



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – LITERATURA COMPARADA

“A moldura deste retrato em vão prende suas personagens”:
fotografia, memória e esquecimento em Carlos Drummond de Andrade

MARIANE PEREIRA ROCHA

Pelotas, RS

2019

Mariane Pereira Rocha

***“A moldura deste retrato em vão prende suas personagens”:*
fotografia, memória e esquecimento em Carlos Drummond de Andrade**

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura Comparada, do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Aulus Mandagará Martins

Pelotas, RS

2019

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

R672m Rocha, Mariane Pereira

"A moldura deste retrato em vão prende suas personagens" : fotografia, memória e esquecimento em Carlos Drummond de Andrade / Mariane Pereira Rocha ; Aulus Mandagará Martins, orientador. — Pelotas, 2019.
92 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

1. Fotografia. 2. Memória. 3. Carlos Drummond de Andrade. I. Martins, Aulus Mandagará, orient. II. Título.

CDD : 469.5

Elaborada por Maria Inez Figueiredo Figs Machado CRB: 10/1612

MARIANE PEREIRA ROCHA

A moldura deste retrato em vão prende suas personagens": fotografia, memória e esquecimento em Carlos Drumond de Andrade"

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Letras, Área de Concentração Literatura Comparada, do programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pelotas.

Pelotas, 08 de março de 2019

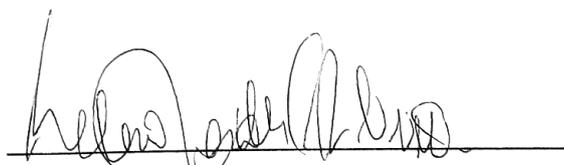
Banca examinadora:



Prof. Dr. AULUS MANDAGARA MARTINS

Orientador/Presidente da banca

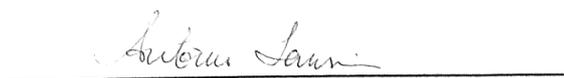
Universidade Federal de Pelotas



Prof. Dr. HELANO JADER CAVALCANTE RIBEIRO

Membro da Banca

Universidade Federal de Pelotas



Prof. Dr. ANTÔNIO MARCOS VIEIRA SANSEVERINO

Membro da Banca

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

Os dois anos nos quais eu estive no Mestrado foram anos extremamente significativos na minha carreira acadêmica e na minha vida pessoal – que tantas vezes se confundem. Se existe algo mais gratificante do que encontrar aquilo que se gosta e poder fazer isso, eu desconheço. Toda essa alegria e todo o aprendizado nesses últimos 24 meses só foram possíveis devido a uma série de fatores e de pessoas, aos quais gostaria de expressar minha gratidão.

Primeiramente, agradeço à CAPES por financiar meus estudos durante esse período, o que me possibilitou tranquilidade, segurança e tempo livre, ferramentas essenciais para um bom desenvolvimento acadêmico. Agradecendo à CAPES, eu agradeço também a um governo que acreditou que a universidade deveria pertencer a todos e, desde a criação da Unipampa na minha cidade natal, me permitiu ter caminhos e possibilidades. Assim, registro ainda minha tristeza e indignação por um projeto de desmantelamento da universidade pública e sofro por todos os estudantes que não terão as chances que eu tive. Por todos eles, me comprometo a retribuir a oportunidade que me foi dada e ser sempre uma profissional comprometida com uma educação de qualidade para todos e com uma pesquisa séria e ética dentro da minha área de saber.

Sou infinitamente grata ao professor Aulus por ter sido um orientador tão maravilhoso. Foram as aulas dele, ainda no primeiro semestre de 2017, que me reconectaram com a poesia e me lembraram o quanto eu amava Drummond. Enxergar a relação entre poesia e fotografia, tão bem pontuada por ele, foi para mim como encaixar um quebra-cabeça de coisas que eu sempre gostei, mas por algum motivo, nunca havia conectado. Ao longo desses dois anos, essa característica do professor Aulus se tornou mais evidente: uma capacidade incrível de entender melhor do que eu o que eu estava pensando e, assim, me ajudar a organizar pensamentos, ideias, análises e teorias. Espero levar comigo um pouco da perspicácia, bom humor e leveza que ele me transmitiu durante todo esse período. Agradecendo a ele, agradeço também aos demais professores do PPGL com os quais tive aula, especialmente ao professor Helano Ribeiro cujas aulas possibilitaram muitas das reflexões teóricas que desenvolvi durante esse trabalho. Agradeço a ele ainda e também ao professor Antonio

Sanseverino pelas contribuições na minha banca de qualificação, as quais me ajudaram a reconfigurar o trabalho que aqui se apresenta.

Agradeço às minhas colegas Amália, Cristina, Joilma, Jehnifer e Eugenia: elas compartilharam angústias, dividiram momentos bons e ruins e sempre estiveram disponíveis no meu tempo na cidade para tomar uma cerveja e comer um docinho-de-Pelotas. Agradecendo a elas, agradeço também meus amigos que, ainda que não fossem colegas, praticamente fizeram esse mestrado comigo: Clara, Anderson e Ariane, sou grata por nossos caminhos se encontrarem tantas vezes de formas tão diferentes ao longo dos anos.

Por fim, agradeço ao João, por ser casa, mesmo quando eu não estou em casa, por ser calma enquanto eu sou caos, por ser assertivo quando eu sou procrastinação, por ser compreensão infinita e por ser o maior ponto de apoio que eu já tive. Essa trajetória seria outra trajetória se eu não tivesse tamanho porto seguro ao meu lado. Agradecendo a ele, agradeço ainda ao Verão, nosso gato, que embora não tenha sido muito compreensivo durante meu período fora de casa, foi companhia leal, interlocutor sábio ainda que silencioso e motivo para ócio criativo em todas as horas de escrita deste trabalho.

Sou grata.

Ainda é tarde
para saber

Ainda há facas
cruas demais para o corte

Ainda há música
no intervalo entre as canções

Escuta:
é música ainda

Ainda há cinzas
por dizer

- Ana Martins Marques em *O livro das semelhanças*

“Como este trabalho foi escrito: degrau por degrau, à medida que o acaso oferecia um estreito ponto de apoio, e sempre como alguém que escala alturas perigosas e que em momento algum deve olhar em volta a fim de não sentir vertigem (mas também para reservar para o fim toda a majestade do panorama que se lhe oferecerá).”

- Walter Benjamin em *Passagens*.

ROCHA, Mariane. “**A moldura deste retrato em vão prende suas personagens**”: **fotografia, memória e esquecimento em Carlos Drummond de Andrade**. 92f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

RESUMO: A presente pesquisa discute os usos do dispositivo fotográfico na poesia de Carlos Drummond de Andrade, visto que frequentemente encontramos nessa lírica um eu lírico leitor de fotografias, que a partir da observação de um retrato ou ainda de um álbum de fotografias, tenta elaborar o passado, organizar suas memórias e reconstituir suas lembranças. A fotografia, dessa maneira, aparece na lírica drummondiana não somente como uma temática recorrente, mas também como um modo de observação de mundo que perpassa mesmo os poemas que não discorrem sobre fotografias. Nesse sentido, estabelecemos como objetivos dessa pesquisa verificar como a fotografia opera na preservação de uma memória que, em Drummond, se apresenta incerta e frágil, bem como discutir de que forma a noção da impossibilidade de apreensão da totalidade do passado através da memória afeta a constituição da lírica drummondiana. Para isso, baseamos nossa discussão teórica principalmente em Susan Sontag (2004), Walter Benjamin (2017), Georges Didi-Huberman (1998), Giorgio Agamben (2007) e Joan Fontcuberta (2010). Delimitamos nosso corpus com base nas obras publicadas em tendência apontada por Alcides Villaça (2006) cujo desenvolvimento da temática da memória vai se dar de forma mais reflexiva e o poeta problematiza os movimentos dialéticos entre lembrar e esquecer. Assim, dentro desse recorte, selecionamos poemas das seguintes obras: *Alguma poesia* (1930), *Brejo das almas* (1934), *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942), *A rosa do povo* (1945), *Novos poemas* (1948), e *Lição de coisas* (1962). Foram analisados poemas em que foram encontradas referências a fotografias, retratos, imagens e demais referentes visuais, atentando ainda para aqueles que apresentavam características da linguagem visual manifestadas na linguagem poética. As análises confirmam nossa hipótese de que há uma relação entre a consciência da incapacidade de se apreender o passado através do dispositivo fotográfico e a característica *gauche* da poesia drummondiana, visto que a variação dos modos de interpretação dos usos do dispositivo fotográfico é permeado por ambivalências e contradições, fato que reitera o desajuste da personalidade drummondiana, já que ao mesmo tempo em que o eu lírico se utiliza das fotografias e da linguagem fotográfica para construção de sua própria poética, mostrando até mesmo a função social que elas podem exercer, insiste em problematizar suas falhas e limites. Ao pôr em evidência as fissuras do dispositivo fotográfico, todos os poemas analisados enfatizam ainda determinada melancolia e pessimismo, características mais uma vez associadas a um sujeito *à esquerda* dos acontecimentos.

Palavras-chave: fotografia; memória; Carlos Drummond de Andrade

ROCHA, Mariane. “**A moldura deste retrato em vão prende suas personagens**”: **photography, memory and forgetfulness in Carlos Drummond de Andrade**. 92p. Dissertation (Master degree in Languages) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

ABSTRACT: The present research discusses the uses of the photographic device in the poetry of Carlos Drummond de Andrade, since we often find in this poetry a lyric I that is a reader of photographs, that from the observation of a portrait or a photo album, tries to elaborate the past, to organize and to reconstitute his memories. The photography thus appears in Drummond lyricism not only as a recurring theme, but also as a mode of world observation that pervades even poems that do not speak about photographs. In this sense, we set as goals of this research to verify how the photographs operate in the preservation of a memory that in Drummond is uncertain and fragile, as well as discuss how the notion of the impossibility of apprehending the totality of the past through memory affects Drummond lyricism. For this, we base our theoretical discussion mainly on Susan Sontag (2004), Walter Benjamin (2017), Georges Didi-Huberman (1998), Giorgio Agamben (2007) and Joan Fontcuberta (2010). We delimited our corpus based on the works of Drummond that fit the trend pointed out by Alcides Villaça (2006) whose development of the memory theme occurs in a more reflexive way and the poet problematizes the dialectical movements between remembering and forgetting. Thus, we selected poems of the following works: *Alguma poesia* (1930), *Brejo das almas* (1934), *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942), *A rosa do povo* (1945), *Novos poemas* (1948), and *Lição de coisas* (1962). Were analyzed poems in which were found references to photographs, portraits, images and other visual referents, also paying attention to those who presented visual language characteristics manifested in poetic language. The analyzes confirmed our hypothesis that there is a relation between the consciousness of the inability to perceive the past through the photographic device and the *gauche* characteristic, since the variation of the modes of interpretation of the uses of the photographic device is permeated by ambivalences and contradictions, a fact that reiterates the mismatch in the poet personality, since at the same time that the lyrical self uses photographs and the photographic language to construct its own poetics, showing even the social function that they can exert, insists on problematizing its failures and limits. By highlighting the fissures of the photographic device, all the poems analyzed also emphasize certain melancholy and pessimism, characteristics once again associated with a subject to *the left* of events.

Keywords: photography; memory; Carlos Drummond de Andrade

Sumário

Introdução	11
CAPÍTULO 1: Este retrato de família está um pouco empoeirado	18
1.1 Fotografia, realidade e verdade	18
1.2 A fotografia enquanto dispositivo da memória	26
1.3 Retratos empoeirados: as fotografias de família	30
CAPÍTULO 2: Um álbum de fotografias intoleráveis	45
2.1 Fotografia e morte	45
2.2 Os mortos profanados	52
2.3 Os mortos noticiados	60
CAPÍTULO 3: A vida besta	68
3.1 Fotografia e resistência	68
3.2 Aurora	77
Considerações finais	86
REFERÊNCIAS	90

Introdução

Ao folhear rapidamente qualquer um dos tantos livros de poesia de Carlos Drummond de Andrade notamos facilmente a ausência de fotografias e imagens ao longo das páginas. Salvo algumas exceções, em que o editor opta por incluir alguma foto do poeta mineiro na apresentação do autor, sozinho, com sua família ou com amigos, os poemas em si não incluem fotografias. Indo além das primeiras impressões, no entanto, vamos descobrir em Drummond uma poesia que é intimamente perpassada pelo visual, pelo olhar e pelo ver e, especialmente, pela fotografia.

Silviano Santiago (2007) em introdução à *Poesia completa* de Carlos Drummond de Andrade afirma que o poeta mineiro não era somente um excelente leitor de livros e jornais, mas também um exímio leitor de imagens, especialmente de fotografias. De acordo com o autor, “os olhos do poeta não funcionam como os de um crítico de arte profissional. Vão diretamente ao detalhe que dá forma e sentido ao filme, ao quadro, à escultura ou à fotografia, e que, para ele, passa a servir de clarão que ilumina o todo” (SANTIAGO, p. 21). É nesse sentido que frequentemente encontramos em Drummond um eu lírico leitor de fotografias, que a partir da observação de um retrato ou ainda de um álbum de fotografias, tenta elaborar o passado, organizar suas memórias e reconstituir suas lembranças.

Observamos, na poesia drummondiana, que a fotografia aparece não somente como uma temática recorrente, mas também como um modo de observação do mundo que perpassa mesmo os poemas que não discorrem sobre fotografias. Segundo Natalia Brizuela (2014) vários deslocamentos acontecem quando a literatura entra em diálogo com a fotografia: “A literatura move-se para uma prática conceitual, abre-se para o mundo, para aquilo que não era antes parte dos materiais, do meio literário (...). Em cada série esse movimento é diferente, nunca uniforme nem homogêneo” (BRIZUELA, 2014, p. 31).

Em Drummond, percebemos que existem fortes conexões entre a relação que o poeta estabelece com a fotografia e as discussões que ele faz sobre a

memória. Isso não é por acaso, já que de acordo com Julia Ramos (2015) “toda a fotografia carrega consigo a potência da memória” (RAMOS, p. 174), uma vez que invariavelmente toda foto apresenta um momento que já está no passado. A autora explica:

Cada imagem abriga, portanto, 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 provoca o apagamento de outras tantas (RAMOS, 2015, p. 174).

Ramos ainda explica que as fotografias possuem uma característica dialética, uma vocação tanto para a perenidade quanto para a perpetuação, movimento que, em certa medida, acontece com a própria memória.

De acordo com Alcides Villaça (2006), é possível enxergar pelo menos uma divisão clara no trabalho que Drummond faz com a memória: no período que diz respeito às três primeiras décadas de sua poesia (que se inicia em 1930 com a publicação de *Alguma poesia* e se encerra em 1962 com a publicação de *Lição de coisas*), o desenvolvimento desse tema vai se dar de forma mais reflexiva e o poeta problematiza os movimentos dialéticos entre lembrar e esquecer. Segundo Villaça, nesse período “a memória criativa de Drummond incorpora esse registro transfigurador, tenso, dolorido, pelo qual o diálogo com o passado se dá no modo dramático ou trágico” (VILLAÇA, p. 111). Já no período a seguir (que começa a apresentar marcas já em *Lição de coisas* mas vai se instaurar realmente a partir da publicação de *Boitempo I* em 1968) a lírica drummondiana se torna mais memorialística, a partir de um olhar saudoso e nostálgico, frequentemente autobiográfico, do presente em direção ao passado.

Mais do que servir apenas como um estopim para as lembranças, a fotografia é um lembrete de que, ainda que possamos recuperar algo do passado, a completude e a totalidade não são possíveis de se alcançar. Assim, estabelecemos como objetivos deste trabalho verificar como a fotografia opera na preservação de uma memória que, em Drummond, se apresenta incerta e frágil, bem como discutir de que forma a noção da impossibilidade de apreensão da totalidade do passado através da memória afeta a constituição da lírica

drummondiana. Espera-se, ainda, através deste estudo comprovar nossa hipótese de que a memória na poesia de Carlos Drummond de Andrade, por se apresentar tão suscetível à ação do tempo e, dessa forma, não fixar o passado de forma confiável, está estreitamente ligada à noção de *gauche* presente em sua lírica. De acordo com Sant'Anna (2002), essa noção é central para o entendimento dessa poética, uma vez que é um “dos tópicos fundamentais, senão o fundamental, a partir do qual se deve procurar uma interpretação totalizante de sua obra” (SANT'ANNA, p. 19).

Ainda nessa reflexão de Sant'Anna, ao determinar a frequência com que termos relacionados a “ver” e “olhos” aparecem em cada livro de Drummond, o autor conclui que a trajetória do *gauche* está intrinsecamente conectada aos referentes visuais, chegando ao auge nas obras *José* (1942), onde 50% dos poemas contém referentes visuais, e *A rosa do povo* (1945), em que 35% dos poemas apresentam tais referentes (em comparação à trilogia *Boitempo*, por exemplo, onde apenas 6,5% dos poemas manifestam referentes visuais). Sant'Anna afirma, assim, que o sentimento *gauche* é profundamente atravessado pelos modos de ver, pela relação visual que o eu lírico estabelece com o mundo.

Determinando então que há essa conexão evidente entre Drummond e tudo aquilo que se refere ao visual, espera-se com essa pesquisa identificar qual é a função que a fotografia ocupa nessa relação. Esperamos comprovar que, indo na contramão de um discurso comum sobre a fotografia que a entende como uma ferramenta confiável para eternizar as lembranças, Drummond a apresenta como um arquivo frágil e que constantemente o relembra da impossibilidade da permanência da memória e esse entendimento é parte essencial para a constituição de um desajuste tão caro ao sentimento *gauche*.

