

**O poema e a fotografia: diálogos (im)possíveis em
Marcílio Caldas Costa****The poem and photograph: (im)possible dialogues in Marcílio Caldas
Costa**Josiclei de Souza Santos*¹* Universidade Federal do Sul, UFSB, Itabuna - BA, 45613-204,
e-mail: josicleisouza@yahoo.com.br

Resumo: A tradição da poesia moderna inclui a experimentação entre a palavra e os códigos de outras linguagens. Dentre as experimentações poéticas que estreitaram a relação entre a palavra de outros signos está a aproximação da palavra com a visualidade. No entanto, Baudelaire, importante autor para a poesia moderna, diminuiu o valor estético de uma dessas produções visuais, a fotografia, sem saber que a mesma um dia iria ascender à condição de arte e iria dialogar com o texto poético. A Amazônia teve em Max Martins um dos iniciadores desse diálogo intersemiótico, com suas experiências pós-concretas e de colagens. Tais experimentações de vanguarda, traduzidas para a realidade amazônica, tiveram continuidade na produção de alguns poetas contemporâneos. Dentre esses, se destaca o poeta e artista visual contemporâneo Marcílio Caldas Costa, que trabalha com o desenho, a fotografia, o poema e o audiovisual. Neste trabalho busca-se problematizar a relação entre poesia e fotografia como experimentação poética de vanguarda na produção desse autor amazônida. Para tanto, buscou-se analisar como o referido poeta aprofundou tradição poética intersemiótica, a partir de duas de suas obras, *Whitman, whitmen*, que faz o diálogo intertextual com a poesia whitmaniana, para mostrar o cotidiano urbano amazônico, e o foto-poema *Bacia volta ao seu dono*, em parceria com Véronique Isabelle e Débora Flor, em que há um diálogo intersemiótico entre poesia e fotografia, que gerou uma obra híbrida, rasurando a fronteira entre o texto visual e o poema escrito. Como referenciais foram utilizados estudiosos do campo da fotografia, como Susan Sontag, bem como do texto teórico-poético amazônico, como o João de Jesus Paes Loureiro.

Palavras-chave: Amazônia, fotografia, poesia.

Abstract: The tradition of modern poetry includes experimentation among the word and the codes of other languages. Between the poetic experiments that narrowed the relationship between the word of other signs is the approach of the word with visuality. However, Baudelaire, an important author for modern poetry, diminished the aesthetic value of one of these visual productions, photography, without knowing that it would one day rise to the condition of art and would dialogue with the poetic text. The Amazon had in Max Martins one of the beginners of this inter-semiotic dialogue, with their post-concrete experiences and collage. Such avant-garde experiments, translated into the Amazonian reality, went on in the production of some contemporary poets. Among these, the poet and contemporary visual artist Marcílio Caldas Costa stands out, who works with drawing, photography, poem and audiovisual. This work seeks to problematize the relationship between poetry and

¹ Doutor em Estudos Literários. Professor adjunto pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará.

photography as avant-garde poetic experimentation in the production of this Amazonian author. To this end, It sought to analyze how the referred poet deepened the inter-semiotic poetic tradition, based on two of his works, Whitman, whitmen which makes intertextual dialogue with Whitman's poetry to show the urban Amazonian daily life, and the poem photography *Bacia volta ao seu dono*, in partnership with Véronique Isabelle and Débora Flor, in which there is an inter-semiotic dialogue between poetry and photography, that generated a hybrid work, destabilizing the border between the visual text and the written poem. As references, scholars from the field of photography, such as Susan Sontag, as well as from the Amazonian theoretical-poetic text, such as João de Jesus Paes Loureiro, were used.

Keywords: Amazon, photography, poetry.

Um dos principais responsáveis por se pensar o que seria a arte moderna, o poeta Charles Baudelaire, um dia publicou um artigo em que associava o gosto pela então recém-criada fotografia ao gosto pela verdade, em detrimento do gosto pelo belo em arte, mostrando que o desejo do grande público pela primeira estava sufocando a existência e invadindo o espaço deste último na arte (BAUDELAIRE, 2013, p. 101).

