



REVISTA CIENTÍFICA DOS CURSOS DE COMUNICAÇÃO DO CENTRO UNIVERSITÁRIO FAG

VOL. 19 - N. 37 | AGO./DEZ. 2025 | ISSN 1808-883X

ARTIGO 8

POESIA, MEMÓRIA E INTERMIDIALIDADE EM *ÁLBUM, DE ANA ELISA RIBEIRO*

VANESSA LUIZA DE **WALLAU**
CLEBER DA SILVA **LUZ**

POESIA, MEMÓRIA E INTERMIDIALIDADE EM ÁLBUM, DE ANA ELISA RIBEIRO

Vanessa Luiza de Wallau¹

Cleber da Silva Luz²

RESUMO:

Álbum (2018), de Ana Elisa Ribeiro, apresenta em seu todo composicional um investimento na relação interartística e intermidiática entre poesia e fotografia, de maneira a metaforizar imagens textuais acionadas pela memória do eu lírico que enuncia. Este trabalho tem como objetivo refletir acerca dos poemas que compõem a obra, buscando analisar as relações entre poesia e memória via intermidialidade, na medida em que os poemas, num exercício de lembrar, escrever, esquecer, elaboram o passado constituindo metaforicamente um “centro de memória” (Gagnebin, 2009), cujos sentidos se dão em um jogo entre a percepção e a concepção, que traça o verbal e o visual através de relações complexas e íntimas (Morley, 2020), das quais emanam as possibilidades de sentidos.

PALAVRAS-CHAVE:

Poesia. Memória. Intermidialidade. Ana Elisa Ribeiro.

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste. Mestre em Letras pela Unioeste. Licenciada em Letras – Português e Espanhol pela Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS. Docente do Centro Universitário da Fundação Assis Gurgacz – FAG.

² Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná – UFPR. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá - UEM. Licenciado em Letras pela Universidade Estadual do Paraná – Unespar. Professor QPM da Rede Estadual de Educação do Paraná.

Professora do CEFET-MG, poeta e pesquisadora, Ana Elisa Ribeiro tem vasta produção na cena literária brasileira. Sua produção contempla a crítica literária e a crítica de estudos da linguagem em interface com tecnologias digitais e multimodalidade. No âmbito literário, tem publicações em prosa, poesia e texto dramático, para os públicos infantil e juvenil e adultos. Publicou, mais recentemente, em 2021, *Doida pra escrever*, pela editora Moinhos, livro de crônicas sobre escrita e outras reflexões metalinguísticas.

Álbum (2018), em alguma medida, é uma obra que contempla todo o conhecimento da autora no concernente à relação entre diferentes linguagens, ao passo que torna verbal todo o “efeito” imobilizador do tempo gerado por uma imagem fotográfica, mas metaforizado pelas imagens nos poemas. Percebendo essa presença de múltiplos meios artísticos, objetivamos, neste estudo, analisar a composição da referida obra de Ana Elisa Ribeiro, à luz dos estudos da Intermidialidade, de modo a caracterizá-la a partir de suas relações intermidiáticas, que se dão entre poesia e fotografia, bem como seus efeitos de sentido em torno da caracterização da memória.

Justificamos o estudo pela necessidade de compreender a maneira pela qual as diversas formas de mídia interagem na experiência literária. Conforme Rajewsky (2020), a literatura possui uma vasta gama de fenômenos intermidiáticos, o que inclui, por exemplo, a escrita cinematográfica, a écfrase e as adaptações de filmes para romances, por exemplo. Nesse sentido, torna-se cada vez mais difícil não situar as formas literárias no contexto das discussões da Intermidialidade.

POESIA E FOTOGRAFIA: UM ENCONTRO INTERMIDIÁTICO

Após a leitura do conjunto de poemas que compõem a obra, é possível perceber que há um fio condutor que perpassa toda a sua extensão. Além de ser apreensível uma unidade quanto ao recorte temático, também esteticamente os poemas são elaborados de maneira a compor de fato um conjunto, uma unidade, por isso o título já nos é significativo: *Álbum*.

O primeiro significado que se atribui à palavra álbum, conforme o dicionário Caudas Aulete, é “1. Livro, ger. encadernado, próprio para receber fotografias, figurinhas, selos etc.”, ou, ainda, “Revista cujas páginas têm espaços demarcados para neles se colarem determinadas estampas que se colecionam”. Com base nessas

primeiras possibilidades de significação da palavra, o título revela-se um paratexto muito importante à compreensão global da obra. Em certa medida, os poemas compõem verbalmente um registro daquilo que se esperaria de uma fotografia colecionada: objetos memorialísticos. Essa relação é manifesta, nesse caso, a partir de uma configuração intermidiática.

