é parte integrante da canção, não será focado neste estudo. A melodia que emerge de uma estrutura rítmica, proposta pelo texto da canção, configura a perspectiva horizontal. A melodia confere sentido ao texto da canção, destinando-se ainda a construir a sintaxe entre as alturas de cada linha melódica.

3 - A CANÇÃO

Segundo Sadie (1994) o conceito de *canção* refere-se a uma peça musical, curta e independente, para voz ou vozes, acompanhada ou sem acompanhamento. Na literatura, o vocábulo *canção* encontra-se vinculado tanto à concepção erudita como à concepção popular (SADIE, 1994; SCHMIDT-SILVA, 1999; MILLECCO, 2001).

Na concepção erudita, o termo *canção*, em alemão *Lied*, refere-se a um texto poético elaborado por um autor e musicado por outro, utilizado na música de câmara, cujo apogeu se deu no Período Romântico (SADIE, 1994). Na concepção popular, a *canção* possibilitou ser uma fonte importante para mapear momentos históricos e sociais (MORAES, 2000). Durante a Idade Média, o amor inacessível e a figura feminina eram idealizadas pelo cavaleiro-poeta. O caráter poético e a dramaticidade estavam presentes nas suas melodias. Os *Minnesänger* eram os cavaleiros cantores representantes do amor (SADIE, 1994).

A *canção* no Brasil começou a ser destacada a partir do final do século XIX com o surgimento do *Lundu* e da *Modinha* (KIEFER, 1977; SODRÉ, 1998). O *Lundu* é uma forma de *canção* que permite vir à tona a temática da violência da escravidão roubada pelo discurso amoroso, da linguagem dengosa e da leveza marcada por um humor acentuado pelas rimas. Em oposição ao *Lundu* está a *Modinha*, *canção* de caráter amoroso, composta na forma Binária.

A *canção* erudita ou popular é composta tanto pela linguagem verbal como pela linguagem musical. Esta é articulada, inicialmente pelo texto, que imprime um ritmo, sugerindo uma melodia, possibilidades harmônicas e, quando ornamentada por mais vozes, linhas melódicas contrapontísticas (SCHMIDT-SILVA, 1999). Cada *canção* tem características próprias que podem ser identificadas pelo ouvinte. A *canção* pode ser interpretada, ouvida, analisada e entendida, a partir do nível de compreensão em que seu ouvinte se encontra, mesmo se o texto for poético ou não. A junção sintática das unidades lingüísticas do texto com as seqüências melódicas é o elemento que modela e configura texto em *canção*.

Analisando a *canção* no âmbito linguístico, toda história, episódio e momento da vida são marcados por vocábulos que musicados promovem um significado mais específico do que se eles fossem apenas verbalizados. É através da construção do texto (musical ou não) que o indivíduo presencia a tensão e o repouso, o início e o desfecho de algo que acontece em sua vida. Uma “letra” musicada ou um texto poético com música podem representar a coletividade da vivência humana, seja através da narrativa ou ainda pelas unidades mínimas da linguagem musical.

Analisando-se a *canção* no âmbito musical - altura, duração, intensidade e timbre, organizados em ritmo e melodia, seus elementos podem representar um meio de interação do indivíduo com seus pares ou consigo próprio. A estrutura musical contida na *canção* é capaz de desencadear a realidade linear em que o indivíduo se encontra. Com o complemento da harmonia, é possível contextualizar a idéia musical do entorno em que ele está vivendo. Por se tratar de uma linguagem horizontal, a estrutura melódica contém um enredo, articulado por pontos de tensão e resolução dos mesmos, não se comprometendo, exclusivamente, ao componente textual lingüístico.

O indizível, veiculado pelo conteúdo musical e muitas vezes isento de filtros, pode e deve ser analisado, para ser usado como um recurso musicoterápico.

4 - O USO DA CANÇÃO EM MUSICOTERAPIA

Levando-se em conta as possibilidades de análise da *canção*, a “letra” ou o texto quando acompanhados de uma melodia, permitem contemplar e persuadir a informação, que antes tinha a preocupação somente com a linearidade articulada do texto (TATIT, 1996).

