



SEÇÃO: LIBERA

A "in-visualidade" poética contemporânea

Contemporary poetic "in-visibility"

Josiclei de Souza
Santos¹

0000-0002-0831-4704
clei@ufpa.br

Recebido em: 30/11/2021.

Aprovado em: 25/04/2022.

Publicado em: 24/08/2022.

Resumo: Este trabalho analisa a obra de três escritores contemporâneos a partir dos elementos visuais pela inserção de imagens no texto poético, mas em diálogo com a "in-visualidade" poética, ou seja, a experiência simbólica para além do visível ou do exprimível. As obras analisadas são o "Página poema do rosto – das grades", de Max Martins, trechos de *Breve é a febre da terra*, de Vicente Cecim, e um fotopoema da série de Literatura expandida *Jirau*, de Marcílio Caldas Costa. Para a análise das referidas obras serão utilizados os estudos sobre arte de Blanchot, Barthes, Heidegger, Nunes, Bachelard e Pato.

Palavras-chave: Poesia. Imagem. Literatura e arte contemporânea.

Abstract: This work analyzes the job of three contemporary writers from the visual elements through the insertion of images in the poetic text, but in dialogue with the poetic in-visibility, that is, the symbolic experience beyond the visible or the expressible. The analyzed works are the poem "Página do Rosto – das grades", by Max Martins, excerpts from *Breve é a febre da terra*, by Vicente Cecim, and a photopoem from the expanded Literature series *Jirau*, by Marcílio Caldas Costa. For the analysis of these works, studies on Literature and Art by Blanchot, Barthes, Heidegger, Nunes, Bachelard and Pato will be used.

Keywords: Poetry. Image. Literature and contemporary art.

Este trabalho surgiu a partir de uma resposta dada por Haroldo de Campos em uma das edições do programa televisivo *Roda Viva*, em 1996, encontrada no YouTube, em que, quando questionado pelo entrevistador convidado Augusto Massi, poeta e professor da Universidade de São Paulo (USP), sobre se a paideuma concretista não excluiria outras, o poeta, crítico e tradutor respondeu que, diferentemente do professor, que já pega os conteúdos prontos para ensinar, cada poeta faz e precisa fazer suas escolhas e arcar com as mesmas.²

À época eu estava me colocando como questão a relação entre a poesia e a visualidade, mas não aquela proposta pelo Concretismo, e sim uma outra, menos funcional e objetiva, mais próxima daquela da qual a objetividade do programa concreto buscava se distanciar, qual seja a visualidade que não abolia o mistério e o simbólico, a chamada poesia profunda. Foi então que busquei trabalhos de poetas que pudessem formar essa paideuma outra. E, apesar de encontrar autores com obras que trabalhavam a visualidade na perspectiva que me interessava, havia o problema de tal experimentação não estar presente na totalidade da obra desses escritores. Assim, percebi que a possibilidade dessa pai-



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

¹ Universidade Federal do Pará (UFPA), Abaetetuba, PA, Brasil.

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z7eyMRvd5Ag&t=3271s>. Acesso em: 1 jan. 2021. O trecho a que se faz referência neste trabalho está entre 00:47:52 e 00:53:47 do programa.

de uma adviria não de uma vanguarda em torno de um projeto poético comum, como no caso concretista, mas de um recorte no conjunto da obra de cada poeta estudado, buscando o que eu chamaria mais tarde de "in-visualidade" poética contemporânea.

O primeiro poeta encontrado nessa busca foi Max Martins (1926-2009), cujas experiências poéticas com a visualidade chegaram ao conhecimento de Décio Pignatari³ e Augusto de Campos. Max Martins iniciou sua produção poética em 1952, com o livro *O Estranho*. Segundo Benedito Nunes (MARTINS, 2001, p. 26), as experiências poéticas visuais do poeta se iniciaram timidamente no segundo livro, *Anti-retrato* (1960), sendo aprofundadas em *H'era* (1971) e se consolidando em *O Ovo Filosófico* (1975) e em *O Risco Subscrito* (1976), em uma estabilidade entre a logografia e a logofonia (MARTINS, 2001, p. 27-44). O que parece ter ficado de fora da percepção do grande analista foi a visualidade para além desses dois últimos elementos. Tal elemento não percebido por Nunes se deu a partir do livro à moda da renga *A fala Entre Parêntesis* (1982), processo que se consolida no livro seguinte, *Caminho de Marahu* (1983). Essa visualidade outra será abordada neste último trabalho, mais especificamente no poema "Página do rosto – das grades".

Posteriormente, tomei contato com o ciclo de *Andara*, de Vicente Cecim, iniciado em 1979, com *A asa e a serpente*. No referido ciclo há uma transfiguração poética do espaço amazônico. Tal transfiguração é acompanhada inicialmente por rasuras na divisão entre os gêneros literários. A essas rasuras das primeiras obras do ciclo seria incorporada, a partir de *K O escuro da semente* (2005), o que o autor chamou de iconescritura, em que a imagem se agrega à escritura ceciniana. Como exemplo de iconescritura será analisado o livro *Breve é a febre da terra*, de 2014, em que, além da inserção de imagens no corpo do texto, há o uso dos vazios e da espacialidade relacionada à palavra e também à fragmentação desta.

O terceiro trabalho escolhido para este estudo foi o do poeta e artista visual Marcílio Caldas Costa. Mais especificamente interessa para esta análise a sua participação na exposição coletiva *Arte Sesc Confluências – Belém Insular*, em 2015. Apesar de se tratar de uma obra presente em uma exposição de Artes Visuais, pode-se dizer que se trata de uma manifestação de Literatura expandida, em que o texto literário extrapola a página do livro e se aproxima de objetos que estão no campo semântico e visual do conteúdo literário, fazendo parte do corpo do texto poético.

A obra a ser analisada é um registro fotográfico de Débora Flor sobre a instalação *Jirau*, que compôs a referida exposição, em parceria do poeta com a antropóloga Véronique Isabelle. Tal registro trata mais exatamente dos objetos utilizados na exposição quando eles retornaram aos seus donos na região das ilhas de Belém.

A visualidade poética no Brasil

Como não é objetivo deste trabalho uma revisão profunda dos princípios criativos do Concretismo, será feito um resumo de sua proposta, para em seguida se apresentar sua diferença em relação à "in-visualidade" poética contemporânea.

