


# **LEITURA E ANÁLISE SEMIÓTICA DO POEMA/CANÇÃO “EU-MULHER”: A POESIA EM CANTO E DANÇA**


*Interpretation and semiotic analysis of the poem/song Eu-mulher: poetry in  
song and dance*

*Jaquelânia Aristides Pereira*

 <https://orcid.org/0000-0002-7788-0865>

Universidade Estadual do Ceará, Faculdade de Educação Ciências e Letras do Sertão Central,  
Fortaleza, CE, Brasil. 60714-903 – [felesc@uece.br](mailto:felesc@uece.br)

*Maria de Fátima Vasconcelos da Costa*

 <https://orcid.org/0000-0001-8588-1684>

Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Fortaleza, CE, Brasil. 60020-110 –  
[faceduc@ufc.br](mailto:faceduc@ufc.br)

**Resumo:** O discurso literário do feminismo negro, sendo um discurso constituinte, na acepção de Maingueneau (2014), tem atuado em muitas frentes na sociedade brasileira, especialmente em relação ao empoderamento da mulher e ao enfrentamento das relações desiguais de gênero, de classe e de raça, como é o caso da obra da escritora afro-brasileira Conceição Evaristo, cujos poemas têm servido especialmente para celebrar a fortaleza feminina em sintonia com os seus atributos sagrados. Neste artigo, apresentamos nossa análise e nosso discurso de compreensão do poema “Eu-Mulher” em sua relação com o feminino sagrado e com o feminismo negro. Nossa análise semiótica parte, à luz dos estudos de Tatit (2002), da recriação musical e da dança feitas para esse poema, pelo compositor Renato Gama e pela dançarina Malu Avelar, junto ao espetáculo musical *Canto de vida e obra: Conceição Evaristo*, em que buscamos investigar a sua potencialidade comunicativa em coerência com os sentidos do poema.

**Palavras-chave:** Poema. Canção. Análise Semiótica. Feminismo. Feminino Sagrado.

**Abstract:** The literary discourse of black feminism, being a constituent discourse in Maingueneau’s sense (2014), has acted on many fronts in Brazilian society, especially related to women’s empowerment and to the fighting against unequal relations of gender, of class and race, as is the case of the Afro-Brazilian writer Conceição Evaristo’s work, which poems have served especially to perform the female strength in tune with its sacred attributes. In this paper, we present our analysis and our comprehension discourse of the poem “*Eu-Mulher*” related to the sacred feminine and black feminism, and our semiotic analysis, based on Tatit’s (2002) studies, of the musical recreation and dance made for this poem, by composer Renato Gama and dancer Malu Avelar, to the musical performance: *Canto de vida e obra: Conceição*



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Evaristo, in which we seek to investigate its communicative potential in coherence with the meanings of the poem.

**Keywords:** Poem. Song. Semiotic Analysis. Feminism. Sacred Feminine.

## **Introdução**

O texto literário é um objeto cultural que tem servido de instrumento para muitas frentes na nossa sociedade, sendo considerado um discurso constituinte, na acepção de Maingueneau (2014), isto é, discurso de origem, que possui uma autoridade em seu dizer, semelhante aos discursos filosóficos e religiosos com os quais se relaciona. Nesse sentido, tem atuado como objeto de resistência e de empoderamento, como tem feito a escritora afro-brasileira Conceição Evaristo, cujos poemas têm servido especialmente para celebrar a fortaleza feminina e/ou denunciar a violência contra as mulheres, notadamente as negras. De considerável complexidade poética atrelada à linguagem do cotidiano, seus textos literários, resultados de sua “escrevivência”, se tecem na confluência de saberes diversos, explorando, sobretudo, as relações etnoraciais e de gênero, e os valores sagrados da ancestralidade feminina.

Nos últimos anos, com as lutas de algumas minorias em descortinar as máscaras do silêncio em torno da opressão de gênero, de classe e de raça, dando visibilidade às mulheres negras, e o novo olhar sobre a História e sobre a cultura africana e afro-brasileira, a obra da escritora mineira, que trabalha essas questões, direta ou indiretamente, tem despertado o interesse de leitores diversos, extrapolando os limites de nosso país ao ser traduzida no exterior.

Neste artigo apresentamos parte do resultado do nosso estudo de pós-doutorado em torno da poesia de Conceição Evaristo e suas recriações performáticas. Nesse percurso investigativo, procuramos fazer um estudo aprofundado do poema “Eu-Mulher”, em sua relação com o sagrado feminino e com o feminismo negro, e analisar a recriação musical e a dança produzidas para esse poema pela banda Morabeza Nação e pela dançarina Malu Avelar, produto apresentado no espetáculo musical *Canto de vida e obra: Conceição Evaristo*<sup>1</sup>, como parte da programação do Itaú Cultural (São Paulo), em junho de 2017, dedicada à escritora mineira. Como categorias de fundamentação da análise, elegemos o tom e o *ethos* do discurso, à luz de Bosi (2003) e Maingueneau (2014), respectivamente, e sua compatibilidade com as categorias do discurso cancional, segundo a semiótica da canção proposta por Tatit (2002). Para a análise da dança, a nossa interpretação se deu livremente em sintonia com nossas experiências junto à dança e à cultura afro-brasileira, especialmente a capoeira e as práticas do sagrado de matriz africana.

## **Leitura do poema “Eu-mulher” sob o viés do sagrado feminino**

O poema “Eu-mulher”, de Conceição Evaristo, traça um desenho de alguns aspectos da história da mulher, indo das origens sagradas aos tempos atuais do patriarcado. Já no título, através de uma palavra composta, “Eu-mulher”, o eu lírico define seu local de fala, anunciando sua possível intenção de dizer sobre o ser feminino. Como possibilidades de predição, o título

---

<sup>1</sup> O espetáculo musical encontra-se disponível no YouTube.

nos remete ao texto de Colasanti (2004, p. 65), intitulado “Por que nos perguntam se existimos?”, em que ela questiona a validade dessa pergunta e como resposta discorre sobre a especificidade da literatura escrita por mulheres, dada a singularidade destas no que tange a sua natureza biopsíquica e social.

