

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

ANTONIO CARLOS MARTINS MENEZES

FOTOGRAFIA NA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E

RUY BELO: TRANSPORTE NO TEMPO

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Celia de Moraes Rego Pedrosa

Co-orientadora: Prof^ª Dr^ª Ida Maria Santos Ferreira Alves

NITERÓI
2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ANTONIO CARLOS MARTINS MENEZES

**FOTOGRAFIA NA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E
RUY BELO: TRANSPORTE NO TEMPO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura.

Niterói

2006

ANTONIO CARLOS MARTINS MENEZES

FOTOGRAFIA NA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E

RUY BELO: TRANSPORTE NO TEMPO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dr^ª Celia de Moraes Rego Pedrosa (orientadora)
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª Dr^ª Ida Maria Santos Ferreira Alves (co-orientadora)
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª Dr^ª Iza Quelhas
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof^ª Dr^ª Dalva Calvão
Universidade Federal Fluminense

Niterói

2006

*Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité
Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ó toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!*
(«À une passante» – Charles Baudelaire)

Agradecimentos

Aos amigos que me animaram a percorrer esse novo caminho.

Aos meus filhos cujo sorriso de estímulo converteu-se em energia para reconhecer os erros e retomar o trabalho.

Aos laços espirituais que me fortaleceram nessa tentativa.

À Professora Celia Pedrosa, de paciência infinita cujo conhecimento permitiu aprimorar este trabalho.

À Professora Ida Alves cuja dedicação me trouxe alento e foi um guia precioso na leitura da poesia.

À Nelma que preparou e organizou o volume final da Dissertação.

Resumo

O presente trabalho estuda o papel da fotografia na poesia de Carlos Drummond de Andrade e Ruy Belo e a sua relação com o tempo e a memória.

A linguagem poética que se estrutura a partir da representação fotográfica tem conotações de angústia e de ironia na poesia drummoniana e de tragédia e melancolia nos poemas de Ruy Belo.

O trabalho procura traçar um paralelo dessa poesia elaborada na evocação de experiências que afloram distorcidas e se misturam à vida atual e à imaginação dos dois poetas.

Essa experiência imagética foi estudada com suporte na convergência teórica do pensamento de Walter Benjamin e Roland Barthes.

Palavras – chave: fotografia, imagem, olhar, memória, tempo, linguagem, imaginação, poesia.

Abstract

This paper brings up a study about the role of the photography as a language in the poetry of Carlos Drummond de Andrade and Ruy Belo and its relationship with time and memory.

The poetic language which is based on the idea of photographic representation has connotations of anguish and irony in Drummond poems and a feeling of tragedy and melancholy in the poetry of Ruy Belo.

The study intends to show how these poems have a similar way in the life experiences of each one and how the memory come up distorted and mix itself to the current life and to the imagination of the two poets.

This imagery experience was studied with support in the theoretical convergence of the thought of Walter Benjamin and Roland Barthes.

Key-words: photography, image, look, memory, time, language, imagination, poetry.

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. REENCONTRAR O TEMPO, REMONTAR A MEMÓRIA.....	14
3. FOTOGRAFIA: A FLOR QUE NÃO MURCHOU.....	26
3.1 Drummond: Olhos do Presente.....	27
3.2 Ruy Belo: O Tempo da Poesia.....	55
4. CONCLUSÃO.....	84
5. BIBLIOGRAFIA.....	92
6. ANEXOS.....	95

FOTO E POEMAS DE

RUY BELO



Suicido-me nas palavras

Ruy Belo

**FOTOS E POEMAS DE
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho busca analisar e discutir na poesia de Carlos Drummond de Andrade e de Ruy Belo a relação entre a linguagem fotográfica e a linguagem poética na representação da passagem do tempo e da memória.

A fotografia, em seus poemas, assinala um entrelaçamento complexo entre a experiência vivida, a imaginação e a memória. A imagem revelada pela fotografia capta um evento singular, recortado de um tempo passado e retém consigo toda uma carga de subjetividade. Ali se encontra um fragmento da realidade que existiu em um ponto qualquer do tempo e que, agora, nos olha do passado, convertida em um outro sujeito, vivo e presente no momento mesmo em que contemplamos a sua imagem.

A linguagem poética apropria-se desses fragmentos, transformando-os para recuperá-los de forma alterada, o que muda a maneira como nos vemos e como vemos o mundo. A imagem fotográfica leva o olhar a si mesmo como um outro: a consciência da identidade dissocia-se de si própria, problematizando uma visão de mundo.

Nossa pesquisa busca ressaltar a intersecção da linguagem poética com a linguagem fotográfica, a partir de uma temática comum aos dois poetas – a passagem do tempo. Em Carlos Drummond de Andrade, essa passagem é vivida com angustiada ironia, mas, para Ruy Belo, embora também irônico, a marcha do tempo é trágica, destila melancolia e incorpora um incontido fascínio pela morte. A ironia drummoniana e a melancolia beliana revelam-se nas formas diferentes como é tratada a imagem fotográfica na construção dos poemas.

Em Drummond, as imagens trazidas pelas fotografias evocam as lembranças familiares, especialmente a figura paterna e as emoções experimentadas na infância. A linguagem poética cria uma atmosfera de fugacidade que transfigura as recordações despertadas pela memória. A contemplação das imagens fotográficas recupera acontecimentos que se misturam à imaginação. Seus versos são impregnados de uma sutil ironia frente às imagens do presente.

De outro lado, na poesia de Ruy Belo, as imagens fotográficas são, em grande parte, de personagens femininas que convivem em espaços e tempos superpostos pela memória e que emergem, no tempo presente, misturadas ao cotidiano e encobertas por uma nebulosidade que torna imprecisas as lembranças e gera sentimentos ambíguos. Esse tom de ambigüidade marca sua poesia com uma certa perplexidade – que se dissemina nos seus versos, tecidos em torno de um sentido agudo da melancolia e da tragédia.

O poeta reafirma esse seu sentimento de trágica solidão: “(...) serei um dia apenas um corpo atirado em praia solitária por uma onda anônima”¹ – percebe-se abandonado, à mercê da passagem do tempo, entregue a um destino que o aproxima da morte de maneira irremissível.

Carlos Drummond de Andrade e Ruy Belo exprimem assim, com uma ironia própria, o extravio de si mesmo com uma escrita poética de angústia e de melancolia.

De suas obras poéticas selecionamos poemas que incorporam referências à fotografia, de maneira a detectar o papel a ela conferido pelos dois poetas. Na obra de Drummond, “Confidência do Itabirano”, “Viagem na Família”, “Retrato de Família”, “Convívio”, “Edifício Esplendor”, “Os mortos de sobrecasaca”, “Imagem, Terra, Memória” e em Ruy Belo, “Despeço-me da Terra da Alegria”, “A Flor da Solidão”, “Mas

¹ BELO, 2002, *Todos os Poemas*, p.17.

que sei eu”, “Agora o verão passado”, “Orla Marítima”, “Rapariga de Cambridge”, “Solene saudação a uma fotografia”, “Elogio a Maria Tereza”².

Em cada um dos poemas procuramos identificar as formas pelas quais a representação fotográfica é incorporada pela linguagem poética que, por sua vez, filtra e tenta recuperar, de formas diferentes, os interstícios de uma memória singular, sinalizando ora a destruição, ora a reconstrução simbólica das experiências enterradas no passado.

O estudo procura traçar um paralelo entre a poesia de Drummond e a de Ruy Belo, a partir da representação fotográfica e das experiências de vida que afloram distorcidas, mas que tornam o poema uma forma de olhar capaz de intervir no mundo e de transformar o real.

O trabalho aqui empreendido segue, principalmente, um percurso que procura focalizar a convergência teórica da obra de Walter Benjamin e Roland Barthes, além do ensaio crítico sobre a imagem – de Georges Didi-Huberman – e a experiência imagética da poesia de Charles Baudelaire. Essas remissões teóricas conduzem, também, ao pensamento de Marcel Proust, que rememorou suas experiências de vida em ressurreições da memória involuntária formulando uma reflexão singular sobre o tempo e o esquecimento.

Walter Benjamin, por exemplo, entende a fotografia como uma imagem dialética que desconstrói a experiência humana através do fragmento que é a própria fotografia, modificando, com esse processo, a maneira como os homens se vêem e vêem ao mundo.

Roland Barthes, em seqüência, aponta para algo único na imagem fotográfica: os acontecimentos rememorados em sua história tornam-se outros, embora fixados e indelévels na imagem fotográfica, e prenunciam a emergência de uma nova singularidade que se abre para a nossa própria revelação.

² Os poemas de Ruy Belo, menos conhecidos que os de Carlos Drummond de Andrade, foram copiados à parte e anexados à presente dissertação para facilitar eventuais consultas.

Essa abordagem teórica auxilia o entendimento da relação da linguagem fotográfica com o processo de construção do poema enquanto uma tentativa de recuperação do tempo passado e de suas interfaces com o tempo presente.

Destaca-se, ainda, como fonte permanente de consulta a obra de Georges Didi-Huberman – *O que vemos, o que nos olha* – que trabalha no cruzamento de dois conceitos filosóficos de Walter Benjamin enraizados na problemática da aura e da imagem dialética. A obra de Didi-Huberman explora a idéia de escavação arqueológica transposta para a prospecção dos lugares da memória, nas dobras e camadas sepultadas pelo tempo, de forma a buscar o sentido atual do desvelamento da memória nas imagens soterradas no pretérito³.

Huberman persegue em seu ensaio teórico o aprofundamento de uma questão cujas raízes podem ser buscadas no pensamento de Henri Bergson que, ao tratar da memória e imagem, diz que um estado presente participa de seu passado através do conduto de memória na qual foi produzido:

O que chamo meu presente é minha atitude em face do futuro imediato, é minha ação iminente. (...) De meu passado, apenas torna-se imagem o que é capaz de tornar-se útil, mas tão logo se transforma em imagem, o passado deixa o estado de lembrança pura e se confunde com uma certa parte de meu presente. (BERGSON, 1999, p.164)

Os poemas foram examinados com esse sentido de prospecção dos (e nos) restos da memória pretérita enquanto matéria de reconfiguração da própria memória, na sua interação com o tempo presente. Esta consciência do presente ilumina as lembranças em

³ DIDI-HUBERMAN, chama a atenção em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, “que estamos condenados às recordações encobridoras”, 1998, p.176.

sintonia com o Agora. O resto permanece na sombra em meio às camadas revolvidas do tempo.

2. REENCONTRAR O TEMPO, REMONTAR A MEMÓRIA

*Aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos
diante de nós torna-se imagem.*

Walter Benjamin

A fotografia afirma-se como um ícone da modernidade ao se impor como o instrumento voltado para ser o mais realista na reprodução de imagens que orientam a representação do mundo. No cotidiano de uma vida acelerada, no contexto de um mundo à deriva, a fotografia torna-se o instrumento ideal para capturar os estilhaços da agitação dos grandes centros e os fugazes movimentos da vida urbana. Benjamin encarava esses aspectos da vida moderna, típicos do novo mundo capitalista, de uma dupla forma. De um lado, o enfraquecimento da escrita e das experiências de vida com o predomínio da imagem visual como instrumento dominante da informação e do conhecimento. Esta transformação da experiência social era vista como causa do esfacelamento da sociedade e da decadência da memória e que conduzia a um processo de estrangulamento no espaço de compartilhamento da linguagem. O indivíduo, cada vez mais privado da convivência, mergulha na solidão, instado a suprimir o contacto com o outro e vive o sentimento de completa dissolução e abandono. Abandona-se a velhice nos asilos, isolam-se as crianças, as gerações não se comunicam, as histórias se fragmentam e perde-se a memória.

De um outro lado, Benjamin considera a fotografia como um atributo da vida moderna e a vê dotada de uma força de renovação do passado, na medida em que propicia um outro relacionamento das massas urbanas com a arte. Além disto, Benjamin intuiu que

a fotografia possibilitava a comunicação de uma misteriosa experiência através das imagens do mundo visível:

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um outro espaço que ele percorre inconscientemente. (...) Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. (BENJAMIN, 1985, p. 94)

Henri Cartier-Bresson, o notável fotógrafo, via na fotografia um trabalho de eterna busca e de interrogação, uma fantástica expressão visual de um mundo que está a desaparecer, onde o presente é a marcha incessante do passado devorando o futuro:

(...) de todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa para sempre o instante transitório. As coisas e as imagens desaparecem continuamente e, uma vez desaparecidas, nada há o que as faça voltar. (BRESSION, s.d., p.19)⁴

Bresson apontava, contudo que, frente a essa fugacidade das coisas do mundo e das imagens, “a fotografia é o reconhecimento simultâneo e instantâneo da significância de um acontecimento, (...) a organização precisa de formas que lhe dão a expressão adequada.” (BRESSION, s.d., p.19)

A fotografia é, pois, essa fulguração luminosa do tempo que traz a percepção de uma tomada irrepitível, recortada do real e que cria uma nova subjetividade. Para Barthes, a fotografia não é apenas uma mensagem direta; o que nela contemplamos é alguma coisa além do que ali está e, embora haja a impossibilidade de aprofundá-la, é apenas possível “varrê-la com o olhar, como uma superfície imóvel (...) O que se deveria dizer é câmara

⁴ In *Revista Bloch Comunicação* n° 6, Rio de Janeiro, Bloch Editora, p.19-26, s.d.

lúcida (ao invés de câmara obscura) (...) pois a fotografia, do ponto de vista do olhar⁵ é distante e misteriosa, presença e ausência, vazio iluminado. Barthes apóia-se numa citação de Blanchot que traz à luz este aspecto paradoxal da fotografia:

(...) a essência da imagem é estar toda fora, sem intimidade, e, no entanto mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro íntimo; sem significação, mas invocando a profundidade de todo o sentido possível; irrelatada e, todavia manifesta, tendo essa presença-ausência que faz a atração e o fascínio das sereias (BLANCHOT, *apud* BARTHES, 1984, p.157)

Assim é que a imagem fotográfica representa a emergência de uma subjetividade que, nesse jogo de presença-ausência, ganha existência palpável. Eis, aos nossos olhos, um fragmento de um acontecimento que nos vê do passado, convertido em outro sujeito, no instante mesmo em que essa imagem ocupou um espaço no tempo presente. A partir desse horizonte de representação a fotografia tende a dar consistência, forma e valor às coisas do mundo, criando, simultaneamente, uma dimensão subjetiva da imagem. A contemplação desta imagem deixa-nos vivenciar a contração de uma experiência temporal que habita uma instância particular de subjetividade e a faz emergir como a representação de um objeto ausente, situado entre a percepção e a memória, num movimento progressivo de aproximação do presente com o passado.

A fotografia surpreende-nos com a criação de um outro mundo em duplicata que passa a ser percebido como uma outra realidade, onde se interpenetraram, passado e presente, dotada de uma tonalidade diversa daquela antevista pela visão natural. Neste sentido é que uma autora como Susan Sontag reclama um valor surrealista para a fotografia ao se perguntar:

⁵ BARTHES, 1984, p. 156/157.

... o que poderia ser mais surreal do que um objeto que praticamente produz a si mesmo, e com um mínimo de esforço? Um objeto cuja beleza, cujas fantásticas revelações, cujo peso emocional serão, provavelmente, realçados por qualquer acidente que possa sobrevir? ... nesse conto de fadas da fotografia, a caixa mágica assegura a veracidade e bane o erro, compensa a inexperiência e recompensa a inocência e recupera, como num passe de mágica, momentos de tempo perdido, de costumes desaparecidos, fazendo disparar um mecanismo de associação mental de sensações subjacentes à lembrança, trazendo o que há de mais brutalmente comovedor, irracional, inassimilável, misterioso – o próprio tempo. (SONTAG, 1985 p.67)

Temos, frente a nós, este fantástico objeto que é a fotografia, capaz de provocar impactos diferenciados na mesma medida em que nos transforma. Há, na fotografia, uma tentativa de recuperar o acontecido buscando a relação com aquilo que nos vê e que, nos vendo, nos transtorna como a ambígua presença de algo que já existiu e tornou-se um rastro esmaecido. As imagens fixadas pelas câmeras fotográficas carregam consigo uma verdadeira certificação do acontecido e são também, o registro de uma emanção – um vestígio do que foi fotografado – de um tal modo que nenhuma outra forma de representação se equivale:

Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. (SONTAG, 1985, p. 170)

As imagens dos acontecimentos, fixados pela fotografia, voltam-se para nós, escavando nosso interior, revelando uma carga emocional de um tempo esquivo que se afirma como presente mas que se impõe como ausência.

Além de se constituir como um fragmento da realidade, congelado na imagem, a fotografia desperta (e constitui) outras realidades, outros mundos. A subjetividade presente

nessa memória espectral olha-nos de um tempo passado quando buscamos com o olhar o objeto e seu duplo, o próximo e o distante.

Essa relação se transfigura, potencializada na linguagem poética, e recria a experiência vivenciada a partir de uma metáfora, de uma outra imagem. Assim é que a poesia, que é também imagem, não se cria apenas em seu enraizamento mimético, mas progride muito mais no movimento autônomo de uma linguagem que inventa, transporta e transforma semelhanças e comparações em outras imagens e representações. A linguagem poética não cria apenas uma representação do mundo, pois que gera, ela própria, um outro mundo no qual a metáfora afirma-se como um de seus pilares, liberando todo o potencial da relação do poeta com as imagens. A metáfora deixa emergir um outro significado no corpo da linguagem e faz da sua elaboração a marca diferencial da poesia que se vê como escrita poética para, a partir da confluência da imagem, da memória e da imaginação, criar um mundo novo.

Na leitura de Marcel Proust por Benjamin, este assinala um outro aspecto importante neste processo, mostrando que o tempo passado, presente nas lembranças e nos sentimentos evocados pelas fotografias, é trazido por uma memória que está mais impregnada de esquecimento do que de memória tradicional. Os textos de Proust voltados para o fenômeno da fotografia são como atalhos para uma reflexão sobre o tempo e as trilhas do esquecimento. O pensamento de Proust desdobra-se, ante a memória, como se essa se tratasse de uma vasta biblioteca, um tesouro escondido ao alcance do pensamento e, no entanto, quase inacessível:

A memória, em lugar de um exemplar em dobro, sempre presente aos nossos olhos, dos diversos fatos de nossa vida, é antes um vazio de onde, por instantes, uma similitude atual nos permite extrair, ressuscitadas, lembranças mortas. (PROUST, *apud* BRASSAÏ, 2005, p. 156).

Ainda de acordo com Proust, a busca da expressão exata, a perfeição do estilo é o equivalente da fotografia que fixa as flutuantes imagens. “Creio que apenas a metáfora pode conferir uma espécie de eternidade ao estilo (...) e reencontrar o tempo perdido”⁶. As imagens fotográficas recuperam o tempo da memória, ignorando o tempo cronológico. A fotografia inventa uma nova linguagem para a eternidade.

