

O RAP E O FUNK EM ATENDIMENTOS MUSICOTERAPÊUTICOS EM UMA UNIDADE SOCIOEDUCATIVA

Hermes Soares dos Santos¹

Resumo: O objetivo do presente artigo é apresentar como estilos como o *rap* e o *funk*, cujos conteúdos contêm problemáticas sociais diversas, podem ser utilizados em atendimentos musicoterapêuticos em uma unidade socioeducativa. Será apresentada uma composição de *funk* e os elementos de ressocialização em seu conteúdo. Serão utilizados conceitos de identidade sonora musical (ISO), um conceito da área musicoterapêutica segundo Barcellos e conceitos da psicologia sócio- histórica segundo Furtado para a análise da composição.

Palavras-chave: Identidade Sonoro Musical do Sujeito. Subjetividade Social. Configuração Subjetiva do Sujeito

¹ Mestre em Música pela EMAC-UFG (Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás); Bacharel em Musicoterapia pela EMAC-UFG; Bacharel em Música pela UnB; Licenciado em Filosofia pela PUC-Goiás. E-mail: hermesbrasileiro@gmail.com

USING RAP AND FUNK IN A MUSIC THERAPY PROCESS AT A SOCIO EDUCATIVE INSTITUTION

Hermes Soares dos Santos

Abstract: This article discuss how musical styles like rap and funk and its lyrics, which address issues as social problems, can be used in social work music therapy processes developed with adolescents. A funk composition is shown in order to highlight the socialization elements included in its lyrics. Barcellos' concepts on sonorous musical identity and Furtado's ideas derived from social historic psychology are used in the analysis of the composition.

Key-words: Musical Sonorous Identity, Social Subjectivity, Subjective Subject Configuration

INTRODUÇÃO

Rap e funk: o canto da exclusão

Em muitas instituições sociais e educacionais que trabalham com jovens e adolescentes, há o preconceito contra estilos como o *rap* e o *funk*, muito apreciado por diversos grupos juvenis. Estes são considerados “música de bandido”, pois são associados a “grupos juvenis marginalizados”, propagadores da violência por meio de atos infracionais (HINKEL; MAHEIRIE; WATZLAWICK, 2009). No entanto, há exemplos de canções destes estilos que retratam a realidade social periférica em que estão inseridos esses grupos e os fatores de risco social que podem levá-los à vida delitiva.

Por meio da poesia em suas letras, o *rap* e o *funk* também cantam a insatisfação, dor, solidão e desamor da escravidão e da favela. O *rap*, sigla de *Rhythm an' Poetry* (ritmo e poesia), surgiu do canto falado africano que foi adaptado à música jamaicana na década de 1950. Esse estilo chegou aos bairros periféricos estadunidenses após a Segunda Guerra Mundial e se mesclou à cultura negra². Surgiu então, o movimento *Hip Hop* composto pelas três manifestações artísticas: *break* (dança), o grafite (artes plásticas) e *rap* (ritmo e poesia) (HINKEL; MAHEIRIE; WATZLAWICK, 2009).

O *rap*, portanto, possui no conteúdo das letras de seus compositores forte manifestação política cuja referência é a rua. Sua origem encontra-se no “canto falado africano desenvolvido e expandido principalmente com o advento da escravidão e do tráfico negreiro” (HINKEL; MAHEIRIE; WATZLAWICK, 2009, p. 9). No Brasil, os ganhadores de pau, escravos que trabalhavam nas ruas de Salvador, usavam o canto falado para protestar contra a escravidão. E foi na década de 1980 que o *rap* chegou no Brasil, em São Paulo, e atingiu a juventude de periferia e afro-descendente. Ao construir a “cultura de rua”, os *rappers* brasileiros consolidaram sua própria expressão artística cuja crítica não se enquadrava nos moldes da cultura oficial e seus modelos externos e evitavam o “circuito massificador dos meios de comunicação, atuando, portanto, em prol do resgate de questões geradoras