As palavras inscritas sonoramente, denunciam o encaixe entre texto e melodia. A *canção* possui um sentido que pode ser atribuído à sua estrutura melódica específica, confirmando o sentido perseguido pela “letra”. Os conceitos de tensividade e de adequação coloquial estão ligados à música que se encontra na *canção*. Segundo Tatit (1996), num processo de análise, pode-se delimitar três caminhos: 1) o linguístico (primazia no significado do texto), 2) o semântico (texto se reveste de sentido quando entoado), e, 3) o musical (a estrutura melódica confere sentido ao texto lingüístico).

Entretanto, é através da construção do texto que o indivíduo presencia a tensão e o desfecho de algo. A apresentação de idéias gradativas ao longo do texto, depende da ampliação dos parâmetros musicais no qual concentram tensividade através de intervalos e prolongamento de vogais. A flexibilidade do texto depende do tratamento entoativo, uma vez que a melodia tem responsabilidade com a sonoridade. Em se tratando de melodia, pode-se dizer que ela nivela a relação do remetente com o seu destinatário. A *canção* também é atribuída a um discurso, permeando tanto o “canto falado” como a “fala cantada” (TATIT, 1996).

“Quando as palavras entram para a música, elas não são mais poesia ou prosa, são elementos da música. Sua tarefa é ajudar a criar e desenvolver a ilusão primária da música, o tempo virtual, e não da literatura, que é outra coisa; assim, elas desistem de seu status literário e assumem funções puramente musicais.” (LANGER, 1953, p.156)

Na ótica de Willems (1994) os parâmetros musicais, formados por ritmo, melodia e harmonia estão relacionados com o fisiológico, com o afetivo e com o

racional do ser humano. A melodia revela a subjetividade do indivíduo, a sensibilidade, enquanto a harmonia desvela o contexto mental-racional, com capacidade de análise-síntese. No contraponto encontra-se presente uma idéia de relacionamento entre as vozes, a simultaneidade e o vínculo entre vozes, dialogando entre si por movimento direto, paralelo, oblíquo e contrário.

O uso de canções em Musicoterapia foi inicialmente descrito pelo musicoterapeuta Paul Nordoff (QUEIROZ, 2003). Juntamente com o professor de educação especial, Clive Robbins, desenvolveu uma metodologia para o uso e composição de canções em Musicoterapia. A abordagem *Nordoff-Robbins* ressalta a qualidade musical como condição imprescindível para o exercício profissional do musicoterapeuta (QUEIROZ, 2003; AIGEN, 1998, 2002). Através desta abordagem foram estabelecidos critérios musicais para a composição de canções a serem utilizadas nas sessões de musicoterapia, baseados na análise musical e na busca de significação dos elementos musicais contidos nas composições tonais (AIGEN, 1998). O conceito de *Music Child* nesta abordagem é contemplado para a composição musical e para o entendimento de conteúdos não-verbais presentes em canções e nas atividades musicais propostas nas sessões musicoterápicas (QUEIROZ, 2003; AIGEN, 1998).

Segundo Aigen (1998, 2002) o termo *Music Child* refere-se à musicalidade clínica que se revela a cada sessão, experiência musical que se adapta às possíveis respostas musicais do paciente, fruto de sua experiência musical prévia. A *Hello Song*, quando utilizada em sessões de musicoterapia, proporciona ao paciente uma forma estética de acolhimento musical, funcionando como uma *canção* que por carregar a “marca” do paciente inicia a sessão, saudando-o musicalmente (QUEIROZ, 2003; AIGEN, 1998, 2002). *Gooby* é a *canção* utilizada no encerramento do atendimento, funcionando como uma despedida entre terapeuta e paciente, realçando as habilidades desenvolvidas durante o transcorrer da sessão (QUEIROZ, 2003; AIGEN, 1998, 2002).

A *canção* pode funcionar como um continente, um espaço determinado por um tempo que, através das práticas musicoterápicas o paciente pode se sentir melodicamente acolhido. Entoar uma melodia representa, portanto, a possibilidade de expressar-se através de uma linguagem espaço-temporal estética que permite uma

comunicação intrapessoal, com o outro, com seu entorno estabelecendo vínculos e relações interpessoais.