Além de Proust, que reviveu quase todas as suas experiências em ressurreições alteradas da memória, também Baudelaire nos dizia da poesia como um processo que ganhava, também, mediações mescladas pela memória e pela imaginação. A ilusão da cópia perfeita trazida pela fotografia expõe, no olhar que lhe empresta o poeta, fragmentos e conteúdos da sua experiência que se moldam como antídotos contra a dissolução do tempo. Ao mesmo tempo, Baudelaire incorpora essa tensão entre o presente e o passado que lhe testemunha o vigor e, ao mesmo tempo, a fragilidade da memória.

Walter Benjamin é quem diz que os processos configurados pela máquina fotográfica alargam o campo da memória, tornando-a potencial, uma vez que sempre se pode fotografar um objeto no momento em que se deseja fazê-lo. A fotografia era para Baudelaire, segundo ainda nos lembra Benjamin, algo de perturbador e surpreendente, capaz de exercer uma atração misteriosa sobre o observador, exibindo aos seus olhos uma cruel e profunda ausência, apartada de seu próprio olhar. A constante produção e disponibilidade de imagens no cotidiano do século XX, ainda de acordo com o filósofo, despersonalizava o olhar e diminuía o campo dos sonhos e da fantasia. Baudelaire, no entanto, admitia frente à fotografia uma atitude talvez um pouco mais conciliadora:

A fotografia pode apossar-se tranquilamente das coisas caducas, que têm direito “a um lugar nos arquivos de nossa memória”, contanto que se detenham “ante os domínios do impalpável e do

⁶ (PROUST, apud BRASSAÏ, 2005, p.157).

imaginário”, ante o domínio da arte, de “tudo o que existe somente pela alma que o homem lhe agrega.” (BENJAMIN, 1997, p.64)

Os traços heróicos da obra de Baudelaire foram recuperados e ressaltados por Benjamin que dizia do esforço do artista para reter as imagens fugidias, numa luta contra o tempo, contra o esquecimento. Baudelaire defendia uma arte mnemônica capaz de permitir ao artista criar segundo um exercício de memória que o possibilitasse captar a essência da efêmera e aleatória realidade, com um potencial de evocar o acontecido das profundezas do tempo: “O real precisa ter morrido para poder ressuscitar na memória, adquirir uma outra vida que o salve do esquecimento”⁷

Assim é que Benjamin, ao refletir sobre a ausência de intercâmbio de experiências no mundo moderno, pergunta qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural se a memória não mais o vincula a nós? E que papel a fotografia cumpre nesse cenário?

É na reminiscência que Benjamin vai encontrar indicações para essa questão, pois ela é o marco da figura do narrador que funda, para ele, a cadeia da tradição, transmitindo os acontecimentos de geração em geração. Ela tece a rede que todas as histórias constituem entre si. Uma se articula à outra, como demonstraram todos os narradores, principalmente os orientais. Porque a experiência é a matéria conservada na memória enquanto a lembrança a fragmenta. Assim, ao articular experiência, tempo e história terminamos por atribuir um papel importante às pessoas e aos objetos mais impregnados de experiência e de lembranças: os velhos, a coleção de fotografias, os jornais, os livros. A memória passa a ser vista não como coleção de fotos, mas como a fulguração de um relâmpago que acende o entendimento instantâneo do acontecido, como uma centelha de transformação do presente. Neste sentido, a memória é a primeira e mais fundamental experiência do tempo:

⁷ (GAGNEBIN, 1997, P.147).

A memória representa a capacidade humana de reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total, através do resgate no tempo presente de referências situadas no tempo passado. (CHAUI, 1998, p.74)

Percebe-se a memória, portanto, como um movimento regressivo do presente ao passado que busca o foco de uma lembrança do acontecido ou do que dele ainda está oculto ou sitiado num tempo passado, para tentar alçá-lo ao estado de sua consciência no Agora.

No livro *Mais poesia hoje*, lemos que (...) “a memória se revela como algo que o homem não mira sem vertigem”⁸ e, em seqüência, uma referência ao pensamento de Jorge Luiz Borges, nos lembra, por seu turno, que a memória é ‘este quimérico museu de formas inconstantes / esse montão de espelhos rotos’.⁹

Este objeto, perdido e retalhado, recolhido pela memória, retorna como uma possibilidade do passado e aparece desfocado de sua identidade original, embora guardando semelhança com outros objetos arquivados na memória. Assim, cabe aqui lembrar o que dizia Santo Agostinho na sua peregrinação filosófica no labirinto do tempo e da linguagem:

(...) ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata, não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravam no espírito uma espécie de vestígio. (GAGNEBIN, 1997, p. 73.)

⁸ PEDROSA, 2000, p.114.

⁹ (BORGES apud PEDROSA, 2000, p.114).

Por isso, a câmera fotográfica veio mudar radicalmente a maneira como olhamos o mundo. A sua relação com a temporalidade que pode adquirir uma versão criativa e mesmo fantástica, leva o sujeito a transferir para o objeto fotografado a sua intimidade memorial e os seus sonhos. A fotografia pode captar o que escapa à visão normal, o que escapa ao olho humano e que Benjamin intuiu como uma moldura tanto da imagem fotográfica quanto do cinema, com seus equivalentes psicanalíticos que fazem emergir experiências ligadas às imagens espectrais, aos fantasmas.

Derrida, lembrando Benjamin, dizia que as fantasmagorias presentes nas imagens cinematográficas carregam consigo uma espécie de vestígio, impregnadas da memória de um acontecimento que seria perpetuado no tempo, ao ultrapassar a si próprio e afirmá-lo como presença. Derrida diz que o espectro está sempre no presente:

Moment spectral, um moment qui n'appartient plus au temps, si l'on entend sous ce nom l'enchaînement de presents modalisés (present passé, present actuel: "maintenant, present future)".
(DERRIDA, 1993, p.11)

Os fantasmas permaneceriam vagando numa zona de sombras entre o inconsciente e o consciente, caminhando do passado para se estabelecer no momento presente, (re)modelando nossas vidas.

Júlia Kristeva, em outra aproximação dessa mesma questão dizia, além do mais, que o imaginário contemporâneo é regulado por fantasmas e que o seu espaço central estaria na duplicação ficcionada exibida pelo cinema e pela fotografia. A arte e a literatura seriam aliadas da psicanálise por permitirem que os fantasmas ganhem expressão verbal, grafando sua virtualidade na palavra, dissolvendo as fronteiras entre a realidade e a fantasia, trazendo até nós a impossibilidade de dissociar as realidades física e psíquica.¹⁰

¹⁰ KRISTEVA, 1997, p. 109.

A fotografia exhibe apenas a sombra do que captou: não é possível separar aquilo que ela representa do espectro que ela mesmo é. Assim é que ela carrega a percepção de momentos distintos, desde o instante em que o fotógrafo a enquadra até o do olhar do espectador que nela percebe o retorno de um sentimento e de uma afetividade trazidos pelo objeto fotografado. No dizer de Barthes: “Pois a fotografia é o advento de mim mesmo como um outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade.”¹¹

Aqueles que estudaram o fenômeno fotográfico e a sua relação com o real – desde Baudelaire, Benjamin a Roland Barthes – afirmam que a fotografia duplica o real e condensa presente, passado e futuro. Há, nessa ordem de fenômenos, um leque de extraordinárias possibilidades para a escrita poética, intuídas por diversos poetas e ensaístas como Valéry, por exemplo, e que buscaram cristalizar nos poemas – a partir da fotografia – a transfiguração da morte em signo eterno da vida.

Henri Bergson, em diversas passagens de *Matéria e Memória*, dizia que na memória subsistia sempre uma lembrança do presente, contemporânea da vida atual que se duplicava em uma existência atual e virtual.

Assim, diríamos que cada um dos acontecimentos da vida abre à consciência um momento atual e um outro virtual, de um lado percepção e, de outro, lembrança. Na fotografia convivem estes dois mundos – representação e espectro – propiciando um desdobramento contínuo, em sincronia com o observador.

Carlos Drummond de Andrade escreveu sobre a fotografia, num texto de 1949, captado por Raul Antelo:

(...) que (a fotografia) não nos desvenda apenas os mundos longínquos e as imponderáveis vibrações da matéria. Os nossos próprios mundos individuais, o mundo interior que se defende por trás das aparências catalogadas do mundo de

¹¹ BARTHES, 1984, p. 25

todos os dias – o fotógrafo consegue, muitas vezes, captá-lo, *em sua pureza singular*, quando nem o psicólogo nem o pedagogo nem o ficcionista dele retiram mais que um esboço confuso.(ANTELO, 2004, p.18)

Curioso, pelo menos, esta sedução de Drummond com a fotografia que o leva a identificar, nas imagens fotográficas, uma singular pureza. Interessante, porque o texto de Drummond fazia referência a um pensamento de Paul Valéry que dizia que os filósofos deviam meditar “a respeito do prodigioso número de estrelas, radiações e energias cósmicas reveladas pelas imagens trazidas pela fotografia”. Valéry dizia do vestígio de memória presente na ausência deixada pela imagem fotográfica que “ela frustra o encontro do olhar ao se mostrar como pura distância.”¹²

Percebe-se, assim, que a imagem fotográfica estampa-se com a força de uma radiante iluminação, mas apresenta-se, também, impregnada com a opacidade da morte, reforçando a certeza que toda imagem revela uma existência separada de sua essência. É como se ela exibisse, entre o infinito e o sujeito, a carga do homem impotente rendido ao destino da marcha temporal de sua existência, preso à tentativa inútil de redenção, de fixar-se na eternidade.

Esse mesmo olhar fotográfico de Drummond, mais tarde, junta-se a um olhar com matizes de melancolia – “Meus olhos têm melancolias / minha boca tem rugas / Velha cidade! / As árvores tão repetidas (...) E o velho fraque / na casinha de alpendre com duas janelas dolorosas.”¹³ – expondo a consciência do eu-lírico que dilui a certeza da existência e instala o princípio da corrosão que lhe atravessa toda a obra poética.

As fotografias fazem aflorar na consciência, fulgurações de instantes revividos em meio à bruma do esquecimento, imobilizados, congelados na tentativa de reter e conservar a realidade das coisas e dos seres mergulhados no tempo alterizante.

¹² (ANTELO, 2004, p.19).

¹³ DRUMMOND, “Lanterna Mágica”, *Alguma poesia*.

A imagem fotográfica e a palavra feita poesia afrontam a lógica da mortalidade e da contingência humana fazendo dos poemas, “palavra fotográfica de coisas”, na melancólica poesia de Ruy Belo:

Nem só de mar é feita minha praia
a vaga vaga que vem vindo enquanto viva
e que fica na página na forma de palavra
palavra fotográfica de coisas¹⁴

A fotografia e a palavra lutam por fixar o esquivo instante dos acontecimentos, do que foi, do momento único que ainda não se estilhaçou no voraz fluxo do tempo e que instala, na palavra poética, a dúvida do que foi e de como é lembrado.

A consciência tem apenas o presente como o seu tempo. O que eu vejo, o que eu relembro num fluxo fragmentado, aparece como o relâmpago provocado pelas imagens na bruma alterizante do tempo – é o que parece que aconteceu, refratado pelo filtro da poesia, tentativa de reter a breve luz do instante entre o Agora e a memória do acontecido.

¹⁴ Do poema “Pequena História Trágico-Terrestre”, de *Todos os Poemas*, p.392.

3. FOTOGRAFIA: A FLOR QUE NÃO MURCHOU

Traçar um paralelo entre duas poesias de primeira grandeza é um trabalho cuidadoso. Relacionar a escrita poética de Carlos Drummond de Andrade e de Ruy Belo com a linguagem fotográfica, exige a mesma atenção e um olhar educado. Este trabalho, como mostramos na Introdução, demanda o entendimento dos ensaios de Walter Benjamin e Roland Barthes a respeito da fotografia e da sua relação com o tempo, a morte e a eternidade.

A fotografia é testemunha da absoluta dissolução do tempo, da passagem da vida em direção à morte e sua linguagem funda-se no silêncio e na fixidez das imagens. A sua revelação leva ao desaparecimento do referente e à sua morte, mas faz, de outro lado, emergir o seu oposto, criando uma nova subjetividade e uma outra dimensão imperecível e eterna para o tempo.

A tomada fotográfica surge como um relâmpago na escuridão, fixando para sempre, de forma irrecorrível, a luz do acontecido. O instantâneo fotográfico corta o real e o tempo linear, eternizando um fragmento da vida no interior do qual defrontam-se um sujeito e um objeto.

Ruy Belo vê a eternidade da fotografia como “a flor que não murchou,” parte de um verso de um dos seus poemas. Carlos Drummond de Andrade assimila essa eternidade, fazendo do retrato a silenciosa testemunha de suas perdas. Esses dois ícones da poesia trouxeram o fenômeno da fotografia para o terreno da poesia, produzindo uma reflexão singular sobre a passagem do tempo e da memória, a partir da sua experiência de vida e do

seu condicionamento cultural. Proximidades e diferenças na forma pela qual é tratada essa temática são o objeto da discussão e do estudo que se apresenta a seguir.

3.1 Drummond: Olhos do Presente

Mas é inevitável que de cada procedimento técnico, exercido com amor e rigor, se desprenda uma poesia específica. Mais ainda no caso da fotografia, cujo vocabulário já participa da magia poética – a gelatina, a imagem latente, o pancromático – e cujas operações se assimilam naturalmente às da criação poética – a sensibilização pela luz, o banho revelador, o mistério da claridade implícita no opaco, da sombra representada pelo translúcido – Ó Mallarmé!

Carlos Drummond de Andrade

Na esteira de seu olhar sobre as coisas do mundo, evidencia-se, na poesia de Carlos Drummond de Andrade, a presença recorrente da imagem da fotografia que se estende desde o poema Confidência do Itabirano, do seu livro *Sentimento do Mundo* (1940) – “Itabira é apenas uma fotografia na parede ...” – até Imagem, Terra, Memória em *Farewell*, seu último livro de poemas (1996) – “(...) a fotoviagem continua / ontem-sempre, mato a dentro / imagem, vida última dos seres”.¹⁵

Neste conjunto de poemas, a visão de Drummond em torno da fotografia está articulada com a representação do tempo vivido e da memória. Tempo e memória, na sua

¹⁵ Todos os poemas de Carlos Drummond de Andrade citados neste trabalho foram extraídos do livro *Poesia Completa (PC)*, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 2002.

poesia, afirmam-se como elementos que transformam e transfiguram a experiência vivida e o tempo presente, em um processo vivo de constituição da imagem dialética:

A imagem dialética é a imagem do passado que entra em conjunção fulgurante e instantânea com o presente, de tal modo que esse passado só pode ser compreendido nesse preciso instante, nem antes nem depois; trata-se assim de uma possibilidade histórica do conhecimento. (ROCHLITZ, *apud* HUBERMAN, 1998, p. 177)

Georges Didi-Huberman desenvolve em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, especialmente no capítulo “A Imagem Crítica”, uma reflexão a respeito da memória e constrói uma analogia entre esse conceito, formulado por Benjamin, e a de escavação arqueológica. A busca dos objetos e dos eventos, visando a busca e o reconhecimento do passado, configura um trabalho de revolver as camadas depositadas pelo tempo. Essa atividade envolve o prospector com o lugar de onde emergem as lembranças, transformando-as, conferindo-lhes uma nova forma e alterando o seu conteúdo, de tal modo que o passado é assimilado como um dos componentes do tempo presente.

A exumação do passado traz a possibilidade de, ao retomar os objetos memorizados, pensar a sua proximidade e tentar recuperá-los. O ato de escavar e desenterrar o pretérito revira e espalha o solo que, agora, exposto e visível aos olhos, mostra-se alterado, condenando à perda do seu contexto e a um melancólico olhar sobre os seus restos. A interação da memória e do tempo vivido, pensados no Agora, descortinam uma paisagem onde o passado revolvido amalgama-se com o presente e as lembranças imbricam-se à imaginação:

(...) a memória não é um instrumento que serve ao reconhecimento do passado, mas é antes o meio deste. Ela é o meio do vivido, assim como o solo é o meio no qual as cidades antigas jazem sepultadas. Aquele que busca aproximar-se de seu próprio passado

sepultado deve se comportar como um homem que faz escavações. Antes de tudo, que ele não se assuste de voltar sempre ao mesmo e único teor da coisa – que o espalhe como se espalha a terra, que o revive como se revira a terra.(...) Pois as verdadeiras lembranças não devem tanto explicar o passado quanto descrever precisamente o lugar onde o pesquisador tomou posse dele. (TIEDEMANN e SCHWEPPEHÄUSER, *apud* HUBERMAN, 1998, p. 175)

Nos poemas de Drummond que foram selecionados para esse trabalho, o processo de recuperação e de perda simultânea entre a experiência vivida e o desejo da sua retomada, quase sempre com foco em Itabira – cidade-natal tematizada com insistência pelo poeta - gera um sentimento de inquietação que perpassa a sua obra, como está patente em “Confidência do Itabirano”:

Alguns anos vivi em Itabira.
Principalmente nasci em Itabira.
Por isso sou triste ,orgulhoso: de ferro.
A vontade de amar que me paralisa o trabalho,
vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.
(...)
De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
esta pedra de ferro,futuro aço do Brasil; este couro de anta,
estendido no sofá da sala de visitas...
este orgulho, esta cabeça baixa...¹⁶

O olhar sobre as imagens poéticas de Drummond deixa à mostra seu envolvimento com a prospecção de memórias que recambiam imagens de sofrimento. Estas imagens aparecem separadas de seu tempo, exibindo-se como uma constelação de fragmentos trazidos ao poema como restos, de maneira diversa do *continuum* da memória tradicional. É com esta imagem de Itabira que aparece, pela primeira vez na poesia de Drummond, no poema Confidência do Itabirano, uma referência direta à fotografia:

¹⁶ *Poesia Completa*, “Confidência do Itabirano”, p.68.

Tive ouro, tive gado, tive fazendas
 Hoje sou funcionário público
 Itabira é apenas uma fotografia na parede.
 Mas como dói!

O poeta, comprimido entre dois tempos, incorpora o pulsar de uma dolorosa dilaceração no corpo do poema da qual surge Itabira, entre a dor e o desencontro, carregada de imagens que são puro espectro. Na crônica “Confissões de Sabará”, o poeta confessa sua dor: “O passado dói fisicamente quando nos aproximamos dele com os olhos cheios do presente.”¹⁷

Itabira ocupa um lugar central na poesia de Drummond e assim passa a ser, no imaginário do poeta, o ponto de cruzamento entre a experiência da infância e o tempo atual de vida no Rio de Janeiro. O passado dourado e mítico de Itabira – “tive ouro, tive gado, tive fazendas” – mescla-se com o espaço atual do “funcionário público”. O poeta busca com os olhos a cidade-natal, emoldurada na fotografia ambígua, fantasmática e que é “apenas uma fotografia” densa, contudo, de peso e significado e onde o eu, distante da mítica infância, enche-se de dor e sofrimento.

