

CANÇÕES PARA EMBALAR O SONO: UMA PESQUISA SOBRE OS ACALANTOS

Cristina Rolim Wolffenbüttel

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul –
Departamento de Música

Montenegro – Rio Grande do Sul

<http://lattes.cnpq.br/8275456979754488>

RESUMO: Este artigo apresenta alguns resultados da investigação sobre os acalantos, iniciada na década de 1980, com a premiação no “Concurso Jovem Pesquisador/1988”, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e continuada ao longo dos anos. Na ocasião, os objetivos foram constatar a vigência das práticas de acalantos no Rio Grande do Sul, além de coletar, transcrever para partitura musical e analisar técnico-musicalmente essas canções presentes no ato de embalar. Atualmente, a pesquisa objetiva aprimorar a análise dos acalantos, buscando, além dos elementos musicais, as interfaces não formais entre esta prática cultural e as relações que se estabelecem no âmbito em que ocorrem, transversalizando com a Educação Musical. No presente texto são apresentados alguns dados da pesquisa, incluindo caminhos metodológicos percorridos, aspectos históricos dos acalantos, suas características, bem como a importância dessa prática.

PALAVRAS-CHAVE: Educação Musical, Música na Infância, Musicalidade.

SONGS TO PUT TO SLEEP: A RESEARCH ABOUT LULLABIES

ABSTRACT: This article presents some results of the research about lullabies, begun in the 1980s, awarded in the “Young Researcher Contest/1988”, of the Federal University of Rio Grande do Sul, and continued over the years. At the time, the objectives were to verify the validity of the practices of lullabies in Rio Grande do Sul, besides collecting, also transcribing for musical score and analyzing technically-musically these songs present in the act of lulling. Currently, the research aims to improve the analysis of lullabies, seeking, beyond the musical elements, the non-formal interfaces between this cultural practice and the relationships that are established in the context in which they occur, transversalizing it with Music Education. In this paper some research data are presented, including the methodological paths taken, the historical aspects of the lullabies, their characteristics, as well as the importance of this practice.

KEYWORDS: Music Education, Childhood Music, Musicality.

1 | INTRODUÇÃO

Em meados de 1988 desenvolvi uma investigação sobre os acalantos, sendo que

pude contar com o financiamento da mesma, através da premiação no “Concurso Jovem Pesquisador”, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Na ocasião, os objetivos do trabalho foram constatar a vigência das práticas dos acalantos no Rio Grande do Sul, além de coletar, transcrever para partitura musical e analisar técnico-musicalmente as canções praticadas no ato de embalar. Esse trabalho, em diferentes dimensões, teve suas conclusões apresentadas anteriormente (WOLFFENBÜTTEL, 1995, 1991, 1989).

Atualmente, continuo a pesquisar sobre os acalantos e busco aprofundar os conhecimentos sobre os elementos musicais presentes neste gênero musical e estabelecer interfaces com a Educação Musical.

Neste artigo apresento alguns resultados desta pesquisa, incluindo os caminhos metodológicos percorridos, os aspectos históricos dos acalantos, suas características, bem como a importância dessa prática na vida das pessoas.

2 | CAMINHOS METODOLÓGICOS

Os caminhos metodológicos trilhados para a realização desta pesquisa incluíram o levantamento bibliográfico, o qual foi a etapa inicial, objetivando um esclarecimento quanto ao tema em estudo; além disso, esse levantamento serviu como ponto de partida acerca dos modos pelos quais a temática tem sido abordada pelos demais pesquisadores. Salientou-se o parco número de estudos a respeito.

Posteriormente, realizei um levantamento das partituras musicais existentes de acalantos, ou com os nomes correlatos, eruditos ou populares, como cantigas de ninar, nana nenê, entre outros, buscando conhecer a produção artístico-musical a partir desse gênero musical.

Encontrei aproximadamente 97 partituras musicais de compositores eruditos – incluindo os brasileiros e estrangeiros, e oito composições de acalantos populares.

A coleta dos dados empíricos, quais sejam, os acalantos praticados no âmbito familiar, foi realizada em 15 cidades do estado do Rio Grande do Sul, quais sejam, Canoas, Estrela, Gravataí, Lajeado, Montenegro, Novo Hamburgo, Passo Fundo, Pelotas, Porto Alegre, Rio Grande, Santo Ângelo, São Luis Gonzaga, Torres, Tupanciretã e Uruguaiana. Nesta etapa da coleta dos dados registrei 61 acalantos.