É intermediática essa composição na medida em que é possível observar uma configuração em que se manifesta o “cruzamento de fronteiras entre as mídias” (Rajewsky, 2012, p. 18). Tomamos, aqui, a concepção de intermidialidade enquanto categoria crítica que serve à “análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas” (p. 19). Ao empregar a intermidialidade como ferramenta analítica, podemos examinar produtos midiáticos individuais, como o livro que comprehende nosso *corpus*, de modo a entender as relações entre as diferentes formas de mídia. É possível identificar, portanto, como diferentes mídias interagem e se influenciam mutuamente, gerando novos sentidos.

Brizuela (2014), em *Depois da fotografia*, busca explorar as relações entre fotografia e literatura, particularmente o modo como a fotografia se tornou uma ferramenta estética dentro do campo literário. A fotografia possui uma natureza contraditória:

A fotografia é sempre arte e não é arte ao mesmo tempo. O dispositivo fotográfico permite algo contraditório ou em tensão: aproximar-se e afastar-se da realidade. É um espelho que reflete algo que não existe fora do espelho, algo assim como um espelho autorreferencial, autorreflexivo. É mimético. Mas o é falsamente, ou mentirosamente. Porque toda fotografia é também, antes de tudo, uma operação de montagem – corte, dissecção, reorganização para decompor a realidade – e por isso a produção de uma heterogeneidade que só pode ser entendida como estética e não mimética (Brizuela, 2014, p. 19).

A fotografia, vista tradicionalmente como um meio documental, que reproduz fielmente a realidade, transcende essas limitações impostas e se torna uma forma de arte subjetiva. Por sua natureza técnica, o dispositivo fotográfico tenciona entre dois polos: a aproximação e o afastamento da realidade. A fotografia é, portanto, um *índice da realidade*. O seu processo de montagem envolve uma série de manipulações, escolhas técnicas, de *cortar*, *dissecar* e *reorganizar* uma composição, o que permite à fotografia, como qualquer forma de arte, uma (re)interpretação do real. Por isso, é

um espelho, que reflete algo fora dele, e também é um espelho autorreferencial, que, ao tentar capturar a realidade, acaba criando sua própria versão dela.

Nesse sentido, conforme Brizuela (2014) a fotografia possui uma natureza indeterminada, permitindo refletir sobre os limites entre representação visual e expressão literária. A literatura contemporânea, aponta a autora, é composta por *objetos fronteiriços, contaminados*, que não obedecem a um regime artístico tradicional. A produção literária, desde meados dos anos 50 “tangenciou (ou até se lançou a) muitas zonas, meios, materiais e suportes para além da escrita, heterogêneos aos da palavra” (Brizuela, 2014, p. 30). Foto e palavra, nesse limiar, produzem distintos resultados através de uma “contaminação”, dado que as duas formas de expressão operam em campos diferentes – a fotografia, como um meio visual, e a palavra, como um meio verbal –, como a inserção de fotografia em obras literárias ou mesmo uma “nova sintaxe”. Desse modo, a estrutura literária pode refletir influências a partir da utilização de características do dispositivo fotográfico “como a indexicalidade, o corte, o ponto de vista, o pôr em cena, a dupla temporalidade (passado-presente/o que foi-o agora), o caráter documental, sua função mnemônica, o ser uma mensagem sem código” (Brizuela, 2014, p. 31).

