

Linguística, Letras e Artes e sua Atuação Multidisciplinar 2



Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
(Organizador)

Linguística, Letras e Artes e sua Atuação Multidisciplinar 2



Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
(Organizador)

Editora Chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Assistentes Editoriais

Natalia Oliveira

Bruno Oliveira

Flávia Barão

Bibliotecário

Maurício Amormino Júnior

Projeto Gráfico e Diagramação

Natália Sandrini de Azevedo

Camila Alves de Cremona

Karine de Lima

Luiza Batista 2020 by Atena Editora

Maria Alice Pinheiro Copyright © Atena Editora

Edição de Arte Copyright do Texto © 2020 Os autores

Luiza Batista Copyright da Edição © 2020 Atena Editora

Revisão Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora

Os Autores pelos autores.



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

A Atena Editora não se responsabiliza por eventuais mudanças ocorridas nos endereços convencionais ou eletrônicos citados nesta obra.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense

Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa

Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia

Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá

Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará

Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima

Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof^ª Dr^ª Ivone Goulart Lopes – Instituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^ª Dr^ª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof^ª Dr^ª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Prof^ª Dr^ª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof^ª Dr^ª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^ª Dr^ª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^ª Dr^ª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof^ª Dr^ª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof^ª Dr^ª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Prof^ª Dr^ª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jael Soares Batista – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof^ª Dr^ª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Prof^ª Dr^ª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof^ª Dr^ª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília
Prof^ª Dr^ª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Douglas Siqueira de Almeida Chaves -Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Prof^ª Dr^ª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Prof^ª Dr^ª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof^ª Dr^ª Eysler Gonçalves Maia Brasil – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Profª Drª Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Helio Franklin Rodrigues de Almeida – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Jônatas de França Barros – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Regiane Luz Carvalho – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino
Profª Drª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Douglas Gonçalves da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Dra. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Luciana do Nascimento Mendes – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Linguística, Letras e Artes

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Conselho Técnico Científico

- Prof. Me. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Me. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Me. Adalto Moreira Braz – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí
Prof. Me. Alexsandro Teixeira Ribeiro – Centro Universitário Internacional
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof^a Ma. Anne Karynne da Silva Barbosa – Universidade Federal do Maranhão
Prof^a Dr^a Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof^a Dr^a Andrezza Miguel da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Prof. Dr. Antonio Hot Pereira de Faria – Polícia Militar de Minas Gerais
Prof. Me. Armando Dias Duarte – Universidade Federal de Pernambuco
Prof^a Ma. Bianca Camargo Martins – UniCesumar
Prof^a Ma. Carolina Shimomura Nanya – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Ma. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Prof^a Dr^a Cláudia Taís Siqueira Cagliari – Centro Universitário Dinâmica das Cataratas
Prof. Me. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Prof^a Ma. Daniela da Silva Rodrigues – Universidade de Brasília
Prof^a Ma. Daniela Remião de Macedo – Universidade de Lisboa
Prof^a Ma. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Douglas Santos Mezacas – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Me. Edevaldo de Castro Monteiro – Embrapa Agrobiologia
Prof. Me. Eduardo Gomes de Oliveira – Faculdades Unificadas Doctum de Cataguases
Prof. Me. Eduardo Henrique Ferreira – Faculdade Pitágoras de Londrina
Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
Prof. Me. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Prof. Me. Euvaldo de Sousa Costa Junior – Prefeitura Municipal de São João do Piauí
Prof^a Ma. Fabiana Coelho Couto Rocha Corrêa – Centro Universitário Estácio Juiz de Fora
Prof. Dr. Fabiano Lemos Pereira – Prefeitura Municipal de Macaé
Prof. Me. Felipe da Costa Negrão – Universidade Federal do Amazonas
Prof^a Dr^a Germana Ponce de Leon Ramírez – Centro Universitário Adventista de São Paulo
Prof. Me. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
Prof. Dr. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
Prof. Me. Gustavo Krahl – Universidade do Oeste de Santa Catarina
Prof. Me. Helton Rangel Coutinho Junior – Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro
Prof^a Ma. Isabelle Cerqueira Sousa – Universidade de Fortaleza
Prof^a Ma. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz – University of Miami and Miami Dade College
Prof. Me. Jhonatan da Silva Lima – Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. José Carlos da Silva Mendes – Instituto de Psicologia Cognitiva, Desenvolvimento Humano e Social
Prof. Me. Jose Elyton Batista dos Santos – Universidade Federal de Sergipe
Prof. Me. José Luiz Leonardo de Araujo Pimenta – Instituto Nacional de Investigación Agropecuaria Uruguay
Prof. Me. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco

Profª Drª Juliana Santana de Curcio – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Juliana Thaisa Rodrigues Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Kamilly Souza do Vale – Núcleo de Pesquisas Fenomenológicas/UFPA
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia
Profª Drª Karina de Araújo Dias – Prefeitura Municipal de Florianópolis
Prof. Dr. Lázaro Castro Silva Nascimento – Laboratório de Fenomenologia & Subjetividade/UFPR
Prof. Me. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Ma. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
Profª Ma. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
Profª Drª Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
Prof. Me. Lucio Marques Vieira Souza – Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe
Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Dr. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual do Paraná
Prof. Dr. Michel da Costa – Universidade Metropolitana de Santos
Prof. Dr. Marcelo Máximo Purificação – Fundação Integrada Municipal de Ensino Superior
Prof. Me. Marcos Aurelio Alves e Silva – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo
Profª Ma. Maria Elanny Damasceno Silva – Universidade Federal do Ceará
Profª Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Prof. Me. Ricardo Sérgio da Silva – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Ma. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Me. Sebastião André Barbosa Junior – Universidade Federal Rural de Pernambuco
Profª Ma. Silene Ribeiro Miranda Barbosa – Consultoria Brasileira de Ensino, Pesquisa e Extensão
Profª Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana
Profª Ma. Thatianny Jasmine Castro Martins de Carvalho – Universidade Federal do Piauí
Prof. Me. Tiago Silvio Dedoné – Colégio ECEL Positivo
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Linguística, letras e artes e sua atuação multidisciplinar

2

Editora Chefe: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Bibliotecário: Maurício Amormino Júnior
Diagramação: Karine de Lima
Edição de Arte: Luiza Batista
Revisão: Os Autores
Organizador: Organizador Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

L755 Linguística, letras e artes e sua atuação multidisciplinar 2 [recurso eletrônico] / Organizador Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos. – Ponta Grossa, PR: Atena, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5706-206-7

DOI 10.22533/at.ed.067202307

1. Artes. 2. Letras. 3. Linguística. I. Vasconcelos, Adaylson Wagner Sousa de.

CDD 410

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br


Ano 2020

APRESENTAÇÃO

LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES E SUA ATUAÇÃO MULTIDISCIPLINAR 2, coletânea de vinte e três capítulos que une pesquisadores de diversas instituições nacionais e internacionais, discute temáticas que circundam a grande área das Letras e dos diálogos possíveis de serem realizados com as demais áreas do saber, como marcado pela proposta multidisciplinar fixada no seu escopo maior.

Destarte, esse volume está ancorado em três eixos maiores: a Linguística, a Letras e as Artes. É assim que o diálogo se dá, sempre observando o entrelaçar com outras áreas, assim como o debatido e refletido a partir de construções sociais para o tema.

No momento dedicado a Linguística, temos doze capítulos que atravessam as variadas correntes analíticas dos estudos linguísticos, dos estudos advindos das contribuições de Saussure até mesmo a aplicação do ensino de língua, seja portuguesa ou inglesa, e a sua interação com o suporte, com o livro didático.

A etapa voltada para a Literatura, apresentamos seis capítulos que mantêm essa proposta de diálogo com a atualidade e com os dilemas sociais do momento, assim observamos discussão que paira os livros infantis e as representações de sentimentos e perturbações humanas na composição literária.

As Artes aqui congregam cinco capítulos que abordam a dramaturgia, a pintura e a música, esta também dialogada com a experiência e o exercício do profissional da área.

Assim sendo, convidamos todos os leitores para exercitar diálogos com os estudos aqui contemplados.

Tenham proveitosas leituras!