2 Muitos estudiosos destacam os Estados Unidos como o berço origem do *rap* (HINKEL, J. MAHEIRIE, K., WATZLAWICK, P., 2009). Outros indicam que a origem está na África e na Jamaica, conforme citado nesse texto. O que vale frisar é que o rap vem de contextos marginalizados socialmente.

de sofrimento humano” (HINKEL; MAHEIRIE; WATZLAWICK, 2009, p. 11). Um conteúdo que ilustra essa questão se encontra na canção “A procura da luz na escuridão) do grupo Atitude Consciente:

*Dinheiro nenhum paga o sangue corre nas minhas veia,
E agora escorre, manchando a calçada,
O crime me deu dinheiro e agora leva minha alma,
Não queria acabar assim,
No chão agonizando,
Já to vendo o caixão com a minha mãe em cima chorando.*
(Atitude consciente – A procura da luz na escuridão)

O *funk*, por sua vez, teve sua origem nos EUA na década de 60. É um derivado do *soul*, do *rhythm and blues* e do *gospel*. O significado do termo *funk* faz alusão ao odor do corpo durante o ato sexual. Mais tarde, o termo *funky* foi associado ao orgulho negro. Chegou no Brasil, primeiramente, no Rio de Janeiro, em meados de 1970. Os primeiros bailes produzidos por Big Boy e Ademir Lemos, chamados de “Bailes da Pesada”, ocorreram na Zona Sul, mas com o sucesso dos shows de MPB nos palcos do Canecão, local de origem desses bailes, o estilo encontrou seu espaço na periferia e em cada semana que acontecia em um bairro diferente (VIANNA, 2010).

Esses eventos cresceram e multiplicaram seus produtores com significativo investimento em equipamentos importados. O *funk* é, então, descoberto pela imprensa e pela indústria fonográfica. No entanto, a proposta nacional do estilo não vingou no empresariado, pois a sonoridade brasileira, com exceção de Tim Maia, não agradou os dançarinos nacionais. Isso levou ao ostracismo a cena do *funk* nos tempos da *disco music* que só tomaria fôlego em meados da década de 1980.

Nesse momento, equipes dominaram a cena *funk* com produções de *miami bass*³ com versões para o português de canções em inglês. Com a vitória do DJ Marlboro em um concurso de DJs, cujo prêmio foi uma viagem a Londres, novidades chegam ao Brasil juntamente com a vontade de construir um *funk* genuinamente brasileiro com produções a partir da bateria eletrônica.

3 Ritmo da Flórida utilizado em músicas com conteúdo erótico acentuado e batidas rítmicas mais rápidas (ACCORSI, BERNARDES, CARLOS, 2015, p. 357).

Na década de 1990 e 2000, o *funk* é reconhecido na mídia, mas mesmo assim não conseguiu livrar-se do estigma de subproduto cultural. E a violência, juntamente com a exploração sexual nos bailes *funk* tomam proporções desmedidas levando o movimento às páginas policiais. Porém, surge um “contra movimento” que invade também os bailes com outras propostas, com etapas semelhantes a gincanas com momentos para os *rappers* e música sobre as comunidades com pedidos de paz nos bailes (VIANNA, 2010).

Surge nessa época, uma ressignificação do *funk*, que deixa de ser vista como uma performance alienante e se torna “uma resposta subalterna a formas de opressão e exploração” (LOPES, 2011 *apud* JÚNIOR, 2015). Essa ressignificação revelou-se em movimentos como *Funk é Cultura*, *Funk de Raíz* e *APAFunk*, que traziam em seu bojo alianças em prol da luta por direitos sociais negados formadas por “funkeiros, acadêmicos, intelectuais e políticos de esquerda assim como da emersão de práticas musicais consideradas mais politizadas, como as chamadas “Rodas de *Funk*” (JUNIOR, 2015, p. 522).

