

**Lampejos de resistência:
a abordagem fotográfica na *vida besta* drummondiana**

**Flashes of resistance:
the photographic approach in Drummond's *vida besta***

Mariane Pereira Rocha*

Aulus Mandagará Martins**

RESUMO: Encontra-se, na poesia de Carlos Drummond de Andrade, um olhar que problematiza o social através da experiência individual. Esse funcionamento assemelha-se muito à prática fotográfica, que a partir do foco no detalhe tenta apreender um todo. Percebemos, então, em Drummond, um fazer poético que utiliza elementos fotográficos na leitura crítica da sociedade. Estuda-se neste trabalho, dessa forma, a relação entre lírica, fotografia e resistência na poesia drummondiana, bem como discute-se a fotografia enquanto ato político, a partir principalmente das reflexões de Georges Didi-Huberman (2011), Susan Sontag (2004) e Walter Benjamin (2009). Para isso, são analisados os poemas “Desaparecimento de Luísa Porto” de *Novos poemas* (1948) e “Morte do leiteiro” de *A rosa do povo* (1945).

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; resistência; Carlos Drummond de Andrade

ABSTRACT: There is, in Carlos Drummond de Andrade's poetry, a look that questions the social through individual experience.. This operation is very similar to the photographic practice, which from the focus on the detail tries to apprehend a whole. Thus, Drummond creates a poetic that uses photographic elements in the critical reading of society. Therefore, this work studies the relationship between poetry, photography and resistance in Drummond's poetry, as well as the photography as a political act, mainly from the discussion by Georges Didi-Huberman (2011), Susan Sontag (2004) and Walter Benjamin (2009). The poems "Desaparecimento de Luísa Porto" in *Novos poemas* (1948) and "Morte do leiteiro" in *A rosa do povo* (1945) are analyzed, seeking to establish parallels between poetic practice and photographic practice.

KEYWORDS: Photography; resistance; Carlos Drummond de Andrade

* Professora de Literatura e Língua Portuguesa no Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul), doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: marianep.rocha@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0126-8063>.

** Professor titular do Centro de Comunicação e Letras da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: aulus.mm@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0590-1890>.

1 Introdução

O título do presente estudo faz referência ao poema “Cidadezinha qualquer”, do primeiro livro de Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia* (1930). O “qualquer”, que intitula o poema, unido ao diminutivo “cidadezinha”, já nos dá pistas sobre a que o poeta se refere, uma cidade comum, sem valor especial, que não se difere das demais:

Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.
Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus (ANDRADE, 2007, p. 23).

O ritmo do poema reforça o sentimento expresso no título e transmite uma noção de continuidade, da vida sempre igual. Através da reiteração do termo “devagar” nos quatro versos da segunda estrofe, a vida que se repete cotidianamente na mesma velocidade se torna ainda mais pungente. As janelas que olham, no sétimo verso, possível metonímia para pessoas espiando por trás das cortinas, expressam uma imagem corriqueira de vida de interior, cujos passatempos incluem observar o movimento das ruas e a vida dos vizinhos.

A última estrofe, composta de um único verso, quebra com as expectativas criadas ao longo do poema e define seu tom. O que poderia ter sido a descrição de uma vida tranquila e boa, é agora revelado pelo poeta como uma “vida besta”, sem novidades, ordinária. Contudo, apesar do teor pejorativo que a palavra “besta” atribui à cidade, há uma certa ambiguidade nesse verso, uma vez que essa vida sem importância parece ser matéria importante para a constituição da lírica drummondiana que, frequentemente, se utiliza de miudezas do cotidiano e dos detalhes que passam despercebidos ao olhar para gerar reflexão sobre a organização da sociedade.

Vemos isso, por exemplo, na preocupação política e social, pela qual a poesia de Drummond é bastante conhecida. É possível encontrar poemas nos quais esse viés está em evidência em todos os momentos da obra do poeta

mineiro, especialmente no que diz respeito ao período compreendido entre *Sentimento do mundo* (1940) e *A rosa do povo* (1945), nos quais poemas mais combativos como “Carta a Stalingrado”, “Mãos dadas” e “Os ombros suportam o mundo” são encontrados. Percebemos, porém, que tal preocupação, em Drummond, não se dá apenas através de um contexto social específico, como a guerra, a ditadura ou o fascismo, mas também a partir da problematização do cotidiano, da vida rotineira, da mulher e do homem comum que se encontram na cidade, trabalhando e resistindo às adversidades que a vida apresenta.