Ao mesmo tempo, a palavra composta “Eu-mulher” nos faz lembrar os argumentos da feminista negra americana Sojourner Truth, em torno da defesa do sufrágio feminino na convenção de Akron, primeira Convenção Nacional pelos Direitos das Mulheres. Truth questiona o preconceito masculino destilado à mulher como sexo frágil, como prerrogativa para a não obtenção do sufrágio feminino, já que elas, segundo a opinião masculina, “não podiam sequer pular uma poça ou embarcar em uma carruagem sem a ajuda de um homem” (DAVIS, 2016, p. 71). Diante dessa falsa verdade, Sojourner Truth, que tinha uma história de vida bem diferente das mulheres brancas de classe média, sido escravizada e submetida desde cedo a trabalhos duros no campo e de ter sofrido a violência de ver seus filhos serem vendidos como escravos, questionou, de forma simples e persuasiva: “Não sou eu uma mulher?” (DAVIS, 2016, p. 71). Nesse evento, Truth, além de derrubar a ideia de sexo frágil relacionada às mulheres, também questionou o argumento machista de um dos integrantes do evento, o qual defendia “que a supremacia masculina era um aspecto cristão, uma vez que o próprio Cristo era homem” (DAVIS, 2016, p. 71). Ironicamente, em sua significativa oratória, a feminista assim se pronuncia diante do caso: “aquele homenzinho de preto ali, ele diz que as mulheres não podem ter os mesmos direitos do que os homens porque Cristo não era uma mulher. E de onde veio Cristo? [...] De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com ele” (DAVIS, 2006, p. 71). Vale ressaltar ainda que o discurso dessa mulher negra serviu também para ajudar a combater o racismo de algumas feministas brancas que inicialmente não reconheciam a humanidade e os direitos das mulheres negras, sobretudo o direito à fala e ao voto.

Logo, o dizer sobre ser mulher envolve questões muito diversas. Precisamos delimitar de qual mulher se fala, como lembra Ribeiro (2018, p. 25), para “não universalizar essa categoria, sob o risco de manter na invisibilidade aquelas que combinam ou entrecruzam opressões”. Falamos da mulher branca ou da negra?; da pobre ou da rica?; da oriental ou da ocidental; da mulher livre das comunidades matrifocais ou da mulher sob a opressão do patriarcado?, etc.

Acreditamos que Conceição Evaristo escolheu falar da mulher sagrada, sem deixar de tocar na sua opressão nos domínios do patriarcado, como podemos perceber com a leitura do poema:

#### **Eu-Mulher**

Uma gota de leite  
me escorre entre os seios.  
Uma mancha de sangue  
me enfeita entre as pernas.  
Meia palavra mordida  
me foge da boca.

Vagos desejos insinuam esperanças.

Eu-mulher em rios vermelhos  
inauguro a vida.  
Em baixa voz  
violento os tímpanos do mundo.  
Antevejo.  
Antecipo.  
Antes-vivo

Antes – agora – o que há de vir.  
Eu fêmea-matriz.  
Eu força-motriz.  
Eu-mulher  
abrigo da semente  
moto-contínuo  
do mundo. (EVARISTO, 2017, p. 23)

Inicialmente, a escritora descreve a mulher sob a égide dos elementos sagrados: o leite materno e a menstruação, elementos associados à fertilidade e ao poder de criação da mulher, isto é, ao poder de gerar e manter a vida, o que a fazia ser comparada, nos primórdios da civilização, à Deusa-Mãe, a quem pertencia os saberes e a conexão mágica com a natureza, sendo responsável pela vida, morte e renascimento dos seres, o que a fez ser queimada como bruxa nos tempos da inquisição na sociedade patriarcal europeia da Idade Média.

Nas comunidades matrifocais, estar em rios vermelhos significava entrar em sintonia com o sagrado, numa profunda comunhão da mulher com sua força interior, com o seu inconsciente, com a natureza e com os mistérios da vida e da morte. De acordo com Koss (2004, p. 8-9), mediante “a menstruação, a mulher se conecta diretamente com o poder da vida, esse poder que é partilhado e mutante, que é temporário e cíclico. Que não teme a morte, porque sempre renova a vida”.

Para entender melhor a importância da menstruação nas épocas em que se cultuou a Deusa-Mãe, vale lembrar o comportamento das xamãs e sibilas em situações que lhes exigiam uma maior comunhão espiritual. Estar menstruada, nessas circunstâncias, constituía uma condição *sinequanon* para o êxito das atividades:

as xamãs precipitam sua menstruação antes de iniciar um trabalho poderoso. Pela mesma razão as profetisas e sibilas da Antiguidade Clássica eram jovens menstruando. As mulheres exerciam essa disciplina biomística, que tinha por objetivo canalizar e direcionar o real poder do universo, ‘pois ele emana dos nossos próprios corpos e processos psíquicos’. (KOSS, 2004, p. 15)

Acreditava-se, portanto, que o desaguar do sangue menstrual nos corpos das mulheres sintonizava esses seres às energias cósmicas e ao poder da terra e da natureza, numa integralização de todas as forças geradoras do universo das quais o ser humano faz parte e se constitui. Nessa cosmovisão, a mulher é um instrumento sagrado de harmonização do todo.

Conforme Koss, achados paleolíticos sugerem essa conexão entre o corpo feminino, a terra e o céu: trata-se de “estatuetas femininas com braços erguidos em direção ao céu [...], gesto habitual de sacerdotisas até os tempos clássicos”, numa “invocação das forças cósmicas,

que estão sendo canalizadas através do corpo feminino” (KOSS, 2004, p. 15).

A despeito dessa sacralidade da mulher, ela foi silenciada na cultura do patriarcado, cabendo, em tempos não muito longínquos, para as mais subversivas, apenas proferir “Meia palavra mordida”, quando esta lhe “foge da boca”. Sabemos que esta realidade de silenciamento da voz da mulher ainda nos é familiar em pleno século XXI, o que nos faz ver que o feminismo ainda tem muito a avançar no mundo todo e principalmente no Brasil, e que nós, educadoras e educadores, temos um papel importantíssimo nesse sentido. Reconhecemos que, na última década, temos notado grande diferença no comportamento das mulheres, na luta contra a opressão e por igualdade de direitos e oportunidades. Ao mesmo tempo, encontramos estudantes jovens dialogando sobre o tema, motivados, muitas vezes, pela leitura de textos literários de autoria feminina.

