
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O VERME E O JARDIM: POESIA E FOTOGRAFIA EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E ADÉLIA PRADO

Aulus Mandagará Martins¹ (UFPel)

RESUMO: Com apoio nas reflexões de Benjamin, Barthes e Agamben sobre a fotografia, o objetivo deste artigo é refletir sobre a relação que se estabelece entre o texto poético e o texto fotográfico em “Os mortos de sobrecasaca” de Carlos Drummond de Andrade e “Fotografia” de Adélia Prado. O que nos interessa investigar é a relação que se define pelo modo como a fotografia, apesar de ausente, quer dizer, não integrar a obra em que o poema é publicado, é textualizada pelo eu lírico.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; fotografia; Carlos Drummond de Andrade; Adélia Prado.

INTRODUÇÃO

Quando se pensa na relação intertextual que se estabelece entre texto poético e texto fotográfico, de um modo geral, pelo menos duas modalidades de interação se apresentam. Numa delas, poema e fotografia estão presentes, como textos distintos, mas contíguos ou complementares, na mesma obra. É o caso, por exemplo, de *Junco* (2012), do poeta e artista plástico Nuno Ramos, livro em que poemas e fotos (do próprio autor) expõem uma determinada tensão entre a palavra e a imagem, uma vez que, pela proximidade entre esses textos, sugere-se que os poemas retomam, pela via da palavra, as fotografias, e, inversamente, as fotografias “traduzem” em imagem aquilo que os poemas dizem com palavras. Mesmo que essa relação não seja tão direta e evidente assim, a convivência, no mesmo espaço gráfico, de textos distintos, estipula, de qualquer modo, ao menos um convite para que o leitor busque um sentido para essa nítida configuração editorial. Um exemplo anterior similar observa-se na experiência proposta pelo poeta Paulo Leminski e pelo fotógrafo Jack

¹ <http://lattes.cnpq.br/5779140095343632> - aulus.mm@gmail.com

Pires em *Quarenta clics em Curitiba* (1976). Publicado em forma de portfólio, trata-se de uma obra coletiva, em que as fotos não remetem diretamente aos poemas, nem os poemas às fotos, posto que a presença simultânea de fotos e poemas na mesma obra é fruto do encontro de trabalhos díspares em sua origem. Alice Ruiz assim relata o processo desse trabalho coletivo: “Em 1976, quando o fotógrafo Jack Pires chegou com a proposta de fazer um livro em conjunto com Paulo, espalhamos as fotos dele pelo chão e fomos procurando, entre os poemas curtos, quais conversavam ou rimavam com aquelas imagens” (Ruiz 2013: 8). De toda maneira, nos dois exemplos citados, é inegável que, entre poema e foto, seja por uma razão buscada e assim construída (como no caso de Nuno Ramos), seja por uma motivação arbitrária e ao acaso (o livro de Leminski e Pires), se define uma relação em que textos de diferentes linguagens atuam um sobre o outro, propiciando leituras que decorrem justamente dessa proximidade.

Outra modalidade de relação intertextual entre poema e fotografia pode ser entendida pela ausência da imagem fotográfica em si, que é, no entanto, incorporada ao poema, seja pela sua mera descrição, seja pela apropriação de recursos e gestos inerentes ao ato fotográfico. É o caso dos poemas “Os mortos de sobrecasaca” de Carlos Drummond de Andrade e “Fotografia” de Adélia Prado, nos quais o eu lírico descreve e comenta uma ou um conjunto de fotos às quais o leitor não tem acesso, senão pelo olhar dessa voz que se manifesta nos poemas. Assim, a imagem apenas se torna presença enquanto ausência, quer dizer, manifesta-se tão somente pela leitura ou interpretação proposta (ou imposta?) pelo eu lírico. Desse modo, a tensão não se estabelece entre poema e imagem (como parece ser o caso de Nuno Ramos e Paulo Leminski, em cujas obras, independentemente da relação entre poesia e fotografia, ao leitor se faculta o cotejo entre poema e foto e, portanto, o exercício de leitura através do qual se pensará uma articulação entre os textos), mas trata-se, agora, de uma tensão da imagem no poema. Dito de outra maneira, a tensão que se estabelece é entre um texto presente e manifesto (o poema), em cuja tessitura um outro texto (a foto), suprimido desse espaço gráfico, materializa-se. É essa tensão de uma imagem ausente que se manifesta no poema que gostaríamos de analisar neste artigo.

