

Teatro e Música: Diálogos Intersemióticos

Profa. Dra. Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira¹ (UFPB)

Resumo:

A música sempre esteve presente na linguagem dramática, desde as suas origens. Por se desenvolver no tempo, a música é o elemento dialógico por excelência do texto teatral. No Renascimento, com a secularização da linguagem musical, a função da música nas encenações não ficou restrita apenas à necessidade de ressaltar ou de enfatizar a ação dramática. Este artigo pretende investigar a linguagem musical através de recortes do texto dramático shakesperiano evidenciando a semiose gerada por este signo dentro do panorama cultural renascentista. O suporte teórico será fornecido por KOWZAN (1988), RAYNOR, 1981, KIEFER, 1981 e PAVIS (1999).

Palavras-chave: Semiótica – Música – Teatro – Shakespeare - Renascimento

1 Introdução

Sabe-se que a música sempre esteve presente no teatro, desde as suas origens. Ainda no teatro grego, a música aparecia como elemento orgânico da linguagem teatral, em se tratando, sobretudo, da tragédia que tinha as evoluções do coro marcadas pelo canto. Em sua *Poética*, quando Aristóteles aponta os seis elementos basilares da tragédia, a música se encontra entre eles¹. Contudo, não era apenas a tragédia que se valia da música nas suas encenações. Ao escrever a comédia *O misantropo*, por exemplo, Menandro utilizou-se do canto e da dança como linha de separação entre os atos.

Por se desenvolver no tempo, a música é o elemento dialógico por excelência do texto teatral. Dialoga com os movimentos do ator, explicita seu estado interior, contracena com a luz, com o espaço em todos os seus aspectos. Quando acrescentada a outros sistemas signícos de uma peça, o papel da música é o de enfatizar, ampliar, desenvolver e até de desmentir ou substituir os signos dos outros sistemas.

Após esta breve explanação sobre o papel da música como elemento inseparável da linguagem teatral demonstrar-se-á, de forma panorâmica, a importância da música para a sociedade renascentista, momento histórico no qual o dramaturgo inglês William Shakespeare viveu e elaborou a sua produção literária.

¹Os elementos basilares da tragédia, segundo Aristóteles são: o enredo (*mythos*), o caráter, o pensamento, a elocução, o espetáculo e a **melopéia (música)**. (Grifo Nosso).

2. Shakespeare e a música renascentista

Com a secularização da linguagem musical, a função da música nas encenações renascentistas não ficou restrita apenas à necessidade de ressaltar ou de enfatizar a ação dramática. No teatro elisabetano, ao contrário, a música passou a ser parte orgânica da encenação. Pelo fato de ser a música uma das linguagens mais apreciadas e desenvolvidas durante o Renascimento, os dramaturgos da época passaram a formalizar nas indicações cenográficas dos seus textos a importância que se fazia da presença de um determinado instrumento musical, antecedendo cenas em que, a música produzida por aquele instrumento iria gerar um determinado significado. Baseando-se em registros de época, Sir John Hawkins descreveu assim o diálogo entre a música e o teatro elisabetanos:

a música raramente era melhor que a de umas poucas miseráveis rabecas, oboés ou cornetas; e para realçar aqueles sentimentos que a tragédia deve desertar, usam-se também flautas; mas a música, para os vários tipos de instrumentos, quando juntos, sendo em uníssono, era muito diferente do que entendemos hoje por concerto e sinfonia. (HAWKINS apud RAYNOR, 1981. p.178).

A observação de Hawkins sobre a importância da música no palco elisabetano foi feita cerca de cento e cinquenta anos após a morte de Shakespeare e não esconde o seu desdém a respeito da qualidade da música que era praticada nos teatros elisabetanos. Nas entrelinhas, há a sugestão de um amadorismo profissional, no qual os músicos seriam capazes de tocar apenas os instrumentos mais grosseiros, de cunho mais popular. Talvez a explicação para esta situação esteja no fato de que o ator elisabetano tivesse que ser habilitado também em música e em canto. Assim um grupo versátil de músicos podia, por exemplo, atuar como guardas numa determinada cena, e em outro momento, se revezar em vários instrumentos como flautins, tambores, alaúdes, pandoras ou cítaras, conforme a necessidade da ação dramática (cf. RAYNOR, 1981. p.177).