O retorno à crença no sagrado feminino e nos princípios filosóficos da Deusa-mãe nos move a acreditar na reconquista da liberdade e da potencialidade da mulher. Assim, o eu lírico se expressa no poema: “Vagos desejos insinuam esperanças”. Esse verso serve de retomada da ideia central do poema, em que o eu poético reforça o poder sagrado da mulher, ampliando os sentidos do que havia dito sobre a menstruação: o que entes era apenas uma mancha de sangue a enfeitar as pernas, agora, assume a forma de rios vermelhos, através dos quais se inaugura a vida. Além disso, a “Meia palavra mordida” também se amplia, sendo capaz, mesmo em baixa voz, de violentar “os tímpanos do mundo”. O que era da ordem do individual, na primeira estrofe, passa a ser coletivo, fato que nos remete à força da união das mulheres.

Se pensarmos na história das mulheres, podemos perceber que em toda a sua luta foi necessário que uma delas se insurgisse contra a opressão e a favor dos direitos das mulheres para que outras tomassem consciência e aderissem à luta, como foi o caso da feminista negra Sojourner Truth. Sua resistência ao machismo e ao racismo foi fundamental para que mulheres brancas e negras e alguns homens passassem a perceber as mulheres negras como dignas de seus direitos e da equidade de gênero, de classe e raça, luta que ainda se esboça no nosso país. Essa estrofe do poema de Conceição Evaristo nos conecta ao poema de João Cabral de Melo Neto “Tecendo a manhã”, cujos primeiros versos já destacam a importância da cooperação entre os seres para uma vida mais plena para todos: “Um galo sozinho não tece a manhã: / ele precisará sempre de outros galos (...)”. (MELO NETO, 1994, p. 345).

A construção de uma sociedade baseada na equidade de gênero e na valorização do feminino é possível pela união e resistência das mulheres. Nas últimas décadas, já presenciamos vozes femininas ecoando no mundo todo, quebrando o silêncio imposto pelo patriarcado, em todos os campos: na arte, na educação, nos programas de TV, nas mídias sociais, etc., em que as mulheres de luta estão se empoderando e compartilhando sua força com outras mulheres, resgatando também seu poder sagrado de vidente. Assim o eu poético afirma: “Antevejo. Antecipo. Antes-vivo”. Resgatar essa crença no poder sagrado da mulher é uma questão importante para muitas delas, suprimindo uma lacuna na história da espiritualidade feminina, parte que ficou silenciada por séculos a fio, amputada nos domínios das religiões cristãs principalmente.

A volta à espiritualidade da Deusa-Mãe, nas últimas décadas, somada a outras batalhas do feminismo, sobretudo no campo social, vem alimentar a energia da mulher para lutar contra a força do patriarcado e a opressão imposta a seu gênero, afinal somos feitas à semelhança da Deusa. Seguindo o tom do feminino sagrado, o eu lírico assim termina o poema com os seguintes atributos a si mesmo: “Eu fêmea-matriz / Eu força-motriz. / Eu-mulher / abrigo da semente moto-contínuo do mundo”. Essas palavras compostas definem o que constitui ser mulher para a escritora.

Ao ressaltar o aspecto original do ser feminino como “fêmea-matriz”, o poema nos remete às primeiras representações sagradas do feminino elaboradas pelas comunidades autóctones da pré-história, especificamente no ciclo dos caçadores/coletores no paleolítico e no ciclo agrário no período neolítico. Do primeiro período, temos os registros das Vênus, “estátuas da Deusa representada como uma mulher com seios e nádegas pronunciadas” (OLIVEIRA, 2005, p. 3), características que simbolizam o poder criador da Grande-Mãe e o caráter sagrado do corpo feminino, especialmente as partes ligadas ao sexo: seios, ventre, vulva, quadris e nádegas, hoje consideradas, muitas vezes, grotescas.

Essas características da Vênus que a fizeram ser venerada e evocada nos cultos antigos, sobretudo os de fertilidade, foram dessacralizadas de forma cruel, em um recente episódio histórico. Referimo-nos ao caso ocorrido com Sarah Baartman, africana que em vida foi exposta como animal exótico em circos e feiras de Londres e Paris, e depois de morta (1815) foi exibida, por quase dois séculos, no Museu do Homem em Paris, França, até 1975, como “A Vênus Hotentote”. Essa exposição grotesca e violenta de Sarah Baartman, além de desprezar o caráter sagrado da Deusa e do corpo feminino, desumanizaram a africana, tratando o seu corpo como objeto bizarro de entretenimento/conhecimento. Em nome da exotização e hipersensualização do corpo da mulher negra, como afirma Ribeiro (2018, p. 117), algumas pessoas violentaram não apenas o corpo e a identidade de Sarah, mas, por extensão, o corpo e a identidade de todas as mulheres negras, evidenciando o seu grau máximo de racismo, machismo e xenofobia.

Vale destacar que a ridicularização/animalização do corpo de Sarah Baartman pelos europeus, fato que deu corpo ao racismo científico<sup>2</sup>, se coaduna com as últimas descobertas científicas, não aceitas como verdades por parte dos cientistas europeus, as quais afirmam ser a África o berço do surgimento do *homo sapiens* (SANTOS, 2014). Interessante que as Vênus paleolíticas apresentam praticamente as mesmas características de Sarah e das mulheres de Khoikhoi: cintura fina, grandes nádegas e órgãos genitais salientes.