Após a coleta dos dados tive o cuidado de elaborar o registro gráfico das melodias, realizando a transcrição musical para partitura musical. Este procedimento possibilitou as etapas posteriores da pesquisa, caracterizadas pela análise técnico-musical e caracterização dos acalantos no Rio Grande do Sul. Na atualidade da pesquisa, transversalizo os dados, estabelecendo interfaces com a Educação Musical.

Apresento, a seguir, os aspectos históricos dos acalantos, cujas informações foram obtidas no início da pesquisa constituindo-se, à época, o referencial teórico-analítico da mesma.

3 | ASPECTOS HISTÓRICOS DOS ACALANTOS

De um modo geral os acalantos são pequenos trechos musicais com uma letra singela, própria para embalar crianças, fazendo-as adormecerem. A melodia é muito simples, sendo uma das formas mais rudimentares de canto. Conforme Câmara Cascudo, é o nome que se dá a pequenas e simplórias canções, que por força da tradição, os adultos cantam baixo para acalmar os bebês, de forma propositalmente suave, doce e por vezes repetitiva, para induzir o sono (CÂMARA CASCUDO, 1984). Para se referir a esse tipo de canção existem, também, outros termos, como cantigas de embalar, cantigas de berço, acalento, canto de berço, dorme nenê e nana nenê (WOLFFENBÜTTEL, 1995, 1991, 1989).

Entretanto, não somente no Brasil podem ser encontrados os acalantos. Praticamente em todo o mundo, incluindo povos primitivos, essas cantigas podem ser encontradas. De acordo com o país ou região, os nomes apresentam-se diferentemente. Dentre as diversas localidades, podem ser encontradas as seguintes denominações para os acalantos: *wiegenlied* ou *wiegenganz*, na Alemanha e Holanda; *liulkova piesen*, na Bulgária; *lulle*, na Dinamarca; *canción de cuña*, *coplas de cuña*, *nanas*, na Espanha; *lullaby*, nos Estados Unidos; *berceuses*, *endormeuses*, na França; *lullaby*, na Inglaterra; *ninne nannes*, na Itália; *wiegenganz*, na Macedônia; cantiga de *macuru*, no idioma Nheengatu; *kalebka*, na Polônia; cantigas de *arrolar* ou de embalar, em Portugal; *bresarella* ou *bresarello*, no Provençal Moderno; *cântec de légan* (*léagan*), na Romênia; *kolybélhnaia*, na Rússia; e *lulla*, na Suécia (WOLFFENBÜTTEL, 1995).

Quanto à historicidade dos acalantos no Brasil podem ser observadas raízes de diversos povos. Opto, no entanto, neste artigo, por apresentar as influências portuguesas, africanas e indígenas. Segundo Almeida (1942), a maior parte dos acalantos brasileiros são oriundos de Portugal, passando por diversos lares do país, sendo transmitidas oralmente. Essa contribuição pode ser notada, principalmente, nas referências a seres fantásticos, como a cuca – personagem mítico de Portugal – e as figuras ou santos religiosos, como a Nossa Senhora, São José, Menino Jesus, dentre outros.

Os acalantos são, muitas vezes, trechos ou variantes de outras canções. Pode ser entendido a variante como a mesma canção existente em diversas localidades geográficas, porém modificada em algum aspecto, apresentando características próprias de cada local. Além disso, os acalantos podem se apresentar como canções populares, cantos de igrejas ou mesmo parlendas infantis adaptadas para serem entoadas como acalanto. Essas parlendas são, na sua maioria, de influência portuguesa, como já referido; constituem-se de pequenos versos, de cinco ou seis sílabas, servindo para entreter, acalmar, divertir, para escolher que deve iniciar o jogo ou para escolher os participantes da brincadeira. Um exemplo bastante conhecido no Brasil é a fórmula de escolha “Um, dois, feijão com arroz, três, quatro, feijão no prato...”.

Contudo, a influência portuguesa não foi exclusiva nos acalantos brasileiros. Os povos africanos também contribuíram muito para a caracterização desse gênero

musical no Brasil. Diversas pronúncias foram modificadas durante a prática dessas cantigas para os filhos dos senhores, como a palavra *fió*, ao invés de filho, entre outras modificações nas letras (FREYRE, 1987).