O conteúdo da canção “Encostei no Baile *Funk*” apresenta uma reflexão sobre a realidade massificada dos bailes *funk*:

(...) *E o dj não tinha consciência nem experiência*
Só fez piorar
Tocou logo um funk que dizia
Quem não baforasse não ia transar
Me coloquei, no lugar dos pais
Ao ver novinha bebendo demais
E dançando que nem uma louca
Com um mano na frente e outro atrás
 (...)

Hoje mc virou só um produto
Pra encher o bolso do seu empresário
Antigamente tu ia pro baile até de chinelo
E tava tudo bem
Hoje em dia tem que ter no pé
Um boot de 1000 pra poder ser alguém
Mesmo se a casa não tiver reboco
Mesmo se não tiver luz no seu poste
Faz a mãe trabalhar o mês inteiro

*Pra poder compra sua camisa Lacoste
Incentivo ao consumo de droga
E a gravidez na adolescência
Na moral mc's por favor
Quando for compor usa consciência
(Mc Garden – Encostei no Baile Funk)*

Ressonâncias teóricas

Observa-se, no conteúdo das letras do *rap* e do *funk*, que a realidade do gueto de onde vêm essas produções musicais, possui idiosincrasias peculiares com as quais os sujeitos que ali habitam e frequentam se identificam. Há em algumas letras apologia ao crime, porém em outras, como nos exemplos acima, reflexões críticas sobre essa realidade. Seja como for, há entre os sujeitos do gueto uma subjetividade comum, que Furtado (2002), a partir das reflexões de González Rey, definiu como subjetividade social. Esse conceito, oriundo do cabedal teórico da Psicologia Sócio-Histórica, há o objetivo de

superar a dicotomia entre subjetividade e objetividade (...), pois este termo faz referência a uma dimensão social pensada por sujeitos, e não um organismo que pensa por si mesmo. A subjetividade social está nas instituições sociais que difundem valores éticos e estéticos, (...) possui um código racional e afetivo, vinculado com as emoções, a linguagem e o pensamento dos indivíduos (SANTOS, 2010).

111

Esse conceito é correlato a outro denominado Configuração Subjetiva do Sujeito, que é a relação do mundo interno do sujeito com o mundo externo construído por ele e outros sujeitos. É a síntese entre o novo conteúdo e os conteúdos subjetivos já configurados (FURTADO, 2002). E entre esses dois conceitos há o conceito de identidade, que é *continuum* entre Subjetividade Social e Configuração Subjetiva do Sujeito, o “momento em que o sujeito é ele e a forma como é representado socialmente o seu próprio ‘eu’” (FURTADO, 2002, p. 98).

A identidade do sujeito apresenta elementos e aspectos da subjetividade social; esses elementos, por sua vez, são configurados dentro dos limites das vivências de sua configuração subjetiva e, por fim, o sujeito, já configurado e reconfigurado, atua nos diversos contextos por meio de sua identidade, seu modo único de ser na realidade social.

O conceito de identidade da Psicologia Socio-Histórica pode ser aproximado de outro conceito da Musicoterapia denominado Identidade Sonoro-Musical (ISo), definido por Barcellos (2003). Essa aproximação foi realizada na dissertação “Contribuições da Musicoterapia no Fortalecimento da Subjetividade de Adolescentes Participantes de um Projeto Social”, apresentada pelo autor desse artigo em 2010 para a conclusão do Mestrado em Música na Contemporaneidade da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC-UFG).

Para compreender melhor esse conceito, faz-se necessário compreender outro conceito que o antecede: o princípio de ISO.