Esse olhar do poeta que problematiza o social através da experiência individual assemelha-se muito à prática fotográfica, que desenvolve um olhar a partir do foco no detalhe a fim de apreender o todo. É nessa perspectiva que, para Silvano Santiago, há em Drummond uma forma de ver o mundo que é essencialmente visual e, segundo ele, “os olhos do poeta não funcionam como os de um crítico de arte profissional. Vão diretamente ao detalhe que dá forma e sentido ao filme, ao quadro, à escultura ou à fotografia, e que, para ele, passa a servir de clarão que ilumina o todo” (SANTIAGO, 2007, p. 21). Dessa maneira, frequentemente encontramos em Drummond um eu lírico leitor de fotografias que parte da observação de um retrato ou ainda de um álbum de fotografias para tentar elaborar o passado e organizar suas memórias. Aliado a isso, há na poesia drummondiana um fazer poético que faz uso de elementos fotográficos na leitura crítica de seu contexto social, conforme veremos nos poemas analisados a seguir.

Estabelece-se, dessa forma, como objetivos deste trabalho estudar a relação entre poesia, fotografia e resistência na poesia de Drummond, bem como discutir a fotografia enquanto ato político, a partir da noção teórica de vaga-lumes de Georges Didi-Huberman (2011) e das reflexões de Susan Sontag (2004) e Walter Benjamin (2009). Serão analisados os poemas “Desaparecimento de Luísa Porto” de *Novos poemas* (1948) e “Morte do leiteiro” de *A rosa do povo* (1945), buscando estabelecer relações entre a prática poética e a prática fotográfica.

2 Lampejos de resistência

George Didi-Huberman, em *A sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), argumenta que o povo resiste¹, mesmo em tempos de escuridão, por meio da dança, do riso, do erotismo. São pequenos lampejos, luzes que se acendem e se apagam, intermitentes como vaga-lumes. Esses insetos simbolizariam uma força de luta que vem das pessoas comuns que, contra todas as possibilidades, se mostram resilientes frente à opressão. Na poesia de Drummond, em diferentes momentos, uma força de resistência emerge, efêmera e potente, conforme simbolizada na metáfora da flor que surge no asfalto em “A flor e a náusea” de *A rosa do povo* (1945):

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralitem os negócios,
garanto que uma flor nasceu

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor (ANDRADE, 2007, p. 119).

A resistência a qual se refere Didi-Huberman, além de ser expressa através da existência por si só de pessoas que enfrentam lutas diárias para garantir a sua sobrevivência, se mostra também pelas expressões artísticas que surgem como resposta aos tempos sombrios:

Pasolini até indica, muito precisamente, que a arte e a poesia valem também como esses lampejos, ao mesmo tempo eróticos, alegres e inventivos. “[É a mesma coisa] quando falam de Arte ou de Poesia” diz ele a respeito desses jovens iluminados e de sua “impetuosidade viril” no meio da noite. “Eu vi (e vejo a mim mesmo também) jovens falarem de Cézanne, e tínhamos a impressão de que falavam de suas aventuras amorosas, com os olhos brilhantes e perturbados (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 23).

¹ Neste ensaio, Didi-Huberman analisa a mudança de perspectiva que Pier Paolo Pasolini, poeta, cineasta e intelectual, adotou através dos anos. Pasolini, durante a sua juventude e no começo de sua carreira, acreditava na resistência e na sobrevivência do povo mesmo em meio ao fascismo italiano. Com o passar do tempo, o artista passa a ter uma postura mais cética em relação a esses pontos luminosos que resistem e tanto seus discursos quanto suas obras passam a refletir certo pessimismo em relação à realidade. O italiano declara então que não existem mais vaga-lumes, posição que é criticada pelo filósofo francês.

É nesse sentido que, para o filósofo, a fotografia também pode ser uma expressão vagalumesca (DIDI-HUBERMAN, 2011). O autor utiliza uma reflexão de Denis Roche, fotógrafo que também pensou a fotografia teoricamente, para mostrar de que forma essa expressão artística se encaixaria dentro da concepção de vaga-lumes, quando em seu livro *O desaparecimento dos vaga-lumes*, Roche critica Roland Barthes por ter omitido em *A câmara clara* “tudo o que a fotografia se mostra capaz de operar no plano do ‘estilo’, da ‘liberdade’ e, diz ele, da ‘intermitência’” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 46). Didi-Huberman ainda explica que

O próprio Denis Roche, mais adiante em seu livro, fornece todos os elementos para compreender essa relação através da necessidade fotográfica de fazer imagem — o que Barthes não teria observado, imobilizado que estava no luto frontal do “isso foi” — a partir de uma *iluminação intermitente* que é também, assim como para os vaga-lumes, uma vocação à *iluminação em movimento*². Os fotógrafos são, primeiro, viajantes, explica Denis Roche: como insetos em deslocamento, com seus grandes olhos sensíveis à luz (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47, grifos nossos).