As palavras onomatopaicas, ou seja, aquelas que imitam o som natural da coisa significada, bem como as palavras africanas, como *tutu*, *angu*, *cururu*, *sururu*, *calunga*, também estão muito presentes nos acalantos brasileiros. Dessa forma, as mães pretas embalavam os filhos dos senhores, sendo esta uma contribuição que permaneceu muito presente no Brasil, transmitida a diversas gerações (FREYRE, 1987).

Na cantiga de ninar *Tutu marambá*, encontrada em quase todo o Brasil, constata-se a presença do *Tutu*, animal informe e negro. Não há nenhuma referência à sua aparência; no entanto, ao ser mencionado o seu nome, as crianças ficam com medo e dormem. Conforme Câmara Cascudo (1983), a palavra *tutu* é uma corruptela de *quitutu*, do idioma quimbundo ou angolês, que significa papão ou ogro. Correlatamente decorrem os sinônimos temível, poderoso e assustador. Possui muitos nomes, correndo os Estados e com as naturais adaptações locais, como *Tutu-Zambê*, *cambê* ou *zambeta*, o *Tutu-Marambaia* ou *Marabá*, ou *Tutu-do-Mato* e daí o *Bicho-do-Mato*.

Além de *tutu*, outros seres mitológicos estão presentes nos acalantos e nas histórias infantis, como a *cuca* - ou *coca*, e a *bruxa*, entre outros.

As cantigas de ninar indígenas são, também, extremamente fascinantes. Muito carinhosos, os índios, ao acalantar seus filhos, costumam proceder de modo característico e amoroso, o que influenciou marcadamente o Brasil (FREYRE, 1987). Câmara Cascudo (1984) referia-se à contribuição indígena, exemplificando com uma cantiga de ninar de origem tupi, na qual se solicita emprestado ao *Acutipuru* o sono ausente ao *curumi*. Nos versos da cantiga *João Curututu* são encontrados diversos termos de origem tupi-guarani, como *curututu* – manto feito com fibra de urtiga grande; *murundu* – montículo de terra; e *calundu* – irritabilidade, cabeça esquentada.

João Curututu
de trás do murundu
vem pegar nenê
que está com calandu.

Outro acalanto indígena digno de registro é o conhecido *Sapo Cururu* que, em tupi, significa sapo grande:

Sapo Cururu
na beira do rio
quando o sapo grita.
Oh! Maninha!
É porque tem frio.

Além dos portugueses, africanos e indígenas, também tivemos contribuições de

alemães, italianos, espanhóis, povos latino-americanos, franceses, americanos, entre outros. Neste artigo, como dito anteriormente, foram tratadas as contribuições iniciais, à guisa de caracterização histórica. São apresentadas, a seguir, as características dos acalantos.

4 | CARACTERÍSTICAS DOS ACALANTOS

Para a análise das características dos acalantos, foram selecionados aspectos não musicais e musicais. Assim, neste artigo, são tratados a emissão vocal, o caráter e algumas características musicais.

4.1 Quanto à Emissão Vocal

Como já referido anteriormente, a melodia dos acalantos é bastante simples podendo, às vezes, ser inventada e improvisada por quem acalanta. Além disso, a canção também pode ser entoada sem a letra original, utilizando outros recursos para a emissão do som da melodia. Dentre as diferentes modalidades que as cantigas podem ser entoadas encontram-se as melopéias e as cantigas em *boca chiusa*.

A forma de cantar os acalantos em melopéia consiste na emissão das melodias com vogais, como *a*, *o* e *u*, dentre as mais encontradas maneiras de melopéia. A modalidade de entoação em *boca chiusa* apresenta-se com a vocalização das melodias sem palavras, com a boca fechada, os lábios cerrados, mas os dentes ligeiramente afastados (WOLFFENBÜTTEL, 1991).

4.2 Quanto ao Caráter

Quanto ao caráter, os acalantos podem ser classificadas em religiosos ou mitológicos.

Enquadram-se nas cantigas de caráter religioso aquelas que se referem a personagens religiosos, como os santos – Menino Jesus e Nossa Senhora, por exemplo – anjos e personagens angelicais.