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
A LÍNGUA COMO ELEMENTO DE PODER: UMA REVISÃO HISTÓRICA A PARTIR DOS EXCERTOS DE SAUSSURE	
Lucas da Silva Paulino	
DOI 10.22533/at.ed.0672023071	
CAPÍTULO 2	15
A INTERFERÊNCIA DOS FATORES EXTRALINGUÍSTICOS NA CONCORDÂNCIA VERBAL	
Renné da Glória Andrade Valéria Viana Sousa	
DOI 10.22533/at.ed.0672023072	
CAPÍTULO 3	20
CASOS DE FLUTUAÇÃO DO MODO SUBJUNTIVO: ATOS DE FALA DO CAMPO SEMÂNTICO DE DÚVIDA	
Adriana Ferreira de Sousa de Albuquerque Alessandra Zager Tinoco Viana	
DOI 10.22533/at.ed.0672023073	
CAPÍTULO 4	38
ENTRE PALAVRAS E PALAVRÕES CAMINHA A HUMANIDADE: INTERFACES LINGUÍSTICO-DISCURSIVAS	
Samara Trovão Meneguetti Claudia Maris Tullio	
DOI 10.22533/at.ed.0672023074	
CAPÍTULO 5	51
A PERSPECTIVA INTERACIONISTA NO ENSINO-APRENDIZAGEM DE PORTUGUÊS COMO LÍNGUA MATERNA E COMO LÍNGUA ESTRANGEIRA: UM ESTUDO DE INTER-RELAÇÕES	
Laíza da Costa Soares Araújo Mônica Mano Trindade Ferraz	
DOI 10.22533/at.ed.0672023075	
CAPÍTULO 6	63
ONDE ESTÁ O SUCESSO? UMA ANÁLISE DA OBRA “O SUCESSO PASSO A PASSO”	
Thiago Barbosa Soares	
DOI 10.22533/at.ed.0672023076	
CAPÍTULO 7	78
POLIFONIA DE ENUNCIADORES E OPERADORES ARGUMENTATIVOS NO DISCURSO JORNALÍSTICO	
Laíza da Costa Soares Araújo Mônica Mano Trindade Ferraz	
DOI 10.22533/at.ed.0672023077	
CAPÍTULO 8	91
DISCURSO JURÍDICO E PLANEJAMENTO FAMILIAR: ANÁLISE SOB UM VIÉS FOUCAULTIANO	
Felipe Bini Claudia Maris Tullio	
DOI 10.22533/at.ed.0672023078	

CAPÍTULO 9	102
GÊNEROS TEXTUAIS E DOCÊNCIA COMPARTILHADA, UMA PRÁTICA AO AUXÍLIO DO PROCESSO ENSINO E APRENDIZAGEM	
Cleber Cezar da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.0672023079	
CAPÍTULO 10	113
ATIVIDADES DE ENSINO DE VOCABULÁRIO EM LIVROS DIDÁTICOS DO ENSINO MÉDIO: SOB OS ASPECTOS LEXICAIS	
Rosemeire de Souza Pinheiro	
DOI 10.22533/at.ed.06720230710	
CAPÍTULO 11	125
O LIVRO DIDÁTICO DE LÍNGUA PORTUGUESA: UMA VISÃO HISTÓRICA SOBRE ESTE INSTRUMENTO PEDAGÓGICO	
Gabriela Schmitt Prym Martins	
Roberta Costella	
DOI 10.22533/at.ed.06720230711	
CAPÍTULO 12	137
PRÁTICAS DE LEITURA E INTERPRETAÇÃO DE TEXTOS CURTOS EM LÍNGUA INGLESA NO ENSINO MÉDIO	
Gabriel Marchetto	
DOI 10.22533/at.ed.06720230712	
CAPÍTULO 13	144
A FUNÇÃO SOCIAL DOS LIVROS INFANTIS COM PROTAGONISTAS/PERSONAGENS NEGROS	
Thamiris Adão Ferreira da Silva	
Jovana Aparecida da Silva	
Lídia Maria Nazaré Alves	
DOI 10.22533/at.ed.06720230713	
CAPÍTULO 14	154
PERCEPÇÕES SOBRE O LIVRO CHAPEUZINHOS COLORIDOS DE JOSÉ ROBERTO TORERO E MARCUS AURELIUS PIMENTA	
Katiane Dal Molin	
DOI 10.22533/at.ed.06720230714	
CAPÍTULO 15	164
TEXTURAS E TESSITURAS DA LÍRICA: UM MODO DE LER A POESIA DE MAX MARTINS	
Carolina da Costa de Almeida	
Raphael Bessa Ferreira	
DOI 10.22533/at.ed.06720230715	
CAPÍTULO 16	176
A REPRESENTAÇÃO DA LOUCURA, MORTE E LUTO NO CONTO “A TERCEIRA MARGEM DO RIO” DE JOÃO GUIMARÃES ROSA	
Thaína Martins da Silva	
Lídia Maria Nazaré Alves	
DOI 10.22533/at.ed.06720230716	

CAPÍTULO 17	187
RELACIONAMENTO ABUSIVO COMO MORTE METAFÓRICA: ANÁLISE DA OBRA RETRATOS DE CAROLINA DE LYGIA BOJUNGA	
Ana Carolina de Castro Batista Thiago Alves Valente	
DOI 10.22533/at.ed.06720230717	
CAPÍTULO 18	198
CAMILO CASTELO BRANCO NO SÉCULO XXI	
Luiz Eduardo Martins de Freitas	
DOI 10.22533/at.ed.06720230718	
CAPÍTULO 19	208
O FIO DA NARRATIVA MÍTICA NA TRAMA DE DRAMATURGIAS FEMINISTAS	
Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra	
DOI 10.22533/at.ed.06720230719	
CAPÍTULO 20	216
A CIÊNCIA AO SERVIÇO DA ARTE E DA CONSERVAÇÃO E RESTAURO: TRÊS CASOS DE ESTUDO EM PINTURAS MURAIIS DO PROJETO <i>PRIM'ART</i>	
Milene Gil Duarte Casal	
DOI 10.22533/at.ed.06720230720	
CAPÍTULO 21	227
OS TRANCOS DO PROGRESSO: O OLHAR CAIPIRA SOBRE SÃO PAULO NA MODA DE VIOLA BONDE CAMARÃO	
Carlos da Veiga Feitoza Beatriz Magalhães Castro	
DOI 10.22533/at.ed.06720230721	
CAPÍTULO 22	243
SITUAÇÃO PROFISSIONAL DE EGRESSOS DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA: ATUAÇÃO MULTIDISCIPLINAR NA E FORA DA ÁREA DE MÚSICA	
Juraci Alves Silva Neto Cíntia Thais Morato	
DOI 10.22533/at.ed.06720230722	
CAPÍTULO 23	258
A MÚSICA E O INGLÊS DE MÃOS DADAS NA “TARDE CULTURAL”: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA NA ESCOLA MUNICIPAL ROTARY NO MUNICÍPIO DE MOSSORÓ-RN	
Danilo Augusto de Menezes Giann Mendes Ribeiro Rita Célia Lopes	
DOI 10.22533/at.ed.06720230723	
SOBRE O ORGANIZADOR	269
ÍNDICE REMISSIVO	270

OS TRANCOS DO PROGRESSO: O OLHAR CAIPIRA SOBRE SÃO PAULO NA MODA DE VIOLA BONDE CAMARÃO

Data de aceite: 13/07/2020

Data de submissão: 08/04/2020

Carlos da Veiga Feitoza

Universidade de Brasília – UnB

Programa de Pós-Graduação em Música
(mestrando)

Brasília – DF

Link para o currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/1299723725361223>>

Beatriz Magalhães Castro

Universidade de Brasília – UnB

Programa de Pós-Graduação em Música
(doutora)

Brasília – DF

Link para o currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/1300185668660798>>