Se Baudelaire à época fez a denúncia do que ele chamou de fanatismo pela fotografia, o que o poeta diria destes dias de tecnologia de fotografia digital em dispositivos móveis? Rubens Fernandes Junior contemporaneamente atualizou a preocupação baudelaireana com a profusão de registros de imagens trazidas pela fotografia, “no mundo das imagens técnicas em que nos encontramos inseridos, há uma espécie de cegueira coletiva resultado de uma velatura espessa provocada por uma fúria predominante de que qualquer pessoa hoje tem capacidade para fotografar” (FERNANDES JUNIOR, 2014, p. 115). Mas a diluição na profusão de registro de imagens não significou o fim da fotografia enquanto arte. O que se pretende neste trabalho é justamente perceber na contemporaneidade o que para Baudelaire talvez fosse o mais improvável dos diálogos, aquele entre a poesia e a fotografia, utilizando para tanto duas obras de Marcílio Caldas Costa, poeta e artista visual cujas criações líricas têm um forte diálogo intersemiótico com a imagem.

Baudelaire afirmava que a indústria estaria invadindo o espaço da arte, sendo as duas, aparentemente, inimigas irreconciliáveis (BAUDELAIRE, 2013, 103). Assim, em seu artigo, o que poeta pareceu não compreender foi que a fotografia se inseria em um novo modo de perceber a arte, o que seria mais tarde percebido por Benjamin (1983): tratava-se de um novo modo de produção e recepção artística a partir do avanço tecnológico material, na esteira do avanço industrial. Centrando sua atenção na afirmação de que o progresso material teria empobrecido o gênio criativo francês, o poeta não percebeu as possibilidades poéticas da fotografia. Isso fica claro quando o mesmo afirma

a necessidade de a fotografia estar subordinada à ciência e à arte. Um comentário baudelaireano que chama a atenção é a proposição de que fotografia tenha a função de arquivo, ligando-a à história, com a função de salvar a realidade da ruína do tempo.

Se pensarmos na proposição da arte moderna feita por Baudelaire, que buscava o poético a partir do agora, essa função de arquivo rebaixaria ainda mais a fotografia aos olhos do poeta, e, segundo o raciocínio do mesmo, se um escritor tentasse uma aproximação com a linguagem fotográfica, pela sua tendência ao arquivo e à história, tal aproximação deveria se dar com a narrativa, mais próxima da dinâmica temporal. Mas Walter Benjamin, leitor de Baudelaire, trouxe uma reflexão fundamental para o debate, apenas tangencialmente apontado pelo poeta, a de que a arte é também técnica (BENJAMIN, 1991, p. 220). Assim, ao propor que a arte, para além de uma perspectiva romântica sobre a criação artística, também é técnica, o teórico alemão mostra que o fazer artístico poderia se apropriar das novas tecnologias que haviam surgido². Desse modo, o debate sobre a fotografia ser ou não arte é solucionado pela percepção de que é o manuseio com fins estéticos ou não que determina o caráter artístico da fotografia.

Quando a fotografia é utilizada com fins artísticos, ela, apesar de ainda ser um signo indicial, sugerindo “ondes” e “quandos” e “quens” e “o quês”, começa a se descolar da sua função de arquivo. Sua utilização para fins artísticos e não apenas de registro tornam mais evidentes alguns questionamentos a respeito da fotografia enquanto registro ou duplicação do real.

A fotografia, apesar de ser tida como um duplo do real, uma vez que sua utilização demanda a fragmentação enquanto recorte espacial e o congelamento, ou seja, a paralisação da cena (KOSSOY, 2016, p. 31), traz consigo alguns elementos, a partir da intencionalidade do fotógrafo, que turvam a objetividade dessa afirmada duplicação da realidade,

Dramatizando ou valorizando esteticamente os cenários, deformando a aparência de seus retratados, omitindo ou introduzindo detalhes, o fotógrafo sempre manipulou seus temas de alguma forma. [...] entre o assunto e sua representação ocorre uma sucessão de interferências ao nível da expressão que alteram a informação primeira (KOSSOY, 2016, p. 32).