O Concretismo teve como principais idealizadores Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Essa vanguarda se insere no contexto de uma São Paulo industrial, em 1956. O neologismo "verbocovisual", extraído de Joyce (CAMPOS, 1975, p. 25) propôs o fim do verso como unidade poética. Buscava-se, então, o experimentalismo da forma, tornando o poema um objeto visual, valendo-se do espaço gráfico como agente objetivo, estrutural e funcional. A estética concretista foi a última vanguarda poética de que se tem notícia no Brasil. A contemporaneidade na poesia e na arte de um modo geral hoje se caracterizaria pelo que se chamou de contexto pós-vanguarda ou pós-modernidade na arte. Em que pese uma leitura algumas vezes eurocêntrica de Bauman, o mesmo constrói uma

³ Pignatari aceitou orientar a pesquisa "O Tao Caminho", da artista visual Danielle Fonseca, em 2006, inspirada em poemas de Max Martins. Nesse contexto, um encontro foi marcado entre o Pignatari e o poeta paraense em uma pequena praça, próximo à casa deste, e que leva o seu nome.

interessante diferenciação entre a dinâmica das vanguardas e do pós-modernismo na arte:

Podemos dizer que o que hoje se acha ausente é a linha de frente que outrora nos permitia decidir qual o movimento para frente e qual o de retirada. Em vez de um exército regular, as batalhas disseminadas, agora, são travadas por unidades de guerrilha; em vez de uma ação ofensiva concentrada e com um objetivo estratégico determinado, ocorrem intermináveis escaramuças locais, destituídas de finalidade global. Ninguém prepara o caminho para os outros, ninguém espera que os outros venham em seguida (BAUMAN, 1998, p. 122).

O contexto da "in-visualidade" poética contemporânea diferenciado daqueles das vanguardas, em que "ninguém espera que os outros venham em seguida", pode ser percebido no campo dos manifestos, pois um dos autores estudados, Vicente Cecim, escreveu o "Manifesto Curau", lançado em 1983 (CECIM, 2012, p. 65-84). À diferença dos manifestos das vanguardas, aqui tem-se um manifesto assinado e defendido por um autor somente.

A proposta da vanguarda concretista já é bem conhecida nessas quase sete décadas desde seu surgimento. Seu programa influenciou escritores no Brasil e mundo afora, sendo a primeira vanguarda literária surgida no Brasil e disseminada pelo mundo. Sua proposta de uma visualidade dialogava crítica e ironicamente com a indústria cultural em um tempo de modernização nacional, incorporando nessa leitura visual a velocidade característica da modernidade. Assim, havia a finalidade de se buscar uma arte de massa e popular, de comunicação rápida, contra a subjetividade e o mistério (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 41). Esse projeto poético, cuja visualidade dialogava com as imagens de uma capital urbana industrial, é confirmado por Haroldo de Campos:

A poesia concreta elimina o mágico e devolve a esperança. Desaparece o "poeta maldito". A poesia "estado místico". O poema passa a ser um objeto útil, consumível, como um objeto plástico. A poesia concreta responde a um tipo de "forma mentis" contemporânea: aquele que impõe os cartazes, os "slogans", as manchetes, as dicções contidas do anedotário popular, etc. O que faz urgente uma comunicação rá-

pida de objetos culturais (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 52).

Como mais adiante será visto, essa "comunicação rápida" da sociedade pós-industrial, reivindicada pelo Concretismo hoje chegou ao paroxismo daquilo que Byung-Chul Han (2021) chamou de hipercomunicabilidade alienante da sociedade de consumo, que fascina e que torna toda a vida humana material expositivo para o capital digital da era digital (HAN, 2021, p. 49-50). No entanto, mesmo a paideuma concretista não abarca a totalidade dos poetas por ela eleita. Mallarmé é um exemplo. Os concretistas incorporaram ao seu programa criativo a sintaxe espacial e a tipografia funcional de "Um lance de dados", mas substituíram o mistério da poesia simbolista do poeta francês, contraposto à aceleração da modernidade, pela velocidade da propaganda da sociedade de consumo. Nesse sentido, a "in-visualidade" poética contemporânea, enquanto resistência à imagem enquanto consumo descartável, reaproxima o visível espacial e o invisível do mistério poético que o Concretismo durante algum tempo tentou opor. O caráter de resistência dessa visualidade que retorna à contemplação é confirmado por Han:

Mais informação e comunicação significam, no modo de produção imaterial de hoje, mais produtividade, aceleração e crescimento. [...] Mistério, estranheza ou outridade representam obstáculos para uma comunicação ilimitada. Assim, em nome da transparência, são reduzidas (HAN, 2021, p. 55).

O primeiro a reunir o visível e o invisível foi Max Martins, que se aproximou da visualidade concretista a partir de seu segundo livro, mas inserindo elementos do orientalismo zen, o que ia de encontro ao projeto concretista. Os outros dois autores pesquisados também rasuraram a objetividade defendida pelo Concretismo. Os três poetas ora analisados trazem em comum a não temporalidade visual da modernidade líquida de Bauman (2004), com sua velocidade cada vez mais acelerada. Em seus diálogos verbo-visuais, estes trabalham as profundidades lentas, com os silêncios e mergulhos no "in-visível". Há, por-

tanto, elementos na poética da "in-visualidade" que não somente se diferenciam do programa criativo concretista, como também se contra-põem ao mesmo. Essa visualidade resistente e contemplativa, em que o olhar se demora no que vê, inferindo a partir daí o que não se vê, será observada no tópico a seguir.

A in-visualidade poética contemporânea

O conceito de "in-visualidade" poética contemporânea ora proposto se liga a uma tradição da poesia moderna. Segundo Barthes (1970), tal tradição se inicia como um exercício de liberdade e invenção, extrapolando os limites do familiar na escrita poética. Assim, a busca por uma nova expressão provoca uma ruptura com o passado, com o dizível, e, desse modo, suas ordens e hierarquias são postas em suspenso em nome do "im-possível" ou do devir enquanto abertura da escrita,

Ouve-se frequentemente dizer que a arte tem por encargo *exprimir o inexprimível*: é o contrário que se deve dizer (sem nenhuma intenção de paradoxo): toda a tarefa da arte é *inexprimir o exprimível*, retirar da língua do mundo, que é a pobre e poderosa língua das paixões, uma outra fala, uma fala exata (BARTHES, 1970, p. 21, grifo do autor).