5 – METODOLOGIA

Inicialmente, procedeu-se o delineamento para os critérios da amostra. A primeira etapa constituiu-se no levantamento de dados obtidos através dos relatórios das sessões. O procedimento iniciou pelo inventário das canções descritas nos relatórios referentes às sessões de musicoterapia realizadas durante o II semestre de 2006 e I de 2007. De um universo de quarenta canções apresentadas através de técnicas de Re-criação, Audição, Composição e Improvisação (BRUSCIA, 2000), foram selecionadas aquelas que, independente de unidade de internação, época, turno, paciente, terapeuta ou ocasião, foram as mais solicitadas e entoadas pelos internos.

Para quantificar os dados da amostra, compilou-se todas as canções recorrentes nas sessões, resultando numa amostra de dez canções. A seguir procedeu-se a musicografia das mesmas, escritas no tom descrito nos relatórios. Pela impossibilidade legal de se registrar fonograficamente a produção musical dos internos, não foi levada em consideração se o tom descrito nos relatórios pelos estagiários confere ou não com o tom entoado pelos internos. Coletou-se as informações musicais descritas nos relatórios.

De posse do repertório a ser examinado, procedeu-se o estabelecimento dos critérios para a análise do mesmo. Tomando-se como base os procedimentos metodológicos para a análise de canções, encontramos por um lado a análise de textos poéticos e/ou lingüísticos, e por outro, a análise dos elementos constitutivos da linguagem musical (AIGEN, 1998, 2002).

A fraseologia musical é um dos estudos possíveis a serem aplicados, mas optou-se aqui por focalizar a abordagem metodológica de *Nordoff-Robbins*, enfatizando-se a análise da estrutura melódica, as relações intervalares e sua hierarquia em um determinado sistema musical, abdicando-se da análise rítmica, contrapontística e harmônica (AIGEN, 1998). Os graus da escala serão aqui referidos pela seguinte nomenclatura: Tônica (I), Super-tônica (II), Mediante (III),

Superdominante (IV), Dominante (V), Supermediante (VI), Sensível ou Subtônica (VII), sem que a indicação dos mesmos seja confundida com a nomenclatura que se refere às funções harmônicas de Tônica (T), Dominante (D) e Subdominante (S). Cabe salientar que, as canções eram entoadas *a cappella* ou com acompanhamentos harmônicos, cujos encadeamentos não estavam registrados nos relatórios.

Considerando-se os elementos presentes na estrutura melódica das canções, foi analisado: o tom, a formação intervalar, presença de consonâncias e dissonâncias melódicas, graus iniciais e finais, a extensão, a tessitura, as formas melódicas, as frases de cada verso e seus pontos cadenciais, o caráter e a forma musical. Os limites da pesquisa apontaram para os dados musicais contidos nos relatórios das sessões. Tomaram-se as informações musicais registradas nos relatórios como fonte para a elaboração dos dados da amostra. Na ausência dos mesmos, buscou-se nos originais dos respectivos autores a linha melódica de cada canção entoada.

O cerne desta pesquisa se concentrou na análise das melodias dos trechos entoados, desconsiderando-se a maneira como foi entoada pelos pacientes, uma vez que a filmagem e gravação foram proibidas pela instituição.

Buscando-se dados que possam contribuir para os estudos pertinentes aos elementos da linguagem musical em terapia, revisando-se a literatura disponível no Brasil, verificou-se a escassez de informações musicais nos relatos da prática musicoterapêutica, principalmente no que se refere ao universo da *canção*. Muitas das análises já realizadas no Brasil ficaram concentradas no âmbito linguístico, na análise e na busca pelo entendimento do paciente através do(s) significado(s) exclusivo(s) da “letra”, como se uma canção fosse sinônimo de poesia, isenta de um conteúdo musical que lhe confere, de fato, sentido como *canção* (MILLECCO, 2001; STAKONSKI, 2004; WAZLAWICK, 2004; SAKAI, 2004; DREHER, 2005).

