

ESTRANHO RETRATO DE UMA FAMÍLIA IRRECONHECÍVEL: MUTABILIDADE, FOTOGRAFIA E MEMÓRIA NUM POEMA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

— ADRIANO DE PAULA RABELO

RESUMO

O poema “Retrato de família”, de Carlos Drummond de Andrade, condensa questões filosóficas acerca da mobilidade de todas as coisas, refletindo também sobre problemas relacionados à fotografia e à memória. A consciência da fluidez do universo em contraste com a suposta fixidez da imagem capturada pela câmera provoca todo um incômodo no observador, o que se constituirá como o assunto do texto. Este artigo faz uma análise cerrada do poema, correlacionando-o com reflexões de pensadores e estudiosos que trataram dos temas que o poeta brasileiro retoma e sintetiza.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; Mutabilidade; Fotografia; Memória; Apreensão parcial do mundo.

ABSTRACT

The poem “Family portrait”, by Carlos Drummond de Andrade, expresses philosophical approaches on how everything is in motion in the universe, also reflecting about a range of problems related to photography and memory. The observer of the portrait is aware of the fluidity of all things in contrast to the supposed image’s fixity as it was captured by the camera, so that this causes him a strong discomfort. This is the poem’s subject. This article analyzes the text closely, correlating it with classical reflections of thinkers who approached themes that Andrade takes up and summarizes in his poetic piece.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade; Changeability; Photography; Memory; Partial apprehension of the world.

Em “Retrato de família”, poema publicado no livro *A rosa do povo*, de 1945, Carlos Drummond de Andrade constrói um jogo com a oposição entre a imobilidade da imagem fixada numa fotografia e as modificações nela realizadas tanto pela ação do tempo quanto do movimento seletivo da memória daquele que a contempla. Todo o poema se constitui como depoimento de um sujeito que observa uma fotografia de membros de seu grupo familiar sentados em semicírculo no jardim da casa onde viveram. Nos vinte anos que separam o momento em que a imagem foi capturada e o momento em que ela é vista pelo depoente, muita coisa aconteceu ao retrato, a cada uma das pessoas que ele mostra e também àquele que o observa. A perplexidade do sujeito diante dessas transformações faz com que ele chegue a lançar perguntas típicas de quem busca compreender o que se passa diante dos seus olhos, de seus afetos e até de suas sensações físicas, como se verá.

Este artigo parte de uma abordagem do universo como algo em constante movimento, tal como o concebeu Heráclito de Éfeso nos primórdios da filosofia ocidental. Em seguida, resume as concepções de Walter Benjamin, Roland Barthes e Susan Sontag a respeito da fotografia. Faz o mesmo em relação ao pensamento de Henri Bergson e Maurice Halbwachs no que tange ao fenômeno da memória. Por fim, realiza uma análise cerrada do poema de Drummond, mostrando como ele poetiza os conceitos de fixo e fluido a partir do impacto causado pela contemplação de uma fotografia, e são tecidas algumas considerações finais.

Muitos estudiosos do poema têm ressaltado a sua capacidade de síntese de problemas que, quando analisadas no campo das humanidades, requerem um tratamento de vasta dimensão, extensamente elaborado. Como se verá, no texto do poeta brasileiro estão condensadas questões que têm recebido abordagens muito interessantes nos campos da filosofia, bem como dos estudos sobre a fotografia e o fenômeno da memória.

TUDO É MOVIMENTO

Para o filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso, todas as coisas estão em constante movimento. Conforme seu aforismo mais famoso, “não se pode entrar duas vezes no mesmo rio” (HERÁCLITO, 1973, p. 94). O fogo é outra realidade e outra metáfora que, para ele, representa bem esse fluxo perpétuo: “Este mundo, o mesmo de todos os (seres), nenhum deus, nenhum homem o fez, mas era, é e será um fogo sempre vivo, acendendo-se em medidas e apagando-se em

medidas” (*idem*, p. 88). Esse devir contínuo se daria por meio de uma unidade de tensões opostas que estariam permanentemente em conflito, e a consciência da impermanência de todas as coisas provocaria um pessimismo muito perceptível nas ideias desse pensador. A própria tradição grega o descrevia como obscuro e melancólico.