Defino Princípio de ISO (BENZON, 1998), o princípio da Musicoterapia que afirma: para abrir canais de comunicação entre um paciente e o musicoterapeuta é necessário reconhecer o ISO do paciente e equilibrá-lo com ISO do musicoterapeuta.⁴

Barcellos compreende esse princípio como um enunciado teórico pertencente ao corpo teórico da Musicoterapia, diferente da Identidade Sonoro-Musical do Indivíduo (ISo), referente ao cliente. Diante disso, a autora solicitou a Benenzon a permissão de utilizar a sigla ISO para princípio de ISO e o termo *ISo* para a Identidade Sonoro-Musical do Indivíduo.

Como resultado da aproximação, o conceito de ISo é denominado Identidade Sonoro-Musical do *Sujeito*. É o “momento em que o indivíduo é ele mesmo e é representado socialmente por meio do conjunto de elementos sonoro-musicais que o caracteriza” (SANTOS, 2010). O termo sujeito, ao invés de indivíduo, é mais adequado, pois compreende a pessoa não como unidade indivisa (in-divíduo) mas como alguém em relação, pois a subjetividade, tanto pessoal como social, encontra-se na dinâmica da relação entre os sujeitos.

a subjetividade representa uma qualidade específica dos processos humanos presente em todos os processos e atividades humanas, desde o corpo, até as mais diversas formas de práticas e instituições sociais. Um dos valores heurísticos dessa definição de subjetividade para a psicologia e para as ciências humanas de forma geral é que ela acrescenta qualidade presente em todos os processos humanos e que, por longo tempo, foi excluída das tendências hegemônicas das ciências humanas: a produção simbólico-emocional humana sobre o mundo vivido. Tal processo terminou por ocultar as relações recursivas entre o social, o institucional

4 Princípio de ISO. Mensagem recebida por rupaes@alternex.com.br. 4 mai.2003.

Alto

Que ri a tan to ter o po der de vol tar ao pas - sa do e mu dar tan tas
 4 coi sas que não po de ri am ter con cre ti za do e a chan do que quem me cri
 6 a va e ra pai de ver da de mas as oi to a nos des co bri que ssa não e ra re a li
 9 da de e ne ssa re la ção ti ve que so frer ca la da e le ba tia na mia
 12 mãe eu não po di a fa zer na da e ai sen ti men to d'im po tên cia co me çou a bro
 15 tar per gun ta va pa ra Deus quan do que e le ia nos a ju dar o ô dio no pei to cres
 18 ci a o ô dio no pei to'au men ta va a cho que por is so cres ci u ma cri an ça re vol
 21 ta da co nhe ci o meu pai bio lô gi co Fi quei fe liz por um mo
 23 men to mas es sa fe li ci da de pas sou quan do vi que por mim não ti nha sen ti
 25 men to pos so tá sen do'e qui vo ca da mas a miã im pre são não é er
 27 ra da meus ir mãos ti nha ten ção to do ca ri nho'en quan to eu não ti nha

29 
 na da quan do che ga va os fa mi li a res mi'a vô só con ta va os meus

31 
 er ros não vi a na da de bom em mim e la só vi a'os meus de fei tos me sen tia mal a

34 
 ma da me sen ti a frus tra da en trei em de pres são pen sa men tos ru ins em mi'a men te pas

37 
 sa va Per gun tei a Deus o por quê da mi nha vi da so fri da pen sei em dar ca bo da mi'a

40 
 vi da se rá que es sa se ri a sa í da Mi nha ra i nha guer rei ra que me cri ou so

43 
 zi nha Ma ri A pa re ci da te da ri a tu do a tê mi nha vi da Eu sei que não foi

46 
 fã cil vo cê me cri ar so zi nha lim pan do chão da ca sa dos

48 
 ou tros pra tra zer pra nos sa ca sa a co mi da a se nho ra foi mãe e pai m'en si nou tu do qu'eu

51 
 sei te a mo'a cí ma de tu do mãe nes sa vi da só vo cê e eu Sen tin do'a fal ta de'um