6 – RESULTADOS

Pode-se constatar nesta pesquisa que todas as canções pertenciam ao Sistema Tonal, estruturadas nos modos Maior, menor natural e harmônico. Quase todas as canções iniciam por Uníssonos ou por intervalos de Segundas. Os intervalos entoados

predominantes foram de Primeira Justa (Uníssono), Segundas e Terças (Maiores e menores). Com relação à qualidade intervalar, o intervalo de Segunda Maior foi predominante, seguido pela presença de intervalos de Terças Maiores e menores, Quartas e Quintas Justas e, raramente, por intervalos de Sextas.

Os intervalos de Segundas Maiores e menores foram entoados na sua maioria na direção descendente. As Terças Maiores e menores foram entoadas na sua maioria na direção ascendente. Os intervalos melódicos de Quartas Justas foram entoados tanto na direção ascendente quanto descendente, sendo que o de Quinta Justa foi na direção descendente. Os intervalos de Sextas Maiores e menores foram predominantes tanto na direção ascendente quanto na descendente, contando ainda com dois intervalos de Oitavas Justas na direção ascendente.

Na sua maioria, as linhas melódicas das canções estavam estruturadas por graus conjuntos ou por arpejos construídos sobre a Tônica (I) e sobre a Dominante (V). Não foi constatada a presença de dissonâncias (trítonos). As dissonâncias melódicas – intervalos melódicos de Segundas, eram resolvidas por graus conjuntos verificados pelas presenças de Notas de Passagem, *Appoggiaturas*, Bordaduras, e, raramente, por Retardos.

Os trechos tonais que foram entoados pelos pacientes configuraram-se em graus conjuntos, presença de repetições intervalares e idéias melódicas repetidas, com âmbito melódico reduzido (extensão de no máximo uma Quinta Justa a uma Sexta menor). A maioria das canções iniciava na Dominante (V) e terminavam na Tônica (I).

7 - DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Verificou-se que todas as canções pertencem ao Sistema Tonal. O universo tonal é pontuado pelo estabelecimento de uma Tônica (I) que define um tom (ponto de partida e de chegada) e organiza as demais alturas em seu entorno. A Tônica propõe uma partida e um retorno à sua origem, confirmando a certeza do retorno, proporcionando segurança no sentido de que algo inicia e termina na sua origem. A Tônica desempenha a função de repouso, de necessidade de resolução e retorno em direção à mesma. Por outro lado, a segurança transmitida pelo “passeio” diatônico – passo a passo, lado a lado, par a par, se dá pelo movimento contínuo e contíguo sobre

os graus constitutivos da escala. Passear pela diversidade de graus de uma escala, oferecendo a oportunidade de ir e vir, de experimentar o deslocamento, a saída, o passeio, situando o indivíduo no tempo e no espaço melódico de uma canção.

Afastar-se da Tônica, promove um sentimento de distanciamento do ponto referencial, da mesma forma que foi proporcionado aos pacientes saírem de seus quartos (conforto) para dirigirem-se às sessões de Musicoterapia. Seja por graus conjuntos ou pelos arpejos (passos previsíveis) que confirmam a presença da certeza – Tônica.

Propor tensões é tarefa específica do domínio melódico da Dominante (V). Cada tensão melódica, inserida nas canções, foi anunciada por uma Dominante, mas rapidamente “resolvida” ao aproximar-se da sua Tônica (I). A relação intervalar Tônica – Dominante remete a formulações de perguntas, que musicalmente são confirmadas pela díade (I – V). Oferecer estruturas musicais que desestabilizam, tensionam o discurso, e levam o ouvinte a propor uma alternativa de resolução, simula as questões que surgem no cotidiano dos internos. Sair dos quartos e passear pelos corredores, descer e subir os degraus das escadas, os graus da escala, resolver simples tarefas diárias pode parecer irrelevante para aqueles que não pernoitam e nem residem num hospital psiquiátrico, mas para os internos asilados, se configura num grande desafio.