Considerado o pai da dialética, Heráclito exerceu grande influência sobre filósofos modernos como Hegel, Marx e Nietzsche, que, por sua vez, influenciaram diversas correntes de pensamento ao longo do último século. A própria ciência moderna de certo modo validou a filosofia de Heráclito por meio da descoberta de que a matéria é composta de átomos que estão em constante movimento.

A FOTOGRAFIA EM MOVIMENTO

Importantes teóricos da fotografia têm chamado a atenção para o aspecto fluido da imagem captada pela câmera, bem como o estranhamento que ela provoca. Para Walter Benjamin, a relação do ocorrido, do momento afixado na imagem, com o tempo presente é dialética, ainda que não seja exatamente de natureza temporal:

(...) 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. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética — não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2007, p. 505)

Ou seja, a imagem captada numa fotografia não é um retrato imóvel e monolítico de um tempo passado, mas algo que se torna legível apenas em outro momento, no futuro, quando esse passado será apropriado historicamente por um observador, tornando-se um meio de reflexão sobre aquele momento. Para Benjamin, a fotografia também exerceria a função de proporcionar uma identidade ao indivíduo moderno, vítima de tantas alienações, perdido num mundo que não reconhece como seu *habitat*, em permanente busca daquilo que baliza a sua existência.

Roland Barthes, por sua vez, considera que a fotografia, ao registrar um fragmento da realidade num determinado momento, cria uma espécie de presente absoluto, mas sem conseguir abarcar toda a realidade, nem ao menos uma grande parte dela. Aqueles que são objeto da fotografia, ao se saberem objeto da fotografia, transformam-se em imagem por antecipação, criando uma realidade escolhida para si ao fazerem pose; e a fotografia seria o meio técnico que permite uma tentativa de perpetuação da realidade idealizada. Diferentemente do que acontece no cinema, a cena fotografada não tem continuidade, de modo que o observador costuma levantar uma série de questões sobre quem são as pessoas retratadas, o que elas estavam sentindo no momento da captura da imagem, que lugar era aquele onde elas se encontravam, quando exatamente a fotografia foi tirada e o que isso implica em relação tanto às pessoas retratadas quanto aos meios técnicos disponíveis. Isso fica muito bem ilustrado quando Barthes analisa uma antiga fotografia de sua mãe, já falecida quando ele observa a imagem. Claramente sua mãe posava para o fotógrafo. Tratava-se, porém, de uma imagem marcada pela incompletude, expondo, em grande medida, algo que sua mãe não era, que talvez tenha sido apenas no instante em que o retrato foi tirado. Nesse sentido, o ato de contemplar uma fotografia conteria necessariamente algo de assustador:

E aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno ao morto. (BARTHES, 1984, p. 20)

Ao atestar que o objeto retratado foi real, a fotografia induziria o observador a acreditar que ele está vivo, ao mesmo tempo que, pertencente ao passado, ela sugeriria que esse mesmo objeto é um objeto morto.

Por fim, um aspecto importante notado por Barthes no fenômeno fotográfico é a sua perecibilidade. Se antigas civilizações ergueram monumentos em pedra e metais, com o fim de perpetuar a memória de feitos relevantes da história da comunidade, a fotografia, surgida já num tempo de ascensão dos valores burgueses e individualistas, pretenderia ser apenas um registro precário e perecível de um grupo familiar ou mesmo de um indivíduo apenas. Seu próprio suporte, o papel, rapidamente passa por processos químicos que modificam a

imagem retratada ou pode até se degradar pelas condições em que é armazenado. Assim, o que ali foi registrado muitas vezes se perde na sequência das gerações, quando as pessoas retratadas não são mais tão significativas para os que vieram depois.