Essa passagem do exprimível para o inexprimível presente na poesia moderna, que faz a poesia escapar à comunicabilidade corrente, se aproxima do que Blanchot (2005) chamou de experiência simbólica. Na dinâmica de tal experiência estaria um movimento de constante salto para fora dos limites da linguagem, em que esta é arrastada a ultrapassar todas as suas fronteiras e sentidos até então conhecidos. Para Blanchot,

Todo símbolo é uma experiência, uma mudança radical que deve ser vivida, um salto que deve ser dado. Não há, portanto, símbolo, mas uma experiência simbólica. O símbolo nunca é destruído pelo invisível ou pelo indizível que pretende visar; ele atinge, pelo contrário, nesse movimento, uma realidade que o mundo habitual nunca lhe concedeu, ainda mais árvore por ser cruz, mais visível por causa dessa essência oculta, mais falante e mais expressivo pelo inexprimível junto ao qual ele

nos faz surgir, por uma decisão instantânea (BLANCHOT, 2005, 128).

Assim, é possível perceber que nessa busca da poesia moderna há um vetor que vai do dizível para o indizível, da palavra para o silêncio, do exprimível para o inexprimível, estando estes em uma constante relação agonística entre o que é signo e o que é assigno. Como expansão desse vetor em poesia, a poesia contemporânea ora analisada faz o caminho do visível para o "in-visível". Na busca desse inexprimível, *há na linguagem uma substituição da economia da quantidade pela da qualidade*, que, segundo Nunes, habitaria o silêncio, uma vez que

O silêncio delimita o "falatório", uma espécie de objetificação da linguagem, nossas palavras transformadas em coisas reificadas. Na medida de um certo silêncio, conseguimos, às vezes, dizer melhor, seja falando ou escrevendo (NUNES, 2011, p. 75).

Um dos grandes cortes na criação e, por consequência, na leitura poética moderna, como afirmam os concretistas, está em *Um lance de dados* de Mallarmé, rasurando a fronteira entre os códigos linguístico e o visual, trazendo, assim, para a leitura poética, a similaridade da linguagem visual. Desde essa experiência, cada vez mais índices e ícones têm se aproximando da palavra. A "in-visualidade" poética contemporânea está inserida nesse processo, assim como o concretismo, mas sem abrir mão do mistério, do vago e do não dito.

Como características dessa "in-visualidade" poética relacionada à experiência simbólica é possível perceber: a) o que é visível está em relação com o que não está visível, assim como o exprimível da palavra está em relação com o inexprimível, seguindo uma tradição poética do visível o do representável em relação com o que está para além dos mesmos. Nesse sentido, contaminada pela fala do poeta, a visualidade se torna "in-visualidade": "a fala do poeta, em função de sua posição, é sempre bordejada pelo que não é representável, isto é, pelo que não é objeto de representação e assim é imagem" (NUNES, 2011, p. 139-140). Desse modo, o representar torna-se

apresentar. E esse apresentado traz em si elementos ocultos; b) embora os autores da "in-visualidade" poética lancem mão do uso espacial da palavra, como os concretistas, há também o uso de fotografia e/ou desenhos, criando, assim, um texto poético de linguagem híbrida, em que a Literatura, muitas vezes, se espraia para o território das Artes Visuais. Essa hibridização demanda o cuidado de se afastar do risco de subordinação apontado por Foucault (1988) na tradição da relação entre a palavra e a imagem, em que a palavra pode se tornar comentário de uma imagem, ou esta acabar por apenas ilustrar o texto verbal (FOUCAULT, 1988, p. 39-40). Além disso, essa hibridização vai na contramão da comunicabilidade digital, em que o uso do icônico serve para acelerar ainda mais a comunicação.

A "in-visualidade" poética contemporânea em Max Martins

As ressonâncias do Concretismo chegaram até a Amazônia por meio de Max Martins, mas sofreram modificações que deram à sua visualidade outra temporalidade de escrita e de leitura, e outra relação com o visível. Talvez tenha influido nesse processo a distância como fator de diferenciação e cautela. Essa diferenciação por razões geográficas foi afirmada por Benedito Nunes (2001), em seu estudo sobre a poética maxiana, colocando-a como causa para a não adesão total dos paraenses à proposta da geração de 1945, em moda na década de quarenta no Sudeste do país (MARTINS, 2001, p.20-21). Ao escrever sobre a poética de Max Martins, Nunes afirmou que ela se alimenta e se enriquece a partir de sucessivas crises. Segundo o crítico, a visualidade se ligaria a uma terceira crise:

Como pode ser gravado na página um objeto verbal novo, ao mesmo tempo legível e visualizável? [...] Poderá ter sido essa, parece-me, a indagação correspondente à terceira crise, surgida entre H'Era e O Ovo Filosófico, e de que os poemas desse livro trazem a resposta problemática (MARTINS, 2001, p. 42).

Além da incorporação visual aos moldes concretistas, Nunes aponta como solução para o

problema da terceira crise a tensão entre a logografia e a logofonia, em um ritmo semântico marcado pela distribuição espacial. O crítico afirmou uma continuidade estável do estilo do poeta em *Caminho de Marahu* (1983), fazendo a leitura de que a crise seguinte se daria apenas em *Marahu Poemas* (1991). No entanto, como já afirmado, foi percebida uma crise que parece ter escapado ao olhar de Nunes, que se trata da incorporação do uso do texto manuscrito e da fotografia no poema. Essa crise se relaciona ao que Nunes afirma ser importante no processo criativo de Martins, a convivência e a amizade (MARTINS, 2001, p. 33). Como exemplo dessa influência da amizade no processo criativo do poeta, o crítico afirma que a poesia de Max Martins, a partir do convívio com Age de Carvalho, poeta mais novo e *designer*, "se retempera" (MARTINS, 2001, p. 28).