² Sempre que surge uma nova tecnologia no meio artístico, ela gera posições a favor e contra seu reconhecimento como ferramenta artística. Quando a surgiu a fotografia, muitos não a reconheceram. De início muitos fotógrafos de aparelhos analógicos não reconheceram a máquina digital, e, recentemente, Sebastião salgado declarou em entrevista que fotografia de celular não é fotografia. Cf. https://www.sescsp.org.br/online/artigo/13909_GUARDIAO+DE+MEMORIAS.

Vê-se, portanto, que, para além de uma duplicação, a fotografia, desde sua origem é uma construção, uma composição, o que afeta sua condição de documento e arquivo que registra o real. Nesse sentido, de acordo com o objetivo do artista, essa representação pode ser afetada em graus diferentes, dependendo das interferências e intenções do criador. Hoje, com os programas de pós-produção de imagens, essas interferências permitem uma maior manipulação dos registros fotográficos.

Os quase duzentos anos de existência e aprimoramento da fotografia mostraram que Baudelaire tinha razão ao ver a fotografia como registro documental, mas que Benjamin também estava certo ao apresentar a possibilidade de a fotografia, a partir do domínio de sua gramática e de seus recursos, ser utilizada como arte. A fotografia, desse modo, oscila entre diferentes fins,

A imagem, particularmente a fotográfica, deve ser entendida como um espaço significativo construído não apenas pela mediação homem-máquina, mas pela interação entre diversas linguagens e também pela articulação de uma sintaxe específica que irá torná-la singular. Uma espécie de corpo único, fruto das inúmeras possibilidades de utilização do dispositivo, que permite caminhos incertos e outros imprevistos nunca totalmente percorridos (FERNANDES JUNIOR, 2014, p. 115).

A afirmação de Fernandes Junior insere o fazer fotográfico na dinâmica da arte moderna pela possibilidade de criação e inventividade, para além do apenas documental. Segundo o fotógrafo e pesquisador Mariano Klautau Filho, “é da capacidade variável de significações e da conversão ilimitada entre as linguagens que se alimenta a fotografia na produção contemporânea” (KLAUTAU FILHO, 2014, p. 15). É justamente nessa possibilidade imprevista de conversão que a fotografia pode se aproximar da poesia.

O FLÂNEUR FOTÓGRAFO

Baudelaire consegue tirar o transcendental do concreto, do cotidiano moderno, do espaço moderno da cidade, tirando do agora algo de eterno, como ele mesmo apregoava ser a marca da arte moderna (BERMAN, 1986, p. 137-138). Assim, a abolição de uma história progressiva e a busca por se viver um agora seriam uma marca da poesia de Baudelaire, e uma herança para os poetas modernos. Nesse sentido, poemas seus como *A passante*, que eternizou a beleza fugidia que passa, se aproximam muito do que a

fotografia transformada em arte se tornou. O poeta *flâneur* baudelaireano, para usar uma expressão de Benjamin, tem o olhar semelhante ao do fotógrafo, que captura o instante para eternizá-lo, a partir de uma perspectiva singular, não percebida pelo olhar condicionado à velocidade urbana, comum à modernidade.

A poesia e a fotografia, apesar de serem códigos com leituras diferenciadas, pois a palavra é linear e temporal enquanto a imagem é espacial, possuem aproximações, pois o poema possui vários recursos que burlam a linearidade do código verbal, burlando a relação lógico-causal presente, por exemplo, nos gêneros narrativo e dramático. Assim, por meio de sons, imagens e/ou ideias, o poema faz a linguagem se distanciar da lógica linear para se tornar constelação e retorno. Não por acaso, a origem da palavra verso está em virar ou dobrar. Tais características serão mostradas no segundo trabalho de Marcílio Caldas Costa analisado. Essa ideia de burlar a lógica temporal está também na fotografia,

Fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo. A televisão é um fluxo de imagens pouco selecionadas, em que cada imagem cancela a precedente. Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes (SONTAG, p. 28, 2004).

Essa busca fotográfica, hoje comum, em capturar um instante do cotidiano, sem pensar em tê-lo como metonímia de uma narrativa, ou documento visual de um momento histórico, semelhante ao que está em *As flores do Mal*, mostra a aproximação entre a poesia e a fotografia.