A fotografia enquanto vaga-lume se torna, então, uma concepção teórica bastante interessante, dado que nesse caráter “intermitente” que Didi-Huberman e Roche indicam parece residir muito do poder que as imagens carregam, seja enquanto ato fotográfico, seja enquanto produto. No ato fotográfico, podemos ver tal intermitência através da rápida abertura do obturador ao capturar uma imagem. Sobre isso, Machado (2015) explica:

O obturador tem a sua própria forma de tornar visível o referente, de resto bastante diversa da forma como o olho humano vê: ele é uma fenda que se move em alta velocidade sobre a superfície do filme, expondo cada parte deste último em diferentes momentos. Não podemos nos esquecer de que esse único fragmento temporal que o acaso escolheu para congelar na foto é também ele composto de

² O movimento parece ser ponto importante nessa leitura de Didi-Huberman, já que ele afirma que precisamos *nos movimentar* a fim de encontrar os vaga-lumes, é necessário que haja um deslocamento até o local que os insetos se encontram: “Mas como os vaga-lumes desaparecem ou “redesaparecem”? É somente aos nossos olhos que eles “desaparecem pura e simplesmente”. Seria bem mais justo dizer que eles “se vão”, pura e simplesmente. Que eles “desaparecem” apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47).

infinitos outros instantes que o obturador, todavia, não sabe distinguir (MACHADO, 2015, p. 39).

Além disso, a escolha do fotógrafo sobre o que fotografar também é da ordem da intermitência, uma vez que fotografar é enquadrar e cada enquadramento, ao mesmo tempo em que destaca e ilumina determinada cena, coloca nas sombras seu entorno. Desse modo, quando o fotógrafo escolhe uma cena, ele direciona nosso olhar para detalhes que talvez nunca tivéssemos prestado atenção sem a materialidade fotográfica. Sobre isso, Sontag (2004) discute que, nos primórdios da profissão, o fotógrafo era visto como alguém que observava a realidade de forma isenta, mas aos poucos as pessoas descobriram que ninguém tira a mesma foto do mesmo objeto e, assim, “rendeu-se ao fato de que as fotos são indícios não só do que existe mas daquilo que um indivíduo vê; não apenas um registro mas uma avaliação do mundo” (SONTAG, 2004, p. 54). Segundo a autora, a partir de então, se torna obrigação do fotógrafo ver aquilo que os outros ainda não viram, transformar o banal em arte:

A visão fotográfica significava uma aptidão para descobrir a beleza naquilo que todos veem mas desdenham como algo demasiado comum. Esperava-se que os fotógrafos fizessem mais do que apenas ver o mundo como é, mesmo suas maravilhas já aclamadas; deveriam criar um interesse, por meio de novas decisões visuais (SONTAG, 2004, p. 54).

Da mesma maneira, o poeta também coloca em evidência o assunto do seu poema, delimitando, entre tantas possibilidades, aquilo que considera material lírico. Durante muito tempo, só era tema de poesia aquilo que era “bonito”, “puro” e “sofisticado”. Na modernidade, o poeta deixa de ser visto como alguém elevado espiritual e intelectualmente para se tornar uma pessoa comum (BENJAMIN, 2017a). Conforme refletimos em outro momento,

a modernidade se apresenta, dessa forma, como a situação em que poesia e poeta integram-se ao ritmo da vida contemporânea, em que o poeta não é mais um sujeito eleito pelas musas, mas o homem mundano, que se encontra no mesmo patamar de toda a gente comum, e cuja poesia deve alimentar-se justamente dessa experiência da vida comum das ruas (ROCHA; MARTINS, 2018, p 184).

Assim, à medida que o cotidiano e o banal foram fazendo parte da experiência poética, coube ao poeta empregar também um novo olhar à realidade,

a fim de delimitar os assuntos e acrescentar uma nova perspectiva na leitura do cotidiano. Notamos que a preocupação sobre a matéria da poesia perpassa todo fazer poético de Drummond, especialmente aqueles poemas nos quais a reflexão sobre a própria poesia se torna cerne principal de sua lírica, como em “Procura da poesia” de *A rosa do povo* (1945), um dos poemas mais comentados no que diz respeito à metalinguagem drummondiana. É, contudo, em “Consideração do poema”, do mesmo livro, que encontramos uma referência direta ao cotidiano enquanto material lírico:

Estes poemas são meus. É minha terra
e é ainda mais do que ela. É qualquer homem
ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna
em qualquer estalagem, se ainda as há.
— Há mortos? há mercados? há doenças? (ANDRADE, 2007, p. 116).

Na estrofe acima, chama a atenção a presença de elementos que não são comumente líricos, como “mortos”, “mercados”, “doenças”, que ainda que posteriormente viessem a se tornar elementos regulares no fazer poético, à época sinalizavam uma inscrição na tradição poética moderna a qual Benjamin se referia, que teve como seu precursor Charles Baudelaire.

Na fotografia, podemos ver a maneira como o cotidiano se torna assunto recorrente a partir de trabalhos como o de Walker Evans. Evans, fotógrafo americano, se interessava pelas pessoas que estavam nas ruas, vivenciando o cotidiano de forma rotineira e, especialmente, pelas diferentes formas de trabalho que existiam na cidade. Seu olhar, entretanto, não era o de alguém de fora, já que Evans pertencia de fato à classe trabalhadora e trabalhava em bares durante a noite para poder estar livre durante o dia e fotografar. Sobre o trabalho de Evans, Sontag elucida:

Mesmo sem a inflexão heroica, o projeto de Evans ainda descende do de Whitman: o nivelamento das discriminações entre o belo e o feio, entre o importante e o trivial. *Cada coisa ou pessoa fotografada se torna — uma foto; e se torna, portanto, moralmente equivalente a qualquer outra de suas fotos* (SONTAG, 2003, p. 23, grifo nosso).