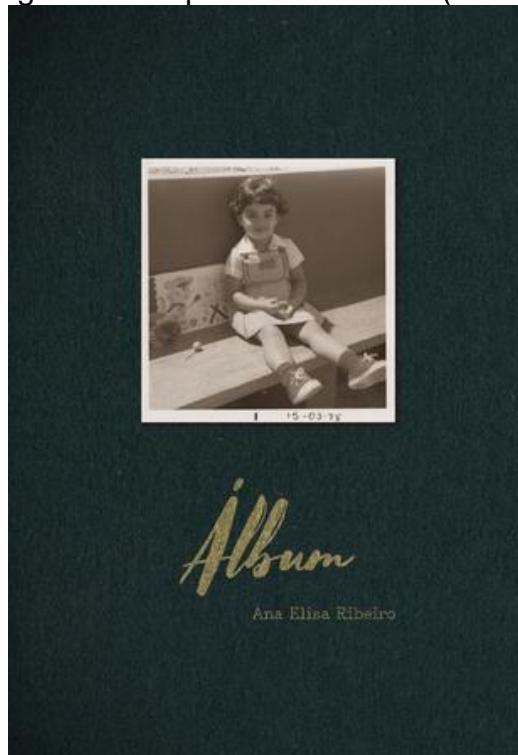
As relações apontadas por Brizuela (2014) conversam com os escritos da intermidialidade na medida em que se explora como as mídias interagem e se influenciam, criando novas formas de significação. A fotografia, ao ser integrada à literatura, gera uma heterogeneidade estética, um novo produto semântico que vai além da simples tradução do visual para o verbal, funcionando como um dispositivo que reorganiza a realidade, modificando a percepção do mundo representado.

A fotografia, para Brizuela (2014), também carrega uma função *mnemônica*, agindo como um meio de preservação da memória, mas sempre mediada pela subjetividade e pela intervenção estética. Quando combinada com a literatura, ela não apenas registra o passado, mas também cria uma narrativa fragmentada e reconfigurada, que pode ser lida de diferentes maneiras. Essa descontinuidade entre realidade e representação proposta pela autora se alinha às teorias da intermidialidade, que destacam como as mídias não se traduzem linearmente, mas geram novas camadas de significado.

Indagamos, a seguir, em torno dos cruzamentos entre fotografia e literatura na poesia de Ana Elisa Ribeiro, de modo a analisar as imbricações e transformações da mídia fotográfica no campo literário.

Observemos, primeiramente, a composição da capa da obra:

Figura 1 – Capa do livro *Álbum* (2018).



Fonte: Ribeiro (2018).

Uma primeira leitura da capa requer destaque primeiramente às informações quanto ao título, conforme destacado anteriormente. No que diz respeito à titulogia, com base em Genette (2009), *Álbum* pode ser considerado temático, se o aproximarmos por metonímia à fotografia, e remático, se pensarmos “formalmente” a função estética de um “álbum”, ou seja, a composição de um conjunto de fotografias, figuras, selos, entre outras coisas, com fins de tornarem-se colecionáveis. Destacam-se duas questões, em termos de composição imagética, no plano visual da capa. Há, no centro, acima do título da obra, a colagem de uma fotografia, com coloração sépia, representando certo envelhecimento, que dispõe a imagem de uma criança sentada. Na margem branca da fotografia, consta a seguinte informação: uma marcação de data que apresenta “15-03-78”.

Essa composição é destacada por dois motivos. Primeiro, no que diz respeito à composição intermediária, a capa já apresenta as três dimensões da

intermidialidade proposta por Rajewsky (2012, p. 24-25): *a transposição midiática*, no movimento de transformação de um determinado registro midiático em outro, o que, por sua vez, revela o que se chamaria de *combinação de mídias*, na medida em que a transposição resulta num processo de articular “duas mídias convencionalmente distintas” (RAJEWSKY, 2012, p. 24). Ainda, é possível observar, nesse caso, principalmente pelo título, uma *referência intermidiática*, na medida em que, ao lermos o título do livro, pode-se referenciar uma mídia distinta da que se tem em mãos, no caso o livro.

Essa composição intermidiática, interartística, revelada na relação entre a poesia e a fotografia, visto que o livro se compõe de poemas com o tema da arte fotográfica, é o que possibilita que o livro, como um todo, elabore um discurso memorialístico, metaforizando imagens verbais que se tornam presentificadas na obra a partir do recurso da écfrase. São ecrásticos os poemas por proporem um intenso apelo visual e pelas disposições metapicturais.

A écfrase, conforme propõe Hansen (2006), permite a presentificação de um objeto ou de alguém que está ausente. Sua relação com a memória se dá nesse contexto, sobretudo, pois ao construir verbalmente a imagem de alguém ou algo ausente, torna-se possível que se tenha presente. É nesse sentido que, ao tratar da poesia, Bosi (2000, p. 19, grifos do autor) afirma que a imagem criada no poema reverbera uma espécie de “co-existência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele”. Vemos, sobretudo nessa relação, o encontro entre a arte fotográfica e a linguagem do poema, uma vez que Barthes, por exemplo, afirma que “a fotografia sempre traz consigo seu referente” (1984, p. 15). Por isso, em alguma medida, o exercício memorialístico sempre convoca ao presente imagens armazenadas na memória de determinado sujeito.