Essa quebra com aquilo que seria o tema ou os temas apropriados para a poesia, dando a qualquer cena ou objeto do cotidiano a possibilidade de ser matéria poética, foi incorporada pelo programa criativo de um poeta com quem Marcílio Caldas Costa estabelece um diálogo, Walt Whitman. Tal quebra também foi perseguida pela fotografia artística. Susan Sontag aproxima a fotografia da poesia de Walt Whitman, que, segundo a teórica, aprofundou a experiência do cotidiano no gênero lírico,

Fotografar é atribuir importância. Provavelmente não existe tema que não possa ser embelezado; além disso, não há como suprimir a tendência, inerente a todas as fotos, de conferir valor a seus temas. O significado do próprio valor pode ser alterado — como tem ocorrido na cultura contemporânea da imagem fotográfica, que é uma paródia do evangelho de Whitman. Nos palacetes da cultura pré-democrática, uma pessoa fotografada é uma celebridade. Nos campos abertos da experiência americana, como Whitman a catalogou com entusiasmo, e como Warhol a avaliou com pouco-caso, todo mundo é uma

celebridade. Nenhum momento é mais importante do que outro, ninguém é mais interessante do que qualquer outra pessoa (SONTAG, p. 41, 2004).

Extraír do cotidiano a beleza do singular, a partir de um olhar poético, foi a herança que o poeta e artista visual Marcílio Caldas Costa, numa perspectiva inteseimiótica, tem desenvolvido, o que já pode ser percebido no vídeo experimental *Muragens: crônicas de um muro* (2008), co-dirigido por Costa. Assim, para o interesse deste trabalho, se refletirá sobre as possibilidades de um diálogo não hierárquico entre a fotografia enquanto linguagem artística e a palavra poética, a partir do olhar estético para o cotidiano.

Não por acaso o poeta e artista visual Marcílio Caldas Costa realizou em 2015 uma exposição denominada entre “Entre o Rumor e o Silêncio” em que se destaca uma instalação de gravuras a partir da serigrafia denominada “Whitman, Whitmen”, que faz referência à relação da poesia whimania com o cotidiano comum.

MARCÍLIO CALDAS COSTA ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM

Marcílio Caldas Costa é poeta, artista visual, músico e editor. Em 2015, como já afirmado, realizou a exposição individual “Entre o rumor e o silêncio”, na Galeria Theodoro Braga da Fundação Cultural do Pará (FCP/Centur). Dessa exposição será analisada a já referida produção “Whitman, Whitmen”. Além desta, será analisada o fotopoema *Jirau*, em parceria com Veronique Isabelle e Débora Flor.

Whitman, Whitmen

Na obra *Whitman, Whitmen*, Marcílio recupera aquele Whitman do cotidiano, já conhecido por meio da linguagem do verso livre próximo ao falar do dia a dia. Mas, segundo Brito Broca, essa aproximação do poeta estadunidense com o cotidiano se dá também por meio da sua inserção no meio das pessoas comuns, confirmando o projeto poético afirmado por Sontag,

Estudava. Geralmente andando, estreitando cada vez mais o contato com o povo. (...) Walt procura os cocheiros, os trabalhadores de rua,

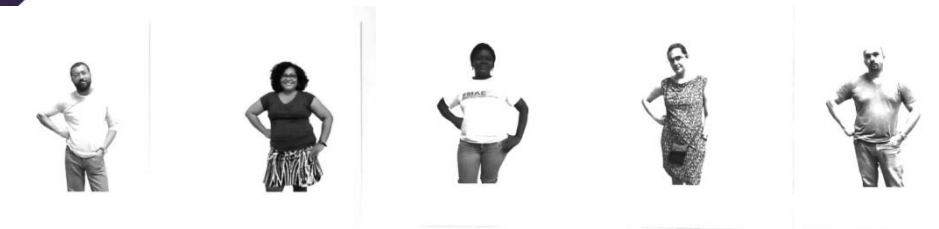
toda essa gente que repousa, à tarde, tressuando, pelas calçadas e bodegas. Faz aí suas melhores amizades. Conversa longo tempo com os condutores de ônibus. Aprendendo e ensinando nessa agradável companhia (BROCA, p. 32, 1998).