Nas fotografias de Evans, dessa maneira, todos são iguais, pois ao serem retratados se tornam arte. Além disso, Evans menciona em algumas entrevistas

que a câmera fotográfica não é o mais importante para o fazer fotográfico e saber todas as técnicas nem sempre garante boas fotografias, mostrando que a fotografia mais do que ilustrar os diferentes tipos de pessoas poderia também ser feita por todos os tipos de pessoas. Observamos, então, que a fotografia, a partir de sua popularização, foi aos poucos se tornando uma arte democrática, já que deixa de ser produzida apenas por profissionais e muitas das fotos que ficaram famosas através dos anos foram feitas por amadores. Sobre isso, Sontag (2003) explica:

A fotografia é a única arte importante em que um aprendizado profissional e anos de experiência não conferem uma vantagem insuperável sobre os inexperientes e os não preparados — isso ocorre por muitas razões, entre elas o grande peso do acaso (ou da sorte) no ato de fotografar, além da preferência pelo espontâneo, pelo tosco, pelo imperfeito (SONTAG, 2003, p. 76).

Evans foi responsável ainda por ser uma das grandes influências de Diane Arbus, fotógrafa americana, cujo trabalho teve como principal objetivo retratar pessoas marginalizadas em Nova York. Arbus procurava dentro da cidade as pessoas que normalmente não eram vistas pela sociedade e, segundo Sontag (2004), ela colocava no mesmo patamar “seres anômalos” e “Estados Unidos medianos”, posto que para a fotógrafa “um menino que marcha numa passeata em favor da guerra e uma dona de casa em Levittown eram tão estranhos como um anão ou um travesti; subúrbios de classe média baixa eram tão remotos como o Times Square, asilos de loucos e bares de gays” (SONTAG, 2004, p. 30). É nesse sentido que Sontag discute que o trabalho de Arbus ao estabelecer equivalências

[...] entre anomalias, loucos, casais do subúrbio e nudistas constitui um julgamento muito forte, em cumplicidade com uma reconhecível atitude política partilhada por muitos americanos instruídos e liberais de esquerda. Os temas das fotos de Arbus são todos membros da mesma família, habitantes de uma única aldeia. Acontece apenas que a aldeia são os Estados Unidos. Em vez de mostrar uma identidade entre coisas diferentes (o panorama democrático de Whitman), todos são mostrados de modo que pareçam iguais (SONTAG, 2003, p. 31).

O entendimento da fotografia enquanto vaga-lumes didi-hubermanianos, no entanto, vai além da prática do fotógrafo e da sua escolha do que fotografar e está presente, também, quando pensamos no produto fotográfico. Ou seja, não somente o que o ato de fotografar destaca no movimento de captura do visível,

mas o que uma fotografia, materialidade, significa por ela mesma ao possibilitar uma releitura da história. Sobre isso, Raul Antelo argumenta:

As imagens produzem um regime de significação que apela aos processos da memória psíquica e, elaborando-se como sintoma, elas sobrevivem e deslocam-se no tempo e no espaço, exigindo que se alarguem, conseqüentemente, os modelos da temporalidade histórica e que se acompanhe a sua sobrevivência para além do espaço cultural originário (ANTELO, 2004, p. 9).

Enquanto produto, assim, a fotografia também se aproxima da reflexão acerca da resistência e permanência pensada por Didi-Huberman, ao tornar cenas do passado visíveis no tempo presente, ela possibilita que se faça uma revisão desse passado. É nesse sentido que, ainda de acordo com Didi-Huberman (2011), o caráter intermitente das imagens fotográficas remete diretamente ao conceito de imagem dialética, pensado por Walter Benjamin:

Como não pensar, nesse sentido, no caráter intermitente (*saccadé*) da imagem dialética, de acordo com Walter Benjamin, essa noção precisamente destinada a compreender de que maneira *os tempos se tornam visíveis*, assim como a própria história nos aparece em um relâmpago passageiro que convém chamar de "imagem"? A intermitência da imagem (*image-saccade*) nos leva de volta aos vagalumes, certamente: luz pulsante, passageira, frágil (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 46, grifos do autor).