Susan Sontag (2004, pp. 14-15), por sua vez, declara que “imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir”. No entanto, uma fotografia não nos permitiria compreender aquilo que ela mostra, pois o que vemos nos é mostrado somente a partir de determinado ponto de vista. Tal como Barthes, Sontag considera que ela é o registro de algo pertencente ao passado e que, no momento da observação, já está morto. Chega mesmo a conceber a fotografia como uma espécie de *memento mori*, um lembrete da mutabilidade constante de tudo e, no limite, de que vamos todos deixar de existir.

Ao registrar uma experiência, a fotografia se realizaria paradoxalmente como uma negação da experiência ao transformá-la numa simples imagem, numa recordação. Além disso, a experiência não seria apenas capturada, mas criada, pois as imagens seriam uma interpretação do mundo feita pelo fotógrafo, uma vez que ele escolhe determinado ângulo, determinado enquadramento, determinadas condições de iluminação, determinada maneira de dispor o objeto retratado no espaço. E, depois de capturada a imagem, ela está aberta a toda uma gama de interpretações por parte do observador, já que “fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia” (*idem*, p. 33). Isso seria um dos fatores que tornam a fotografia um objeto fascinante. Para a autora, ela possui um lado devastador, pois faz com que as pessoas sejam vistas como elas mesmas nunca se veem, transformando-as em objetos. Além das escolhas feitas pelo fotógrafo, podem ainda ocorrer problemas técnicos que geram manchas, imagens trêmulas, partes desfocadas, oxidações e amarelados produzidos pela ação do tempo. E a fotografia pode também ser editada, retirando ou acrescentando elementos, sobrepondo imagens conforme as intenções daquele que a manipula. Tudo isso tem gerado, desde os seus primórdios, uma permanente suspeita sobre a imagem fotográfica.

A MEMÓRIA EM MOVIMENTO

A memória é outro fenômeno que tem recebido diversas abordagens teóricas, notadamente no campo da filosofia e dos estudos sociais. Os pensadores franceses Henri Bergson e Maurice Halbwachs

escreveram estudos relevantes sobre o tema — um sobre a memória no plano individual e outro, no plano da coletividade.

Bergson trata da memória essencialmente como duração. Destrinchando o fenômeno, ele parte da ideia de um presente puro, identificado como percepção, e chega a um passado puro, identificado como memória. A conexão entre eles se daria por meio da lembrança:

(...) nossa duração não é um instante que substitua um instante: jamais haveria a não ser o presente; nunca prolongamento do passado no atual; jamais evolução, jamais duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o futuro e infla ao avançar. (...) A memória, como tentamos mostrá-lo, não é uma faculdade de classificar lembranças numa gaveta ou de registrar num arquivo. Não há gaveta e não há arquivo, nem mesmo, no caso, uma faculdade, propriamente falando, porque uma faculdade se exerce por intermitências, quando ela quer ou pode, ao passo que o amontoamento do passado sobre o passado prossegue sem trégua. Em realidade o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Por inteiro, sem dúvida, ele nos acompanha a cada instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância nele está, na direção do presente que vai ao seu encontro, pressionando contra a porta da consciência que quisesse deixá-lo do lado de fora. (BERGSON, 1979, p. 16)

Para Bergson, nossa consciência recupera e traz à luz do presente experiências carregadas de carnalidade, pois foram vivenciadas por nossos corpos lá presentes. Todavia, falta-nos uma apreensão totalizadora das experiências. Só podemos recuperar fragmentos do que foi vivenciado, o que já é suficiente para nos proporcionar a consciência de que o passado continua presente conosco, ainda que não tenhamos uma noção muito clara nem muito completa do conteúdo de nossas lembranças. E assim vai se construindo a nossa biografia.

