

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos  
(Organizador)

# Linguística, letras e artes

e o complexo pensamento humano



Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos  
(Organizador)

# Linguística, letras e artes

e o complexo pensamento humano



**Editora chefe**

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

**Editora executiva**

Natalia Oliveira

**Assistente editorial**

Flávia Roberta Barão

**Bibliotecária**

Janaina Ramos

**Projeto gráfico**

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Gabriel Motomu Teshima

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

**Imagens da capa**

iStock

**Edição de arte**

Luiza Alves Batista

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2021 Os autores

Copyright da edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

*Open access publication* by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-Não-Derivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 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.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

**Conselho Editorial****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 Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo

Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo



Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

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



# Linguística, letras e artes e o complexo pensamento humano

**Diagramação:** Daphynny Pamplona  
**Correção:** Bruno Oliveira  
**Indexação:** Amanda Kelly da Costa Veiga  
**Revisão:** Os autores  
**Organizador:** Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos

## Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L755 Linguística, letras e artes e o complexo pensamento humano  
/ Organizador Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos.  
- Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5983-788-5

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.885212012>

1. Linguística. 2. Letras. 3. Artes. I. Vasconcelos, Adaylson Wagner Sousa de (Organizador). II. Título.

CDD 410

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

**Atena Editora**

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)

contato@atenaeditora.com.br



**Atena**  
Editora  
Ano 2021

## DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.



## DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.



## APRESENTAÇÃO

Em LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES E O COMPLEXO PENSAMENTO HUMANO, coletânea de vinte capítulos que une pesquisadores de diversas instituições, congregamos discussões e temáticas que circundam a grande área da Linguística, Letras e Artes e dos diálogos possíveis de serem realizados com as demais áreas do saber.

Temos, no presente volume, três grandes grupos de reflexões que explicitam essas interações. Neles estão debates que circundam estudos literários; estudos sobre artes e outros temas.

Estudos literários traz análises sobre romances gráficos, representação do islã, autobiografia, leitura e (re)escrita na rede, imaginário, morte, marginalidade, letramento literário, literatura infantojuvenil, pessoa com deficiência e surdez.

São verificadas, em estudos sobre artes, contribuições que versam para conteúdos como fazer poético, ensino, música, corpo, dança, feminino, samba e metalinguagem.

No terceiro momento, outros temas, dispomos de leituras sobre racismo, violência, tradução, cuidado humanizado e saúde.

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

Tenham proveitosas leituras!

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>1</b>
DISCUTINDO LITERARIEDADE EM ROMANCES GRÁFICOS: UM ESTUDO DE CASO SOBRE THE HOBBIT (1990) DE DAVID WENZEL E CHARLES DIXON	
Yan Victor Pinto Lopes Martins	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120121">https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120121</a>	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>20</b>
A REPRESENTAÇÃO DO ISLÃ E DO ORIENTE MÉDIO NA LITERATURA NORTE-AMERICANA	
Loiva Salete Vogt	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120122">https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120122</a>	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>32</b>
AUTOBIOGRAFIA E ARTE EM <i>CAT'S EYE</i> , DE MARGARET ATWOOD	
Natália Pacheco Silveira Leonardo Pogliã Vidal	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120123">https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120123</a>	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>45</b>
LEITURA E (RE)ESCRITA NA REDE!: ANÁLISE LITERÁRIA E LINGUÍSTICA NA OBRA DIAS PERFEITOS, DE RAPHAEL MONTES	
Tanise Corrêa dos Santos do Nascimento	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120124">https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120124</a>	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>56</b>
LILITH GANHA ASAS NO IMAGINÁRIO DO CONTO SEM ASAS, PORÉM, DE MARINA COLASANTI	
Maria Catarina Ananias de Araújo	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120125">https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120125</a>	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>78</b>
AS NARRAÇÕES DA MORTE E DO MORRER NO CONTO “MORTE SEGUNDA”, DE CAIO FERNANDO ABREU	
Priscila Bosso Topdjian	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120126">https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120126</a>	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>86</b>
EXPERIÊNCIA E MARGINALIDADE NO ROMANCE “ELES ERAM MUITOS CAVALOS”, DE LUIZ RUFFATO	
Gislei Martins de Souza Oliveira	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120127">https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120127</a>	
<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>97</b>
LITERATURA E LETRAMENTO LITERÁRIO: CONTRIBUIÇÕES E IMPLICAÇÕES PARA	

## A FORMAÇÃO DO LEITOR

Sabrina Camargo Pinoti da Silva

André Luiz Alselmi

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120128>

## **CAPÍTULO 9..... 108**

TERMINOLOGIAS ATRIBUÍDAS À PESSOA COM DEFICIÊNCIA NA LITERATURA INFANTOJUVENIL – MUNDO IMAGINÁRIO OU ESTIGMAS?

Bárbara Rangel Paulista

Flávio Da Silva Chaves

Shirlena Campos De Souza Amaral

Crisóstomo Lima Do Nascimento

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120129>

## **CAPÍTULO 10..... 121**

RELAÇÕES INTERTEXTUAIS EM “CLÁSSICOS” DA LITERATURA SURDA INFANTIL

Anesio Marreiros Queiroz

Skarlette Jardannya Batista Cavalcante

Clevisvaldo Pinheiro Lima

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201210>

## **CAPÍTULO 11 ..... 139**

E.E. CUMMINGS E JOSÉ LEONILSON: O FAZER POÉTICO ENTRE O PAPEL E A TELA

Laura Moreira Teixeira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201211>