De fato, o conceito de imagem dialética, conforme pensado por Benjamin (2009) parece conter muito da concepção vagalumenesca em si e o próprio autor a define como “uma imagem que lampeja” (BENJAMIN, 2009, p. 515, N [9, 7]), evidenciando a característica que Didi-Huberman (2011) observou nas fotografias. Segundo Benjamin, “não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (BENJAMIN, 2009, p. 504, N [2a, 3]). O que a fotografia faz, por sua vez, não é simplesmente mostrar o passado, mas revelar o “presente reminescente” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 176) em cada imagem, problematizando o passado e a própria história. O “impulso irresistível” (BENJAMIN, 2017b, p. 55) que o observador sente de procurar na fotografia uma “centelha do acaso”, ele também sente de buscar nela um rastro do passado, “o ponto aparentemente anódino em

que, no ser-assim daquele minuto há muito decorrido, se aninha ainda hoje, falando-nos, o futuro, e o faz de tal modo que podemos descobri-lo com um olhar para trás” (BENJAMIN, 2017b, p. 55).

Além disso, as fotografias parecem ser capazes de fazer aquilo que Benjamin apontava como essencial na revisão da história: uma leitura a contrapelo. De fato, Didi-Huberman (2012) comenta que essa tarefa parece ser o ponto de encontro para Benjamin entre o historiador e o artista: “É surpreendente que Walter Benjamin tenha exigido do artista o mesmo exatamente que exigia de si mesmo como historiador: ‘A arte é escovar a realidade a contrapelo’” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214). Em outro momento, o autor afirma que “A imagem dialética, com sua essencial função crítica, se tornaria então o ponto, o bem comum do artista e do historiador” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 178).

A fotografia parece ser capaz de narrar a história pelo viés daqueles que antes não tinham voz. Ela “escova a arte a contrapelo”, dessa forma, por demandar uma revisão da história da arte, em que haja espaço para as pessoas comuns, para os trabalhadores, para o inusitado, não somente enquanto tema, mas também para os fotógrafos que não se encaixavam no estereótipo que era esperado dos artistas.

3 Aurora

Na poesia drummondiana, conforme já mencionamos, há uma discussão política e social que ocorre através da problematização da “vida besta” e dos acontecimentos cotidianos da cidade. Nesse sentido, percebe-se que o fazer artístico do poeta se aproxima do fazer artístico do fotógrafo, quando foca em personagens que, frequentemente, a sociedade invisibiliza, transformando-os em poesia e, dessa maneira, ressignificando a arte e quem faz parte dela.

No poema “Desaparecimento de Luísa Porto”, publicado no livro *Novos poemas* (1948), há a descrição dessas personagens da vida cotidiana, pessoas que estão inseridas na cidade e, de uma maneira ou outra, se envolvem no drama familiar de uma mãe cuja filha, Luísa Porto, está desaparecida. O poema, que

assume um tom de súplica, gira em torno dos sofrimentos dessa “solitária mãe enferma/ entrevada há longos anos” (ANDRADE, 2007, p. 231), mulher simples para quem a vida se apresentou cheia de percalços:

Mal sabia ela que o casamento curto, a viuvez,
a pobreza, a paralisia, o queixume
seriam, na vida, seu lote
e que sua única filha, afável posto que estrábica,
se diluiria sem explicação (ANDRADE, 2007, p. 232).

A própria Luísa Porto é descrita como personagem de uma vida sem muitos acontecimentos, aparência singela e nada de extraordinário relacionado a si:

É alta, magra,
morena, rosto penugento, dentes alvos,
sinal de nascença junto ao olho esquerdo,
levemente estrábica.
Vestidinho simples. Óculos.
Sumida há três meses (ANDRADE, 2007, p. 231).

O desaparecimento de Luísa é, dessa maneira, um evento incomum nesse contexto de vida mundana, e é em torno dele que o eu lírico que, ora assume a voz de alguém mais distante, ora se aproxima da mãe e de seu lamento, faz conjecturas sobre a vida da moça. O fato de o desaparecimento já vir anunciado no título do poema sugere que esse é o que de mais importante aconteceu na vida de Luísa e, sem ele, a vida dessa mulher talvez nunca tivesse sido digna de estar nos jornais ou, ainda, em um poema.

Apesar disso, vemos que este mesmo desaparecimento, tão significativo para aquelas pessoas que tem o curso de suas vidas alterado, é ainda um evento sem importância no cotidiano da cidade, já que os sumiços são cada vez mais recorrentes. O eu lírico evidencia esse fato na sétima estrofe do poema:

Somem tantas pessoas anualmente
numa cidade como o Rio de Janeiro
que talvez Luísa Porto jamais seja encontrada.
Uma vez, em 1898,
ou 9,
sumiu o próprio chefe de polícia
que saíra a tarde para uma volta no Largo do Rocio
e até hoje.
A mãe de Luísa, então jovem, leu no *Diário Mercantil*,

ficou pasma (ANDRADE, 2007, p. 231).

