

A MEMÓRIA DRUMMONDIANA NOS ÁLBUNS DE FAMÍLIA UMA ANÁLISE DE “RETRATO DE FAMÍLIA”

Mariane Pereira Rocha
Aulus Mandagará Martins
UFPEL / CAPES

RESUMO: Este trabalho se propõe a estabelecer uma reflexão sobre a possibilidade de diálogo entre a fotografia e a poesia em Carlos Drummond de Andrade. Entendendo a fotografia como fenômeno multifacetado, neste artigo nos deteremos na fotografia como dispositivo que propicia capturar e fixar o tempo passado. Com o apoio do pensamento de Benjamin, Barthes e Sontag acerca da linguagem fotográfica, que apontam para uma problematização dessa captura e fixação da memória, analisamos o poema “Retrato de família” de *A rosa do povo* (1945) a fim de entender de que modo o poema se apropria da linguagem fotográfica e de seus usos culturais. Percebemos a partir dessa análise que a referência à fotografia tem por efeito subverter a crença da qual nunca se desconfia de que a foto “preserva” o passado de forma fidedigna, de modo a se poder recuperar aquele tempo passado intacto, posto que fixado na imagem fotográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Fotografia; Carlos Drummond de Andrade.

DRUMMOND’S MEMORY IN THE FAMILY ALBUMS AN ANALYSIS OF “RETRATO DE FAMÍLIA”

ABSTRACT: This work aims to establish a reflection on the possibility of dialogue between photography and poetry in Carlos Drummond de Andrade. Understanding photography as a multifaceted phenomenon. In this essay, we focus on photography as a device that allows to capture and to hold the past. Benjamin, Barthes and Sontag’s thoughts about the photographic language, that point to a problematization of this capture and memory fixation, will help us to analyze the poem “Retrato de família” from *A rosa do povo* (1945), to understand how the poem appropriates the photographic language and its culture uses. We perceive from this analysis the reference to the photograph subverts the belief, which is never questioned, that the photo “preserves” the past in a reliably way, so we could retrieve it, since it was kept in the photographic image.

KEYWORDS: Memory; Photography; Carlos Drummond de Andrade.

Mariane Pereira Rocha é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal de Pelotas.

Aulus Mandagará Martins é professor associado do Centro de Letras e Comunicação e professor-orientador do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas.

A MEMÓRIA DRUMMONDIANA NOS ÁLBUNS DE FAMÍLIA UMA ANÁLISE DE “RETRATO DE FAMÍLIA”

Mariane Pereira Rocha
Aulus Mandagará Martins

AS MEMÓRIAS EM DRUMMOND

Embora Drummond seja reconhecido pelo desenvolvimento da temática da memória particularmente em sua trilogia *Boitempo* (1968; 1973; 1979), as reflexões sobre o lembrar perpassam a trajetória drummondiana. Villaça¹ afirma, no entanto, que há uma diferença no tratamento dessa temática ao passar dos anos: se desde a publicação de *Alguma poesia* (1930) até o final da década de 50 Drummond favorecia uma reflexão sobre os movimentos dialéticos da memória e a tensão entre o lembrar e o esquecer, na poesia após *Lição de coisas* (1962) o poeta vai investir em uma abordagem que visa o resgate e o reviver do passado através das lembranças, frequentemente autobiográficas. De acordo com Villaça, a partir desse período, o poeta mostra um olhar “[...] interessado já não tanto em fantasiar, mas em preservar alguma percepção ou sensação do passado.”²

Neste trabalho, entretanto, nos interessa olhar para abordagem da memória que Drummond enfatiza em suas primeiras obras, onde o poeta vai “[...] revolver a matéria vivida para acusar a instabilidade das lembranças.”³ Entendemos que é no movimento duplo que a lírica drummondiana desse período estabelece que podemos enxergar as contradições e as falhas nos processos de lembrar e esquecer. Este entre-lugar ou essa *instabilidade das lembranças* nos serve como objeto de reflexão, já que, ainda conforme Villaça, neste ciclo, sentimentos de culpa e melancolia, que tão fortemente marcam a poesia de Drummond, estão mais evidentes.