Seja de modo enfático, metafórico ou satírico, percebe-se que as relações entre o teatro shakesperiano e a música, estendem-se por toda a trajetória dramática do autor. Realidade esta que foi percebida por Frye: “por toda a obra de Shakespeare existe uma associação íntima com a música: há canções de fundo e muitas indicações de cena, tais como *no interior, toque trombetas*” (FRYE, 1999. P.21).

Nos dramas escritos por Shakespeare, muitas vezes, apenas a presença do instrumento já era um signo que remetia ao tipo da cena que viria a seguir. Em peças como *Júlio César* (I, ii, iv, vii); *Antonio e Cleopátra* (II, vii); *Rei Lear*, *Tito Andronico* (I, i) e *Hamlet* (III, ii), por exemplo, verifica-se nas rubricas a indicação da necessidade do toque de clarins ou de trombetas, ou em outros momentos, o dramaturgo solicita a presença da música produzida por esses dois instrumentos

juntos, num conjunto de metais conhecido como fanfarra. Diante dessas recorrências, pode-se inferir que, dentro do teatro shakesperiano, a música produzida a partir da trombeta e do clarim é um signo que remete diretamente a alguma cena protagonizada por algum herói da nobreza.

Já os grandes feitos militares protagonizados por Júlio César e Macbeth, nas peças homônimas, são ressaltados em palco através do toque da marcha militar. Com seu compasso binário e seus tempos fortes acentuados, a marcha é o estilo musical que nos remete ao ritmo cadenciado de um grupo de pessoas em marcha e, por conseguinte, aos grandes feitos bélicos vividos por esses heróis nos campos de batalhas.

Logo, mais do que uma linguagem que dialoga com o teatro shakespeariano, a música também pode ser entendida como um signo que representa a cultura de uma época. Segundo Henry Raynor, o homem renascentista admirava o moderno e o “moderno” implicava no recebimento de uma esmerada educação musical. Em *História Social da Música*, Raynor cita Baldassare Castiglione, um dos primeiros teóricos que se preocupou em definir o lugar da música na vida aristocrática renascentista. Diz ele:

Não fico satisfeito com o cortesão se ele não é também músico, e além de sua habilidade e compreensão no livro é também destro em vários instrumentos. Pois, ponderando-se bem, não existe pronta cura e remédio de mentes fracas mais completos e valiosos do que a música. E principalmente nas cortes, onde (além do alívio dos aborrecimentos que a música proporciona a cada pessoa) muitas coisas são utilizadas para agradar às mulheres, cujos corações ternos e doces logo são penetrados pela melodia e alimentados de suavidade. Portanto, não admira que antigamente como hoje se mostrem inclinadas pelos músicos e tenham a música como o mais aprazível alimento do espírito (CASTIGLIORE apud RAYNOR, 1981. p.91).

Ambientada na cidade de Verona em pleno renascimento, o enredo de *Romeu e Julieta* endossa as palavras de Baldassare Castiglione com relação à música como parte visceral da vida dos nobres da época. Shakespeare que sempre dialogou com a música em suas peças, se apropria com muita precisão e liberdade dos gêneros musicais renascentistas levando-os ao status de signo na peça em tela. Um gênero musical, em especial, será trabalhado por Shakespeare em *Romeu e Julieta*: o madrigal, como veremos mais adiante neste artigo.

O primeiro encontro dos jovens enamorados acontece em meio a um baile de máscaras, com a presença de música. O emblemático personagem Mercúcio utiliza imagens ligadas à música tanto para descrever o ritual de um duelo como para fazer escárnio da velha ama de Julieta, graças aos registros do madrigal encontrados em suas falas. E, por fim, em uma cena que conta com a presença de Pedro, um criado da casa dos Capuletos e de vários músicos, Shakespeare faz da cena de imbróglio um momento de reflexão sobre a profissionalização desses profissionais ao mesmo tempo em que deglute antropofagicamente uma canção de sucesso à época, incorporando-a nas

falas da peça.