Há um contraste entre o significado individual do desaparecimento de Luísa — que afeta drasticamente a rotina de sua mãe e desencadeia uma série de reflexões sobre a vida da própria Luísa, nunca antes refletida e questionada — e o significado social, praticamente inexistente, visto que Luísa é somente mais uma mulher desaparecida em uma sociedade que maltrata mulheres, trabalhadores e as classes mais baixas. Na oitava estrofe do poema, a dicotomia entre o individual e o social se transforma:

Pela última vez e em nome de Deus
todo-poderoso e cheio de misericórdia
procurem a moça, procurem
essa que se chama Luísa Porto
e é sem namorado.
Esqueçam a luta política,
ponham de lado preocupações comerciais,
percam um pouco de tempo indagando,
inquirindo, remexendo.
Não se arrependirão (ANDRADE, 2007, p. 232).

O apelo da mãe, acima, tenta justamente fazer com que as pessoas deixem de lado preocupações coletivas, como a “luta política” e “preocupações comerciais” e se indignem com o desaparecimento de Luísa, tão mais próximo e real para ela. Vemos que essa mãe, já desacreditada na competência das autoridades, parece acreditar que a comunidade seria muito mais capaz de encontrar a mulher desaparecida do que a polícia, pensamento que já vinha anunciado na terceira estrofe:

Suplica-se ao repórter-amador,
ao caixeiro, ao mata-mosquitos, ao transeunte,
a qualquer do povo e da classe média,
até mesmo aos senhores ricos,
que tenham pena de mãe aflita
e lhe restitua a filha volatilizada
ou pelo menos deem informações (ANDRADE, 2007, p. 232).

Dessa forma, notamos que o eu lírico confere poder ao povo, seja através da crença da mãe de Luísa que somente seus iguais serão capazes de devolver-lhe a filha, seja através do ato primeiro do poeta de colocar Luísa em cena, enfatizando politicamente que todas as vidas importam. Outro poema interessante, nesse mesmo sentido, é “Morte do leiteiro” de *A rosa do povo*

(1945). Assim como em “Desaparecimento de Luísa Porto”, o poeta faz de sua poesia um espaço de reflexão sobre as desigualdades sociais e as vidas que estão à margem. Na primeira estrofe, o eu lírico nos situa em um cenário repleto de contrastes:

Há pouco leite no país,
é preciso entregá-lo cedo.
Há muita sede no país,
é preciso entregá-lo cedo.
Há no país uma legenda,
que ladrão se mata com tiro (ANDRADE, 2007, p. 168).

Em seguida, na terceira estrofe, nos são dadas informações sobre o leiteiro, personagem principal desta trama. Da mesma forma que Luísa, ele é retratado como uma pessoa comum, pertencente à classe trabalhadora. Sua profissão, que já é enfatizada desde o título do poema, parece ser o mais importante nesse cenário, a é utilizada no lugar de seu nome. Vemos também que sua descrição não traz informações pessoais sobre sua personalidade ou aparência, apenas dados meramente classificatórios, como sua idade e endereço:

Na mão a garrafa branca
não tem tempo de dizer
as coisas que lhe atribuo
nem o moço leiteiro ignaro,
morador na Rua Namur,
empregado no entreposto,
com 21 anos de idade,
sabe lá o que seja impulso
de humana compreensão.
E já que tem pressa, o corpo
vai deixando à beira das casas
uma apenas mercadoria (ANDRADE, 2007, p. 168).

O poema narra o que seria um dia normal na vida desse moço. Entregar pelas casas “leite bom para gente ruim” (ANDRADE, 2007, p. 168) antes que o dia amanheça. As descrições das atividades do leiteiro nos levam a compreender sua atividade como um trabalho que, ainda que fundamental “para todos criarem força/ na luta brava da cidade” (ANDRADE, 2007, p. 168) deve ser discreto e invisível, conforme as estrofes quatro e cinco:

(...)
Sem fazer barulho, é claro,

que barulho nada resolve.

Meu leiteiro tão sutil
de passo maneiro e leve,
antes desliza que marcha.
É certo que algum rumor
sempre se faz: passo errado,
vaso de flor no caminho,
cão latindo por princípio,
ou um gato quizilento.
E há sempre um senhor que acorda,
resmunga e torna a dormir (ANDRADE, 2007, p. 168).

Há, assim, em “Morte do leiteiro”, a clara divisão de classes entre os trabalhadores, que mantém a vida social funcionando, e aqueles que recebem os serviços e fazem parte de uma minoria privilegiada. Para Cristiano Jutgla (2006) essa divisão fica ainda mais evidente a partir do assassinato do leiteiro, na sexta estrofe:

Mas este acordou em pânico
(ladrões infestam o bairro),
não quis saber de mais nada.
O revólver da gaveta
saltou para sua mão.
Ladrão? se pega com tiro.
Os tiros na madrugada
liquidaram meu leiteiro.
Se era noivo, se era virgem,
se era alegre, se era bom,
não sei,
é tarde para saber (ANDRADE, 2007, p. 168).