RESUMO: No início do século XX a cidade de São Paulo vivia sob a expectativa de ideais modernistas e positivistas. O desejo pelo progresso movia as classes da oligarquia paulista e era o motor de uma economia baseada na cafeicultura e a industrialização. A figura do caipira, ou seja, do homem do campo, tido por atrasado, preguiçoso, indolente e doente, era algo que precisava ser suplantado pelo bem do progresso. No entanto, nem todos tinham a mesma compreensão dos fatos. Um grupo de intelectuais e literatos buscavam

uma identidade nacional e regionalista para o país. Dentre este grupo, ligado à literatura e a música, figurava Cornélio Pires, um tieteense, que chegara em São Paulo e promovia espetáculos apresentando os diversos tipos de caipira através da música, dos causos e de seus personagens. Essas apresentações, muito concorridas, entravam em contraste com a imagem negativa propalada pela mídia da época. No entanto, em 1929, Cornélio lança os primeiros discos de causos e músicas caipiras, alcançando um público inimaginável para a época. Uma das primeiras músicas gravadas foi a moda de viola *Bonde Camarão*. Além de ser uma crítica ao progresso e à “belezura” da cidade grande, idealizada pelos modernistas, esta moda deu voz a um sujeito deslocado às margens da sociedade. Esta moda de viola, ao revelar os trancos do bonde, profere um discurso que faz o contraponto com a percepção progressista prevaiente da época. Neste artigo, faremos uma análise musicológica e literária desta canção. Lançaremos mão da teoria das representações de Stuart Hall, baseado nos estudos de Foucault, Saussure e outros. Pretendemos analisar a letra e a música de *Bonde Camarão* à luz do seu contexto histórico e compreender os signos e imagens do sujeito caipira, que produziram um outro discurso e representação da cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Música Caipira, Moda de

viola, Representação, Bonde Camarão, São Paulo.

PROGRESS AND ITS JOLTS: THE CAIPIRA'S EYE ON SÃO PAULO IN THE BONDE CAMARÃO TUNE FOR COUNTRY GUITAR

ABSTRACT: At the beginning of the 20th-century, the city of São Paulo lived under the prospects of modernist and positivist ideals. The desire for progress moved São Paulo's oligarchical classes as the engine of an economy based on coffee and industrialization. The figure of the hillbilly, that is, the country man, considered intellectually backwards, lazy, indolent and sick, was something that needed to be overcome for progress' sake. However, not everyone had the same understanding of the facts. A group of intellectuals and scholars sought a national and regionalist identity for the country. Among this group, linked to literature and music, was Cornélio Pires, a Tietê citizen, who had arrived in São Paulo and promoted shows presenting the different types of hillbillies through music, storytelling and its characters. These presentations, very notorious, contrasted with the negative image propagated by the media of its time. However, in 1929, Cornélio releases the first records of stories and country music, reaching an audience unimaginable for its time. One of the first recorded songs was the country guitar tune *Bonde Camarão*, or "shrimp trolley". In addition to being critical to the big city's progress and "beauty", as idealized by modernists, the tune gave voice to a subject displaced to social margins. This country guitar tune, or *moda de viola*, as it reveals the trolley's jolts, develops a narrative that counterpoints the prevailing progressist perception of its time. In this article, we offer a musicological and literary analysis of this song, using Stuart Hall's representation theory, based on the studies of Foucault, Saussure and others. We intend to analyze the lyrics and music of *Bonde Camarão* in the light of its historical context to understand the signs and images of the countryman, who produced another discourse and representation of the city.

KEYWORDS: Caipira music, Country guitar tunes, Representation, Bonde Camarão, São Paulo.

1 | INTRODUÇÃO

Neste artigo estudaremos a representação da cidade de São Paulo sob o olhar do caipira a partir da canção *Bonde Camarão*: uma moda de viola composta por Cornélio Pires e interpretada pela dupla Caçula e Mariano, que compõe o grupo das primeiras canções caipiras gravadas no país, nos anos de 1929 e 1930, na cidade de São Paulo.

O objetivo dessa análise é perceber como o autor representa a cidade de São Paulo a partir da relação com o transporte urbano conhecido como bonde camarão. O sujeito nesta canção tem por identidade o caipira idealizado por Cornélio Pires, alguém que se relaciona com a cidade e dela faz sua representação. Na análise da canção examinaremos como esse processo de construção de identidades se dá, a partir da teoria das representações de Stuart Hall, considerando o contexto histórico da São Paulo modernista.

Vários trabalhos discutem as representações do caipira nas áreas da música, artes, literatura, cinema etc. Personagens como o Jeca Tatu de Monteiro Lobato (*Urupês*, lançado em 1918), ou Mazzaropi nos filmes produzidos por Amázio Mazzaropi (um total de 33 filmes produzidos entre 1952 a 1982), ou mesmo em livros como *Os Sertões* de Euclides da Cunha (publicado em 1902), ou *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa (lançado em 1952), tem sido objeto de estudo de muitos pesquisadores sob esta ótica.

No início do século XX, período em que o estado de São Paulo foi alavancado economicamente pela cafeicultura e a industrialização pungentes, vozes críticas se levantavam contra a figura do caipira, que era então visto como sinônimo de atraso, preguiça e indolência. A imagem estereotipada de um ser fraco e doente, acometido pela verminose, tornou-se propaganda de remédios na mídia da época. Pretendendo a construção de um país no caminho do progresso, uma elite, sob expectativas modernistas positivistas, olhava para o homem do campo considerando-o atrasado, disfuncional e inadequado. Entendia-se que era preciso transformar essa realidade e se levantar contra tudo que pudesse significar “atraso” ou “atrapalho” ao progresso almejado. O lema de uma cidade que não para nunca e caminha rumo ao progresso foi incorporada pelas classes da oligarquia paulista.

Vários escritores e acadêmicos da época se apropriaram do conceito de degeneração como explicação dos problemas sociais vigentes. Entendiam que o alcoolismo, casamentos consanguíneos, preguiça e educação inadequada poderiam degenerar famílias humanas e seus filhos. Dain Borges (1993) explorou esse conceito em seu artigo *Puffy, Ugly, Slothful and Inert*, publicado no *Journal of Latin American Studies*. Segundo cita, as leituras mais cruéis do racismo científico argumentavam que marrons e pretos encarnavam a degeneração, enquanto os brancos representavam progresso (BORGES, 1993, p. 249). Segundo Borges, Monteiro Lobato criou o personagem Jeca Tatu para simbolizar o caipira paulista: um caboclo alcoólico e degenerado, o cliente dos coronéis, limpando a terra de maneira abusiva com incêndios descontrolados. Jeca se encaixa no estereótipo das raças sem vigor: “Somente ele, no meio de tanta vida, não vive” (BORGES, 1993, p. 250).

A partir dos anos 20, São Paulo viu surgir entre a elite intelectual paulista um grupo que reagia ao domínio estrangeiro na propriedade de estabelecimentos industriais e de fazendas cafeiras. Esse grupo se empenhou na recuperação e promoção da cultura e a autenticidade populares, se levantando contra os “bandeirantes italianos e conquistadores sírios” em seus escritos e discursos, em busca do “Brasil Autêntico”. Segundo Nicolau Sevcenko, era uma verdadeira “fermentação nativista”:

Um dos focos dessa fermentação era a Liga Nacionalista, criada em 1917, como já se viu; outro era a Revista do Brasil, fundada em 1916 por um grupo de intelectuais de oposição ao PRP. Grandemente estimulada e divulgada por essa revista, prosperava uma literatura de regionalismo paulista, dedicada a retratar a cena rural e cultural caipira.” (SEVCENKO, 1992, p. 247)

Entre essas expressões do regionalismo encontramos escritores, linguistas, jornalistas, gramáticos, vários deles de origem caipira, que interpretavam a cultura regional como

algo a ser valorizada e jamais abandonada ou substituída por valores estrangeiros. Entre esses nomes figuravam os escritores e gramáticos Júlio Ribeiro (patrono da cadeira 24 da Academia Brasileira de Letras) e Eduardo Carlos Pereira, o filólogo e professor Otoniel Mota, autor de uma das primeiras gramáticas históricas do Brasil, entre vários outros. Uma das expressões desse regionalismo no campo musical se deu na figura de Cornélio Pires que, por proximidades familiares e religiosas, teve a oportunidade de se relacionar com alguns desses intelectuais.