A duração, portanto, é a continuidade das nossas experiências no tempo, ou melhor, entre o passado e o presente. O passado sobrevive ao presente que ele já fora uma vez, permanecendo no presente atual por meio de nossas recordações, enquanto o presente está sempre a romper o porvir, tornando-se passado. A memória de nossas experiências é o que sustenta a continuidade entre o passado e o presente, projetando-nos para o futuro.

Tendo sido aluno de Bergson na Escola Normal Superior, em Paris, Maurice Halbwachs veio a desenvolver o conceito de memória coletiva, realizando uma profícua reflexão sobre o tema no campo dos estudos sociais. Para ele, “não basta reconstituir pedaço por pedaço a

imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de ações comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa” (HALBWACHS, 2003, p. 39). Portanto, o fenômeno da memória não pode ser abordado sem que sejam levados em consideração os contextos sociais em que ele se realiza. Assim, as recordações de um indivíduo não podem ser abstraídas dos grupos sociais a que pertence.

Para Halbwachs, a memória está em permanente processo de reconstrução. Ela não consiste num simples reflexo de experiências passadas no contexto presente; distingue-se delas na medida em que está inserida num conjunto de relações sociais bem determinadas. Trata-se, portanto, de uma construção social, de modo que as próprias recordações individuais se sustentam nas lembranças de grupos sociais dos quais o indivíduo faz parte:

No mais, se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia, quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social. (...) Ela não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transportar a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente. (HALBWACHS, 2003, p. 55 e 72)

A memória que determinado indivíduo assimila é um ponto de vista, a percepção que ele possui dentro daquilo que foi elaborado pela memória coletiva, de modo que nenhum indivíduo seria capaz de reconstruir experiências passadas isoladamente.

O POEMA VERSO A VERSO

Numa passagem do romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, o protagonista, que teve seu retrato pintado por seu amigo artista Basil Hallward, faz a seguinte reflexão: “Existe algo de fatal em um retrato. Ele tem vida própria” (WILDE, 2012, p. 112). Essas palavras encontram eco nas concepções dos pensadores da fotografia resumidas acima, bem como no poema de “Retrato de família”, de Carlos Drummond de Andrade. A memória tem vida própria, como se vê nas reflexões de Bergson e Halbwachs. Uma leitura cerrada do poema em questão deixa isso bastante evidente, como veremos adiante.

Já na primeira estrofe do texto de Drummond aparece uma metáfora poderosa, a da poeira, que reaparecerá em seu final. O sujeito está diante de um retrato “um tanto empoeirado” (DRUMMOND, 2012, p. 102). A poeira aqui referida pode ser entendida tanto no sentido denotativo quanto como metáfora para algo obscuro, que não se enxerga nem se compreende muito bem. Na antepenúltima estrofe, o sentido dos “olhos empoeirados” que ela evoca é claramente conotativo. Esse empoeiramento do retrato e dos olhos do observador está em consonância tanto com a ideia da incompreensibilidade da fotografia, tal como desenvolvida por Sontag, quanto com a da impossibilidade de uma apreensão totalizadora do passado, como exposta por Bergson.

As cinco primeiras estrofes descrevem a obscuridade que a fotografia assumiu depois de duas décadas, mostrando as transformações por que passaram as pessoas e a paisagem retratadas. O pai, figura central da família burguesa tradicional, senhor de posses materiais e valores pecuniários, agora tem um rosto desprovido daquilo que lhe conferia poder, não mostrando mais “quanto dinheiro ele ganhou”. As mãos dos tios, provavelmente mascates, agora não deixam entrever “as viagens que ambos fizeram”. A avó, figura mais antiga dentre as que aparecem na fotografia, teve a textura da pele e a cor modificadas, ficando despojada das “memórias da monarquia”. No extremo oposto, os meninos, que representam a geração mais recente da família, deixam entrever as modificações psicológicas por que passaram, tendo Pedro o rosto sereno de quem “usou os melhores sonhos./ E João não é mais mentiroso”. O jardim da casa antiga mudou tanto que assumiu um aspecto “fantástico”, com flores que viraram “placas cinzentas” e areia que se converteu em “um oceano de névoa”. Por fim, a ação do tempo expõe uma discreta movimentação percebida e referida pelo sujeito na imagem: as crianças, outrora buliçosas, “trocam de lugar,/ mas sem barulho: é um retrato”.