Segundo Jutgla, é a impunidade do assassino que enfatiza as diferenças sociais, já na sétima estrofe vemos que o senhor impede a ação da polícia: “Quem quiser que chame médico,/ polícia não bota a mão/ neste filho de meu pai/” (ANDRADE, 2007, p. 168). O autor explica:

[...] o senhor que mata o leiteiro nada faz do que renovar o pacto outorgado pelos grupos dominantes política e economicamente, isto é, a lei, o castigo, as penas servem ao grosso da população, o direito, as salvaguardas, a liberdade servem ao 'seleto' grupo de proprietários do capital, bem como suas camadas médias e (por que não dizer?) medíocres (JUTGLA, 2006, p. 84).

Aliado a isso, vê-se ainda uma valorização da propriedade em detrimento da valorização da vida humana, uma vez que o senhor acredita que suas ações são justificáveis, dado que agiu pensando ser um ladrão que invadia sua casa, e, de

todo modo, agora “Está salva a propriedade” (ANDRADE, 2007, p. 168). Essa posição é problematizada pelo poeta que, desde o título do poema, se solidariza com o leiteiro, mantendo o foco narrativo nele e até mesmo chamando-o de “meu leiteiro” nos versos quarenta e dois e cinquenta e nove do poema.

Na última estrofe, quando o amanhecer se aproxima, há uma descrição bastante visual da cena:

Da garrafa estilhaçada,
no ladrilho já sereno
escorre uma coisa espessa
que é leite, sangue... não sei.
Por entre objetos confusos,
mal redimidos da noite,
duas cores se procuram,
suavemente se tocam,
amorosamente se enlaçam,
formando um terceiro tom
a que chamamos aurora (ANDRADE, 2007, p. 168).

Essa estrofe atua como uma espécie de catarse depois da tensão descrita nos versos anteriores, visto que através da sutileza das cores que se misturam, o poema se encerra em um tom ameno e, até mesmo, esperançoso. Para Jutgla, nessa estrofe há um “movimento de resistência de vida” (2006, p. 85):

[...] o movimento de procura de duas cores com seu toque suave, seu enlaçamento amoroso criam uma outra perspectiva que, por sua sutileza, vai em caminho radicalmente diverso ao de toda a narrativa tensa e violenta que se processou anteriormente. É justamente esta sutileza e beleza presentes na aurora que causam um choque no leitor, que chamam sua atenção para um mundo que nos é vendido como homogêneo e justo (JUTGLA, 2006, p. 85).

O amanhecer é ainda uma imagem poética potente, nesse sentido, posto que transmite a ideia de recomeço, de clareza, de sobrevivência e, na poesia drummondiana, muitas vezes carrega sentidos de esperança, como nos na última estrofe do poema “Passagem da noite”, também de *A rosa do povo* (1945):

Tudo que à noite perdemos
se confia outra vez.
Obrigado, coisas fiéis!
Saber que ainda há florestas,
sinos, palavras; que a terra
prossegue seu giro, e o tempo
não murchou; não nos diluímos.

Chupar o gosto do dia! (ANDRADE, 2007, p. 132)

Como contraponto, percebe-se que as imagens poéticas relacionadas à noite e ao anoitecer, aparecem reiteradamente associados com os sentidos de medo, exaustão e desesperança, como no poema “Anoitecer”, do mesmo livro:

É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sinos;
há somente buzinas,
sirenes roucas, apitos
aflitos, pungentes, trágicos,
uivando escuro segredo;
desta hora tenho medo (ANDRADE, 2007, p. 122).

Retomando a noção de vaga-lumes de Didi-Huberman e reforçando as metáforas de dia e noite, é importante lembrar que, para o filósofo, os vaga-lumes “estão, no entanto, na ordem do dia” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 53). A resistência, então, seria da ordem da luz e da claridade e, em “Morte do leiteiro”, ainda que o leiteiro não tenha sobrevivido a um sistema opressor e capitalista, a resistência expressa pela aurora se dá no fato dessa vida, em si mesma, ser problematizada e refletida, nem que seja no poema, onde ganha espaço e destaque.

Além disso, observamos que embora o poema não faça referência direta a fotografias ou a retratos, no momento em ele assume um tom catártico e esperançoso, é ao visual que o eu lírico recorre, utilizando da descrição das cores para enfatizar o surgimento do novo dia. É importante enfatizar que o diálogo intertextual entre poema e fotografia nem sempre ocorre através da menção das últimas ou pela materialização dessas no texto. Muitas vezes a fotografia é utilizada no texto poético pela “apropriação de recursos e gestos inerentes ao ato fotográfico” (MARTINS, 2016, p. 107). Nesse caso, ela é apreendida pelo leitor através da sintaxe do poema que se utiliza de técnicas fotográficas, como o foco e, no caso do poema aqui analisado, cores e texturas.