Uma particularidade quanto ao caráter religioso é mencionada por Freyre (1987). Para o autor, uma das características da cultura brasileira é a proximidade com os santos e as pessoas já falecidas. À época, santos e mortos já faziam, de certo modo, parte da família. Nos acalantos portugueses e brasileiros, as mães não hesitavam em fazer dos seus filhos espécies de irmãos mais moços de Jesus, com direitos aos cuidados de Maria, às vigílias de José e às patéticas da vovó Sant’Ana, por exemplo. A São José encarregava-se com a maior sem-cerimônia de embalar o berço ou a rede da criança. É o que demonstra o trecho do acalanto, a seguir:

*Embala, José, embala
que a Senhora logo vem
foi lavar seu cueirinho*

Nos acalantos de caráter mitológico encontram-se presentes seres fantásticos que vêm ameaçar as crianças, caso estas não adormeçam, ou demorem a adormecer. Muitos desses acalantos mitológicos têm origem portuguesa, mesmo que sejam modificados pela natural dinâmica destas manifestações em uma sociedade.

4.3 Quanto às Características Musicais:

A análise dos acalantos incluiu diversos aspectos técnico-musicais. Aqui são apresentados aqueles considerados mais relevantes para os objetivos deste artigo, que são o andamento e a dinâmica.

O andamento, ou o grau de maior ou menor velocidade na execução de uma música, é um fator preponderante e característico nos acalantos, além do que é o responsável, por assim dizer, pelo adormecimento da criança, objetivo precípuo deste gênero musical. Normalmente, a velocidade é o aspecto mais importante presente nesses cantos; os acalantos são lentos e essa característica resulta a monotonia necessária ao adormecimento das crianças. Grande parte das cantigas coletadas na pesquisa possuem andamentos lentos ou, no máximo, moderados (WOLFFENBÜTTEL, 1991).

A cantiga Senhora Sant'Ana é um exemplo de acalanto mais lento. Quando foi coletada, sendo entoada pelas famílias, normalmente era entoada em uma velocidade média de 72 batidas por minuto (bpm), sendo classificada como andante.

Apresenta-se, a seguir, o acalanto “Senhora Sant’Ana”:

SENHORA SANT'ANA

Andante $\text{♩} = 72$

Se- nho- ra Sant' A- na na bei- ra do
rio, la- van- do os pa- rú- nhos de seu ben- to
fi- lho, se- nho- ra la- va- va, São Jo-
sé es- ten- ci- a, e o me- ni- no cho- ra- va do
frio que fá- zi- a. Não cho- res me- ni- no não
cho- res meu a- mor, que as fá- cas que cor- tam d'ão
cor- tes sem dor.

Exemplo Musical 1: Acalanto “Senhora Sant’Ana”.

Outro acalanto que, normalmente, é entoado em velocidade mais lenta é denominada Mãezinha do Céu. Quando a conheci, por meio de uma entrevista com uma mãe que a entoava para sua filha, ela a cantou mais lentamente, com uma velocidade média de 60 bpm, ou seja, em um andamento lento, o adágio.

Interessante que ambas as cantigas, Senhora Sant’Ana e Mãezinha do Céu têm um cunho religioso, característica essa presente em muitos dos acalantos brasileiros.

MÃEZINHA DO CÉU

Adagio $\text{♩} = 60$

Mãe-zi-nha Céu, eu não sei re-
zar, eu só sei di-zer: Que-ro te a-
mar. A-zul é teu man-to, bran-co é teu
véu, mãe-zi-nha eu que-ro te ver lá no
Céu. Mãe-zi-nha eu que-ro te ver lá no
Céu.

Exemplo Musical 2: Acalanto “Mãezinha do Céu”.

A dinâmica é outra característica dos acalantos, ou seja, o volume ou o grau de intensidade no qual se desenvolve uma determinada música. Nos acalantos coletados observou-se que a dinâmica apresenta o predomínio do suave ou meio suave, o que se justifica pela própria finalidade de encaminhar ao adormecimento (WOLFFENBÜTTEL, 1991).

5 | IMPORTÂNCIA DA PRÁTICA DOS ACALANTOS

É um tanto difícil negar a importância dos acalantos para o desenvolvimento da criança, quer seja do ponto de vista psicológico ou musicológico. E, a razão para isso reside no fato de que, a criança acalentada é aquela que recebe carinho dos pais, familiares ou de quem as cuida. Muitas vezes, a prática de entoar essas cantigas é acompanhada por um embalo e de outros estímulos, visto que, normalmente, os pais que cantam acalantos para seus filhos também brincam, exercitam seus sentidos, e praticam diversas atividades que acabam estimulando muito as crianças. Além do

carinho, tão importante para o desenvolvimento psicológico, a criança recebe, entre estes estímulos, vários sons, constantes nos acalantos incorporando-se, desta forma, à bagagem musical e cultural desse futuro adulto.