INCONSCIENTE ÓTICO, PUNCTUM, GESTO

As reflexões de Walter Benjamin, Roland Barthes e Giorgio Agamben acerca da fotografia confluem para a percepção de que a imagem fotográfica não é uma mera reprodução fiel da realidade, a mais realista — e, portanto, a que tem a “reputação pouco atraente de ser a a mais fácil das artes miméticas” (Sontag 2004: 65) — como se supõe ser de acordo com a senso-comum. Em seu ensaio “Pequena história da fotografia” (1931), Benjamin já assinala o caráter errático da técnica fotográfica, ao propor a noção de *inconsciente ótico*. Em vez de mostrar a realidade tal qual ela é ou supostamente seria, o filósofo alemão observa que a fotografia impele o observador a uma

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 extinto, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. (Benjamin 1985: 94)

Nesse sentido, a fotografia, através de seus recursos técnicos específicos, proporciona ao observador uma determinada experiência, que é a de vislumbrar aquilo que se oculta na realidade e que somente se torna perceptível ao olhar pela imagem fotografia, objeto em que a “diferença entre técnica e magia” (Benjamin 1985: 95) se neutraliza. Desse modo, da mesma forma que a psicanálise revela, por detrás das coisas banais e conhecidas, dos chistes e dos lapsos, um “inconsciente pulsional”, a fotografia trabalha um “inconsciente ótico” (Benjamin 1985: 94). A analogia entre a fotografia e a psicanálise aponta para a descontinuidade entre o conteúdo manifesto e o conteúdo latente que toda imagem comportaria. A fotografia revela (no sentido de descobrir algo oculto e também no sentido técnico da palavra, a ação de fixar a imagem, através de determinados agentes ou produtos químicos, no papel) a “pequena centelha do acaso”, o “imperceptível” que escapa da percepção, nem tanto por sua “exatidão indexical” (Brizuela 2014; 64), mas porque, ao operar um trabalho do inconsciente, permite o acesso a zonas obscuras que o olhar não consegue captar. Justamente por fixar e congelar um instante, a fotografia propicia a descoberta daqueles “momentos únicos” que fugiram à percepção, diante de um mundo, como dirá Benjamin em “O narrador”, que não cessa de mudar, “exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano” (Benjamin 1985: 198). O inconsciente ótico revela, portanto, algum aspecto da realidade que, diante da fugacidade da vida, não pode ser plenamente apreendido. Graças, contudo, à descontinuidade do tempo, o passado que se torna presente na fotografia, criam-se as condições para que a atenção do olhar se concentre no detalhe antes desapercibido, mas agora revelado e dotado de nova e importante significação. Ao comentar uma distinção entre a imagem fotográfica e a cinematográfica ou televisiva, Susan Sontag destaca essa descontinuidade entre o tempo fixo e o tempo que flui: “Fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo. [...] Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes” (Sontag 2004: 28).

A sugestão benjaminiana de inconsciente ótico pode ser aproximada da noção de *punctum*, proposta por Barthes em *A câmara clara*. Para o crítico francês, o *punctum* é uma espécie de efeito da fotografia sobre o observador, opondo-se a um outro aspecto ou princípio da imagem fotográfica, o *studium*. Enquanto que este é, por assim dizer, o tema da fotografia, sua evidência mimética, que desperta no observador seu interesse ou apatia, o *punctum*, por sua vez, não é aquilo que o observador identifica na foto, mas aquilo que “parte da cena, como uma flecha” (Barthes 1994: 46), atingindo-o, ferindo-o. Barthes, aliás, explica a escolha dessa palavra para nomear esse princípio da imagem fotográfica, pois é a palavra latina para “essa ferida, essa picada,