Em “Desaparecimento de Luísa Porto”, há uma menção à fotografia, mas ao contrário do que acontece em “Morte do leiteiro”, em que a utilização de elementos fotográficos reforça o poder das imagens, aqui o eu lírico não parece acreditar que a materialidade visual seria capaz de ter alguma função:

Já não interessa a descrição do corpo
nem esta, perdoem, fotografia,
disfarces de realidade mais intensa
e que anúncio algum proverá.
Cessem pesquisas, rádios, calai-vos.
Calma de flores abrindo
no canteiro azul
onde desabrocham seios e uma forma de virgem
intata nos tempos.
E de sentir compreendemos.
Já não adianta procurar (ANDRADE, 2007, p. 232).

Ao considerar a fotografia como “disfarces de realidade mais intensa”, Drummond aponta justamente a uma das características mais polêmicas das fotos, que através do olhar fotográfico e da pós-produção, manipulam a realidade, muitas vezes tornando-a mais atrativa ao espectador. Além disso, essa concepção remete ao fato de as fotografias serem frequentemente “exceções do cotidiano” (FONTCUBERTA, 2010), ou seja, ilustrarem em sua maioria, datas especiais, momentos alegres e, assim, “disfarçarem” uma realidade que nem sempre se apresenta tão festiva quanto nos retratos³. É provável, desse modo, que a fotografia de Luísa, possivelmente divulgada nos jornais, a reproduza em uma ocasião especial e não a represente em todas suas peculiaridades do dia-a-dia.

4 Considerações finais

Vemos, dessa maneira, uma posição bastante ambígua do poeta: enquanto ele utiliza seu poema para dar luz à vida cotidiana com todas suas violências, em um movimento que as ressignifica politicamente — da mesma maneira como os fotógrafos citados aqui também fizeram — e se utiliza das metáfora visual das cores do amanhecer para se referir a importância de continuar e resistir, ele também aponta a fotografia como incapaz de dar conta das subjetividades e,

³ Em outra oportunidade (ROCHA; MARTINS, 2018), destacamos que essa característica, na contemporaneidade, cada vez mais se perde, em decorrência de um mundo digital em que celulares capturam tudo com rapidez e com definição e as redes sociais estimulam o compartilhamento de todos os momentos e, desse modo, tudo parece já ter sido fotografado à exaustão.

muito menos, agir como resistência ou como vaga-lume. É importante ressaltar, no entanto, que estamos entendendo a fotografia da qual o eu lírico se refere em “Desaparecimento de Luísa Porto” como uma fotografia em um meio de comunicação, um disfarce da realidade “que anúncio algum proverá”. Assim, nossa leitura é de que mais do que criticar a fotografia em si mesma e apontar suas falhas, como o poeta faz em outros poemas, a crítica aqui é voltada ao jornal e ao tipo de compreensão do mundo que ele permite.

Percebemos ainda, nos poemas analisados, que a aproximação da poesia com a fotografia se dá também através da linguagem, pela incorporação de elementos fotográficos à sintaxe do poema. Indicamos, além disso, uma aproximação entre o fazer do poeta e o fazer do fotógrafo, ambos sinalizando o poder da arte de revisar a história. Ou seja, não uma memória individual nos álbuns de família, conforme acontece em poemas como “Retrato de família” de *A rosa do povo* (1945), mas uma inserção das pessoas comuns e das questões cotidianas no âmbito da arte para que através de uma “narração a contrapelo” se possibilite uma construção de memória que inclua também aqueles que a sociedade invisibiliza. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que o poeta mais uma vez questiona as funções do dispositivo fotográfico, ele destaca a função social do mesmo, através da sua proximidade com o fazer fotográfico, manifestado tanto pelo foco que dá às personagens — similar à prática dos fotógrafos vistos durante o estudo — quanto pela presença de elementos fotográficos no próprio poema, como em “Morte do leiteiro”.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2007.
- ANTELO, Raul. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão, Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a. p. 103-149.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b. p. 49-78.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós*. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, 2012.
- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- JUTGLA, Cristiano. Ladrão se mata com tiro": lírica e autoritarismo em "Morte do leiteiro" de Carlos Drummond de Andrade. *Revista Magma*, v. 9, p. 79-86, 2006.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- MARTINS, Aulus. O verme e o jardim: poesia e fotografia em Carlos Drummond de Andrade e Adélia Prado. *Terra roxa e outras terras*, Londrina, v. 32, p.106-114, 2016.
- ROCHA, Mariane; MARTINS, Aulus. A memória drummondiana nos álbuns de família: uma análise de "Retrato de família". *Boletim de pesquisa NELIC* (Online), v. 17, p. 5-14, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2017v17n28p5>. Acesso em: 12 fev. 2020.

ROCHA, Mariane; MARTINS, Aulus. Museu de momentos: poesia, memória e fotografia em Ana Martins Marques. *Revista Soletras* (On-line), v. 36, p. 183-194, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/33098>. Acesso em: 12 mar. 2020.

SANTIAGO, Silvano. Introdução à leitura dos poemas de CDA. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2007. p. 4-41.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. *E-book*.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. *E-book*.

Artigo recebido em 16 de março de 2020 e aceito em 1 de junho de 2020.