A crise que trouxe ao texto poético a imagem e a caligrafia foi esboçada em *A Fala entre parêntesis* (MARTINS; CARVALHO, 1982), quando os poetas optaram por deixar o texto manuscrito ao lado do texto em tipos gráficos, o que torna identificável a fala de cada um dos participantes do jogo da renga. Na referida obra, chama atenção o trabalho fotográfico que tenta traduzir visualmente o trabalho da renga envolvendo os dois poetas. No entanto, essa tradução visual fotográfica, feita por Ronaldo Moraes Rego, ainda se dava de modo apartado do texto poético.

O já referido poeta Augusto Massi observou o uso da caligrafia como uma inovação em *Fala entre parêntesis* (1982), percebendo também a posterior inserção da imagem no texto poético,

Desde *A fala entre parêntesis*, renga escrita com Age de Carvalho, a caligrafia (mão) e a fotografia (rosto) participam intensamente do trabalho poético de Max Martins. Diria que lhe conferem uma identidade: matéria e forma. O ponto extremo desta fusão está na sua assinatura, sob a forma de um ideograma, estampada na capa dos *Poemas reunidos* [1952-2001], ideia presente no poema "Página do rosto" que fecha *Caminho de Marahu* [1983] (MASSI, 2016, p. 196).

É o poema "Página do rosto" que, para Massi, representaria o ponto extremo dessa fusão entre caligrafia e imagem, que se vai neste trabalho analisar como criação inscrita na "in-visualida-

de" poética contemporânea. No livro em que se encontra o referido poema, *Caminho de Marahu* (1983), apenas de Max Martins, é possível perceber a presença do amigo *designer* pela transformação do livro em um objeto artístico. Dentre as experiências visuais no livro está a do manuscrito e com a imagem, em que há uma intencionalidade plástica que escapa ao verbocovisual concretista ainda limitado ao código apenas linguístico, para se aproximar das experimentações plásticas com a caligrafia e a imagem, presentes nos trabalhos do artista visual argentino Leon Ferrari, na década de sessenta (GIUNTA, 2005, p. 20), mas já ensaiadas desde o cubismo e o dadaísmo (ARBEX, 2002, p. 45-46).

Tal experimentação intersemiótica enquanto crise que chega a uma estabilização se confirma com a publicação da obra *Diários de Max Martins*, em 2007, em que colagens, desenhos e textos manuscritos dialogam em 54 páginas de um diário poético.

No poema "Página do rosto – das grades" (Imagem 1) tem-se a assinatura como a simulação de um ideograma, com a omissão da vogal "a". Trabalhado aos moldes do ideograma oriental, Max Martins faz referência ao orientalismo, o que está presente em outros poemas de *Caminho de Marahu* (1983), como "A um poeta japonês", em que o ser e o não ser se ligam ao real e ao sonho (MARTINS, 2001, p. 166):

Imagem 1 – Poema "Página do rosto – grades"



Fonte: MARTINS, 2001, p. 180-181.

A assinatura nos dá a sugestão visual de um ideograma. E a vogal "a", apesar de oculta, parece sugerida. Ao mesmo tempo, no "M" e no "X" está a caligrafia enquanto marca visual de uma singularização, sendo, portanto, outro apelo à visualidade, mas a uma visualidade lenta. Mas ainda se trata de letras que se relacionam a um nome, sendo, portanto, a assinatura a um só tempo código visual (a marca pessoal da caligrafia simulando o ideograma) e código linguístico (a letra), uma quase palavra M(a)x e um quase ideograma pela plasticidade.

Junta-se à assinatura a fotografia do rosto do poeta. Mas essa fotografia não é apenas ilus-

trativa, sua aproximação em *close* do rosto do poeta, juntamente com a reticulação da imagem, nos causa um estranhamento, trazendo a dupla poética da imagem que Rancière afirma estar na arte fotográfica:

A fotografia não se tornou uma arte porque aciona um dispositivo opondo a marca do corpo à sua cópia. Ela tornou-se arte explorando uma dupla poética da imagem, fazendo de suas imagens, simultânea ou separadamente, duas coisas: os testemunhos legíveis de uma história escrita nos rostos ou nos objetos e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a toda narrativização, a qualquer travessia do sentido (RANCIÈRE, 2012, p. 20).

A fotografia do referido poema está entre o valor de culto da história particular do poeta e o bloco de visibilidade que rasura as exposições rápidas e hiper-realistas da era digital. Esse bloco de visibilidade presente nessa fotografia em *close*, em que até mesmo os olhos, enquanto janelas da alma, se escondem na escuridão reticulada, parece em diálogo com o que falta na assinatura, mas é possível de ser inferido. Na fotografia e na assinatura, enquanto manifestações significativas individualizantes, tem-se uma operação de descentramento ou rasura do eu, que Barthes já percebera na fotografia: "a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade" (BARTHES, 2015, p. 19).

O próprio título do poema, "Página do rosto – das grades", dialoga com a questão da identidade, pois nos remete à expressão "página de rosto", que é a parte dos livros onde ficam as informações que os identificam: autor, tradutor, ilustrador, título, ano e a editora. Nesse sentido, assim como na assinatura-ideograma, a imagem e a palavra se confundem, o poeta se desindividualiza para se confundir com a sua poética, sendo essa uma constante mutação por meio de crises que promovem a expansão e a transformação poética. Assim, a identidade do poeta assume a caracterização de uma não identidade, de um constante devir. Como diz o poema, a razão de ser e a sina do poeta é essa arte do devir pela poesia, uma rasura do que se é.

A criação poética também dialoga com o invisível pelas "grades do branco" da página, representação do nada onde o poeta busca fiar sua poética. Desse modo, o rosto e a assinatura, que nos identificam em nossos documentos de identidade, são rasurados e nos é apresentada a assinatura convertida em "assim natura", nos mostrando uma natureza mais profunda de um poeta que ao escrever, também se rasura e se reescreve.

Se em sua primeira obra, *O Estranho*, lançada em 1952, era possível ler em "Poema",

Ocorre-me o poema./ Contudo há a religião./
A pátria, o calor./ Procuo ver na noite profun-

da/ Quero esquecer no momento/ Que sou o
homem de vários documentos./ Forço./ Dói-
me o calor desta vida "meu Deus!".../ Lavo as
mãos./ Mas tenho de pôr a gravata./ E salvo a
moral. Abano-me./ Rola o poema e o mundo./
E eu mudo (MARTINS, 2001, p. 363).