É Kristeva que nos diz que nossas vidas são modeladas por fantasmagorias e que nosso imaginário é regulado por espectros que invadem o tempo presente misturando-se aos diversos tempos construídos pela memória. Em Drummond lemos o curto poema Brasão que diz:

Com tinta de fantasma escreve-se Drummond
 É tudo quanto sei de minha genealogia¹⁸

¹⁷ (DRUMMOND, 1944, pp.148-149).

¹⁸ PC, “Brasão”, p. 944.

Percebemos, pois, na leitura de Kristeva, que no espaço central do imaginário, nessa faixa que permeia entre o consciente e o inconsciente, é a arte, particularmente a poesia, que abre passagem para o trânsito dessas imagens:

A arte e a literatura são aliadas da psicanálise por permitirem que os fantasmas estabeleçam uma via verbal, para que possam existir na palavra, em uma estrutura psíquica consciente (KRISTEVA, 1997, p.109)

Em “Confidência do Itabirano”, os fantasmas são trazidos pela memória involuntária, que fazem ressuscitar reminiscências soterradas – “A vontade de amar que me paralisa o trabalho / vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes (...) este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas...” – que em nenhum lugar se encontram mas que compõem um jogo que arma e desarma a experiência passada no tempo presente e remonta os restos da memória nas imagens conjugadas ao ato da escrita:

(...) cada presente é determinado pelas imagens que são síncronas com ele; cada Agora é o Agora de uma recognoscibilidade determinada. Com ele a verdade é carregada de tempo até explodir. (...) Não cabe dizer que o passado ilumina o presente ou o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação: a imagem é a dialética em suspensão (HUBERMAN, 1998, p.182)

Assim é que a memória do poeta, tensionada entre presente e passado, vai colecionando retalhos, fragmentos corroídos pelo tempo – “este São Benedito, esta pedra de ferro, este couro de anta estendido no sofá”. O olhar do poeta volta-se, com afeto, para estes objetos e coisas do cotidiano – estilhaços da paisagem da infância, desfeitos em

espectro – entrelaçados na imagem fotográfica de Itabira e que vão se impregnando de uma leve luminosidade na composição do singular sentimento de dor extravasado pelo poeta.

A fotografia, fragmento de fragmentos, converte-se, da imagem única que tem em si mesma, numa leitura múltipla do mundo e, assim, nesta ambivalência em meio ao espaço invisível que a circunda, afirma-se, cada vez mais, como espectro. Esta é uma relação angustiada e obsessiva de Drummond com Itabira e seu pretérito familiar e que o isola cada vez mais no vácuo das incertezas da memória.

Silviano Santiago é quem diz da relação de Drummond com a família, apreendida através da presença da fotografia em sua poesia e que leva o crítico a vislumbrar uma antiga ausência de carinho e de incomunicabilidade entre seres humanos, próximos, todavia, pela relação familiar e pela forçosa coabitação:

De nada vale Drummond fazer perguntas à foto de família. A incomunicabilidade no plano do real é duplicada no plano do simbólico. O poeta não percebe emoções e sentimentos nas figuras retratadas nem em si mesmo: só percebe uma obsessão – “a idéia de família que viaja através da carne”. (SANTIAGO, 2002, p.24)

Drummond persegue o reencontro imaginado de si mesmo junto às lembranças da casa paterna, vivendo estas imagens que se traduzem em puras perdas, como se tivesse caminhado às cegas até à visão do tempo atual. A vida e o passado em família, estampados nas fotografias, rememorados por estas imagens, revelam-se como espectros, como impossibilidade de recuperação de um pretérito alcançado pela ação destruidora do tempo.

Em outros poemas, tratados mais à frente, estas imagens, trazidas como fragmentos neste primeiro poema, vão se incorporando de um tom mais nebuloso e esmaecido. A memória do poeta vai se moldando como vestígio, como traço impreciso em imagens fotográficas sempre desfocadas e amarelecidas.

Ainda no poema “Confidência do Itabirano” o poeta imprime em seus versos o conteúdo de uma certa ironia que se mede tanto pela fragmentação – “esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil; este couro de anta, / estendido no sofá da sala de visitas.../ este orgulho, esta cabeça baixa...” – quanto pela dessublimação do poema “ E o hábito de sofrer, que tanto me diverte, / é doce herança itabirana.”

Estes traços de uma ótica irônico-fragmentadora, como a qualifica Costa Lima, ganham um tom de oposição à contemplação da sublime essência. Este tom de ironia acomoda uma sutil discrepância em relação a uma atitude de melancolia e que arma um jogo furtivo entre a perda presente no olhar sobre a matéria fotográfica e o humor irônico que desmistifica seu “mistério” e sua transcendência. O mundo “real” de Drummond desvanecido em espectros retorna cheio de inquietações, de remorsos e fantasmas da memória. Acentua-se o divórcio entre o sujeito e o mundo – “este alheamento do que na vida é porosidade e comunicação” – levando-o a saturar-se de memória e melancolia, “paralisado pela vontade de amar”, criando um alheamento que lhe vem de Itabira – “com suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes” e, ao mesmo tempo, faz herdar “o hábito de sofrer, que tanto me diverte”.

Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
 Noventa por cento de ferro nas calçadas.
 Oitenta por cento de ferro nas almas.
 E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação

A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,
 Vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.
 E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
 É doce herança itabirana.¹⁹

¹⁹ PC, p.68.

Esta tentativa de reconstituição da memória, à luz do tempo presente, corrói o íntimo do poeta e decompõe os laços vivos da existência e das coisas. A propósito deste processo, registramos em Luiz Costa Lima, em *Aguarrás do Tempo*:

Face ao indivíduo, a história é corrosão. Mas à medida que a história não se confunde com o projeto individual, esta corrosão não é só perda, mas mudança (...) o princípio-corrosão, em Drummond, é produto do amadurecimento do modo fragmentário-irônico, enquanto um meio necessário para dizer da participação do indivíduo no fluxo de sua história (...) ele se abre, assim (no poeta), para a nomeação da memória e dos restos da família (...) (LIMA, 1989, p.294)

A corrosão drummoniana, no dizer de Costa Lima, opera nos pólos de uma tensão básica – “a esperança de um novo tempo ou a ausência que marca o indivíduo” – e ora se inclina para um lado ora para outro. Assim é que Drummond traz, para dentro de si mesmo, essa angústia própria de seu tempo, cheio das sombras da tragédia da Grande Guerra. A visão drummoniana nada tem de mística, mas antes, volta-se para a dor e angústia do indivíduo cujo impasse na busca de um significado para o mundo, acentua-se pelo desconforto com o tempo presente, em permanente tensão com a vida passada. “Alguns anos vivi em Itabira / Principalmente nasci em Itabira / Por isso sou triste, orgulhoso, de ferro.” No Rio de Janeiro, o poeta sente aflorar este sentimento de quem está fora de seu lugar, deslocado ou de quem se sente dilacerado pelas perdas que lhe foram ditadas pelo seu caminho, mergulhado no irremediável da condição humana.

O sentimento do inelutável, do que não pode ser mudado e que é cada vez mais esquecimento prende-se à inquieta presença das fotografias que, ali estão, fixas em sua imobilidade – trazendo-lhe os objetos e coisas de seu passado – e cercadas de ausência – “eu ficarei sozinho desfiando a recordação do sineiro, da viúva (...) e que não foram encontrados ao amanhecer, esse amanhecer mais noite que a noite” conforme lemos no

poema “Sentimento do Mundo”. O passado ocupa o espaço do presente na herança recambiada por Itabira que olha o poeta da imobilidade esmaecida da “fotografia na parede”.

Na arquitetura da sua poesia, Drummond vai firmando a compreensão que “a vida é indiferente aos homens e que, por trás de tudo está o passado individual” a revolver culpas antigas e velhos remorsos que terminam por se enraizar na sua obsessão com a figura paterna e com as lembranças das experiências vinculadas ao sexo e ao amor.

A memória do pai e da família, conjugando-se com o tempo presente, aguça-lhe a consciência das perdas e dos desencontros que lhe cavam um sentimento de ácida melancolia que vai ganhando proximidade com as imagens trazidas pelas fotografias.

O menino Drummond, já adulto, convive com essa irremediável solidão a lhe reabrir a ferida da carência afetiva de infância. “Canto Negro” é um poema que caminha neste sentido: “À beira do negro poço / debruço-me, nada alcanço. / Decerto perdi os olhos / que tinha quando criança.” O mundo fora dele mesmo ou no seu interior remete o poeta ao desamparo e à essa abissal insegurança possivelmente ditada pelo remorso e pelo desencanto e impõe a seus olhos “a inspeção contínua e dolorosa do deserto”, como veremos no poema “Viagem na Família”.

Em meio às experiências de infância e restos da memória permaneceu o testemunho da relutante caminhada do poeta em meio à sua corrosiva solidão. No seu desencanto e na crescente obsessão com a figura paterna vai sendo gerada uma poética mesclada de ironia e melancolia que embute o sentido vigoroso da perda irremediável.

Assim é que Drummond, ao rememorar suas experiências de vida, focadas no seu tempo de infância, transporta Itabira para o espaço do Rio de Janeiro, onde a infância se enlaça com a vida presente, o início e o fim simultaneamente próximos e distantes. Esse é um dos vetores da inquietação que reverbera na poética drummoniana.

Antonio Candido diz que uma das causas da inquietude na poesia de Drummond é a sua relação com o passado. Esta relação, como vimos, dá-se na forma como é tomada a memória, estilhaçada em fragmentos, vivenciada nas fotografias espectrais e que lhe inoculam a sensação que “o eu que poderia ter sido não foi²⁰.” Este tremor de inquietação vai do humor e da ironia até um forte sentimento de culpa que se manifesta num tema que o crítico nomeia como emparedamento:

Este tema que se poderia chamar de emparedamento, manifesta uma opressão do ser que chega a assumir a forma de morte antecipada (...) que pode dar lugar à exumação do passado, transformando a memória numa forma de vida ou de ressurreição de um pretérito nela sepultado.
(CANDIDO, 1995, p.118)

O poeta tenta recompor as ruínas de seu passado de onde irrompe, no ato da escrita, o que ficou soterrado, friccionando pensamento e palavra, procurando uma superfície à qual se fixar, memória de um esquecimento cuja débil luz insinua-se no tecido fotográfico e busca uma forma de retomar a vida, apesar de Itabira ser “apenas uma fotografia na parede.” O que é sentido como “apenas uma fotografia” é o que dá a coloração e matiz ao poema cuja surda angústia volta-se para incorporar nos versos, o conflito do olhar que abriu, na superfície espectral da imagem fotográfica, esta verdadeira fratura com a experiência vivida, que mergulha o poeta na inquietação do irremediável:

(...) como encontrar, como produzir com palavras a conflagração que, na imagem, nos olha? (...) Encontrar palavras para o que se tem diante dos olhos, como isso pode ser difícil. Mas, quando vêm, elas batem o real com pequenas marteladas até que nele tenham gravado a imagem como numa chapa de cobre.(...) a ligação das palavras com as imagens é sempre dialética, sempre inquieta, sempre aberta, em suma: sem solução.
(HUBERMAN, 1998, p. 184).

²⁰ CANDIDO, 1995, p.116.

Esta inquietude aloja-se em Drummond que se reconhece como um eu insatisfatório, trazendo este conflito para o terreno da poesia. É neste sítio emoldurado pela fotografia que ele se busca, num magma difuso de coisas e de lembranças.

A duplicação gerada pela fotografia remete a esta ambigüidade – expressa na convivência de duplos opostos; presença e ausência, proximidade e distância. Os poemas de Drummond caminham nesta via de duplo paradoxo cujo assalto tanto o perturba e o incomoda – a presença temporal simultânea. Nas fotografias, esse é um de seus elementos: o sinal de uma enganosa presença e o signo de sua ausência, passado irremediavelmente perdido. Nas evocações do poeta, esse registro ficou assinalado em Itabira, que reaparece, agora, como um sombrio deserto que se vai povoando à medida que o poema lentamente avança, por entre restos de memória, em meio à paisagem erodida:

No deserto de Itabira
a sombra de meu pai
tomou-me pela mão.
Tanto tempo perdido
Porém nada dizia

Não era dia nem noite
Suspiro?
Vôo de pássaro?
Porém nada dizia.²¹

É a memória que lhe expõe a dor, avivando-lhe a pungente perda dos espaços de infância e da família – em cenários vincados pela austeridade do pai e de tudo o que se extraviou. Os restos mortais da memória, traduzidos em mágoa e melancolia, são imagens desfiguradas nos retratos. Tempo e lugar perdidos. Sombras e silêncios. O poeta rememora o passado, prenhe de remorsos, no deserto em que ficou convertida Itabira. Esta temporalidade que é uma serena resignação ao fugaz e ao fugidio, na qual, “num abrir de

²¹ PC, p. 110.

baús, voltam a existir lembranças violentas e coisas”, perfiladas por antigos retratos – rodeados por formas sombrias – “irrespiráveis e súbitas” – cria um clima opressivo, uma perplexa história de remorsos, – “uma viagem patética através do reino perdido.”

As imagens transfiguram-se nas fotografias da parentela, em meio ao silêncio dos retratos que vão se deixando cobrir pelas águas: as lembranças se dissolvem num líquido de esquecimento e não mais permitem enxergar com nitidez. Na visão de pungentes recordações – “numa pequena área da vida / me aperta contra seu vulto, / e neste abraço diáfano” – há chamadas de um amor que queima e incomoda o espírito:

A pequena área da vida
me aperta contra o seu vulto,
e neste abraço diáfano
é como se eu me queimasse
todo, de pungente amor.
Só hoje nos conhecermos
Óculos, memórias, retratos
fluem no rio do sangue
As águas já não permitem
Distinguir seu rosto longe
pra lá de setenta anos...
Senti que me perdoava
Porém nada dizia.
As águas cobrem o bigode,
a família, Itabira, tudo ²²

Não resta mais nada, a água – solvente universal – inundou as cenas memoriais enquanto o tempo roeu os mortos e as recordações – delas restaram apenas vultos em retratos. As fotografias, no olhar que lhes confere Drummond, alteram as fisionomias que, marcadas pelo tempo, são cicatrizes expostas de culpa “nas lembranças violentas (...) expondo seus tristes tesouros (...) mulheres nuas; remorso.” Tudo é arrastado no “rio de sangue” dos antepassados, desde os “óculos” que duplicam e ampliam a visão e as memórias obscurecidas até os “retratos” cujas imagens esmaecidas já não permitem

²² PC, p.112.

distinguir o rosto perdido no tempo. Estas são imagens ambivalentes, mergulhadas no paradoxo de duplicar e ampliar a visão, mas também de ir desfocando os retratos que ressurgem no tempo atual do poeta como vestígios – dissolvidos no rio de sangue dos antepassados – criando o descompasso do “esquecer para lembrar”:

Pensar nossas mitologias, pensar nossos arcaísmos [...] trabalhando de maneira crítica e imagética sobre os signos de seu esquecimento, de seu declínio, de suas ressurgências. Maneira estritamente memorativa, portanto, de trabalhar sobre vestígios, sobre signos de dissolução. A imagem dialética se oferece assim, paradoxalmente, como a memória de um esquecimento reivindicado... (HUBERMAN, 1998, p.190).

As fotos saturadas de impermanência deixam fixados traços dessa angústia irremediável que se desenha na face crispada do poeta. Há um duelo permanente com as palavras que buscam aderência às imagens que envelheceram e se extraviaram nas profundezas do tempo. Assim são as fotografias nos poemas de Drummond. Ganham uma atmosfera desfocada, cobrem-se de névoa, como que perdidas no nevoeiro do passado, sufocadas pela escassa luminosidade que transfigura seus personagens e os converte em puro espectro – “este retrato de família está um tanto empoeirado/A avó ficou lisa, amarela, /(...)O jardim tornou-se fantástico / As flores são placas cinzentas / a areia (...) é um oceano de névoa”²³

Por esta ambivalência de técnica e magia, a foto em Drummond aparece sempre enevoadada, empoeirada, atributos que dizem respeito a seu processo de envelhecimento e perda do poder referencial e simultaneamente a esse poder de evocação transfiguradora: (PEDROSA, 2002, p.9).

²³ PC, p.182.

O que Celia Pedrosa assinala nesta análise da poética de Drummond encontramos refigurado nestes versos, já comentados, de “Retrato de Família”:

Este retrato de família está um tanto empoeirado
 A avó ficou lisa, amarela,
 sem memórias da monarquia.
 O jardim tornou-se fantástico
 As flores são placas cinzentas
 E a areia sob pés extintos
 é um oceano de névoa
 Vinte anos é um grande tempo.
 Modela qualquer imagem
 Se uma figura vai murchando,
 outra, sorrindo, se propõe.

A fotografia é, como percebemos na textura desse poema e no poema anterior, “Viagem na Família”, um texto em que vários signos se entrelaçam para construir um outro significado. O claro-escuro inquieto de presença e ausência de “Retrato de Família”, além de lhe emprestar um tom espectral, afigura-se como um jogo entre a luz de irradiação que fixa a foto no escuro do negativo e da câmara onde se revela a foto. Mas que também recupera, por sobre o “oceano de névoa” e dos “retratos empoeirados”, uma comunhão de afeto com os antepassados, por onde vai ganhando alento um sopro afirmativo de vida: “se uma figura vai murchando, outra sorrindo se propõe”.

Os personagens fotografados parecem ao alcance do tato, mas a distância se impõe, num movimento de aderência ao referente e em outro de recuo, de separação e de fratura que afasta o instantâneo por ela captado. Cada um desses personagens e cenários dessas “*drummonianas*” fotografias soa fugaz e transitório na incubação da sua própria morte. Há sempre algo da realidade que o signo fotográfico não captura diretamente e que pode voar, rompendo molduras, desaparecer no lusco-fusco, “esconder-se no fundo dos móveis ou nos bolsos de velhos coletes”, à semelhança de retalhos diáfanos da memória:

A moldura deste retrato
 em vão prende suas personagens.
 Estão ali voluntariamente
 saberiam – se preciso – voar
 Poderiam sutilizar-se
 no claro-escuro do salão,
 ir morar no fundo dos móveis
 ou no bolso de velhos coletes.²⁴

A leitura de Drummond, neste poema – “Retrato de Família” – desprende sutis estratos de matéria infiltrados na tessitura da sua experiência de vida e que se emolduram na bi-dimensionalidade da fotografia. Assim é que o poeta dirige seu olhar para a composição fotográfica e dela extrai uma pluralidade de significados, monta arranjos memoriais que se misturam à imaginação, impregnando-se de um sentimento de “intoleráveis” perdas.