## **CAPÍTULO 12..... 151**

REFLEXÕES SOBRE EXPERIÊNCIAS NO ENSINO DAS ARTES VISUAIS: REMINISCÊNCIAS DE ADOLESCENTES RECLUSAS

José Carlos da Rocha

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201212>

## **CAPÍTULO 13..... 165**

SAINDO DA BOLHA” E “TÉCNICA E ESPIRITUALIDADE”: UM ESTUDO COM ACADÊMICOS DE MÚSICA COM EXPERIÊNCIAS PENTECOSTAIS

Ana Lúcia de Marques e Louro-Hettwer

Andressa Zambrano Freitas

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201213>

## **CAPÍTULO 14..... 173**

O CORPO E A DANÇA NA FORMAÇÃO DO INDIVÍDUO: UMA PROPOSTA DE DESENVOLVIMENTO INTEGRAL

Danielle Márcia Fernandes

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201214>

<b>CAPÍTULO 15</b> .....	<b>182</b>
PRESENÇA FEMININA NO SAMBA DE RAIZ: TIA CIATA, UMA TESTEMUNHA DOS TERREIROS, DA CULTURA E DA LINGUAGEM	
Claudia Toldo	
Débora Facin	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201215">https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201215</a>	
<b>CAPÍTULO 16</b> .....	<b>196</b>
AGOSTINO DI DUCCIO, ABY WARBURG E O ORATÓRIO DE SÃO BERNARDINO: ANJOS EM SERENA VERTIGEM	
Sandra Makowiecky	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201216">https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201216</a>	
<b>CAPÍTULO 17</b> .....	<b>213</b>
O GESTUAL X NA RECODIFICAÇÃO TÉCNICA E METALINGUÍSTICA NAS OBRAS DE MARIA BONOMI	
Marcela Matos Nhedo	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201217">https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201217</a>	
<b>CAPÍTULO 18</b> .....	<b>225</b>
RACISMO E VIOLÊNCIA: A SEMIÓTICA DA DOR	
Érico Medeiros Jacobina Aires	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201218">https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201218</a>	
<b>CAPÍTULO 19</b> .....	<b>237</b>
INVISIBILIDAD DEL TRADUCTOR Y SU LABOR ...UN PROBLEMA DE TODA PROFESIÓN	
Claudia Andrea Durán Montenegro	
Adriana Araceli Padilla Zamudio	
Diana Guadalupe de la Luz Castillo	
Beatriz Pereyra Cadena	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201219">https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201219</a>	
<b>CAPÍTULO 20</b> .....	<b>245</b>
A CARÍCIA ESSENCIAL E O CUIDADO HUMANIZADO EM SAÚDE: UMA LEITURA INTERSEMIÓTICA ENTRE O VERBAL E O ICÔNICO CONCATENADA AS BASES DO PENSAMENTO COMPLEXO	
Cristiane Barelli	
Maria Lúcia Dal Magro	
Graciela René Ormezzano	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201220">https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201220</a>	
<b>SOBRE O ORGANIZADOR</b> .....	<b>257</b>
<b>ÍNDICE REMISSIVO</b> .....	<b>258</b>

## E.E. CUMMINGS E JOSÉ LEONILSON: O FAZER POÉTICO ENTRE O PAPEL E A TELA

Data de aceite: 01/11/2021

Data de submissão: 06/11/2021

### Laura Moreira Teixeira

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras campus de Araraquara, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Mestrado Araraquara - São Paulo  
<http://lattes.cnpq.br/6875147641559271>

Bolsa CAPES/PROEX - “O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”

**RESUMO:** O trabalho se propõe a observar a obra dos artistas E.E. Cummings e José Leonilson frente a uma possível “indefinição” do gênero poético. Deste modo tanto o fazer poético quanto o fazer artístico pictórico se aproximariam e se encontrariam em uma zona intermédia, na qual tanto a poesia quanto as artes plásticas dividiriam características similares a partir do uso da palavra e do uso da ilustração. Como se sabe, a lírica a partir da modernidade sofre rupturas, especialmente visuais e topográficas, frente à poética de Mallarmé. O uso de diferentes tipos de impressão, assim como o trabalho com o branco da página transcenderam a versificação linear de modo a colocar o poema em uma nova dimensão perspectiva (CAMPOS, 2015).

Isto posto, buscar-se-á uma comparação entre o poema cummingsiano “l(a)” (1958) e a tela de Leonilson “Todos os Rios” (1988). A partir de teorias da poesia como as propostas por Ezra Pound (1991) e pelos teóricos do Movimento de Poesia Concreta (1975), assim como a partir de Carpenter (1997), será analisado o poema “l(a)”. Em seguida, será contraposto à tela de Leonilson, a partir da proposta de Ribeiro (2018), de uma possível leitura poética e narrativa da obra do artista plástico. A partir da comparação de ambas as obras, buscar-se-á observar como se comportam simultaneamente como textos poéticos e obras de arte visuais, seja a partir do talhamento do signo dentro do poema de modo que este adquira características icônicas, seja a partir das cores e imagens sobrepostas a sentenças.

**PALAVRAS-CHAVE:** E.E.Cummings; José Leonilson; Poesia; Poeticidade; Artes visuais.

### E.E. CUMMINGS AND JOSÉ LEONILSON: WRITING POETRY ON PAPER AND ON CANVAS

**ABSTRACT:** This paper aims to observe works of E.E. Cummings and José Leonilson facing a possible “undefinition” of the poetic genre. In this sense, both the poetic and the pictorial making would come closer and reach an intermediate zone in which both poetry and the visual arts would share similar characteristics based on the use of words and drawing. As is well known, lyric poetry since Modernism starts to suffer ruptures, especially visual and typographical due to the poetry of Mallarmé. The use of different types of printing and the work with the blank space of the

page go beyond the linear versification, and put the poem in a new perspective dimension (CAMPOS, 2015). Therefore, a comparison will be sought among the cummingsian poem “l(a” (1958) and Leonilson’s canvas, “Todos os Rios” (1988). The poem “l(a” will be analyzed based on theories of Ezra Pound (1991), Carpenter (1997) and on the writings of the Brazilian Concrete Movement of Poetry (1975). After that, Leonilson’s canvas will be opposed to the poem and analyzed based on Ribeiro’s (2018) proposition of a possible poetic reading of the painting. From the comparison of both works, it will be sought to observe how they behave simultaneously as poetic texts and visual artworks, whether from the iconic characteristics that the sign acquires inside the poem, or from the colors and images superimposed on poetic sentences.