54

pai en trei nes sa vi da lou ca co me cei a u sar dro ga'e tra fi car em vá rias

57

bo ca De ce p cio nei mi'a mãe meu Deus co mo eu er rei en tran do na vi da ban

60

di da me tor nei fo ra da lei eu sa i a pa ra fes ta e la preo cu pa va co

63

mi go com me d'eu sa ir mais ce do des se mun do'im pre vi si vel Des cul pa mi nha ra

66

i nha quan do eu te fiz cho rar Dei mui to tra ba lho pra vo

68

cê mas a par tir de'a go ra'eu pro me to mu dar Mãe vai ser di fi cil mas não vai ser im pos

71

si vel te nho mui ta fê na que le lá de ci ma e me for ta le ço nis so Des co bri em mim'o ta

74

len to qu'ê'o de com por e can tar e'o meu so nho'ê ter su ces so que com fê em Deus vai se re a li

77

zar Es sa his tò ria da mi'a vi da queu a ca bei de con tar pres te'a ten ção an tes d'en trar nes se

Os objetivos musicoterapêuticos atingidos, segundo Bruscia (2000), com a produção da composição foram os seguintes:

1. promover a auto-responsabilidade;
2. desenvolver a habilidade de documentar e comunicar experiências internas;
3. promover a exploração de temas terapêuticos através das letras das canções”
(Ibid., p. 128)

Gravamos a *performance* em vídeo em um *notebook*. Essa gravação foi utilizada apenas no atendimento para que Márcia contemplasse suas expressões faciais. Combinamos que no dia de visitas, apresentaríamos essa canção para sua mãe. Caso fosse oportuno, ela poderia me chamar para fazer o acompanhamento do ritmo de *funk* com palmas. Ela o fez. Márcia cantou para sua mãe olhando-a nos olhos, o que a emocionou bastante.

Em outro dia, quando a juíza atuante no juizado esteve presente na unidade, Márcia apresentou juntamente com o musicoterapeuta a composição realizada. A juíza afirmou que no dia da progressão de sua medida, ou seja, no dia de sua saída, que irir coincidir com a inauguração de um projeto social idealizado pela juíza, Márcia iria apresentar a composição no momento da abertura.

Foram realizados mais três atendimentos com o objetivo de trabalhar sua *performance* para a apresentação. Foram utilizadas gravações em vídeo apenas para essa proposta nos limites da unidade. Utilizamos, ao invés do sintetizados, uma batida de *funk* já pré-gravada na internet.

No dia da inauguração do projeto social, após sua apresentação, Márcia foi entrevistada por jornalistas da imprensa local. Firmou em seu discurso sobre seu interesse em cursar uma faculdade e outros propósitos. Sua postura de seriedade e orgulho de si mesma era notável. Ao retornar para a unidade, agradeçou a todos por tudo e disse que jamais iria esquecê-los.

Foi solicitada sua autorização para a utilização de sua composição gravada em mp3 meses depois da progressão de sua medida socioeducativa, ou seja, após sua saída, período em que já se encontrava com 18 anos. Na autorização, havia a permissão em primeira pessoa para apresentar exemplos sonoros sem exibição de imagem, nome ou dados pessoais.

Na letra da composição, Márcia apresenta a história de sua vida. Inicialmente apresenta uma série de fatores, como os maus tratos feitos a ela e a mãe pelo padrasto (...e *nessa relação, tive que sofrer calada, ela batia na minha mãe e não podia fazer nada...*) a rejeição do pai biológico (*descobri que por mim não tinha sentimento...*), a opinião da avó a respeito (*ela só via meus defeitos...*). Depois fala de seus sentimentos (*o ódio no peito crescia, o ódio no peito aumentava...*) e apresenta as escolhas que fez diante dos sentimentos e relações estabelecidas (*comecei a usar droga e traficar em várias boca...*). Após isso, fala de seu amor pela sua mãe e o reconhecimento de seus cuidados por ela e o arrependimento de seus atos (*minha rainha guerreira, que me criou sozinha, Maria Aparecida, te daria tudo até a minha vida...desculpa minha rainha, quando eu te fiz chorar, dei muito trabalho pra você, mas a partir de agora, eu prometo mudar*) e o reconhecimento de potencialidades (*descobri em mim o talento, que é o de compor e cantar e o meu sonho é ter sucesso que com fé em Deus vai se realizar*).