Nessa primeira parte, o sujeito se surpreende perante as alterações pelas quais o retrato passou ao longo dos anos, concentrando-se no aspecto mutante da própria materialidade da foto, que supostamente fixaria para sempre um momento da história do grupo familiar. Nas estrofes seguintes, ele exprime verdadeiro espanto ao constatar uma fluidez ainda maior da memória, vindo a realizar uma reflexão filosófica sobre o tema. O observador do retrato se vê diante da perecibilidade de tudo e do lembrete de que tudo vai passar, como ressaltam Barthes e Sontag ao apontarem um dos efeitos da fotografia. Ele também contempla a imagem de seus parentes como uma tentativa de reconstrução da memória baseada na experiência coletiva, à maneira de Halbwachs, neste caso alicerçada na trajetória de seu grupo familiar. Uma estrofe central enfatiza a passagem do tempo, fenômeno essencial no processo de transformação do fixo em fluido:

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

Essa oposição entre “murchar” e “sorrir”, alternando-se ao longo dos anos, sintetiza o movimento transformador da passagem do tempo, marcado por altos e baixos, tempos bons e ruins, morte e nascimento. A seguir, há uma longa relação dos estranhamentos do sujeito ao se recordar de pessoas e coisas que, por pertencerem à sua família, não deviam, em princípio, causar-lhe essa sensação. Numa indagação atônita, ele chega a duvidar que as pessoas sentadas nas cadeiras em semicírculo, diante do jardim, sejam mesmo seus parentes, supondo que, em vez disso, elas sejam “visitas se divertindo/ numa sala que se abre pouco”. Tal sala semiaberta adiciona mais um elemento de obscuridade à cena, ressaltando aquilo que se deixa ver apenas de maneira muito parcial.

A antítese entre o familiar e o estranho — que pode ser lida como uma variação do fixo e do fluido — percorre todo o restante do poema. O máximo daquilo que se pode considerar como reconhecível são “traços da família/ perdidos no jeito dos corpos”, o que sugere “que um corpo é cheio de surpresas”. Reitera-se, portanto, a ideia do entrever, dos aspectos vagos, superficiais, obscuros daquilo que a imagem fotográfica exhibe, tema diversas vezes desenvolvido tanto pelos teóricos da fotografia quanto da memória, cujas ideias foram resumidas acima.

O sujeito observador nos informa ainda que o retrato está emoldurado, e as pessoas retratadas são agora referidas como “personagens”. Portanto, a passagem do tempo conferiu a elas uma dimensão ficcional que as distancia de uma essência fixa ou ao menos afixada pelo instantâneo fotográfico. Tal ficcionalidade lhes proporciona capacidades sobre-humanas. Elas não se prendem pela moldura e se mantêm imóveis na imagem por vontade própria, pois “saberiam — se preciso — voar” ou até mesmo “sutilizar-se”, refugiando-se “no claro-escuro do salão”, “no fundo dos móveis”, “no bolso de velhos coletes”.

A casa onde moraram é referida como um lugar que “tem muitas gavetas/ e papéis, escadas compridas”, ou seja, um lugar que guarda objetos de uso cotidiano e documentos, além de conter o trânsito de um cômodo para outro, de um piso para outro. O sujeito que observa a fotografia faz uma especulação enigmática sobre a possibilidade de que a casa também possuísse “a malícia das coisas,/ quando a matéria se aborrece”. Essa malícia parece remeter justamente ao aspecto mutante das coisas, o que se sustenta pela imediata referência ao aborrecimento da matéria, tomando-se esse aborrecer no sentido de provocar aversão, desagrado. Ao mesmo tempo, a casa e as coisas fugidias balizam a existência do sujeito observador, conferindo-lhe uma identidade, como destaca Benjamin. A casa e as coisas da família também funcionam como marcos sociais para a construção de sua memória, como teoriza Halbwachs.