**KEYWORDS:** E.E.Cummings; José Leonilson; Poetry; Poeticity; Visual arts.

## 1 | INTRODUÇÃO

A poesia durante muito tempo perpetuou o conceito de rima. Segundo Tartakovsky (2014), quando antologias poéticas são observadas, percebe-se que a rima é frequentemente utilizada. Entre os séculos XV e XIX, por exemplo, é difícil encontrar um poeta que não a empregasse. De Geoffrey Chaucer (1343-1400) para diante, tal técnica é usada consistentemente como “*prosodic device*” no verso. Cantigas de roda, baladas e o próprio soneto apresentam a rima ao final de seus versos e seguem, normalmente, um padrão discernível, previsível e recorrente (TARTAROVSKY, 2014).

Apesar de o período se mostrar longo, poetas modernos começaram a romper com tal tradição. O verso branco e o verso livre começaram a ocupar um espaço amplo e se popularizaram. Goldstein (2005) afirma que “a partir das primeiras décadas de nosso século [XX], o ritmo dos poemas começa a ser cada vez mais solto e distanciado das regras da métrica tradicional” (GOLDSTEIN, 2005, p.16).

A lírica, como visto, começa a sofrer rupturas e, talvez, a mais emblemática seja a lírica moderna, como comentada por Friedrich (1978). Conforme o teórico alemão, as leis estilísticas da lírica da modernidade se tornam claras principalmente a partir da produção de Mallarmé. Na obra do poeta francês “o uso de diferentes tipos de impressão e das grandes intersecções de branco na folha, bem como a posição das linhas na página, visam a criar uma estrutura que ‘transcende’ a versificação linear, colocando o poema em nova dimensão perceptiva” (CAMPOS, *apud* MELO, 2006, p.14). Augusto de Campos (1991), acredita que *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897) é um marco decisivo de uma evolução crítica de formas na poética de nosso tempo, além de o poeta entreabrir portas a uma nova realidade poética. Segundo Campos (1991), o poema mallarmaico é uma espécie de poema-estrutura em oposição à organização meramente linear e aditiva tradicional que os poetas costumavam usar. Esse novo fazer poético de Mallarmé vem fazer com que o verso linear, seja ele metrificado ou livre, caduque.

Derrida (1992) também comenta a obra do poeta francês. Segundo o estudioso, o texto mallarmaico se organiza de uma forma que faz com que o significado permaneça

instável, de modo a permitir que o significante atraia a atenção para si mesmo. À vista disso, percebemos que a lírica contemporânea solicita ao leitor um trabalho conjunto de criação de sentido, pois, segundo Derrida (1992), nos impele tanto a ler quanto a interpretar um texto identificando dentro deste uma lógica em ação.

Isto posto, hoje, podemos dizer que “a poesia se constitui necessariamente na fuga, no deslizamento, no desencontro com todos os discursos, práticas e tradições que se cristalizam ao seu redor, buscando apreendê-la” (RIBEIRO, 2018, p.135), pois a cada época, novas formas do fazer poético emergem, revolucionando formas anteriores. Como afirma Ribeiro (2018),

nem a reprodução infinita e alienada de si, como uma fórmula ou um gênero estanque, como quer a prescrição dogmática, nem a forma fácil e mercantil do texto leve, espécie de canção ligeira que teria o seu lugar (o seu nicho) entre os muitos produtos de uma sociedade de consumo: em qualquer dessas opções o desencontro e a frustração às expectativas serão a saída da poesia, bem como uma potência de expansão permanente de seus próprios recursos, uma capacidade de sair de si e alargar os seus domínios técnicos e formais, assimilando modos, discursos e zonas de interseção que, antes, lhe eram alheias (RIBEIRO, 2018, p.136).

Ezra Pound (1995), a respeito dessa temática, também faz sua contribuição. Para o teórico e poeta, a poesia é *Dichten*, isto é, *condensare*. Para Pound (2007), não há palavra em nenhum outro idioma, que não o alemão e o italiano, que consiga conjugar um sentido completo da palavra “poesia”. Segundo o poeta, esta é “a mais condensada forma de expressão verbal” (POUND, 2007, p.40), de modo que poetas devem ser capazes de manter a linguagem eficiente, isto é, devem ser capazes de carregar a palavra com significado (POUND, 2007). Para o americano há três modos de carregá-la com sentido. O primeiro deles corresponde à “fanopeia”, a criação de uma imagem visual mesmo que esta não exista na realidade; usualmente se faz a partir do uso de metáforas. A segunda equivale à “meloopia”, isto é, a saturação de som, o que representa um predomínio do extrato sonoro e musical ao longo do poema. O último, “logopeia”, significa usar a palavra em uma relação especial ao “costume” ou ao tipo de contexto em que o leitor espera ou está habituado a encontrá-la. Este último caso se refere a um uso muito particular da organização das ideias pelo poeta, o que, segundo Pound (2007), corresponde à “dança das ideias”. Podemos inferir – apesar de o teórico afirmar – que o que importa na poesia é sua forma.