Voltando à cosmovisão sagrada da mulher, perspectiva que se alinha à interpretação do poema de Conceição Evaristo, ela ganha maior destaque no neolítico e no ciclo agrário, em que, segundo Campbell (2018):

---

<sup>2</sup> “Os africanos eram considerados seres humanos menos desenvolvidos. As pessoas pertencentes ao povo Khoikhoi da África do Sul, raramente vistas na Europa, não eram mesmo tratadas como humanas. Após a morte de Sarah Baartman, o cirurgião de Napoleão, o famoso Georges Cuvier, dissecou o seu corpo, concluindo que ela tinha características semelhantes aos macacos. Ao longo de quase 160 anos, os seus restos mortais foram exibidos no Museu Nacional Francês em Paris, fazendo dela uma vítima do racismo científico”. Ayeko (2018).

as forças da mulher, no sentido biológico, conferem a ela um poder mágico que faz com que tenha especial capacidade de ativar e de se harmonizar com as forças da natureza. Assim, onde quer que a agricultura tenha se tornado principal fonte de alimento do povo, a Deusa e o feminino são dominantes. (CAMPBELL, 2018, p. 53).

Escavações em regiões diversas do mundo dão provas do culto à deusa e ao feminino também no Neolítico. Entre essas, destacamos as descobertas empreendidas por James Mallaart e sua equipe em Çatal Hüyük, antiga cidade situada no sul da Turquia em torno de 1950. Esses achados ajudaram a confirmar que em toda a cultura neolítica, de acordo com alguns estudiosos do feminismo, como Marija Gimbutas, reinou um modelo particular de sociedade: o matrifocal, baseado no culto à Deusa e no governo das mulheres. Conforme Oliveira (2005, p. 5), as comunidades matrifocais são

culturas pacíficas e cooperativas, nas quais as mulheres ocupavam posições sociais importantes como sacerdotisas, artesãs ou chefes de clã matrilineares, e onde não se encontram registros de grandes diferenciações de status baseadas no sexo. Enfim, sociedades matrifocais, nas quais o pensamento e as práticas espirituais giravam em torno de uma Deusa-Mãe e onde a filiação era definida através da linhagem materna. Nestas sociedades, a Deusa não era um mito, uma lenda, ou mesmo um símbolo no sentido moderno do termo, mas uma realidade cósmica. Uma realidade que, ao reificar a ligação entre todo o mundo vivo e sacralizar o mistério da criação, tendia a enfatizar valores, como a cooperação e a convivência pacífica – seja entre os sexos, seja entre o homem e os demais seres, etc. – em detrimento de outros, como a dominação e força bruta.

Entre esses achados na cidade de Çatal Hüyük, mencionamos a “peça de cerâmica da Deusa dando à luz”, encontrada num silo, “mãe não apenas de crianças, mas de plantas. É a ela que se ora pedindo por colheitas abundantes. Está sentada num trono flanqueado por dois felinos, talvez panteras ou leões (CAMPBELL, 2018, p. 58).

Outra representação da Deusa do período neolítico que merece destaque é a “Deusa de pescoço longo” (Cerâmica, Grécia, 5900 – 5700 a.C.), da Europa Antiga. Essa Deusa possui

três elementos importantes. O Primeiro elemento a observar são os seios que deixam muito claro que se trata de uma mulher com qualidades humanas; o segundo é a cabeça de pássaro; e o terceiro é o pescoço longo em forma de coluna. A Deusa é o *axismundi*, o eixo do mundo, o pilar do universo. Ela representa a energia que sustem todo o ciclo do universo. O pássaro que voa é livre dos laços do mundo e representa a vida espiritual. (CAMPBELL, 2018, p. 68).

Essas três representações da Deusa, a Vênus paleolítica, a “Deusa dando à luz” e “a Deusa de pescoço longo” são importantes para demonstrar a cosmovisão do feminismo sagrado que busca, no cultivo da crença na Deusa e na força da mulher, pôr em evidência a necessidade de nos harmonizarmos com a energia geradora de vidas, que está simbolizada em Vênus. A Deusa-mãe integrada à natureza, mãe de todos os seres, mostra que todas as vidas importam, seja humana ou da natureza, animal, vegetal, aquática, terrestre, etc. Todos estão interconectados na

energia cósmica e são importantes para a harmonia da vida planetária. Logo, nenhum ser deve ser subjugado/violentado. Já a Deusa do pescoço longo, sendo a matriz da vida e instrumento de sustentação cósmica, se coaduna com a resistência e a espiritualidade feminina, aspectos recorrentes nas comunidades matrifocais, conforme destaca Campbell (1998, p. 67).

Entre todas as representações da Deusa mãe, a “Deusa do pescoço longo”, em particular, nos chamou a atenção por permitir um diálogo maior com o poema “Eu-mulher”, de Conceição Evaristo, sobretudo na última estrofe, quando ele evoca a ancestralidade e o poder da Deusa e da Mulher, em suas qualidades humanas e divinas.

Levando em consideração a ancestralidade da escritora Conceição Evaristo, podemos pensar que a força-matriz evocada no poema pode ser a força de Nanã Burucu, uma das deidades femininas mais antigas da cultura africana. Trata-se de um orixá feminino do candomblé, cuja origem se situa nos tempos da criação do mundo, que, por ser uma divindade das águas, pode representar tanto a memória ancestral do povo africano e a fertilidade das deusas da cultura agrária, como pode simbolizar o poder criador e regenerador da Grande-Mãe, na medida em que fornece a matéria da vida dos humanos, a lama, e os acolhe depois da morte em seu seio para a futura regeneração.

Ao fazer a conexão do poema com a simbologia de Nanã, interpretamos que o eu lírico, ao relacionar a mulher à fêmea-matriz (mulher mãe, que tem útero) e à “força-motriz” (força que movimenta), atributos e energias que estão nas Deusas femininas, ressalta o poder da mulher como elemento fundamental em seu governo nas comunidades matrifocais, ao mesmo tempo em que se alinha a sua história de resistência nas sociedades patriarcais, apontando para a crença na mudança de paradigmas do mundo atual, com a retomada do culto à Deusa e da valorização do feminino e seu poder criador e harmonizador.