Para o desenvolvimento deste trabalho foi utilizada a metodologia bibliográfica na perspectiva dos estudos comparados. Essa perspectiva, que de acordo com Carvalho (1991) consiste em “uma maneira específica de interrogar os textos literários, concebendo-os não como sistemas fechados em si mesmo, mas na sua interação com outros textos, literários ou não” (CARVALHAL, p. 13), irá nos permitir relacionar poemas de Drummond de diferentes períodos, além

de servir de base para a relação que será necessária estabelecer entre a linguagem poética e a linguagem fotográfica.

Para a constituição do corpus, ainda que compreendamos que as divisões entre períodos poéticos nunca são estanques e, conforme afirma Sant'Anna (2002), os limites entre as obras drummondianas não são precisos, já que “um estágio sai do outro naturalmente, eles se continuam, se complementam, explicando-se mutuamente” (SANT'ANNA, p. 20), nessa pesquisa, visando um aprofundamento vertical dos poemas analisados e sem pretensões de abarcar uma totalidade da poesia de Drummond, delimitamos nosso corpus com base nas obras publicadas na primeira tendência que foi apontada por Villaça (2006), em que o poeta buscava “acusar a instabilidade provocada pelas lembranças” (VILLAÇA, p. 111.), visto que o que nos interessa é essa reflexão sobre a memória realizada por Drummond e, nesse sentido, as imagens, mais especificamente, a fotografia parecem ser ferramentas importantes para o ato de lembrar, agindo não somente como aquilo que desperta as lembranças, mas sendo objeto da reflexão sobre o rememorar.

Assim, dentro desse recorte sugerido por Villaça, selecionamos poemas das seguintes obras: *Alguma poesia* (1930), *Brejo das almas* (1934), *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942), *A rosa do povo* (1945), *Novos poemas* (1948), e *Lição de coisas* (1962). Foram selecionados poemas em que entendemos haver referências a fotografias, retratos, imagens e demais referentes visuais, atentando ainda para aqueles que apresentavam características da linguagem visual manifestadas na linguagem poética. Após uma análise inicial, decidimos dividir esses poemas em eixos temáticos, que estão organizados em capítulos. A ordem em que os poemas aparecem, nos capítulos, seguiu um princípio pertinente para a exposição do argumento, ao invés da tradicional ordem cronológica¹.

¹ É importante ainda observar que, no que diz respeito a fotografia, sabemos que as diferenças cronológicas são importantes, já que fotografar em 1930, quando Drummond publica seu primeiro livro, e em 1962, data do último livro aqui analisado, são processos completamente distintos e têm significações e recepções diferentes na sociedade. Dito isso, ressaltamos que, respeitando os limites dessa pesquisa, nosso foco não foi no contexto de publicação das obras e, portanto, as análises aqui realizadas estão voltadas principalmente para aspectos intrínsecos ao texto poético, levando-se em consideração fatores externos a ele apenas quando a leitura demandava esse olhar, sempre cientes, no entanto, de que outras leituras são possíveis e necessárias.

Assim, essa pesquisa está dividida em três blocos. No primeiro capítulo, intitulado “Este retrato de família está um pouco empoeirado”, discutimos a abordagem que Drummond faz das fotografias e álbuns de família, tendo como foco os usos da fotografia na manutenção de uma memória familiar em uma poesia em que as relações familiares são marcadas pelas ausências e pelos silêncios. Esse capítulo está dividido em três subtítulos, sendo que no primeiro, “Fotografia, verdade e realidade”, busca-se entender algumas questões fundamentais para o campo teórico da fotografia, como o mito da representação da realidade, a relação da fotografia com seus referentes e os modos de percepção e apreensão do real. Para isso, utilizamos as perspectivas de Joan Fontcuberta (2010a), Susan Sontag (2004) e Arlindo Machado (2015). Além disso, nessa subseção investigam-se alguns conceitos fundamentais no estudo teórico da fotografia, como o de *inconsciente ótico*, cunhado por Walter Benjamin (2017b) e *punctum* e *studium* de Roland Barthes (1984). Já no segundo subtítulo, chamado “A fotografia como dispositivo da memória”, investiga-se a relação entre fotografia e memória, discutindo a hipótese de que a fotografia é um dispositivo da memória, a partir dos conceitos de dispositivo de Giorgio Agamben (2005). Por fim, na última seção deste capítulo, cujo título é “Retratos empoeirados: as fotografias de família”, são feitas as análises dos poemas: “Retrato de família” de *A rosa do povo* (1945), “Viagem na família” de José (1942), “Os mortos de sobrecasaca” e “Confidência do Itabirano” de *Sentimento do mundo* (1940).

Já no segundo capítulo, chamado “Um álbum de fotografias intoleráveis”, identificando a frequência com que a fotografia, em Drummond, aparece ligada à morte, busca-se estabelecer uma relação entre fotografia e morte. Esse capítulo também está dividido em três subseções sendo que na primeira delas, faz-se um resgate histórico, bem como uma problematização da relação da fotografia com a morte através dos seus usos, utilizando como embasamento para tal, principalmente, as reflexões de Didi-Huberman (1998), Sontag (2003) e Boris Kossoy (2014) e Luiz Vailati (2006). No segundo subtítulo, “Os mortos profanados”, são analisados os poemas “Os mortos” de *Lição de coisas* (1962), “Os mortos de sobrecasaca” de *Sentimento do mundo* (1940), e “Como um

presente” de *A rosa do povo* (1945). O título dessa seção faz referência ao conceito de *profanação*, discutido por Agamben (2007), central para as análises realizadas nesse subtítulo. No último subtítulo, intitulado “Os mortos noticiados”, são analisados os poemas “Necrológio dos desiludidos do amor” de *Brejo das almas* (1934) e “Os rostos imóveis” de *José* (1942), discutindo a fotografia e a morte a partir de uma perspectiva dos meios de comunicação e da informação, levando em consideração discussão propostas por Benjamin (1985a; 1985b, 2017a) sobre experiência e modernidade.

O último capítulo, chamado “A vida besta”, está dividido em duas subseções, e nele busca-se estudar qual a relação entre poesia, fotografia e resistência, visto que a poesia drummondiana em diferentes momentos assume um caráter socialmente ativo. Para isso, foram escolhidos poemas cuja preocupação social está expressa a partir de um olhar para o cotidiano e para a vida comum. Assim, na subseção “Fotografia e resistência”, discute-se a fotografia enquanto ato político, a partir da noção teórica de *vaga-lumes* de Didi-Huberman (2011), bem como das reflexões de Sontag (2004) e Benjamin (2009). No segundo subtítulo, “Aurora”, são analisados os poemas “Desaparecimento de Luísa Porto” de *Novos poemas* (1948) e “Morte do leiteiro” de *A rosa do povo* (1945) estabelecendo relações entre a prática do poeta e a prática do fotógrafo. Nesse capítulo, embora a reflexão sobre a memória não esteja explícita como nos capítulos anteriores, as ponderações e análises apontam para uma leitura crítica da história e do passado, a qual acreditamos dialogar amplamente com as discussões sobre memória.

Entendemos que este estudo poderá contribuir para um maior entendimento da lírica drummondiana, uma vez que características marcantes dessa poesia, como o desajuste, o pessimismo e a melancolia, parecem estar intimamente ligados com determinada dificuldade em apreender e elaborar o tempo passado. Além disso, entendemos que a discussão sobre fotografia na obra do poeta mineiro é uma ferramenta importante para atualizar a ampla fortuna crítica sobre Drummond, já que embora muitos estudos tenham sido realizados sobre o memorialismo na poesia de Drummond, especialmente na

trilogia *Boitempo*, pouco foi discutido sobre a relação entre memória e fotografia no recorte aqui selecionado.

CAPÍTULO 1: Este retrato de família está um pouco empoeirado

1.1 Fotografia, realidade e verdade

A fotografia recebeu muito rapidamente, a partir de sua invenção no começo do século XIX, a fama de ser uma arte que representa a “verdade”. Susan Sontag (2004) afirma que “A fotografia tem a reputação pouco atraente de ser a mais realista e, portanto, a mais fácil das artes miméticas” (SONTAG, 2004, p. 34). E é justamente por essa suposta aproximação da fotografia com a realidade que ela vai ser associada àquilo que é verdadeiro. Essa “reputação” que a fotografia carrega continua cercanda-a até os dias de hoje, apesar de todas as mudanças que o processo fotográfico sofreu ao longo das décadas; e parece irromper de uma característica inerente à sua própria técnica: a impossibilidade de existir sem um referente, seja ele objeto, pessoa ou paisagem. Arlindo Machado (2015) explica que enquanto a pintura mais realista pode ter sido feita sem a presença do referente, a fotografia, por sua vez, não pode o dispensar, já que seria impossível fotografar uma pessoa, por exemplo, estando a mesma ausente. Essa questão já tinha sido levantada por Roland Barthes (1984) em *A câmara clara*, quando o autor afirma:

Por natureza, a Fotografia tem algo de tautológico: um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente. Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro (BARTHES, 1984, p. 15).

Joan Fontcuberta (2010a), refletindo nesse mesmo sentido, vai declarar que em função dessa inseparabilidade entre referente e fotografia, seja por motivos técnicos, seja por seus usos históricos, a fotografia acabou vivendo “sob a tirania do tema: o objeto exerceu uma hegemonia quase absoluta [...] Por esse motivo, não é estranho que um curador e teórico como John Szarkowski pense que ‘a história da fotografia é a história do fotografável’ (FONTCUBERTA, 2010, p. 15). Fontcuberta não acredita, entretanto, que tal indissociabilidade seja suficiente para garantir o status de verdade à fotografia já que, afinal, os objetos

não delineiam a si mesmos, ou seja, há sempre a presença de um operador do equipamento fotográfico que definirá o que, como e em quais circunstância o objeto será fotografado. As reflexões de Machado (2015) também parecem ir nessa perspectiva:

Barthes sentencia: sem referente não há fotografia; mas nós poderíamos completar: só com o referente, muito menos. Se não existir a câmera escura, a lente com seu poder organizador dos raios luminosos, um diafragma rigorosamente aberto como manda a análise da luz operada pelo fotômetro, um obturador com velocidade compatível com a abertura do diafragma e a sensibilidade da película, se não houver ainda uma fonte de luz natural ou artificial modelando o referente e um operador regendo tudo isso, também não haverá fotografia, muito embora o candidato a referente possa estar disponível (MACHADO, 2015, p. 34).

Percebemos então que a fotografia enquanto *ato fotográfico* e enquanto *produto*², vai falhar em representar a realidade de forma fidedigna. Fontcuberta (2010a) explica que “Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Contra o que nos inculcaram, contra o que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa” (FONTCUBERTA, p. 13). O teórico da fotografia e fotógrafo espanhol elenca diversas maneiras pelas quais ambos, ato fotográfico e produto, são capazes de serem manipulados. No ato fotográfico, a ação do fotógrafo é capaz de alterar a forma como o referente se apresenta:

reenquadrar significa cortar ou delimitar o espaço visual que damos ao espectador. Segundo o ponto de vista e a composição, podemos fazer com que um auditório pareça vazio ou cheio ou, dependendo do ângulo em que nos situemos, podemos transmitir solidariedade com os policiais ou com os manifestantes (FONTCUBERTA, 2010, p. 85).

²Estamos fazendo essa distinção terminológica entre fotografia como *ato fotográfico*, ação de tirar fotos, prática criativa, artística ou jornalística e fotografia enquanto *produto*, resultado final, impressa em álbuns ou em sua forma digital, visto que a diferenciação entre essas duas possibilidades é bastante importante para o desenvolvimento desse trabalho e o termo “fotografia” não dá conta de distingui-las.

Além disso, a forma como organizamos as fotos também manipula e altera a realidade. Como lembra Natalia Brizuela (2014) toda foto está sempre fora de contexto:

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. Isso sucede na fotografia, diferentemente de outros meios, a partir de sua característica indicial — o ser, literalmente, um vestígio. A operação estrutural da fotografia é a descontinuidade — a imagem está, sempre, fora de lugar, extraída do continuum de onde foi tirada (BRIZUELA, 2014, p. 22, grifo nosso).

A forma como esse “fragmento do real” é apresentado, contudo, pode contar diferentes narrativas. A foto escolhida para uma manchete de jornal, as fotos nos documentos de identificação, o retrato em uma lápide: todas elas contariam uma história diferente se estivessem inseridas em outro contexto. Conforme enfatiza Machado, “a realidade não é essa coisa que nos é dada pronta e predestinada, impressa de forma imutável nos objetos do mundo: é uma verdade que advém e como tal precisa ser intuída, analisada e produzida” (MACHADO, 2015, p. 35), e, dessa forma, a leitura que se faz do local onde está a foto, os outros elementos, verbais e não verbais, que a cercam ou a forma como essas fotos estão organizadas, são determinantes no processo de produção da realidade.

Outro aspecto da fotografia que parece evidenciar sua desconexão com a realidade é a manipulação da foto enquanto produto. O momento de pós-produção da fotografia, parte fundamental para a criação fotográfica, é capaz de alterar de forma significativa a forma como o referente se apresenta. Desde a fotografia analógica havia esse trabalho de retoque e correção, mas com a fotografia digital a qualidade, rapidez e eficácia da manipulação atingiu outros níveis. Fontcuberta (2010a) destaca que a manipulação no momento de pós-produção é bastante comum e foi um recurso muito usado em diversos regimes totalitários:

Pela ação de hábeis — e frequentemente não tão hábeis — censores, muitas fotografias foram retocadas para fazer desaparecer personagens politicamente incômodos. O obsessivo controle da imagem e o remodelamento da memória

coletiva estabeleceram tradicionalmente uma das operações prioritárias e obsessivas em sistemas pouco ou nada democráticos (FONTCUBERTA, 2010, p. 121).

Exemplo disso foi Joseph Stalin, cuja prática de eliminar inimigos políticos das fotografias ficou conhecida ao longo dos anos. O apagamento dessas pessoas indicava a tentativa do ditador de mostrar que nunca se associara a tais pessoas, bem como denotava o desejo de uma reescrita do passado. Nas fotografias a seguir podemos ver de que maneira essa manipulação ocorria:

Fotografia 1: Joseph Stalin (centro) aparece ao lado de Nikolai Yezhov (direita).



Fonte: Fotografia e anos desconhecidos. Disponível em: <http://www.alteredimagesbdc.org/stalin/>

Fotografia 2: Nikolai Yezhov foi apagado do quadro.



Fonte: Fotógrafo e ano desconhecido. Disponível em: <http://www.alteredimagesbdc.org/stalin/>

A manipulação feita durante a pós-produção é facilmente notada quando há o acesso a foto “original”, ou seja, a foto antes do processo de edição, deixando claro que houve uma edição, como nas fotografias acima. Em função disso, elas são frequentemente mal vistas, já que mais do que as outras formas de recorte da realidade, a edição durante a pós-produção é associada aos usos mal-intencionados decorrentes da prática. Fontcuberta (2010a), contudo, ao mostrar que as fotografias não têm ligação direta com o “real”, mas ao contrário, dialogam com o ficcional e, são sempre resultado de manipulação (do olhar do fotógrafo, do contexto onde a foto está ou dessa manipulação mais direta na pós-produção) destaca que isso não é necessariamente uma característica negativa da linguagem fotográfica. Segundo ele,

não existe ato humano que não implique manipulação. [...] A manipulação, portanto, está isenta *per se* de valor moral. O que de fato está sujeito ao julgamento moral são os critérios ou as intenções que se aplicam à manipulação. E o que está sujeito ao julgamento crítico é sua eficácia (FONTCUBERTA, 2010a, p. 104).

Walter Benjamin, na primeira metade do século XX, já tinha apontado questões fundamentais sobre essa relação entre fotografia e realidade em seu célebre ensaio “A pequena história da fotografia” (2017b)³. Para ele, há sentidos na natureza que vem à tona a partir de uma fotografia que não poderiam jamais serem percebidos através da simples observação do referente. De acordo com o autor, “A natureza que fala à câmera é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente” (BENJAMIN, 2017, p. 55). O fragmento de segundo que é capturado pelo obturador da câmera revela detalhes sobre o referente que o olhar não é capaz de capturar por ele mesmo. É somente depois, ao olhar as fotografias, que o observador “sente o impulso irresistível de procurar numa fotografia dessas a ínfima centelha do acaso, o aqui e agora com que a realidade como que consumiu a imagem” (BENJAMIN, 2017, p. 55).

Bernd Stiegler explica que “graças à intermediação através do meio fotografia [...] a realidade do mundo cotidiano torna-se analisável em imagem, mas sem que o observador dela se distancie — ao contrário: ele a aproxima de si. A realidade “salta” ao observador em detalhes” (STIEGLER, 2015, p. 38). Assim, para Benjamin, são técnicas que só a fotografia possui que são capazes de revelar sentidos sobre referente, conforme ele explica:

Se é vulgar dar-mos conta, ainda que muito sumariamente, do modo de andar das pessoas, já nada podemos saber da sua atitude na fração de segundo de cada passo. Mas a fotografia, com seus meios auxiliares – o retardador, a ampliação – capta esse momento (BENJAMIN, 2017, p. 55).

³Quase um século depois da publicação desse ensaio, Bernd Stiegler (2015) vai ressaltar a importância do texto para as discussões históricas sobre o assunto, sendo ele capaz de conectar abordagens estéticas e teóricas sobre a fotografia. De acordo com Stiegler “Benjamin não só toma a teoria da fotografia do novo olhar, mas também faz dela uma leitura como fim e ponto de partida de uma história da fotografia, que só poderia ser escrita de modo adequado com a inclusão de uma série de perspectivas: perguntas sociais e estéticas; linhas gerais de uma teoria de reprodução; uma análise dos diferentes campos de aplicação da fotografia e, por fim, uma teoria da percepção que historicamente sonda a historicidade da percepção, devem ser igualmente consideradas” (STIEGLER, 2015, p. 24).