3. A música em *Romeu e Julieta*

Em vários momentos de *Romeu e Julieta*, a gramática musical aparece algumas vezes sublinhando e outras vezes substituindo a ação dramática. Como se pode constatar em uma fala de Mercúcio na qual ele comenta sobre a forma de lutar de Teobaldo de forma irônica, através de elementos próprios da linguagem musical: “Ele luta como quem lê música: respeita o ritmo, o andamento e a proporção. Faz uma pausa mínima, conta um, dois, e o três é no seu peito” (SHAKESPEARE, 2011. p. 61). O recorte demonstra que os códigos que estruturam a linguagem musical (tempo, ritmo e tonalidade), equivalem-se aos elementos de uma cena de combate. O jogo semântico da inversão transforma o que seria uma representação musical associada ao elevado e ao sublime, em um signo que representa a violência e a morte. Essa afirmação se concretiza na cena em que Mercúcio utiliza novamente a imagem da música, para desafiar Teobaldo em um duelo que será fatal para ambos. Nesse momento, a espada é associada ao arco do violino e os combatentes ganham os tatus de “menestréis”:

Acordos? Ou acordes? Talvez ache que somos menestréis. Pois se somos nós os menestréis, não espere nada senão discórdia. Com isto é que eu toco o violino que o fará dançar. (SHAKESPEARE, 2011. p. 77).

Em outras palavras, o dramaturgo se utiliza de imagens próprias da linguagem musical para ratificar que Teobaldo é um cavaleiro e luta como tal, observando a sequência rítmica do que seria um combate leal.

Seguramente, é o madrigal renascentista e seus variantes o grande som que pontua a ação dramática de *Romeu e Julieta*. Segundo informação de Kiefer, “no terreno da música profana, o madrigal ocupa na Itália – e mais tarde também em outros países – o lugar mais importante, constituindo uma das mais belas manifestações do humanismo renascentista” (KIEFER, 1981. P.124). Completamente diferente do madrigal que predominou no século XIV, o madrigal renascentista em suas várias formas – *frottola*, *canzone*, odes e sonetos - encantava por seu caráter dialógico, por sua capacidade de representar desde o acompanhamento de uma canção amorosa até acompanhar o mais satírico dos temas. No estudo intitulado *História e significado das formas musicais*, Kiefer explica que o madrigal foi o produto resultante de vários cruzamentos:

entre as composições profanas, de caráter semi-popular e semi-erudito intituladas *frottolas*. Estas, segundo Paul Lang “nasciam e morriam como mariposas”. O termo “frottola” era usado tanto em sentido genérico – indicando então *strambotti*, odes, sonetos, canzonas e a *frottola* propriamente dita – como em sentido

particular, designando "mistura de pensamentos", "mistura de fatos sem relação entre si", pois vem de "frocta". Podemos, por esta razão, falar no grupo da frottola. O madrigal do século XVI originou-se da confluência de vários fatores: do grupo da *frottola*, da *chanson* e da música sacra. (KIEFER, 198. p. 124-5).

A *chanson*, uma variação do madrigal de tom mais satírico, pode ser encontrada na cena em que Mercúcio e a ama se encontram, em *Romeu e Julieta*. O diálogo termina com o irreverente Mercúcio entoando a seguinte canção:

Lebre gelada
Lebre safada
É boa para jejum
Mas lebre surrada
Não atrai a moçada
Que gela de um em um. (SHAKESPEARE, 2011. p.66)

Os versos acima se encontram longe de representar a canção de amor que imortalizou o madrigal enquanto gênero musical. É, ao contrário, uma canção de escárnio e insulto à Ama de Julieta. Ao comparar a Ama com uma lebre, tem-se outra característica do teatro elisabetano: a imagística de animais, tão ao gosto dos espectadores de então. A conotação sexual está implícita nas entrelinhas. A lebre é um animal conhecido pela fecundidade e a velocidade com a qual procria. Ao entoar esta cantiga Mercúcio deixa claro que ama já foi como a lebre no passado, mas que agora está “surrada, gelada” e que por isso não atrai mais a moçada.