essa marca feita por um instrumento pontudo [...]; *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte — e também lance de dados” (1994: 46). É, pois, na articulação desses dois princípios, que Barthes entende a fotografia. Se o *studium* é o elemento que torna uma foto culturalmente interessante, da qual se gosta ou não, o *punctum* de uma foto é o que a eleva a uma outra dimensão de significado, é, em suma, “esse caso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (1984: 46; grifo do Autor). Barthes chama a atenção para um paradoxo inerente ao *punctum*, que, sendo frequentemente um “detalhe” (1984: 69), possui uma “força de expansão”, pela qual, “ao mesmo tempo que permanece um ‘detalhe’, preenche toda a fotografia” (1984: 73). Desse modo, a dialética entre o *studium* e o *punctum* remete, a exemplo do inconsciente ótico de Benjamin, a uma descontinuidade entre aquilo que se vê (a dimensão mimética da imagem) e aquilo que transcende a referencialidade, o conteúdo latente da fotografia. Certamente que há fotos que poderão não apresentar um *punctum*, ou melhor, nem sempre o *punctum* será o mesmo de um observador a outro. Esse aspecto evidencia a natureza errática do *punctum*, uma vez que depende do “inconsciente ótico” de cada observador.

Em “O Dia do Juízo”, ensaio incluído em *Profanações*, Giorgio Agamben identifica dois aspectos fundamentais da fotografia: o gesto e a exigência. Por *gesto*, o filósofo italiano entende a capacidade que tem a fotografia de recolher os vestígios da vida que estão sempre ameaçados de se perderem. Assim, uma foto restaura e salva da dispersão aqueles gestos banais e insignificantes que, de toda maneira, “resumem em si o sentido de toda uma existência” (Agamben 2007: 28). Dito por outras palavras, o instante capturado pela imagem fotográfica remete a uma “infinita recapitulação de uma existência” (2007: 28). Um outro aspecto ligado à fotografia é a *exigência*: “o sujeito fotografado exige algo de nós” (2007: 29). Trata-se, pois, de uma espécie de resistência do objeto ou pessoa retratada que “exigem não serem esquecidos” (2007: 29). Há certamente uma reminiscência benjaminiana nesses conceitos de gesto e de exigência, uma vez que apontam para a potência da imagem em iluminar, mesmo que de modo fugaz, o vivido. O próprio argumento de Agamben, aliás, ao descrever o *gesto*, contém uma expressão de evidente dicção benjaminiana: “O poder do gesto de condensar e convocar ordens inteiras de potências angélicas constitui-se na objetiva fotográfica, e encontra na fotografia seu *locus*, sua hora tópica” (2007: 28. Grifo do Autor).

O que se pretende destacar dessa pequena exposição sobre algumas propostas para a compreensão da fotografia é que a imagem fotográfica, não obstante, de fato, seu caráter mimético, não é nesse aspecto que se encontra tanto seu interesse cultural quanto sua relevância de objeto estético capaz de detonar experiências óticas de grande impacto. O que importa, nas perspectivas acima assinaladas, não é o valor documental da foto (o que remeteria ao seu valor puramente indexical, de registro exato de um determinado evento), mas o que, por assim dizer, ilumina, ressignificando, o vivido. Inconsciente ótico, *punctum*, gesto: o resíduo de vida capturado numa imagem extática, o detalhe redentor, a súbita centelha capaz de iluminar toda uma existência.

O QUE RÓI O VERME?