Reflexão similar é também feita no texto “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”⁴, quando ao apontar a fotografia como uma maneira de reproduzir tecnicamente às obras de arte, Benjamin aponta as especificidades do meio:

[a reprodução técnica] pode, por exemplo, por meio da fotografia, fazer ressaltar certos aspectos do original só acessíveis à objetiva, que é regulável e escolhe livremente seu ponto de vista, mas não à vista humana; ou, com a ajuda de determinados processos, como a ampliação ou o retardador, fixar certas imagens que pura e simplesmente escapam à óptica natural (BENJAMIN, 2017c, p. 14).

Benjamin entende que a fotografia atua, então, como esse dispositivo apto a revelar o que ele nomeia como *inconsciente ótico*⁵, da mesma forma que só através da psicanálise conseguiríamos acessar nosso inconsciente pulsional. Nesse sentido, Stiegler afirma que

Fotografia e psicanálise são para Benjamin — em um campo de validade completamente diverso — etapas decisivas na história da percepção. Por meio delas o visível é novamente estabelecido, tornado acessível pelos meios de comunicação e, ao mesmo tempo, analisado. Ambas desempenham um papel decisivo no fato de que aquilo que, até então, fora apenas parte do inconsciente e do não perceptível, torne-se agora perceptível e analisável (STIEGLER, 2015, p. 38).

Aulus Martins (2016) afirma que o conceito de *inconsciente ótico* de Benjamin pode ainda ser aproximado do conceito de *punctum* cunhado por Barthes em *A câmara clara*. Segundo Barthes (1984), toda fotografia seria composta de dois elementos, o *studium* e o *punctum*, sendo o primeiro o “assunto” da fotografia, aquilo que nela desperta o interesse do observador: “É pelo *studium* que me interessa por muitas fotografias, quer as receba como

⁴ Benjamin, nesse texto, trabalha ainda outros conceitos importantes para esse trabalho, como o de *aura* que será explorado no capítulo 2.

⁵ Exemplo interessante de como o *inconsciente ótico* atua aparece no filme *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni, em que o protagonista Thomas Hemmings, fotógrafo, faz fotos de um casal e, ao revelar e ampliar as fotos, acaba encontrando nelas o que acredita ser um corpo escondido entre as árvores. Ainda que o fotógrafo tenha passado um certo tempo no local fazendo as fotos é somente ao analisá-las e, especialmente, ao ampliá-las, que ele consegue se dar conta dos detalhes, como uma mão apontando uma arma e o contorno do cadáver, elementos que não estavam visíveis ao olho nu.

testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos” (BARTHES, 1984, p. 45). Já o *punctum*, conforme o autor explica, “vem quebrar (ou escandir) o *studium*” (BARTHES, 1984, p. 45-46) e se caracteriza por esse detalhe que na fotografia comove o espectador, que o fere, e já é explicado pela definição da palavra latina *punctum*: “ferida, picada”. Barthes enfatiza que “o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (1984, p. 46). É nesse sentido que Martins (2016), enxerga a relação entre *punctum* e *inconsciente ótico*:

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 (MARTINS, 2016, p. 109).

Há, então, em toda fotografia essa “centelha do acaso”, conforme nomeou Benjamin, que vai atuar de forma diferente em cada observador, trazendo à superfície significações diferentes e, conseqüentemente, leituras distintas sobre a realidade.

A partir das discussões apresentadas acima, é possível entender que a perspectiva de que a fotografia será uma cópia exata da realidade não se sustenta, visto que ela pode não somente alterar essa realidade, através de mecanismos específicos da técnica, como a ação do operador, a pós-produção da fotografia ou a forma como as fotografias podem estar inseridas em um contexto; bem como a fotografia é capaz, por si só, de mostrar elementos latentes da realidade que não seriam percebidos pelo observador através da simples observação da natureza.

1.2 A fotografia enquanto dispositivo da memória

Giorgio Agamben (2005) em seu texto “*O que é um dispositivo?*” retoma o que o termo dispositivo significava para Michel Foucault. De acordo com ele, Foucault passa a chamar de dispositivos aquilo que, anteriormente, em sua filosofia, nomeava como “positividade” e, apesar de nunca ter definido nenhum dos dois termos, Agamben entende que para o filósofo francês, ambos seriam

Um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguístico e não-linguístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos (AGAMBEN, 2005, p. 9).

Agamben, ampliando este uso foucaultiano do termo, cria seu próprio conceito de dispositivo, a partir da divisão que acredita ter entre tudo aquilo que existe, em dois grandes grupos: a substância (seres vivos) e os dispositivos, com os quais os seres vivos estão sempre em relação. Ele chama, dessa forma, de dispositivo “literalmente qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2005, p. 13). Sendo assim, seriam dispositivos

Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e — porque não — a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos (AGAMBEN, 2005, p. 13).

É através desta perspectiva agambeniana que entendemos aqui que a fotografia é um dispositivo. Embora ela não esteja entre os dispositivos mencionados pelo autor, fica evidente que em seus diferentes sentidos, a fotografia enquanto ato fotográfico e a fotografia enquanto produto, ela vai se relacionar com os seres vivos, especialmente com as pessoas. Isso acontece não apenas através de sua capacidade de capturar os gestos e condutas,

embora talvez este seja seu aspecto mais manifesto, mas também nas outras características apontadas por Agamben, ou seja, orientando, determinando, interceptando, controlando e assegurando ações e opiniões dessas pessoas.

Ao pensarmos, por exemplo, no ato de ser fotografado, se torna claro o poder de controlar os gestos que a fotografia possui. Ter uma câmera apontada para si, faz qualquer pessoa se tornar, automaticamente, autoconsciente de seus movimentos e expressões. Sontag (2004) reflete que “A circunstância de as fotos serem muitas vezes elogiadas por sua espontaneidade, por sua honestidade, indica que a maioria das fotos, é claro, não é espontânea” (SONTAG, 2004, p. 52). É fácil observar isso em retratos antigos, onde era comum ver pessoas com expressões e corpos rígidos, em função do longo tempo de exposição que as primeiras câmeras demandavam⁶, a fim de conseguir as condições de luz ideais. Barthes relembra ainda que

para fazer os primeiros retratos (em torno de 1840), era preciso submeter o sujeito a longas poses atrás de uma vidraça em pleno sol; tornar-se objeto, isso fazia sofrer uma operação cirúrgica; inventou-se então um aparelho, um apoio para a cabeça, espécie de prótese, invisível para a objetiva, que sustentava e mantinha o corpo em sua passagem para imobilidade (BARTHES, 1984, p. 26).

Fontcuberta (2010a) reflete ainda que a fotografia é proibida em diversos lugares, por sua possibilidade de causar transtornos, como no teatro, em função do ruído do clique, ou em museus, para que o flash não danifique as pinturas antigas. Em outros casos, ainda, a fotografia pode representar uma ameaça à segurança, conforme explica o autor: “instalações militares e centros de comunicação costumam estar vedados às câmeras. Em situações de menor domínio público, a fotografia pode representar um risco para a intimidade das pessoas” (FONTCUBERTA, 2010a, p. 22).

A fotografia enquanto produto, por sua vez, também estabelece com os seres vivos uma relação de governabilidade e poder, da qual Agamben e

⁶ A influência que a fotografia tem sobre os corpos pode, no entanto, ser observada também nas fotos atuais nas quais a praticidade da fotografia digital permite verificar a foto no instante em que ela foi registrada, podendo ser refeita caso o resultado não agrade àqueles que foram fotografados — as fotografias que não são consideradas “adequadas” são, por sua vez, dispensadas.

Foucault falavam. O gesto de olhar para uma foto não é inócuo, ele também altera nossos modos de funcionamento e, de certa forma, orienta e determina nossas ações. Georges Didi-Huberman (1998a) afirma que todo ato de ver é um movimento duplo: há aquilo que vemos e, no que vemos, há também aquilo que nos olha. Para ele, o que vemos é o que está evidente, as cores, formas, texturas; o que nos olha, é um sentido mais latente, que o objeto da nossa visão revela. O autor utiliza como exemplo um túmulo, em que o que vemos é a caixa de pedra, sua forma e inscrições, sua posição. O que nos olha, contudo, é aquilo que o túmulo significa, o esvaziamento da vida que se encerra, a incerteza, o destino daquele corpo. Nesse sentido, ao observar uma fotografia, utilizando os termos de Didi-Huberman, ela também nos observa, desperta no observador sentidos que outrora estavam ocultos, atuando diretamente em seu inconsciente ótico. A fotografia, assim, é um dispositivo que direciona o nosso olhar e traz à tona acepções que não seriam possíveis sem ela.

Além disso, observamos que a fotografia vai ainda ocupar um papel importante no que diz respeito à mediação entre as pessoas e suas relações com o passado. A capacidade da fotografia de registrar em imagem um fragmento de um tempo passado faz com que nossos modos de lembrar os acontecimentos sejam alterados de forma significativa. Conforme afirma Boris Kossoy, “fotografia é memória e com ela se confunde” (KOSSOY, 2016, p. 132, *grifo do autor*) apontando a característica inerente a toda foto de sempre ilustrar um momento que invariavelmente, no momento em que foi fotografado, já está no passado. É nesse mesmo sentido que Sontag (2004) afirma que:

Todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo (SONTAG, 2004, p. 14, grifos da autora).

Ao chamar as fotografias de *memento mori*, do latim, “lembretes da morte”, Sontag faz referência justamente ao fato da fotografia servir para lembrar uma pessoa, coisa, ou paisagem, mesmo quando essa já não está mais presente ou já não existe mais. Apesar disso, a fotografia não é capaz de recuperar esse

passado ou de guardar uma lembrança em sua totalidade. Kossoy (2016) explica que o que fotografia faz é recriar um instante que já passou em um movimento que ele chama de “processo de criação de realidades”, no sentido que ao olhar para uma foto, automaticamente elaboramos o passado, preenchendo-o com informações que a fotografia não necessariamente carrega. Kossoy esclarece:

A reconstituição de um tema determinado do passado, através da fotografia ou de um conjunto de fotografias, requer uma sucessão de construções imaginárias. O contexto particular que resultou na materialização da fotografia, a história do momento daquelas personagens que vemos representadas, o pensamento embutido em cada um dos fragmentos fotográficos, a vida enfim do modelo referente — sua *realidade interior* é, todavia, invisível ao sistema óptico da câmara. Não deixa marcas no dispositivo fotossensível, não pode ser revelada pela química fotográfica, nem tampouco mostrada pelos recursos eletrônicos (KOSSOY, 2016, p. 133, grifos do autor).

É ao possibilitar que façamos essas “construções imaginárias” acerca do passado, contudo, que a fotografia age enquanto um dispositivo da memória, já que não seríamos capazes de fazer tais ligações sem a presença dela. Se, de acordo com Agamben (2005), aquilo que define um dispositivo é sua capacidade de controle dos gestos, condutas, opiniões e discursos, podemos pensar, então, a fotografia enquanto um dispositivo da memória, já que ela carrega em si, portanto, a possibilidade de modificar o funcionamento das memórias e, conseqüentemente, a relação das pessoas com o passado. Sobre isso, Julia Ramos (2015) argumenta que a fotografia se mostra capaz de, inclusive, gerar novas memórias e estabelecer novas conexões com o tempo passado, assim como suprir, apagar e modificar recordações. Segundo ela,

Toda imagem tem uma vocação para a perpetuação e para a perenidade. Essa “luta” travada pela memória revela que ela é um exercício sempre fragmentado e não linear, deixando transparecer a fragilidade da crença que depositamos em nossas lembranças (RAMOS, 2015, p. 174).

Na mesma perspectiva, Kossoy (2016) comenta sobre como a fotografia ou um conjunto de fotografias é capaz de iniciar o processo de rememoração e, ainda, modificar as memórias, alterando nossa percepção:

Os homens colecionam esses inúmeros pedaços congelados do passado em forma de imagens para que possam recordar, a qualquer momento, trechos de suas trajetórias ao longo da vida. Apreciando essas imagens, "descongelam" momentaneamente seus conteúdos e contam a si mesmos e aos mais próximos suas histórias de vida. Acrescentando, omitindo ou alterando fatos e circunstâncias que advêm de cada foto, o retratado ou o retratista têm sempre, na imagem única ou no conjunto das imagens colecionadas, o *start* da lembrança, da recordação, ponto de partida, enfim, da narrativa dos fatos e emoções (KOSSOY, 2016, p. 137, grifo do autor).

Outro aspecto interessante é que a fotografia, ao dar a possibilidade de se olhar novamente para um momento do passado, altera a maneira também com que os sujeitos interagem com as situações. Fotografa-se também pelo medo de esquecer, pela promessa de reviver determinado tempo, de ter algo capaz de auxiliar a memória. Quando acredita-se, entretanto, que é possível prevenir o esquecimento ou, ainda, que se pode repetir um acontecimento infinitas vezes, a relação que se estabelece com o agora é outra: já não é mais necessário observar atentamente todos os detalhes de uma paisagem, todos os objetos de um cenário, já que será possível olhar novamente para eles posteriormente.

1.3 Retratos empoeirados: as fotografias de família

Aulus Martins (2016) identifica pelo menos duas possibilidades de diálogo intertextual entre poesia e fotografia. A primeira possibilidade seria o convívio entre texto fotográfico e texto poético na mesma materialidade, podendo ou não se complementarem, mas estabelecendo entre si uma relação direta e, frequentemente, clara e evidente. A segunda possibilidade é a ausência da fotografia enquanto materialidade, que se torna visível ao leitor apenas através da leitura que o eu lírico faz da mesma. Segundo o autor, a fotografia, nesse sentido, é “incorporada ao poema, seja pela sua mera descrição, seja pela apropriação de recursos e gestos inerentes ao ato fotográfico” (MARTINS, 2016, p. 107).

Os poemas de Carlos Drummond de Andrade se inserem nessa segunda categoria, já que não temos acesso direto às fotografias, mas sim às percepções e leituras que o eu lírico faz delas. O eu lírico drummondiano não se limita a descrever as fotografias, mas também problematiza suas funções e usos e é intimamente afetado por elas. Em Drummond, assim, as fotografias atuam como os dispositivos da memória conceituados acima: modificam a relação que o eu lírico estabelece com seu passado, alteram suas memórias e gerenciam suas lembranças.

Essas memórias que estão sendo mobilizadas pelas fotografias na poesia drummondiana vão variar, desde o trabalho com uma memória coletiva, principalmente em sua poesia mais socialmente ativa, até as recordações de âmbito pessoal, voltadas especialmente para a infância do eu lírico e para suas memórias familiares. Nesse último viés, em que se percebe o desenvolvimento de uma memória familiar do eu lírico, vamos encontrar os retratos e álbuns familiares enquanto elementos chaves para a compreensão da memória em Drummond, estejam presentes eles como tema central do poema, como em “Retrato de família” de *A rosa do povo* (1945), mas também quando são brevemente mencionados, como em “Viagem na família” de *José* (1942) e “Confidência do Itabirano” de *Sentimento do mundo* (1940).

Sontag (2004) explica que as fotografias são ferramentas importantes para o desenvolvimento de uma memória familiar, já que elas são capazes de testemunhar que existe uma coesão dessa família. Segundo ela:

Pouco importam as atividades fotografadas, contanto que as fotos sejam tiradas e estimadas. A fotografia se torna um rito da vida em família exatamente quando, nos países em industrialização na Europa e na América, a própria instituição da família começa a sofrer uma reformulação radical. Ao mesmo tempo que essa unidade claustrofóbica, a família nuclear, era talhada de um bloco familiar muito maior, a fotografia se desenvolvia para celebrar, e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a decrescente amplitude da vida familiar (SONTAG, 2004, p. 11).

Além de “testemunhar” ou “reafirmar” a existência de uma família, as fotografias parecem auxiliar também a construir uma determinada narrativa

familiar. É nesse sentido que Sontag elucida que “por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma” (SONTAG, 2004, p. 11). Por mais que uma foto capture apenas uma fração de segundos, cada fotografia se insere em uma espécie de linha do tempo, já que há sempre um antes e um depois para cada momento registrado pelo obturador que pode ser suposto ou previsto através de cada fotografia. No caso dos álbuns, essa narrativa se torna mais evidente, através da organização das fotos: a ordem em que elas estão dispostas, quais outras fotos estão postas na mesma página, os elementos textuais que podem acompanhá-las, como legendas e descrições, contribuem para uma construção de sentido que complementa cada fotografia individualmente.

Na poesia drummondiana, de acordo com Silviano Santiago, “pesa nas relações familiares a antiga falta de carinho e de voz; salienta-se a incomunicabilidade entre os seres humanos no entanto próximos” (2007, p. 28). Em “Retrato de família” essa incomunicabilidade é manifesta através de um eu lírico que não consegue estabelecer uma conexão com os parentes retratados em uma fotografia feita vinte anos antes:

Este retrato de família
está um tanto empoeirado.
Já não se vê no rosto do pai
quanto dinheiro ele ganhou (ANDRADE, 2007, p. 182).

Na primeira estrofe do poema, acima, é possível perceber os diferentes tempos em diálogo. O primeiro período de tempo foi quando o retrato foi tirado, provavelmente momento em que a família estava no seu auge, no qual, de acordo com o eu lírico, o pai ganhava dinheiro, os tios faziam viagens, as crianças se divertiam, a avó acompanhava a monarquia. Há também um segundo período de tempo, sobre o qual o poema não dá muitas informações, mas, se no presente do eu lírico o retrato está empoeirado, houve um tempo em que ele estava em boas condições, em que esse retrato talvez tenha sido importante e significativo, representativo de uma família em ascensão, provavelmente ocupando um lugar de destaque na estante ou na parede. Por fim, há o presente do eu lírico, o seu agora, em que esse retrato não faz mais

tanto sentido, está empoeirado, amarelado, já não dá mais conta de narrar os elementos que eram relevantes para aquela família: “Já não se vê mais no rosto do pai/ quanto dinheiro ele ganhou// [...] A avó ficou lisa e amarela,” (ANDRADE, 2007, p. 182). Para Ramos (2015), esse é um movimento natural, já que as fotos de família tendem a se resignificar através do tempo, podendo adquirir um sentido completamente diferente daquele que tinha no momento do registro, ganhando ou perdendo importância ao longo do tempo, uma vez que “todo álbum de família guarda camadas do ontem e do hoje revisitados. São fotos que vão adquirindo sentidos completamente distintos daqueles quando foram realizadas” (RAMOS, 2015, p. 174).