A limitação para compartilhar e participar da vida, ou de ter a coragem de ousar horizontes mais ampliados, foram musicalmente oferecidos através da estrutura melódica de cada canção. Observa-se que, embora a extensão melódica fosse mais ampla, o canto ficou restrito a um espaço limitado, muitas vezes, reduzido às possibilidades vocais e ou perceptivas que podem revelar o limite espacial no qual os internos circulam e se relacionam. Observa-se nas canções a presença de repetições (intervalares ou de motivos melódicos) e a ausência de trechos cromáticos ou modulatórios. Seria este limite de alturas, de tessitura um simulacro do limite de expectativa de vida, ou da qualidade da vida de cada um dos residentes representada por estas características musicais? Seria a reiteração de Uníssonos e de intervalos conjuntos a fotografia melódica da necessidade de certezas e de rituais vividos a cada dia? Seria a presença da relação estabelecida entre Tônica e Dominante – repouso e tensão - a metáfora de perguntas não respondidas e descansos não vivenciados?

Questões estas que ainda carecem de respostas e para tal, precisam da realização de mais pesquisas acerca do tema.

Se a música é uma forma de comportamento humano, a presença dos elementos musicais aqui analisados configura e revela uma forma de se perceber o indivíduo que se relaciona com seu meio e com seus pares de uma forma estética e não verbal, que perpassa o horizonte do texto e aponta para a necessidade de se pesquisar mais sobre o significado da linguagem musical em musicoterapia.

CONCLUSÃO

O objetivo proposto para esta análise foi alcançado, na medida em que a *canção* em terapia, e em especial, a utilizada em Musicoterapia, oferece ao paciente e ao musicoterapeuta possibilidades de comunicação. Além da vivência prazerosa e do desenvolvimento de muitos objetivos terapêuticos específicos, ela pode se configurar em uma estrutura estética, pela qual o indivíduo vivencia uma outra forma de comunicação não verbal, isenta da palavra que rotula, exclui, dispersa e confere significados diversos. A natureza polissêmica e a qualidade não-verbal veiculada pelo texto musical devem ser estudadas e conhecidas pelo musicoterapeuta.

De posse dos dados musicais que acompanham as informações promovidas pelo texto literário, o musicoterapeuta tem a oportunidade de compreender sobre qual estrutura estética o paciente está transitando e comunicando-se. Comparar significados veiculados por ambos os textos (verbal e musical) configuram-se em informações, aparentemente desconsideradas pela literatura da área, mas imprescindíveis para o estabelecimento de propósitos terapêuticos e à interpretação musical de possíveis conflitos e de comportamentos verificados durante as sessões. A estrutura melódica da *canção*, segundo Willems (1994), aciona simultaneamente, aspectos emocionais e fisiológicos do indivíduo.

Cantar em Uníssono é uma maneira de revelar um tom, de estar alinhado com o outro, na mesma altura, revelando a sintonia e a sincronia de uma mesma frequência. A Tônica, musicalmente, organiza e estrutura um espaço melódico, assim como o espaço temporal individualmente vivenciado, determina a “tônica” de vida de cada

indivíduo. Os atritos, causados pelos movimentos dissonantes, andar lado a lado, em intervalos de Segundas, no Sistema Tonal devem ser resolvidos. Os atritos, causados pela não resolução de conflitos pessoais, pela exclusão social, nem sempre têm um final desejado, ou seja, na vida dos internos, o encaminhamento dos problemas ficou restrito a uma cadência melódica contínua de Tônica (I) em direção à Dominante (V). A espera e o desejo por uma Tônica, pela previsibilidade do retorno ao ponto gerador, muitas vezes só pode ser vivenciada através de uma canção, que inicia, se desenvolve e resolve, musicalmente, todas as dissonâncias e as tensões ali contidas.

As canções quando entoadas pelos pacientes ficavam limitadas aos versos iniciais e ao estribilho, nunca foram entoadas na íntegra, iniciadas e nunca concluídas, apenas vivenciadas e ouvidas “à distância”, assim como a vida de cada um dos internos.

A ausência de saltos intervalares maiores que uma Quinta Justa, foi um dado musical determinante, assim como o não afastamento da Tônica. Não houve modulações nas canções, da mesma forma que se constatou a pouca modulação de afetos e de episódios que possam modular e mudar a vida de cada um deles. Os cromatismos estavam ausentes nas canções, uma vez que este dá um colorido, promovendo uma nuance à música, não foram constatados nos trechos entoados.