### **O tom e o *ethos* do poema**

Todo discurso comporta, de acordo com Bosi (2003, p. 468), certas “modalidades afetivas da expressão” ligadas aos diversos tons: patético, irônico, festivo, melancólico, fúnebre, grave, sapiencial, idílico etc. Esses tons estão associados à figura do *ethos* do discurso, categoria que diz respeito à corporalidade que perpassa o jeito de ser da obra, conforme Maingueneau (2014):

concepção primordialmente “encarnada” do *ethos*, que dessa perspectiva, abrange não apenas a dimensão verbal, mas igualmente o conjunto de determinações físicas e psíquicas vinculadas ao ‘fiador’ pelas representações coletivas. Este vê atribuídos a si um caráter e uma corporalidade cujo grau de precisão varia de acordo com o texto. O ‘caráter corresponde a um conjunto de características psicológicas’. A ‘corporalidade’, por sua vez, associa-se a uma compleição física e a uma maneira de se vestir. Além disso, o *ethos* implica uma maneira de se movimentar no espaço social, uma disciplina tácita do corpo apreendida mediante um comportamento global. O destinatário o identifica com base num conjunto difuso de representações sociais avaliada de modo positivo ou negativo, de estereótipos que a enunciação contribui para confirmar ou modificar (MAINGUEANEAU, 2014, p. 271-272).

Dessa perspectiva da análise do discurso francesa, podemos dizer que a corporalidade do



poema “Eu-mulher” se manifesta em duas dimensões: na semântica do texto pautada na isotopia da abundância, da fertilidade, perceptível na simbologia da menstruação como “rios vermelhos” que inauguram a vida, e na função da mulher como matriz, como “força-motriz” da sociedade e “abrigo da semente moto-contínuo do mundo”. Podemos perceber que o sentido de abundância se manifesta também nas próprias estruturas linguísticas formadas pelo processo de aglutinação de palavras: “Eu-mulher”, “fêmea-matriz”, “força-motriz”, “moto-contínuo”. A outra dimensão diz respeito às características físicas e psíquicas do fiador. A cena de enunciação do texto interpela o leitor a acreditar que o eu da enunciação é um sujeito feminino ativo, que tem em evidência seus elementos sagrados: seios, vagina, menstruação, e psiquicamente se encontra ciente de sua identidade e de sua força. Logo, na leitura oral do poema, o tom vibrante, de louvação da mulher, precisa aparecer na voz do intérprete, procedimento que não pode passar ao largo de quem se interessa pela musicalização de um poema, convertendo-o numa canção.

### **Leitura Semiótica da canção “Eu-mulher”: sons, movimentos e sentidos em diálogo**

Uma vez musicada, a poesia se torna canção, gênero literomusical que tem como núcleo de sua identidade a letra e a melodia. Como já analisamos o poema na primeira parte deste artigo, nessa segunda seção nos concentraremos na construção da melodia e da harmonia transcritas por nós numa partitura, a partir da canção apresentada pelo grupo Morabeza Nação, no espetáculo *Canto de vida e obra: Conceição Evaristo*. Nosso registro da canção em partitura é apenas uma aproximação da música apresentada, pois somos cientes de que “a notação em partitura é insuficiente para registrar todas as nuances de uma canção manifestada” (COELHO, 2007, p. 62).

A canção “Eu-mulher”, a nosso ver, apresenta uma modalidade afetiva inclinada para a tristeza, sustentada, sobretudo, pelo uso da tonalidade menor (Si menor), confirmando um saber amplamente aceito, no âmbito da música ocidental, o qual relaciona os tons menores às músicas que transmitem sentimentos de tristeza, de aperto, de dor.

No campo harmônico, a canção trabalha apenas algumas funções básicas, ligadas ao primeiro grau (Si menor) e ao sétimo (Lá menor). Na harmonia funcional, o acorde do sétimo grau pode ser empregado como grau substituto do acorde da dominante (quinto grau). Na prática, o Lá menor, por exemplo, soa muito semelhante ao acorde de Fa# maior. No caso da canção “Eu-mulher”, o compositor explorou a função da tônica, de onde parte e para a qual retorna a melodia na finalização dos movimentos ou no fechamento final da canção, e a função de dominante, momento de maior tensão da música.

Quanto à estrutura rítmica, a canção utiliza prioritariamente células rítmicas voltadas para a continuidade da melodia em compromisso com o estado de paixão que o compositor objetiva despertar no ouvinte, através da exploração da extensão da tessitura (dentro da oitava de sol), dos saltos intervalares, em alguns momentos (sobretudo intervalos de terça, quarta e quinta), da predominância de valores rítmicos mais inteiros (semínima) e da utilização do andamento lento da música. Além da passionalização, notamos a presença da figuratização, através da conservação da naturalidade entoativa do texto, da adesão aos seus acentos e as suas inflexões

melódicas, na busca de alcançar uma dicção convincente, na acepção de Tatit (2002). Essa é alcançada mediante a exploração dos tonemas<sup>3</sup>.

A canção apresenta uma estrutura simples, pautada numa introdução instrumental, na apresentação e desenvolvimento do tema, e no fechamento da canção com uma coda instrumental<sup>4</sup>. O tema, em que se concentra o texto verbal da canção, apresenta-se dividido em três partes, que, por sua vez, se encontram fragmentadas em alguns segmentos. Cada segmento equivale a um verso do poema.

A primeira parte é formada de frases, segmentos em pares estruturados ao molde de perguntas e respostas. Assim, os segmentos 1 e 2, numa sequência ascendente, têm como respostas os segmentos 3 e 4, numa melodia descendente. Esse modelo de pergunta e resposta leva a canção a extrapolar o limite da estrofe e a buscar o complemento da resposta dos versos 5 e 6, no primeiro verso da segunda estrofe.

Na canção “Eu-mulher”, a passionalização se manifesta, sobretudo, pela distensão da tessitura em direção ao agudo e pela desaceleração da melodia no final dos segmentos 1 e 2, com a atuação dos tonemas ascendente e ascendente-suspensivo, fator que tem, no desenho melódico descendente dos segmentos 3 e 4, uma possibilidade de distensão, que não acontece plenamente por conta do tonema descendente-ascendente.

Com os segmentos 5 e 6 temos uma repetição do desenho melódico dos dois primeiros segmentos, sem apresentar uma distensão completa da tensão com o segmento 7, que possui um tonema suspensivo-descendente. Isso pode causar uma disposição psíquica e física no ouvinte que poderá ficar na expectativa em relação ao que virá depois. Todos esses aspectos podem ser verificados na pauta semiótica da primeira parte da canção:

#### Segmentos 1 e 2

sol entre os seios.

fá#

mi

ré corre

dó

si gota de leite me es

lá

sol Uma

<sup>3</sup> Os tonemas são “inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação” (TATIT, 2002, p. 21). Podem ser ascendente, suspensivo ou descendente. Os primeiros são associados à continuidade do pensamento e o último ligado ao seu repouso, à sua conclusão.