Essa parece ser, no entanto, uma característica comum aos diferentes tipos de fotografia, não somente aos retratos familiares, já que todas as fotos parecem se resignificar ao longo dos anos. Conforme lembra Sontag (2004) mesmo quando o objeto fotografado deixa de existir, a fotografia ainda o repete, o que confere a ele “uma espécie de imortalidade”. É o fato do referente (pessoa, lugar, situação) deixar de existir que, frequentemente, torna a foto mais significativa:

A maioria dos temas fotografados tem, justamente em virtude de serem fotografados, um toque de páthos. Um tema feio ou grotesco pode ser comovente porque foi honrado pela atenção do fotógrafo. Um tema belo pode ser objeto de sentimentos pesarosos porque envelheceu ou decaiu ou não existe mais (SONTAG, 2004, p. 14).

É nesse sentido, ela explica, que Benjamin afirmou que se torna possível ver uma nova beleza naquilo que está em via de desaparecer. Segundo a autora, “desde o início, os fotógrafos não só se atribuíram a tarefa de registrar um mundo em via de desaparecer como foram empregados com esse fim por aqueles mesmos que apressavam o desaparecimento” (2004, p. 47). Fontcuberta (2010a), narrando as atividades do fotógrafo espanhol Martí Llorens, parece exemplificar esse pensamento de Sontag: Llorens acompanhou, com sua câmera *pinhole*, de 1987 a 1992, a destruição de uma zona industrial de Barcelona que viria a se tornar a sede da Vila Olímpica. Conforme explica Fontcuberta, “a paisagem, em qualquer caso, para o bem ou para o mal, nunca

mais seria a mesma e muitos fotógrafos se aplicaram na tarefa de mostrar como era tudo antes e depois dos tratores e escavadeiras” (2010a, p. 66). Neste caso, as fotografias não somente se resignificariam posteriormente, ao ganharem importância por ilustrar toda uma área da cidade que não existiria mais, como foram motivadas, desde o início, pelo fato dessa zona deixar de existir:

Fotografia 3: Derribo del edificio de viviendas en Av Icària 100, Barcelona.



Fonte: Martí Llorens, 1997. Disponível em: <http://www.martillorens.com>

Ramos (2015) destaca ainda, contudo, que muitas vezes é o olhar do leitor sobre as fotografias que é capaz de conferir ou não importância ao objeto, inclusive modificando-o ao longo do tempo. No que diz respeito aos retratos familiares, ela explica que:

Na medida em que cada indivíduo lança seu olhar sobre elas, estabelece-se uma relação íntima que altera a percepção temporal e afetiva, tal qual um acontecimento, que irrompe no tempo e afeta os sujeitos de forma particular. A fotografia familiar seria, portanto, capaz de mesclar fato e lembrança, transparência e opacidade, realidade e ficção, vida e morte (RAMOS, 2015, p. 174).

Em “Retrato de família” podemos perceber a maneira como o olhar do eu lírico atua sobre a fotografia, alterando seus sentidos. Drummond, ao longo de

todo poema, sugere que as personagens fotografadas se modificam, trocam de lugar e interagem entre si

No semicírculo das cadeiras
nota-se certo movimento.
As crianças trocam de lugar,
mas sem barulho: é um retrato (ANDRADE, 2007, p. 182).

Verificamos então que Drummond faz uso de uma linguagem conotativa para mostrar essa modificação na percepção do eu lírico. Sugerindo que as pessoas fotografadas são capazes de se transformarem no retrato, o poeta evidencia a característica dinâmica da fotografia, como no verso 9, quando se refere à mudança dos meninos: “Os meninos, como estão mudados” (ANDRADE, 2007, p. 182). O que muda, no entanto, são as percepções que se tem sobre o retrato através dos tempos: ele deixa de ser valorizado e, vai aos poucos, perdendo significado aos olhos dos espectadores até chegar a visão do eu lírico que se sente afastado não só temporalmente, mas também emocionalmente das pessoas ali registradas.

Este retrato sofre também outro tipo de alteração, mais físico e literal, devido a passagem tempo, já que enquanto papel, sua materialidade se deteriora. Drummond mostra como esse deterioramento também atua como fator que altera os sentidos da fotografia, conforme podemos verificar na quarta estrofe do poema:

O jardim tornou-se fantástico.
As flores são placas cinzentas.
E a areia, sob pés extintos,
é um oceano de névoa (ANDRADE, 2007, p. 182).

A poeira acumulada sobre a superfície do retrato causa este efeito de “névoa”, dando uma aura “fantástica” à foto, portanto, se mostrando como um elemento externo que também possui o poder de alterar a percepção que o eu lírico tem do retrato. Percebemos, assim, que a poeira é uma imagem poética muito relevante para o entendimento deste poema. Ao mesmo tempo em que mostra que o retrato, materialidade, envelhece, ela também é a metáfora para tudo

aquilo que foi deixado de lado, que não tem mais utilidade no mundo prático e cotidiano do eu lírico. Se um retrato de família teria a função, conforme a reflexão de Sontag (2004) de narrar a história familiar, de servir de testemunha de uma suposta coesão da família, o retrato drummondiano, por sua vez, não se mostra capaz de atingir os objetivos, já que o eu lírico não é mais capaz nem mesmo de reconhecer as pessoas na tela: “Esses estranhos assentados,/ meus parentes? Não acredito” (ANDRADE, 2007, p. 182) ou de dizer, ao menos, quais delas estão vivas:

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 (ANDRADE, 2007, p. 183).

Assim posto, é possível compreender que, além do duplo sentido da poeira, evidenciado acima, há também uma terceira possibilidade de leitura: a poeira como esse elemento que se interpõe entre o conteúdo fotográfico e o espectador, impedindo-o de ser tocado pelos sentidos do retrato. Este elemento parece indicar, por um lado, a impossibilidade de o olhar captar o registro fotográfico em sua totalidade, já que há algo na fotografia que o eu lírico não é capaz de recuperar, ele não consegue reestabelecer nem a importância que um dia aquela família teve para a sociedade, tampouco os laços que o conectam a ela; por outro lado, a poeira também nos dá pistas sobre a postura do eu lírico diante da foto, já que quando há uma camada de poeira sobre uma fotografia, espera-se o movimento de retirá-la, limpando a foto e clareando a visão, movimento esse que o eu lírico não executa.

Esses “obstáculos” entre o eu lírico e os objetos que ele tenta apreender podem ser encontrados também em outros poemas de Drummond, como em “Viagem na família”, de José (1942)

Óculos, memórias, retratos
fluem no rio do sangue.

As águas já não permitem
distinguir seu rosto longe,
para lá de setenta anos... (ANDRADE, 2007, p. 110)

Aqui são “as águas” do “rio do sangue” que bloqueiam o acesso do eu lírico à memória de seu pai, impossibilitando-o de distinguir seu rosto. Interessante observar ainda que o que flui nesse rio são os óculos, as memórias e os retratos, tudo aquilo que poderia, de alguma forma, conectar o eu lírico com a relação passada com seu pai. Mais uma vez, porém, o retrato não parece ser capaz de trazer à tona o passado e de recuperar totalmente as lembranças. Na última estrofe desse mesmo poema, confirmamos que a água funciona como o elemento que bloqueia o acesso do eu lírico às suas lembranças, corroendo-as e deteriorando-as, já que “As águas cobrem o bigode,/ a família, Itabira, tudo” (ANDRADE, 2007, p. 110).

Movimento similar ocorre também no poema “Os mortos de sobrecasaca”, do livro *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. (ANDRADE, 2007, p. 73)

Aqui o verme atua como o agente que distancia o eu lírico dos sentidos das fotografias, das memórias familiares que poderiam emergir através do álbum e, mais ainda, das pessoas ali registradas. De acordo com Martins (2016),

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. (MARTINS, 2016, p. 110).

Notamos, então, que a fotografia, nos poemas drummondianos, localiza-se nesse lugar ambíguo em que o registro do passado, por si só, não garante acesso às memórias que foram, supostamente, impressas no papel. Drummond utiliza diferentes metáforas (a poeira, o verme, a água) para mostrar o entendimento que faz da memória: falha e incerta, impossível de se apreender e se registrar em sua totalidade. Santiago (2007) destaca que “de nada adianta fazer perguntas à foto de família. A incomunicabilidade do plano real é duplicada no plano do simbólico” (SANTIAGO, 2007, p. 29).

Aquilo que o registro fotográfico faz emergir são apenas fragmentos, vestígios de um passado, conforme vemos na oitava estrofe do “Retrato de família”: “Ficaram traços da família/ perdidos no jeito dos corpos” (ANDRADE, 2007, p. 182). Na estrofe que encerra este poema, Drummond vai retomar essa ideia, afirmando que o eu lírico é capaz de perceber, olhando para o retrato, apenas uma “estranha ideia de família” (ANDRADE, 2007, p. 183), constatando assim que aquilo que constituía a família se foi, restando apenas essa impressão, a “ideia” de uma família.

Retomando o conceito de inconsciente ótico cunhado por Benjamin (2017b) em que o observador busca nas fotografias uma “centelha do acaso” que somente se torna evidente a partir do registro fotográfico uma vez que a natureza “que fala à câmera” não é a mesma que fala ao olho humano, Martins (2016) discute 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” (MARTINS, 2016, p. 108). É nesse sentido que percebemos que, para o eu lírico de “Retrato de família, essa “estranha ideia de família” é justamente um acaso, um detalhe que talvez não fosse percebido por outro observador ou que, ainda, talvez nunca se tornasse evidente para o eu lírico se o mesmo não tivesse tido acesso a este retrato.

Machado (2015) argumenta que o acaso, presente nas fotografias, se instaura já durante o ato fotográfico. Conforme ele explica “o momento captado pela fotografia é sempre esse tempo impensado e aleatório, esse centésimo de

segundo destituído de controle, em que o acaso não pode ser inteiramente abolido por uma intenção” (MACHADO, 2015, p. 37). Por mais que o operador da câmera planeje a fotografia e sinta-se no controle do momento que está registrando, Machado elucida que:

A modelo pisca justamente no momento em que se abre o obturador e sai de olhos fechados; a bela atriz coça o nariz no instante exato em que o fotógrafo a capta num instantâneo, resultando a careta grotesca de um monstrengo. Antes de mais nada, é preciso considerar que cada tomada de câmera corresponde a um intervalo de exposição ínfimo, escolhido mais ou menos arbitrariamente dentre os inúmeros outros intervalos próximos. Como consequência, esse “registro” de uma emanção do referente resulta também a petrificação dessa fração infinitesimal de segundo escolhida num leque de possibilidades (MACHADO, 2015, p. 37).

Da mesma forma, o conceito de *punctum* definido por Barthes (1984) também parece conter muito do acaso em si. Não somente pela característica da fotografia que toca e fere o espectador poder ser absolutamente qualquer elemento da fotografia, dependendo do observador, mas também porque, muitas vezes, é justamente o acaso de cada foto que causa essa resposta intensa em quem a está lendo. Martins (2016) observa que em “Os mortos de sobrecasaca” o verme, além de atuar como um elemento que se interpõe entre o eu lírico e o sentido da fotografia ou, ainda, entre o eu lírico e a conexão com os familiares ali registrados, conforme discutido anteriormente, ele ainda impede que o *punctum* possa manifestar-se na fotografia:

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. (MARTINS, 2016, p. 110, grifo do autor)

Movimento contrário parece ocorrer em “Confidência do Itabirano” de *Sentimento do mundo* (1940), em que, nos versos finais, o eu lírico exclama: “Itabira é apenas uma fotografia na parede./ Mas como dói!” (ANDRADE, 2007, p. 68). Apesar da referência à fotografia ocupar apenas os dois versos finais do poema, é justamente o “detalhe”, a Itabira na parede, que consterna o eu lírico. Aqui, ao olhar para a fotografia, o eu lírico tem êxito em encontrar o detalhe, esse acaso que o mortifica e que o impele em direção à fotografia: embora mais uma vez não tenhamos acesso à fotografia em si e o eu lírico não nos dê pistas sobre o seu conteúdo (não sabemos o que é isso que na foto ilustra Itabira, poderia ser um casa, uma praça ou até mesmo pessoas), entendemos que o *punctum* nesta fotografia é aquilo que o faz lembrar de sua cidade natal, que o recorda dolorosamente de um passado que já não pode mais ser recuperado: “Tive ouro, tive gado, tive fazendas./ Hoje sou funcionário público” (ANDRADE, 2007, p. 68).

Já em “Retrato de família” esse detalhe que transpassa o eu lírico, que o toca e o comove, o *punctum* da foto, parece ser, por sua vez, estabelecido a partir de ausências. É o entendimento de que a fotografia não é capaz de reconstruir o passado de forma íntegra que atinge e mobiliza o eu lírico. A incomunicabilidade existente entre o eu lírico e sua família a qual Santiago (2007) apontou, tão recorrente na poesia drummondiana, parece se tornar mais gritante quando o eu lírico encara o retrato e é capaz de apreender apenas os “traços da família” ou ainda a “estranha ideia de família”. Essa noção se evidencia quando o eu lírico busca se aproximar e talvez estabelecer um diálogo com o retrato e encontra a poeira e o silêncio:

O retrato não me responde.
ele me fita e se contempla
nos meus olhos empoeirados (ANDRADE, 2007, p. 182).

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 do próprio olhar de dar conta daquilo que contempla. O eu lírico drummondiano não é capaz de apreender totalmente os significados na fotografia, seja por não executar aquele

gesto ativo de tirar a poeira da superfície do retrato, seja pela própria incomunicabilidade entre ele e a família que se transpõe para a fotografia, e isso se torna claro aqui através da metáfora dos “olhos empoeirados”.

Dessa forma, observamos que a impossibilidade de recuperar o passado parece ser uma das grandes questões da lírica drummondiana. O eu lírico de Drummond aparenta estar frequentemente tentando reviver um outro tempo e encontrando apenas a frustração, o vazio e o silêncio. Retomamos aqui o poema “Viagem na família”, já citado anteriormente, em que o eu lírico faz uma “viagem” com a memória do seu pai. Nesse poema, o eu lírico é capaz de rememorar uma série de coisas sobre sua vida, sua cidade natal e seu relacionamento familiar, a ponto de declarar, na quarta estrofe que “No deserto de Itabira/ as coisas voltam a existir,/ irrespiráveis e súbitas”. Porém, quanto mais longe o eu lírico vai em sua viagem pelas lembranças, mais frustrado ele se torna, pois se depara constantemente com o silêncio de seu pai, representado no verso que vai se repetir oito vezes durante as doze estrofes do poema: “Porém nada dizia”. Na sexta estrofe, esse sentimento de frustração em relação ao silêncio do pai chega no auge:

Olhei-o nos olhos brancos.
Gritei-lhe: Fala! Minha voz
vibrou no ar um momento,
bateu nas pedras. A sombra
prosseguia devagar
aquela viagem patética
através do reino perdido.
Porém nada dizia (ANDRADE, 2007, p. 110).

Ao classificar o mundo de memórias como um “reino perdido” e, denominando essa viagem como “patética”, Drummond explicita que toda tentativa de trazer o passado para o tempo presente é vã, já que esse está perdido, é irrecuperável.

Ainda assim, nem tudo se perde. Há algo que fica deste “reino perdido”, há algo que a memória é capaz de capturar e, sendo assim, há algo que as fotografias conseguem, enfim, recuperar. Nesse sentido, outro conceito relevante para esta análise, é o de *exigência*, proposto por Agamben (2007):

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 (AGAMBEN, 2007, p. 29).

Essa qualidade da exigência da fotografia também 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.

Em “Retrato de família” as personagens fotografadas aparentam carregar consigo essa exigência, essa urgência em não serem esquecidas, característica que pode ser observada na maneira com que o eu lírico as descreve, já que ao longo de todo poema ele pormenoriza as personagens do retrato com características humanas, como se elas estivessem ao seu lado ao invés de registradas na fotografia. O eu lírico sugere que as pessoas da foto são “visitas se divertindo”, que sorriem e, até mesmo, que poderiam sair da fotografia caso quisessem. De fato, ele observa que a moldura do retrato não é suficiente para aprisionar essas pessoas:

A moldura deste retrato
em vão prende suas personagens.
Estão ali voluntariamente,
saberiam — se preciso — voar (ANDRADE, 2007, p. 182).

Apesar de toda as pistas que o eu lírico drummondiano dá sobre as falhas da fotografia no que diz respeito ao resgate do passado, ao mostrar como as personagens ainda interagem entre si, ele enfatiza esse traço de permanência em cada fotografia: “se uma figura vai murchando,/ outra, sorrindo, se propõe” (ANDRADE, 2007, p. 182).

Segundo Martins (2016), este fenômeno acontece também em “Os mortos de sobrecasaca”, em que os mortos se recusam a serem esquecidos e a serem roídos pelo verme:

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 pesa 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” (MARTINS, 2016, p. 111).

Agamben reflete ainda que talvez seja por essa característica, essa *exigência*, que as pessoas ao olharem os primeiros retratos, feitos pelos daguerreótipos, “deviam desviar o olhar, e se sentiam, por sua vez, olhados pelas pessoas retratadas” (AGAMBEN, 2007, p. 29). Benjamin (1984) já havia feito essa discussão e ao retomar uma reflexão de Dauthendey, ele 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” (BENJAMIN, 1984, p. 94). 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. 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, utilizando o termo agambeniano, *exigisse* algo dele: “ele me fita e se contempla /nos meus olhos empoeirados” (ANDRADE, 2007, p. 183).