Quando o terapeuta conhece e reconhece na estrutura musical uma forma de comportamento humano que pode ser e estar expresso numa estrutura melódica, dados específicos sobre o paciente podem ser obtidos pela estrutura musical operando para que novos objetivos musicoterápicos sejam traçados. A canção em musicoterapia fornece ao musicoterapeuta subsídios que mapeiam o mundo interno do paciente.

Cantando, o indivíduo participa da vida, compartilha seu tempo e seu espaço com seus pares. Vivenciando a estrutura musical oferecida pela *canção*, o paciente organiza-se, percebe-se, arrisca-se, soluciona tensões, afasta-se do que é possível, do que é previsível, sonha e acorda, viaja e retorna, vivencia o real e o imaginário, e, sobretudo, busca alternativas estéticas para qualificar o tempo e o espaço de sua existência.

REFERÊNCIAS

- AIGEN, K. **Healing Heritage**. EUA: Barcelona Press, 1998.
- AIGEN, K. **Paths of Development in Nordoff-Robbins Music Therapy**. New York, Barcelona Publishers, 1998.
- AIGEN, K. **Playing' in the Band - A Qualitative Study of Popular Music Styles as Clinical Improvisation**. New York: Barcelona Publishers, 2002.
- BRUSCIA, Kenneth E. **Definindo Musicoterapia**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.
- DREHER, Sofia Cristina. **A Canção: um canal de expressão de conteúdos simbólicos e arquetípicos**. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2005.
- GASTON, Thayer. Traduzido por Marta Fernández. Enrique Díaz, Sara Elena Hassan. **Tratado de Musicoterapia**. Buenos Aires: Paidós, 1968. Traduzido de Music in therapy.
- KIEFER, Bruno. **A Modinha e o Lundu**. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- LANGER, Susanne. Traduzido por Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 1953. Traduzido de *Feeling and Form*.
- MEYER, Leonard. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- MILLECCO, L. A., BRANDÃO, M. R. E., MILLECCO, R. P. **É Preciso Cantar: musicoterapia, cantos e canções**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2001.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e Música: canção popular e conhecimento histórico**. Revista Brasileira de História 2000; 39; 203-221.
- QUEIROZ, Gregório J. Pereira. **Aspectos da Musicalidade e da Música de Paul Nordoff e suas Implicações na prática clínica musicoterapêutica**. São Paulo: Apontamentos, 2003.
- SADIE, Stanley (Editor) **Dicionário Grove de Música - Edição Concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1994.
- SAKAI, Fabiane Alonso. **Cantando as histórias que corporificamos**. In: Convenção Brasil Latino América, Congresso Brasileiro e Encontro Paranaense de Psicoterapias Corporais. 1., 4., 9., Foz do Iguaçu. Anais... Centro Reichiano, 2004. CD-ROM. [ISBN - 85-87691-12-0]

SANTOS, Albertina Brasil. **Estratégias e orientações sobre artes: respondendo com Arte às necessidades especiais**. Brasília, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 1998.

SCHMIDT-SILVA, Laura. **A Canção como Recurso Musical em Musicoterapia**. São Leopoldo: Feevale, 2001.

SCHMIDT-SILVA, Laura. **O Sagrado nas Canções Folclóricas Infantis Brasileiras: tese de doutorado**. São Leopoldo: IEPG, 1999.

STAKONSKI, Michelle Maria. **História e canção: manifestações da oralidade**. Florianópolis: UDESC, 2004.

TATIT, Luiz. **Elementos para a análise da canção popular**. Texto originalmente publicado na revista Cadernos de estudo: análise musical, n. 1, São Paulo, Atravez, 1989, e no livro Musicando a Semiótica: Ensaio/Luiz Tatit. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. **O Cancionista: Composição de Canções no Brasil**. São Paulo: Editora Edusp, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

WAZLAWICK, Patrícia. **A Música fazendo (p) arte das histórias: Reflexões sobre narrativas de vida e canções**. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2004.

WILLEMS, E. **El Valor humano de la educación musical**. Barcelona: Editora Paidós, 1994.