A fotografia traz essa carga subjetiva do passado que, por força daquele entrelaçamento da imaginação, revela vestígios de uma memória espectral. O olhar fotográfico do poeta procura reacender traços do pretérito em imagens diáfanas e sutis cuja urdidura confere um ritmo volátil e oscilante ao poema. Os personagens podem despregar-se das molduras, retomar suas existências, mimetizar-se “no claro-escuro do salão” mas também desaparecer “no fundo dos móveis” ou extraviar-se “em velhos bolsos de colete”. E há um segredo não descoberto e “uma malícia nas coisas” que dão, aos mortos da fotografia, sobrevida que a memória da casa lhes empresta, revolvendo as suas marcas e sinais em meio às “muitas gavetas e papéis”.

A casa tem muitas gavetas
 e papéis, escadas compridas.
 Quem sabe a malícia das coisas,
 quando a matéria se aborrece?

²⁴ PC, p. 182.

Obrigamo-nos, no exercício da memória e de sua constante ambigüidade, a manter esta dupla distância que nos aproxima dos objetos e deles nos afasta, desfigurando-os na própria ação de “reencontrá-los”. Didi-Huberman é quem nos diz que estamos “condenados às recordações encobridoras²⁵” e a manter “um olhar crítico sobre nossas descobertas memorativas”:

Por um lado, o objeto memorizado aproximou-se de nós: pensamos tê-lo “reencontrado” (...) por outro lado fomos obrigados para “ter” o objeto, a virar pelo avesso o solo originário desse objeto, seu lugar, agora aberto, visível, mas desfigurado pelo fato mesmo de pôr-se a descoberto – embora seu contexto, seu lugar de existência e possibilidade, não o temos como tal.(...) somos condenados a manter um olhar crítico sobre as descobertas memorativas (...) e a dirigir um olhar melancólico sobre o meio no qual eles existiram. (HUBERMAN, 1998, p.176)

“O retrato não me responde” diz o poeta, “ele me fita e me contempla”, reverberando em seus olhos como uma imagem que traz a perda, o desaparecimento de objetos ou de pessoas: na fotografia estampa-se apenas o vestígio, o traço. O retrato expõe a perda inelutável do que não mais possuímos. “A modalidade do visível torna-se inelutável – votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inevitavelmente nos escapa: quando ver é perder²⁶”.

O retrato não me responde,
 ele me fita e se contempla
 nos meus olhos empoeirados.
 E no cristal se multiplicam
 Os parentes mortos e vivos.
 Já não distingo os que se foram
 dos que restaram. Percebo apenas
 a estranha idéia de família
 viajando através da carne.²⁷

²⁵ (HUBERMAN, 1998, p.176).

²⁶ (HUBERMAN, 1998, p. 34).

²⁷ PC, p.183.

O retrato se contempla “nos meus olhos empoeirados”. Os mortos, trazidos para a vida, contemplam-se no cristal dos olhos do poeta onde se “multiplicam os parentes mortos e vivos”, de tal sorte que eles já não se distinguem entre si e se transformam na “estranha idéia de família viajando através da carne”. São os olhos empoeirados – que lhe turvam a visão - na contemplação dos retratos que, ao buscar a vida, produz a morte e ao lembrar a morte produz a vida, fundindo-as na “estranha idéia de família”:

Refletindo sobre o significado dessa união extratemporal com os antepassados, Carlos Drummond chegara a uma dupla verdade. Primeiramente, posto que são as lembranças que lhes garantem a sobrevida - durarão eles enquanto nós durarmos. Garantimos, assim, aos mortos a eternidade que o poeta chama de negativa e garantem-nos eles, vivendo conosco, a morte antecipada a que esse convívio nos habitua. (NUNES, 1996, p.149-150).

Drummond mostra no poema “Convívio” (do livro *Claro Enigma*), como se incorpora na sua poesia esta singular relação com os mortos e antepassados que Benedito Nunes chamou de dupla verdade: “Cada dia que passa, incorporo mais esta verdade, de que eles não vivem / senão em nós / e por isso vivem tão pouco, tão intervalado; tão débil”²⁸.

Em outro poema – “Edifício Esplendor” – irradiam-se imagens cujo poder de transfiguração cria ambientes oníricos que vão se infiltrando nos interstícios dos versos, compondo uma atmosfera que busca a fonte da primeira experiência de vida do poeta, trazendo de volta objetos e lembranças cercadas de singular afeto. Percebemos, nessa leitura, a matéria prima da memória que, filtrada pelo inconsciente, ora se torna natureza-

²⁸ PC, p. 287.

morta, espinho de dor, traços tristes e interrogativos da infância, cismas fracassadas de amor, mortos, fantasmas, versos vazados em tom de lirismo fantástico:

O copo de uísque e o blue
destilam ópios de emergência.
Há um retrato na parede, um espinho no coração,
uma fruta sobre o piano
e um vento marítimo com cheiro de peixe, tristeza, viagens²⁹...

Subsistem no poema versos e imagens derramados do vaso da memória como resíduos de experiências do passado, imagens oníricas que trazem “cheiro de peixe”, (...) “carícias de vento marinho, viagens e tristezas”. O poema caminha por entre caprichosos labirintos que rememoram os tempos de criança entre “tachos de doce, mortos sem extrema unção, anjos da guarda e bодоques”, imersos em culpa, decantados em choro e tristeza na força anímica do retrato – “Chora, retrato, chora”:

E tinha também fantasmas,
mortos sem extrema-unção,
anjos da guarda, bодоques
e grandes tachos de doce
e grandes cismas de amor,
como depois descobrimos.

Chora, retrato,chora.
Vai crescer tua barba
neste medonho edifício
de onde surge tua infância
como um copo de veneno...

Neste enredo de lembranças, a memória do menino Drummond destila um sentimento de morte antecipada – “no medonho edifício” – que de *Esplendor* passa a *medonho* – “surge a infância como um copo de veneno”, como se infância fosse um outro nome para a morte. Reaparece nos versos o “retrato na parede”, imagem que persegue o

²⁹ PC, p.96.

poeta desde *Alguma Poesia* e, novamente, colado à lembrança “tátil” da dor – “um espinho no coração”, em versos impregnados de melancolia que destila ópios para amenizar a perda: “O copo de uísque e o blue / destilam ópios de emergência / (...) um vento marítimo com cheiro de peixe, tristeza, viagens”. O poeta interroga-se sobre o que vê, imagens vibrantes dos registros do passado, dos vestígios da experiência pretérita, restos de um mundo irremediavelmente perdido, mas ainda com sopros de vida.

Em “Edifício Esplendor” avoluma-se a capacidade de criação de imagens – auditivas, táteis e olfativas – capturadas no universo dos sonhos para compor o mistério sonoro dos versos drummonianos – “Do cassino subiam músicas / e até rumor de fichas” – “a brisa pousava , doce” – “vento marítimo com cheiro de peixe” – “os mortos já não acendem a luz” – “tapetes pisados por outros pés”. Este movimento retoma o espírito de “Viagem na Família” na rememoração da parentela – “Meu pai, meu avô Alberto” – cujo retorno – “A vida jogada fora / voltava pelas janelas” – acontece através dos retratos amarelecidos e empoeirados pelo tempo.

A leitura desse poema mostra de novo, através da imagem fotográfica, na mesma tonalidade espectral, a austera figura do pai, do patrimônio familiar roído pelas dívidas, da chuva que tudo dissolve, dos “mortos presentes”, suspensos entre a vida e a morte – “os mortos olham e calam-se” – das imagens erodidas pela perda, turvadas pelo esquecimento: “A vida jogada fora / voltava pelas janelas” num movimento que recompõe a memória do pai e do avô, – “mortos que se olham e se calam” – ressurgindo no pó dos tempos e colando-se à superfície descolorida da “superfície neutra dos retratos”.

Os versos do poema, empilhados como fragmentos, à semelhança de pisos de um edifício, vão se encaixando para compor este cenário fotográfico de ruínas do passado:

Os tapetes envelheciam
pisados por outros pés.

Do cassino subiam músicas
e até o rumor de fichas.

Nas cortinas, de madrugada
a brisa pousava - doce.

A vida jogada fora
voltava pelas janelas.

Meu pai, meu avô, Alberto...
Todos os mortos presentes.

Já não acendem a luz
com suas mãos entrevidas.

Fumar ou beber: proibido.
Os mortos olham e calam-se.

O retrato descoloria-se,
era superfície neutra.

As dívidas amontoavam-se,
A chuva caiu vinte anos.³⁰

Em outro poema – “Os mortos de sobrecasaca” – o ato de olhar uma imagem fotográfica, no dizer próprio de Barthes, gera uma outra imagem que se abre para outros significados. O poema estampa um cenário que abre, através de fotografias, uma forma de aproximação e de convívio com os mortos e cria uma relação singular de tensão porque “todos se debruçavam” para ver as fotografias, “fotografias intoleráveis”.

O poema sugere um certo estranhamento com os mortos que convivem em uma ambígua intimidade com sua parentela, eternos em sua imagem, mas estampados em papel perecível e vestidos de “sobrecasacas indiferentes” furtando-se ao convívio.

O álbum de fotografias, retomando um cenário já trabalhado por Drummond em “Retrato de Família”, traz à cena a mistura do passado e do presente cuja interpenetração molda um sentimento de convívio entre a vida e a morte, entre presença e ausência.

³⁰ PC, p.98 / 99.

Desliza nesta cena um olhar que, ao fixar a galeria de retratos, surpreende ou imagina um verme que se arrasta e rói “as sobrecasacas”, as “páginas, dedicatórias e a poeira dos retratos”. Essa ação corrosiva não impede que rompa “um soluço de vida” na superfície acidulada pelo tempo e manchada pela poeira:

Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis,
alto de muitos metros e velho de infinitos minutos,
em que todos se debruçavam
na alegria de zombar
dos mortos de sobrecasaca.
Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes
e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos.
Só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava
que rebentava daquelas páginas.³¹

O álbum que coleciona (e sepulta) fotografias é uma imagem calcada em ambigüidade (re)criando, na morte dos antepassados, o imortal soluço de vida que interrompe a destruição da foto mas não impede a sua dissolução pelo verme do tempo.

Os mortos aparecem em fotos decompostas cujas imagens saltam do álbum e se dirigem ao poeta numa procissão de fantasmas que o olham, exibindo suas culpas e remorsos, mas se dissolvem à primeira tentativa de captura. Entre as fotografias, os espectros e o poema circula um sentimento misterioso que conecta a vida e a morte, de onde fulgura a cumplicidade de um olhar em íntima e ambígua relação com o espectador e com seus antepassados. Os mortos, embora indiferentes ao seu destino, retomam a vida que a lembrança lhes faculta e fazem “rebentar e rebentar” um soluço sem fim no ciclo eterno de viver e morrer:

Na fotografia a presença da coisa (em um certo momento passado) jamais é metafórica; quanto aos seres animados, o mesmo ocorre com sua vida, salvo quando se fotografam

³¹ PC, p.73.

cadáveres (quando é a imagem viva de uma coisa morta). Pois a imobilidade da foto é o resultado de uma perversa confusão entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o personagem ou objeto foi real, ela induz, sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo. (BARTHES., 1984, p. 118)

No poema “Os Mortos de Sobrecasaca” identifica-se este movimento de entrelaçamento temporal da fotografia que, se se decompõe pela ação do tempo, também deixa ressuscitar a imagem dos personagens mortos, guiados por um olhar que os traz à cena do presente. Esta característica de decomposição das fotos ao longo dos anos, revestidas, para quem as olha, de lembranças afetivas, exala, também, fulgurações involuntárias, filtradas pela memória, umedecidas por imagens esquecidas e que o tempo sepultou no inconsciente.

Nesses poemas de Drummond, a fotografia está a nos transportar de um tempo passado para hoje, onde os resíduos da memória afetiva e familiar abrem à subjetividade a captura dessa imagem comprimida entre dois tempos.

A memória, em lugar de se constituir num exemplar em dobro, sempre presente aos nossos olhos, dos diversos fatos da nossa vida, é antes um vazio de onde, por instantes, uma similitude atual nos permite extrair, ressuscitadas, lembranças mortas. (PROUST, apud BRASSAÏ, 2005, p.156).

Esta é uma das obsessões que percorrem os poemas de Drummond: a visão simultânea do passado e do presente sem o que ele não se localiza no tempo atual. As imagens e a memória, ressuscitadas pela fotografia, flutuam leves, sutis e diáfanas no pensamento, até que a linguagem poética consegue fixá-las no poema – num abraço de melancólica eternidade.

O olhar de Drummond por sobre a fotografia incorpora, a essa experiência do olhar impregnada de afeto diante das imagens, uma atração incontida por elas. Barthes, em seus textos sobre a fotografia, intuiu a existência deste sentimento:

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; (...) a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga meu olhar ao corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, (...) que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado. (BARTHES, 1984, p.121)

O filósofo, apesar de se angustiar com a mortalidade da foto, – o *punctum* da fotografia é uma relação solitária com o observador: existe enquanto ele existe – a intuícia como um vetor de memória, de desejo, de afeto e de simulacro. Apesar de envelhecer, atacada pelo tempo, a fotografia conserva uma luz de magia, “uma emanção do real passado” e que, literalmente, leva o personagem, fantasmaticamente, a saltar da foto, aos olhos do espectador, e possuí-lo.

O último poema de Drummond, no seu último livro publicado – *Farewell* – volta-se, de novo, para folhear um álbum de fotografias e realizar uma viagem imaginária mergulhando no mundo representado nas fotos que trazem imagens da vida interiorana de Minas.

O poeta embarca nesta viagem imaginária, enchendo seu olhar com os cenários e as paisagens do homem das fazendas e roçados do interior mineiro. Assim, Drummond revive nos versos de “Imagem, Terra e Memória”, a tentativa de recuperação dos seus antepassados e das paisagens distantes da infância. Perpassam por estes poemas as visões das “barrancas e quebradas do Rio Doce,” as lembranças das moças de perfume silvestre, o ambiente festivo das “comemorações de santo” nos pequenos povoados, na viagem final pela terra.

A construção desse poema remete à analogia daquelas folhinhas de calendário, comuns na roça, penduradas na parede, expondo cenas e paisagens idílicas da vida rural e das pequenas cidades do interior. O poema vai se tecendo, como quem vai repassando as estações do ano, folheando uma imaginária folhinha cujas fotos recambiam as enevoadas memórias que o tempo tragou. Assim são as imagens desse último cantar dessa coleção de fotografias descartáveis, precárias como o tempo que vai dissolvendo as imagens-memórias da infância de Drummond.

O poema tem como subtítulo “Sobre uma coleção de velhas fotografias de Brás Martins da Costa”. Note-se bem que não são apenas fotografias, são velhas fotografias, com toda a carga de rememoração da infância e dos ambientes familiares que perpassam a poesia de Drummond. O poeta descortina com o olhar as experiências nutridas na terra natal, a memória sentimental da gente e de lugares distantes que passam a ser evocados nas reminiscências dos personagens e das paisagens dessa coleção de fotos.

A primeira foto é de sete cavaleiros que, em viagem de tropa, adentram na velhice do Guarda-Mor, penetrando no “mato fundo, mundo miudinho dentro do mundo e grande maior que o mundo”. Estas experiências, condensadas nesta “fotoviagem” vão se fragmentando e se remontando nas imagens tomadas de Itabira do “Mato-Dentro”. Estampa-se na primeira e envelhecida fotografia a história dos quarenta e seis descendentes, que se perfilam aos olhos do poeta como que a assinalar o fim de uma época, “sobre o vazio de extintas gerações”, como se registrará ao final do poema.

O poeta, nesta viagem sentimental repleta de retalhos da memória e da imaginação, cria mundos dentro de mundos e vai percorrendo lugares, casarões e sítios, num olhar panorâmico para as quebradas do Rio Doce que banha a região de Itabira e a serraria do Guarda-Mor.

A foto seguinte, nessa viagem pela terra e pela memória, vai modelando versos que respiram “um silêncio de igreja” e “encomendas de paróquia” e “que a procissão vai incensando, vai gregoriando pelas ruas”. A dor do remorso e da culpa, visitadas em outros poemas de Drummond, reaparecem na imagem da “menina crucificada” que “os pecadores insistem em não compreender” mas vai cedendo lugar a um ambiente mais re florido pelos singelos aspectos das festas paroquiais, pela memória-imagem das “bandas de música” e dos “ornatos florais” que “enchem de arte e vibração” as ruas e pracinhas das vilas do Rio Doce.

No entanto, o poema constrói-se, em contraponto, no “sinal de culpa e de resgate” presente no alto dos cruzeiros que velam “sobre fazendolas hipotecadas de gado, milho, café, carrapato redoleiro”, imagens que vão se montando na simplicidade do cotidiano das serrarias e cercanias de Itabira. Ainda assim, percebe-se, no imaginário do poeta, a complexa relação de família com a sua história de vida, –“interesses e podres de família” – e do patrimônio que se extinguiu e se dissolveu nas dívidas que foram criando “o vazio de gerações”.

O poema veste-se, no entanto, de versos coloridos e mostra, nos coretos das pracinhas – ornadas de flores de primavera – a “honrada banda de música que toca retretas”, ladeada pela gente do interior e pelo senhor Bispo a velar pelo “acordar e o labutar do povo”. As cidades estão enfeitadas em festa domingueira com suas “moças e moçoilas”, compondo retratos de “uma ambigüidade melancólica nas janelas” e com olhos voltados para um horizonte de “mares impossíveis de liberdade”.

As outras fotografias mostram a beleza – “que a opressão não destrói” – de moças de aparência singela e inocente – “que emergis da piscina do tempo sem uma ruga a marcar vossos rostos” – mas metidas “em vestidos de missa de gorgorão (que escondem os formosos corpos de donzela)” – condenadas a uma existência condicionada pela estreiteza

da vida prosaica das famílias, mortificadas pela rotina que o poeta canta, com ironia, a hipocrisia dos casamentos e dos recatos sexuais:

Belas não obstante as proibições seculares
que vos condenavam ao casamento sem amor, ao sexo abafado,
(...) moças do Rio Doce de perfume silvestre
hoje pousais no solo abstrato,
amplo solo que a memória estende
sobre o vazio de extintas gerações.³²

As visões deste passado mítico retornam à imaginação do poeta, transformadas em uma coleção de formas inconstantes e fragmentadas, nos balcões enfeitados com moças inocentes e sonhadoras, como janelas que se abrem para o mundo com a mesma “melancólica ambigüidade” das fotografias. O passado vivido nas pequenas cidades ganha assim imagens que, em vão, buscam a sua reconstrução, mas recriam, no amálgama do tempo presente e da imaginação, nas estradas da memória, por sobre trilhas do esquecimento, uma nova história. O mundo acontece, agora, na poesia de Drummond, fora das sombras e dos silêncios, em um ambiente reflexivo, mas menos atormentado. O poeta tenta recriar – transbordado com as novas experiências da vida urbana – o perdido paraíso da infância, em meio às festas do interior e às paisagens dos campos.