Percebemos assim, a partir da análise dos poemas realizada, bem como das reflexões teóricas propostas, que o ato de lembrar e de olhar fotografias, na poesia drummondiana, não assume um caráter feliz, não há alegria ou leveza

em lembrar o passado, ao contrário, conforme já havia apontado Alcides Villaça (2006) esse é um movimento tenso e dolorido, especialmente no que diz respeito ao lembrar a família. As lembranças familiares parecem difíceis de emergir e a fotografia pouco ajuda nesse processo, porque embora atue como o “start” ao qual Kossoy (2016) se refere, não cumpre as expectativas que o eu lírico parece ter, já que não o auxiliam na comunicação com esses antepassados e não desfaz os obstáculos entre o eu lírico e suas lembranças, tampouco entre o eu lírico e seus parentes.

Por outro lado, as fotografias familiares parecem trabalhar diretamente o *inconsciente ótico* do eu lírico drummondiano e o auxiliam a perceber detalhes e situações que não se tornariam manifestas de outra forma. Esses “detalhes”, o *punctum* que se revela na observação que o eu lírico faz das fotografias, o afeta de forma dolorosa, já que é um contínuo lembrete da impossibilidade de voltar ao passado e, talvez, resgatar alguma espécie de relacionamento com a família. Ao observar a poesia de Drummond, notamos que esse olhar ao atento ao detalhe a partir do qual elabora uma compreensão do todo, vai ser uma característica marcante em seus poemas, mesmo naqueles em que a referência à fotografia não se faz presente, o que nos leva a inferir que há um certo olhar fotográfico que Drummond desenvolve ao longo de sua poesia.

Notamos ainda que em todos poemas analisados há certa ambiguidade na maneira com que as fotografias estão postas: ao mesmo tempo em que Drummond questiona às fotografias e reforça que o esquecimento é inevitável, ele torna evidente que há algo nas fotos e nos álbuns de família que permanece, ou ainda, se recusa a ser esquecido. Essa é uma característica não somente de uma poesia complexa que possui várias camadas de leitura e interpretação, mas também uma idiossincrasia de um poeta que nomeia a si mesmo como “torto”, “desajustado”. Conforme afirma Villaça (2006), “o *gauchismo* não é apenas a face da insuficiência, mas a certeza ativa da impossibilidade de administração das contradições” (VILLAÇA, 2006, p. 15) e, sendo assim, vamos vendo na produção poética drummondiana tantas facetas quanto àquelas com os quais o poeta caracterizou a si mesmo.

CAPÍTULO 2: Um álbum de fotografias intoleráveis

2.1 Fotografia e morte

Boris Kossoy (2014) explica que uma fotografia permite a existência de dois tempos: o tempo da criação, quando a fotografia é feita, momento em que um instante é retirado de seu *continuum* e registrado, e o tempo da representação, todo o período posterior em que a fotografia será exibida. Segundo ele, esses tempos seriam, respectivamente, o efêmero — visto que a criação é fruto de apenas um momento, um fragmento de instante — e o perpétuo — para sempre exibindo e retomando o tempo da criação. De acordo com o autor:

O tempo da criação se refere ao próprio fato, no momento em que este se produz, contextualizado social e culturalmente. É, no entanto, um tempo efêmero, que desaparece, volatiliza-se, está sempre no passado, insistentemente. No tempo da representação, os assuntos e fatos permanecem em suspensão, petrificados eternamente, perpétuos se conservados: peças arqueológicas, cuja poeira do tempo removemos cuidadosamente, na tentativa de descortinarmos as sucessivas camadas que constituem sua espessura histórico-cultural, sua memória (KOSSOY, 2014, p. 135).

Nesse sentido, podemos pensar que o tempo da criação, em certa medida, indica uma aproximação entre o fazer fotográfico e a morte. Conforme reflete Joan Fontcuberta (2010a), a fotografia é um agente que mata “a vida das coisas”. Segundo ele “através do visor, qualquer parte de mundo se transfigura necessariamente em uma natureza-morta, um retalho de natureza inquietantemente parada, inerte” (FONTCUBERTA, 2010a, p. 48). Não é à toa que tão frequentemente os verbos associados ao ato fotográfico sejam “congelar” ou “eternizar”⁷: é como se a câmera, ao capturar uma ação, de certa forma, a condenasse a uma rigidez, já que durante muito tempo a exibirá da mesma maneira, enquanto a materialidade fotográfica durar⁸.

⁷ Susan Sontag (2004) explica ainda que os verbos associados ao ato de fotografar são metaforicamente aproximados ao assassinato “toda vez que falamos em “carregar” e “mirar” a câmera, em “disparar” a foto” (SONTAG, 2004, p. 13).

⁸ Aqui se faz importante mencionar que a materialidade fotográfica, seja ela um negativo, uma foto impressa ou fotografia digital, não é tão durável quanto o senso comum costuma acreditar.

De maneira similar, é possível também identificar a relação do tempo de representação com a morte, já que a fotografia, enquanto produto, segundo Sontag (2004), é um atestado de nossa mortalidade, uma vez que “as fotos mostram as pessoas incontestavelmente presentes num lugar e numa época específica de suas vidas; agrupam pessoas e coisas que, um instante depois, se dispersaram, mudaram, seguiram o curso de seus destinos independentes” (SONTAG, 2004, p. 44).

Dessa forma, percebemos que a fotografia, em seu gesto duplo de ato fotográfico e de produto, se aproxima da morte, antes de se interessar por ela enquanto tema, por sua natureza, pelo seu fazer e pelo resultado dessa prática. Na reflexão de Sontag, notamos que muito dessa proximidade entre morte e fotografia parece vir da capacidade da segunda em evidenciar a passagem do tempo:

Por meio das fotos, acompanhamos da maneira mais íntima e perturbadora o modo como as pessoas envelhecem. Olhar para uma velha foto de si mesmo, de alguém que conhecemos ou de alguma figura pública muito fotografada é sentir, antes de tudo: como eu (ela, ele) era muito mais jovem na época (SONTAG, 2004, p. 44).

Ao observar um retrato, assim, o que fica manifesto é o intervalo existente entre o tempo da criação e o tempo da representação⁹ e a forma como os referentes, especialmente os humanos, se modificam nesse ínterim, atestando assim a

Conforme nos lembra Didi-Huberman (2018) não podemos falar de imagens sem falar de cinzas: “Nós sabemos bem que cada memória é sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro é ameaçado pelo saque, cada tumba é ameaçada pela profanação. Por esse motivo, cada vez que abrimos um livro — pouco importa se o *Gênesis* ou os *120 dias de Sodoma* —, teríamos talvez que reservar alguns segundos para refletir sobre as condições que tornaram possível o simples milagre de que esse texto esteja aqui, diante de nós, que tenha chegado até nós. Tantos livros e bibliotecas foram queimados. E da mesma forma, cada vez que colocamos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, seu desaparecimento. É tão fácil, tem sido tão recorrente, em qualquer época, destruir as imagens (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 34).

⁹ Vale observar que a fotografia digital diminuiu drasticamente o tempo de espera entre o tempo de criação e o tempo de representação, já que nas câmeras que utilizavam filme, existia uma espera significativa enquanto as fotografias eram “reveladas”. De acordo com Fontcuberta “a fotografia fotoquímica tradicional impunha um tempo, um intervalo angustiante entre o clique e a experiência consumada da imagem e, durante esse adiamento, intervinha a projeção da ilusão e do desejo. Isso desaparece com a velocidade. Frente a essa dissolução emerge um sentimento de perda que vai além da questão poética e simbólica, um aspecto que corresponde também à possibilidade de reter a lembrança” (FONTCUBERTA, 2010b, p. 46).

maneira como envelhecemos e nos recordando, dessa forma, de nossa mortalidade.

Além dessa relação entre morte e fotografia que se apresenta a partir da natureza fotográfica, vamos perceber também que a morte sempre foi uma temática presente na fotografia. Como um exemplo, destaca-se o hábito de fotografar pessoas mortas, que ocorre logo a partir do surgimento da fotografia. A fotografia, ainda pouco popularizada, tinha custos muito altos, de forma que mesmo as famílias com mais dinheiro, frequentemente podiam pagar apenas por um único retrato de seus familiares. Dada as grandes taxas de mortalidade, especialmente de mortalidade infantil, muitas vezes a única oportunidade de fotografar um ente querido era na ocasião de sua morte. Conforme explica Sandro Blume:

Ao retratar um ente querido em seu ataúde, a imagem traduzia o desejo de perenidade e congelamento do momento pós-morte, retendo a face da boa morte, ao mesmo tempo em que ajudava a reduzir a dor da perda. Geralmente se recorria de forma mais emblemática às fotografias pós-morte quando o falecido ainda não tinha sido retratado em vida (BLUME, 2013, p. 2).

Luiz Vailati (2006) demonstra através da análise de fotografias de crianças mortas do século XIX em São Paulo que, para as famílias, quando uma criança falecia, tinha-se a noção de que em função de uma pureza específica da infância, ela iria diretamente aos céus, estabelecendo contato com anjos e deuses. Dessa forma, tirar fotos desse momento não era algo que, posteriormente, iria provocar dor, não era visto como algo mórbido ou macabro, mas ao contrário, recordava os pais e familiares de que aquela havia sido uma morte abençoada e, ainda, demonstrava todos os cuidados que os pais tiveram nos ritos funerários, já que as fotos eram frequentemente adornadas com flores, imagens e roupas de santos. Ele elucida que

fotografia do “anjinho” não apenas recorda um evento que era fundamental na afirmação da família perante a sociedade (cujo investimento material e simbólico tinha papel estratégico nisso), mas permite o exercício da celebração da unidade familiar, ao registrar um acontecimento cuja periodicidade dá lugar aos

reencontros que reforçam a identidade da comunidade de sangue (VAILATI, 2006, p 64).

Vailati (2006) se utiliza da fotografia a seguir (fotografia 4) para mostrar que, para muitas famílias, não havia a preocupação de “a memória da criança propiciada pelo registro fotográfico estar associada à sua morte, uma vez que todos os elementos indicativos disso estão deliberadamente visíveis” (VAILATI, 2006, p. 53), de forma que a morte seria a melhor ocasião para registrar a imagem pela qual a criança seria recordada posteriormente:

Fotografia 4: Sem título



Fonte: Militão Augusto de Azevedo, 1870. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Ao mesmo tempo, o autor sinaliza a existência de fotos da mesma época que demonstram outras maneiras de lidar com a morte, em que o luto e sofrimento da família são mais valorizados, tornando-se o foco das celebrações fúnebres. O autor destaca:

Essas imagens testemunham uma nova sensibilidade: trata-se de celebrar e reverenciar, não mais o “anjinho”, mas sim os valiosos sentimentos familiares, manifestados, nesse caso, na dor pela perda prematura do filho e expressos por meio de novos elementos antes ausentes do cerimonial fúnebre infantil (VAILATI, 2006, p. 66).

Vailati (2006) afirma que a diferença entre essas fotografias e as anteriores era que, no primeiro caso, as fotografias representavam o novo estatuto espiritual da criança — a morte — e, no segundo caso, conforme vemos na fotografia abaixo (fotografia 5), o objetivo parece ser preservar os aspectos que a criança tinha enquanto viva, ao mesmo tempo em que serve de objeto para rememoração da relação da criança com a família:

Fotografia 5: Sem título



Fonte: Militão Augusto, 1865. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

No decorrer das décadas, as fotografias da morte se tornam tabu, pela predominância da interpretação dessas como lembretes dolorosos da mortalidade e da perda. Vailati (2006) ainda acrescenta que o barateamento da fotografia e a possibilidade de fotografar os indivíduos em vida são fatores significativos para o desaparecimento das fotografias das pessoas mortas: “A presença — nos cemitérios paulistanos e cariocas, em túmulos de crianças das primeiras décadas do século XX — de fotografias destas quando vivas e nas mais variadas idades, não deixa de vir em apoio a essa última constatação” (VAILAITI, 2006, p 64). Dessa maneira, a partir do século XX o ato de fotografar

peças mortas deixa de ser uma prática usual, assim como aquelas fotografias feitas no século anterior deixam de ser reproduzidas em álbuns familiares e acervos particulares e públicos. Sobre isso, Blume explica:

Se no momento em que tais fotografias foram elaboradas, encontra-se presente todo um esforço visando perpetuar uma imagem bela do morto, nos dias de hoje fica nítida uma relativa carga de constrangimento de parte das famílias que possuem em seu acervo tais fotografias. Possivelmente em função de tornar público algo que consideram de teor macabro e, percebido como tabu nos dias de hoje. Igualmente aos olhares contemporâneos, a fotografia mortuária parece prolongar a dor, sendo percebida, até mesmo pelas famílias que preservam tais fotografias, como uma atitude mórbida, em função de fixar a morte como elemento de recordação (BLUME, 2003, p. 2-3).

Há, ainda, outra possibilidade de diálogo entre fotografia e morte: os retratos feitos, durante a vida, de pessoas que estão agora mortas. São fotografias que possibilitam que se veja o rosto daqueles que não estão mais presentes, objetos de rememoração que recebem um lugar especial na casa dos vivos, e para os quais se volta quando se deseja prolongar a permanência da imagem daqueles que partiram. No México, por exemplo, no *Día de los muertos*, feriado comemorado para honrar os entes queridos que já morreram, os familiares constroem altares para seus mortos. Nesses altares, juntamente com comidas e bebidas, velas e outros acessórios, é costume incluir uma fotografia da pessoa falecida, já que eles acreditam que somente assim ela conseguirá realizar sua passagem do mundo dos mortos para o mundo dos vivos durante a noite de comemorações. A fotografia, aqui, é carregada de poder simbólico, uma vez que ao ilustrar a imagem da pessoa que já se foi e, assim, permitir que os familiares relembrem esse ente querido, ela possibilita que o convívio com o morto seja estendido, tanto na instância da memória, quanto na instância espiritual, de acordo com suas crenças.

Didi-Huberman (1998b) elucida que há uma necessidade de preencher a ausência dos rostos que não estão mais presentes e que essa começa desde a pré-história¹⁰, quando diferentes povos realizavam rituais com os crânios das

¹⁰ Didi-Huberman ainda enfatiza que "muitas vezes foi dito que, na época pré-histórica, o rosto humano não existia, que, em todo caso, era desprovido de significação, ou até que era afetado

pessoas mortas, alterando-os e, algumas vezes até mesmo mantendo-as nas casas das famílias, “incisados, trepanados, seus orifícios frequentemente aumentados ou artificialmente fraturados, os crânios pré-históricos demonstram uma atenção extrema dada ao destino dos rostos” (DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 70), conforme o filósofo mostra na imagem a seguir (fotografia 6):

Fotografia 6: Cabeça tatuada de chefe maori, proveniente da Nova Zelândia



**Fonte: Fotógrafo e ano desconhecido.
Disponível em: Museu do Homem, Paris.**

De acordo com Didi-Huberman, essas práticas de manipulação dos crânios e o respectivo cuidado com seus destinos — os crânios seriam preservados, cultuados e algumas vezes ainda consultados a respeito da vida, como se fossem oráculos — dizem muito sobre as funções que os retratos dos entes queridos viriam a desempenhar mais tarde. Segundo ele, o que é interessante nesse paralelo entre o trabalho com as caveiras e a fotografia é essa

por um tabu" (DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 64), já que a arte produzida por esses povos prioritariamente reproduzia corpos humanos e animais, raramente seus rostos. O autor problematiza, contudo, que não é porque algo não foi representado mimeticamente que ele não está lá, o que o direciona às análises dos crânios como outro tipo de signo, esses mostrando a urgência da tentativa de estender a permanência dos rostos.

maneira sistemática como o rosto ausente volta, de um modo ou de outro — mas sempre de maneira visual — ao lugar que de quem o enfeita para melhor apresentá-lo. Investigar um lugar para a perda do rosto nada mais é do que arranjar um lugar para que essa ausência se torne eficaz (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 76).

Observamos, assim, que as fotografias dos mortos parecem não carregar tão fortemente um valor de exposição, mas sim ter seu valor de culto acentuado¹¹, já que mantêm algo de ritualístico, uma vez que as pessoas vivas intencionam preservar a ligação com aqueles que já se foram através dessas fotos, tentando assim processar suas mortes e entender suas ausências. Dessa forma, tanto no trabalho com os crânios quanto no retrato “o rosto ausente, convertido em figura local da memória, não terá sido enfeitado senão para voltar e se aproximar sempre mais do rosto dos sobreviventes” (DIDI-HUBERMAN, 1998b, p 76).

É nesse sentido que o autor afirma que o papel desses retratos vai muito além da mera representação dos mortos. De acordo com ele “o que os retratos fariam, depois de tudo, seria apenas poetizar — isto é, produzir — uma tensão sem recurso entre a representação dos rostos e a difícil gestão de sua perda” (DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 62).

2.2 Os mortos profanados

Na poesia drummondiana, a relação entre fotografia e morte é frequente, já que as fotografias que o eu lírico observa são constante fotografias de pessoas que já morreram. São mortos que foram fotografados durante a vida, cujos retratos agora assumem uma importância diferente daquela que tinha quando foram tirados, se ressignificam através do tempo. Mais do que objetos que permitem ou desencadeiam a rememoração dos mortos, elas parecem ser o

¹¹ Walter Benjamin, ao contrapor o valor de culto ao valor de exposição, afirma que: “Na fotografia, o valor de exposição começa a suplantar totalmente o valor de culto. Este, porém, não desaparece sem resistência. Possui uma última defesa, que é o rosto humano. [...] É no culto da recordação de entes queridos distantes ou desaparecidos que o valor de culto do quadro encontra o seu último refúgio. É na expressão fugaz de um rosto humano nas fotografias antigas que a aura acena pela última vez” (BENJAMIN, 2017c, p. 22).

local em que o eu lírico drummondiano elabora suas reflexões sobre morte e passagem do tempo, bem como sobre a própria função do dispositivo fotográfico.