Essa identificação de Whitman com as pessoas comuns também foi um caminho explorado na pesquisa poética de Costa que resultou na instalação já referida, segundo Marisa Morkazel,

A aproximação o conduz ao processo de reprodução da pose clássica de Whitman, na qual a figura do homem comum prevalece. O que importa é o cotidiano em seu incessante percurso, daí o artista convidar pescadores, pedreiros, professores, garis, prostitutas para experimentarem a pose corriqueira criada, interpretada por um poeta do século XIX (MORKAZEL, 2015, p. 04).

A gravura clássica de Whitman a que se refere Morkazel foi feita a partir de um registro feito do poeta com 37 anos, por Gabriel Harrison, a partir de um daguerreótipo. Esse registro de três quartos do poeta virou uma gravura em aço feita por Samuel Hollyer e foi usada no frontispício da primeira edição de *Folhas de Relva*, publicada em 1855³. Na referida imagem, Whitman quebra com a postura comum dos escritores, sempre em uma roupa especial e com um olhar distante, afetando um ar intelectual, acima da realidade. No registro, Whitman aparece como um trabalhador comum que faz uma pose improvisada para um fotógrafo que o solicita, encarando de frente a objetiva, numa atitude de proximidade que, usando uma expressão benjaminiana, quebra com a aura distante que separa o escritor do público comum. Marcílio Caldas Costa, em um diálogo intertextual, explora essa imagem de Whitman e a associa ao projeto do poeta de celebrar liricamente o ser do cotidiano, fazendo com que pessoas comuns se deixassem registrar em três quartos, assim como Whitman. Tal constatação explica o título da instalação, em que o segundo vocábulo, *whitmen*, é o plural de *Whitman*. É justamente essa pluralização que o poeta e artista visual propõe. A aproximação entre as pessoas fotografadas e o poeta estadunidense se deu também pelo fato de os mesmos terem declamado trechos de *Canção de mim mesmo*, que foram editados e colocados em *looping* para audição durante a exposição.

³ Disponível em <https://www.wdl.org/pt/item/9686/>, acesso em 24 de fevereiro de 2020.



Fonte: catálogo da exposição *Entre o silêncio e o rumor*, 2015.

A celebração do sujeito comum que faz parte do projeto estético moderno desde Baudelaire, passando por Whitman, está presente nos registros feitos por Costa. Nesses registros, o indivíduo é destacado do cotidiano, em uma pose em que as mãos na cintura demonstram um poder para além da simplicidade. A pose que dialoga com o registro do poeta estadunidense compõe o gesto de celebração poética. Barthes já afirmava que “a fotografia é o advento de mim como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (BARTHES, 2015, p. 19). Fazer o eu, enquanto mesmo, devir poeticamente outro é uma característica da arte moderna. No caso da proposta democrática da poética de Whitman, celebrar a mim é celebrar o outro. Isso mostra a potência fotográfica para a arte contemporânea, assim como a poesia. É possível perceber no mínimo dois processos dissociativos na proposta de Costa: a fotografia destaca os sujeitos fotografados do cotidiano, e o fato de tais registros serem expostos em uma galeria os destaca do simples plano documental. Ou seja, trata-se de uma dupla dissociação implicada na celebração do cidadão comum.

Jirau

O título deste tópico foi o nome dado à instalação feita em parceria com Véronique Isabelle, e que fez parte de uma exposição realizada em 2015, *Arte Sesc Confluências – Belém Insular*. Apesar disso, o que será analisado neste trabalho não é a referida instalação, mas o registro feito por Débora Flor, quando os objetos retornaram aos seus donos de origem, na ilha de Jamaci, nos arredores de Belém, segundo Fialho e Azevedo (2016, p. 205). É esse registro que neste trabalho é classificado como foto-poema, sendo, portanto, uma obra intersemiótica feita a seis mãos.



Bacia volta ao seu dono. Foto: Débora Flor.