Nesse sentido, o objetivo deste artigo é entender de que forma essa elaboração do funcionamento da memória é realizada pela poesia drummondiana. Através da análise do poema “Retrato de família” do livro *A rosa do povo* (1945), buscamos confirmar nossa hipótese de que, para Drummond, a fotografia se apresenta como um dispositivo singular e essencial no que diz

¹ VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

² *Ibidem*, p. 112.

³ *Ibidem*, p. 112

respeito ao lembrar. Apesar disso, o poeta não deixa de questionar os limites e as falhas que tal dispositivo apresenta, apontando sempre para as impossibilidades de se apreender a completude do passado.

A INTERLOCUÇÃO ENTRE A FOTOGRAFIA E O ESPECTADOR

Em “Retrato de família”, como o título já sugere, é a partir de uma fotografia que o eu-lírico reflete sobre a passagem do tempo e sua interferência na percepção do passado. Drummond, ao colocar o retrato em uma posição central nesse poema, elabora uma reflexão sobre a própria fotografia como dispositivo de memória e a aponta como um elemento chave nessa relação entre as lembranças familiares e o ato de lembrar em si.

Já no primeiro verso, que reitera o título, o poeta indica para o leitor de que tipo de fotografia ele está se referindo:

Este retrato de família
está um tanto empoeirado.
Já não se vê no rosto do pai
quanto dinheiro ele ganhou.⁴

De fato, Susan Sontag reconhece a importância da fotografia para constituição de uma memória familiar.⁵ Quando as câmeras fotográficas se popularizaram e passaram a ser itens acessíveis à população em geral e não mais somente aos fotógrafos, a probabilidade de uma pessoa possuir uma câmera aumentava consideravelmente se esta tivesse filhos. Aqueles pais que não registravam a infância e os momentos significativos da vida dos filhos eram considerados maus pais. Para Sontag é por meio de fotos que “cada família constrói uma crônica visual de si mesma.”⁶

Essa noção da fotografia enquanto crônica é bastante importante, pois nos ajuda a entender que, embora uma foto capte apenas uma fração de segundos, ela prevê também um antes e um depois, assim como em uma narrativa. De acordo com Julia Ramos, “[...] cada imagem abriga uma semente temporal orientada para frente e para trás, o que, de alguma forma, resulta na geração de novas memórias, novas conexões nunca antes feitas, assim como

⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 163.

⁵ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁶ *Ibidem*, p. 11.

provoca o apagamento de outras tantas.”⁷ Além do mais, julgamos que a própria organização do álbum, quer dizer, a ordem das fotografias e a sua posição na página, indicam um modo de narrar a história familiar, quais os eventos e pessoas merecem destaque, que particularidade de cada evento ou pessoa será fixado na crônica da família e, portanto, perpetuado às novas gerações.

Em “Retrato de família” podemos apreender essa narrativa no movimento que o eu-lírico realiza, já que é partir do presente de seu olhar em direção ao retrato que lhe propicia não somente recuperar, mas também ressignificar o passado. Esse deslocamento no tempo, a passagem dos anos entre o passado da foto e o presente do eu-lírico já está explícito nos primeiros versos do poema, quando o eu-lírico afirma que o retrato de família, objeto de sua atenção, “está um tanto empoeirado”. É importante ainda observar que o eu-lírico tem diante de si uma crônica familiar, ou seja, uma história que lhe chega pronta do passado, através da fotografia, em que cada personagem possui uma biografia que independe de seu olhar. Entretanto, como toda narrativa, a crônica narrada pela foto apresenta lacunas. Nem tudo se sabe sobre essas personagens, sua história anterior e o que aconteceu depois da tomada da foto. Nesse sentido, a narrativa fotográfica promove a descoberta de elementos que antes passaram despercebidos, fazendo com que o olhar do eu-lírico preencha essas lacunas e confira novas significações àquela crônica familiar que emerge do passado.