Alicerçados no conceito de *Dichten* poundiano, podemos pensar na Poesia Visual que começa a emergir com Mallarmé, mas que tem seu ápice com o Movimento Concretista. O termo “visual” nada tem a ver com as imagens que a linguagem, tanto a narrativa quanto a descritiva, evoca. Na realidade, o termo se refere “à imagem real, literal, pictórica criada pelas formas das letras, linhas e artifícios pontuacionais conforme apresentados na página” (CARPENTER, 1997, p.83). Destarte, pensamos na “visualização real (pelo olho) do

poema” (CARPENTER, 1997, p.83). Neste tipo poético, o aspecto visual não se sobrepõe à importância de seus elementos sintáticos, formais, textuais e semânticos (CARPENTER, 1997), de modo que o conjunto como um todo atua na interpretação e apreensão da obra. Sendo assim, o poeta deve ser capaz de carregar a palavra com o máximo de significação possível e, a partir dos elementos constituintes, ainda montar uma imagem que possa ser visualizada através do espaçamento da página. Melhor dizendo, o poeta, além de produzir poesia, acaba também por produzir obras de arte visual.

Mallarmé, com *Un coup de dés* (1897), talvez tenha sido um dos primeiros a trabalhar com o branco da página e a disposição dos versos. Entretanto, um dos poetas que merece destaque e que eleva tal trabalho a um nível de extrema sofisticação é E.E. Cummings (1894-1962). Com o poeta norte-americano, o papel que o espaço gráfico começa a ganhar a partir do poema de Mallarmé, atinge o ápice e começa a estabelecer uma fissura cada vez mais ampla entre som e grafema (MELO, 2006).

## 2 | E.E.CUMMINGS

Antes de mais nada, sabe-se que a carreira de E.E. Cummings se inicia no âmbito das artes plásticas. Como afirmou Richard Kennedy (1992), antes de mais nada, Cummings era um pintor, tanto quanto era um poeta. Devido a isso, sua orientação visual influi em muitos efeitos trabalhados em sua lírica que apresentam um apelo imagético a partir do espaçamento da página e dos símbolos tipográficos. Conquanto diversos poemas cummingsianos apresentem um forte apelo visual, não é correto denominá-los de “*picture poems*”, como os de George Herbert e Jean Cocteau. Na verdade, os poemas de Cummings são afirmações que se desenvolvem a partir de um arranjo visualmente orientado para a criação de sentidos (KENNEDY, 1992, p.40-41).

A partir de Peirce, poderíamos dizer que, nas obras visuais de Cummings, “a grafia abandona seu estado de signo simbólico em segundo grau, para alçar-se à posição de signo em certo grau de primeiridade, capaz de gerar significações autônomas (PEIRCE, *apud* MELO, 2006, p.14). À vista dessa citação, observamos que as palavras na poesia cummingsiana “não mais significam o que delas se espera, porque já não são mais palavras [...] adquirem feições icônicas (PIGNATARI, 1987, *apud* MELO, 2006, p.15). Deste modo, a visualidade trabalha juntamente com a criação de sentidos, um não podendo excluir o outro.

Para ilustrar o exposto acima, tomaremos como exemplo um dos poemas mais conhecidos de Cummings: “*l(a)*” (1958):

*l(a)*

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness

(CUMMINGS, 2016, p. 713).

O poema aparece pela primeira vez em 1958, na última coletânea de poemas de Cummings, *95 poems*. Conforme Barry A. Marks (1964), grande estudioso do poeta, “l(a” é se parece muito mais com o *Washington Monument* ou mesmo com um poste telefônico do que com um poema, motivo pelo qual chocou até mesmo aqueles que estavam acostumados com o trabalho experimental de Cummings. Ao ser contraposto a um soneto, notamos o quão contrastante o poema é. Em conjunto, a obra é menos do que uma sentença completa, consistindo de dois grandes elementos: a palavra “*loneliness*” e a oração/imagem entre parênteses “*a leaf falls*”. Suas linhas são modeladas de forma simétrica de uma e três linhas alternadas: 1-3-1-3-1. Observamos que a primeira letra na primeira linha é “l”, a qual, na fonte tipográfica original, corresponde ao número 1. Nas linhas, 2-4, surgem letras com hastes ascendentes (“l” - “f”), acompanhadas por vogais. Essas letras ascendentes mudam de lugar surgindo na primeira e segunda posições de cada linha. Tal modificação parece sugerir o rodopio da imagem da folha. A linha 5 se compõe de duas letras “l”, ou, no original, dois números 1, o que enfatiza a ideia de solidão. A sétima linha já é parte da palavra principal “*loneliness*”: “*one*”, que remete uma vez mais à ideia de “um” e “único”. A linha 8 volta a apresentar a letra “l” e, com isso, o número 1. Por fim, na última linha, tem-se a palavra “*loneliness*” completa com o fragmento “*i-ness*”, que representa o estado de ser unicamente “eu”, isto é, solitário (CARPENTER, 1997, p.87).

Conforme Carpenter (1997) o poeta visual cria primeiramente um “bloco semântico” paralelo a um bloco de granito ou madeira, o qual é talhado para produzir uma obra acabada. Chamamos a atenção tanto para o conceito de “bloco semântico” quanto para o verbo “talhar”. O teórico toma seus conceitos da escultura por talhamento, isto é, devemos imaginar que o poeta talha uma ideia inicial (proposta semântica, sintática e formal) de modo a formular um poema visual (CARPENTER, 1997, p.85). “O ‘bloco semântico’ original

de Cummings incluía a intenção de comunicar ao leitor a força e o isolamento da solidão. Cummings ‘talhou’ este bloco de modo a criar a imagem da folha que cai, assim isolando-a da árvore e das outras folhas” (CARPENTER, 1997, p.87). À vista disso, podemos dizer que o poeta norte-americano talha o poema de modo a oferecer ao leitor a imagem visual da folha ao cair, virar no ar e pousar no solo só (*lonely*). A maestria de Cummings está em separar as letras de modo a reforçar tanto a ideia de “um”, “único” e “só” quanto de desenhar com o signo em grau de primeiridade, ou seja, com feições icônicas, a folha que está contida nas letras que formam o poema. Deste modo, na poesia cummingsana, sem palavra não há imagem (BROWNE, 2014). O poeta estadunidense solicita ao seu leitor tanto a leitura quanto a visualização; sem leitura, não pode haver imagem.