Caipira, nascido em Tietê, interior de São Paulo, Cornélio constitui-se um dos importantes nomes da literatura e da música nacional representando o caipira sob uma perspectiva diferente da que predominava no início do século XX. Orgulhoso de suas raízes, mostrou à sociedade um outro caipira, ou melhor, outros tipos de caipiras, segundo consta em sua obra *Conversas ao Pé do Fogo*, no capítulo intitulado “O caipira como ele é” (PIRES, 2002, pp. 19-30).

Pouco depois de sua mudança para a capital, iniciou uma série de palestras sobre a cultura caipira, apresentando-se em teatros, escolas, espaços públicos dos mais diversos. Em 1911 (algumas publicações sugerem que seja em 1910)¹, promoveu no Mackenzie College, em São Paulo, um encontro da cultura caipira, com a apresentação de grupos de catira, cantadores, dança ritual masculina, cateretê, além da encenação de um ritual fúnebre caipira. Esse foi o início de uma série de viagens pelos estados brasileiros, quase sempre acompanhado de cantadores, em apresentações bastante concorridas. O evento no Mackenzie, um dos primeiros realizados por Cornélio Pires, tornou-se um marco no histórico desta inserção do caipira no meio urbano.

Em 1929, num ímpeto que lhe era peculiar, Cornélio gravou os primeiros discos chamados *A Turma Caipira de Cornélio Pires*, na Columbia Records, contendo registros de músicas, causos, anedotas, imitações, divulgando de maneira ainda mais ampla a cultura caipira. *Jorginho do Sertão*, interpretada pela dupla Caçula e Mariano, foi a primeira moda de viola caipira registrada num disco de 78 rpm, o primeiro de 53 discos, ou séries, conhecidos como o Selo Vermelho (figura 1), empreendidos por Cornélio. Cada série, ou disco, era numerada (a partir da numeração 20.000) e trazia duas canções ou anedotas, uma de cada lado do fonograma. De início foram cinco séries com uma tiragem de cinco mil cópias cada, num total de 25 mil exemplares, encomendado por conta e risco de Cornélio (ANDRADE, 2012, p.100). São números impressionantes, levando em consideração um tempo em que raras pessoas possuíam vitrolas que tocassem esse tipo de mídia. Estas gravações são consideradas a gênese da música caipira e produto cultural brasileiro. Bonde Camarão, a música analisada neste artigo, compõe o grupo das primeiras canções registradas, ao lado de *Jorginho do Sertão*, já citada anteriormente, *Moda do peão*, *Mecê diz que vae casá*, entre

1 Em vários livros, teses e dissertações somos informados que este encontro no Mackenzie College tenha acontecido no ano de 1910 (VILELA, 2015, p. 93) (ANDRADE, 2012, p. 162) (CORRÊA, 2017, p. 91). No entanto, após consulta realizada no Centro Histórico do Mackenzie em São Paulo, nenhum registro foi encontrado nos anais da instituição. O único registro que conseguimos levantar até o momento foi uma pequena nota no jornal Correio Paulistano, em sua edição de 18 de agosto de 1911, noticiando sobre uma palestra realizada no Mackenzie pelo senhor Cornélio Pires, a pedido da Sociedade 21 de Abril.

outras. A escolha de *Bonde Camarão* como nosso objeto de estudo se deve pelo fato de ser a primeira moda de viola que trata da relação do homem do campo na urbe, sendo portanto, um importante material para a análise da representação feita pelo sujeito, o caipira, sobre este meio de transporte público, podendo ser ampliado para a representação da cidade de São Paulo naquele contexto, produzindo significados culturais.

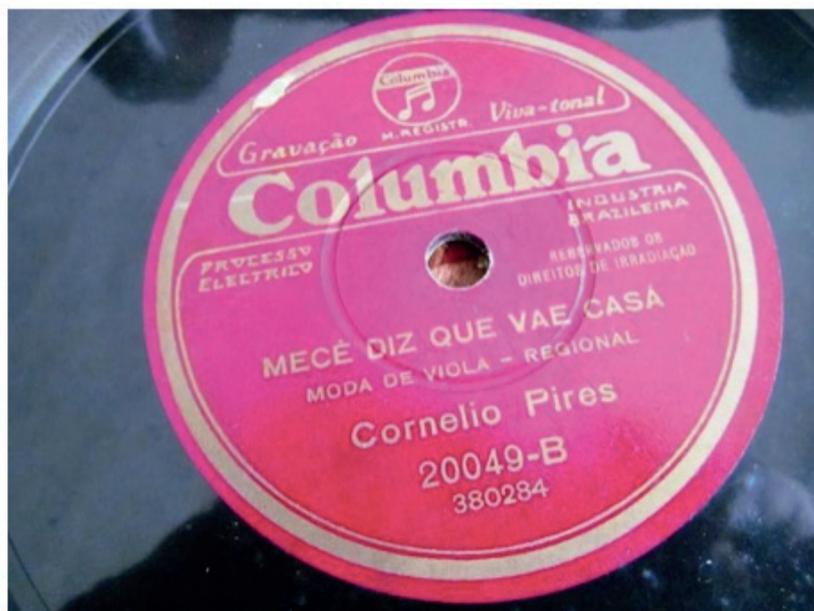


Figura 1. Exempar no. 20049-B (*Mecê diz que vae casá*) da série do Selo Vermelho

2 | A REPRESENTAÇÃO SEGUNDO STUART HALL

Stuart Hall (2016) em *Cultura e Representação* apresenta uma teoria da representação de maneira pedagógica, elencando autores que trouxeram importantes contribuições para o assunto. Para este autor a “representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura” (p. 31). Esta utiliza a linguagem para descrever algo material ou imaterial do mundo, representando-os às pessoas e às sociedades, conferindo-lhes significado e sentido. O sentido e a linguagem são conectados a pessoas, objetos e coisas por meio da representação.

Segundo Hall (p. 46), há pelo menos três teorias da representação. Na primeira, a *teoria reflexiva*, o sentido é visto como se estivesse por si só sobre o objeto, a pessoa, a ideia ou o evento. A linguagem apenas reflete o sentido verdadeiro do objeto tal como ele já existe no mundo. Por isso é chamada reflexiva. Na segunda teoria, chamada de *intencional*, o sentido do objeto é deslocado para aquele que fala, que comunica. Assim, as palavras significam o que o autor pretende que significam. Mais complexa, a terceira teoria, chamada *construtivista*, parte do pressuposto que não é o mundo material, mas sim o sistema de linguagem que transmite o conceito e confere sentido. Mais do que simplesmente a linguagem refletir um significado já intrínseco ao objeto, ou expressar somente o que o falante quer dizer intencionalmente, esta teoria entende que o significado das coisas se constrói na linguagem

e por meio dela.

Ferdinand Saussure foi um dos estudiosos que se dedicou ao estudo da linguagem, entendendo que ela influencia diretamente na produção do sentido. Para ele, a linguagem atua como um sistema de sinais. Linguagem aqui deve ser compreendida não apenas como fala ou escrita, mas tudo o que comunica. Assim, quadros artísticos, fotografias, música, sons diversos, etc., funcionam como signos quando comunicam ideias. Para Saussure, o signo se subdivide em forma – chamado *significante* (a imagem ou palavra que define o objeto em si), e ideia e conceito – chamado *significado* (o conceito que este mesmo objeto é produzido na pessoa). Os signos não possuem um sentido fixo ou essencial. Isto porque a relação entre significantes e significados são variáveis, a depender dos códigos culturais que fixam essa relação. Assim, Saussure defende que todos os sentidos são produzidos dentro da história e da cultura. Este argumento desmonta a ideia de que exista um sentido único, verdadeiro, imutável e universal para as coisas. Com base nisso, conclui-se que há um jogo de “deslizamento do sentido” que se dá na história ou mesmo em contextos diferentes, deslocando interpretações já cristalizadas para novas interpretações, ou “para a constante produção de novos sentidos” (HALL, 2016, p. 60). Para a compreensão de sentidos e significados exige-se interpretação. Do contrário corre-se o risco de uma não comunicação, ou imposição de uma compreensão tida por “verdade universal”, ou o etnocentrismo, que é elevar a sua cultura como o centro do universo.