A melodia foi composta em tom menor. As notas utilizados são apenas as quatro primeiras da escala: tônica, supertônica, medianta e subdominante. As frases melódicas estão construídas de acordo com as regras da prosódia, ou seja, a acentuação das palavras está em concordância com a acentuações dos tempos fortes da melodia. Há excessões, como no terceiro verso da terceira estrofe: *ele batia na minha mãe*. “Batia” soa “bátia”, para concordar com a acentuação rítmica do trecho melódico. A atmosfera melódica é sombria. Apresenta aspecto sério e denso.

A atmosfera melódica, juntamente com os fatores de risco social apresentados na poesia descrevem o cenário da *Subjetividade Social* que cerca a vida de Márcia. Essa subjetividade interfere em sua *Configuração Subjetiva* e ela assume uma *Identidade* (FURTADO, 2002) que, ao se sentir ferida pela violência, responde de forma violenta. Uma vez apreendida e sentenciada para cumprir medida socioeducativa de internação, Márcia repensa sua vida ao perceber que foi ouvida por profissionais socioeducadores e sempre acolhida por sua mãe que sempre a visitava. Colocou em prática sua habilidade musical e saiu da internação reconfigurada por essa outra *Subjetividade Social* e com uma nova postura, ou seja, outra Identidade. A Identidade Sonoro Musical do Sujeito (SANTOS,

2010), que se apropriou de elementos musicais com novos aspectos de ressocialização, apresentou na composição novas posturas diante dos desafios sociais que lhe foram apresentados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atmosfera densa e sombria presente na melodia e poesia de Márcia, denominada *Minha história*, revelam uma *Subjetividade Social*, um cenário social marcado pela violência. Qualquer sujeito que tenha uma história semelhante, pode sofrer influência em sua *Configuração Subjetiva* e adotar posturas diferentes, posturas essas que caracterizarão sua *Identidade*.

Márcia, ao atingir os objetivos musicoterapêuticos, a revalorização de seu discurso, expressou conteúdos de sua identidade por meio de elementos sonoros musicais. A identidade, fruto de sua subjetividade social marcada pela violência, gerou impressões em sua *Configuração Subjetiva*. Por meio dos métodos musicoterapêuticos, ela elaborou esses conteúdos de violência e ressignificou momentos de suas histórias. A visibilidade social que Márcia teve ao se apresentar na abertura do projeto social idealizado pela juíza faz parte de uma educação social que supera o individualismo, “o real convívio com a sociedade” (COSTA *apud* REAL; SILVA, 2012, p. 447).

O *funk* e o *rap*, o som do gueto, expõe a realidade marginalizada, com todas as suas contradições. Uma contradição é essa: o desejo de mudança diante de tanta miséria e violência sofrida. Existe também exemplos que fazem apologia aos atos infracionais e isso é motivo da dúvida se é apropriado trabalhar com esses estilos em uma unidade socioeducativa. Real e Silva (2012) expõem essa dúvida ao focalizarem o consumidor desse estilo musical. Eles expõe o seguinte questionamento:

em que medida o rap, como prática cultural de caráter crítico e emancipatório, que surge espontaneamente como cultura de massa, pode dinamizar práticas libertadoras ou reforçar estigmas e padrões de consumo veiculados pela indústria cultural? (Real & Silva, 2012, p. 443)

A indústria cultural confere a tudo um ar de semelhança (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) O adolescente consumidor dos estilos veiculados pela cultura de massa pode perder a capacidade de refletir e utilizar sua espontaneidade. Não foi essa a atitude explícita de

Márcia em sua composição. No entanto, com outros adolescentes privados de liberdade, o autor desse artigo já percebeu reações corporais e faciais de alívio e tensão em uma audição de um *rap gospel* e reações de prazer e gozo diante da audição de outro *rap* com conteúdo de apologia à vida delitiva. Observa-se que a mobilização à reflexão é necessária, no entanto, o momento de vida em que o adolescente se encontra, como ele está configurando em sua identidade os impactos da violência que está sofrendo é o foco desse estudo.