Em relação a essa composição intermidiática e memorialística, destacamos o poema “Clube da esquina”, que é muito representativo da relação entre poesia, fotografia e memória.

aquelas duas crianças
na foto da capa do disco
não eram amigas
de infância

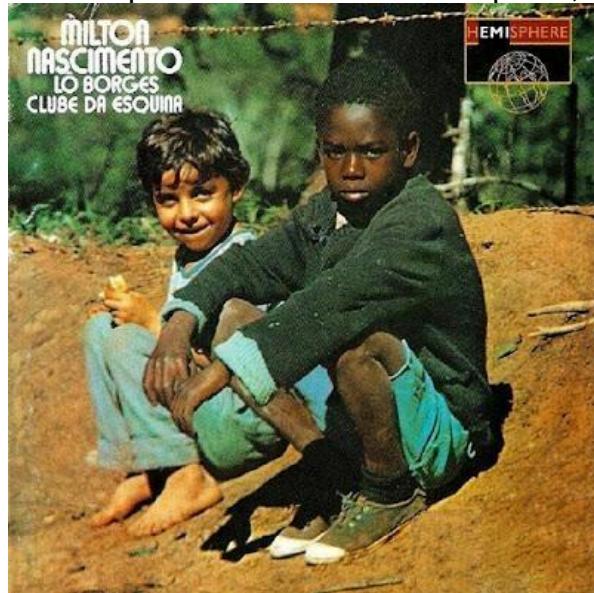
eram apenas
as duas crianças
da capa do disco

seus olhares
sua proximidade
na foto
enganaram-nos
por décadas (Ribeiro, 2018, p. 42).

No poema, o eu lírico rememora a imagem das duas crianças que estão presentes na capa do disco cujo nome é o mesmo do título do poema (Clube da esquina). Essa referência no título reverbera o que chamamos de écfrase anunciada, na medida em que já direciona o leitor à construção imagética da capa do disco. O eu lírico tece uma breve análise crítica sobre os olhares das duas crianças presentes na imagem e sobre como sua observação interpretava tal imagem em tempos passados, de maneira que é possível perceber que, hoje, ele se lembra dessa sua leitura a partir de outro olhar.

A lembrança surge como possibilidade de avaliação de um passado, possibilitada pela duração da imagem no tempo, que permite retomar a cena e reelaborar sua leitura. A título de exemplo, observemos a imagem da capa do disco, lançado em 1972:

Figura 2 - Capa do disco “Clube da esquina”, 1972.



Fonte: SPOTIFY BR.³

Esse poema, portanto, se configura pela referência intermidiática à capa do disco, servindo como ponto de ancoragem visual e cultural. A referência declarada

³ Disponível em: [7Hk9jGHupUwHa0JXQr8m0F](https://open.spotify.com/track/7Hk9jGHupUwHa0JXQr8m0F). Acesso em: 10 nov. 2025.

pelo título evoca e situa o leitor na atmosfera e no contexto histórico do poema, intensificando a temática memorialística. As camadas interpretativas realizadas pelos versos poéticos em torno da fotografia revelam a presentificação, conforme aponta Hansen, e a reinterpretação do passado. A memória fotográfica, nesse sentido, não se caracteriza enquanto o ato de “eternizar” um momento, um acontecimento, um objeto ou alguém, mas permite reacender uma narrativa, como afirma Kossoy (2002, p. 38):

A realidade da fotografia não corresponde (necessariamente) a verdade histórica, apenas ao registro expressivo da aparência... A realidade da fotografia reside nas múltiplas interpretações, nas diferentes "leituras" que cada receptor dela faz num dado momento; tratamos pois, de uma expressão peculiar que suscita inúmeras interpretações.

A múltipla realidade da fotografia, portanto, foi reinterpretada pelo eu-poético, interagindo com a também múltipla realidade da poesia. Nesse processo, a fotografia não transmite uma “verdade histórica”, em vez disso, ela transita, como denomina Kossoy (2002), entre *o passado vivido* e *o passado representado*. A fotografia não apenas captura uma realidade do passado, mas a transforma, criando um espaço em que o tempo se dobra, e a memória se ressignifica. Ao fundir essas duas dimensões, o poema não revisita simplesmente a imagem, mas a reinventa, o que é “a prova do poder da ficção de inventar até seus próprios referentes no mundo real” (Brizuela, 20, p. 19-20). Segundo Brizuela (2014, p. 22), “a operação fotográfica reside em dissecar um fragmento do real, isolá-lo, e apresentá-lo, sempre, fora de contexto, em outros tempos e outros lugares”.