<sup>4</sup> Conferir partitura no final do artigo.

### Segmentos 3 e 4

|     |              |
|-----|--------------|
| sol | Uma man      |
| fá# |              |
| mi  | cha de san   |
| ré  | gue me enfei |
| dó  | ta em        |
| si  | pernas.      |
| lá  |              |
| sol | treas        |

### Segmentos 5 e 6

|     |                  |
|-----|------------------|
| sol | da boca          |
| fá# |                  |
| mi  | foge             |
| ré  | lavra mordida me |
| dó  |                  |
| si  |                  |
| lá  |                  |
| sol | Meia pa          |

### Segmento 7

|     |             |
|-----|-------------|
| sol | Vagos desse |
| fá# |             |
| mi  | jos insinu  |
| ré  | am esperan  |
| dó  | ças.        |
| si  |             |
| lá  |             |
| Sol |             |

A segunda parte da canção também segue o mesmo princípio da primeira, com a diferença na economia da tessitura melódica, que não ultrapassa os limites de uma quinta (sol a ré). A economia também se deu na quantidade dos versos, apenas quatro, se limitando à primeira metade da segunda estrofe do poema:

### Segmentos 8 e 9

|     |                            |
|-----|----------------------------|
| sol |                            |
| fá# |                            |
| mi  |                            |
| ré  | vermelhos inauguro a vida. |
| dó  |                            |
| si  | lher em rios               |
| lá  | um                         |
| sol | Eu                         |

### Segmentos 10 e 11

|     |                       |     |
|-----|-----------------------|-----|
| sol |                       |     |
| fá# |                       |     |
| mi  |                       |     |
| ré  | Em baixa vo-          |     |
| dó  | oz violen             |     |
| si  | to os tímpanos do mun |     |
| lá  |                       | do. |
| sol |                       |     |

O desenho melódico dessa parte se harmoniza com a evocação da mulher enquanto ser fluvial, de onde se origina a vida e cujo modo de agir, em resistência às circunstâncias adversas, muitas vezes, não lhe subtrai seu jeito suave, sua “baixa voz”, prezando pela paz e bem estar de todos. A referência às águas calmas do rio é tecida em alusão à subida e descida em graus conjuntos, com apenas um salto de terça, e pela repetição da altura: o Ré se mantém 14 sílabas e depois a melodia desce suavemente em graus conjuntos, com direito à repetição de alguns sons. Porém, esse sentimento de calma é tensionado pelo tonema suspensivo nos segmentos 8 e 9, tensão resolvida pela descida da frase melódica seguinte e, especialmente, pelo tonema suspensivo descendente do segmento.

Na terceira parte, intensifica-se o caráter de passionalização da canção, com o movimento de subida da melodia e sua manutenção na vibração aguda dos sons:

### Segmentos 12, 13, 14

|     |            |       |
|-----|------------|-------|
| Sol |            |       |
| fá# |            |       |
| mi  |            | vivo. |
| ré  | cipo antes |       |
| Dó  |            |       |
| si  | vejo. Ante |       |
| lá  | te         |       |
| sol | Na         |       |

### Segmentos 15

|     |               |         |
|-----|---------------|---------|
| sol | gora o que há |         |
| fá# |               |         |
| mi  | Antes a       | de vir. |
| Ré  |               |         |
| Dó  |               |         |
| si  |               |         |
| Lá  |               |         |
| Sol |               |         |

**Segmentos 16, 17**

|     |                  |
|-----|------------------|
| sol | Eu fêmea matriz. |
| fa# | Eu força mo      |
| mi  | triz.            |
| Ré  |                  |
| Dó  |                  |
| si  |                  |
| Lá  |                  |
| Sol |                  |

**Segmentos 18, 19, 20, 21**

|     |           |             |     |  |
|-----|-----------|-------------|-----|--|
| sol |           |             |     |  |
| fa# |           |             |     |  |
| mi  | Eu mulher |             |     |  |
| ré  | abrigo da | mo          | mun |  |
| dó  | semente   | to contínuo | do. |  |
| si  |           |             |     |  |
| lá  |           |             | do  |  |
| sol |           |             |     |  |

Os seis últimos segmentos (16, 17, 18, 19, 20, 21) formam um enunciado melódico descendente que parece ser a resposta para o enunciado anterior (segmentos 12, 13, 14 e 15), cujos sons agudos da melodia e o seu efeito de tensão não se resolvem com a curva melódica descendente dos próximos segmentos, uma vez que ocorre uma subida repentina no início do penúltimo segmento. Logo, a finalização da canção se dá com um segmento/tonema ascendente-descendente, depois de um salto melódico descendente de uma terça menor, mantendo ainda certa tensão na melodia. Para reiterar o efeito suspensivo da melodia, o tema da canção se conclui amparado num acorde de Lá menor, que funciona como dominante da tonalidade de Si menor, ao invés de retornar para este. O sentimento de resolução da tensão é trabalhado *a posteriori* na coda, pelo acompanhamento do violão que se estende mais alguns compassos depois do texto verbal cessar, acompanhado, em alguns momentos, pelos sons vocálicos da cantora. O finalzinho sugere que a gravação ao vivo foi interrompida antes do violão dar a última nota que poderia proporcionar o sentimento de fechamento, de repouso.