Drummond prossegue sua viagem fotográfica e passeia a imaginação nas festas de calendário, onde se “reencontra” com as imagens da sua vida passada e de seu pai, deixando vazar pela memória os detalhes e as pequenas reminiscências tomadas das conversas de comadre e compadre, onde “em urna luminosa” o poeta “conversa e valsa”:

Converso e valso,
discuto compra e venda,
barganha, distrato, promessa de santo,
construção de cerca, briga de galo,
universais assuntos...”

³² PC, p.1415.

Desfia, assim, o seu olhar sobre as fotografias e reinventa sua história dos acontecimentos da vida, como experiências depositadas no poço do esquecimento, remontadas parte por parte, foto por foto e lentamente transformadas pelo olhar – na visão de um “anjinho na procissão”, na lembrança musical das retretas e bandas de música, nas “brigas de galo” e “promessas de santo”, nos “varandões das fazendas” – mesclando este espetáculo visual às imposições do presente, onde a história é o “solo amplo e abstrato em que a memória se estende sobre o vazio de extintas gerações”. O passado converge para o núcleo vazio e volátil do presente, ao folhear das singelas fotos de “folhinha” que expõem, nas dobras dos tempos e dos olhares, as cenas e as imagens ocultas, desveladas pelo olhar e pela decantação dos fragmentos da memória.

Os sete cavaleiros despedem-se da viagem fotográfica mas, Brás Martins da Costa,

(...) fotógrafo amador, repórter certo,
 preservador da vida em movimento.
 Vai-me levando ao patamar das casas,
 ao varandão das fazendas
 à presença patriarcal de Seu Antonio Camilo,
 à rinha política de Seu Zé Batista,
 (...)
 Às invenções de Chico Zuzuna,
 aos garotos descalços de chapéu
 a todo aéreo panorama
 de serra e vale e passado e sigilo
 que pousa, intato, no retrato

“Passado e sigilo que pousa intato no retrato” – há um olhar coberto da cumplicidade do poeta nas imagens emolduradas “de sigilo” nos retratos que expandem o desejo de ressurreição das cenas e dos personagens da sua memória – traço e vestígio de imagens deslocadas no espaço e no tempo. Passado que, no entanto, pousa “intato” na superfície absorvente do retrato onde está fixado o que, um dia, foi imagem viva.

Ressurge nesses atalhos de memória e de esquecimento, por entre “as velhas fotografias”, uma poesia onde se reduziu a carga obsessiva da figura do pai e da infância para abrir-se em outras recordações. Nesses versos o poeta deixa vaziar uma emoção menos carregada de sofrimento e de remorso, por onde se filtra um sentimento apenas furtivo de nostalgia, entrevisto no “varandão das fazendas patriarcais” – nos “garotos descalços”, no “aéreo panorama da serra e dos vales” e na saudosa intimidade de “Seu Antonio Camilo, Zé Batista, Chico Zuzuna”.

Movimentando-se nesse carrilhão de memórias e nessa coleção de retratos, seguindo “a viagem que continua / ontem-sempre, mato-a-dentro, / imagem, vida última dos seres”, despede-se Drummond, num aceno melancólico de cabeça, a relembrar Itabira, fechando o álbum como quem fecha sua última visão mas que, também, se abre em “urna luminosa” para a memória-imagem das cidades e fazendas de Minas – primeiro e derradeiro olhar do poeta.

(...) se graças ao esquecimento, não se pode estabelecer nenhum laço, tecer malha alguma entre si e o momento presente, se ficou em seu lugar, em seu tempo, se conservou sua distância, seu isolamento no côncavo de um vale ou no cimo de uma montanha, a recordação faz-nos respirar de repente um ar novo, precisamente por ser um ar outrora respirado, o ar mais puro que os poetas tentaram em vão fazer reinar no paraíso, e que não determinaria essa sensação de profunda renovação se já não houvesse sido respirado, pois os verdadeiros paraísos são os que perdemos. (PROUST, 1981, p.152)

3.2 Ruy Belo: O Tempo da Poesia

*Porque pelas tuas palavras serás
justificado e pelas tuas palavras.
serás condenado. Mt., 12, 37*

Seja pela história, seja pela língua comum e os laços culturais, há uma relação estreita entre as literaturas portuguesa e brasileira. A literatura moderna brasileira, na qual se destacam Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Jorge de Lima, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, tem em Portugal um paralelo em poetas como Jorge de Sena, David Mourão-Ferreira, Ruy Belo, Sophia de Melo Breyner, Carlos de Oliveira, cujo conhecimento, de parte a parte, frutificou nos anos 60 e estabeleceu alguns diálogos indiretos, mas importantes.

No caso de Ruy Belo cabe destacar a sua grande admiração por Manuel Bandeira, Jorge de Lima e a importância por ele conferida a Carlos Drummond de Andrade. De Drummond, que mais de perto nos interessa, Belo dizia que “todo poeta que faz obra válida modifica a poesia do passado” para daí, ao referir-se textualmente ao poeta brasileiro, comentar que “o leitor de poesia em língua portuguesa só pode ler bem Camões se antes tiver lido Carlos Drummond de Andrade”³³.

Assim, leitor atento de outros poetas, Ruy Belo demarcou seu espaço na literatura portuguesa com uma poesia de grande densidade e de forte conteúdo crítico. Fernando Pessoa é um elo importante na sua educação poética e sua poesia muitas vezes é lida a partir do forte entrelaçamento com a poesia pessoana. O trabalho de Belo pode também assinalar, no panorama da poesia portuguesa do século XX, a transição da Modernidade

³³ MAGALHÃES e FIGUEIREDO, 1989, p.87.

para uma Pós-Modernidade sem, contudo, restringir-se a isso. A crítica também identifica em sua poesia traços neo-românticos com tinturas de um neo-realismo – de muita importância nos anos 60 em Portugal – e, em muitos outros poemas, uma influência da filosofia existencialista e do surrealismo. Belo – cuja formação foi pautada pelo pensamento católico³⁴ – traz para seus poemas uma sensibilidade existencial e estética ligada à temporalidade, carregada de melancolia, num trágico e permanente enfrentamento com a idéia da morte.

Seus poemas relacionam o tempo, a linguagem e a memória, fazendo do estilhaçamento da experiência do tempo vivido a matéria prima de sua poesia. O confronto com o presente cria a tensão que seus poemas transpiram: o passado fragmenta-se na vida atual, a vida converte-se em morte.

Os poemas selecionados³⁵ para este estudo revelam, em seu conjunto, como as memórias evocadas pela fotografia criam uma linguagem poética que descortina em torno de si um movimento fecundo entre o visual e a palavra. Sua poesia, ao voltar-se para a fotografia, traz imagens que revelam marcas de um passado a que não se pode retornar, exceto pela linguagem. Tal como em Drummond, sua poesia gera um processo de transfiguração do tempo presente o que, em Belo, ganha, por vezes, um tom surrealista, ora na seqüência de livres associações de imagens, ora em versos de onde se filtra uma luz onírica, como se percebe, por exemplo, no poema “ Despeço-me da Terra da Alegria”:

Os pássaros da noite povoavam
as túlias desta minha solidão
O juízo severo dos seus olhos
de olhar onde cabia o pensamento
a luz e a sombra de uma geração
precaricamente iluminavam uma alma

³⁴ O poeta pertenceu ao Opus Dei. No início dos anos 60, rompeu com o Catolicismo.

³⁵ Os poemas de Ruy Belo, aqui analisados, foram extraídos do livro *Todos os Poemas,(TP)*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000).

que punha a salvação no mais profundo sono
 Um castanheiro filho descuidado do meio-dia
 de uma ramagem lenta e ondulante
 sorria com sorrisos litorais
 em um jardim em flor do meu desejo ³⁶

Esse é um poema que nos atrai por se tornar, a cada verso, um mergulho consciente do poeta na potencialidade significativa da linguagem. A poesia de Ruy Belo abre um espaço livre para o eu lírico mergulhado no labirinto da memória para dizer do amor, da morte, da infância, dos sonhos³⁷, – a palavra poética ganha contornos e elementos de transfiguração da experiência vivida no tempo presente. O seu trabalho é de permanente atenção a uma poesia que abre caminho para a transformação do real, como quem procura compreender, na solidão e no silêncio, a existência humana e seu inelutável destino.

Com esse sentido, a fotografia ganha, na poesia de Belo, um destaque especial já que abre a possibilidade, no corpo dos poemas, em íntima junção com a palavra, para a busca do tempo passado e que transforma o tempo presente em uma nova experiência de conhecimento.

Paul Valéry nos diz que “uma obra de arte consiste em nos ensinar sempre que não havíamos visto o que vemos”³⁸. Essa afirmativa remete ao pensamento de Barthes que dizia da perda das referências para se refazer o trajeto para um lugar novo. A renovação do olhar, neste processo, deixa o observador com mais possibilidade de alargar a sua visão e de começar a perceber o que sempre esteve a sua volta:

Eis que algumas coisas começam lentamente a se fazer esquecer,
 mal sendo vistas, enquanto outras começam a se fazer notar – ali,
 onde sempre estiveram. É o momento em que o espectador eleva-
 se ao devaneio. Ele aperfeiçoa o espaço dado lembrando-se de um

³⁶ TP, p. 620.

³⁷ A poesia de Rui Belo está inserida em um contexto de uma poesia extremamente lingüística (Poesia 61) e as formulações da Poesia Experimental. Seus poemas são vistos como neo-românticos por alguns críticos.

³⁸ Apud BOSI, Alfredo, “Uma disciplina do olhar” in Folha de São Paulo, 12.12.1998 Banco de Dados da FSP (Almanaque.Folha.Uol).

anterior. Arruma e desfaz suas impressões sucessivas. (VALÉRY, 1991, p. 147)

Assim se passa com a fotografia enquanto um instrumento que, embora fugidio, nos traz a memória de um tempo passado. Em seu estudo sobre a fotografia, Barthes pergunta “Quem poderia guiar-me?”, já que a fotografia esquiva-se, já que é difícil uma abordagem a se fazer acerca dela, sempre invisível, pois não é *ela* que se vê, mas seu referente, que sempre *adere*. Perante certas fotos, Barthes dizia que “preferia ser selvagem, sem cultura, apagar e perder as referências” para refazer o caminho. A fotografia cria um outro corpo. Não se é sujeito nem objeto, “mas um sujeito que se transforma em objeto, um sujeito que se torna espectro”³⁹.

Na poesia de Ruy Belo a fotografia traz à luz imagens espectrais que encontram o espaço do presente acendendo-se em fulgurações – “relâmpago dourado do olhar”⁴⁰ – fazendo brilhar uma constelação de novas energias capaz de recuperar as “vibrações imponderáveis da matéria”⁴¹. Com efeito, a poesia beliana mergulha nas recordações – despertadas pelas fotografias – para modelar, “na superfície lúcida dos sonhos” de onde “voam as palavras” outras imagens que, num certo momento, são “palavras luminosas para mim”. Ainda no poema “Despeço-me da Terra da Alegria”, percebemos este processo de transfiguração do tempo presente, que se apresenta no poema, num derrame onírico e surrealista:

Os peixes negros e dourados das recordações
olhos brilhantes de animais desconhecidos
pequeníssimas flores da memória
relâmpago dourado do olhar
Os cheiros acres das redondas cavidades

³⁹ BARTHES, 1984, P. 27.

⁴⁰ TP, p. 621.

⁴¹ “A placa sensível do fotógrafo não nos desvenda somente os mundos longínquos e as vibrações imponderáveis da matéria” (ANDRADE, *apud* ANTELO, 2004, p. 18).

alguma boca de ouro de onde voam as palavras
 animadas figuras de meu sonho
 abismo de ameaça nalguns olhos
 regiões insondáveis e inacessíveis
 o espanto provocado pelo crime
 liberação total e harmonia
 a superfície lúcida dos sonhos
 os rostos múltiplos trazidos num momento
 palavras luminosas para mim⁴²

O poema caminha por entre sensações óticas – “olhos brilhantes de animais desconhecidos”, “relâmpago dourado do olhar” – olfativas – “cheiro acre das redondas cavidades” – num movimento que cria uma atmosfera de sonhos e de recordações de imagens – “peixes negros e dourados” – trazidas pelo pretérito – “regiões insondáveis e inacessíveis ” de onde se respira a “ameaça nalguns olhos” mas em cujo desfecho – “a superfície lúcida dos sonhos e a luminosidade das palavras” – o poeta aposta a possibilidade do jogo lúcido e consciente no fazer poético. Belo não só traz a experiência subjetiva que modela a linguagem para o seu campo de trabalho, mas procura elaborar, também, uma reflexão sobre o poema.

Drummond, no poema “Edifício Esplendor”, analisado no capítulo anterior, monta um jogo semelhante a partir da lembrança de retratos, de sensações táteis, olfativas e sonoras cruzados em tom de lirismo fantástico, capturados no universo de sonhos e que também “voam” em estrofes impregnadas de angústia e melancolia. Com um certo paralelismo em Drummond, as fotografias nos poemas de Ruy Belo são fragmentos de uma experiência vivida, um meio de aproximação e de distanciamento, imagens cujo arranjo memorial cria conhecimento com a participação dos sentidos.

Essa experiência imagética que assume em Ruy Belo um matiz mais onírico que o habitual em Drummond, revela, além disso, uma relação angustiada com o tempo, o que,

⁴² TP, p.621.

nos seus poemas, ganha um tom denso de tragédia. Belo transfere para a linguagem poética a relatividade temporal, conferindo à paisagem de um mundo em ruínas, um olhar de desafio ao destino - este limite dramático da condição humana, como vemos em “A Flor da Solidão”:

Vivemos convivemos resistimos
 cruzámo-nos nas ruas sob as árvores
 fizemos porventura algum ruído
 traçamos pelo ar tímidos gestos
 e no entanto por que palavras dizer
 que nosso era um coração solitário
 silencioso profundamente silencioso
 e afinal o nosso olhar olhava
 como os olhos que olham nas florestas
 No centro da cidade tumultuosa
 no ângulo visível das múltiplas arestas
 a flor da solidão crescia dia a dia mais viçosa
 Nós tínhamos um nome para isto
 mas o tempo dos homens impiedoso
 matou-nos quem morria até aqui
 E nesse coração ambicioso
 sozinho como um homem morre cristo
 Que nome dar agora ao vazio
 que mana irresistível como um rio?
 Ele nasce engrossa e vai desaguar
 e entre tantos gestos é um mar
 Vivemos convivemos resistimos
 sem saber que em tudo um pouco nós morremos⁴³

Estes são versos que avançam por entre a espessura de silêncio das palavras, expondo a solidão do sujeito poético cujo olhar recolhe a precariedade da existência e compartilha com os homens a singularidade do “nosso coração solitário / silencioso profundamente silencioso”.

O vigor e a beleza desse processo com o qual o poeta vai tecendo o seu compromisso de resistência com a “terra na qual há-de morrer” mantêm com essa

⁴³ TP, p.277.

experiência imagética, um diálogo que faz da sua linguagem poética uma possibilidade de aproximação com a experiência passada:

Não cabe dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. (...) Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Pretérito com o Agora presente é dialética: não é algo que se desenrola, mas uma imagem fragmentada. (BENJAMIN, *apud* HUBERMAN, 1998, p.114)

Os poemas de Ruy Belo mostram este jogo – recuperação de um desejo / reposição das experiências perdidas - como matéria esquecida pela memória e ficcionada pela lembrança. Sua poesia, do ponto de vista formal, vai se construindo apoiada numa respiração rítmica em sucessivos jogos fonéticos marcando o movimento dos versos “E o vento que te envia a primitiva primavera” – “o vento do inverno o vento do verão” – “eu sei que é vão o vento e lento o sono⁴⁴” – e que busca nos traços da memória, recuperar o trajeto, o percurso, como no poema “Mas que sei eu”:

Mas que sei eu das folhas no outono
ao vento vorazmente arremessadas
(...)
Eu sei que é vão o vento e lento o sono
e acabam coisas mal principiadas
no ínvio princípio das geadas
que pressinto no meu fundo abandono

Nenhum súbito súbdito lamenta a
a dor de assim passar que me atormenta
e me ergue no ar como outra folha
qualquer. Mas eu que sei destas manhãs?
As coisas vêm vão e são tão vãs
como este olhar que ignoro que me olha⁴⁵

⁴⁴ TP, p. 349.

⁴⁵ TP, p. 278.

A leitura de Ruy Belo nos confronta com uma consciência aguda do limite da memória, no sentido que o poema beliano persiste em afirmar o sinal indelével da mortalidade marcando, assim, uma fronteira para a palavra que é sentida no seu vazio: sintoma do esquivo absoluto que busca traduzir. As lembranças, nos seus poemas, estão associadas a um esforço de permanência, de uma busca de si mesmo em memórias que despertam à vista de um detalhe, ao toque de uma sensação, em contraste com o fluir incessante e corrosivo do tempo:

Somos quem fomos caminhamos tão de leve
 que nem a morte se lembraria
 nem mesmo a monstruosa flor de outros destinos
 A tarde é tudo e tudo são caminhos
 somos eleitos cúmplices da hora
 (...)
 Por instantes sou eu ninguém morreu aqui
 ó minha vida esse processo que perdi ⁴⁶

Camilo Pessanha, leitura atenta de Ruy Belo, foi mestre de uma sensibilidade única para modelar uma poesia lírica que canta o destino humano frente ao tempo e à volatilidade da vida, como vemos no seu conhecido soneto “Imagens que passais pela retina”:

Imagens que passais pela retina
 Dos meus olhos, por que não vos fixais!
 Que passais como a água cristalina
 Por uma fonte para nunca mais!...

Ou para o lago escuro onde termina
 Vosso curso, silente de juncais,
 E o vago medo angustioso domina,
 – Por que ides sem mim, não me levais?

Sem vós o que são os meus olhos abertos?
 – O espelho inútil, meus olhos pagãos!
 Aridez de sucessivos desertos...

⁴⁶ TP, p. 279.

Fica sequer, sombra das minhas mãos,
 Flexão casual de meus dedos incertos,
 – Estranha sombra em movimentos vãos⁴⁷.