As intervenções por meio dos métodos musicoterapêuticos a partir da escuta da realidade de adolescentes privados de liberdade, se apresentam em mais uma ferramenta no resgate da história pessoal desses sujeitos. Essa escuta é desprovida de preconceitos e amparada por pressupostos teóricos que auxiliam na construção de um processo a partir dos elementos apresentados pelas suas identidades. Essas, por sua vez, são configuradas por elementos da subjetividade social que os cercam.

REFERÊNCIAS

ACCORSSI, A.; BERNARDES, J. G.; CARLOS, P. P. Funk: engajamento juvenil ou objetivação Feminina? In: **Inter-Ação**, Goiânia, v. 40, n. 2, p. 355-368, maio/ago. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5216/ia.v40i2.32808>>. Acesso em 1 de julho de 2017.

BENEZON, Rolando. **Teoria da Musicoterapia**: contribuição ao conhecimento do contexto não-verbal. São Paulo: Summus, 1998.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: Fragmentos Filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 113-56

BRUSCIA, Kenneth E. **Definindo Musicoterapia**. Tradução: Mariza Velloso Fernandez Conde. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000, 2ª edição.

FURTADO, Odair. As Dimensões Subjetivas da Realidade: Uma Discussão sobre a Dicotomia entre a Subjetividade e a Objetividade no Campo Social. In: FURTADO, Odair; REY, Fernando González Rey (Org.). **Por uma epistemologia da Subjetividade**: um Debate entre a Teoria Sócio-Histórica e a Teoria das Representações Sociais. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002, p. 91-105

REY, F. G. A Saúde na Trama Complexa da Cultura, das Instituições e da Subjetividade. In: REY, Fernando González; BIZERRIL, José (Org.). **Saúde, cultura e subjetividade** : uma referência interdisciplinar. Brasília : UniCEUB, 2015. p. 9-34

HINKEL, J., MAHEIRIE, K., WATZLAWICK, P. **Os Fazeres Musicais do Reggae e do Rap**: Histórias Entrelaçadas. s/d. Disponível em <http://biblioteca-da-musicoterapia.com/biblioteca/arquivos/artigo//patricia%20Os_fazeres_musicaes_do_reggae_e_do_rap.pdf> Acesso em 2 de dezembro de 2015.

JESUS, B. K. **Prosódia Musical: a Correlação entre Poema e Música**. 2013. Disponível em <<https://dialogosliterarios.files.wordpress.com/2013/03/97.pdf>> Acesso em 15 de setembro de 2015.

JÚNIOR, J. C. T. **A Narrativa da Montagem do Funk Carioca no Cotidiano Escolar**. *Educ. Soc., Campinas*, v. 36, no. 131, p. 517-532, abr.-jun., 2015.

REAL, M. P. C., Silva, F. O. Sentidos E Significados Do Rap Para Adolescentes Privados De Liberdade Por Meio De Uma Escuta Musicoterapêutica: Reforço Ou Libertação (?). XIV Simpósio Brasileiro de Musicoterapia, 2012. **Anais eletrônicos**... Associação de Musicoterapia do Nordeste, 2012.

VIANNA, L. R. **O Funk no Brasil: Música Intermediada na Cibercultura do Brasil**. In: **SONORA**. Unicamp, Campinas, SP, 2010. Disponível em: <http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/viewFile/32/31>. Acesso em 1 de julho de 2017.