Figura 1: Canção “Eu-mulher”

**Eu-mulher**

Conceição Evaristo  
Renato Gama

U - ma go - ta de lei - te mees - cor - reen treos sei - os U - ma

man - cha de san - gue meen - fei - taen - tra as per - nas mei - a pa -

la - vra mor - di - da me fo - ge da bo - ca va - gos de -

se - jos in - si - nu - am es - pe - ran - ça Eu mu -

lher em rios ver - me - lhos i - nau - gu - ro a vi - da bai - xa

1. voz - vi - o - len - tos tim - pa - nosdo mun - do Eu mu -

2. voz - vi - o - len - tos tim - pa - nosdo mun - do An - te -

ve - jo an - te - cí - po an - tes vi - vo an - tes a - go - ra o que

1. há de vir Eu fe - mea ma - triz Eu força motriz Eu mulher abrigo da semente

2. moto conti - nuo do mundo - - - - - Ante - há - - - - - devir Eu femca ma -

triz Eu for - ça mo - triz Eu mu - lher a - bri - go da se - men - te

mo - to con - ti - nu - o do mun - do Ah - - - - -

Fonte: Partitura da canção “Eu-mulher”, elaborada pela autora Jaquelânia Aristides Pereira.

## A dança como performance da canção “Eu-mulher”

Partindo da delicadeza de executar em seu corpo palavras trançadas por Conceição Evaristo, musicadas por Renato Gama e cantadas por Mariana Per, uma mulher negra dança, fazendo da expressão corporal seu lugar de fala. Trata-se da dançarina Malu Avelar, integrante da Corpórea Cia de Corpos<sup>5</sup>. Em cor acesa da lua feminina, o vermelho, Malu deixa-se escorrer pelo palco, deixa-se aos poucos dilatar sua presença, em sintonia com os sentidos do poema, que destacam o ser mulher, sobretudo em seus atributos de fluidez e vitalidade. A dançarina parece carregar em si a força que herdou de suas ancestrais iabás, conjugando movimentos diversos que apontam para o caráter híbrido da dança afro-brasileira, ora se aproximando dos passos do balé clássico e da dança moderna, ora trazendo à baila movimentos da capoeira, entre outros, costurados à base da improvisação.

Inicialmente, Malu aparece no palco, quando Conceição Evaristo declama o texto: “A poesia é a dança e o canto que meu corpo não executa”. A dançarina aponta sem pressa o destino da ginga, lançando o corpo de ventre aos ventos da gira, feito Iansã regendo a ventania.

Na introdução instrumental da canção, cantarolada por Mariana Per, a bailarina dar a conhecer outro movimento da dança ligado ao perfil de mulher guerreira: vindo do fundo do palco, em movimento de aproximação com o público e em localização de simetria com a banda, Malu agachada, depois que faz uma breve reverência à mãe terra, desenha um rápido movimento de rotação semelhante ao gesto que omolu dança, simbolizando a autocura. Em seguida, traça no braço e nas mãos o arco e a flecha, anunciando sua posição de combate.

Vale destacar que, praticamente em toda a dança elaborada para o poema, a sua postura é ativa, de guerreira que espreita, luta e zela pelo movimento, o qual ora cresce como as ondas do mar em lua cheia, ora se faz sereno feito água do rio, que não ataca quem o habita, antes o acolhe em seu leito materno, cujo balanço também é movimento. Assim, nesses momentos de rio, a bailarina revela sua alma de Iansã em seu estado de brisa e deleita-se às margens da própria calma. Esse estado é percebido especialmente na segunda parte da canção.

O sentimento de calma se torna mais evidente ainda se o compararmos à dramaticidade dos movimentos seguintes, na próxima parte, quando os movimentos ficam mais precisos e tensos até desembocar nos movimentos mais fluídos da parte instrumental. Nesse momento, a dança lembra o voo suave de um pássaro em estado de plenitude. Ela fecha temporariamente o círculo da canção, desenhando-o com as mãos. Depois disso, a canção se reinicia e a dança também.

Para concluir o nosso discurso de compreensão da dança, destacamos o aspecto lúdico desse suplemento criado para o poema/canção “Eu-mulher”. Percebemos a dançarina, menina-mulher, com sua brincadeira, com a liberdade do jogo e com o sorriso que escapa pela felicidade da partilha. Ela se desloca e se desdobra em formas e movimentos intuitivos que remetem aos saberes antigos e a sua natureza selvagem. Levantada ou agachada, ela se mantém de pés no

---

<sup>5</sup> Trata-se de “uma companhia de corpos que usa da linguagem da ‘exposição’ dos corpos negros para evidenciar o seu devido protagonismo em situações cotidianas”. Conferir: <http://www.agendadedanca.com.br/corporea-companhia-de-corpos-estreia-primeira-obra-de-sua-trilogia/>.

chão, firmada no aterramento possível para recriar as imagens de muitas outras que pelos pés também se sustentaram, numa conexão como os ciclos de vida, morte e renascimento, isto é, aterrada na ancestralidade, na energia vital. Seu corpo expande-se por todos os lados e também se liquidifica. Transforma-se em elemento natural: mulher, bicho, terra e água e em sentimentos, amor, cólera, dor e autoalívio. Dançando, ela chega e se vai, libertando-se e alimentando-se da força de se reconhecer, de ser e estar, dona de si em seu lugar, afinal, ela é a “força motriz” de si e do mundo.

É válido destacar ainda que os movimentos da dançarina em toda a canção lembram a arte da capoeira, esporte marcial dos escravos, cujos movimentos rítmicos e acrobáticos envolvem a ginga. Originado no sul da Angola, aqui no Brasil foi usado no período da escravidão como arma de resistência à exploração e à aculturação, além de servir de instrumento de defesa da vida, numa preservação da saúde física e mental dos praticantes.

Entendemos que essa interação com os movimentos da capoeira na dança realizada por Malu Avelar, junto à canção, reforçaram os sentidos do texto verbal, na medida em que pôs em evidência um sujeito ativo e combativo, uma mulher em sintonia com suas forças ancestrais, empoderada de sua cultura.

## Conclusão

No poema “Eu-mulher”, Conceição Evaristo tece sua cena de enunciação como quem pinta um quadro expressivo em torno da mulher sagrada e seus símbolos, pondo em evidência a sua importante função como força “motriz do mundo”. Para tanto, faz aparecer um *ethos* fiador de um sujeito seguro de seu potencial criador e transformador do mundo, embora esteja inserido numa sociedade patriarcal que parece toda construída contra o ser mulher e contra a qual deve lutar. Portanto, reconhecer, através da literatura, a si mesma como aquela que carrega a ancestralidade da Grande-Mãe, é para a mulher uma situação de fortalecimento de sua identidade.