Essa relação entre *passado vivido* e *o passado representado* também pode ser encontrada no poema “ASA 100”:

Seus olhos fechados
frustraram a última chapa
daquele filme asa 100

revelei e
guardei tudo

sem saber que aquela
frustração
seria pura
alegria
futura (Ribeiro, 2018, p. 51)

No poema, a fotografia não se limita a capturar um momento, mas é ressignificada pelo olhar do eu-lírico. O título referencia um detalhe técnico da fotografia analógica, o processo tradicional de captura e revelação de imagens, na qual o filme ASA 100 é uma escolha que impacta o resultado da fotografia. O número 100 indica a sensibilidade à luz do filme fotográfico, influenciando a exposição e o nível de granulação na imagem. A captura do poema representa, na primeira estrofe, uma pessoa de “olhos fechados”, uma ausência de percepção. O verbo “frustraram” sugere uma falha ou erro de registro no processo de captura da imagem e a “última chapa” adiciona uma camada de perda definitiva, como se aquele fosse o único clique que restasse para o registro.

Apesar disso, revela-se o filme e preserva-se o que foi capturado. O “guardar” das fotografias no *álbum* é uma tentativa de manter a memória viva, independente de sua falha técnica. Em “guardei *tudo*”, o *tudo* amplia o alcance da ação, podendo representar não apenas a materialidade fotográfica, mas toda a experiência e/ou as emoções – inclusive da frustração – que emergem desse momento.

A frustração, repetida na estrofe seguinte, reforça a sensação do erro, mas o ressignifica, transformando-se em “pura/ alegria/ futura”. O vocábulo “pura” marca a virada do poema, retirando a negatividade da frustração – algo desprovido de complicações ou impurezas – e “alegria” amplia o marco de ressignificação; o que era, inicialmente, negativo, torna-se alegre, agora, em um momento “futuro”, que, na verdade, é a presentificação.

O “filme Asas 100” torna-se, não obstante, uma *referência intermediática* à especificidade técnica da fotografia analógica, na qual o ato de capturar uma imagem é seguido por um processo de revelação, em que o momento registrado só se torna visível depois de imerso em produtos químicos. Esse processo de revelação é em si um exemplo de como a imagem fotográfica se torna parte de uma narrativa mais ampla, moldada pelo tempo e pela memória. A transposição entre fotografia e a palavra escrita, nesse caso, amplia os campos da descrição e faz interagir palavra e imagem.

A dimensão memorialística, já observada nos poemas anteriormente analisados, reaparece em outros textos da obra, nos quais a fotografia atua como eixo temático. Nesse sentido, leiamos poema “Jaz”:

– de novo –
avós bisavós tios
mãe e pai
enquanto cultivarmos
nossos álbuns
de fotografias (Ribeiro, 2018, p. 36).

Nesse poema, o eu lírico enuncia uma reflexão sobre a possibilidade de presentificação de parentes, possivelmente já falecidos, se observamos o segundo verso, que isola a informação “- de novo –”; não se trata de sua primeira presença, mas de uma segunda, reificada, presentificada pela memória. A fotografia, nesse caso, possibilita que os tenhamos sempre, enquanto cultivarmos nossos álbuns de fotografias. Em alguma medida, as fotografias “cultivadas” servem de estabilizadores da memória individual, mas que também é coletiva, como afirma Halbwachs (1990), pois sempre se constrói em uma relação entre eu e o outro. Nesse exemplo em foco, a imagem de uma família constrói uma memória coletiva, quase genérica, se considerarmos que o leitor está inscrito no horizonte do poema, a partir do verbo “teremos”, conjugado em primeira pessoa do plural.

Nessa linha de pensamento, o poema se assume como *ato de presença*. Essa necessidade de presentificação se ancora também na questão dos afetos, pois como afirma Assmann (2011), a elaboração de uma recordação está muito ligada aos laços afetivos do sujeito que rememora, em relação ao objeto concreto e ao objeto rememorado, em outras palavras, a autora afirma que o “[...] o que é gravado no interior, vale como inapagável” (Assmann, 2011, p. 260).