Um dos indícios que nos leva a inferir que a música utilizada para acompanhar os versos acima tenha sido o madrigal diz respeito à época e ao local da ação dramática: a Itália renascentista, onde ele era o estilo musical mais popular. Outro motivo que reforça a ideia anterior é que a canção de Mercúcio foi composta em função do diálogo da ação que a precede. E, em se tratando de qualquer variante do madrigal (cf. KIEFER, 1981. p.126), as músicas eram compostas em função do texto literário e não o contrário. Se a canção de Mercúcio foi composta em função do texto dramático recortado, isso lembra, e muito, a principal característica do madrigal, na qual a música funciona como uma espécie de tradução para o texto dramático, em que o primeiro dita a tonalidade e o ritmo da linguagem musical. E, apesar de versar frequentemente sobre letras pastorais ou amorosas, o madrigal também podia representar o lado satírico e sombrio da alma humana, como se verifica no recorte apresentado da fala de Mercúcio.

Ainda em *Romeu e Julieta*, tem-se outra passagem na qual se modeliza a linguagem musical, apresentando, inclusive, o maior registro desta em toda a peça. Ao serem informados da morte da heroína, nada mais resta aos músicos senão “guardar a flauta e ir embora” (SHAKESPEARE, 2011. p. 122). Ao se prepararem para cumprir o intento, são abordados por Pedro, criado da Ama, que pede que eles lhe atendam um pedido:

- PEDRO Músicos, música! “Alegrias do coração!”
“Alegrias do coração!” Se querem que eu
viva, toquem “Alegrias do coração!”
- 1º MÚSICO Mas por que “Alegrias do coração”?
- PEDRO Ah, músicos, porque sozinho meu coração
só está tocando “Tristezas do coração”. Por
favor toquem qualquer bobagem alegre
para me confortar.
- 1º MÚSICO Bobagem nós não tocamos! Menos ainda
em horas como esta. (SHAKESPEARE, 2011. p.122)

Na cena que antecede a fala de Pedro, a Ama encontrara Julieta morta, fato que determina o tom de comoção na peça. Dissolvendo o clima de forte piedade que o episódio desperta no público, Shakespeare quebra propositadamente a unidade da peça, rompendo o que seria a categoria aristotélica da catarse, ao justapor uma cena cômica, na verdade um quiproquó, seguindo-se à uma cena trágica.

Na fala de Pedro encontram-se uma série de imagens que celebram a pujança da vida, em oposição à morte. A imagem do coração como signo da vida aparece de forma muito clara no fragmento anterior. Primeiro, Pedro solicita aos músicos que toquem uma canção que se chama “Alegrias do coração”, pedido que surpreende os músicos, por ser essa uma música alegre, completamente destoante do clima de tristeza instalado na cena anterior. Irredutível, Pedro se justifica dizendo que o coração dele só está tocando “Tristezas do coração” e que precisa de uma música alegre para ser confortado. Ao insistir para que os músicos toquem uma canção alegre, Pedro faz uma celebração da vida, em oposição à morte, carnavalizando a cena no sentido bakhtiniano do termo. De forma recorrente, considerando-se a imagem do coração como a metáfora de um instrumento musical, o jogo semântico produzido entre as palavras coração e tocar (aqui, no sentido de pulsar) lembra o movimento, a cadência da linguagem musical, em que o ritmo, um dos códigos que conferem especificidade à música, fica sugerido pela batida compassada do coração, que também pode ser lida como “a música do coração”.

No diálogo intersemiótico gerado entre o teatro e a música em *Romeu e Julieta*, encontra-se também a atualização de um gênero teatral muito popular à época do renascimento: o **interlúdio**, definido por Pavis como sendo “uma composição musical tocada entre os atos de um espetáculo para ilustrar ou variar o tom da peça e para funcionar as mudanças de cenário e de atmosfera” (PAVIS, 1999. p.211). Lembrando que, no teatro elisabetano não se usava a cortina para separar um ato do outro, a cena dos músicos estrategicamente posicionada no final do quarto ato, pode ser lida como o recurso cênico que faz as vezes da cortina, na inexistência dessa.

No desfecho da cena dos músicos, apresentada a seguir, além de continuar se apropriando da linguagem musical para alcançar o efeito cômico desejado, Shakespeare modeliza ainda o sistema verbal da praça pública, através da ambivalência semântica das imagens, dos impropérios e das grosserias trocadas entre os músicos e Pedro:

PEDRO Então não tocam?

1° MÚSICO Não.

PEDRO Pois vão acabar sentindo o meu toque!