Muito embora a grande contribuição de Saussure tenha sido voltada para a linguística, dela derivaram-se teorias dedicadas aos estudos da representação aplicada a outras áreas. A *semiótica*, como hoje se tornou conhecida, é o estudo dos signos da cultura dentro da sociedade, partindo dos estudos sobre linguagem de Saussure. Dentro desse corpo de ampliação, a abordagem semiótica entendeu que não são apenas as palavras ou imagens que funcionam como significantes na produção de sentido. Incluem-se aqui os próprios objetos que constroem significados, produzem sentido, carregam uma mensagem ao se apresentarem como signos. A representação foi vista como uma fonte para a produção do entendimento social. No entanto, o sujeito foi retirado do centro da linguagem.

Segundo Hall (idem, p. 78), a partir de Michel Foucault os estudos da “representação” alcançaram novas abordagens:

Foucault usou a palavra “representação” em um sentido mais restrito do que nós estamos usando aqui, mas considera-se que ele tenha contribuído para uma nova e significativa abordagem para os problemas da representação. O que o preocupava era a produção de conhecimento (em vez de apenas sentido) pelo que ele chamou de discurso (em vez de apenas linguagem). Seu projeto, disse ele, era analisar como “seres humanos se entendem em nossa cultura” e como nosso conhecimento sobre “o social, o indivíduo a ele incorporado e os sentidos compartilhados” vem a ser produzido em diferentes períodos. (HALL, 2016, p. 78)

Ainda segundo Hall (idem, p.79), as três principais ideias de Foucault sobre a abordagem discursiva para a representação são o seu conceito de discurso, o problema do poder e conhecimento e a questão do sujeito. Para Foucault o discurso é mais que linguagem; ele

é sistema de representação. É ele quem constrói o assunto, “define e produz os objetos do nosso conhecimento, governa a forma com que o assunto pode ser significativamente falado e debatido, e também influencia como as ideias são postas em prática” e como agem regulando as condutas (idem, p.80). O discurso é tão presente, que nada teria nenhum sentido fora do discurso. Não é uma questão de se tratar se as coisas existem, mas, sim, de onde vem o sentido das coisas. O que existe, só ganha sentido dentro do discurso ou dentro de seu contexto de uso.

No âmbito do discurso, Foucault foi além da ideia de que o conhecimento seja uma forma de poder. Para ele é preciso tratar sobre a efetividade do poder/conhecimento e em quais circunstâncias isso se dá. O conhecimento não apenas assume a autoridade de verdade, como também tem a capacidade de fazer algo verdadeiro. Assim, o que importa para Foucault não é tratar sobre a “verdade”, mas sobre a formação discursiva que sustenta o regime de verdade. “A verdade não existe fora do poder ou sem poder (...) a verdade é deste mundo; ela é produzida nele devido a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade (...)” (2016, p.89). Um dos pontos de destaque nesta concepção, é o conceito de microfísica do poder, quando este autor destaca que o poder não é algo que se exerce de cima para baixo, como convencionalmente se fala. Na concepção foucaultiana, o poder circula. Não há monopólio de poder; ele está estabelecido como uma rede, permeando todos os níveis e campos da existência social. Esse conceito sugere que todos nós somos ao mesmo tempo oprimidos e opressores, dependendo das esferas sociais nas quais nos encontramos. Outro ponto de destaque é que o poder não somente se manifesta em sua face repressora e controladora. Ele também se mostra como rede que penetra toda a sociedade e que forma conhecimento, produz discurso, conduz ao prazer etc.

Quanto à questão do sujeito, Foucault compartilha da posição da Saussure: o sujeito aparece como o autor dos atos de fala individuais. Porém, para ele é o discurso, e não o sujeito, quem produz conhecimento. Os sujeitos, ao proferirem discursos, estão fazendo dentro dos limites de determinada formação discursiva que sustenta o regime de verdade de uma cultura, ou de um tempo histórico específico. O sujeito é produzido no discurso. Não é o sujeito quem profere o discurso, antes, está sujeito ao discurso.

Para Foucault, o discurso produz o sujeito em dois lugares diferentes: produz sujeitos e também produz um lugar para o sujeito. Em outras palavras, ao produzir sujeitos, cria personagens que carregam atributos definidos pelos discursos; ao produzir lugar para o sujeito, cria o ambiente apropriado para que os seus significados e entendimentos façam sentido, ou seja, cria o “leitor” ou “espectador” que entra no jogo dessas “verdades”. Ao se posicionarem dentro do jogo que o discurso constrói, sujeitando-se às suas regras, tornam-se sujeitos de seu conhecimento, ou de seu poder.

Em *A ordem do discurso*, Foucault tratou sobre a apropriação social dos discursos (FOUCAULT, 1999, p.43). Segundo ele, embora a educação, como sujeito, seja vista e reconhecida como o instrumento que oferece ao indivíduo o acesso a todo e qualquer tipo de discurso, na realidade o sistema de educação é uma maneira política de exercer controle, quer por meio da manutenção ou modificação da apropriação dos discursos.

Assim, também poderíamos dizer sobre a apropriação dos discursos pela arte, e no nosso caso, a música popular. Os estudiosos da semiótica reconhecem a música como linguagem que engloba um sistema de signos, capaz de dar significados e sentidos às coisas e ao próprio mundo. Como vimos anteriormente, o próprio Saussure compartilha desse pensamento. Sekeff (1998, p. 56) igualmente destaca que música é um “processo formativo que auxilia o homem a desenvolver sentidos e significados, propondo novas maneiras de sentir e pensar”. Parece haver consenso entre os teóricos da representação de que as artes e a música devem ser estudadas sob esta perspectiva das representações sociais, pois ela pode assumir o papel de sujeito que profere o discurso. Mais do que o próprio compositor ou intérprete, a canção como sujeito que fala, comunica sentidos através de códigos como a poesia, a harmonia, melodia e ritmo, possíveis de serem decodificados e assimilados imediatamente. Como linguagem, coopera na construção da formação discursiva que sustenta o regime de verdade e poder, criando representações sociais.

3 | O CAIPIRA E O BONDE CAMARÃO

Muito embora Cornélio Pires tenha gravado várias músicas no seu Selo Vermelho, a escolha de *Bonde Camarão* para a análise musicológica neste trabalho se deve pela peculiaridade da letra. Diferentemente da maioria das canções produzidas por Cornélio na época, que trazia temas ligados à vida do campo, esta música é uma das primeiras modas de viola gravadas que apresentam uma temática da vida urbana. Ela narra a experiência do caipira com um dos veículos do transporte público na cidade de São Paulo – o bonde denominado camarão (figura 2). O site do Museu Virtual dos Transportes² nos informa que o bonde conhecido pelo nome de camarão, circulava pelas ruas de São Paulo havia pouco tempo, configurando um empreendimento recente. De mecânica original escocesa, este transporte foi produzido a partir de 1927, portanto, apenas dois anos antes da primeira gravação da canção. Era apelidado de “camarão” pelo povo de São Paulo por ser pintado originalmente na cor vermelha e ter a carroceria fechada, diferentemente de outros bondes que eram abertos. Trafegava sobre trilhos e pesava cerca de 18 toneladas, com capacidade para 51 passageiros sentados. As imagens suscitadas na canção de Cornélio Pires trazem representações tanto através das descrições de cenas ocorridas no bonde, como de fatos históricos ligados ao contexto geral da época, como veremos a seguir.

2 Dados recolhidos no site do Museu Virtual do Transporte <<http://www.museudantu.org.br/brasil12.htm>>



Figura 2. Bonde camarão da Companhia Municipal de Transportes Coletivos (CTMC).

Transcrevemos abaixo a música *Bonde Camarão* de Cornélio Pires, composta por uma fala introdutória do narrador – na voz do próprio Cornélio Pires – seguida da letra da canção extraída da gravação original da dupla Mariano e Caçula:

Bonde Camarão³

Texto falado por Cornélio Pires, com sotaque caipira:

“Vanceis tivero em São Paulo? Decerto se arregalaram por lá. Homi, São Paulo é lindo! É uma boniteza! Mas tem um tar Bonde do Camarão, prá chacoalhar o corpo da gente e dá tranco... ô peste dos inferno... é pior do que carro de boi. Inté fizemo uma moda de viola relaxando eles. Apois escuite a moda.”