Conforme Cohen (1990), Cummings explorou o potencial visual da letra negra no papel branco, com isso, fez a missão de suas obras a experiência tanto de lê-los quanto de vê-los. Destarte, em seus poemas visuais, Cummings cria transformações semânticas, redistribui e divide palavras, fragmenta sílabas e letras e, com isso, demanda – e não apenas solicita – um trabalho atencioso para que significados emerjam de muitas de suas peças poéticas.

A partir da análise de “/a” (1958) podemos compreender o conceito de Poesia visual, pois, como visto anteriormente, conjuga tanto a imagem quanto os elementos formais do poema e demanda uma interpretação que conjugue ambos (imagem somada aos elementos). As palavras, então, na poesia cummingsiana, atuam como objetos autônomos, postos de lado as pretensões figurativas da expressão, que não implica em colocar à margem o significado (CAMPOS, 1975, p.34).

Vemos, com isso, que “a poesia carrega em si, constitutivamente, um paradoxo, uma torção de origem que a desloca sempre, que a torna problemática (em muitos sentidos)” (RIBEIRO, 2018, p.135), pois as normatizações comuns à linguagem e ao pensamento muitas vezes não conseguem apreender o gênero. Pucheu (2014), à vista disso, concebe o termo “apoesia”, isto é, a “força-forma que tem os textos poéticos contemporâneos de escapar aos liames convencionais e crescer, ocupando espaços e superfícies distintas de si” (RIBEIRO, 2018, p.136). O gênero poético é, então, um

‘campo de oscilação permanente’, na qual a condição poética se afirma e põe em xeque ao mesmo tempo, desarmando, com isso, os instrumentos críticos tradicionais ao demandar do leitor/observador do fenômeno poético um novo ponto de vista e uma maneira de compreender os seus objetos” (RIBEIRO, 2018, p.136).

Cummings, assim, solicita ao leitor tanto a leitura quanto a visualização de seu poema, compondo um quadro no qual podemos enxergar uma árvore e uma de suas folhas descendendo.

O poeta norte-americano, com sua obra, rompe com tradições e por isso mesmo, é muitas vezes massacrado pela crítica especializada, especialmente a de seu período,

dominada por conceitos eliotianos. Demorou muito tempo para que esta o parabenizasse e o reconhecesse, e, até hoje esse reconhecimento se mostra contraditório. Os poetas concretos brasileiros, contudo, reconheceram a inovação e a sofisticação de E.E.Cummings e, além da tradução proposta por Augusto de Campos, o Concretismo também adotou técnicas cummingsianas, tais como a da pulverização fonética e tipografia fisionômica, na criação de sua teoria.

A partir da análise do poema cummingsiano fomos capazes de observar a impossibilidade de cercear a poesia. Ela, então, se apresenta como “texto-em-fuga”.

A poesia caminha quase sempre para as margens e os limites da linguagem, do conhecimento, da pesquisa formal. Seu não-lugar essencial a leva [...] continuamente a alargar o campo de possibilidades de sua inserção, fazendo com que, mais do que em outros modos e práticas de escritura, as definições de gênero não possuam a mesma força normativa ou equivalente capacidade descritiva (RIBEIRO, 2018, p.136).

Derrida (1986, apud RIBEIRO, 2018), em seu ensaio “La loi du genre”, propõe o gênero como memória e promessa, como “convite a um universo de possibilidades abertas e em devir, diálogo com tradições e formas passadas, verdadeira chave de reflexão sobre a impureza originária e fundamental da literatura, da poesia em particular” (DERRIDA, 1986, apud RIBEIRO, 2018, p.136). Chamamos a atenção para a expressão “impureza”. A partir de E.E. Cummings, começamos a delinear a relação da poesia com as artes visuais, o que demonstra as fronteiras existentes no fazer poético. Poesia não se limita a rimas, métrica e espaçamento. Ela pode “dançar” ao longo da página, liberando seus elementos de modo a compor quadros e imagens a partir da letra.

### 3 | JOSÉ LEONILSON

José Leonilson (1957-1993), um dos mais celebrados artistas brasileiros, amplia ainda mais os conceitos expostos acima, não mais apenas trabalhando com a linguagem de modo a criar imagens, mas, sim, criando imagens e conjugando-as com palavras. Leonilson incorpora a palavra escrita à sua produção. O uso desta e seu lugar particular nos trabalhos do artista permitem a aproximação de campos e linguagens e abre sua obra para a possibilidade de lê-la como “gesto literário”. E com tal gesto, dispositivos poéticos e narrativos se irmanam aos de natureza plástica e visual (RIBEIRO, 2019). Com isso, podemos perceber que a obra do artista brasileiro é construída em torno de uma multiplicidade de formas, meios e linguagens que acabam por afirmar um espaço híbrido e impuro da produção de Leonilson (RIBEIRO, 2018, p.138). Nos deparamos novamente com o termo “impuro”, termo já utilizado por Derrida sobre a delimitação da poesia. Esta, como já entrevisto, se expande continuamente, dialogando com outros meios artísticos, neste caso, as artes plásticas. Leonilson, como afirma Ribeiro (2018, p.138), mescla a pintura, o bordado, a costura, o desenho e outros elementos tais como o veludo, o vidro e até mesmo

móveis. A impureza do gênero poético ligado “à mescla de formas e texturas fez com que o artista pudesse trazer para dentro de sua obra registros escritos [...] muito elaborados, dentre os quais se destacam poemas intermediáticos” (RIBEIRO, 2018, p.138). Cassundé (2011, p.10) afirma que a palavra, na obra de Leonilson, surge como ponte para atingir o receptor de uma forma mais direta, e, pelas palavras do pesquisador, “sem rodeios”; deste modo,

a palavra regida por um eixo poético é ato funcional na aproximação entre o artista e o espectador, age como ferramenta de acentuada cumplicidade, aproximando e capturando, transformando de certa forma o espectador num agente experimentador de alegrias, tristezas, buscas, angústias, verdades etc. (CASSUNDÉ, 2001, p.128).