Esse processo de rememoração ainda que se assuma muito particular, há sempre sua face de coletividade como quer Halbwachs (1990). O autor destaca que um dos elementos essenciais para essa elaboração de uma imagem é o espaço. Yates (2007) reforça essa afirmação e assevera que os lugares são importantes agentes na preservação de um acontecimento, pois “[...] as imagens designam os fatos em si” (p. 29), justamente “[...] porque, pela experiência, um lugar traz associações à memória” (p. 42).

O título do poema, não obstante, pode ser visto como referência a um *lugar de memória*, o cemitério, e à prática de colocar fotografias junto aos túmulos, tornando-se um ponto de ancoragem para a memória.

“Jaz” exemplifica o diálogo intermídiático estabelecido no decorrer da obra de Ana Elisa Ribeiro. A fotografia, que aparece sem a necessidade de aparecer em sua

forma visual, atua como um catalisador da memória, sendo evocada pela palavra escrita.

Reflitamos, agora, acerca da primeira parte do poema “Aprender a ler #1”

aprenda a ler olhar ao redor:
a casa a cortina o piano - fechado –
os sofás os sapatos as almofadas
as janelas abertas e um sol entardecido
as roupas o cinzeiro cheio
as sombras de quem não posou
mas ficou a angariar sorrisos dos outros
os lembrados e os esquecidos
os vistos e os que dependerão da memória alheia
[...]
(Ribeiro, 2018, p. 21)

De maneira breve, o contexto geral desse poema é uma reflexão com tons de ensinamento. O eu lírico ensina e conduz o leitor à leitura da fotografia. Nesse exercício, é reforçada a necessidade de observação de todo o espaço, nesse caso, do recorte da fotografia. De todo modo, se aponta nos poemas a importância do olhar “ao redor”: a casa como um todo, as cortinas da sala, o piano que repousa na cena, os sofás. Essa criação de uma memória visual é importante à lembrança, pois é a construção desse arquivo do espaço que vai permitir lembrar.

Também se fala dos ausentes, aquele que não pousa à foto, mas que comparecia naquele espaço no momento do registro. Há o registro memorialístico daquele que não saiu no retrato, mas que está inscrito, que é presentificado pela lembrança daquele momento. Aquele que presentifica o momento, que participa ou sabe a observação do espaço em que a foto ocorreu, poderá, posteriormente, como uma espécie de “memória alheia”, lembrar, possibilitar que se “veja” na foto essas presenças. Destaquemos o fato de que Rossi (2010) afirma que todo conhecimento é uma forma de lembrança, e isso se insere no poema que lemos quando observamos o eu lírico pretender um “ensinamento” do exercício de leitura, pois, ainda como afirma o autor, nenhum movimento de rememorar é passivo, há sempre um impulso que desperta a imagem na memória.

Novamente, pensamos em Halbwachs (1990), pois o autor afirma que o pensamento vai construir um espaço a partir da imagem que tem na memória, e é nesse sentido que a lembrança vai buscar na memória imagens que se fixaram, para então reconstruir uma memória de um episódio passado. Em alguma medida, isso

relaciona às palavras de Yates (2007) quando nos lembra da arte da memória, quando concebida enquanto técnica (a mnemotécnica), ao tratar do fato de que seu princípio primeiro era a impressão de uma série de lugares para fortalecer o trabalho de rememorar.

Pontuamos, por fim, o elemento tempo como fundamental ao exercício de rememorar. Norbert Elias (1998) embasa essa premissa quando assevera o fato de que não existe memória fora do tempo. Isso se comprova quando a memória opera um movimento de seleção de episódios para rememorar e, com isso, revela também a capacidade dos homens de resumir sua relação com o tempo por meio de imagens. Leiamos esses dois poemas a seguir para pensarmos, ainda que brevemente, sobre isso. Primeiro, “Prenhez”:

estava grávida
naquela foto

o filho
não chegou a nascer

a foto
nos mantém
à sua espera (Ribeiro, 2012, 48).

E “Ressurreto”,

trocaria
uns dias
de vida
pela sensação
longínqua
de tocar
de novo
seus cabelos
pretos

ou brancos

na foto
que não
envelhece

não enruga
e nem
o ressuscita (Ribeiro, 2018, p. 94).