Moda de viola cantada por Mariano e Caçula, acompanhados pela viola caipira:

“Aqui em São Paulo o que mais me amola
é esses bondes que nem gaiola
cheguei abriro uma portinhola
levei um tranco e quebrei a viola
inda eu pus dinheiro na caixa da esmola

Chegou um veio se faceirando
levou um tranco e foi cambeteando
beijou uma veia e saiu bufando
sentou de um lado e agarrou assuando
pra mode o vizinho tá catinando

Entrou uma moça se arrequibrando
no meu colo ela foi sentando
pra morde o bonde que estava andando
sem a tarzinha estar esperando
eu falo claro eu fiquei gostando

Entrou um padre bem barrigudo
levou um tranco dos bem graúdo
deu um abraço num bigodudo
um protestante dos carrancudo
que deu cavaco com o batinudo

Eu vou-me embora pra minha terra
esta porquera ainda vira em guerra
este povo inda sobe a serra
pra mode a light que os dente ferra
nos passageiro que grita e berra.”

³ A gravação original desta música pode ser ouvida no link <<https://www.youtube.com/watch?v=hAh9L-SKeKsc>>

De início é importante destacar que *Bonde Camarão* é uma moda de viola. A música caipira da época conhecia outros estilos como o cururu, o cateretê, a cana verde, a toada. O que distingue e caracteriza a moda de viola até os nossos dias é a sua estrutura musical que intercala a narrativa de uma estória (ou história) em forma poética, com o ponteio característico do instrumento de dez cordas. Para alguns estudiosos, a moda de viola se aproxima, como gênero narrativo, das antigas lendas medievais e dos romances de cavalaria ibéricos renascentistas, também presentes na cultura moura. São traços claros da contribuição musical portuguesa para a musicalidade caipira, oferecendo não somente o instrumento, ou seja, a viola de arame, que adaptada ao Brasil originou, entre outras, a viola caipira, mas também contribuindo para a música local a partir de estilos literários e poéticos da cultura popular ibérica. Garcia (2017, p.284), ao analisar a estrutura que caracteriza a moda de viola, descreve:

Com uma estrutura básica preestabelecida, as modas de viola geralmente são compostas de uma melodia tonal cantada em terças ou sextas paralelas. Os cantadores fazem o dueto de vozes à capela ou com o acompanhamento da viola caipira dobrando as vozes da melodia. Entre uma estrofe e outra a viola caipira sempre faz os interlúdios instrumentais chamados repique ou recortado como transição entre as partes cantadas da narrativa. As estrofes cantadas e esses interlúdios instrumentais feitos na viola são as únicas partes fixas e imprescindíveis em uma moda de viola, embora ela possa possuir outras partes em sua estrutura, consideradas móveis ou opcionais, ficando a critério do compositor ou do intérprete incluir ou não essas partes durante a cantoria. (GARCIA, 2017, p. 284)

José de Souza Martins (1974, p.25) descreve que para o caipira a música funciona como acompanhante de rituais de religião, trabalho e lazer, presente na Festa do Divino, na Folia de Reis, na Dança de São Gonçalo, nas canções de trabalho (mutirões) e nas “funções” em que o cântico é desvincilhado de algum rito específico e é associado à dança. A moda de viola era um elemento presente na vida do caipira. Originalmente, em seu contexto, tinha longa duração. José Hamilton Ribeiro cita que no caderno do compositor Carreirinho, sob a guarda do doutor José Maria, de Bom Despacho, Minas Gerais, foi encontrada uma versão completa da moda de viola *Ferreirinha*, originalmente composta com mais de 50 estrofes, cerca de 420 versos, que cantada “daria mais de hora” (RIBEIRO 2010, pp.55,56). Com o surgimento das gravações, as canções caipiras precisaram se adaptar ao novo momento, reduzindo sua duração para três ou quatro minutos possíveis de serem registradas num disco de 78 rpm.

Bonde Camarão foi uma canção feita para esse novo momento. Seus três minutos e oito segundos de duração obedecem ao critério de tempo para o registro num disco. No entanto, preserva a estrutura que caracteriza uma moda de viola, com a repetição melódica das estrofes intercaladas com o ponteio ou recorte da viola, a forma de se cantar em duplas, as estruturas harmônicas, e especialmente as estruturas rítmicas.

Outro ponto importante a se destacar é a variação da língua portuguesa, tanto na narrativa inicial quanto na música. Considerada por muitos como um jeito errado de falar, típico das populações que não tiveram acesso ao ensino formal, essa variação já era motivo

de estudo por grupos de gramáticos atuantes nos círculos acadêmicos na virada do século XIX. Uma abordagem esclarecedora sobre esse assunto pode ser encontrada no artigo *Protestants and the public sphere in Brazil, c.1870-c.1930*, de Pedro Feitoza (2019).

Com a chegada dos portugueses nas terras brasileiras, a língua tupi foi considerada a “língua brasílica” sendo assimilada pela sociedade colonial. Também conhecida como “nheengatu”, era falada entre os indígenas, jesuítas, boa parte dos colonos portugueses, escravos africanos, além de indígenas de outras tribos possuidores de idiomas próprios. Com o tempo ela evoluiu em dois ramos principais: a língua geral setentrional amazônica e a língua geral meridional paulista. Esta última chegou a ser, por um período, a língua dominante no país. Segundo VILELA (2015, 78),

Durante todo o processo de colonização do sudeste pouco se falou o português, sendo esta língua usada apenas para a comunicação com portugueses ou autoridades representantes da Coroa. A língua corrente até 1727 era o nheengatu, quando foi então proibida pela Coroa. Mesmo com a proibição falou-se duas vezes mais nheengatu que português em São Paulo ao Rio Grande do Sul até o final do século XVIII. (VILELA, 2015, p. 78)

No entanto, com o aumento da imigração portuguesa e a expulsão dos jesuítas, o Marquês de Pombal, em 1758, banuiu o nheengatu, tornando o português a língua oficial. O dialeto caipira é uma derivação do nheengatu, e o fato de ainda serem encontradas expressões e variações linguísticas na fala do interior, funcionava, quer intencionalmente ou não, como uma resistência às mudanças propostas pelos novos tempos. Assim, podemos considerar a variação linguística encontrada nesta canção, muitas vezes difícil de ser entendida, especialmente se considerarmos o registro em áudio, não simplesmente como um português mal falado, mas como um significado amplo e simbólico. Deve ser compreendida como a resistência de um povo que busca a preservação da sua identidade cultural, ignorada e desqualificada pelos que se diziam promotores do progresso.

Em seu livro *Preconceito Linguístico*, Marcos Bagno defende a ideia de que a língua culta passa a ser um instrumento de dominação de uns sobre outros. Detalhadamente analisa aspectos da língua brasileira falada em seus diversos rincões e da língua culta que mais se aproxima do português de Portugal. Mostra que o não domínio da língua culta já passa a ser um fator de desqualificação do indivíduo. (VILELA, 2015, pp. 80,81)

Assim, *Bonde Camarão* representa exatamente este conflito existente entre o rural e o urbano. É composta de uma fala introdutória, proferida pelo autor da música e produtor cultural Cornélio Pires, com forte sotaque caipira, e logo depois cantada pela dupla Caçula e Mariano. De fato, é possível ler/ouvir essa música em termos de representação e sujeito, que são mensagens bem-humoradas por trás da moda de viola.

Na introdução o narrador faz a pergunta: “Vancêis tivero em São Paulo?” Constata-se que é uma pergunta feita aos moradores do seu local de origem, no campo – os caipiras. Provavelmente muitos daqueles homens e mulheres não conheciam a cidade grande. Então é uma apresentação da cidade, para onde boa parte da população do campo se dirigia na

época, e viria a se deslocar mais intensamente a partir do declínio da cafeicultura, após 1929, a crescente industrialização e suas ofertas de emprego. Para se ter uma ideia do crescimento vertiginoso da cidade de São Paulo, em parte pelo deslocamento da população do interior do país, sua população que em 1872 era de 31.385 habitantes, passa em 1910 para 346.410, chegando em 1940 a 1.326.261⁴.