A poeira, aqui, é uma imagem poética plurissignificativa: por um lado, serve de metáfora para tudo aquilo que caiu no abandono e no desuso, que já não tem mais utilidade no mundo prático e na vida cotidiana; por outro, nos remete à materialidade do retrato, que, em sua condição de papel, envelhece. Essa dupla abordagem nos fornece a primeira pista de que Drummond está enxergando a memória como algo frágil e instável. A poeira também pode ser entendida como os resíduos do passado, aquilo que é apenas o acúmulo de uma matéria amorfa e sem conteúdo. Nesse sentido, é possível ainda pensar na poeira como uma película que se antepõe entre a imagem e o espectador, embaraça a visão, sugerindo, pois, que o passado, que a fotografia registraria, salvando-o do esquecimento, não está inteiramente acessível ao olhar do eu-lírico. Assim, a fotografia localiza-se nesse lugar ambíguo em que o registro do passado, por si só, não garante o acesso a essas memórias supostamente impressas no papel. Mais adiante, o eu-lírico observa que a foto, além de em-

⁷ RAMOS, Julia. A imagem familiar: memória, tempo e fotografia. *Verso e reverso*, São Leopoldo, v.24, n.72, 2015, p. 175.

poeirada, apresenta outras evidências de deterioração. É o que se pode ler, por exemplo, nas imagens das coisas e pessoas que se tornaram cinzentas (“as flores são placas cinzentas”) ou amareladas (“a avó ficou lisa, amarela”), ou seja, corroídas pela ação da passagem do tempo.

Dessa forma, na sexta estrofe, quando o eu-lírico considera a passagem dos anos, está se referindo tanto a ação visível do tempo sobre o material físico que envelhece o retrato, quanto ao fato de que a passagem do tempo vai alterar também a percepção de quem está observando a fotografia:

Vinte anos é um grande tempo.
Modela qualquer imagem.
Se uma figura vai murchando,
outra, sorrindo, se propõe.⁸

Nesse sentido, a concepção sobre fotografia que Drummond está explicitando não é aquela encontrada no senso-comum, de que a fotografia “congela” ou “eterniza” um momento. A ação do tempo sob a fotografia é capaz de dar movimento a imagem, seja deteriorando-a (como o jardim que, em decorrência da poeira acumulada no retrato, torna-se cinzento), seja através dos olhares que a interpretam ao longo dos anos e, assim, a ressignificam a cada nova leitura.

É nessa perspectiva que o olhar do espectador, em “Retrato de família”, reveste-se de importância significativa para acionar o dinamismo da fotografia. É a visão do eu-lírico que faz as personagens retratadas se movimentarem, trocarem de lugar e, até mesmo, se libertarem do “congelamento” imposto pela fotografia:

A moldura deste retrato
em vão prende suas personagens.
Estão ali voluntariamente,
saberiam — se preciso — voar.⁹

A sugestão do eu-lírico, a da vida que ultrapassa os limites da moldura do retrato, reforça o questionamento a respeito daquilo que se espera da imagem fotográfica e daquilo que ela realmente alcança. Se, conforme mencionado, a fotografia, desde sua invenção, deslumbrou pela promessa de captar o evento tal qual se apresentava, de modo a estabelecer uma “homologia automáti-

⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia, op. cit., p. 164.

⁹ *Ibidem*, p. 164.

ca”¹⁰ entre a foto e seu referente, aqui, em Drummond, essa promessa não se realiza, tanto pela própria deterioração do suporte da fotografia quanto pelo olhar do espectador que modifica, por assim dizer, aquilo que foi registrado. Mais uma vez, a imagem da poeira é interessante. Deslocando-se do objeto contemplado para os olhos que contemplam, a poeira não indica apenas a dificuldade de se perceber o objeto, mas a impossibilidade de o próprio olhar dar conta daquilo que contempla:

O retrato não me responde.
 ele me fita e se contempla
 nos meus olhos empoeirados.
 E no cristal se multiplicam

os parentes mortos e vivos.
 Já não distingo os que se foram
 dos que restaram. Percebo apenas
 a estranha ideia de família

viajando através da carne.¹¹

Walter Benjamin reflete sobre essa relação singular entre o espectador e a fotografia. Para ele, é a fotografia e somente ela que tem o poder de trabalhar o que ele conceitua como “inconsciente ótico”, uma “centelha do acaso”¹² que a fotografia faz emergir, uma vez que a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olho humano. Em outro momento, discutimos que a noção de inconsciente ótico pode ser entendida como a característica que concede à fotografia a capacidade de criar condições para que “[...] a atenção do olhar se concentre no detalhe antes despercebido, mas agora revelado e dotado de nova e importante significação.”¹³ No mesmo ensaio, propomos que é possível relacionar esse conceito benjaminiano com a noção de *punctum*, cunhada por Roland Barthes, em *A câmara clara*, como um acaso da fotografia, um mero detalhe “que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere).”¹⁴ Esse

¹⁰ MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015, p. 39.