Anexo 1

Tabela I: Análise das Estruturas Melódicas das Canções Entoadas

Canção	1. Acorda Maria Bonita	2. Cabeleira do Zezé	3. Como é grande o meu amor por você	4. Ó Jardineira	5. Jesus Cristo	6. Ó abre alas	7. Pense em mim	8. Prenda Minha	9. Primavera	10. Querência Amada
	1957	1964	1967	1939	1970	1899	1995	1984	1971	
Tom original	D	C	G	G	Em	Em harmônico	B	C	E b maior	E
Tom entoado	D	A	D	C	Am	Em	A	A	E	A
Modo	Maior	Maior	Maior	Maior	menor	menor	Maior	Maior	Maior	Maior
Armaduras tom entoado	#F , #C	#F , #C, #G	#F , #C	-	-	#F	#F , #C, #G	#F , #C, #G	#F , #C, #G, #D	#F , #C, #G
Grau Inicial	A2 (V) Dominante	E3 (V) Dominante	#F3 (III) Mediante	G3 (V) Dominante	A2 (I) Tônica	G3 (III) Mediante	E3 (V) Dominante	A3 (I) Tônica	B2 (V) Dominante	E3 (V) Dominante
Grau Final	D3 (I) Tônica	A2 (I) Tônica	D3 (I) Tônica	C3 (I) Tônica	A2 (I) Tônica	E3 (I) Tônica	C3 (III) Mediante	#C3 (III) Mediante	E3 (I) Tônica	#C3 (III) Mediante
Intervalo Inicial	A2 – D3 4ª. J. asc	E3 – E3 uníssonos	#F3 - #F3 uníssonos	G3 - G3 Uníssonos	A2 – G2 2ª. M, desc	G3 - G3 Uníssonos	E3 - E3 Uníssonos	A3 – A3 uníssonos	B2 - B2 uníssonos	E3 – D3 2ª. M, desc
1º. Intervalo entoado	A2 – D3 4ª. J, asc.	E3 – E3 Uníssonos	#F3 - #F3 Uníssonos	G3 – G3 uníssonos	A2 – G2 2ª. M, desc	G3 - G3 uníssonos	A3 - #G3 2ª. m, desc	A3 – A3 uníssonos	A3 - #G3 2ª. m, desc	E3 – D3 2ª. M, desc
Extensão Melódica da canção	A2 – D4 4ª. Justa composta	#G2 - #G3 8ª. Justa	#F2 – A3 3ª. menor composta	G2 – C4 4. Justa composta	G2 – A3 9ª. Maior	B2 – B3 8ª. Justa	#F2 – A3 3ª. menor composta	B2 – A3 7ª. menor	#F2 – #C4 4ª. Justa composta	#C3 - A3 6ª. menor
Extensão Melódica entoada	A2 – A3 8ª. Justa	A2 - #F3 6ª. Maior	A2 – A3 8ª. Justa	G2 - B3 3ª. Maior composta	G2 – A3 9ª. Maior	#D3 – G3 4ª. diminuta	A2 – A 3 8ª. Justa	B2 – A3 7ª. menor	B2 - #C4 9ª. Maior	#C3 – A3 6ª. menor
Tessitura entoada	D3 – G3 4ª. Justa	#C3 - E3 3ª. menor	D3 – G3 4ª. Justa	C3 – G3 5ª. Justa	A2 – E3 5ª. Justa	E3 – G3 3ª. menor	#C3 – #F3 4ª. Justa	#C3 – A3 6ª. menor	#F3 – B3 4ª. Justa	E3 – #G3 3ª. Maior
Versos Cantados	Quatro (4) iniciais	Dois (2) estribilho	Dois (2) Iniciais	Dois (2) Iniciais	Um (1) estribilho	Um (1) Inicial	Quatro (4) estribilho	Dois (2) Iniciais	Dois (2) estribilho	Seis (6) iniciais
Movimentos Melódicos dos versos cantados	1. arco 2. asc. 3. desc. 4. arco	1. desc. 2. arco Invertido	1. desc. 2. linear	1. senoidal 2. desc.	1. arco	1. desc.	1. desc. 2. desc. 3. linear 4. desc.	1. desc. 2. senoidal	1. arco invertido 2. arco Invertido	1. asc. 2. desc. 3. asc. 4. desc. 5. asc. 6. desc.

Fonte: Elaborada pela autora.