A antepenúltima estrofe lembra o famoso aforismo de Nietzsche (2001, p. 89), segundo o qual “se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti”. Nele, o filósofo alemão adverte para o perigo de nos transformarmos naquilo contra o que lutamos, de nos tornarmos maus ao lutar contra o mal, de nos esvaziarmos ao enfrentar o vazio. O sujeito do poema, que acaba de lançar um questionamento ao retrato, não recebe uma resposta, mas contata que “ele me fita e se contempla/ nos meus olhos empoeirados”. No entanto, essa reflexividade é ainda mais complexa na relação com o retrato, que não apenas “fita” aquele que o observa, como “se contempla”, isto é, ao mesmo tempo em que corresponde ao olhar do sujeito, volta o mesmo olhar para si mesmo através dos “olhos empoeirados” daquele que o observa. Retorna a metáfora da poeira como obscuridade, remetendo a não compreensão da estranheza do observador perante uma imagem daquelas que são ou deveriam ser as pessoas mais próximas dele, as mais “familiares”.

Por fim, tal como a luz branca ao atravessar um prisma e se dispersar em cores variadas, “se multiplicam// os parentes mortos e vivos”, misturando-se como num caleidoscópio, de modo a se

tornarem indistinguíveis. A única percepção possível é uma enigmática “estranha ideia de família// viajando através da carne”. Essa chave de ouro com que o poema é arrematado é bastante intrigante. Em primeiro lugar, o desfecho retoma a antítese entre “estranho” e “familiar”, que em si mesma provoca mais um estranhamento, agora especialmente no leitor, uma vez que a “família” e o “familiar” são, por definição, o que não nos é “estranho”. Além disso, não é mais a família exatamente, tal como vista na fotografia, que revolve os sentimentos do observador, mas a “ideia de família”, como se esse conceito fosse, de fato, estranho para todos nós, ou ao menos para a esmagadora maioria das pessoas. A ideia viaja “através da carne”, expressão de difícil interpretação, mas que por certo remete a um incômodo não apenas psicológico, como também a reverberações físicas, tomando conta de todo o seu ser.

O texto de Carlos Drummond de Andrade realiza artisticamente, em sua concisão e densidade, uma extraordinária síntese das ideias dos teóricos da fotografia e da memória acima resumidas. Obviamente não se pretendeu aqui, em momento algum, afirmar que o poeta brasileiro sofreu qualquer tipo de influência desses pensadores, até mesmo porque o poema foi escrito antes da publicação da maioria de seus livros. E as traduções brasileiras das obras de Bergson e Benjamin, que foram escritas antes e por muito tempo permaneceram desconhecidas em nosso país, também só apareceram depois da publicação do poema de Drummond. Somente a intuição poética do grande escritor explica sua capacidade de captar e recriar em linguagem literária as concepções filosóficas mais avançadas e mais profundas de seu tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se viu pela leitura de “Retrato de família”, a elaboração em linguagem poética, feita a partir do olhar do sujeito que observa o retrato e registra as sensações que ele provoca, contém, de forma densa e concisa, diversas questões tratadas de maneira analítica por Heráclito e pelos teóricos da fotografia e da memória, cujas ideias foram resumidas acima.

Como pano de fundo, observa-se que o espanto do observador se situa num universo em que tudo se move, transformando-se o tempo todo e gerando um sentimento de perplexidade diante da impermanência das coisas, inclusive daquelas supostamente bem afixadas e produzidas para durar sem modificações, como a imagem fotográfica. Isso está em consonância com o pensamento de

Heráclito, que está na origem de uma vertente milenar da filosofia ocidental.