E o narrador continua: “Decerto se arregalaram por lá. Homi, São Paulo é lindo! É uma boniteza!”. O encantamento com São Paulo é colocado de maneira certa: uma cidade linda, bonita, que deixa impressionados os visitantes. No entanto, as sentenças seguintes fazem uma forte contraposição às falas iniciais.

A imagem do *Bonde Camarão*, um símbolo do progresso na cidade, é apresentado como “uma peste dos inferno”, que “chacoalha o corpo da gente”, dá “tranco”, mais desconfortável do que viajar em carro de boi. Considerando que o tema Bonde Camarão está inserido dentro do contexto da cidade que é bela, e que os tipos sociais que circulam pelo bonde são representativos da cidade, podemos concluir que ao descrever criticamente o transporte público, o narrador faz uma crítica à cidade. A tensão entre a cidade de atrativos, mas que oferece aquela “peste dos infernos”, serve como arcabouço para a sua representação sob o olhar do sujeito caipira.

Qual é o recurso que os caipiras utilizam para apresentar sua impressão sobre o Bonde? Fazem uso da moda de viola, música que lhes é identitária, e do humor, que lhes é peculiar: “Inté fizemo uma moda de viola relaxando eles. Apois escuite a moda”.

Logo no primeiro verso, a São Paulo encantadora é também descrita como a cidade de insatisfações (“Aqui em são Paulo o que mais me amola / é esses bondes que nem gaiola”). O bonde é uma das coisas que mais contrariam o personagem. Tudo indica, pela sua fala, que não seja a única. Se a gaiola é o lugar onde o passarinho é aprisionado, o bonde aparece como lugar onde a liberdade é tolhida. E o reforço dessa imagem é conferida nas próximas linhas. Quando o narrador toma o bonde e entra através da portinhola que é aberta, ele leva um tranco, provavelmente pela saída brusca do bonde, e quebra a sua viola. Aqui há um simbolismo a ser considerado.

A música perpassa a fé e a vida cotidiana do caipira. Por isso, quando descreve o bonde e a cidade, ele conta cantando uma moda. No entanto, a primeira experiência que vivencia nessa realidade estranha da cidade é o tranco do bonde que quebra a sua viola, ou seja, o cerceamento de uma das suas maiores expressões de fé e de vida, a música. O silêncio da viola soma-se ao símbolo da prisão na gaiola. E para completar, ainda precisa pagar por aquela viagem desconfortável, depositando seu dinheiro numa caixa que se assemelha à caixa de esmolas, muito comum nas igrejas. Uma viagem que ele não paga para fazer, mas dá uma esmola àquela peste dos infernos, pior que carro de boi.

Nos três versos seguintes, o narrador passa a descrever personagens e acontecimentos

4 Fonte: IBGE. Disponível em: <https://seculoxx.ibge.gov.br/images/seculoxx/arquivos_download/populacao/1908_12/populacao1908_12v1_022.pdf>

conflituosos que se dão no bonde. Destaco aqui o fato da palavra “tranco” aparecer quatro vezes, uma delas na fala introdutória, e ainda aparecer uma quinta vez subentendida na expressão “pra morde o bonde que estava andando / sem a tarzinha estar esperando”. Tranco, entendido como o movimento brusco de saída ou de parada do bonde, traz desconforto, desequilíbrio e risco de acidentes para os passageiros. Assim, de cinco versos, quatro trazem a expressão ou seu equivalente, além de aparecer uma vez na narração inicial. Esse tranco é o motivo gerador dos conflitos descritos repetidamente na letra e na melodia vocal repetida, ao som dobrado da viola:

- Um idoso que entra no bonde de modo faceiro, elegante, alegre, provavelmente de boa condição social, mas que com a saída do bonde leva um tranco, tropeça e beija, sem querer, uma senhora idosa. Sai indignado, nervoso, se assenta ao lado de uma pessoa que “tá catiando”, provavelmente um trabalhador que exala mau cheiro, que o deixa irritado – mostra conflitos sociais e econômicos;
- Uma moça que entra requebrando, chamando a atenção do narrador. Ele a chama de “tarzinha”, o que pode significar uma expressão preconceituosa ou um termo que reduz a jovem à uma categoria de vulgaridade. Quando o bonde sai inesperadamente, ela se desequilibra e cai sentada no colo do narrador. Ele diz: “eu falo claro que fiquei gostando” – mostra conflitos sexuais e morais;
- Um padre barrigudo dentro do bonde leva um tranco e abraça um protestante bigodudo e carrancudo, que se irrita com o padre – mostra conflitos religiosos.

A música propõe que o bonde é um lugar de “trancos” e conflitos das mais diversas categorias: sociais, econômicos, morais, sexuais, religiosos, entre outros. Essa leitura deve ser estendida à cidade como um todo. Para o caipira, São Paulo é a representação desses desencontros sociais. No espaço do encontro, as diferenças são evidenciadas. A representação de São Paulo como cidade de conflitos, gerados pelos trancos da urbe, contrasta com a representação que a apresenta como cidade “linda” e de oportunidades. O discurso contraditório conflita com o regime de verdade e apresenta um novo conhecimento. Como disse Foucault (apud HALL, 2016, p. 89), “cada sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral’ de verdade; isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros”.

Ao final o narrador caipira decide voltar para a sua terra, dada sua decepção. Seria o bonde o motivo de seu retorno? Ele diz que voltaria antes que aquela “porquera” (porcaria) se transformasse em guerra. Sugere uma revolta pessoal, bem como da população da cidade, embora não se possa constatar, com a Light, empresa responsável pelos serviços de bondes, de iluminação pública, gás e telefonia na cidade de São Paulo e na capital federal de então, Rio de Janeiro⁵. Evidencia um conflito econômico, social e político que atinge toda a cidade, causando reações de uma população que está disposta a “subir a serra”, a “guerrear”, por

5 Fonte: Matéria no acervo do Jornal O Globo. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/na-centenaria-light-historia-de-servicos-de-gas-bonde-telefone-energia-no-pais-14475453>

causa de um sistema social representado por uma empresa prestadora de serviços públicos, que crava os dentes com força numa população que grita e berra. Assim, a cidade é um lugar de desencontros e conflitos.

Ao analisarmos esta música dentro do seu contexto histórico, podemos concluir que se trata de uma representação da cidade, simbolizada pelo bonde camarão, a partir do sujeito caipira, na voz e do narrador e na música da dupla que encarna o personagem. Muito embora esse sujeito não esteja numa posição de prestígio político e social, aqui ele assume um discurso de poder, capaz de julgar a cidade, com base nos conhecimentos que lhe conferem a autoridade “da verdade”. Foucault deixa claro que o poder não funciona na forma de uma cadeia, de cima para baixo, mas circula se estendendo como uma rede. É sob esse poder conferido pelo discurso que o sujeito se coloca na posição de poder. As figuras apresentadas na canção – o velho faceiro, o trabalhador catingudo, a moça sensualizada, o padre barrigudo e o protestante carrancudo, fazem parte da formação discursiva que produz uma posição de objeto para o bonde, ou a cidade, como objetos justapostos, sob o olhar do sujeito caipira. É o discurso, no qual o caipira se sujeita, que cria esses personagens e seus atributos inseridos dentro do objeto de análise, o bonde ou, extensivamente, a cidade. É o discurso, e não o sujeito, que tem o conhecimento e o poder e ocupa a posição central como autor da representação.

A cidade então é representada como um lugar de conflitos e guerras, de prisão e desencantamento, apesar da sua aparente “boniteza”. Esta representação é possível por causa de um discurso que se coloca por detrás, nos bastidores, contrário a um outro discurso, que denigre a imagem do caipira e que se diz promotor do progresso nacional. Esse deslizamento do sentido do caipira, do ser atrasado e preguiçoso para o sujeito que fala da cidade, através de sua expressão musical, a moda de viola, tornou-se possível pela reconfiguração dos sentidos que são produzidos dentro da história e da cultura. Ao produzir novos sentidos, uma nova identidade é dada ao caipira reconfigurando sua identidade. Nesse sentido, a música torna-se um signo importante nesse deslocamento de interpretações.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poderia uma música caipira, feita nas primeiras décadas do século XX, trazer algum significado relevante para a cultura da época, bem como para os nossos dias, como algo além de mero entretenimento? Esta é uma pergunta que poderia surgir ao propormos analisar *Bonde Camarão*, uma das primeiras músicas caipiras gravadas na história.