Agora, a outrora impossibilidade do ser poético pela identidade que nos aprisiona no cotidiano é substituída pela conversão dos signos da identidade: a fotografia e a assinatura, em experiência simbólica do devir do ser na "in-visibilidade" poética.

A "in-visibilidade" poética contemporânea em Vicente Cecim

Vicente Cecim é o segundo poeta estudado a partir da in-visibilidade poética contemporânea. Sua primeira obra, *A asa e a serpente*, foi publicada em 1979, iniciando, assim, o ciclo de "Andara". Segundo a pesquisadora Daniele Pimentel (2018), a partir de *K O escuro da semente* (2016), Cecim deu início ao que o próprio autor chamou de iconescritura. Segundo a pesquisadora,

A iconescritura do autor tem origem no signo visual (que remete para uma imagem), somado à escritura. Portanto, a partir desse livro, o signo visual se soma ao signo verbal, gerando, assim, um movimento de duas linguagens em confluência. De certa forma, a iconescritura ceciniana surge da proximidade com a técnica da "fotomontagem" que o autor utiliza em seus textos mais atuais (PIMENTEL, 2018, p. 33).

Assim, a escrita do ciclo de Andara incorpora o elemento iconográfico. Mas o ciclo de Andara é apresentado pelo autor como sendo a escrita infinita de um livro invisível. Assim, segundo o mesmo, os livros visíveis de Andara remetem ao invisível, ao que não pode ser visto. Na obra analisada neste trabalho, *Breve é a febre da terra* (2014), encontra-se a indagação: "– Para que servem estes olhos se nada veem, tudo o que a vida, a sutil, a incertamente quer nos revelar? (CECIM, 2014, p. 20).

Embora a obra em questão seja classificada como romance, tendo inclusive sido publicada de forma fragmentada, ao modo de folhetim, interessa para a reflexão ora proposta os recursos "in-visuais" que, no campo literário, têm sido

mais experimentados no gênero lírico, e que são perceptíveis na obra. Na primeira página do livro

é possível ler o exposto na Imagem 2.

Imagem 2 – Reprodução da primeira página de *Breve é a febre da terra*

consentissem então aos Ícones
os Jogos da Iconescritura

:

escrever uma primeira vez da esquerda para a direita:
falhar

escrever uma segunda vez da direita para a esquerda,
para falhar pior?

os Olhos da Espreita
estão por toda parte

Fonte: CECIM, 2014, p. 9.

A passagem anterior (Imagem 2), presente logo no início da obra, faz uma referência à *Pra frente o pior* (1983), de Samuel Beckett, que, assim como o escritor paraense, tentou comunicar o incomunicável, além de quebrar com as fronteiras entre os gêneros literários (BECKETT, 2012, p. 8-9). O ato poético de “falhar” beckettiano, enquanto infinito recomeço criativo, é usado por Cecim para referir-se ao seu ciclo de Andara, em que a escritura sempre se refaz e se reinventa, chegando à iconescritura.

Sobre a reinvenção da escritura, é possível perceber que o texto acima tem uma organização em versos e não em parágrafos, como é comum ao gênero romance. Mas mesmo no que diz respeito ao gênero lírico, há uma diferença que chama atenção, que é o fato de esses versos serem alinhados à direita, e não à esquerda, como é usual em livros de poemas. Essa disposição se relaciona visualmente com o conteúdo dos versos “escrever uma primeira vez da esquerda para a direita:/falhar/escrever uma segunda vez da direita para a esquerda,/para falhar pior?” (CECIM, 2014, p. 9).

Percebe-se que, para o narrador, cada tentativa de escrita é uma falha, ou uma fala que é uma falha. Desse modo, o autor opta por diferentes fal(h)as como caminhos de escrita e leitura po-

ssíveis. A quebra com a leitura apenas linguística, que se dá na escrita da esquerda para a direita e de cima para baixo está sugerida nos penúltimo e último versos da página, “os Olhos da Espreita/ estão por toda parte”.

Uma outra questão a ser observada é a distância entre as estrofes, deixando entre elas um branco na página, a sugerir a presença do invisível. Tal presença também está nos silêncios que esse branco sugere. Esse recurso na poética de Cecim foi chamado por Pimentel de (in)visível,

A presença do silêncio na literatura de Vicente Cecim apresenta-se como uma importante categoria estética, sobretudo nos textos poéticos mais recentes e mais próximos do gênero lírico como, por exemplo, no livro *Fonte dos que dormem* (2015). Isso posto, os livros cecimianos se revelam em uma meditação silenciosa, em que o vazio da página exerce essa imagem de pausa tonal, porém carregada de sentidos (PIMENTEL, 2018, p. 88).

O branco enquanto sugestão de um vazio/silêncio encaminha o leitor para a experiência simbólica, em que o ver nos encaminha ao oculto, o exprimível ao inexprimível. As palavras “Olhos” e “Espreita” grafadas com maiúsculas alegorizantes, outro recurso utilizado no gênero lírico, confirmam a atenção no in-visível e nas diferentes possibilidades de escrita/leitura. A afirmação de que a procura do ver “está em toda parte”, e em

todas as direções do visível, amplifica a fal(h)a poética para além de sua dinâmica de criação/leitura temporal direcional linear, como é comum à linguagem verbal, e a aproxima da criação/leitura visual, marcada pela espacialidade e pela leitura iconográfica. Mas na espacialidade cecimiana, como afirma Pimentel (2018), o visível se relaciona ao (in)visível.

Apesar de o escritor, em seu projeto estético de rasurar as fronteiras entre os gêneros literários, trabalhar com os brancos da página e com o uso espacial da palavra, não há em sua poética a busca da funcionalidade objetiva concreta, ao contrário, os brancos da página de que o autor lança mão, e a fragmentação especializada das palavras sugerem os vazios, a "in-comunicabilidade" e a "in-visibilidade" do ciclo de Andara. A iconescritura consiste, portanto, na rasura das fronteiras entre a linguagem verbal e a linguagem visual, para a criação de uma escritura híbrida e resistente a hipercomunicabilidade da era digital, como mostra o crítico Nilson Oliveira,

É possível pensar a imagem e a escrita como possibilidade de um atravessamento, como irmãos siameses, que se designa como visível e enunciável, mas que só se pode ser concebido do exterior de uma escritura e sempre em função de um jogo de forças subterrâneo que desloca o sentido do que é dito ou mostrado (OLIVEIRA, [2009]).