¹¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*, op. cit., p. 164.

¹² BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 94.

¹³ MARTINS, Aulus Mandagará. 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, p. 108.

¹⁴ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 46.

elemento da fotografia, que capta a atenção de quem a olha de uma forma arrebatadora, quase dolorosa, nos remete inevitavelmente ao clássico poema do livro *Sentimento do mundo* (1940), “Confidência do itabirano”, quando o eu-lírico exclama: “Itabira é apenas uma fotografia na parede./ Mas como dói!”¹⁵ Apesar de a referência à fotografia ocupar apenas os dois versos finais, é justamente o “detalhe” que toca e fere o eu-lírico, transformando o retrato de Itabira pendurado na parede o *punctum* do poema. Isso dito, parece-nos que é a partir e em torno desse retrato pendurado na parede que o eu-lírico constrói sua rememoração da cidade natal.

A EXIGÊNCIA DA FOTOGRAFIA

Ao retomar uma reflexão de Dauthendey sobre as primeiras máquinas fotográficas capazes de fixar a imagem (daguerreótipos), Benjamin comenta que as pessoas se assustavam ao visualizarem pela primeira vez uma fotografia, pois “tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos.”¹⁶ Dauthendey se referia à surpresa que o espectador tinha ao ver o inusitado de uma representação das pessoas no papel, talvez parecida com aquela mesma surpresa que *A chegada do trem*, dos irmãos Lumière, em 1895, causou a quem estava no cinema que, por um momento, achou que o trem realmente se deslocava em direção às poltronas.

Contudo, esse sentimento de que os *pequenos rostos* podem nos enxergar é bastante trabalhado na concepção de fotografia de Drummond. Em “Retrato de família”, o *retrato*, agindo como sinédoque para as pessoas retratadas, fita o eu-lírico e se contempla de volta nos olhos do poeta, como se esperasse algo dele. Aqui, parece-nos caber uma reflexão feita por Giorgio Agamben¹⁷ sobre o que considera ser uma das características essenciais da fotografia, a *exigência*:

[...] o sujeito fotografado exige algo de nós. Prezo especialmente o conceito de exigência, que não deve ser confundido com uma necessidade factual. Mesmo que a pessoa fotografada fosse hoje completamente esquecida, mesmo que seu nome fosse apagado para sempre da memória dos homens, mesmo assim, apesar disso – ou melhor, precisamente por isso – aquela pessoa, aquele rosto exigem o seu nome, exigem que não sejam esquecidos.¹⁸

¹⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia, op. cit., p. 63.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura, op. cit., p. 94.

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

¹⁸ Ibidem, p. 29.

Essa qualidade de exigência da fotografia pode ser pensada em articulação com o inconsciente ótico benjaminiano, no sentido de que o conteúdo de uma foto não se reduz a sua referencialidade imediata. Se a pessoa retratada exige algo do espectador, é porque a imagem atua de alguma forma na memória, tanto na de quem olha a foto quanto na de quem foi fotografado, como se o sujeito retratado ainda estivesse de algum modo vivo e com sua memória ativa. Trata-se, para retomar a expressão de Benjamin, da “centelha do acaso” que denota conteúdos que somente são percebidos graças à técnica fotográfica.

No retrato drummondiano, essas personagens fotografadas também exigem serem lembradas: “se uma figura vai murchando, / outra, sorrindo, se propõe”. Essa reivindicação, essa exigência da fotografia, é particularmente explícita no poema “Os mortos de sobrecasaca”, de *Sentimento do mundo* (1940):

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.¹⁹

Aqui, no mesmo de sentido de “Retrato de família”, percebemos que a ação do tempo é corrosiva, mas agora o verme é esse elemento que demarca a decadência. Assim, observa-se que a ação do verme sobre o suporte da fotografia, a materialidade sem a qual não seria possível, “aponta para a completa dissolução da potência da fotografia em propiciar uma determinada experiência positiva com o passado”.²⁰ Não sendo, pois, possível cumprir a promessa de fixar o instante na fotografia, uma vez que a deterioração do suporte da imagem fotográfica significa a dispersão da própria memória, algo, entretanto, consegue escapar imune: o imortal soluço de vida, a *exigência* das sobrecasacas que não aceitam serem esquecidas. Nesse poema, a exigência dos mortos

¹⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia, op. cit., p. 69.