É certo que as artes de forma geral, não são autônomas como se pensa. Segundo a teoria das representações de Stuart Hall, baseado nos estudos de Foucault, Saussure e outros, a compreensão do mundo que nos cerca está conectada diretamente à linguagem, ou no conceito ampliado de Foucault, ao discurso – entendido não somente como a fala ou a escrita, mas tudo o que comunica. Esses sentidos são produzidos dentro da história

e da cultura. É a partir do discurso que o sujeito aparece como o autor dos atos de falas individuais.

Sendo assim, a música, bem como as artes, comunica sentido, atribui valores, cria significados através das representações que faz do mundo, a partir do inescapável discurso que o envolve – nada tem sentido fora do discurso.

Bonde Camarão é a representação que o caipira faz de um veículo de transporte popular, da capital São Paulo próximo dos anos 1930, ou, uma representação da própria cidade. No entanto, pode ser entendido mais amplamente como o discurso que um movimento não organizado de intelectuais regionalistas paulistas faz, contrapondo o discurso que imperava de progresso e modernização alavancado por uma determinada elite. Cornélio Pires, como integrante desse movimento regionalista, se utiliza do sujeito caipira e de sua moda de viola para essa análise. Confronta a linda cidade, a “belezura” idealizada pelos discursos da época, com os “trancos” do bonde ou, em outras palavras, os conflitos sociais, políticos, econômicos e religiosos existentes na urbe.

A música caipira, assim, se presta como objeto para a análise histórica e cultural de um determinado período, a partir das representações que ela faz do mundo da época. Se as artes trazem consigo signos, então são apropriadas para a leitura de representações.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Arlete Fonseca. **As “estrambóticas” aventuras de Cornélio Pires**. 2012. 175 páginas. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – PUC São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/3425>>. Acesso em: 28 maio 2019.

BORGES, Dain. Puffy, Ugly, Slothful and Inert: Degeneration in Brazilian Social Thought, 1880-1940. *Journal of Latin American Studies*, Cambridge, v. 25, n. 2, pp. 235-256, maio 1993. Disponível em <<https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-latin-american-studies/article/puffy-ugly-slothful-and-inertdegeneration-in-brazilian-social-thought-18801940/6CEDD36965FDEE28A9C7CA38CA39D4B3>>. Acesso em: 22 maio 2019.

CORRÊA, Lays Matias Mazoti. **O cosmopolitismo-caipira de Cornélio Pires**: rebatidas de um intelectual genuinamente paulista. 2017. 194 páginas. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Marília, 2017. Disponível em <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/151704>>. Acesso em: 3 abr. 2019.

FEITOZA, Pedro. Historical Trajectories of protestantism in Brazil, 1810-1960. In: MILLER, Erick; MORGAN, Ronald J. **Brazilian Evangelicalism in the twenty-first century**. 1ª ed. Gram, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019. p. 31-63.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1999. 79 p.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016. 260 p.

MARTINS, José de Souza. Viola Quebrada. *Debate & Crítica*, São Paulo, v. 4, p. 23-47, 1974. Disponível em <<https://www.scribd.com/document/142789383/Viola-Quebrada#page=1>>. Acesso em: 25 de out 2019.

GARCIA, Rafael Marin da Silva. Um paradoxo entre o existir e o resistir: a moda de viola através dos tempos. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 31, n. 90, p. 283-305, jan. 2017. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v31n90/0103-4014-ea-31-90-0283.pdf>>. Acesso em: 25 de mar 2020.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia**: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. 338 p.

PIRES, Cornélio. **Conversas ao Pé do Fogo**. Itu: Ed Ottoni, 2002. 252 p.

SEKEFF, M. de L. De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade. In: SANTAELLA, Lúcia et al; TOMÁS, Lia (Org.). **Música e semiótica**. São Paulo: EDUC, 1998, p. 33-58.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, 390 p.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**: música caipira e enraizamento. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2015. 324 p.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Análise do Discurso 24, 63, 64, 74, 76, 77, 91, 92, 100

Artes 15, 20, 38, 51, 63, 78, 90, 91, 102, 109, 113, 125, 137, 144, 154, 164, 176, 187, 198, 208, 210, 211, 213, 215, 216, 227, 229, 234, 240, 241, 243, 257, 258, 259, 261, 264, 266, 269, 270, 271

Atos de Fala 20, 21, 22, 26, 37, 233

C

Camilo Castelo Branco 198

Concordância Verbal 15, 16, 17, 18, 19

Conto 102, 103, 108, 154, 155, 156, 158, 161, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185

D

Discurso Jornalístico 78, 79, 80, 81, 89

Discurso Jurídico 91, 97

Dramaturgia 202, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215

E

Ensino 4, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 37, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 68, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 148, 154, 208, 236, 244, 251, 252, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 269

F

Função Social 144, 148, 150

G

Gênero Textual 102, 104, 108, 109

I

Interacionista 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 60

Interpretação 57, 70, 71, 76, 79, 116, 123, 127, 130, 137, 138, 140, 141, 143, 151, 153, 155, 164, 166, 168, 178, 180, 232, 243, 246, 256, 257

L

Letras 15, 19, 20, 31, 38, 42, 51, 58, 61, 63, 76, 78, 91, 92, 102, 103, 111, 112, 113, 125, 136, 137, 139, 144, 146, 154, 164, 165, 176, 179, 186, 187, 197, 198, 208, 216, 217, 227, 230, 242, 243, 258, 265, 266, 269, 270, 271

Língua Estrangeira 8, 10, 11, 20, 21, 51, 52, 53, 54, 58, 59, 60, 61, 62, 138, 139, 142, 143, 258, 259, 260, 264, 266

Língua Materna 9, 20, 51, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 117, 126, 128, 130, 135

Linguística 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 20, 24, 26, 36, 38, 41, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 73, 74, 76, 78, 90, 91, 92, 102, 113, 114, 125, 128, 131, 133, 137, 144, 154, 164, 166, 174, 176, 187, 198, 208, 216, 227, 232, 237, 243, 258, 269, 270, 271

Lírica 164, 166, 167, 168, 169, 171, 174

Livro Didático 113, 114, 115, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 142, 153

Livro Infantil 145, 151, 189

Loucura 99, 100, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 204

Luto 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185

M

Morte 93, 157, 158, 162, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 192, 195, 196, 197, 205, 206, 209, 213

Multidisciplinar 15, 20, 38, 51, 63, 78, 91, 98, 102, 113, 125, 137, 144, 154, 164, 176, 187, 198, 208, 216, 227, 243, 246, 253, 257, 258, 269, 270, 271

Música 28, 118, 119, 227, 229, 230, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266

N

Narrativa Mítica 208, 210, 212, 214

O

Operadores Argumentativos 78, 83, 89

P

Palavras 1, 15, 20, 26, 38, 39, 41, 42, 49, 51, 56, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 78, 80, 81, 82, 86, 89, 91, 102, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 132, 137, 140, 141, 142, 144, 146, 149, 154, 164, 165, 169, 170, 171, 172, 173, 176, 180, 187, 198, 202, 208, 216, 227, 231, 232, 233, 241, 243, 258, 265

Pintura 169, 217, 218, 221, 222, 224

Poesia 149, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 172, 173, 174, 202, 203, 234

Polifonia 78, 79, 80, 81, 82, 83, 90

Prática de Leitura 104, 108, 110, 111, 140

S

Semântica 13, 20, 22, 23, 25, 27, 28, 31, 36, 37, 40, 41, 54, 77, 79, 110, 116, 127, 173

V

Viola 227, 228, 230, 231, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241

Linguística, Letras e Artes e sua Atuação Multidisciplinar 2

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

Linguística, Letras e Artes e sua Atuação Multidisciplinar 2

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 