Em relação à questão do tempo, no primeiro poema a fotografia da mulher grávida preserva o bebê perdido. Que se espera, se espera, mas nunca vem. Há,

nesse caso, a reiteração de um passado. Em outras palavras, o tempo para, porque essa experiência é traumática ao ponto de ser sempre presente. A imagem que a foto carrega não permite que esqueçam essa criança que nem chegou a ser conhecida. Conhece-se, nesse caso, a ideia da criança. A espera da gravidez se estende. Com a foto, se espera sempre. Passado é presente, sempre.

No segundo poema, por seu turno, observamos uma dicção mais consciente da impossibilidade de ter, efetivamente, a pessoa que partiu. Por isso, melancolicamente, o eu lírico afirma querer poder tocar novamente os cabelos, pretos, naquela época, imagem fixada na memória, ou brancos, caso houvesse sua presença ainda, e, com a passagem do tempo seu cabelo tivesse se encaminhado para a cor branca. Mas estão pretos, na foto, porque o registro estatiza, dinamiza, presentifica, fixando no tempo as imagens, por isso possibilita ter a sensação de presença. Porém, reiterando: a foto não ressuscita.

Muitas são as questões possíveis de se explorar, tanto que diz respeito ao tema dos poemas quanto ao modo com que o eu lírico trabalha a recordação via memória fotográfica ao longo dos poemas, de maneira a construir esse enlace intermediário, em que o verbal e o visual fundem-se em um ato simbólico e metafórico de produção de presença. Isso reativa a discussão de Morley (2020) quando trata da relação entre a palavra e imagem, afirmando que ambas compartilham, em alguma medida, raízes comuns, de maneira que isso se reafirma na ruptura de barreiras entre essas mídias, mesmo que tenhamos nessa obra apenas o texto verbal materializado, porém, a constituição da linguagem dos poemas nos permite pensar a relação.

Retomemos as palavras de Gagnebin (2009) quando afirma que, nos dias de hoje, a memória se assume para quase que como uma tarefa ética, buscamos preservar a memória, salvar o esquecido, o passado, tentamos a todo tempo resgatar tradições, vidas, falas, imagens, etc. até chegarmos ao ponto de criarmos nossos “centros de memória” (Gagnebin, 2009, p. 97), nos quais juntamos o que recolhemos de restos, documentos, fotografias, de maneira a nos apegar cada vez mais ao passado, sobretudo pela percepção de um presente decadente, um mundo em crise, em ruínas, que nos conduz, em alguma medida, a cerca “injunção à lembrança” (Gagnebin, 2009, p. 99).

O tempo se presentifica, também, no seguinte poema:

Tempo [só]
serve para
organizar.

Hora minuto segundo
muitos sim
quantos não

O tempo se mede
ou em poro
ou em grão (Ribeiro, 2018, p. 98)

O título do poema, de pronto, remete diretamente ao conceito técnico da fotografia, pois granulação se refere aos pequenos cristais de haletos de prata no filme fotográfico, que geram uma textura visual que não é perfeitamente nítida, mas é cheia de fragmentação e detalhamento. Esse conceito sugere a visão de tempo do eu-lírico: o tempo não é fluido e contínuo, mas fragmentado, composto por inúmeras partículas e medido em unidades cada vez menores: “hora, minuto, segundo”. Na primeira estrofe, “Tempo [só] serve para organizar”, revela a função prática e organizacional do tempo. O uso do “[só]” implica que o tempo, embora essencial, é muitas vezes reduzido a uma mera ferramenta para categorizar ou estruturar o *caos* da experiência. A palavra “organizar” aponta para a necessidade humana de ordenar e dar sentido ao que é passageiro ou fragmentado.

Barthes (1984), em *A câmara clara*, sugere que a fotografia não captura a *totalidade* do momento, mas apenas *fragmentos* da realidade. A ideia de granulação pode ser lida como uma metáfora para a fragmentação do tempo e da memória, que, ao serem representados, nunca o são de maneira completa. A fotografia (como o tempo) é uma organização de fragmentos, e a poesia de Ribeiro, ao lidar com esses “grãos” e “poros” do tempo, reflete sobre como tentamos dar sentido a essas pequenas unidades para entender o todo.

Observemos, agora, o poema “Resolução”

escaneio uma pétala
fotografo

cato
ponho – delicadamente –
sob(re) o vidro,
deixo passar a luz

e a pétala se forma
na tela

no visor
de alta definição

sem resolver
a questão (Ribeiro, 2018, p. 68).