Publicado em *O sentimento do mundo* (1940), “Os mortos de sobrecasaca” é um dos poemas mais conhecidos e, talvez, um dos mais emblemáticos da poesia de Drummond, sobretudo pelo tom de sua conhecida melancolia:

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.
(Drummond 2015: 69)

O que o olhar do eu lírico capta nas fotografias do álbum de família é a incapacidade de resgatar aqueles “minutos únicos” perdidos no passado. Essa impossibilidade, na lógica do poema, deve-se a duas circunstâncias. Primeiro, por uma espécie de desprezo dos vivos pelos antepassados, os “mortos de sobrecasaca”. Já nessa expressão, algo pomposa e fora de moda, “os mortos de sobrecasaca”, insinua-se a ironia irrisória pela qual o tom de zombaria se manifesta, sugerindo que nada vincula os observadores àquela gente do passado, anacrônicas e ridículas que são na pose em que foram eternizadas. Daí o que se destaca é o aspecto intolerável da imagem referencial, daquele mundo já em ruínas (“velhos de infinitos minutos”) extraviado para sempre. É que o olhar do eu lírico (que se identifica com uma coletividade, o mundo dos vivos — “todos se debruçavam”) fixa-se naquele aspecto que Barthes nomeou de *studium* — os elementos que tornam a foto reconhecível culturalmente, quer dizer, o álbum de família com o retrato dos antepassados, em relação aos quais a única reação que se esboça, aqui, é a do desprezo e da zombaria.

O outro aspecto que impede a promessa de a fotografia manter e recuperar o tempo que passou decorre da seguinte situação: quando o olhar do eu lírico trabalha o inconsciente ótico, ou, por outras palavras, o momento em que o *punctum* poderia emergir, e revelar um vestígio do passado, o que encontra não é a “pequena centelha do acaso”, o “detalhe que preenche toda a fotografia”, através do qual uma zona obscura da realidade subitamente se ilumina. O que o olhar flagra, na segunda estrofe do poema, não é um elemento da fotografia, ou seja, algo fotografado, o detalhe registrado que estava ali, mas até então imperceptível, mas o efeito da passagem do tempo e da deterioração do passado que age sobre a foto: o verme. Esse verme que desliza pela superfície da fotografia e corrói sua materialidade é a metáfora para o fracasso do gesto de fixar o instante e de recuperá-lo posteriormente. O verme, ao roer a materialidade do retrato, o suporte em que o instante foi congelado, aponta para a completa dissolução da potência da fotografia em propiciar uma determinada

experiência positiva com o passado. Em suma, a deterioração do papel é análoga à própria corrosão do tempo e do gesto desinteressado dos observadores a esse passado percebido como essencialmente anacrônico, cuja ressignificação, pelo ponto de vista assumido pelo eu lírico, é inviável.

Além do mais, de que resulta certa nota patética, a fotografia, ou melhor, os seres retratados — agora eles indiferentes ou surdos à zombaria dos vivos — não deixam de reivindicar sua natureza de imagem fotográfica, por assim dizer, uma vez que a imagem tenta atuar sobre os observadores de alguma maneira, em que peso todo o desprezo. É o apelo, a exigência, para usar o termo de Agamben, que os “mortos de sobrecasaca” lançam em direção aos vivos, num lamento de súplica, “o imortal soluço de vida que rebentava / rebentava daquelas páginas”. A indiferença do eu lírico é tanto mais brutal quanto se pensa, ainda de acordo com Agamben, a fotografia como “o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança”, o que a torna “uma profecia do corpo glorioso” (Agamben 2007: 29). O que se nega, em última instância, é justamente a possibilidade que a profecia desse “corpo glorioso” se cumpra. Ao final de contas, a única coisa que permanece do passado, o que passa incólume à fúria do verme, é apenas essa exigência que os vivos parecem não estar dispostos a ouvir. Entretanto, pode-se observar que, apesar de todo o tom melancólico, de toda a fúria devastadora do verme, há ainda um vestígio de algo que punge o observador.

Assim, é nesse lamento, nessa exigência, que se pode pensar o *punctum* da fotografia, o que “rebenta” daquelas páginas carcomidas. A repetição do verbo “rebentar”, em posições distintas de verso para verso, mimetiza, de um lado, o deslocamento do verme pelo papel, e, de outro, coloca em destaque a plurissignificação desse verbo, cujos significados compreendem tanto “fazer em pedaços”, “destruir”, quanto “desabrochar”, “começar a formar-se”, “nascer”. É nessa ambiguidade, o lamento desesperado dos “mortos de sobrecasaca” que teimam contra o apagamento de seus nomes e memória e que resistem contra a destruição do suporte da imagem, lamento que *rebenta*, por certo, o papel, mas também é um gesto que faz perdurar um vestígio do passado. Registre-se, de passagem, que é justamente a não compreensão da ambiguidade desse verbo que faz John Gledson criticar uma tradução para o inglês de “Os mortos de sobrecasaca”, em que as duas ocorrências de “rebentar” são traduzidas por uma mesma palavra que não distinguem “efeitos físicos semelhantes mas que são tão distintos nas duas causas e conotações” (Gledson 2003: 289).