Com seu poema, Conceição Evaristo nos ajuda a ter esperança na construção de uma cultura de paz, pautada no respeito e na valorização da mulher, numa evidência de sua “força-motriz” e de seus atributos positivos, os quais foram silenciados por milênios nas estruturas das sociedades patriarcais, cujo domínio masculino tem produzido diversas estruturas sociais injustas e relações desiguais de gênero, que têm gerado sofrimento para as mulheres, como lembra Bordieu (2017). É dessa perspectiva que os adeptos do feminino sagrado, como Faur (2011), vislumbram, como saída da cultura de violência em que vivemos, o retorno aos princípios religiosos, filosóficos e sociais da Grande-Mãe, em busca de uma sociedade mais harmônica para todos os seres.

Portanto, o *ethos* do poema é de louvação da mulher, uma ode a sua fortaleza, fato que não apareceu na canção composta por Renato Gama. Acreditamos que a música, no geral, não foi capaz de dialogar com os sentidos do poema, pelo menos aqueles que construímos ao longo de nossa interpretação, que evidenciam o poema como signo de afirmação do poder da mulher. Possivelmente, o que chamou mais a atenção do compositor no poema foram os versos: “Meia



palavra mordida/ me foge da boca. / Vagos desejos insinuam esperanças”, numa interpretação em que esses versos são vistos provavelmente como um lamento da opressão da mulher, passando ao largo dos versos que enaltecem o caráter positivo e sagrado do ser feminino. Como consequência, a canção em análise parece mais favorável ao tom de lamento, como se essa arte fosse um espaço para a exposição do sofrimento da mulher. Nesse sentido, a canção é nivelada a um único tom e a um único *ethos* que vendem a imagem de um eu lírico sofrido e derrotado, digno de piedade. Logo, se entende o tom de lamento inadequado dado à canção.

Concluimos, portanto, que a canção criada para o poema, tomada isoladamente, não potencializa os sentidos do poema, a não ser em sua associação com a dança, como ocorreu na apresentação do espetáculo *Canto de vida e obra: Conceição Evaristo*. Podemos afirmar que a dança da afrodescendente Malu Avelar restitui, à canção, o tom de louvação da mulher ligado a seu poder criativo e criador, através de um sujeito da enunciação, representado pela dançarina, que carrega um *ethos* afirmativo e de luta.

## Referências

AYEKO, Jane. *Sarah Baartman: exploração, racismo e miséria*. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/sarah-baartman-explora%C3%A7%C3%A3o-racismo-e-mis%C3%A9ria/a-42596329>. Acesso em: 23/11/2018.

BORDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Trad. de Maria Helena Kühner. 5. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Livraria Duas Cidades: Editora 34, 2003, p. 461-479.

CAMPBELL, Joseph. *Deusas: os mistérios do divino feminino*. Editado por Safron Rossi. Trad. de Tônia Van Acker. 3. ed. São Paulo: Palas Athena, 2018.

CAMPBELL, Joseph et al. *Todos os Nomes da Deusa*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

COELHO, Marcio Luiz Gusmão. *O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo. 2007.

COLASANTI, Marina. *Fragatas para terras distantes*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2017.

FAUR, Mirella. *Círculos sagrados para mulheres contemporâneas*. Práticas, rituais e cerimônias para o resgate da sabedoria ancestral e a espiritualidade Feminina. São Paulo: Editora pensamento: Cultrix, 2011.

KOSS, Monika von. *Rubra força: fluxos do poder feminino*. São Paulo: Escrituras editora, 2004. (Coleção Ensaio Transversais).

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. de Adail Sobral. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

OLIVEIRA, Rosalira. Em nome da Mãe: o arquétipo da Deusa e sua manifestação nos dias atuais. *Revista Arthemis*, João Pessoa, n. 3, p. 1-16, dez. 2005. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/2200>. Acesso em: 20/10/2018.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANTOS, Fabrício R. A grande árvore genealógica humana. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1 e 2, p. 88-113, jan./dez. 2014. Disponível em: [https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/21/05\\_pag88a113\\_fabriciosantos\\_agrandearvor e.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/21/05_pag88a113_fabriciosantos_agrandearvor e.pdf). Acesso em: 22/10/2018.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: USP, 2002.

**Jaquelânia Aristides Pereira** (jaquelania.pereira@uece.br) possui Licenciatura em Letras Português pela Universidade Federal do Ceará (1995), Especialização em Investigação literária, pela Universidade Federal do Ceará (1999), Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Ceará (2002), Doutorado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2010) e Pós-doutorado em Educação brasileira pela Universidade Federal do Ceará. Atualmente é Professora Adjunta do Curso de Letras, da Universidade Estadual do Ceará, Campus Quixadá, CE e professora do PROFLETRAS/UECE.

**Maria de Fátima Vasconcelos da Costa** (dphatyma@gmail.com) é graduada em Psicologia, Mestre e Doutora em Educação Brasileira pela UFC/ Paris XIII. Pós-doutora em Psicologia pela Universidade Federal de Pernambuco. Professora. Associada IV do Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da UFC. Dedicar-se aos Estudos da linguagem no enfoque discursivo e nos estudos culturais e deocoloniais voltados para a problemática das Relações étnico-raciais e políticas de ação afirmativa.

## NOTAS DE AUTORIA

### Como citar esse artigo de acordo com as normas da revista

PEREIRA, Jaquelânia Aristides; COSTA, Maria de Fátima Vasconcelos da. Leitura e análise semiótica do poema/canção “Eu-Mulher”: a poesia em canto e dança. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 24, n. 1, p. 33-51, 2019.

### Contribuição de autoria

Jaquelânia Aristides Pereira: concepção, coleta de dados e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação, elaboração da partitura e discussão de resultados.

Maria de Fátima Vasconcelos da Costa: supervisão da pesquisa e discussão de resultados.

### **Financiamento**

Não se aplica.

### **Consentimento de uso de imagem**

Não se aplica.

### **Aprovação de comitê de ética em pesquisa**

Não se aplica.

### **Licença de uso**

Este artigo está licenciado sob a [Licença Creative Commons CC-BY](#). Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

### **Histórico**

Recebido em: 31/03/2019

Aprovado em: 14/06/2019