No poema “Como um presente” de *A rosa do povo* (1945), Drummond utiliza como recurso poético colocar a pessoa morta no tempo presente, como se fosse possível, mais uma vez, conviver com ela. Benedito Nunes (2000) explica que essa estratégia não é apenas uma tentativa de reviver o passado, mas também a maneira com que Drummond trabalha sua própria mortalidade:

Sustentada pela duração real, a convivência com os mortos, na poesia de Carlos Drummond, excede o saudosismo da escavação do passado, à busca de lembranças consoladoras. É uma maneira oblíqua pela qual o poeta experimenta a possibilidade, intrínseca à existência de sua própria morte, e que, alheia ao sentimento de fuga da vida, depende do nexos intersubjetivo, da comunhão amorosa com os que se acham separados do tempo. Devolvendo aos mortos a humanidade que perderam, essa experiência transversa ameniza, para quem os evoca, o caráter inumano da morte, e ainda embota o seu gume de provocante mistério (NUNES, 2000, p. 137-138).

Se no poema “Viagem na família”, conforme analisamos no capítulo 1, o eu lírico embarca em uma jornada junto à sombra de seu pai que, metaforicamente, o pega pela mão, em “Como um presente” é a ocasião do aniversário do interlocutor que desencadeia as lembranças, como podemos verificar na primeira estrofe, “Teu aniversário, no escuro,/não se comemora”. Nesse poema, o eu lírico não explicita quem é a pessoa com/de quem ele fala, mas inferimos que ele se refere ao seu pai, pela sugestão de que essa pessoa que é alguém de sua família, como podemos visualizar no primeiro verso da décima estrofe, “É talvez um erro amarmos assim nossos parentes”; bem como através da descrição que o eu lírico faz dessa relação, permeada pelos silêncios e pela distância, assim como a descrição do interlocutor homem como alguém forte, ranzinza e duro, ambas similares às descrições já feitas em “Viagem na família”.

A primeira indicação de que seu pai já está morto, então, se dá logo nesses primeiros versos já citados, tanto pela imagem poética “no escuro”, quanto pelo fato de que seus aniversários não são mais comemorados. Essa

hipótese é confirmada na quarta estrofe:

Em verdade paraste de fazer anos.
Não envelheces. O último retrato
vale para sempre. É um homem cansado
mas fiel: carteira de identidade (ANDRADE, 2007, p. 187).

Nessa estrofe, podemos perceber um movimento duplo. Ao mesmo tempo em que o pai do eu lírico para de “fazer anos” porque está morto, o retrato dele parece ser também elemento chave para essa interrupção do envelhecimento. Vamos identificar aqui, desse modo, uma compreensão de fotografia bem distinta daquela sobre a qual já refletimos na análise do poema “Retrato de família”: se lá o poema era repleto de dinamismo e mobilidade, mostrando a capacidade da fotografia de redimensionar as memórias; aqui perceberemos o retrato estável e congelado, “tua imobilidade é perfeita” (ANDRADE, 2007, p. 187).

O que muda, nesse sentido, é a relação que o eu lírico estabelece com as memórias ativadas pelos retratos. Em “Retrato de família”, os versos “Vinte anos é um grande tempo/ modela qualquer imagem” (ANDRADE, 2007, p. 182) possibilitam o entendimento de que o poeta estava revisitando um retrato que há muito não via, leitura essa que é reforçada pela poeira que circunda o retrato. Já em “Como um presente”, a lembrança do pai se apresenta como algo muito mais presente, com a qual o poeta é capaz de conviver e conversar. De fato, o eu lírico tenta se livrar dessa presença-ausência, mas não consegue:

Quisera abandonar-te, negar-te, fugir-te,
mas curioso:
já não estás, e te sinto,
não me falas, e te converso (ANDRADE, 2007, p. 187).

Desse modo, da mesma forma como a fotografia tem o poder de alterar as memórias e as lembranças, essas também parecem ser capazes de alterar a relação que é estabelecida com as fotografias, tornando-as mais próximas, mais ou menos significativas e mais suscetíveis ou não às leituras que o eu lírico faz delas. Além disso, essa imobilidade do retrato em “Como um presente” aparenta

ocupar o mesmo papel que o silêncio ocupa em “Viagem na família”: um passado que se mostra difícil de ser elaborado, que não responde e não atende aos suplícios do eu lírico. Em “Como um presente”, o eu lírico tenta descobrir qual seria o “segredo” do pai e, sem sucesso, acaba concluindo que, afinal, não havia segredo nenhum a ser descoberto:

E pergunto teu segredo.
Não respondes. Não o tinhas.
Realmente não o tinhas, me enganavas? (ANDRADE, 2007, p. 187).

Já no poema “Os mortos”, de *Lição de coisas* (1962), de apenas uma estrofe composta de seis versos, vamos visualizar outro tipo de relação que o eu lírico drummondiano estabelece com os retratos:

Na ambígua intimidade
que nos concedem
podemos andar nus
diante de seus retratos.
Não reprovam nem sorriem
como se neles a nudez fosse maior (ANDRADE, 2007, p. 490).

O primeiro indício que temos sobre as pessoas retratadas manifesta-se no título, uma vez que antes de adentrar o poema, já sabemos que ele tratará de pessoas mortas. Ao longo dos versos, o eu lírico não especifica quem são as pessoas retratadas da mesma forma que faz no poema “Retrato de família”, em que ele descreve o pai, a avó, os tios e os primos; aqui entendemos que se trata da família pelo contexto no qual os retratos se encontram, um lugar provavelmente doméstico, já que se tem a possibilidade de andar nu diante das fotografias. Além disso, as fotografias dessa época frequentemente representavam membros da família, e conforme Susan Sontag (2004) explica, o uso popular mais antigo da fotografia era justamente o de “comemorar as conquistas de indivíduos tidos como membros da família”, já que “as câmeras acompanham a vida da família” (SONTAG, 2004, p. 11). Aliado a isso, notamos que o poema é escrito na primeira pessoa do plural, como se o eu lírico estivesse se incluindo em um grupo e visse a si mesmo como pertencente a ele,

sustentando assim nossa hipótese de que se tratam de familiares, convivendo em um mesmo espaço doméstico.

O que causa certo estranhamento neste poema, contudo, é o elemento da nudez, inserido no terceiro verso, quando o eu lírico afirma ser possível andar nu diante dos retratos dos mortos. A imagem poética da nudez carrega significados múltiplos e, se por um lado evidencia uma noção de liberdade, de poder se sentir à vontade e confortável, sem as amarras que a sociedade impõe, revelando assim certa autenticidade por parte daqueles que estão sem roupa, por outro lado destaca também a falta de proteção e a vulnerabilidade daqueles que estão nus. Outro sentido bastante manifesto que a nudez traz à tona é o de afronta às regras da sociedade, ou seja, a nudez como algo moralmente reprovável: estar nu, assim, seria uma espécie de desrespeito às normas de boa conduta social. No primeiro verso de “Os mortos”, o eu lírico diz que aos vivos é concedida uma “ambígua intimidade” e essa ambiguidade parece permear os sentidos da nudez expressos no poema.

Em uma primeira instância, então, são os vivos que andam nus em frente aos retratos. Entendendo o ato de andar nu enquanto esse gesto de rebeldia e desacato, os vivos desse poema parecem desrespeitar os mortos pelo simples fato de estarem vivos e, ao invés do lamento e luto destinado aos mortos, eles estão desfrutando a vida — o que nos remete a outro sentido da nudez, a sensualidade — sentindo prazer, tudo aquilo que não é mais permitido aos mortos. Mais tarde, porém, descobrimos que os mortos não reprovam a atitude do eu lírico, tampouco sorriem, “como se neles a nudez fosse maior”. Vamos observar, assim, que os mortos também estão afrontando os vivos, de acordo com o eu lírico, ainda mais do que os vivos os desafiam, já que neles a nudez é “maior”. Essa afronta cometida pelos falecidos retratados parece vir justamente da sua condição de mortos que insistem em permanecer vivendo na casa, se recusam a serem esquecidos, continuam pendurados na parede ou expostos na estante. Enquanto a morte deveria ser o fim da existência deles, eles seguem existindo através das imagens que constantemente relembram os vivos da finitude da vida, do prazer que está sempre prestes a acabar. Assim, encontramos no poema “Os mortos” a sugestão de que a fotografia é, por si só,

ela mesma uma afronta, já que além de agir como este constante lembrete do envelhecimento e da perenidade da vida, ela é também um desafio às regras naturais do esquecimento, já que ao fotografar alguém, estende-se a permanência dos rostos e dá-se a oportunidade de rever a imagem daqueles que já se foram, quando o percurso natural seria que aos poucos, essa imagem se desvanecesse na memória dos vivos.

Barthes (1984) reflete que a fotografia tem o poder de transformar o sujeito em objeto e “até mesmo, se é possível falar assim, em objeto de museu” (BARTHES, 1984, p 26). Esse raciocínio aponta para o diálogo que já estabelecemos anteriormente entre fotografia e morte que surge a partir da própria natureza fotográfica. O instante que foi captado pela câmera não poderá voltar a existir, de forma que a fotografia exibirá para sempre uma cena, pessoa ou paisagem que já não existe mais da mesma maneira, já foi alterada, e está, de certa forma, morta. Quando Barthes afirma que “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13), ele parece evidenciar tal correspondência entre a fotografia e a morte.

Sobre isso, se faz importante ainda destacar uma discussão feita por Agamben (2007), sobre a *museificação* do mundo. De acordo com ele, o museu não é necessariamente um espaço físico ou um local específico, “mas uma dimensão separada para o qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é” (AGAMBEN, 2007, p.73). Agamben explica que “tudo hoje pode tornar-se Museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência” (AGAMBEN, 2007, p.73). Nesse sentido, percebemos que toda fotografia carrega em si essa característica de transferir aquilo que captura para uma esfera separada, na qual já não se pode mais, utilizando as palavras de Agamben, “usar” aquilo foi fotografado da mesma maneira que se experimentava antes. Sontag (2004) explica, por exemplo, que já não conseguimos mais aproveitar cenas cotidianas da forma como fazíamos antes, pois o excesso de fotografias terminou por banalizá-las:

Certas glórias da natureza, por exemplo, foram simplesmente

entregues à infatigável atenção de amadores aficionados da câmera. Pessoas saturadas de imagens tendem a achar piegas os pores do sol; agora, infelizmente, eles se parecem demais com fotos (SONTAG, 2004, p. 52).

Dessa forma, as pessoas fotografadas também parecem ser transpostas para essa esfera do sagrado, onde muitas vezes a relação que se estabelece com o retrato não é da mesma ordem daquela que era estabelecida com as pessoas enquanto estavam vivas. Basta pensar, novamente, na grande importância que algumas pessoas atribuem aos retratos de seus entes queridos falecidos, dando destaque a eles nas estantes, muitas vezes conversando com eles ou, até mesmo, virando o retrato de costas ao fazer alguma ação que a pessoa retratada reprovava. Miguel Soares (2007) explica que estes movimentos já aconteciam desde o surgimento das imagens, como por exemplo, a veneração das efígies

Os estudos referentes à origem da imagem destacam o sentido mágico conferido a ela na antiguidade e na Idade Média, intercedendo entre os vivos e os mortos e exercendo uma função metafísica com relação à morte. Se para muitas sociedades arcaicas os mortos atingiam status de divindades no âmbito familiar, é de se imaginar a valoração das representações imagéticas advinda destes. Às efígies, nesse contexto, era atribuído poder de mediação com o mundo divinal, sendo estas veneradas e dignas de oferendas diárias (SOARES, 2007, p. 21).

É nessa perspectiva que entendemos que o gesto do eu lírico de “Os mortos” ao andar nu em frente aos retratos de sua família, é uma espécie de *profanação*, que de acordo com Agamben, é o ato de devolver ao nosso uso aquilo que tinha sido separado, restituir ao uso dos homens o que tinha sido elevado à esfera do sagrado. Se comumente, então, o retrato transforma a pessoa fotografada neste “objeto de museu”, o eu lírico drummondiano vai na contramão deste gesto, pois ao andar pelado em frente a elas, ele traz os retratos novamente para a esfera cotidiana, para o uso comum.

Movimento similar ocorre no poema “Os mortos de sobrecasaca”, já citado no capítulo anterior. Neste poema, é o riso que parece profanar o retrato, conforme podemos verificar na primeira estrofe

Havia em 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 (ANDRADE,
2007, p. 73).

Neste primeiro momento, os leitores do álbum demonstram certo desdém para com as fotografias. De acordo com Martins (2006), a expressão “mortos de sobrecasaca” por si só, já denota certo desajuste entre a expectativa do leitor e as pessoas retratadas:

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 (MARTINS, 2006, p. 110).

Na passagem para a segunda estrofe, contudo, podemos verificar que é esta atitude dos espectadores em relação ao álbum que dá início ao segundo movimento do poema: “Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes”. Mais uma vez percebemos o gesto de afronta, neste caso, a zombaria que profana essas fotografias e, assim, as restitui ao uso comum, à esfera humana. O verbo “principiar”, neste contexto, é bastante significativo, pois revela que no momento em que as fotografias do álbum deixaram de ser da ordem do sagrado, elas acabaram sendo também relegadas ao esquecimento — simbolizado aqui por este verme que rói as páginas, as dedicatórias e até mesmo a poeira dos retratos. Agamben valoriza especialmente os atos de profanação, lembremos de sua célebre frase “A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem” (2007, p. 79). Contudo, o movimento de profanação aqui, não tem somente os resultados positivos destacados pelo filósofo italiano, já que há também algo de inesquecível naquilo que é sagrado, uma vez que esquecer é uma característica humana. No momento em que os retratos são restituídos ao uso corriqueiro do homem, eles serão, inevitavelmente, esquecíveis e passíveis da deterioração do tempo.

2.3 Os mortos noticiados

No poema “Os rostos imóveis” de *José* (1942), encontramos outro tipo de relação entre o eu lírico drummondiano e a morte. Aqui, embora ainda haja o convívio com as pessoas mortas, que estão espalhadas por toda cidade, essa morte não parece mais ser literal, mas sim servir de metáfora para a mecanização da vida e o esvaziamento de sentido das coisas, conforme vemos na décima estrofe do poema:

Acordei e vi a cidade:
eram mortos mecânicos,
eram casas de mortos,
ondas desfalecidas,
peito exausto cheirando a lírios,
pés amarrados.
Dormi e fui à cidade:
toda se queimava,
estalar de bambus,
boca seca, logo crispada.
Sonhei e volto à cidade.
Mas já não era a cidade.
Estavam todos mortos, o corregedor-geral verificava etiquetas
[nos cadáveres.
O próprio corregedor morrera há anos, mas sua mão
[continuava implacável.
O mau cheiro zumbia em tudo (ANDRADE, 2007, p. 104).

Esse poema, ainda que não verse especificamente sobre fotografia, traz elementos que fazem referências a fotos, começando pelo seu título, já que “rostos imóveis” podem pertencer tanto a pessoas mortas quanto a pessoas retratadas. Brizuela (2014) enfatiza que mesmo quando um texto poético não tem como temática a fotografia ou não incorpora imagens ao seu texto verbal, características da linguagem fotográfica podem ser encontradas nele de outra forma:

como paradigma de uma nova sintaxe e de uma nova literatura utilizando certas 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).

Notamos, em “Os rostos imóveis”, que o ritmo, dado pela pontuação bastante marcada, é um desses elementos que dialoga com a linguagem fotográfica, já que parece, ao longo do poema, remeter aos cliques constantes de um fotógrafo registrando acontecimentos rápidos, que após fazer uma foto imediatamente aponta a câmera para o lado e registra o próximo movimento, a fim de não perder nada. Além disso, a forma como o poeta estrutura sintaticamente as situações que o eu lírico vê na cidade, em sequências marcadas por versos curtos, sugere que esse eu poderia estar folheando fotografias, ou até mesmo as páginas de um jornal ilustrado por retratos acompanhando as últimas mortes noticiadas.

É importante destacar, nesse sentido, que este poema foi publicado pela primeira vez em 1942, período social conturbado em que as notícias da guerra, conforme destaca Martins (2017), chegavam especialmente através dos jornais e dos telegramas. Dessa forma, de acordo com o autor, o pensar e o fazer poético moderno foi também afetado por esses meios de comunicação:

os jornais, as notícias e os telegramas assumem, no contexto da modernidade, um lugar de fundamental importância para o poeta moderno, que, pelo menos desde *As flores de mal* de Charles Baudelaire, não pode ou não mais deseja contar com a antiga musa de Homero (MARTINS, 2017, p. 40).

Benjamin, ao refletir sobre o jornal, aponta-o como um exemplo da queda do valor da experiência¹² na modernidade. De acordo com ele, o afastamento entre informação e experiência se dá pelo fato da informação não ter lugar na “tradição”:

¹²Walter Benjamin, ao diferenciar experiência (*erfahrung*) e vivência (*erlebnis*), vai definir a primeira como “a matéria da tradição, na vida coletiva como na privada” (2017a, p. 107), ou seja, essa capacidade humana de dialogar e aprender com o passado. Capacidade essa que, na modernidade, começa a se esvaír. Segundo o autor: “está claro que as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (1985, p. 198). Estamos mais ricos em vivências — ninguém pode negar a quantidade de situações que vivenciamos diariamente —, mas não conseguimos transformar essas vivências em experiências.

Historicamente existe uma concorrência entre as diversas formas de comunicação. Na substituição do antigo relato pela informação e desta pela sensação reflete-se a crescente redução da experiência. Todas essas formas, por seu lado, destacam-se da narrativa, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Para ela, não era importante transmitir a pura objetividade do acontecimento, como faz a informação; integra-o na vida do contador de histórias para passá-los aos ouvintes como experiência (BENJAMIN, 2017, p. 109).