Em muitos lugares da Amazônia, jirau é uma armação de madeira localizada nos fundos da casa, usada para atividades ligadas à água, como lavar louça. Segundo Antônio Houaiss, jirau também poderia ser uma “armação de madeira sobre a qual se constrói uma casa de modo a evitar a água e a umidade” (HOUAISS, VILLAR, 2001, p. 1683). A designação de Houaiss se aproxima daquilo que se vê no foto-poema referido, sendo, então a madeira um espaço de mediação entre o líquido e o sólido no universo amazônico. Ao transformar o recipiente de água, que é um utensílio, em um objeto estético, é possível afirmar que se acentua o *sfumato*, conceito apresentado por Paes Loureiro, a partir de Bachelard, para se ler o imaginário amazônico, em que se afirma estar o universo cotidiano misturado ao devaneio surreal do mito (PAES LOUREIRO, 1995, p. 58). O *sfumato* que transformou a caixa d’água em um utensílio poético é confirmado por Fialho e Azevedo,

Encerrada a exposição, os recipientes voltam a seu lugar de origem, mesclam-se novamente à paisagem ribeirinha amazônica, ganham novas interpretações junto dos moradores de Jamaci. Efêmera, a obra encerra-se no espaço-tempo que durou a exposição, mas assume vida outra ao voltar a ser objeto utilitário nas casas e jiraus a céu aberto, prolonga-se, expande-se para ressignificar em seu novo contexto (FIALHO; AZEVEDO, 2016, p. 206).

Uma caixa d’água de plástico é um recipiente industrial. O garrafão de água mineral presente no foto-poema também, mas estes aparecem deslocados do ambiente industrial ou moderno, e colocados no ambiente da água natural, o rio. O garrafão quebrado é refeito em sua função. De recipiente da água vendida e industrializada, ele passa a recipiente da água fluvial. Também a caixa d’água tem sua função modificada, recebendo agora, além da água, o poema. A tampa da caixa colocada de lado, ao revelar

o fundo do utensílio, revela também o poema, que, por sua vez, pelo seu hermetismo, não se revela de todo.

A cena se dá em um trapiche, construção humana que liga o universo terrestre cultural do ser humano ao universo líquido natural, justificando o título da instalação que deu origem à obra. A canoa é outra construção que nasce da necessidade de travessia de um universo para o outro, em que os ritmos da maré condicionam o ritmo do tempo humano e seu imaginário, sendo também símbolo de travessia para o universo poético.

O fundo da caixa d'água é o suporte para o texto poético. No início do mesmo, tem-se em destaque o verbo “acreditar”. Tal verbo inserido, no universo ribeirinho, pode nos sugerir a crença no mito, contrastando com o recipiente industrial, em que o poema foi escrito, marcado pela objectualidade e pelo utilitarismo, em que o mito está esvaziado. A voz poética, numa atitude antiulissiana, propõe o habitar um abismo. Essa proposição é intensificada pelo ângulo em *plongée* do foto-poema, que, como o próprio significado em francês do ângulo sugere, nos dá uma perspectiva em mergulho. O abismo, onde o foto-poema propõe o mergulho para a habitação, por sua vez, possui a simbologia do risco da perda de si, da morte, mas também da profundidade descencional no desconhecido que atrai, como nos mostra o episódio da Odisseia do canto das sereias, em que estas querem atrair o herói grego para o fundo do abismo líquido. No fundo da caixa d'água tem-se, sob uma fina lâmina de água transparente, o texto poético. Nele, a transparência da palavra é turvada pela densidade das imagens líricas. Em segundo plano, tem-se o rio, em várias civilizações percebido como o lugar do mito, do desconhecido.

A imagem seguinte do texto inscrito no fundo da caixa d'água começa com a sugestão de desfolhar a claridade. Nesse sentido, a luz, elemento fundamental para a fotografia, teria sua simbologia usual recriada poeticamente, pois a claridade geralmente se liga à razão. Não por acaso o ideal de humanidade guiada pela razão foi chamado de iluminismo. Mas no foto-poema, essa claridade, que se associaria ao universo lógico-racional e cultural do humano, acaba por se contaminar do verde, o chamado verde-vago-mundo-úmido a que se referia o romancista Benedito Monteiro.

No verso “a mudez exata que começa a florir seu limo”, o silêncio natural que a palavra poética tenta traduzir se liga a uma lentidão em que vida e morte se aproximam em um tempo cíclico, justapondo o florir como nascimento, e o limo, que poderia significar as marcas do tempo sobre o úmido espaço amazônico.