Ratifica-se a importância do ato de acalantar para as crianças, mesmo sem uma preocupação estético-musical, nem tampouco tencionando à formação profissional das mesmas. Do mesmo modo enfatiza-se a relevância deste ato, mesmo que o modo de entonação não seja tão afinado, ou entoado despretenciosamente, pois, assim, a criança começa a formar sua bagagem musical. Pode-se dizer que a prática dos acalantos constitui-se uma prática não formal de Educação Musical.

Para o entendimento desta afirmação pode-se tratar, mesmo que brevemente, sobre o início da formação auditiva do bebê.

Em tempos mais remotos acreditava-se que os bebês se mantinham surdos até o nascimento. Exemplifica esta crença o relato de Forbes e Forbes (DORIN, 1978):

Enquanto a gestante se banhava (estava com 8 meses de gravidez) o som de um objeto que batera num dos lados da banheira provocou uma reação do feto, diferente das reações como pontapés, aos quais a mãe já se acostumara... Mas, as reações são mais táteis que auditivas, posto que o ser humano na verdade se mantém surdo até o nascimento. (DORIN, 1978, p. 42).

Através de experiências mais recentes com recém-nascidos e mulheres grávidas, chegou a ser constatado que fetos de três meses ou menos percebiam ou eram sensíveis a alguns sons e ruídos. Particularmente a esse respeito, existe o relato de Sontag e Richards que questionaram e destruíram antigos conceitos sobre a formação auditiva. De acordo com relatos, com “treze semanas de gravidez, uma sineta que soasse perto do abdômen da mãe causava movimentos fetais convulsivos, semelhantes ao reflexo do Moro, uma reação de susto observada na infância” (PAPAGLIA; OLDS, 1981, p. 39). Posteriormente, através de outros experimentos, Sontag e Bernard constataram que

[...] o feto reage diferentemente a diferentes tons, o que parece indicar que pode discriminar diferenças. A cada semana, durante os últimos dois meses e meio de gravidez, eram soados vários tons a uma curta distância da futura mãe. Já que não havia contato direto entre a mãe e a fonte de estimulação, qualquer resposta tinha de ser a qualquer coisa que o feto tinha ouvido, em lugar de ter sentido. O feto respondia diferentemente a uma vasta gama de tons, com acentuados movimentos corporais e mais batimentos cardíacos. (PAPAGLIA; OLDS, 1981, p. 57).

É importante mencionar, também, algumas provas da audição intrauterina, salientando que as observações feitas não são infundadas, visto terem sido experienciadas pelos médicos e cientistas Verny e Kelly (1981). Thomas Verny é psiquiatra e foi professor na Universidade de Harvard, York (Ontário) e Toronto, tendo fundado o Centro de Psicoterapia e Educação, em Toronto. John Kelly é escritor *freelancer*, especializado em assuntos médicos. Ambos lançaram, em 1981, o livro *The Secret Life of the Unborn Child*, no qual relatam casos que comprovam a audição

intrauterina no bebê. Um dos relatos, muito revelador, refere-se a acontecimentos na vida de um regente de orquestra, em Ontário, Canadá, chamado Boris Brott. Contou ele que, nas várias vezes em que ia ensaiar determinadas peças musicais com sua orquestra, antes de virar a página da partitura musical para continuar a leitura – pois estava passando a música pela primeira vez e não a conhecia, antecipadamente – já sabia a sequência melódica do violoncelo. E, isso, sem conhecer antecipadamente a música. Esse regente ficou intrigado com esses fatos e resolveu, um dia, relatá-los a sua mãe, que tinha sido violoncelista profissional. E, qual não foi a surpresa de ambos, ao constatarem que todas as músicas cujas partes do violoncelo eram conhecidas pelo regente, faziam parte do repertório de sua mãe. Segundo relatou ao filho, ela havia ensaiado para um recital todas as músicas por ele referidas, e na ocasião estava grávida dele; depois, nunca mais voltou a tocá-las. Este é apenas um dos casos relatados nesta obra, no entanto, muito importante para o entendimento sobre a audição fetal.