Apesar de fazer uso da palavra em sua obra, devemos nos atentar para seu uso de forma mais detida. Perigo (2014) afirma que “as imagens também são antinarrativas porque evitam contar uma história linear [não obstante o uso de palavras]. Os elementos narrativos residuais como as palavras bordadas ou pintadas são apenas dicas de possíveis narrativas” (PERIGO, 2014, p.93). Elkins (*apud* PERIGO, 2014), sustenta que os artistas do século XX e XXI fogem da narrativa. Ademais, aponta, por exemplo, que em um videoarte, a maior preocupação dos artistas é a criação de estratégias para “imobilizar, desconstruir, arruinar ou problematizar a narrativa linear” (*apud* PERIGO, 2014, p.93), de modo que não trabalham com narrativas, e sim contra elas. Elkins (*apud* PERIGO, 2014) continua e afirma acreditar que os

artistas evitam a narrativa porque as histórias se tornaram superficiais, porque pinturas com histórias parecem antiquadas, ou ainda porque a pintura está cada vez mais se tornando cognitivamente diferente do texto. As pinturas, fotografias, gravuras apenas contribuem para o significado de sua narrativa e o que sobra é material interno, subjetivo, ou um prazer não verbal destinado a uma apreciação silenciosa (ELKINS, *apud* PERIGO, 2014, p.93).

É correto afirmar que a ilustração caminha ao lado da narrativa há muito tempo, basta ver o número de obras ilustradas. Atualmente, também, há livros de poesia contemporânea que fazem uso da imagem para complementar o texto, como a obra *Milk and Honey* (2014), de Rupy Kaur e *Quem quando queira* (2015), de João Bandeira.

No que concerne à obra de Leonilson e ao que vem sendo exposto, atentar-nos-emos à obra “Todos os rios”, de 1988. Nessa obra, o artista plástico apresenta um conjunto de traços e linhas no modo de um mapa. Todavia, as linhas que configuram rios brasileiros também apresentam inscrições poéticas.

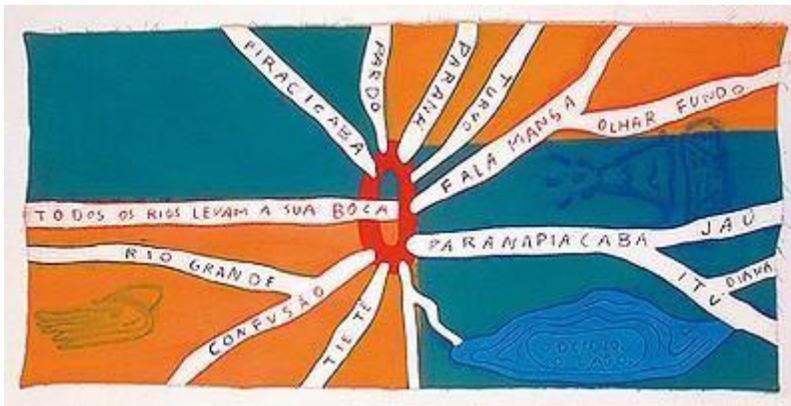


Figura 2: “Todos os Rios”, (1988).

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira

Ribeiro (2018) considera curioso o procedimento linguístico utilizado por Leonilson, pois “em meio a substantivos próprios convencionais, que nomeiam rios brasileiros de tamanho e localização distinta, aparece um registro linguístico diverso, surpreendente, uma passagem lírica em que também se faz notar a presença do erotismo” (RIBEIRO, 2018, p.140). Este elemento erótico está integrado, no que chamaremos de verso: “Todos os rios levam a sua boca”. Tal verso, aparentemente solto, se une a todos os outros elementos da obra, tanto os nomes dos rios quanto as palavras e sugestões, como “confusão”, “fala mansa” e “olhar fundo”. A forma do artista de armar o texto, com a alternância de registros e combinações linguísticas, acaba também por repercutir na disposição visual da peça, que apresenta linhas convergentes que abrigam os versos e que confluem para um rubro círculo no centro da tela que se abre realmente como uma boca e que aparenta ser nascente e foz (RIBEIRO, 2018).

Segundo Ribeiro (2018), a

letra viva, a palavra movente que persegue e estrutura tantas obras de Leonilson, [é] uma espécie de complemento [...], um centro deslocado [...] que não completa ou acrescenta um sentido incerto, mas amplia suas possibilidades ao criar uma nova zona autônoma de elaboração formal da obra (RIBEIRO, 2018, p.140).

Ainda conforme o estudioso “a construção conjunta do todo, o inseparável do texto e da imagem não subordinam uma linguagem à outra” (RIBEIRO, 2018, p.140). Na verdade, a somatória da imagem com o texto auxilia a ampliação de possíveis interpretações que não existiriam caso os versos e a imagem fossem desagregados. Isto é, a imagem não é mera ilustração do texto, ela é criadora de sentido ao lado do texto.