No verso “há um homem que mostra-se como um segredo”, este ser que se mostra como um segredo é esse sujeito que poeticamente se liga ao mito, ao segredo que habita

o universo natural. Esse segredo, com sua dinâmica de se mostrar e se esconder, é o desvelar epifânico da poesia. Segundo Manoel Antonio de Castro, a palavra epifania tem em sua origem o significado de “trazer à clareira”, fazer aparecer. Mas esse mostrar-se não significa o fim do segredo. Segundo o autor, a fala poética é um tomar posição diante do ser. E nesse tomar posição mora o silêncio, o vazio, o que se dá e ao mesmo tempo se retrai, o mistério (CASTRO, p. 303). Esse segredo que se re-vela é o que propõe o foto-poema.

A imagem final do texto verbal do foto-poema, “nesse infinito espelho”, é multiplicada pelo rio que reflete, mas não claramente, palmas de açaí e galhos. São metonímias do verde universo amazônico filtrado pelo tom barrento das águas. A palavra sugere a função de espelho, pois o código linguístico nos dá uma relação indireta com os objetos representados, sendo o signo linguístico uma espécie de duplo. Essa duplicação que significaria signo linguístico “infinito espelho”, no texto poético se torna multiplicação pela abertura que é própria da escrita e da leitura poética. A fotografia, por sua vez também tem algo de espelho, pois também é simulação de duplicação da imagem. Mas seguindo a dinâmica da linguagem poética, a fotografia artística expande a intenção de duplicação para uma multiplicação interpretativa.

Nos dois trabalhos analisados tem-se dois ritmos diferentes, um urbano, e um outro mais ligado ao natural amazônico. Dois ritmos diferentes, mas pertencentes à realidade daquilo que é uma cidade na Amazônia. Em um trabalho, a imagem estabelece um estreito diálogo intertextual com a poesia; em outro, a fotografia se une à poesia para a criação de uma poética intersemiótica. Nesse sentido, a aproximação entre fotografia e poema, que seria improvável pela diferença de códigos, e pelo caráter documental da fotografia, segundo Baudelaire, se torna possível para o poeta Marcílio Caldas Costa e suas parceiras de trabalho, interessados em pescar os impossíveis da língua e das linguagens.

REFERÊNCIAS:

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. *O público moderno e a fotografia*. In. Alan Trachtenberg, *Ensaio Sobre Fotografia*. De Niépce a Krauss, Lisboa: Orfeu Negro, 2013, pp 99 -104.
- _____, *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. in. Walter BENJAMIN, Org. KOTHE, Flávio R. 2.ed. São Paulo : Ática, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Trad. José Lino Grünnewald. In: BENJAMIN *et al.* *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural: 1983.
- BERMAN, Marshal (1986). *Tudo que é sólido desmancha no ar - a aventura da modernidade*. São Paulo. Companhia de Letras.
- BROCA, Brito. *Americanos*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.
- CASTRO, Manoel Antônio de. *Amar e ser*. In: *Arte: o humano e o destino*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MORKAZEL, Marisa. *Entre o rumor e o silêncio*. In *Entre o rumor e o silêncio* (catálogo da exposição de Marcílio Caldas Costa realizada na Galeria Theodoro Braga. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2015.
- PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Cultura Amazônica. Uma poética do imaginário*. Belém, CEJUP, 1995.
- SONTAG, Suzan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- V Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia / [textos Alexandre Santos, Rubens Fernandes Junior, Mariano Klautau Filho, Marisa Mokarzel]. – Belém: Diário do Pará, 2014. 164 p. : il.*
- WHTMAN, Walt. *Folhas de Relva*. Trad. Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2018.
- FIALHO, Camila do Nascimento; AZEVEDO, Érika Pinto de. *A palavra é o limite: a fala e a escrita em práticas artísticas contemporâneas, Alexandre Sequeira e Marcílio Costa em perspectiva*. SOLETRAS, Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ, nº 32, jul.-dez. 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/25991>. Acessado em: 04 de março de 2020.

Data de recebimento: 08/04/2020

Data de aprovação: 10/12/2020