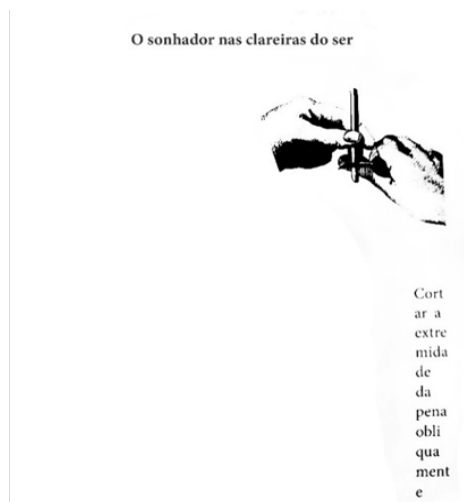
A afirmação de Oliveira de que nos jogos da escritura predomina um atravessamento entre o visível e o enunciável, havendo um deslocamento em relação ao signo que é visto/lido mostra o uso das imagens na Iconescritura como parte do corpo do texto. Tal deslocamento se relaciona com a apropriação, fenômeno contemporâneo na arte desde Duchamp, e na Literatura Brasileira desde Oswald de Andrade,

A apropriação é compreendida como um procedimento alegórico. Corresponde ao ato de apropriar-se de uma imagem, de um texto, ou da obra de outro autor, confiscando seu significado, esvaziando-o de seu conteúdo inicial e sobrepondo uma nova autoria às autorias originais (PATO, 2012, p. 40).

No jogo da iconescritura, essa imagem, retirada de um contexto primeiro e inserida em um contexto que não lhe é próprio, o da escrita, torna-se uma alegoria que é encaminhada à experiência simbólica, em que aos significados são inseridos o silêncio, o vazio e o a-significado.

Como exemplo de jogo da iconescritura em *Breve é a febre da terra* (2014), é possível perceber a incorporação de imagens que remetem às etapas da construção de uma pena para se escrever. Esse processo aparece nas páginas 15, 18, 27, 40, 42, 46 e 52,

Imagem 3 – Exemplo de jogo da iconescritura



A presença dessas imagens remete à reflexão da própria Literatura e do escrever, reflexão também presente em outros livros do ciclo de Andara. No entanto, o autor colocou as imagens na contramão da ordem lógico-causal aristotélica, iniciando a primeira imagem com a pena já construída e terminado com o bico sendo talhado, ou seja, no início. Desse modo, trata-se de um romance que rasura um dos elementos fundamentais da narrativa.

Os textos que acompanham as imagens nas sete páginas referidas, no sentido da orientação da construção da pena, vêm quase todos exprimidos na extremidade lateral direita da página, deixando na mesma grandes vazios. Além disso, as palavras desses textos de orientação vêm fragmentadas, contrastando com uso funcional

da espacialidade da palavra pelos concretistas.

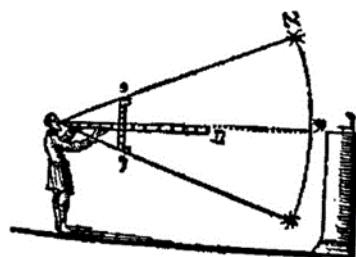
Na página 42, acompanhando a imagem, em modo centralizado no alto da página, se lê "Onde se dá indicação de um tempo para estes acontecimentos", e na página 46, do mesmo modo, está escrito "Onde se dá indicações/sobre o tratamento do espaço", como se fossem aqueles nomes de capítulos presentes nas novelas de cavalaria, com seus títulos explicativos, como está *Amadis de Gaula*, e que Cervantes recuperou em seu *D. Quixote*. O caráter explicativo desses títulos é reforçado pelas imagens que estão respectivamente nas páginas 44 e 49 da obra. Tanto na imagem ligada ao tempo quanto na imagem ligada ao espaço, apropriada por Cecim, tem-se desenhos em que o humano tenta, por meio da visão, medir e dominar o tempo e o espaço.

Imagem 4 – Ilustração de iconescritura



Fonte: CECIM, 2014, p. 44.

Imagem 5 – Ilustração de iconescritura



Fonte: CECIM, 2014, p. 49.

Mas o que se lê/vê nas páginas que se seguem às explicações e aos desenhos é justamente um questionamento poético das noções ocidentais de tempo e de espaço, assim como um questionamento de uma visão assentada no racionalismo ocidental como forma de percepção cósmica. Assim, as imagens, que em seus contextos originais se ligariam a significações explicativas e racionais, na iconescritura, são apropriadas para apontar para o que estão para além do visível, inscrevendo o texto ceciniano no que neste trabalho tem-se chamado "de in-visualidade" poética contemporânea.

A "in-visualidade" poética contemporânea em Marcílio Caldas Costa

A obra do último poeta a ser analisada na perspectiva da "in-visualidade" poética contemporânea é a de Marcílio Caldas Costa. Segundo Nilson Oliveira, ao referir-se ao livro de poemas *Depois da Sede* (2012), do referido poeta, haveria na poética deste uma "matilha de referências" poéticas, mas a leitura do livro mostra que essa matilha não diz respeito à referência no campo do fazer poético, pois naquela obra há referências à pintura (Munch), à escultura (Rodin), à música, ao cinema (Fellini) e à filosofia (Platão), mostrando os diálogos do poeta com outras linguagens.

No que diz respeito ao diálogo com as artes visuais, há uma relação com a própria formação

do autor, que, além de poeta, é artista visual e músico. Assim, essa tripla formação, musical, poética e visual, como será visto, fez o poeta se inscrever em um território de intersecção híbrido, se inscrevendo naquilo que Ana Pato chamou de Literatura expandida, que consistiria em uma maneira diferente de se criar e ler Literatura. Para a pesquisadora, Literatura expandida seria "uma Literatura que se expande para um espaço expositivo, não mais circunscrita à palavra ou à comunicação linguística, mais pluridimensional. Nessa hibridização de Literatura e Artes Visuais, surge uma Literatura expandida" (PATO, 2012, p. 40). Um dos momentos de hibridização entre Literatura e Artes Visuais no trabalho de Marcílio Caldas Costa foi em 2015, na exposição coletiva *Arte Sesc Confluências - Belém Insular*, em que ele fez uma instalação com recipientes emprestados por ribeirinhos da ilha de Jamaci, na região das ilhas de Belém, nos quais escreveu poemas seus.