Ruy Belo busca captar e fixar, também, de maneira intensa, esse pulsar interior da vida, da voz e do olhar, no reconhecimento de si mesmo em imagens que se esvaíram no tempo. A sua sensibilidade também produz, nos poemas, uma linguagem de lirismo que desemboca numa dramática busca do sentido da existência e que, de maneira recorrente, leva a um labirinto temporal que conduz ao lugar da infância perdida:

Tragam-me tudo menos a infância a
 infância é um lugar de sofrimento
 o mais secreto sítio para a solidão
 Mas se é tudo o que têm para dar-me
 a luta corpo a corpo contra cada coisa
 quer ela assuma a viva víbora de um rio
 quer se congregue ou se corrompa como uma maçã
 quer ela enfim adote a pérfida estratégia da manhã
 que me falem do mundo nunca da infância
 ou então me dêem a infância hoje em dia
 e jamais hoje aquela infância então

Renasce neste largo a minha infância
 a minha vida tem aqui nova nascente
 e jorra de repente com o ímpeto do início
 O tempo não passou ou só a consciência
 que provisoriamente sinto de voltar alguns anos atrás
 a sensação que sei de refletir sobre esse tempo
 de ser um espectador de sucessivos sucedidos dias
 de não viver apenas não viver sem sequer saber que vivo
 num espaço demarcado onde as coisas e os homens
 eram tanto que eram simplesmente
 só essa consciência e sensação me fazem suspeitar
 de que passou o tempo que nunca passou⁴⁸

A experiência vivida vai se condensando em fragmentos descontínuos, partes de um todo que se tenta, em vão, remontar, no ritmo entrecortado da memória. Este é um

⁴⁷ PESSANHA, *Poesia e Prosa*, Rio de Janeiro, Agir, 1977.

⁴⁸ *TP*, p. 543.

processo de retomar, abandonar, remontar - de quem assume a poesia como uma linguagem capaz de reinventar o mundo – “a luta corpo a corpo contra cada coisa / quer ela assuma a viva víbora de um rio/ (...) quer se corrompa como uma maçã”.⁴⁹

Sua poesia vai deixando aflorar o sentimento de melancolia frente ao real, tecendo um fio de desencanto em torno do seu destino – “espectador de sucessivos sucedidos dias” – e que deixa gravado, no contexto poético, o sentimento do sujeito lírico que se sente imerso no sofrimento ditado pela solidão – “infância é um lugar de sofrimento/ o mais secreto sítio para a solidão” – e mais adiante – “de não viver apenas não viver sem sequer saber que vivo”⁵⁰. Além da perda do sentido lúdico da infância e do triste sofrer no taciturno presente, a melancolia beliana revela um viés da nostalgia portuguesa modulada por uma outra tristeza, essa cultural, entranhada no imaginário do povo português – a derrocada da identidade nacional agravada pelo mal-estar da ditadura salazarista que se arrastou no tempo e marcou a escrita do poeta.

São clássicas as reflexões tecidas em torno do problema “tempo”, um dos elementos centrais da sua poética, comprimida – à semelhança de Drummond – entre dois tempos o passado e o presente, e polarizada entre o tempo que dissolve (“detergente”) e o tempo dos mágicos instantes e lugares – a infância, os jogos, a praia, os campos, as casas, as fotografias, o cinema e de onde se arrasta e surge a interrogação da morte que o poeta sente como “meu planeta desde a mais tenra idade”. Pedro Serra lê o *topos* da infância em Ruy Belo como a visibilidade que sua poesia confere a “um futuro negativo que é a onipresença de uma morte sempre a vir”⁵¹

Os poemas em torno das fotografias abrem um jogo entre presente e passado, entre imaginação e representação, entre ausência e presença, aparência e simulacro e se relaciona

⁴⁹ TP, p.543.

⁵⁰ TP, p. 540.

⁵¹ (SERRA, 2003, p.99).

com o que Barthes chamou de “princípio da aventura”. Como tal são as fotografias, tomadas como objeto de alguns dos extensos poemas de Ruy Belo, fonte inesgotável de incursão em mundos que se abrem do poeta ao leitor, criando uma comoção particular, despertando sentimentos da mais pura subjetividade:

(...) não tenho necessidade de interrogar minha comoção (...) para me interessar por uma foto; podemos: seja desejar o objeto, a paisagem, o corpo que ela representa; seja amar ou ter amado o ser que ela nos dá a conhecer; seja espantarmo-nos com o que vemos (...) eu gostaria de saber o que, nessa foto me dá o estalo. Assim parecia-me que a palavra mais adequada para designar (provisoriamente) a atração que sobre mim exercem certas fotos era aventura. (...) Neste deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo.(...) A própria foto não é animada, mas ela me anima: é o que toda aventura produz. (BARTHES, 1984, p.36/37)

Benjamin, no clássico ensaio *Pequena História da Fotografia*, lembra que, apesar de todo o detalhamento no trabalho do fotógrafo, subsiste na fotografia um sentimento misterioso que, de repente, inflama a visão do espectador. Essa faísca cria um conduto entre o observador e o referente da foto fundindo diversas temporalidades naquele preciso instante em que o olhar encontra a imagem fotográfica:

(...) apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás (BENJAMIN, 1985, p.94)

Na esteira desse movimento articulado em torno da fotografia, nesse jogo entre tempo e memória, em que se evidencia uma superposição de estratos temporais, é Proust quem nos diz do “nevoeiro das lembranças” que tolda a possibilidade da consciência, e

que, ao revolver o terreno da memória, produz uma mistura do tempo presente e da imaginação criando novos mundos por entre a sombra das experiências passadas – um pano de fundo comum à poesia de Drummond e de Ruy Belo:

Sentimos muito bem, ao percebermos o olhar vendado pela lembrança, cansado de tanta adaptação a épocas tão distintas, não raro tão distantes, o olhar enferrujado dos velhos, sentimos muito bem, que sua trajetória atravessando a sombra dos dias vividos, vai aterrisar a alguns passos à frente deles, na realidade a cinquenta ou sessenta anos atrás. (...) Eu busquei (...) fazer aflorar na consciência fenômenos inconscientes que, completamente esquecidos, e que estão, às vezes, situados muito longe no passado (...) e (lembranças) localizadas a uma grande distância e porque eram cada uma, um mundo. (PROUST, *apud* BRASSAI, 2005, P.126 / 127)

Ruy Belo escreve como quem vai experimentando cada vez mais fortemente a precariedade do ser humano, imerso no tempo inexorável que o arrasta em direção à morte, numa marcha indiferente, captando a percepção dos acontecimentos passados – agora revelados pelas fotografias – o aqui e agora que, um dia, também terá fim.

De outro lado, sua poesia está também marcada não só pelo valor singular da linguagem poética, mas, também, pelo relevo que dá à metáfora e a densidade que confere às imagens num movimento de resistência ao tempo.

O mundo que se extraviou, em meio à existência, ganha, em sua poesia, a possibilidade de prospectar nas camadas superpostas da memória, o ser que a originou. O sujeito lírico que emerge daí, em meio às lembranças do passado que se estampam no tempo presente, dialoga intensamente com a palavra de Deus e com a sua morte, com Camões e o fracasso do passado colonial, com o romantismo e com Fernando Pessoa, com Eliot e o fragmento, com a infância, com a fotografia e com o cinema.

Enquanto que, em Carlos Drummond de Andrade, a fotografia diz respeito a um processo de perda e simultânea recuperação entre a experiência vivida e o desejo de sua

retomada, em Ruy Belo a fotografia é uma linguagem que tenta exorcizar a relatividade temporal, buscando, em meio à precariedade da existência, fixar a experiência do indivíduo e de seus personagens, na tentativa de trazê-los de volta à vida.

A presença da fotografia na poesia beliana está associada quase sempre à imagem feminina e a reminiscências autobiográficas e, num outro sentido, diferentemente de Drummond – que se fixa obcecado pelos laços familiares perdidos – prende-se a uma vã tentativa de resgate de objetos e de pessoas que participaram de suas experiências de vida amorosa.

No entanto, na poesia de Ruy Belo, além do fascínio pela morte, a fixação que o persegue é a busca de uma linguagem que se torne um instrumento que alargue o visível e o torne tributário da poesia enquanto aventura da palavra, como vemos em “Orla Marítima”:

O tempo das suaves raparigas
 é junto ao mar ao longo da avenida
 ao sol dos solitários dias de dezembro
 Tudo ali pára como nas fotografias
 (...)
 Ali fica o retrato destes dias
 gestos e pensamentos tudo fixo
 (...)
 De terra vem a água e da água a alma
 o tempo é a maré que leva e traz
 o mar ás praias onde eternamente somos⁵²
 (...)

Ruy Belo traz para a escrita esse processo de luta contra o tempo esquivo, permanente tensão entre a fugacidade e a perenidade, perscrutando com as palavras as dimensões ocultas dentro de si mesmo. Ao poeta soa possível desvelar as sombras do seu

⁵² TP, p.234.

pretérito, redescobrando nas fotografias o fio que recupere o seu percurso de vida, mas que acaba por apontar a sua fragilidade e impotência.

Nos poemas em que predomina a experiência com as imagens fotográficas, Belo experimenta os caminhos da “aventura da linguagem” procurando, no entanto, firmar seu trabalho com a lucidez que marcou a trajetória da sua poesia em Portugal.

É principalmente nos livros *Homem de Palavra[s]* e *Transporte no Tempo*, publicados no final dos anos 60, que encontramos uma escrita poética cujo pano de fundo é a fotografia, como: “A Rapariga de Cambridge” e “Orla Marítma” de *Homem de Palavra[s]*, “Primeiro Poema de Madrid”, “Solene Saudação a uma Fotografia” e “Elogio a Maria Tereza” de *Transporte no Tempo*. Há nesses poemas temas que se entrelaçam de maneira recorrente: o fluxo do tempo, a memória, a fugacidade da vida, a reflexão sobre a morte.

No capítulo anterior, o estudo dos poemas de Carlos Drummond de Andrade mostrou que, tanto o tempo como a memória são elementos de uma poética que transfiguram a experiência vivida e o tempo presente. Em Ruy Belo esse processo também se afirma, principalmente na linguagem, enquanto um fenômeno que traduz uma ausência profunda da relação do poeta com as coisas do mundo. É dessa forma que a presença da imagem fotográfica ganha relevo em seus poemas: presença e signo da ausência, olhar que traz o sinal de uma perda inevitável – cisalhamento irremediável do presente com a experiência vivida, gravando seus versos com o sinal da impossibilidade.

Na poesia de Ruy Belo a memória aparece menos como uma conexão que retém informação e conhecimento e mais como uma instância onde a consciência da perda se

afirma e, por isso mesmo, há nos seus poemas a reverberação de um desejo inquieto, manifesto nesse jogo de imagens que busca a retomada incerta daquilo que se extraviou.⁵³

As fotografias parecem ter o poder de recuperar o passado e exibir um simulacro do mundo real que, no entanto, se desfaz em espectro e equilibra-se no limiar do mundo dos vivos e dos mortos, criando um desequilíbrio temporal entre a coisa e sua imagem. O objeto fotografado não coincide com sua imagem e, por menor que seja esta distância, cria-se um abismo entre eles. A fratura entre esses dois mundos, o poeta a converte em poesia, o que, no caso de Ruy Belo, ganha contornos de uma experimentação que vai se entrelaçando “em tantas entrelinhas”, em caminhos de sonhos e de livre associação de imagens, tal como vemos no “Primeiro Poema de Madrid”:

Que por todos se faça a poesia
 que quebre a solidão nítido nulo
 a solidão das armas aves quarteirões
 a solidão do quarto a solidão de kafka
 (...)
 Não mais cresça a criança fique fixa
 imóvel mais real que nas fotografias
 Estava a sonhar de velhos mais estúpidos
 do que os teus ó diogo coelhinhos
 Há tantas entrelinhas parecem dançar
 na rasa noite ralos de castela
 et mourir à madrid le coeur brisé
 salamanca unamuno bação o alentejo
 Cada dia se torna mais difícil ser deus
 e eu sozinho aqui à noite suicido-me de sono
 vindo do vento vasto do inverno
 suicídio sim o único problema⁵⁴

A fotografia aqui é o retrato de Diogo, filho do poeta, que ao seu olhar converte-se na imagem da infância intemporal com seus coelhinhos de brinquedo, imobilizado na fotografia, eterno em sua fixidez. No dizer de Margarida Braga Neves, Ruy Belo, em seus

⁵³ Perguntado se tem boa memória, o poeta responde: “Péssima. Aliás, mais do que a vida, mais do que o sono, do que eu gosto é do esquecimento.” (BELO, 1984, p.37)

⁵⁴ TP, p.291.

versos, “manifesta de forma imperativa, o desejo de conter o instante temporal por entre diques de palavras: ‘Não mais cresça a criança fique fixa / imóvel mais real que nas fotografias’, avultando o caráter performativo da linguagem que permite cristalizar um instante único e irrepitível – imune ao tempo, eterno”.⁵⁵

É Benjamin quem nos diz, da poesia de Baudelaire como uma resistência inútil contra o tempo corrosivo: “Baudelaire não escreve só para contar um passado desaparecido, mas muito mais, para opor à destruição a frágil perenidade do poema; a escrita descreve o trabalho do tempo e da morte, mas, ao dizê-lo luta contra ele”⁵⁶

A poesia de Ruy Belo, que vive o mesmo desassossego, a mesma tensão, tem foco na força e, ao mesmo tempo, na fragilidade da memória que cria um desejo de recuperação das coisas do passado, mas que, também, anuncia a certeza da morte como destino inexorável. Essa tensão e angústia são marcadas pelo olhar do poeta que transfigura esse mal-estar existencial com a força imagética da sua poesia.

No dizer do próprio poeta, “a poesia é a forma por excelência do exercício da sabedoria da linguagem, é uma aventura da linguagem”⁵⁷. No mesmo texto, mais à frente, Belo afirma que “a poesia mete-se pelos olhos a dentro, é uma forma de visão que ensina a ver”⁵⁸. O poeta sente-se inundar de amor pela palavra poética que, pela sua força imagética, pela sua liberdade de forma e de sentido, além de conferir fluidez e liberdade aos versos torna possível a fusão de imagens e de tempos diversos.

(...) Mas a palavra poética é mais rica que a própria coisa individual. É surpreendida como relação. É um pequeno mundo cheio de amor. É o pretexto para uma emoção que é ela própria e que o poeta transmite como a viveu”. (BELO, 1984, p.73).

⁵⁵ Margarida Braga Neves, 1999, in Revista Relâmpago, nº 4, Lisboa, p. 19.

⁵⁶ (BENJAMIN *apud* GAGNEBIN, 1997, p.153).

⁵⁷ (BELO, 1984, p.248).

⁵⁸ (BELO, 1984, p.251).

Tempo, memória e imagem são elementos aglutinadores da poesia de Ruy Belo alargando a possibilidade que faz da escrita poética a resistência possível contra o esquecimento, paradoxo para um poeta que diz que gosta de esquecer.⁵⁹

“Orla Marítima” é um desses poemas feitos com o olhar sobre uma fotografia, de onde o poeta deixa fluir este jogo da “maré que leva e traz”, da experiência da imagem e da palavra, do que fixa e se esvai “no tempo das suaves raparigas”, dos olhares por sobre o mar e os rios, da música que reacende a lembrança das praias onde “eternamente somos”:

O tempo das suaves raparigas⁶⁰
 É junto ao mar ao longo da avenida
 ao sol dos solitários dias de dezembro
 Tudo ali pára como nas fotografias
 É a tarde de agosto o rio a música o teu rosto
 alegre e jovem hoje ainda quando tudo ia mudar
 És tu que surge de branco pela rua antigamente
 noite iluminada noite de nuvens ó melhor mulher
 (...)
 Mudança possui tudo? Nada muda
 (...)
 Somos crianças feitas para grandes férias
 (...)
 Ali fica o retrato destes dias
 Gestos e pensamentos tudo fixo
 (...)
 Da terra vem a água e da água a alma
 o tempo é a maré que leva e traz
 o mar às praias onde eternamente somos⁶¹
 (...)

Do poema desprende-se um tempo que funde passado e presente na superfície ambígua das fotografias e invade o espaço do real “junto ao mar e ao longo das avenidas” e conduz o sujeito lírico a recordar a mulher que agora, aos seus olhos “surge de branco

⁵⁹ Ver nota 52.

⁶⁰ Aqui temos um verso que dialoga com Antonio Nobre, poeta português que primeiro cantou, no seu único livro *Só* – “soneto nº4”, “as suaves e frescas raparigas”.

⁶¹ *TP*, p. 234.

pela rua antigamente”. Trazidas pela memória, “as suaves raparigas” são agora o “És tu que surge” na imagem fotográfica, “iluminada e de branco” imagem cristalizada no instante mágico da noite “dos solitários dias de dezembro”. O tempo estende-se da “tarde de agosto” aos “solitários dias de dezembro” e salta das fotografias para fixar-se na escrita poética. “Nada muda”, no entanto, e permanecemos, “(somos) crianças feitas para grandes férias”. A sua imaginação volta-se para a infância procurando fixar, no poema, a eternidade dos gestos mergulhados na maré do tempo que “leva e traz o mar às praias”. A imagem fixada na fotografia parece conferir imunidade ao tempo, mas, paradoxalmente, também o dissolve no esquecimento da água e na areia das praias “onde eternamente somos”... a existência é um castelo de areia que a maré anônima do tempo corrói.

Vemos, desse modo, na poesia de Ruy Belo, como o tempo, as imagens e a fotografia – memória e linguagem - encontram a sua articulação nas imagens trazidas pelos poemas e a forma como essa temporalidade é a experiência mesma da linguagem ao encontro da qual caminha o poeta, olhos transbordantes da vida passada que se dissolve no tempo presente. É esse instante emoldurado pelo recorte das fotografias, onde os tempos se fundem numa espuma difusa de lembranças que deixa o poeta ferido de morte, perdido no caminho impossível de reencontro do seu passado.

Em outro poema, também do livro *Transporte no Tempo*, “Solene saudação a uma fotografia”, reconhecemos um movimento semelhante de enfrentamento da morte e represamento do tempo, a partir da lembrança de um vulto feminino numa fotografia apanhada ao acaso, em meio a objetos do cotidiano. Da foto salta um vulto feminino, luminoso, volátil e marinho, “helena sorridente e inocente como uma criança, (...) helena como que translúcida e não menos transparente / do que se fosse alma esse corpo que ela totalmente é” mas que lhe transmite a sensação da perda irremediável – “helena que perdi e tanto mais perdi (...) helena que deixei e quase nem saudei / quando como uma folha o

tempo me a levou / e me matou à vista numa esquina ou curva (...) definitivamente ausente”⁶².