Em “Os rostos imóveis”, vamos perceber, assim, um eu lírico que demonstra certa dificuldade em se conectar com os acontecimentos e, especialmente, de sentir a morte que o cerca. De fato, nota-se nesse poema que os mortos não são mais os familiares do eu lírico e não há uma rememoração deles ou uma busca de entendimento da morte e da memória a partir da fotografia. Há aqui determinado estranhamento, como se o poeta observasse os mortos à distância, justamente como quem observa fotografias de desconhecidos em um jornal, como fica explícito na terceira estrofe do poema:

Noiva morta, amigas mortas.
Chefe de trem morto, passageiro morto.
Irreconhecível corpo morto: será homem? bicho?
Cão morto, passarinho morto.
Roseira morta, laranjeiras mortas.
Ar morto, enseada morta.
Esperança, paciência, olhos, sono, mover de mão:
mortos (ANDRADE, 2007, p. 104).

Destacamos, no terceiro verso dessa estrofe, a presença de um “corpo morto”, que o eu lírico não consegue sequer reconhecer se é humano ou animal¹³. Para a espécie de um corpo não ser reconhecível, esse possivelmente está mutilado ou deteriorado a ponto de perder suas formas, mas o eu lírico após visualizá-lo, apenas continua listando a série de outras coisas mortas que vê:

¹³No poema “Retrato de família”, estudado no capítulo 1, havia também uma dificuldade de reconhecimento dos mortos — “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” (ANDRADE, 2007, p. 182) —, mas entendemos que esse afastamento surge a partir da relação conflituosa que o eu lírico estabelece com seus parentes, assim como das barreiras que a própria fotografia impõe ao olhar do eu lírico que tenta resgatar suas memórias, diferentemente do que ocorre em “Os rostos imóveis”.

animais, natureza e, por fim, também os sentimentos humanos, como a paciência e a esperança. Encontramos, dessa forma, em “Os rostos imóveis”, um cenário em que a morte perde sentido e parece não mais afetar o eu lírico.

Sobre isso, baseado em sua leitura do ensaio *Além do princípio do prazer* de Sigmund Freud, Benjamin explica que determinadas vivências traumáticas ou violentas, chamadas de choques, são aparadas pelo nosso consciente, já que “quanto mais habitual se tornar o seu registro na consciência, tanto menos se terá de contar com um efeito traumático desses choques” (BENJAMIN, 2017a, p. 112). Assim, ao serem registrados no nível consciente, esses choques (vivências traumáticas) seriam incapazes de se tornarem experiências, já que, conforme explica Benjamin (2017a), para uma vivência se tornar experiência, ela precisa ser vinculada ao acervo da memória involuntária, aquela que não conseguimos acessar conscientemente, mas apenas através de algum estímulo, como um cheiro, um sabor ou um som. De acordo com o filósofo:

Só pode se tornar parte integrante da *mémoire involuntaire* aquilo que não foi “vivido” expressamente e em consciência, aquilo que não foi uma “vivência” para o sujeito. [...] Ainda segundo Freud, a consciência enquanto tal não registraria absolutamente nenhum registro da memória. Teria antes outra função significativa, a de agir como proteção contra os estímulos (BENJAMIN, 2017a, p. 111).

Ao ler “Os rostos imóveis” a partir dessa perspectiva, percebemos um eu lírico que vivencia esses choques de forma tão repetitiva — a palavra “morto”, com suas variações de gênero e número, aparece 31 vezes durante o poema — que já não parece mais ser capaz de ser atingido por eles. Em suma, encontramos nesse poema o eu lírico moderno descrito por Benjamin (1985), que ao mesmo tempo em que está repleto de vivências, está pobre de experiências, como podemos observar na décima estrofe, abaixo:

Olho meus pés, como cresceram, moscas entre eles circulam.
Olho tudo e faço a conta, nada sobrou, estou pobre,
pobre, pobre
mas não posso entrar na roda,
não posso ficar sozinho,
a todos beijarei na testa,

flores úmidas esparzirei,
depois... não há depois nem antes.
Frio há por todos os lados,
e um frio central, mais branco ainda (ANDRADE, 2007, p. 104)

Evidenciamos ainda, na estrofe citada acima, como os modos de ver são fundamentais na construção dessa lírica, já que todas as reflexões realizadas pelo eu lírico surgem a partir do seu olhar. Percebemos assim, mais uma vez, uma aproximação entre a linguagem poética e a linguagem fotográfica, já que os olhos do eu lírico fazem recortes da realidade e partem de um detalhe (“Olho meus pés”) na tentativa de apreensão do todo (“Olho tudo”) o que resulta em frustração quando o poeta se dá conta da impossibilidade de capturar o todo, seja através do olhar, seja através da fotografia. De fato, o próprio poema parece ser uma tentativa de capturar um “todo”, já que é um poema longo, com 66 versos, que se utiliza de muitas repetições, se tornando até mesmo redundante em alguns momentos.

Assim, na última estrofe do poema, quando o eu lírico parece enfim encontrar alguma paz em meio ao caos que o circunda, essa paz é definida como uma “doce paz sem olhos” (ANDRADE, 2007, p. 105). Sant’Anna (2008) afirma que, em Drummond, “olhar, ver, contemplar, espiar são aqui sinônimos de conhecer, perceber, entender, revelando um processo metonímico comum na fala humana” (SANT’ANNA, 2008, 52). Nesse sentido, podemos inferir que para o eu lírico desse poema, a paz seria aceitar o não entendimento e a dificuldade de apreensão da realidade. Essa aceitação, contudo, parece impossível para o poeta, já que ele só a atinge a partir de sua própria morte, quando no último verso, declara a “morte de mim e de todos” (ANDRADE, 2007, p. 105).

Dessa maneira, embora “Os rostos imóveis” não esteja usualmente elencado entre os poemas drummondianos que estabelecem diálogo com o jornal, vamos encontrar nesse poema o questionamento da capacidade desse tipo de meio de comunicação em dar conta de uma compreensão dos acontecimentos que vá além da mera descrição dos fatos. Ao problematizar essa relação entre experiência e informação no desenvolvimento da lírica drummondiana, Martins (2017) afirma que:

A poesia de Drummond, embora fortemente marcada pelo imediatismo da notícia, configura, no gesto que simultaneamente integra a notícia jornalística e desconfia do predomínio da informação sobre a experiência, uma determinada postura crítica em relação ao próprio poema e sua função na sociedade moderna (MARTINS, 2017, p.47).

Destacamos ainda, nessa perspectiva, outro poema em que Drummond tensiona os mecanismos da informação ao noticiar mortes: em “Necrológio dos desiludidos do amor” de *Brejo das almas* (1934) o eu lírico conta que aquilo que é mais notório sobre as mortes dos “desiludidos do amor” são as notícias que elas irão gerar:

Os desiludidos do amor
estão desfechando tiros no peito.
Do meu quarto ouço a fuzilaria.
As amadas torcem-se de gozo.
Oh quanta matéria para os jornais (ANDRADE, 2007, p. 59, grifo nosso).

Em seguida, no primeiro verso da segunda estrofe desse poema, o eu lírico atribui importância à fotografia ao apontá-la como um objeto significativo do meio jornalístico que, de certa forma, confere às pessoas fotografadas fama e reconhecimento: “Desiludidos mas fotografados,” (ANDRADE, 2007, p. 59), como se, mais relevante do que a desilusão, ou até mesmo, do que a própria morte, fosse o impacto que tais acontecimentos irão gerar ao serem noticiados. Dessa forma, esse poema, especialmente por causa de seu tom irônico, sugere também um esvaziamento de sentido que é propiciado pelos jornais e, em última instância, pelas fotografias. A crítica, entretanto, parece ser não à fotografia em si, mas a um funcionamento que, através do jornal diário — que tem como característica importante a rapidez na divulgação das informações, assim como, muitas vezes o sensacionalismo — culmina na banalização de imagens trágicas. Sobre isso, Sontag (2003) reflete que:

Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação ou uma máxima ou provérbio. Cada um de nós estoca, na mente, centenas de fotos,

que podem ser recuperadas instantaneamente (SONTAG, 2003, p. 58).

A autora ainda declara que “Narrativas podem nos levar a compreender. Fotos fazem outra coisa: nos perseguem” (SONTAG, 2003, p. 243), indo ao encontro daquilo que o eu lírico drummondiano está sugerindo no desenvolvimento desses dois poemas.

Percebemos assim, a partir das análises feitas durante esse capítulo, duas abordagens diferentes realizadas por Drummond no que diz respeito a relação entre morte e fotografia. Na primeira delas, explorada no subtítulo 2.2, o eu lírico drummondiano faz uso das fotografias para elaborar a morte: elas são dispositivos da memória que auxiliam esse eu a rememorar os mortos, mesmo que essa rememoração não consiga ser completa ou seja interpolada por silêncios e vazios. Nos poemas “Os mortos” e “Os mortos de sobrecasaca”, dessa forma, o poeta parece se utilizar da profanação como uma maneira de apontar a necessidade da problematização da função dos retratos de pessoas mortas. Em “Os rostos imóveis” e em “Necrotério dos desiludidos do amor”, analisados na seção 2.3, o que vemos, contudo, é um poeta que já não é mais capaz de profanar, “de usar, de habitar, de fazer experiência” (AGAMBEN, 2007, p. 73). Essa impossibilidade, conforme destaca Agamben, é um sintoma de uma sociedade capitalista na qual o espetáculo é a regra e, segundo o autor, “espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar” (AGAMBEN, 2007, p. 71). Vemos assim, nesses poemas, um eu lírico desacreditado nas possibilidades de uso da fotografia, já que esta foi deslocada da esfera pessoal para à esfera do espetáculo, nos jornais.

Essa abordagem dupla, entretanto, não parece ser uma questão temporal, pois se assim fosse, os poemas que foram publicados mais tarde, quando o capitalismo ficou mais fortalecido, teriam esse olhar mais pessimista em relação aos usos da fotografia. Esse não é o caso, já que “Necrotério dos desiludidos do amor”, foi publicado em 1934, enquanto “Os mortos” é de 1962, por exemplo. A variação nos modos de interpretação dos usos fotográficos parece antes ter mais a ver com uma personalidade drummondiana característica de “um poeta de sete faces”, fundador de um olhar *gauche* que

oscila — basta ver, por exemplo, as diferenças entre o lirismo esperançoso de *A Rosa do Povo* e o poeta de *Claro enigma*, publicado menos de uma década depois, em que o poeta estava entediado pelos acontecimentos¹⁴.

¹⁴ “Les événements m’ennuient”, em português “Os acontecimentos me entendiam”, frase de Paul Valéry usada como epígrafe no livro *Claro Enigma* (1951).

CAPÍTULO 3: A vida besta

3.1 Fotografia e resistência

As palavras que dão título a este capítulo foram retiradas do poema “Cidadezinha qualquer”, do primeiro livro de Drummond, *Alguma poesia* (1930). O “qualquer”, no título do poema, unido ao diminutivo “cidadezinha”, já nos dá pistas sobre ao que o poeta se refere: uma cidade comum, sem valor especial, que não se difere das demais:

Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.

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

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

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

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

do cotidiano e dos detalhes que passam despercebidos ao olhar corriqueiro para gerar reflexão sobre a organização da sociedade.

Vemos isso, por exemplo, na preocupação política e social, pela qual a poesia de Drummond é bastante conhecida. É possível encontrar poemas em que esse viés está em evidência em todos os momentos da obra do poeta mineiro, especialmente no que diz respeito ao período compreendido entre *Sentimento do mundo* (1940) e *A rosa do povo* (1945), nos quais poemas mais combativos como “Carta a Stalingrado”, “Mãos dadas”, “Os ombros suportam o mundo” são encontrados. Percebemos, porém, que tal preocupação, em Drummond, não se dá apenas através de um contexto social específico, como a guerra, a ditadura ou o fascismo, mas também a partir da problematização do cotidiano, da vida rotineira, da mulher e do homem comum, que se encontram na cidade, trabalhando e resistindo às adversidades que a vida apresenta.

George Didi-Huberman, em *A sobrevivência dos vagalumes* (2011), argumenta que o povo resiste¹⁵, mesmo em tempos de escuridão, por meio da dança, do riso, do erotismo. São pequenos lampejos, luzes que se acendem e se apagam, intermitentes como vaga-lumes. Os vaga-lumes simbolizariam, assim, uma força de luta que vem das pessoas comuns que, contra todas as possibilidades, se mostram resilientes frente à opressão. Na poesia de Drummond, em diferentes momentos, essa força de resistência emerge, efêmera e potente, conforme simbolizada na metáfora da flor que surge no asfalto em “A flor e a Náusea” de *A rosa do povo* (1945):

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

Sua cor não se percebe.

¹⁵Neste ensaio, Didi-Huberman analisa a mudança de perspectiva que Pier Paolo Pasolini, poeta, cineasta e intelectual, adotou através dos anos. Pasolini, durante a sua juventude e no começo de sua carreira, acreditava na resistência e na sobrevivência do povo mesmo em meio ao fascismo italiano. Com o passar do tempo, o artista passa a ter uma postura mais cética em relação a esses pontos luminosos que resistem e tanto seus discursos quanto suas obras passam a refletir certo pessimismo em relação à realidade. O italiano declara então que não existem mais vaga-lumes, posição que é criticada pelo filósofo francês.

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

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

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

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

O próprio Denis Roche, mais adiante em seu livro, fornece todos os elementos para compreender essa relação através da necessidade fotográfica de fazer imagem — o que Barthes não teria observado, imobilizado que estava no luto frontal do “isso foi” — a partir de uma *iluminação intermitente* que é também, assim como para os vaga-lumes, uma vocação à *iluminação em movimento*¹⁶. Os fotógrafos são, primeiro, viajantes, explica

¹⁶ O movimento parece ser ponto importante nessa leitura de Didi-Huberman, já que ele afirma que precisamos *nos movimentar* a fim de encontrar os vaga-lumes, é necessário que haja um deslocamento até o local que os vaga-lumes se encontram: “Mas como os vaga-lumes desaparecem ou “redesaparecem”? É somente aos nossos olhos que eles “desaparecem pura e simplesmente”. Seria bem mais justo dizer que eles “se vão”, pura e simplesmente. Que eles “desaparecem” apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47).

Denis Roche: como insetos em deslocamento, com seus grandes olhos sensíveis à luz (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47, grifos nossos).

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

O obturador tem a sua própria forma de tornar visível o referente, de resto bastante diversa da forma como o olho humano vê: ele é uma fenda que se move em alta velocidade sobre a superfície do filme, expondo cada parte deste último em diferentes momentos. Não podemos nos esquecer de que esse único fragmento temporal que o acaso escolheu para congelar na foto é também ele composto de infinitos outros instantes que o obturador, todavia, não sabe distinguir (MACHADO, 2015, p. 39).

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

A visão fotográfica significava uma aptidão para descobrir a beleza naquilo que todos veem mas desdenham como algo demasiado comum. Esperava-se que os fotógrafos fizessem mais do que apenas ver o mundo como é, mesmo suas

maravilhas já aclamadas; deveriam criar um interesse, por meio de novas decisões visuais (SONTAG, 2004, p. 54).

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

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

Assim, à medida que o cotidiano e o banal foram fazendo parte da experiência poética, coube ao poeta empregar também um novo olhar à realidade, a fim de delimitar os assuntos e acrescentar uma nova perspectiva na leitura do cotidiano. Em Drummond, essa preocupação perpassa todo seu fazer poético, através de poemas metalinguísticos nos quais a reflexão sobre a própria matéria da poesia se torna cerne principal de sua lírica, como em “Procura da poesia” de *A rosa do povo* (1945), um dos poemas mais comentados no que diz respeito à metalinguagem em Drummond. É, contudo, no poema “Consideração do poema”, do mesmo livro, que encontramos uma referência direta ao cotidiano enquanto material lírico:

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

Na estrofe acima, chama a atenção a presença de elementos que não são comumente líricos, como “mortos”, “mercados”, “doenças”, que ainda que posteriormente viessem a se tornar elementos corriqueiros no fazer poético, à

época sinalizavam uma inscrição na tradição poética moderna a qual Benjamin se referia, que teve como seu precursor Charles Baudelaire.

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

Fotografia 7: Coal Dock worker



Fonte: Walker Evans, 1932. The Museum Of Modern Art, New York. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/48672>

Sobre o trabalho de Evans, Sontag elucida:

Mesmo sem a inflexão heroica, o projeto de Evans ainda descende do de Whitman: o nivelamento das discriminações entre o belo e o feio, entre o importante e o trivial. *Cada coisa ou pessoa fotografada se torna — uma foto; e se torna, portanto,*

moralmente equivalente a qualquer outra de suas fotos (SONTAG, 2003, p. 23, grifo nosso).

Nas fotografias de Evans, assim, todos são iguais, pois ao serem retratados se tornam arte. Além disso, Evans menciona em algumas entrevistas que a câmera fotográfica não é o mais importante para o fazer fotográfico e saber todas as técnicas nem sempre garante boas fotografias, mostrando que a fotografia mais do que ilustrar os diferentes tipos de pessoas poderia também ser feita por todos os tipos de pessoas. Nesse sentido, observamos que a fotografia, a partir de sua popularização, foi aos poucos se tornando uma arte democrática, já que deixa de ser produzida apenas por profissionais e muitas das fotos que ficaram famosas através dos anos foram feitas por amadores que possuíam uma câmera e estavam no lugar certo na hora certa. Sobre isso, Sontag (2003) explica:

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

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

[...] entre anomalias, loucos, casais do subúrbio e nudistas constitui um julgamento muito forte, em cumplicidade com uma reconhecível atitude política partilhada por muitos americanos instruídos e liberais de esquerda. Os temas das fotos de Arbus são todos membros da mesma família, habitantes de uma única

aldeia. Acontece apenas que a aldeia são os Estados Unidos. Em vez de mostrar uma identidade entre coisas diferentes (o panorama democrático de Whitman), todos são mostrados de modo que pareçam iguais (SONTAG, 2003, p. 31).