SUBITAMENTE, UM JARDIM REVELADO

O poema “Fotografia” aparece no segundo livro de Adélia Prado, *O coração disparado* (1977):

Quando a minha mãe posou
para este que foi seu único retrato,

mal consentiu em ter as têmeoras curvas.
Contudo, há um desejo de beleza no seu rosto
que uma doutrina dura fez contido.
A boca é conspícua,
mas as orelhas se mostram.
O vestido é preto e fechado.
O temor de Deus circunda seu semblante,
como cadeia. Luminosa. Mas cadeia.
Seria um retrato triste
se não visse em seus olhos um jardim.
Não daqui. Mas jardim.
(Prado 1991: 230)

Adélia Prado é uma poeta que, em inúmeros momentos de sua trajetória, procurou estabelecer um diálogo produtivo com a obra de Carlos Drummond de Andrade, a começar pelo poema de abertura de seu livro de estreia, “Com licença poética”, de *Bagagem* (1976), sua rescritura do “Poema de sete faces”, coincidentemente também o poema de abertura do livro de estreia de Drummond, *Alguma poesia*, de 1930. Diante disso, cabe perguntar se há em “Fotografia” um resíduo drummondiano de “Os mortos de sobrecasaca”, além da tematização da prática cultural de organizar álbuns de família. Cotejando o poema de Adélia Prado com o de Drummond, poucos ou nenhum elemento permitiria vislumbrar um vínculo entre um texto e outro, a não ser, conforme se mencionou, a situação em que o eu lírico de cada poema discorre sobre os efeitos do ato de contemplar fotos de parentes mortos. No entanto, a mudança de tom é tão radical que permite considerar a hipótese de que Adélia Prado retoma o poema de Drummond (de cuja obra foi leitora cuidadosa, como se disse) com a perspectiva de pontuar uma outra possibilidade de se olhar uma foto de antepassados.

Se no poema de Drummond o eu lírico contemplava fotos de familiares de um passado remoto, com os quais já não seria possível estabelecer nenhum laço de afeto, o de Adélia Prado vai na direção oposta, mudança de perspectiva que decorre sobretudo da relação que há entre o sujeito que contempla a foto e o sujeito retratado. O poema constrói-se a partir de uma operação do olhar que trabalha constantemente a dialética do conteúdo manifesto e do conteúdo latente da fotografia. O eu lírico não se limita, portanto, a descrever a camada mais visível da foto, aquilo que a imagem mostra e se constitui em sua evidência mimética mais explícita. Bastante diferente da estratégia do poema de Drummond, em que as fotos dos antepassados pareciam confundir-se umas às outras (“altos de muitos metros”), aqui o eu lírico se debruça sobre o “único retrato” de sua mãe. O caráter único dessa imagem, bem como a proximidade afetiva (e também temporal) do eu lírico e sua mãe, contribuem para a realização da potência da fotografia, o gesto através do qual se recapitula toda uma existência.

É, pois, nesse jogo entre o conteúdo manifesto e o conteúdo latente que o inconsciente ótico do eu lírico trabalha. Essa dialética é textualizada pelo acúmulo de conjunções adversativas, que tencionam um aspecto visível, o conteúdo mimético da

foto, apresentado em um primeiro momento, a uma ressalva, que acrescenta uma observação que atenua ou contradiz o que foi afirmado anteriormente. Se no conteúdo manifesto da fotografia temos uma mulher “dura” e “contida”, que “mal consentiu em ter as têmporas curvas”, o olhar da filha flagra, por detrás dessa imagem, aspectos mais positivos — “*Contudo, há um desejo de beleza no seu rosto / que uma doutrina dura fez contido*” (grifo nosso). Ou, ainda, nos versos seguintes, “*A boca é conspícua, / mas as orelhas se mostram*” (grifo nosso). Essas construções sintáticas evidenciam a potência da imagem fotográfica em iluminar uma zona obscura da realidade — “a pequena centelha”, diria Benjamin.