"Resolução", que intitula o poema, possui um duplo significado: resolução enquanto parte do processo fotográfico e resolução enquanto reflexão filosófica proposta. Na fotografia, a resolução é um termo técnico que se refere à qualidade da imagem, o nível de clareza e definição com que a imagem é capturada e representada, seja por uma câmera fotográfica ou um scanner. O título, portanto, sugere um processo técnico de representação da realidade, na qual a clareza e a precisão da imagem são elementos essenciais. Contudo, em um aspecto mais amplo e filosófico, a resolução pode se relacionar à ideia de esclarecimento ou solução, introduzindo a dualidade, que se confirma ao decorrer do poema, entre *resolução técnica* e *impossibilidade de resolução plena*.

A primeira estrofe indica um processo de escaneamento e fotografia, ambos métodos que capturam a imagem de algo físico – neste caso, a pétala – em busca de uma certa definição, a transformação do real, a pétala, um símbolo de beleza, em uma representação visual digital. A ação de *catar* e *colocar delicadamente a pétala sob(re)* o vidro carrega o cuidado ao manusear a pétala, revelando sua fragilidade e a preparando para ser observada em detalhes. O vidro, nesse sentido, pode ser visto como a lente do scanner, através do qual a imagem será registrada, adicionando uma camada entre o real e sua representação, como se houvesse uma espécie de barreira ou interface. O verso "deixo passar a luz" implica no processo direto de captura da imagem. A luz, que é essencial para a formação das imagens fotográficas e digitais, passa pela pétala e projeta sua imagem. Ela é o meio pela qual a informação visual é codificada, sugerindo o seu processo de *revelação*. A luz, ainda, reforça a subjetividade relacionada ao esclarecimento, em um processo de *revelar a realidade*.

Na estrofe seguinte, o eu-lírico pode visualizar a formação da imagem capturada de maneira digitalizada. A utilização da "alta definição" evoca a ideia de uma representação extremamente nítida, "clara", na qual os detalhes foram registrados, reafirmando a ideia da perfeição do objeto. A estrofe final, contudo, indica que, apesar de todo o processo de captura e definição da imagem, a *questão* não foi resolvida. Sugere-se, sendo assim, que a *questão da representação* não se resolve, indicando que há sempre algo além da captura, sendo a "nitidez" almejada algo

subjetivo. "Resolução" remete não apenas à clareza técnica da imagem, mas também à ideia de que a verdadeira essência do objeto ou da experiência sempre escapa à captura.

Em consonância com Barthes (1984), o poema reflete a ideia de que a fotografia, embora extremamente precisa e clara em sua resolução técnica, nunca consegue capturar a totalidade da essência do que está sendo fotografado. Como Barthes (1984) observa, a fotografia, ao capturar o "real", está sempre limitada pela sua própria mídia e pela subjetividade do olhar do/a fotógrafo/a, que seleciona o que será registrado, deixando sempre o resto da experiência ou da percepção à margem. No caso da pétala, a precisão técnica da imagem digitalizada não é suficiente para representar sua totalidade ou beleza intrínseca, pois a fotografia, por mais clara que seja, está sempre mediada por uma intervenção técnica e interpretativa que a distancia do objeto real.

Dessa forma, a resolução técnica, embora busque uma reprodução fiel, nunca resolve a questão central do poema, que é a incapacidade da imagem fotográfica de captar completamente a realidade e a experiência. O processo de escaneamento de fotografia, ao mesmo tempo que cria uma definição e clareza, também revela suas limitações e fragmentações, uma vez que o que foi registrado nunca é a totalidade do vivido.

Nesse sentido, observamos no livro de Ana Elisa Ribeiro um exercício mnemônico que se vale da essência e dos valores do registro fotográfico como matéria de uma elaboração simbólica de um discurso memorialístico do qual reverberam metáforas, imagens, da ausência, da morte, do silêncio, o olhar para a infância, ou o próprio apagamento dessas imagens como a se desfazer no tempo – e desejando-se que não, por isso o livro: este álbum.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, A. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castaño Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

ELIAS, N. **Sobre o tempo**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HANSEN, J. A. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, 2006. n.71, p. 85-105.

KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

RAJEWSKY, I. Intermidialidade, intertextualidade e remediação. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15-46.

RIBEIRO, A. E. **Álbum**. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2018.

ROSSI, P. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

YATES, F. A. **A arte da memória**. Trad. Flavia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.