Fotografia 8: A young man in curlers at home



Fonte: Diane Arbus, 1966. National Galleries, New York. Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/92850/young-man-curlers-home-west-20th-street-nyc-1966>

O entendimento da fotografia enquanto vaga-lumes didi-huberminanos, no entanto, vai além da prática do fotógrafo e da sua escolha do que fotografar e está presente, também, quando pensamos no produto fotográfico. Ou seja, não somente o que o ato de fotografar destaca no movimento de captura do visível, mas o que uma fotografia, materialidade, significa por ela mesma ao possibilitar uma releitura da história. Sobre isso, Raul Antelo argumenta:

As imagens produzem um regime de significação que apela aos processos da memória psíquica e, elaborando-se como sintoma, elas sobrevivem e deslocam-se no tempo e no espaço, exigindo que se alarguem, conseqüentemente, os modelos da

temporalidade histórica e que se acompanhe a sua sobrevivência para além do espaço cultural originário (ANTELO, 2004, p. 9).

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

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

De fato, o conceito de imagem dialética, conforme pensado por Benjamin (2009) parece conter muito da concepção vagalumenesca em si e o próprio autor a define como “uma imagem que lampeja” (BENJAMIN, 2009, p. 515, N [9, 7]), evidenciando a característica que Didi-Huberman (2011) observou nas fotografias. Segundo Benjamin, “não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (BENJAMIN, 2009, p. 504, N [2a, 3]). Dessa maneira, percebemos que o que a fotografia faz, por sua vez, não é simplesmente mostrar o passado, mas revelar o “presente reminescente” (DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 176) em cada imagem, problematizando assim o passado e a própria história. O “impulso irresistível” (BENJAMIN, 2017, p. 55) que o observador sente de procurar na fotografia uma “centelha do acaso”, ele também sente de buscar nela um rastro do passado, “o ponto aparentemente anódino em que, no ser-assim daquele minuto há muito decorrido, se aninha ainda hoje, falando-nos, o futuro, e o faz

de tal modo que podemos descobri-lo com um olhar para trás” (BENJAMIN, 2017b, p. 55).

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

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

3.2 Aurora

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

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

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

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

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

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

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

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

Somem tantas pessoas anualmente
numa cidade como o Rio de Janeiro
que talvez Luísa Porto jamais seja encontrada.
Uma vez, em 1898,
ou 9,
sumiu o próprio chefe de polícia

que saíra a tarde para uma volta no Largo do Rocio
e até hoje.
A mãe de Luísa, então jovem, leu no *Diário Mercantil*,
ficou pasma (ANDRADE, 2007, p. 231).

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

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

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

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

Dessa forma, notamos que o eu lírico confere poder ao povo, seja através da crença da mãe de Luísa que somente seus iguais serão capazes de devolver-

lhe a filha, seja através do ato primeiro do poeta de colocar Luísa em cena, enfatizando politicamente que todas as vidas importam. Outro poema interessante, nesse mesmo sentido, é “A morte do leiteiro” de *A rosa do povo* (1945). Assim como em “Desaparecimento de Luísa Porto”, o poeta faz de sua poesia um espaço de reflexão sobre as desigualdades sociais e as vidas que estão à margem. Na primeira estrofe, o eu lírico nos situa em um cenário repleto de contrastes:

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

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

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

O poema narra o que seria um dia comum na vida desse moço. Entregar pelas casas “leite bom para gente ruim” (ANDRADE, 2007, p. 168) antes que o dia amanheça. As descrições das atividades do leiteiro nos levam a compreender

esse como um trabalho que, ainda que fundamental “para todos criarem força/ na luta brava da cidade” (ANDRADE, 2007, p. 168) deve ser discreto e invisível, conforme as estrofes quatro e cinco:

(...)

Sem fazer barulho, é claro,
que barulho nada resolve.

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

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

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

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

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

Aliado a isso, vê-se ainda uma valorização da propriedade em detrimento da valorização da vida humana, uma vez que o senhor acredita que suas ações são justificáveis, já que agiu pensando ser um ladrão que invadia sua casa, e, de todo modo, agora “Está salva a propriedade” (ANDRADE, 2007, p. 168). Essa posição é problematizada pelo poeta que, desde o título do poema, se solidariza com o leiteiro, mantendo o foco narrativo nele e até mesmo chamando-o de “meu leiteiro” nos versos quarenta e dois e cinquenta e nove do poema.

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

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

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

(...) o movimento de procura de duas cores com seu toque suave, seu enlaçamento amoroso criam uma outra perspectiva que, por sua sutileza, vai em caminho radicalmente diverso ao de toda a narrativa tensa e violenta que se processou anteriormente. É justamente esta sutileza e beleza presentes na aurora que causam um choque no leitor, que chamam sua

atenção para um mundo que nos é vendido como homogêneo e justo (JUTGLA, 2006, p. 85).

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

Tudo que à noite perdemos
se confia outra vez.
Obrigado, coisas fiéis!
Saber que ainda há florestas,
sinos, palavras; que a terra
prossegue seu giro, e o tempo
não murchou; não nos diluímos.
Chupar o gosto do dia! (ANRADE, 2007, p. 132)

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

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

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

Além disso, observamos que ainda que o poema não faça referência direta a fotografias ou a retratos, no momento em ele assume um tom catártico e esperançoso, é ao visual que o eu lírico recorre, utilizando da descrição das

cores para enfatizar o surgimento do novo dia. Conforme já refletimos nos capítulos anteriores, o diálogo intertextual entre texto e fotografia nem sempre precisa ocorrer pela menção das últimas ou pela materialização dessas no texto, pode ocorrer ainda através da sintaxe do poema que se utiliza de técnicas fotográficas, como o foco e, no caso do poema aqui analisado, cores e texturas.

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

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

Ao considerar a fotografia como “disfarces de realidade mais intensa”, Drummond aponta justamente à uma das características mais polêmicas das fotos, que através do olhar fotográfico e da pós-produção, manipulam a realidade, muitas vezes tornando-a mais atrativa ao espectador. Além disso, essa concepção remete ao fato de as fotografias serem frequentemente “exceções do cotidiano” (FONTCUBERTA, 2010), ou seja, ilustrarem em sua maioria, datas especiais, momentos alegres e, assim, “disfarçarem” uma realidade que nem sempre se apresenta tão festiva quanto nos retratos¹⁷. É provável, desse modo, que a fotografia de Luísa, possivelmente divulgada nos jornais, a reproduza em uma ocasião especial e não a represente em todas suas peculiaridades do dia-a-dia.

¹⁷Em outra oportunidade (ROCHA; MARTINS, 2018), destacamos que essa característica, na contemporaneidade, cada vez mais se perde, em decorrência de um mundo digital em que celulares capturam tudo com rapidez e com definição e as redes sociais estimulam o compartilhamento de todos os momentos e, assim, tudo parece já ter sido fotografado à exaustão.

Vemos, dessa maneira, uma posição bastante ambígua do poeta: enquanto ele utiliza seu poema para dar luz à vida cotidiana com todas suas violências, em um movimento que as ressignifica politicamente — da mesma maneira como os fotógrafos citados aqui também fizeram — e se utiliza das metáfora visual das cores do amanhecer para se referir a importância de continuar e resistir, ele também aponta a fotografia como incapaz de dar conta das subjetividades e, muito menos, agir como resistência ou como vaga-lume. É importante ressaltar, no entanto, que estamos entendendo a fotografia da qual o eu lírico se refere em “Desaparecimento de Luísa Porto” como uma fotografia em um meio de comunicação, um disfarce da realidade “que anúncio algum proverá”. Assim, nossa leitura é de que mais do que criticar a fotografia em si mesma e apontar suas falhas, como acontece em outros poemas, a crítica aqui é voltada ao jornal e ao tipo de compreensão do mundo que ele permite.

Considerações finais

“Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.
Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?”

Carlos Drummond de Andrade

A poesia de Carlos Drummond de Andrade, que me acompanha desde meus primeiros passos como leitora, nunca deixou de se comunicar comigo de maneira nova e surpreendente a cada leitura. Assim, mesmo sabendo que trabalhar com o cânone significa correr o risco de repetir o muito que já foi dito, nem por um momento pensei que isso seria um problema ao estudar essa poética, uma vez que, para mim, nunca se lê um poema de Drummond duas vezes: ele sempre se apresenta diferente, inédito, com suas *mil faces secretas sob a face neutra* esperando serem (re)descobertas. A fotografia surge, então, como uma possibilidade de visualizar uma dessas faces, nos permitindo repensar questões que já estavam postas há bastante tempo na crítica drummondiana: a memória, as relações familiares, a morte, a crítica social e, principalmente, as contradições de uma personalidade poética que descreve a si mesma como múltipla.

Dentro do recorte que foi pensado nesta dissertação, havíamos estabelecido como objetivo inicial verificar como a fotografia opera na preservação da memória na poesia drummondiana, entendendo que, nessa lírica, a memória se apresenta incerta e frágil, conforme já tinha sido apontado por Alcides Villaça (2006). Ao longo do capítulo 1, percebemos que os retratos de família evidenciam a complexidade da relação do eu lírico com seu passado. Essas fotografias são frequentemente causa de frustração, pois na tentativa de

reativar suas memórias, o poeta se depara sempre com obstáculos, seja a poeira, a água ou o verme. Sua incomunicabilidade com a família, característica que discutida por Silviano Santiago (2007), parece ser reforçada pelo retrato que, ainda que recupere algo do passado (um “traço da família”, um “soluço”), enfatiza o silêncio e as ausências. Assim, o ato de recordar, nos poemas analisados no primeiro capítulo, é um movimento dolorido que não guarda em si nada de feliz. Apesar disso, verificamos que as fotografias trabalham com o inconsciente ótico (BENJAMIN, 2017b) do eu lírico e, dessa maneira, ele se mostra capaz de observar detalhes e minúcias que só se tornaram visíveis por meio das fotos. Às vezes esse detalhe se apresenta de forma dolorosa, ferindo-o, através do que entendemos ser o *punctum* (BARTHES, 1984) da fotografia, como a fotografia na parede de “Confidência do Itabirano” ou a “estranha ideia de família” em “Retrato de família”, pormenores que ainda que sejam apreendidos somente através das fotos — mostrando afinal a capacidade do retrato de fazer emergir algo do passado no presente —, não são suficientes para o poeta fazer as pazes com suas memórias. Outras vezes ainda, esse gesto não se realiza, e ao procurar algo na imagem que o comova, encontra-se apenas o verme, como em “Mortos de sobrecasaca”.

No capítulo 2, a partir da descoberta de que uma parte significativa dos poemas em que havia menção à fotografia também faziam menção à morte, investigamos de que forma essa relação acontece. A partir da análise dos poemas selecionados, descobrimos duas tendências. Na primeira delas, as fotografias dos mortos estão relacionadas à família do eu lírico e atuam como dispositivos que o auxiliam a elaborar suas reflexões sobre a morte, ainda que ele não consiga completar o processo de rememoração, conforme vemos em “Como um presente”. Discutimos que a profanação (AGAMBEN, 2007) parece ser a ferramenta utilizada para problematizar os usos dos retratos das pessoas mortas, em “Os mortos” e “Os mortos de sobrecasaca”. Na segunda tendência, encontramos mortos que não fazem mais parte da família do poeta, mas estão sendo noticiados nos jornais, em uma sociedade na qual o espetáculo se tornou norma, como discutido em “Os rostos imóveis” e “Necrológio dos desiludidos do amor”. Nesses poemas, encontramos uma crítica contundente aos meios de

comunicação e ao tipo de conhecimento que eles promovem. As fotografias, nesse contexto, ao passarem da esfera pessoal para a esfera do jornal, se tornam sensacionalistas e incapazes de promover uma leitura sensível de mundo, não conseguindo assim comover o eu lírico que acaba por banalizar a morte e o suicídio. Vimos ainda nessa seção poemas que incorporam a fotografia em sua sintaxe, se aproximando dela também através da linguagem.

Isso também ocorre nos poemas analisados no capítulo 3, no qual investigamos a ligação da fotografia com a resistência. Indicamos nesse capítulo uma aproximação entre o fazer do poeta e o fazer do fotógrafo, ambos sinalizando o poder da arte de revisar a história. Ou seja, não mais a memória individual nos álbuns de família, como nos capítulos anteriores, mas uma inserção das pessoas comuns e das questões cotidianas no âmbito da arte para que através de uma “narração a contrapelo” se possibilite uma construção de memória que inclua também aqueles que a sociedade invisibiliza. Assim, ao mesmo tempo em que o poeta mais uma vez questiona as funções do dispositivo fotográfico, como vimos em “Desaparecimento de Luísa Porto”, ele destaca a função social do mesmo, através da sua proximidade com o fazer fotográfico, manifestado tanto pelo foco que dá às personagens — similar à prática dos fotógrafos vistos durante esse capítulo — quanto pela presença de elementos fotográficos no próprio poema, como em “Morte do leiteiro”.

Além disso, havíamos estabelecido como hipótese que a consciência da impossibilidade de se recuperar o passado através da memória de forma satisfatória estaria associada ao sentimento *gauche*, elemento importante para a constituição dessa lírica. Sendo aquilo que caracteriza o *gauchismo* o constante desajuste entre realidade interior e exterior (SANT’ANNA, 2008), assim como a “certeza ativa da impossibilidade de administração das contradições” (VILLAÇA, 2006, p. 15), confirmamos nossa hipótese, visto que a variação dos modos de interpretação dos usos do dispositivo fotográfico é permeada por ambivalências e contradições, fato que reitera o desajuste da personalidade drummondiana, já que ao mesmo tempo em que o eu lírico se utiliza das fotografias e da linguagem fotográfica para construção de sua própria poética, mostrando até mesmo a função social que elas podem exercer, insiste

em problematizar suas falhas e limites. Ao pôr em evidência as fissuras do dispositivo fotográfico, todos os poemas analisados enfatizam ainda determinada melancolia e pessimismo, características mais uma vez associadas a um sujeito *à esquerda* dos acontecimentos.

Em um trabalho que mostra como os dispositivos repetidamente falham na apreensão não somente do passado, mas também da realidade e de um “todo”, seria utópico atingir a completude. Assim, dentro das perguntas de pesquisa que propomos no começo da escrita, fica ainda em aberto a questão que se refere aos resíduos nessa poesia, àquilo que fica depois do esquecimento. Mostramos ao longo das análises que há sempre um resíduo da memória presente em toda fotografia, uma reminiscência do passado que se manifesta no presente. Apesar disso, há ainda a necessidade de um estudo mais aprofundado sobre tais rastros, tão significativos nessa poética. Como enfatizamos na epígrafe do trabalho, “Ainda há cinzas por dizer” e, indicamos, assim, essa questão como perspectiva para estudos futuros.

REFERÊNCIAS

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

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. Trad. Nilceia Valdati. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2007.

ANTELO, Raul. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

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

BENJAMIN, Walter. O narrador. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. Trad.: Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. Trad.: Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985b.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. Trad.: Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985b.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão, Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017c.

BLUME, Sandro. Fotografia mortuária e imagens da boa morte. *Revista Brasileira de História das Religiões*. Maringá, v. 5, n.15, 2013.

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

CANTINHO, M; RIBEIRO, A; BUSSOLETTI, D. Para que não se esqueça: fotografia e imagem em Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman. *Cadernos Walter Benjamin*. Ceará: v. 19, n. 1, p. 130-146, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Porte Arte Revista de Artes Visuais*. Trad. Sonia Taborda. Porto Alegre: v.9, n. 16, p. 61-82, 1998b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós*. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: v. 2, n. 4, p. 204-219, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Trad. Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.

FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Gustavo Gili, 2010a.

FONTCUBERTA, Joan. *A câmara de Pandora: a fotografia depois da fotografia*. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Gustavo Gili, 2010b [kindle edition].

JUTGLA, Cristiano. Ladrão se mata com tiro": lírica e autoritarismo em "Morte do leiteiro" de Carlos Drummond de Andrade. *Revista Magma*, v. 9, p. 79-86, 2006.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. São Paulo: 3a, edição revista e ampliada. Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: 3a edição revista. Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. *Realidade e ficções na trama fotográfica*. 5ª. edição revista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

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

MARTINS, Aulus. O verme e o jardim: poesia e fotografia em Carlos Drummond de Andrade e Adélia Prado. *Terra roxa e outras terras*, Londrina, v. 32, p.106-114, 2016.

MARTINS, Aulus. Drummond, o poema e o jornal. *Revista Eletrônica Araticum*, v. 16, p. 36-49, 2017.

NUNES, Benedito. Carlos Drummond: a morte absoluta. *Literatura e sociedade*. São Paulo: n. 20, p. 136-154, 2000.

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

ROCHA, Mariane; MARTINS, Aulus. A memória drummondiana nos álbuns de família: uma análise de “Retrato de família”. *Boletim de pesquisa NELIC (On-line)*, v. 17, p. 5-14, 2017.

ROCHA, Mariane; MARTINS, Aulus. Museu de momentos: poesia, memória e fotografia em Ana Martins Marques. *Revista Solettras (On-line)*, v. 36, p. 183-194, 2018.

SANT’ANNA, Afonso. Introdução ao gauche. In: *Leituras de Drummond*. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

SANT’ANNA, Afonso. *Drummond: o gauche no tempo*. 5ª ed. rv. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Introdução à leitura dos poemas de CDA. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2007.

SOARES, Miguel. *Representações da morte: fotografia e memória*. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/3939>> Acesso em: 20/04/2018.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [Kindle edition].

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

STIEGLER, Bernd. O álbum de fotografias de Walter Benjamin. Trad. Marlene Holzhausen. *Revista da Cinemateca Brasileira*, n.2, São Paulo, 2013.

STIEGLER, Bernd. Walter Benjamin e a fotografia. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR., Rubens; VEDDA, Miguel (orgs.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. Trad Marlene Holzhausen. São Paulo: UNESP, 2015.

VAILATI, Luiz. As fotografias de “anjos” no Brasil do século XIX. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.14. n.2.p. 51-71. jul.-dez. 2006.

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