O trabalho foi feito em parceria com a pesquisadora Veronique Isabelle. Após a exposição, os utensílios utilizados na mesma retornaram aos seus donos de origem. Esse retorno foi registrado pela fotógrafa Débora Flor. Nesse sentido, o que será analisado será não somente o objeto que participou da exposição, mas o registro da fotógrafa referida, mostrando tal registro como um fotopoema, resultado de um processo de vivência conjunta de três sujeitos em torno da poesia e da visualidade insular amazônica.

Imagem 6 – Registro fotográfico de objeto (fotopoema)



Fonte: Reprodução de fotografia de Débora Flor.

O objeto em que o músico-poeta-artista visual escreve seu texto é uma bacia, feita a partir de pneus (Imagem 6). Se trata então de um objeto cuja utilidade estava ligada ao fim. Ao ser deslocado para o espaço contemplativo da galeria, esse objeto sofre outra transformação signíca, experiência que remete aos *ready mades* duchampianos. No entanto, ao fazer o objeto retornar para seu lugar de origem, o trabalho de Marcílio Caldas Costa se diferencia dos *ready mades* de Duchamp, que fazem um caminho do sentido utilitário para o contemplativo artístico. Tal diferenciação consiste no cruzamento de sentidos, em que a separação da contemplação artística e a utilidade cotidiana é desconstruída. A garantia de cruzamento está no poema que passa a fazer parte do objeto que volta à sua finalidade inicial, mas sem abandonar sua condição de suporte do texto poético.

Saberes com duas finalidades diferentes, então, se cruzam: o do artesão reciclando o velho pneu, criando o objeto que recebe a água; e o do poeta que torna a bacia o recipiente que recebe o poema, sendo o objeto, portanto, um receptáculo para uma dupla vaza: a fruição da água e a fruição da leitura poética. A dupla vaza da bacia nos remete ao movimento de acolher e doar heideggeriano (HEIDEGGER, 2012, p. 149). Esse doar que gerou o vazio que recebe a água, agora é também o doar da poesia que das representações do visível, por um momento, dá a ver o "in-visível", pois trata-se de um fotopoema em que a contemplação lenta do visível no encaminha para o invisível do simbólico poético. Assim, o pneu, que nasceu movido pela utilidade e pela materialidade da sua condição de mercadoria, com seu ritmo acelerado, depois reciclado e transformado em bacia, tem uma transformação qualitativa,

Quando e como as coisas chegam, como coisas? Não chegam *através* dos feitos e dos artefatos do homem, mas também não chegam, *sem* a vigilância dos mortais. O primeiro passo na direção desta vigília é o passo atrás, o passo que passa de um pensamento, apenas, representativo, isto é, explicativo, para o pensamento meditativo, que pensa o sentido (HEIDEGGER, 2012, p. 159).

O que se percebe no fotopoema não é, portanto, uma liquidez enquanto metáfora da acelerada modernidade, como ficou consagrado nos textos de Bauman (2004), a que se liga o projeto concretista; o que se vê é uma liquidez outra, meditativa, profunda, em que o visível da palavra e da imagem trazem em si os in-visíveis da profundidade poética, que substituição a representação pela apresentação, o dito pelo inédito. Esse distanciamento em relação à liquidez e à hipercomunicabilidade da modernidade da era digital pode ser perceptível na imagem de um antigo relógio que é afogado, dado que o relógio surge do desejo não apenas de medir o tempo, mas de dominá-lo, gerando um tempo humano artificial diferenciado do tempo natural.

No fotopoema, o pneu, que se liga inicialmente ao tempo acelerado dos automóveis, foi convertido, após seu desgaste, em uma bacia. Assim, seu contato, que antes era com o asfalto e a estrada, agora é com a água, à beira do rio, se ligando, assim, ao tempo dos ribeirinhos, ainda relacionado com o natural, determinado pelo ritmo da preamar e da vazante, das águas de março e das lançantes. O fato de o texto poético estar no fundo da bacia se relaciona com a imagem poética que afirma o afogamento do relógio, este uma marca da modernidade, como já mostrou poeticamente Baudelaire (2016, p. 296-297). Esse fundo se relaciona metaforicamente com o que na Amazônia chama-se perau, ou fundo dos rios, onde habitam mistérios e encantarias.

Segundo Bauman, a fase "líquida" da modernidade, marcada pela fragilidade e superficialidade traz como única saída a velocidade (BAUMAN, p. 2004, 13). Essa velocidade, presente, por exemplo, no poema concretista de Ronaldo Azeredo, não permite o mergulho nas profundidades do pensamento meditativo referido na citação de Heidegger. Bachelard, em *A água e os sonhos*, já sugeriu essa lenta possibilidade da meditação poética a partir de uma outra liquidez,

No cristal das fontes, um gesto perturba as imagens; um repouso as reconstitui. O mundo refletido é a conquista da calma. Soberba criação que requer apenas a inação, apenas uma atitude sonhadora, na qual veremos o mundo

desenhar-se com tanto mais precisão quanto maior for o tempo em que sonhamos imóveis! (BACHELARD, 1997, p. 27).

Assim, diante desse tempo outro, o relógio, como signo dessa modernidade veloz, se afoga. O texto no fundo da bacia mostra um eu poético que, pelo uso do pronome "nós", se pensa a partir de uma coletividade. Tal coletividade é educada e formada pelas águas do grande rio, pois ele está no cotidiano dos habitantes das ilhas de Belém. Como afirmava o poeta Ruy Paranatiga Barata, esse rio é a rua desses ribeirinhos (OLIVEIRA, 1984, p. 139). E Marcílio Caldas Costa não é apenas um artista que se apropria poeticamente dessa realidade fluvial. Ele próprio é afetado e educado cotidianamente por esse rio, já que há muito exerce a profissão de professor na região das ilhas de Belém. Nesse sentido, a palavra "educar" no poema se relaciona ao aferir, no sentido de dar a medida desses corpos, desses sujeitos marcados pela água. Em um jogo intersemiótico, a parte do texto poético em que figuram tanto os versos "afere o corpo", quanto "afoga o antigo relógio" aparecem quase totalmente debaixo da lâmina d'água da bacia.