As lembranças vão surgindo num caudal de imagens, em versos de livre associação, onde o nome helena é repetido à exaustão, constatando o irremediável afastamento – “helena inacessível, helena inexpugnável, (...) helena perturbante, (...) helena desconcertante, (...) helena deste outono madrilenho” que se afirma, em meio às imagens do outono de Madrid, no verão passado da fotografia. O poema vai trilhando este caminho de múltiplas lembranças e sentimentos dispersos em fulgurações de instantes, em oposição ao desejo de proximidade de helena mulher. A fotografia de helena confunde-se com as lembranças de helena – “frágil flor” “helena inacessível” – aguçando o sentimento de solidão e de distância do poeta cujo olhar é para “helena que comove um homem que se isola / mais sozinho na vida que num quarto / ao fundo de um comprido corredor(...)”⁶³

O jogo da fotografia é marcado por essa compulsão do olhar diante da memória que revolve, no mundo presente, as imagens extraviadas do passado mas as devolve ao pretérito – numa antevisão da morte – tentativa inútil de recuperar o “tempo detergente que nos lave que nos leva quanto tínhamos de gente”. O lúdico desemboca no lúcido, na medida em que este jogo da intuição é dominado por um trabalho reflexivo voltado para a construção dos poemas. Os versos estendem-se em livre composição, sem pontuação, em fluxos e refluxos, em proximidade e distância, sutis aliterações e livre associação de imagens, assemelhando-se à vida corrente do mundo moderno.

As fotografias vão se dispondo nos poemas como meios de mobilização das lembranças e das imagens do passado, portadoras de uma multiplicidade de histórias, emoções e sentimentos, escavados pelo olhar do poeta. Embora como espaços

⁶² TP, p.320.

⁶³ TP, p.320.

fragmentados, cada uma das imagens fotográficas indica uma virtual proximidade com o passado, recorte de um acontecimento que acaba por se revelar, no entanto, como pura distância:

helena tão discreta no recorte de seus gestos
 na forma de vestir no corte do cabelo
 que tenta mas em vão dissimular que é bela
 (...)

helena recortada contra a pedra contra o mar redondo da baía
 helena vertical dúctil porém em tão frágil figura
 helena sorridente e inocente como uma criança
 mas no fundo talvez superiormente maliciosa
 milagre de mulher deus que talvez procure(...)

única metafísica possível para quem volta em verdade hoje da vida
 com a concha das mãos acumuladas do vazio
 (...)

helena que perdi e tanto mais perdi
 helena já definitivamente ausente quando se me apresentou⁶⁴

O desejo do poeta, ao olhar Helena numa fotografia achada ao acaso, é trazê-la do passado, tê-la ao seu lado – “E de novo de súbito a helena viva aqui numa fotografia”. Helena é o espectro que “surge de branco pela rua antigamente” – mas tornada presente aos olhos do poeta, como se fosse ela própria a sair do retrato, desvencilhando-se de um labirinto de lembranças, mas deixando-se aprisionar pela imaginação do sujeito que a contempla.

Em Drummond, os personagens “voam da moldura dos retratos”, podem “desaparecer no lusco-fusco / esconder-se no fundo dos móveis ou nos bolsos de velhos coletes”⁶⁵. São como retalhos da memória que, no entanto, se esvaem à primeira tentativa de captura. Já em Ruy Belo as imagens – quase sempre imagens femininas, solitárias na sua expressão fotográfica - parecem retornar e misturar-se ao cotidiano do poeta. Helena sai do verão onde se deixou fotografar e se incorpora ao outono em Madrid.

⁶⁴ TP, p.320.

⁶⁵ Poema “Viagem na Família”.

Helena é imagem perdida, reconhecida pelo poeta como uma presença enganosa, misturada aos objetos do cotidiano e aos escombros da memória. O poeta, de forma irônica, como que compensando a solidão que o cerca, frustrado e atrapalhado por um impossível reencontro, apenas consegue murmurar uma “solene saudação” à helena que, impassível, o olha do retrato:

E eu ao descobri-la ali perdida na fotografia
entre diapositivos e agendas caixas de comprimidos
botões de punho livros algodão sobre a mesa-de-cabeceira
só consigo cumprimentá-la atrapalhadamente
(...)
helena passou bem vossa excelência?

Pedro Serra comentando outro dos poemas de *Transporte no Tempo* – “O Girassol de rio de onor” (TP, p.326), identifica na poesia de Belo essa verdadeira obsessão de represar o tempo, de ver nas fotos e nos retratos, o poder de fixar o instante das coisas do mundo, “o momento único em que a sua unidade não é estilhaçada pela passagem do tempo” (SERRA, 2003, p.92).:

nós que não temos e nunca tivemos
coisa pequena como uns palmos de país
pomos tudo o que somos nestes seres que passamos
e nos fixamos só em certas fotografias que tiramos
Era aquele julgo juro o girassol de há anos
mas nós que como sombras aqui passamos
porventura seremos o que éramos há anos? ⁶⁶

No capítulo dedicado a Drummond, destaca-se uma reflexão de Walter Benjamin a respeito do processo de constituição de uma imagem dialética. Esse processo era visto como a fulguração de um relâmpago, o choque do pretérito com o

⁶⁶ TP, p. 326.

Agora que acontecia numa constelação de imagens. Esta é uma reflexão puramente imagética e nos fala não só de processo, *mas também de fratura, de distância* e Benjamin mostra que esse efeito de reconhecimento permanece inexprimível enquanto não se confronta com seu próprio destino.⁶⁷ E o que Serra assinalou na poesia de Ruy Belo, recupera, de uma certa maneira, esse pensamento:

Fixamo-nos apenas em fotografias. Arriscaria mesmo mais, dizendo que os conteúdos recolhidos pela memória afloram na consciência como fotografias, isto é, como fulgurações de instantes. O instante é imobilizado como um inseto em âmbar. E a palavra, deste modo, visa conservar algo da realidade das coisas. (...) O tempo que é essencialmente alterizante, é agente da sua constante destruição. Por outras palavras, se no tempo as coisas – e os seres – exibem a sua mortalidade, na palavra fotográfica contrapõem-se a esta lógica mortal. (SERRA, 2003, p. 93)

A inquietude manifesta na escrita beliana tem uma forte motivação no confronto com o seu destino. Assim é que, em cada fotografia, em cada retalho de memória, o poeta experimenta a impossibilidade de permanência diante de um tempo que segue no estilhaçamento das coisas do mundo. Esse é um processo onde se acentua a perda das referências, a criação de escombros e que marca a indagação da precariedade da memória devorada pelo tempo – “mas nós que como sombras aqui passamos / porventura seremos o que éramos há anos?”.

Em outro poema extraído de *Homem de Palavra[s]* – “A rapariga de Cambridge” – a fotografia de uma jovem rapariga, impressa em um postal, cria um forte impacto aos

⁶⁷ Para Benjamin a imagem dialética produz uma leitura crítica de seu próprio presente (...) e nesse movimento de choque (do pretérito com o Agora), ele via a “verdade carregada de tempo até explodir” DIDI-HUBERMAN, 1998, p.183).

olhos do poeta, comunicando-lhe uma atração incontida pela desconhecida “rapariga anônima estendida no relvado / ao sol distante de um colégio de cambridge”.⁶⁸

“A Rapariga de Cambridge”, imagem de um postal, inocula no poeta um profundo e súbito desejo de conhecê-la totalmente, fundindo na sua imaginação dois momentos da fotografia: o instante congelado do retrato - perdido na espiral do tempo - e o momento em que contempla a foto.

Tempos diversos, comprimidos e justapostos na mente do poeta, comunicando-lhe essa estranha sensação de afeto, nomeada por Barthes como o *punctum* da fotografia, e como vimos, também, em Drummond, no poema “Os Mortos de Sobrecasaca”, capaz de criar uma relação solitária que “existe enquanto ele (o observador) existe” – como um vetor de desejo, de afeto e, paradoxalmente, da morte presente na emanção espectral da foto. Barthes dizia da literal irradiação do referente na imagem fotográfica, que atinge o observador como os raios de uma estrela e o agrega o *studium* da fotografia:

Queria conhecer intimamente conhecer
a rapariga anônima deitada no relvado
(...)
Perdida na distância nem sei bem
se é uma mulher se rapariga
(...)
Sei apenas que lê não sei o quê
e é simples objeto recortado
na margem verde intensamente verde
após a água mansa que reflete os edifícios
Urgente é conhecer aquela que só veio num postal
(...)
O meu reino pela rapariga de cambridge
Se eu a conhecesse mas no momento da fotografia
sentindo agora o que à distancia sinto
pode dizer-se que seria feliz
Só assim o seria finalmente
há uma força obscura que mo diz⁶⁹

⁶⁸ Blanchot diz da essência da imagem, dela se mostrar inacessível e mais misteriosa que o pensamento íntimo, “trazendo essa presença-ausência que faz a atração e o fascínio das sereias”.BLANCHOT, apud BARTHES, 1984, p.157.

⁶⁹ TP, p.213.

No postal, foco da atenção de Belo, a rapariga desconhecida é “simples objeto recortado” contra a paisagem, mas, aos olhos do poeta o que interessa neste breve e curto instante não é senão aquela que é urgente conhecer, que é urgente recuperar para a vida, não importando meios e nem dificuldades. “O meu reino pela rapariga de cambridge” num mote shakespeariano que o inunda da única torrente de felicidade possível – naquele momento de êxtase em que a sua fixação é apenas a imagem que o olha do postal. A natureza desse impulso – que tem um conteúdo depressivo pela impossibilidade de resgatar o instante temporal da fotografia - é ditado por uma irresistível atração advinda de uma “força obscura” identificada por Barthes e referida por Júlia Kristeva:

Somente a sublimação resiste à morte. O belo objeto capaz de nos enfeitiçar no seu mundo nos parece mais digno de adesão do que qualquer causa amada ou odiada de ferimento ou de pesar. A depressão o reconhece e concorda em viver nele e para ele, mas essa adesão não é mais libidinal. Ela já está desligada, dissociada, já integrou em si os traços da morte significada como indiferença, distração, leviandade. A beleza é artifício, ela é imaginária. (KRISTEVA, 1989, p. 97)

Outro poema, “Elogio de Maria Teresa”, é um olhar do poeta sobre a relação com sua mulher que pensa poder recuperar para a vida junto com os espaços e os acontecimentos que os acompanharam desde o “sítio suburbano onde primeiro vivemos e juntos suportamos com surpresa a solidão” até “os verões de Saint-Michel e os retratos de Saint-Malo”⁷⁰. Belo “traz” Maria Teresa⁷¹ de volta através da (e na) fotografia, a partir da qual a memória mergulha e reencontra outros momentos e outros retratos – “Conheço outros retratos teus onde também estás viva”.

⁷⁰ TP, p. 330.

⁷¹ Maria Tereza Belo, esposa do poeta, responsável pela edição mais recente de sua obra poética *Todos os Poemas*.

A fotografia de Maria Tereza, como via de regra em Belo, surge inesperadamente em meio ao cotidiano e deflagra múltiplas lembranças levando o poeta a repensar inúmeras experiências de vida e a interagir com a imaginação no momento mesmo em que olha a fotografia: projeta seus anseios, monta expectativas do presente em direção ao futuro, refaz seus projetos e entrega-se aos seus desejos.

O poema é o canto dessa manhã num “bar de Milão onde olho o teu retrato e espero o pequeno-almoço / saboreio as cervejas em jejum tomadas / e começam de súbito a chegar aos meus ouvidos / inesperados os primeiros acordes do concerto imperador”⁷². O poema é o bar e é o retrato, é o pequeno-almoço e a cerveja, é a súbita lembrança de Maria Teresa como também foi a de Helena – imprevisível em meio às coisas do cotidiano – misturada, agora, aos *inesperados* acordes do concerto imperador. O sabor (e o saber) do ocasional e dos acontecimentos do dia-a-dia fluem das recordações trazidas pelo retrato que lhe entrega “o sorriso claro e cristalino” de Maria Teresa, sua “graça inesperada”, “branca fresca” e luminosa presença que aguça e reaviva em Belo a certeza que um dia estará morto e apartado de tudo isso.

As fotografias, nos poemas de Ruy Belo, surgem de repente, são apanhadas em meio a objetos banais do cotidiano e provocam alterações no momento imediato. O poeta experimenta mudanças na consciência e na forma de (re)ver o tempo atual, por conta desse processo que decanta o pretérito no presente e – longe de ser determinado – abre-se, ao contrário, em múltiplas possibilidades. A fotografia representa muito mais que a simples figura da esposa, já que entrelaça as lembranças e os espaços onde se encontram as emoções atuais e as recordações do passado, reavivando a tensão desse conflito temporal problematizado pelo poeta:

⁷² Concerto Imperador, de Beethoven, conhecido como uma composição que abre espaços musicais ilimitados.

São retratos diferentes de quem foste um breve instante
 e nele floriste e apenas não murchaste
 por haveres ficado um pouco mais em tais fotografias
 (...)
 Se nuns mais do que em outros sem exceção desponta
 a madrugada que era e é esse teu riso claro
 quem primeiro falou de riso claro
 talvez houvesse ouvido a água quando corre sobre os seixos de
 um ribeiro
 talvez a houvesse visto branca e fresca
 mas teve de inventar pra conquistar essa metáfora
 quando eu que te ouvi rir não fiz mais que ouvir
 e sei que o som da água imita o teu sorriso
 Talvez dentro de séculos se não fale já de ti
 coisas aliás sem maior importância
 que a de não ter deixado o teu retrato
 em qualquer dos museus esparsos pelo mundo
 Eu estarei morto e pouco poderei fazer
 por ti simples mulher de minha vida
 Mas isso não importa esta manhã
 este bar de milão onde olho o teu retrato ⁷³

Nesse poema, os sentimentos dispersos, a catedral musical de Beethoven, as lembranças dos amores com Maria Tereza, os lugares que marcaram seu romance, a recordação do afeto da esposa, o desejo e a melancolia do amor, as cervejas, a Praça São Marcos, os tempos diversos comprimidos no retrato de Maria Tereza, a presença e ausência na fotografia, tudo isso se funde e se confunde num só instante único, irrepitível e primoroso para a subjetividade do poeta – o espaço-tempo de sua existência que se afirma como viva experiência em cada um de seus versos.

O olhar que se volta para a fotografia de Maria Tereza inverte o sentido temporal a partir da “mesa do bar de milão” e neste fluxo e refluxo mostra a impossibilidade de retomar a personagem no tempo em que ela se mostra nos retratos. Esse processo de montagem e de remontagem dos fragmentos trazidos pela memória e estilhaçados pelo tempo que se consome naquele exato instante em Milão é o processo que reconfigura a

⁷³ TP, p.330.

memória enquanto instrumento de escavação do passado e dos diversos tempos, imagens e sentimentos que nela se empilharam. O poeta vive a inelutável necessidade (e impossibilidade) de buscar as lembranças em meio às ruínas e aos escombros do passado que vai tentando recuperar na coleção dos tempos presentes, naquilo que, agora, se torna o seu tempo futuro.

Caberia aqui, chamar a atenção para uma tipicidade da poética beliana – a da linguagem que trabalha para forjar referências para as coisas do mundo na medida em que as torna ausentes – e a do tempo que, em seu fluxo inelutável, torna-se presente no mesmo instante em que já é passado. Essa tensão temporal marca a poesia de Ruy Belo – e nada melhor que a fotografia como exemplo, pois que ela também torna presente o que já foi – traduzida na tensão entre recordar o passado e a ansiedade do que espera (e pode ou não pode) acontecer:

“Se um dia penso porventura em te perder (...) só então saberei quanto valias verdadeiramente” essa possibilidade da perda - sempre como uma surpresa – devolve ao poeta as lembranças de que somente Maria Teresa podia acompanhá-lo quando “tudo ruía ao meu redor e me sentia só e ao cabo do mundo” e que o deixa comovido “ao ver-te assim presente tão subitamente”. Maria Teresa é a fulguração repentina – a surpresa, o fantasma – que lhe aparece como a lembrança inesperada, como o sentimento de “uma flor que não murchou” e que desperta no poeta essa *inelutável necessidade (e impossibilidade)* de apossar-se do sorriso de Maria Teresa no instante mesmo em que aconteceu – nas dobras do tempo fixado na fotografia:

São retratos diferentes de quem foste um breve instante
e nele floriste e apenas não murchaste
por haveres ficado um pouco mais em tais fotografias
Mas há em todos eles uma graça inesperada
a surpresa da corça ou restos dessa raça
que há em ti talvez um pouco mais que nas demais mulheres

expressão sempre surpreendente de surpresa⁷⁴

Na fotografia, Belo percebe, como vimos, uma barreira contra o tempo: tornar presente o passado, congelar o tempo esquivo. Tempo mágico, suspenso nas fotos que, de forma repentina, abrindo uma fratura no seu cotidiano, trazem lembranças que alteram o instante presente. O olhar perscruta a distância do passado na mesa do bar em Milão e, *de súbito*, ocorre-lhe a possibilidade da separação e o desejo do reencontro de Maria Tereza para já. No silêncio da imagem fotográfica há a promessa de vida da sua mulher, que surge como uma possibilidade reavivada pela intensa vontade do reencontro. Não há outra realidade que a do desejo, o desejo angustiado do que um dia foi e ali está como testemunha da experiência vivida. Nasce do gesto fugaz de olhar uma fotografia perdida em meio ao cotidiano e aos acordes vibrantes de um concerto que invade a intimidade do pequeno almoço e do retrato - a esperança de recuperar o lado insondável do pretérito que se estende ali, aos seus olhos, e que muda a cena das manhãs de riso claro, na mesa de um bar em Milão.

Walter Benjamin traduziu esse ato de rememoração que busca penetrar o mistério do pretérito na dialética de transformação do tempo presente – tempo do agora no qual convivem fragmentos do passado:

...nós só penetramos no mistério na medida em que o reencontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que reconhece o cotidiano como impenetrável, o impenetrável como cotidiano. (BENJAMIN *apud* NOVAES, 2002, p.297 }

“Elogio de Maria Tereza” é o poema que nos dá bem a medida do poder de transfiguração do momento presente – tal como ocorre em Drummond – conferido pelas

⁷⁴ TP, p.331.

lembranças trazidas pela fotografia e que, no caso de Ruy Belo, colide com uma constelação de diversos presentes: o olhar sobre a fotografia e a imagem que o olha de um momento passado, o tempo atual num bar em Milão ou em qualquer outro lugar do mundo, nessa sutil dialética de espaço-tempo ditada pela imaginação e pelo desejo de compartilhar a melancólica lembrança de Maria Tereza, com a música, com as lembranças, no “espaço desta manhã na mesa de um bar” ou “talvez dentro de séculos...”.