A palavra na obra de Leonilson trabalha em conjunto com a imagem. O rubro círculo, no qual convergem as linhas pintadas e os versos, amplifica a interpretação,

pois o observador enxerga essa convergência. É capaz, também, de, a partir das cores e da disposição, retirar significações. O vermelho do círculo remete ao elemento erótico contido nos versos enquanto o formato do círculo remete à uma boca aberta que engole os rios convergentes (outra imagem erótica). Contudo, a disposição das linhas paralelas também remete ao desenho de um mapa, confirmado pelos nomes de rios que se ligam e podem vir a desaguar no mar. Os versos ligados ao desenho tanto nomeiam e localizam espacialmente os rios como auxiliam na interpretação do desejo do eu lírico que, por mais que se desvie, sempre retorna ao amante. Este, assim, parece ser o mar no qual todas as linhas e traçados se encontram.

Podemos retomar o conceito de *Dichten* trabalhado por Pound (2007). Como visto, *Dichten é condensare*, tornar a linguagem eficiente. Leonilson o faz com maestria em sua obra. O artista, em entrevista à Lagnado (*apud* PERIGO, 2014), afirma que “um trabalho com palavras abre o leque para centenas de interpretações.” (LAGNADO, *apud* PERIGO, 2014, p.94). Tal comentário não é surpreendente, “visto que muitos artistas esperam que o público possa estabelecer múltiplas conexões imprevisíveis com sua obra.” (PERIGO, 2014, p.94), e as palavras, que se mostram extremamente condensadas pela visão poundiana - já que apenas sugerem e não explicam - ampliam ainda mais as significações possíveis do desenho.

Temos, com “Todos os rios” (1988), além do aspecto poético, também o aspecto narrativo, apesar de Perigo (2014) afirmar a antinarratividade de Leonilson. Segundo a estudiosa “muitas obras de Leonilson, ou mesmo o conjunto de sua obra, poderiam contar histórias. O artista [contudo] não o faz de modo linear, com o tradicional começo-meio-fim. São histórias compostas a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições” (PERIGO 2014, p.94), como vemos com a obra trabalhada. O observador consegue montar a narrativa do amor do eu lírico que sempre retorna aos lábios de seu objeto amatório, por mais que procure outros rios, a partir de indicações de possíveis narrativas e dos resquícios dos elementos narrativos que se apresentam fragmentados.

Os trabalhos em pintura de Leonilson convidam o observador a exercer uma postura crítica, diferenciado da relação passiva que se estabelece com a complacência do olhar (CASSUNDÉ, 2011). O texto solicita a participação do observador. Conquanto Elkins (*apud* PERIGO, 2014) note que o observador produza textos em resposta às imagens, essas quando acompanhadas pela letra ampliam tal produção, como visto anteriormente, por proporcionarem dois textos – um imagético e outro composto pela palavra – que se confluem e se alargam.

Ribeiro (2018) conclui, então, sobre a obra do artista plástico, que o que interessa é o gesto da criação literária. O texto, em muitas de suas produções, sobrevive e se impõe, “apresentando o espectador convencional de uma exposição de artes visuais a cena da leitura como modo de percepção fundamental” (RIBEIRO, 2018, p.144), como foi possível perceber tanto pela utilização da poesia quanto da narrativa no quadro apresentado.

## 4 | RE-CONCEITO DE POESIA?

À vista do que foi exposto, podemos retornar à tentativa de conceitualizar a poesia. A partir das análises de “/a” (1958) e “Todos os rios” (1988), podemos perceber que Derrida (1956, *apud* RIBEIRO, 2018), estava correto ao conceber a “lei da lei do gênero”, pois, no “que pese a indicação ao resguardo e ao limite que a própria palavra ‘gênero’ traz consigo, subjaz a ela, ao conceito mesmo de gênero, ‘um princípio de contaminação, uma lei de impureza, uma economia do parasita” (RIBEIRO, 2018, p.136). Destarte, poesia é desencontro, pois ela se desvia e se perverte ao nosso gesto de defini-la, de ordená-la. (RIBEIRO, 2018). Ao observarmos as obras dos dois artistas trabalhadas ao longo deste trabalho percebemos que ambos trabalham com a poesia, cada um a seu modo. Todavia ambos criam poemas a partir de não-definições de poesia. Destarte, podemos inferir que

a poesia seria imprópria, isto é, não-adequada, distante do alcance e dos limites de qualquer propriedade, no duplo sentido que se esconde sob essa palavra: próprio, como se sabe, remete à posse e ao uso de um ser ou objeto, cujo fundamento se encontra no Direito, instância reguladora da propriedade privada e estatal; de outro lado, no entanto, próprio indica a identidade, a imagem que o sujeito tem de si, o acordo que se estabelece entre aquilo que se é e o que se pode (ou deseja ser)” (RIBEIRO, 2018, p.135).

Assim, “a poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que a faz propriamente poesia.” (NANCY, 2005, p.11).

## REFERÊNCIAS

- BROWNE, Thomás. e.e. cummings (la carne de los poemas se traduce). In. CUMMIGS, E.E. **Poemas**. Tradução Thomás Browne, Alejandra Mancilla. Santiano: Cancacazo Publicaciones, 2014. p.9-19.
- CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. In. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p.34-35.
- CAMPOS, Augusto de. Poesia, estrutura. In. CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio (org). **Mallarmé**. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991, p.177-180.
- CARPENTER, Mark L. Tradução de poesia visual. **Cadernos de literatura em tradução**, n. 1, p.81-92, 1997.
- CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. **Leonilson**: a natureza do sentir. 2011.165 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.
- COHEN, Milton. E.E. Cummings: modernist painter and poet. **Smithsonian Studies in American Art**, v.4, n. 2, p.54-74, 1990.
- CUMMINGS, E.E. **Complete poems**: 1904-1962. New York: Liveright, 2016.