Outro caso relatado por Verny e Kelly (1981) tem estreita relação com os objetivos desta investigação. Contaram os autores que uma de suas pacientes, antes de dar a luz ao seu filho – na época contava com cerca de sete meses de gestação – costumava cantar cantigas de ninar para ele. Após o nascimento do bebê, a mãe constatou que a mesma canção que cantava antes do nascimento tinha um efeito mágico sobre o bebê. Mesmo que este estivesse chorando desesperadamente, ao ouvir a cantiga, logo se acalmava.

Na realidade brasileira e, especificamente, no Rio Grande do Sul, não são muito conhecidas pesquisas sobre a percepção musical do bebê no útero materno. No entanto, trabalhos nessa direção que poderão trazer maiores esclarecimentos ao assunto, começam a surgir. Um dos trabalhos mais antigos deve ser referenciado, a pesquisa de Moraes (1989), que investigou as emissões sonoras de recém-nascidos. Outras investigações também são importantes de serem empreendidas, envolvendo outros tipos de canções, com outros propósitos. Nesse sentido, Willems (1970) subsidia a análise. Para ele,

[...] as primeiras manifestações musicais não são do domínio da pedagogia musical, mas ligam-se antes à educação geral infantil. São as pessoas do meio familiar, principalmente a mãe, quem pode desempenhar um papel no despertar do sentido auditivo e rítmico da criança; e este papel pode ser importante e por vezes mesmo determinante. A mãe pode atrair a atenção da criança para os fenômenos sonoros e rítmicos e ensinar-lhes as primeiras canções, muitas vezes sob forma de canções de embalar (berceuses), canções de salto (sauteses), canções de divertimentos (amusettes), etc... É muito importante que a criança viva os fatos musicais antes de tomar consciência deles... O canto, na criança, é mais do que uma simples imitação e desperta nela qualidades musicais congênitas ou hereditárias: no sentido do ritmo, da escala, dos acordes, até mesmo da tonalidade, etc. (WILLEMS, 1970, p. 18).

6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da pesquisa sobre os acalantos, foi possível perceber a vasta gama de perspectivas que se apresenta diante desse gênero musical. Além de constituir-se uma rica possibilidade quanto à criação musical, o que se apresenta a partir do conhecimento de sua estrutura, os acalantos podem ser elementos importantes sob o ponto de vista da Educação Musical. As características musicais dessas cantigas são produto de uma série de fatores da realidade sociocultural e, acima de tudo, são componentes para a difusão da diversidade, o que, na perspectiva da educação, deve ser levado em consideração.

Desta forma, também se faz necessário registrar, nessa pesquisa, não somente a importância técnica dos acalantos, revelando as características formais das cantigas, mas, acima de tudo, apontar a importância dessa prática desde o início da vida.

É fundamental que a criança se sinta amada, mesmo que se encontre, ainda, no ventre materno, pois, como já tratado anteriormente, muito antes do nascimento, o bebê percebe os acontecimentos ao seu redor, sendo, portanto, sensível a eles.

Atualmente, encontramos-nos num período extremamente conturbado em que valores entram em conflito e, cada vez mais, as crianças ficam expostas a toda sorte de sentimentos e influências. Assim, é importante aproveitar o pouco tempo que se tem, mesmo que poucos minutos depois de um dia de trabalho, a fim de efetivar-se a prática dos acalantos, pois acalantar é um ato de amor.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1942.

CÂMARA, CASCUDO, Luís da. *Dicionário de folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____. *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

DORIN, Lannoy. *Introdução à psicologia*. São Paulo: Editora do Brasil, 1978.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1987.

MORAES, Zeny Oliveira de. *Psicogênese do som e do ritmo a luz da teoria do desenvolvimento de Jean Piaget: um estudo de caso*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1989.

PAPAGLIA, Diana E.; OLDS, Sally W. *A child's world*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1981.

VERNY, Thomas; KELLY, John. *The secret life of the unborn child*. New York: Summit Books, 1981.

WILLEMS, Edgar. *As bases psicológicas da educação musical*. Bienne (Suíça): Edições Pró-Música, 1970.

WOLFFENBÜTTEL, Cristina Rolim. *Cantigas de ninar*. Porto Alegre: Magister, 1995.

_____. *Acalantos*. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, n.3, ano II, maio 1991, p.76-95.

_____. *Acalantos*. Relatório de Pesquisa. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Música. Porto Alegre, maio, 1989.