Certamente que uma foto posada não possui a mesma composição de um registro espontâneo. Quando se posa para uma foto, além das orientações do fotógrafo, seguem-se certos ritos e protocolos sociais. Desse modo, no retrato posado há todo um gestual, toda uma postura, todo um controle do corpo que configuram determinadas construções culturais. Esse é o caso do poema de Adélia Prado, em que a fotografia da mãe mostra justamente uma mulher cuja pose desempenha um papel de “mãe” inscrito em um contexto cultural específico: a seriedade e rigidez do semblante, o vestido preto, a religiosidade, o recato que não a permite sorrir — elementos que constituem o *studium* barthesiano da fotografia.

Os três versos finais propõem uma espécie de síntese do movimento dialético que pontua o poema: “*Seria um retrato triste / se não visse em seus olhos um jardim. / Não daqui. Mas jardim*” (grifos nossos). A construção da frase (o futuro do pretérito, a conjunção condicional e a adversativa) removem a camada superficial da referencialidade e da construção cultural para iluminar um curioso detalhe, “que preenche toda a fotografia”: o jardim. Esse jardim que se vislumbra não é um elemento da composição da foto, o cenário para a pose da mãe, mas algo que se reflete nos olhos dela. Essa imagem diminuta, de um jardim que não é “daqui”, é, pois, a manifestação súbita de uma “centelha” que não apenas subverte a imagem mimética, como também aciona uma “verdade” que transcende o registro fotográfico, muito embora o jardim estivesse sempre lá. Se não fosse, contudo, o “único retrato” para o qual a mãe posou, o jardim correria o risco de se perder na fugacidade da vida, talvez também ele, como no poema de Drummond, corroído pela passagem do tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Os mortos de sobrecasaca” e “Fotografia” propõem um diálogo entre literatura e fotografia que se funda pela apropriação, nos poemas, tanto de recursos e elementos do ato fotográfico quanto da experiência ótica do espectador diante da imagem. Dessa maneira, discutiu-se, principalmente, sobre essa experiência do olhar que os poemas textualizam. Fazendo atuar aquilo que Benjamin denominou de inconsciente ótico, o eu lírico de cada poema, a seu modo, trabalha a dialética entre o conteúdo manifesto e o conteúdo latente da fotografia. Ao incorporar, pois, em sua tessitura a imagem fotográfica, os poemas analisados perscrutam, através da palavra poética,

aquilo que escapa ao olhar que se concentra apenas nos aspectos mais visíveis da foto, para escavar as camadas mais profundas da imagem, revelando e iluminando zonas antes obscuras, ao evidenciar o detalhe redentor.

OBRAS CITADAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 91-107.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. Trad. Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PIRES, Jack. *Quarenta cliques em Curitiba*. Curitiba: ed. do autor?, 1976.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

RUIZ, Alice. Apresentação. In: Paulo Leminski. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 7-11.

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

THE WORM AND THE YARD: POETRY AND PHOTOGRAPHY IN CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE AND ADÉLIA PRADO

ABSTRACT: Based on the studies developed by Benjamin, Barthes and Agamben on photography, the goal of the present paper is to reflect upon the relation established between the poetic and photographic texts depicted in Carlos Drummond de Andrade’s “Os mortos de sobrecasaca” and Adélia Prado’s “Fotografia”. We intend to investigate the way in which photography, though absent, that is, it does not integrate the work that the poem is published, it is textualized by the speaker.

KEYWORDS: Brazilian poetry; photography; Carlos Drummond de Andrade; Adélia Prado.

Recebido em 28 de julho de 2016; aprovado em 20 de dezembro de 2016.