As reações provocadas pela observação do retrato condensam muitos temas abordados por Walter Benjamin, Roland Barthes e Susan Sontag em seus tratados sobre a fotografia. De Benjamin, ressaltamos a subjetividade da leitura da imagem, sua apropriação histórica — *a posteriori* — por parte do observador e o fato de ela conferir identidade ao indivíduo moderno em meio a tantas coisas alienantes com as quais está envolvido em seu cotidiano. De Barthes, destaca-se o aspecto artificial do retrato, uma vez que as pessoas ali presentes, ao posarem, fazem-se imagem antes mesmo de sua imagem ser capturada. Além disso, trata-se de uma imagem incompleta, que não captura a totalidade da realidade em que estão envolvidas. Isso faz com que, mais tarde, o observador especule sobre quem são tais pessoas e em qual realidade elas estão inseridas. Há também a questão da perecibilidade da fotografia, que se desgasta em vários sentidos. E, no limite, há o aspecto terrível da fotografia, que faz o observador retornar a um tempo morto. De Sontag, pode-se relacionar a sua parcialidade, uma vez que uma foto é resultado de apenas um ponto de vista, o do fotógrafo. A experiência retratada na imagem não é apenas capturada como também é criada, uma vez que há toda uma preparação para mostrar o que ali se vê. E o que ali se vê é um convite a reflexões e devaneios sobre as pessoas e a experiência retratada. Sontag também enfatiza o aspecto terrível da fotografia, na medida em que as pessoas retratadas são vistas como objetos, não como os sujeitos que são ou foram. Pior ainda, ela é não apenas o retrato de um tempo morto como também um lembrete de que tudo vai passar, inclusive o seu observador.

Quanto ao problema da memória, que se faz muito presente no desenvolvimento do poema, questões discutidas analiticamente por Henry Bergson e Maurice Halbwachs também estão condensadas por Carlos Drummond de Andrade. Em “Retrato de família”, estamos diante de um indivíduo que conecta o presente da observação da imagem com o momento em que a fotografia foi tirada, vinte anos antes. Suas recordações se marcam pela carnalidade, na medida em que ele se relacionou diretamente com as pessoas ali mostradas. A apreensão daquele tempo e a lembrança de seus parentes tal como retratados, no entanto, é fragmentada, cheia de lacunas e mesmo de estranhamentos. Sendo a memória individual um ponto de vista do sujeito dentro da elaboração da memória coletiva, ela só pode ser reconstruída levando-se em conta o contexto social em que a experiência aconteceu. E, sendo fragmentada e incompleta, a memória estará sempre em processo de reconstrução. É isso exatamente o que o sujeito do poema procura fazer.

Este artigo é uma primeira aproximação de um tema instigante: a fotografia na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Pelas limitações de espaço encontradas numa revista acadêmica, a análise do poema e suas relações com as ideias dos pensadores da mutabilidade de tudo, da dialética, da fotografia e da memória teve de ser apresentada de maneira bastante resumida. Em trabalho dissertativo de maior fôlego, inclusive com a ampliação do *corpus* da pesquisa, pretende-se realizar um estudo mais detalhado e mais aprofundado do assunto.

ADRIANO DE PAULA RABELO é graduado em Letras pela Universidade do Estado de Minas Gerais (1994), mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1999), doutor em Literatura e Cultura Brasileira - University of Wisconsin - Madison, nos Estados Unidos (2002), doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2004), pós-doutor em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2010) e pós-doutor em História pela Universidade de São Paulo (2018). Atualmente, é professor de Literatura, Cultura, História e Sociedade Brasileira na Universidade Federal de Kazan, Rússia. Contato: aprabelo@hotmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal ou Prelúdio de uma filosofia do futuro*. São Paulo: Hemus, 2001.

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

SOUZA, José Cavalcanti de (Org.). *Os Pré-socráticos* (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1973.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Penguin-Companhia, 2012.