A poesia de Ruy Belo diz da sua perplexidade com as perdas como o sentimento primário da sua melancolia, mas diz também das perdas que os outros experimentam, – nos amores não realizados, no afastamento irremediável dos alegres tempos da infância, e da morte como um destino irreconstruível: a dissolução de si mesmo no tempo que corrói a existência. O poeta, além disso, vive na sua poesia a tragédia das ideologias, a perda do projeto de Nação e a dissolução cultural do seu País. A poesia de Belo identifica-se com essas matrizes culturais e abre interrogações que ampliam a perda original: o incerto futuro, as dúvidas filosóficas da existência humana e de Deus e o ceticismo da possibilidade de remontar a fragmentação diária da vida que se reflete na aparente estrutura desconexa da sua poesia. Uma poesia onde tempo, espaços e acontecimentos são uma coisa só. As fotografias testemunham o jogo ditado pelo fluxo e refluxo temporal – passado e presente, proximidade e distância - sintomas de forte dispersão e melancolia da vida (pós) moderna e da sua existência que lhe foi irremediavelmente tomada tão cedo⁷⁵.

⁷⁵ Ruy Belo faleceu em 1978, quando contava apenas 45 anos.

4. CONCLUSÃO

O presente trabalho, em torno da poesia de Carlos Drummond de Andrade e Ruy Belo, é um estudo sobre a relação da imagem fotográfica com a linguagem poética. Imagem como uma idéia que vai além da simples representação – além do que se acha ali, fixado no papel fotográfico. A fotografia encerra o poder de duplicar o real. A imagem fotográfica fixa-se em um espaço onde se aninha uma ambigüidade insolúvel: convivem simultaneamente o que é passado e o que é real, a multiplicidade e o paradoxo, a perenidade e a fugacidade – presença e ausência. Signo do inatingível, do que não pode mais ser recuperado, a fotografia é como o núcleo da força do desejo: ausência e proximidade.

Os poemas selecionados para o estudo revelam, em ambos os poetas, uma escrita poética que diz respeito a um processo de montagem e remontagem de tempos diversos, percebida como prospecção de vestígios memoriais cujo movimento é a tentativa de recuperar os eventos passados, reconstruindo-os no poema. Diz respeito à memória, como um processo desencadeado no choque de tensão de diversas temporalidades, imagem dialética do Agora, passado reinscrito no presente.

Baudelaire, profeta da modernidade, via a memória como um palimpsesto, como um espaço-tempo carregado de tensão dialética, onde a possibilidade de lembrança choca-se com a sua impossibilidade, onde a memória é também esquecimento:

O cérebro é um palimpsesto imenso e natural, para onde convergem diversas camadas de conceitos, idéias, imagens,

emoções e sentimentos que caem sucessivamente sobre a mente. Parece que cada uma delas sepulta a que a antecedeu. No entanto, nenhuma delas desapareceu, senão manteve, na realidade, a sua presença. (BAUDELAIRE, 1980, p.297)

Walter Benjamin trabalhou uma teoria da memória cuja dinâmica tem uma dupla articulação – remonta as ligações do pretérito destruídas no presente para buscar a reconstrução do passado em uma escrita que se vê a si mesma como obra aberta. As lembranças afloram na memória consciente à semelhança das fotografias: num relâmpago de fulgurações de instantes⁷⁶.

É dessa forma que se situam os poemas de Drummond e Ruy Belo ao apontarem para a remontagem dos acontecimentos como um processo carregado da tensão dialética do choque entre o presente e o passado, tentativa de recuperação dos fragmentos e ruínas do pretérito.

Carlos Drummond de Andrade cria, a partir da fotografia, uma linguagem poética que busca recuperar acontecimentos que lhe transferem um sentimento de culpa, com raízes na perda dos vínculos da casa paterna, mas que o poeta trabalha com sutil ironia. As fotografias recambiam lembranças que se estampam numa tela onde convivem passado e presente, numa zona esquecida do pensamento que entrelaça lembrança e esquecimento: o passado é afastamento, uma possibilidade perdida. A sua poesia oscila, em alguns momentos, entre a angústia e o remorso, manifestando-se como mostrou Antonio Cândido, no questionamento do eu precário e insatisfatório, no isolamento e esvaziamento de si mesmo, típico do melancólico.

Já Ruy Belo percebe a fotografia como testemunha de eventos passados que emergem no tempo presente, misturados ao cotidiano, com uma ambigüidade que imprime

⁷⁶ A fotografia ao aprisionar uma imagem no tempo, torna-a espectro. Abre-se, assim, no entanto, uma janela que permite rever o acontecido. Esta é a possibilidade da escrita do acontecido para além da sua fronteira.

surpresa e interrogações na sua poesia. Essa poética produz, no entrecruzamento do passado e do presente, um incessante confronto marcado pela impossibilidade de recuperar o tempo perdido, mas com a possibilidade de reconstruir um outro tempo futuro, mas que, no entanto, abre a morte como o seu destino final. Sua poesia – memória de destruição e construção permanente – está impregnada de uma problematização do mundo moderno que conduz à renúncia e ao extravio do eu, mergulhando o poeta em um estado de perplexidade que conduz, também, à melancolia.

Nos poemas selecionados da obra de Carlos Drummond de Andrade lemos as memórias e sentidas lembranças dos amores que se esvaíram, das perdas familiares, da tentativa de recuperação do passado e da grande dor do poeta ao rever essas memórias “com os olhos cheios do presente”. As fotografias rememoram espectros perdidos nos espaços da infância, na tristeza dos amores que se extinguíram e que o poeta, no entanto, trata com ironia (“Itabira é apenas uma fotografia”, “Doce fantasma por que me visitas”, “tua visita é apenas uma esmola”):

Doce fantasma, por que me visitas / (...) O desejo perdura em ti
que já não és, / querida ausente, a perseguir-me, suave? / (...) Tua
visita ardente me consola? / Tua visita ardente me desola / Tua
visita, apenas uma esmola.⁷⁷

Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!

Os poemas de Drummond são habitados por inúmeros fantasmas que “voam” pelas molduras das fotografias e lhe trazem a pungente recordação da família, da casa paterna, dos amores perdidos. Sua poesia evoca com tristeza sua infância e sua ligação com a terra,

⁷⁷ PC, “Aparição amorosa” p. 1398 / 1399.

a parentela que se extinguiu, as imagens queridas, os objetos estimados, as ruas e casas de Itabira que a “água do tempo encobriu” e dissolveu.

A poesia de Ruy Belo está menos envolvida com essa teia nostálgica de relações familiares e remorsos de um tempo perdido, e diríamos, no seu caso, “não experienciado”. Na sua poesia, os fantasmas são femininos, ressurgem das imagens fotográficas como presenças vivas que convivem em espaços e tempos superpostos na memória. Essas visões – trazidas por retratos e fotos achadas ao acaso – são difusas e ambíguas, misturam-se ao cotidiano, comunicando ao poeta uma certa perplexidade marcada por uma temporalidade que altera as lembranças e reconfigura diversos presentes. Os olhos de Ruy Belo estão repletos do passado e chocam-se com a sua vida atual. Essas são singularidades que cavam um sentimento de isolamento e solidão, aguçando no poeta a percepção do seu inelutável destino.

A saga vivida por Carlos Drummond de Andrade em sua escrita poética, no que diz respeito à fotografia, está tecida em torno das memórias da terra natal. Em “Confidência do Itabirano”, por exemplo, os fantasmas que acompanham o poeta trazem memórias soterradas de Itabira, – “A vontade de amar que me paralisa o trabalho / vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes” – que se imiscuem nesse jogo de colagem de ruínas, lembranças familiares e imaginação e que reescrevem a experiência passada no tempo presente. Os fragmentos recambiados pelas imagens fotográficas compõem uma escrita poética ambivalente que contingencia no olhar do poeta o seu tempo atual. Drummond tenta recolher o que se perdeu na distância de sua experiência passada e sua poesia reforça, assim, a volatilidade do tempo presente.

Carlos Drummond desenvolve uma relação angustiada e obsessiva com o seu pretérito familiar que o vai tornando cada vez mais refém de uma incerta memória. O poeta vai se entregando ao vácuo de um certo isolamento social que se reflete, a cada poema, na

impossibilidade de recuperar o que foi definitivamente erodido pelo tempo: “eu ficarei sozinho desafiando a recordação do sineiro, da viúva (...) e que não foram encontrados ao amanhecer, esse amanhecer mais noite que a noite”⁷⁸. “O poeta fecha-se no quarto”⁷⁹. Sentimentos que se destilam gota a gota na sua poesia vão se decantando e corroendo o seu íntimo com uma insegurança profunda na qual o poeta absorve um desamparo ditado pela perda do convívio familiar, mesclado ao desencanto e ao remorso: “À beira do negro poço / debruço-me, nada alcanço. / Decerto perdi os olhos / que tinha quando criança.”⁸⁰

Apesar de toda essa angústia experimentada pelo poeta, em seus versos é freqüente a sublimação desses sentimentos em uma fina ironia: “E o hábito de sofrer, que tanto me diverte, / é doce herança itabirana.”

Já a escrita poética de Ruy Belo, em sua relação com a fotografia, é mediada por uma linguagem que busca afastar as sombras de imagens sepultadas em um pretérito a que não se retorna mais, exceto pela metáfora. Tal como a fotografia que elimina o objeto no instante em que o aprisiona na lente, a palavra abre um novo significado para o mundo com a condição prévia de liquidá-lo.

Se em Drummond o movimento da imagem e da palavra é percebido no contido isolamento de uma linguagem, às vezes retraída, em Ruy Belo essa incursão imagética resvala, em alguns poemas, para um escape que se revela em uma linguagem onírica por onde se filtra um traço de surrealismo. Esse é um ponto que permite um paralelismo com Drummond, na medida em que a metáfora e a linguagem poética de ambos transfiguram as imagens no tempo presente. Lembramos tanto o poema “Retrato de Família” de Drummond “A avó ficou lisa, amarela, / (...) O jardim tornou-se fantástico / As flores são

⁷⁸ PC “Sentimento do Mundo”, p. 67

⁷⁹ PC “Nota Social”, p. 20.

⁸⁰ PC “Canto Negro”, p.280.

placas cinzentas / a areia (...) é um oceano de névoa” quanto o “Despeço-me da Terra da Alegria” de Ruy Belo:

Os peixes negros e dourados das recordações
 olhos brilhantes de animais desconhecidos
 pequeníssimas flores da memória
 relâmpago dourado do olhar
 Os cheiros acres das redondas cavidades
 alguma boca de ouro de onde voam as palavras
 animadas figuras de meu sonho
 abismo de ameaça nalguns olhos
 regiões insondáveis e inacessíveis

O verso beliano inaugura, na sua poesia, o desenho de um eu lírico que perscruta a memória passada, mergulha no tempo inocente dos sonhos de infância, nos valores da terra portuguesa, na lembrança dos amores perdidos e que vão criando no poema uma luminosidade que transfigura a experiência vivida. A fotografia, além de vestígio, é revelação⁸¹.

A imagem fotográfica ganha na poesia de Ruy Belo uma tonalidade onírica mais forte que na poesia drummoniana e evidencia, além disso, uma relação trágica com a inelutável marcha do tempo. Em um de seus poemas identificamos esse sentimento de tragédia da solidão e da morte, onde o tempo é vivido como um vazio cujo fluxo mina a existência de maneira irresistível:

No centro da cidade tumultuosa
 no ângulo visível das múltiplas arestas
 a flor da solidão crescia dia a dia mais viçosa
 Nós tínhamos um nome para isto
 mas o tempo dos homens impiedoso matou-nos quem morria até
 aqui
 (...)
 Que nome dar agora ao vazio

⁸¹ “O surrealismo situa-se no coração da atividade fotográfica: cria um mundo em duplicata, de uma realidade de segundo grau, mais rigorosa e mais dramática do que aquela percebida pela visão natural. SONTAG, 2004, p. 67.

que mana irresistível como um rio?
 Ele nasce engrossa e vai desaguar
 e entre tantos gestos é um mar
 Vivemos convivemos resistimos
 sem saber que em tudo um pouco nós morremos

Essa é a escrita poética que se espelha na resistência contra a temporalidade esquiva, na luta para fixar o que diariamente é subtraído pelo tempo que tudo dissolve. O poeta absorve a tensão entre o efêmero e o eterno para redescobrir, na contemplação das fotografias, uma possibilidade de reencontrar o caminho, os amigos e os amores extraviados. O tempo presente termina por lhe deixar patente a fragilidade e a completa ausência dos personagens que imagina junto de si mesmo.

O tempo das suaves raparigas
 é junto ao mar ao longo da avenida
 ao sol dos solitários dias de dezembro
 Tudo ali pára como nas fotografias
 (...)
 Ali fica o retrato destes dias
 gestos e pensamentos tudo fixo
 (...)
 De terra vem a água e da água a alma
 o tempo é a maré que leva e traz
 o mar às praias onde eternamente somos(...)

A linguagem poética de Ruy Belo trabalha para gerar referências para um mundo tragado pelo tempo volátil - que se torna instante passado no momento mesmo em que surge como o instantâneo presente. Transforma o presente em passado e o passado em resíduo pretérito.

O poeta Drummond vive um processo que se fixa na perda e na tentativa de simultânea recuperação do que se findou e da possibilidade de retomada da experiência vivida. Para Ruy Belo a fotografia tenta se fixar numa linguagem que busca afastar a relatividade do tempo, contrapondo-se à sua lógica de mortalidade, de forma a tentar fazer ressurgir e fixar a experiência do indivíduo mergulhado na precariedade do mundo.

As fotografias, nos poemas de Drummond, são tratadas com solenidade: apresentam-se em molduras, penduradas em quadros na parede, colecionadas em álbuns cujo manuseio demanda liturgias. As fotografias de Ruy Belo são retratos misturados aos objetos do dia-a-dia, perdidos em gavetas e pastas de trabalho, trazidos pelo acaso. São fotos quase sempre de amores antigos cujas recordações misturam-se a diversos sentimentos e emoções do presente estimulando anseios e desejos que se contrapõem às definitivas escolhas do passado.

O poeta Carlos Drummond de Andrade contempla as fotos como quem contempla a si mesmo envolvido na fatalidade das escolhas impostas pela herança familiar. Os retratos do pai e dos familiares estão ali como mudas testemunhas a lhe cobrar a remissão de seus pecados. O presente, no passado das fotos, é remorso, dor e nostalgia. A atualidade lhe soa pessimista enquanto que, em Ruy Belo, o seu tempo atual é coberto de sensualidade e de desejos de mudança embora o horizonte da morte o faça mergulhar na trágica desesperança do irremissível.

5. BIBLIOGRAFIA

4.1. Dos poetas

1. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1944.
2. _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
3. BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris : Librairie Générale Française, 1972.
4. BELO, Ruy. *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
5. MAGALHÃES, Joaquim Manuel, FIGUEIREDO, Maria Jorge Vilar (org.). *Obra poética de Ruy Belo*. Lisboa: Ed. Presença, 1984.
6. PESSANHA, Camilo. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Agir, 1977.

4.2. Fontes Teórico-Críticas

1. ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Imagem da Fotografia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
2. ALVES, Ida Maria Santos Ferreira. *O exercício da sabedoria da linguagem*. In Revista *Convergência Lusíada*, n.15, Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura / Nórdica. p. 127-138. 1998.
3. _____. *Diálogos e Silêncios na poesia portuguesa: décadas de 60 a 90*. In Revista *Letras*, Curitiba, n. 59, p.83-92, jan /jun. Editora UFPR.2003.
4. BARTHES, Roland. *Câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
5. BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
6. _____. *Pequena história da fotografia – A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras Escolhidas Vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
7. BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

8. BRASSAÏ. *Proust e a fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
9. CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
10. CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2003.
11. COELHO, Joaquim Francisco. *Drummond, primavera e sombras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1979.
12. CRUZ, Gastão. *Ruy Belo teórico e crítico*. In Revista Relâmpago n. 4/99. Lisboa, p.11/16. Relógio D'Água. 1999.
13. DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris: Éditions Galilée, 1993.
14. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
15. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
16. _____. *Linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
17. JAMESON, Frederic. *Espaço e imagem – Teorias do pós-moderno*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
18. KOFMAN, Sarah. *A Infância da arte*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
19. KRISTEVA, Julia. *La révolte intime: pouvoirs et limites de la psychanalyse*. Paris: Fayard, 1997.
20. _____. *Sol negro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
21. LAVELLE, Patrícia Gissoni. *O espelho distorcido – Imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
22. LAKATOS, Eva et MARCONI, Marina Andrade. *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Atlas, 1995.
23. LIMA, Luiz Costa. *Aguarrás do tempo, estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
24. LOPES, Denílson. *Nós, os mortos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
25. MAGALHÃES, Joaquim Manuel, FIGUEIREDO, Maria Jorge Vilar (org.). *Obra poética de Ruy Belo*. Lisboa: Ed. Presença, 1984.
26. MORÃO, Paula. *Ruy Belo: Não há tempo ou lugar onde habitar*. In Românica – Revista de Literatura. Nº 7. Lisboa: p. 91/102. Edições Cosmos, 1998.

27. NEVES, Margarida Braga. *Imagens dos dias*. In Revista Relâmpago n. 4/99. Lisboa, p. 17/29. Relógio D'Água. 1999.
28. NOVAES, Adauto (org.). *O Desejo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
29. _____. *O Olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
30. NUNES, Benedito. *Carlos Drummond: A morte absoluta*. In Literatura e Sociedade, n. 05, p.136 / 154. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.
31. PEDROSA, Celia (org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
32. PEDROSA, Celia. *Drummond e a experiência do olhar*. 2000.
33. _____. *Poéticas do olhar na contemporaneidade*. In: Literatura e Sociedade. Revista do Departamento de Teoria Literária da USP. 2004.
34. PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Rio de Janeiro: Globo, 1981.
35. REVISTA Inimigo Rumor. *Dossiê Ruy Belo*. In: Inimigo Rumor nº 15. Lisboa: Cotovia / Sette Letras, 2003.
36. REVISTA Inimigo Rumor. *Dossiê Carlos Drummond de Andrade*. In: Inimigo Rumor nº 13. Lisboa: Cotovia / Sette Letras, 2002.
37. REVISTA Bloch Comunicação nº 6, Rio de Janeiro: Bloch Editora, p.19-26, s.d.
38. SANTIAGO, Silviano. "Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade". In *Poesia Completa*. p. 03 / 41. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
39. _____. "A simplicidade na poesia de Carlos Drummond de Andrade". In *Farewell*, p.129 / 150. Rio de Janeiro: Record, 2002.
40. SERRA, Pedro. *Terras e tempos: o espaço e o tempo na poesia de Rui Belo*. In Românica – Revista de Literatura. Nº 7. Lisboa: p. 91/102. Edições Cosmos, 1998.
41. SERRA, Pedro. *Um nome para isto*. Coimbra: Ângelus Novus, 2003.
42. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
43. VALÈRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

6. ANEXOS



Suicido-me nas palavras

Ruy Belo

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)