1° MÚSICO E que toque vai nos dar?

PEDRO Em dinheiro não tocam; só em couro; toco para fora como saltimbancos ordinários.

1° MÚSICO Quem, você? Um criado ordinário?

PEDRO Pois vai sentir a minha adaga ordinária na cabeça. Eu vou dó-ré-mi vocês; pode notar.

1° MÚSICO Se nos mi-fá, vai receber nossas notas.

2° MÚSICO Melhor guardar a faca e usar o bestunto.

PEDRO Vou liquidá-los com uma bestuntada. Dou-Lhes uma surra com bestunto de ferro, e Descanso o ferro da faca. Falem feito homem.

**Quando a dor o nosso coração matralta
E a tristeza vem nos oprimir a mente,
Então a música com seu som de prata....**

Por que som de prata? Por que “a música
Com seu som de prata?”
O que diz, Simão Viola?

1° MÚSICO Ora, é porque a prata tem um som bem bonito.

PEDRO Muito bem. E você Hugo Rabeca?

2° MÚSICO Eu digo que é “som de prata” porque os músicos tocam por prata.

PEDRO Bom, também. E João do Grito?

3° MÚSICO Eu não sei o que dizer.

PEDRO É mesmo! Você é cantor. Mas eu explico. É “música com som de prata” porque os músicos não ganham ouro para tocar.

Quando a música com seu som de prata

Ajuda a curar tudo de repente.
(SHAKESPEARE, 2011.p.122-124)

Segundo Vladimir Propp, o trocadilho é um dos instrumentos linguísticos da comicidade. Desenvolvendo seu raciocínio a respeito do trocadilho, também conhecido como calembur, Propp acrescenta:

(...) o calembur, ou jogo de palavras, ocorre quando um interlocutor compreende a palavra em seu sentido amplo ou geral e o outro substitui esse significado por aquele mais restrito ou literal; com isso ele suscita o riso, na medida em que anula o argumento do interlocutor e mostra sua inconsistência. (PROPP, 1992. p.121).

Na fala de Pedro, o jogo é originado a partir do entorno semântico da palavra **nota**. Em se tratando de uma cena em que se tem a presença de músicos, o primeiro sentido atribuído à palavra nota está vinculado com a escala musical, evidência que se confirma através das notas musicais “ré” e “fá”. Esse sentido, por sua vez, se desdobra em mais dois: primeiro, as notas musicais ré e fá não aparecem isoladamente, mas de forma repetida, o que sugere uma linha melódica, indício da presença da música. Na segunda parte do trocadilho, a expressão reaparece como “notas argentinas”. Nesse contexto, “nota” ainda sugere elementos da linguagem musical, já que pode ser entendida como uma voz ou som de timbre fino como a prata. No entanto, quando associada às imagens da prata (*argentum* em Latim) e do ouro, “nota” passa a designar valor e condição social. Nas palavras de Pedro fica claro que, mesmo tirando os melhores sons dos seus instrumentos (“sons de prata”), os músicos enquanto profissionais ainda não são recompensados a contento, pois não conseguem ver “ouro” com as suas notas.

Cumprindo mais uma vez com o papel de cronista de seu tempo, Shakespeare utiliza essa fala como uma denúncia em favor da profissionalização do ofício de músico, tema que era motivo de discussão na época. Apesar de já se registrar a presença do músico profissional, cuja mão-de-obra era absorvida nas cortes de então, a maior parte dela, principalmente aquela que se dedicava a tocar a música popular era, na sua maioria, composta de amadores ou profissionais que eram pouco valorizados por seu trabalho.

A rabeça e as flautas, mencionadas na fala recortada, são signos que também representam a linguagem musical popular renascentista. A imagem da rabeça aparece por duas vezes em *Romeu e Julieta*: a primeira quando Mercúcio diz a Teobaldo que esse vai sentir o arco da sua rabeça. Nesse momento, o arco da rabeça está substituindo a espada. Na fala dos músicos, o fato do dramaturgo escolher o nome de “Hugo Rabeça” para um deles e o de “Simão Viola” para o outro, possibilita mais algumas inferências. Sabe-se que Shakespeare era especialista em escolher nomes de personagens que tinham atrelados a si a intenção do efeito cômico. Na longa lista dos personagens

shakesperianos, pode-se citar *Pistol*, *Flaute*, *Falstaff*, *Toutchstone*. Ao colocar nomes de instrumentos como sobrenome de seus personagens, além da evidente intenção cômica, Shakespeare presta uma homenagem aos músicos que tocavam estes instrumentos, tão populares na Inglaterra elisabetana.