Outro jogo poético dessa Literatura expandida é uma vegetação amazônica e o céu refletidos no espelho d'água da bacia. Tem-se, então, a um só tempo a linguagem indicial fotográfica e a palavra. Lembrando o que em fotografia é chamado de dupla exposição, tem-se nesse atravessamento de imagem e palavra um atravessamento intersemiótico poético, em que o mergulho do olhar na água no fundo da bacia ao mesmo tempo proporciona o mergulho do olhar em um céu líquido. Bachelard também mostrou a poesia presente no reflexo do céu na água, "imobilizando a imagem do céu, o lago cria um céu em seu seio. A água, em sua jovem limpidez, é um céu invertido em que os astros adquirem uma nova vida" (BACHELARD, 1997, p. 50).

A bacia, lugar desse céu líquido invertido, faz confluírem duas linguagens diferentes, uma construída na arbitrariedade do signo linguístico, e outra baseada na indicialidade da imagem fotográfica. No entanto, a palavra poética é mais

que a palavra enquanto instrumento do dizível ou representável, pois o poema arrasta a palavra ao indizível da expressão simbólica, assim como a fotografia de Débora Flor no campo da imagem, fazendo confluírem na bacia a água, a floresta, o céu e o poema.

Em cada um desses elementos confluídos habita uma dimensão simbólica do indizível/invisível, do mistério, em contraposição às imagens facilmente consumíveis da hipercomunicabilidade. Assim, o fotopoema estudado sai da esfera da representação para se tornar apresentação. Além disso, a fotografia, que foi uma tecnologia criada há quase 200 anos, durante a revolução industrial, recebendo sobre si a acusação de banalização da imagem, na obra de Debora Flor sobre a obra de Marcílio Caldas Costa, propõe um retorno à contemplação meditativa e poética, em que a poesia se "re-vela", ou seja, se apresenta visível, sem, no entanto, abolir o invisível simbólico que habita a imagem e a palavra poética.

Considerações finais

A reflexão proposta no presente trabalho mostra que existe na poesia contemporânea uma visualidade que explora o invisível em diferentes modos criativos, seja na Literatura Expandida que se espraia para as Artes Visuais, como no trabalho de Marcílio Caldas Costa, seja a visualidade que se insere no corpo do poema, como em Max Martins, ou a iconescritura de Vicente Cecim. Essas criações têm em comum uma visualidade em diálogo e tensão com silêncios e não ditos que, por um lado, hibridizam o texto poético e, por outro, arrastam a imagem da representação para a experiência simbólica contemplativa, nos educando para uma outra temporalidade.

Referências

- ARBEX, M. Um triplo mecanismo: máquina, linguagem, erotismo – o exemplo da obra de Francis Picabia. *In*: VAZ, Paulo Roberto; CASANOVA, Vera (org.). *Estação imagem: desafios*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 45-88.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da Matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, R. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

- BARTHES, R. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BAUMAN, Z. *Mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BAUMAN, Z. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BECKETT, S. *Companhia e outros textos*. São Paulo: Globo, 2012.
- BLANCHOT, M. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAMPOS, A; CAMPOS, H; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CECIM, V. F. *Breve é a febre da terra*. Belém: IAP, 2014.
- COSTA, M. C. Jirau. 2015. 1 Fotografia sobre instalação. Exposição coletiva Arte Sesc Confluências – Belém Insular.
- FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- GIUNTA, A. León Ferrari. Retrospectiva, 1954-2004 Catalogue exhibition Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2005. In: Academia.edu. [S. l.], [2005]. Disponível em: https://www.academia.edu/36394757/Andrea_Giunta_ed_and_author_Le%C3%B3n_Ferrari_Retrospectiva_1954_2004_Spanish_and_English_Catalogue_exhibition_Centro_Cultural_Recoleta_Buenos_Aires. Acesso em: 19 abr. 2021.
- HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.
- HAN, B-C. Capitalismo e impulso de morte: ensaios e entrevistas. Tradução de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.
- MARTINS, M; CARVALHO, A. *A fala entre parêntesis*. Belém: Edições Grápho, PMB, Semec, Grafisa, 1982.
- MARTINS, M. *Caminho de Marahu*. Belém: Edições Grápho, Grafisa, 1983.
- MARTINS, M. *Poemas reunidos: 1952-2001*. Belém: Edufpa, 2001.
- MARTINS, M. *Diários de Max Martins*. Belém: SECULT-PA, 2007. Edição fac-símile de 54 páginas de um diário de 1997.
- MASSI, A. História de um ensaio. *MOARA – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras*, Belém, v. 2, n. 46, p. 191-197, 2016.
- NUNES, B. *Hermenêutica e poesia – o pensamento poético*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- PATO, A. *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez Foerster*. São Paulo: Edições Sesc SP: Associação Cultural Vídeo Brasil, 2012.
- PIMENTEL, D. *A tinta do (in)visível: olhares sobre a poética da transição nas edições de A asa e a serpente, de Vicente Cecim*. 2018. 150 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2018.
- OLIVEIRA, N. As vertigens da Iconescritura. In: *Cecim Vozes de Andara*. [S. l.], mar. 2009. Disponível em: [ce-cimvozesdeandara.blogspot.com/2009/08/as-vertigens-da-iconescritura.html](http://cecimvozesdeandara.blogspot.com/2009/08/as-vertigens-da-iconescritura.html). Acesso em: 10 abr. 2021.
- OLIVEIRA, A. *Paranatinga*. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desporto e Turismo, 1984.

Josiclei de Souza Santos

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA), em Belém, PA, Brasil; mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA), em Belém, PA, Brasil; Professor da Universidade Federal do Pará (UFPA), em Abaetetuba, PA, Brasil.

Endereço para correspondência

Josiclei de Souza Santos
Universidade Federal do Pará
Rua Manoel de Abreu, s/n, FACL
Mutirão, 68440-000
Abaetetuba, PA, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.