DERRIDA, Jacques. **Acts of Literature**. New York: Routledge, Chapman & Hall, 1992.

FRIEDRICH, Hugo. **A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do XX**. Tradução Marise M. Curione. São Paulo: Livraria duas cidades, 1978.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13 ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

KENNEDY, Richard. E.E. Cummings: minor-major poet. **Spring New Series**. v.1, n.1, p.37-45, october. 1992.

LEONILSON, José. **Todos os Rios**. 1989. Acrílico sobre lona. 210cmx100cm In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15191/todos-os-rios>>. Acesso em: 21 de Abr. 2021. Verbete da Enciclopédia.

MARKS, Barry A. **E.E. Cummings**. New Haven: Twayne Publisher, 1964.

MELO, Ronilson Ferreira de. **A gesticulação semiótica de e.e. cummings na tradução de Augusto de Campos**. 2006. 129 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2006.

NANCY, Jean-Luc. **Resistência da poesia**. Tradução Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

PERIGO, Katyucia. Leonilson e a narrativa de si. **Revista Ciclos**. Florianópolis, v.2 n.3, p.87-102, dezembro, 2014.

POUND, Ezra Pound. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1995

PUCHEU, Alberto. **A poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial Ltda., 2014.

RIBEIRO, Gustavo Silveria. José Leonilson: a poesia fora de si. In. RIBEIRO, Gustavo Silveria; PINHEIRO, Tiago Guilherme; VERAS, Eduardo Horta Nassif. (Org.). **Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível**. 1ed. Belo Horizonte: Quixote + Do Editoras Associadas, 2018, v. 1, p. 135-146.

TARTAKOVSKY, Roi. Towards a theory of sporadic rhyming. **Language and Literature**, v. 23, n 2, p. 101-117, 2014.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Artes 2, 3, 5, 33, 76, 139, 142, 145, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 171, 197, 211, 213, 214

Autobiografia 3, 4, 32, 33, 34, 35, 38, 41, 43

### C

Corpo 3, 5, 30, 38, 42, 48, 71, 73, 74, 75, 81, 83, 84, 91, 92, 112, 120, 163, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 186, 187, 192, 195, 201, 202, 205, 226, 230, 232, 233, 234, 253, 254, 257

Cuidado humanizado 3, 6, 246, 249, 251, 256

### D

Dança 3, 5, 42, 130, 141, 162, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 205, 206, 223

### E

Ensino 3, 5, 97, 98, 100, 101, 103, 104, 106, 107, 115, 138, 151, 152, 153, 154, 156, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 168, 171, 172, 176, 177, 178, 257, 258

Escrita 3, 4, 4, 6, 10, 11, 37, 43, 45, 46, 48, 50, 53, 54, 56, 86, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 115, 118, 130, 145, 151, 153, 154, 226, 227, 232, 236, 237

### F

Fazer poético 3, 5, 139, 140, 141, 145

Feminino 3, 38, 56, 57, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 77

### I

Imaginário 3, 4, 5, 22, 23, 41, 52, 54, 56, 57, 108, 109, 116, 131, 155, 189, 193, 234, 236, 251, 256, 257

Islã 3, 4, 20, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 227

### L

Leitura 3, 4, 6, 3, 10, 28, 31, 37, 38, 39, 40, 41, 45, 49, 50, 53, 66, 84, 87, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 121, 139, 144, 148, 210, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 255, 256, 257, 258

Letramento literário 3, 4, 97, 98, 99, 104, 105, 106, 107

Letras 2, 3, 20, 30, 31, 45, 56, 78, 96, 97, 100, 105, 121, 139, 141, 143, 144, 194, 211, 212, 256, 258

Linguística 2, 3, 4, 2, 3, 45, 82, 108, 109, 110, 111, 113, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 137, 138, 150, 182, 183, 184, 185, 193, 194, 195, 232, 258

Literatura 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 7, 8, 11, 12, 17, 18, 19, 20, 32, 33, 45, 46, 47, 48, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 69, 70, 71, 76, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 121, 122, 129, 130, 131, 132, 136, 145, 149, 150, 155, 183, 190, 210, 236, 256, 258

Literatura infantojuvenil 3, 5, 108, 109, 113, 114, 116, 118, 119

## **M**

Marginalidade 3, 4, 86, 88, 89

Metalinguagem 3, 251

Morte 3, 4, 26, 38, 40, 42, 46, 51, 52, 53, 64, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 92, 130, 217, 223, 230, 235, 237, 250, 254

Música 3, 5, 49, 50, 127, 128, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 189, 192, 193, 196, 197, 204, 205, 208, 235, 250

## **P**

Pensamento humano 2, 3, 58, 255

Pessoa com deficiência 3, 108, 109, 113, 114, 116, 118, 119

## **R**

Racismo 3, 6, 226, 236

Representação 3, 4, 20, 22, 29, 31, 34, 38, 39, 42, 52, 64, 80, 111, 113, 115, 119, 153, 154, 157, 160, 191, 199, 205, 210, 218, 229, 233, 254

Romances gráficos 3, 4, 1, 4, 7, 12

## **S**

Samba 3, 6, 182, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195

Saúde 3, 6, 116, 156, 230, 237, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 254, 255, 256, 257

Surda 5, 121, 122, 129, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138

Surdez 3, 122, 133, 134, 135, 137, 138

## **T**

Tradução 3, 3, 4, 5, 15, 18, 19, 22, 23, 30, 31, 33, 37, 43, 70, 77, 79, 81, 84, 85, 134, 138, 145, 149, 150, 194, 195, 211, 237, 256, 257

## **V**

Violência 3, 6, 5, 20, 23, 25, 28, 30, 92, 226, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 252

# Linguística, letras e artes

e o complexo pensamento humano



# Linguística, letras e artes

e o complexo pensamento humano