A flauta é outro instrumento musical que aparece na fala de Pedro. Observando-se outras peças escritas por Shakespeare, percebe-se que alguns instrumentos como a rabeca (*Romeu e Julieta*, *A megera Domada*), e a flauta (*Romeu e Julieta* e *Hamlet*), aparecem de forma recorrente em sua linguagem dramática. Sendo a música indissociável do teatro elisabetano, como já se afirmou desde o início desse artigo, a presença recorrente desses instrumentos em outras peças indica que eles representam, em essência, signos da linguagem musical de uma época, habilmente semiotizados pelo texto dramático de Shakespeare.

Ainda na cena que se está analisando, em um determinado momento, Pedro entoia uma canção: “*Quando a dor o nosso coração matralta/ E a tristeza vem nos oprimir a mente,/Então a música com seu som de prata*. O fragmento inicial da canção cantada por Pedro, não é uma criação de Shakespeare, como acontece na cena em que Mercúcio canta uma *chanson*. Na verdade, o trecho faz parte de um poema, mais tarde transformado em canção (um madrigal), de autoria de Richard Edwards (1523-1566).

Filho ilegítimo de Henrique VIII, Edwards foi um dos mais influentes poetas e dramaturgos ingleses antes de Shakespeare. Além de constituir um inegável recurso cênico, a música citada por Shakespeare deveria ser muito popular à sua época, tanto que apenas um pequeno trecho inicial bastava para comunicar ao público a intenção do dramaturgo.

Ora, ao inserir no seu teatro uma canção famosa de um artista contemporâneo e reconhecido, Shakespeare antecipa com esse gesto, a prática que posteriormente, seria conhecida como “antropofagismo”. Séculos depois, assim como Shakespeare, muitos outros artistas livres da “angústia da influência” como teorizou Bloom, passariam a incorporar em suas criações artísticas citações, deles ou de outros, como forma de recurso estilístico.

4. Conclusão

Certamente, muitas outras descobertas ainda podem ser feitas sobre o diálogo da linguagem musical com o teatro shakespeariano. No entanto, para o propósito deste artigo destacou-se a importância da música para a sociedade renascentista e da maneira como o dramaturgo apropriou-se

da linguagem musical para construir seu texto dramático, tomando-se para análise recortes da peça *Romeu e Julieta*.

Um gênero musical reverbera através das cenas recortadas: o madrigal. Signo de uma época e de uma estética, o madrigal é explorado ao máximo pelas mãos do dramaturgo que o utiliza ora como um signo satírico e de rebeldia, ora de forma romântica e, por fim, de fora puramente antropofágica, antecipando séculos de estudos críticos a respeito desse tema.

Diante do que foi apresentado sobre o madrigal, constata-se a sua força vivificante, capaz de dialogar com diferentes linguagens e de comunicar-se com diferentes eras. A plasticidade do madrigal enquanto signo foi trabalhada por Shakespeare em vários momentos do seu teatro, gerando sentidos distintos em cada um deles. Provando através do diálogo da linguagem teatral com a música a esponjosidade das fronteiras semióticas, Shakespeare edifica um teatro polifônico, em perfeita sintonia com a cultura renascentista, no qual a voz de várias outras linguagens, entre elas a música, se faz ouvir possibilitando o surgimento de novas redes dialógicas cuja semiose resultante foi discutida neste artigo.

Referências Bibliográficas

- FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**. (trad. Simone Lopes de Mello). São Paulo: EDUSP, 1999.
- KIEFER, Bruno. **História e significado das formas musicais**. Porto Alegre: Movimento, 1997.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. (trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira). São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.
- RAYNOR, Henry. **História social da música**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. (Trad. De Barbara Heliodora). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ⁱ Elinês OLIVEIRA, Profa. Dra. Universidade Federal da Paraíba (UFPB/DLEM)
eli.oliveira@uol.com.br