²⁰ MARTINS, Aulus Mandagará. O verme e o jardim: poesia e fotografia em Carlos Drummond de Andrade e Adélia Prado, op. cit., p. 110-111.

possui uma nota patética, tendo em vista o desprezo do espectador em relação a seus antepassados. Desse modo, a fotografia, sobretudo sua promessa de salvaguardar o tempo passado, sofre um duplo ataque: do sujeito, incapaz ou desinteressado em manter a memória e da efemeridade do suporte, que não resiste à ação do tempo.

Em “Os mortos de sobrecasaca” fica evidente a relação conflituosa que o eu-lírico drummondiano estabelece com a família – tópica, aliás, que perpassa sua poesia. Vale lembrar, ainda, que o álbum do poema não é um álbum qualquer, no sentido que Sontag²¹ havia pensado, ou seja, o dispositivo cultural que auxiliaria na construção de uma narrativa familiar, mas trata-se de um álbum “de fotografias intoleráveis”, sobre o qual todos se debruçavam com o intuito de zombar dos antepassados mortos. Da mesma forma, percebemos em “Retrato de família” um certo estranhamento em relação aos parentes, uma vez que o eu-lírico já não reconhece as pessoas retratadas (“Esses estranhos assentados, / meus parentes? Não acredito”) e já não é mais capaz de distinguir os que estão vivos daqueles que estão mortos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme delineado nos limites deste artigo, a poesia de Drummond, ao incorporar elementos da linguagem fotográfica e de seus usos culturais, promove uma reflexão acerca da possibilidade de se fixar e arquivar as experiências e lembranças do passado. O poeta mineiro estabelece desconfiar constantemente quanto à promessa de conservação de um passado que permaneceria intacto, a salvo da ação do tempo. Se a percepção de que a memória do indivíduo é falha, o imaginário cultural, em certo sentido, transferiu para a fotografia essa aspiração de não apenas registrar o passado tal qual aconteceu, mas também de preservar essas lembranças da passagem do tempo, mantendo-as intactas e tornando-as, desse modo, acessíveis para as gerações futuras. No entanto, tal promessa não se cumpre, nem tanto pelas reconhecidas falhas da memória humana, mas sobretudo pela ineficiência do próprio dispositivo fotográfico. Desestabilizando, pois, esse imaginário cultural, a reflexão proposta por Drummond vai na direção de que nem mesmo a fotografia garantiria a preservação da memória contra a ação do tempo. Esse olhar desiludido quanto à aspiração da fotografia enquanto dispositivo que conservaria a memória se manifesta pelo menos de duas maneiras. A primeira diz respeito, como aponta a leitura de “Retrato de família”, à impossibilidade de congelar o

²¹ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*, op. cit.

instante. Nesse sentido, a foto não capta um momento congelado no passado, mas esse momento captado pelo registro fotográfico proporciona novos olhares e a descoberta de novos conteúdos a partir da perspectiva temporal do espectador. Aqui, não é tanto a materialidade da fotografia que sofre com a passagem do tempo, mas o próprio sujeito que contempla a foto com os “olhos empoeirados”. Já no poema “Os mortos de sobrecasaca”, a desilusão drummondiana se transfere para o suporte mesmo da imagem fotográfica. Assim, se havia alguma esperança em preservar o registro do passado, essa promessa é completamente destruída pela fragilidade do suporte, do arquivo. Mesmo que algo do passado sobreviva à ação do tempo, o soluço dos mortos de sobrecasaca que resistem (pateticamente, pela perspectiva do eu-lírico) à fúria do verme, esse soluço parece ser a metáfora que sugere que o passado é apenas um vestígio, um rastro praticamente inaudível.

*Recebido em 7 de dezembro de 2017
Aceito em 10 de janeiro de 2018*