

Memória da pedra

Claudete Daflon*

Resumo

A partir da discussão proposta por Susan Sontag, Philippe Dubois e Edmond Couchot, é possível pensar a fotografia como forma de ruptura com a pretensa continuidade do tempo, ao petrificar o instante tornado testemunha de um momento perdido. Brassai trata da relação com a memória em *Proust e a fotografia*, tomando por base a ideia de *revelação* enquanto processo em que a lembrança se realiza apenas no ato de sua evocação, como atualização de uma existência virtual. Nesse sentido, propõe-se uma abordagem da poesia de Drummond como fotografia, especialmente a que constitui "retrato de família". Considerando-se a importância das marcas de origem presentes na obra drummondiana, busca-se discutir tais marcas como matriz de leitura e de "revelação" da escrita-fotografia sobre a família, a terra natal e a infância. Entende-se Itabira como instância espaço-temporal, pedra carregada pelo poeta, em tensão com a relativização da família patriarcal dada pela ambiguidade fotográfica.

Palavras-chave

Literatura. Fotografia. Memória. Família. Patriarcalismo.

1. Introdução

"Era a primeira vez que sorria assim, e não havia triunfo nem desdém naquele sorriso, apenas a certeza de que havíamos chegado à fronteira que ele tanto temia, onde finalmente se esboroava não ele, nem eu, mas todo o monumento de uma família despótica, erigido pelo orgulho do bem, da posição e do dinheiro."

(Lúcio Cardoso. Crônica da casa assassinada)

No espetáculo *Memória da cana*, o espectador é recebido por uma série de porta-retratos em que aparecem exibidas fotos intencionalmente amareladas. Nelas, homens e mulheres posam à maneira de família, com o objetivo claro de alcançar um efeito de antiguidade que não deixe dúvida quanto ao caráter tradicional das pessoas e situações encenadas. Um álbum vai, assim, se desenhando no desfile de fotografias e

* Doutora em Letras, Universidade Federal Fluminense – UFF.

com ele uma ideia de família e memória, em que o amarelado forjado das fotografias parece ser elemento essencial na encenação do tempo.

Uma vez conduzido para o espaço em que se desenrolará o espetáculo, o espectador é convidado a escolher um dos recintos da casa construída sob o cerco de muitos pés de cana, que aprisionam todos. Uma porosidade é proposta, contudo, entre os cômodos divididos por telas transparentes que permitem que os olhares descentralizados se projetem para os diferentes pontos da residência simulada. Há, portanto, muitas maneiras e muitos pontos-de-vista a serem assumidos sobre o que se passa, de modo que a encenação depende igualmente de onde se está. Há mais de um espetáculo a ser assistido.

O cerco de cana funciona como espécie de opressiva moldura na qual se encarcera uma fotografia familiar e à qual os espectadores são incorporados como anônimos que se solubilizam nas sombras da cena. Estão ali também as imagens de santos católicos, que contracenam com cada personagem, símbolos que se enroscam no sentido arcaico que todo ambiente propõe e que redimensionam a religiosidade fortemente referida, na medida em que a contrapõe ao incesto e à violência.

O texto é, na realidade, adaptação de Newton Moreno de *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues, tragédia de 1946. A peça, premiada com o Prêmio Shell de Teatro 2010 (nas categorias melhor direção e cenário), contextualiza a ação no nordeste para colocar “o dedo na ferida” da família patriarcal brasileira instituída na casa grande do engenho de açúcar.

Por esse viés, a casa de *Memória da Cana* remete à casa que o escritor Lucio Cardoso já havia, de forma contundente, dramatizado na escrita de *Crônica da casa assassinada*, publicado em 1959. Embora não se trate do engenho de açúcar do Nordeste e sim de uma Chácara em Minas Gerais, persiste a desconstrução do modelo patriarcal enquanto forma de organização da família tradicional brasileira. No romance de Cardoso, as relações sociais aparecem encarnadas na casa que fisicamente desfalece à medida mesma que o corpo doente de Nina se decompõe pela ação implacável da doença. Nesse sentido, observa Ruth Silviano Brandão:

Como o corpo de Nina, fere-se o corpo da casa dos Meneses, também lentamente fendido em frestas, lugar do vazio de seu poder e sua glória, que, de uma certa forma, foram o poder de Vila Velha e de uma Minas Gerais marcada pela ruína de uma grandeza, outrora motivo de orgulho para os habitantes da pequena Vila. (1998, p. 35)

Justamente ela, Nina, que, ao casar com um dos membros da família, entra como um elemento estrangeiro à estrutura patriarcal e cuja presença exaspera as tensões e questões familiares para expor a corrosão dos pilares de uma tradição fincada na propriedade da terra, na violência e na hipocrisia. O espaço físico casa, portanto, é carregado de sentido simbólico e é indicativo da realização espacial das relações afetivas, sociais, humanas... Não por acaso, *Crônica da casa assassinada* conta com um mapa da chácara, apontando a relevância da espacialização no acompanhamento dos relatos fragmentados que constroem a história. Por outro lado, em *Memória da cana*, o contraponto à centralização própria à organização patriarcal, necessariamente estratificada e hierárquica, é dado pela construção cenográfica

enquanto espaço-instalação em que os pontos-de-vista se desdobram. Afinal, se pode assistir aos acontecimentos dos cantos, das beiradas da casa, marginalizando o olhar multiplicado pela descentralização da perspectiva.

Ainda por esse caminho, não seria abusivo afirmar que a peça da companhia teatral *Os fofos encenam* e o romance de Lúcio Cardoso constroem retratos de família do mesmo quilate, provavelmente, dos álbuns que povoam a poesia de Carlos Drummond de Andrade.

2. A pedra aponta o caminho

A condição viajante supõe uma bagagem. Acompanham o errante matrizes semânticas, verdadeiros roteiros de leitura que lhe permitem atribuições e deslocamentos de sentidos na interpretação dos lugares, das situações e pessoas que encontra em sua jornada. Não é possível desfazer-se dessa bagagem grudada à pele, desenhada na memória e no olhar. Assim, em *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, o diálogo entre Marco Polo, o viajante-narrador, com Kublai-Khan, o sedentário-ouvinte, apresenta-se como sofisticado exercício da memória, esta posta como processo de construção realizado com as variáveis dispostas em tantas combinações quanto possível. Entretanto, o Grande Khan ressentido de uma ausência nos relatos de Polo: a da cidade natal do viajante. Ao apresentar tantas e tão fantásticas cidades, como pode deixar de fora justamente Veneza? À indagação, Marco Polo responde de forma surpreendente, ao perguntar de que cidade, afinal, o ouvinte achava de que ele falava todo aquele tempo? (CALVINO, 1994).

A discussão sobre Veneza aponta, na verdade, para como o processo de construção a partir da memória, essencialmente lacunar, fragmentada e precária, constitui um jogo desenvolvido a partir de uma matriz de leitura que permite a multiplicação de possibilidades tão própria à criação ficcional. Essa matriz, resultante de uma condição de origem, seria, portanto, algo que o viajante carrega consigo.

Em “Carrego comigo”, poema de Drummond publicado em *A Rosa do Povo* (1945), afirma o eu-lírico sentir um chamado ao qual não consegue responder porque algo que não sabe explicar está com ele e pesa. Admite “Quero caminhar”, no entanto, “o embrulho pesa”. Deseja livrar-se do pacote enigmático, mas vê-se incapaz de fazê-lo, talvez por estar sujeito a ele:

Ai, fardo sutil
que antes me carregas
do que és carregado,
para onde me levas? (DRUMMOND, 2002, p. 120)

O peso que traz consigo conduz a caminhada, da qual o eu-lírico se sente, em alguma medida, alheio, visto admitir não ter controle sobre os roteiros a serem percorridos. Segue a direção apontada pelo embrulho do qual não se separa. O laço profundo que parece fazer desse fardo parte mesma do “eu” indica ser a coisa que se carrega condição de si mesmo: “Perder-te seria /perder-me a mim próprio” (Idem, p.

122). A carga é tão insuportável quanto essencial ao poeta; entretanto, é algo que não se sabe dizer, é "indescritível".

O embrulho enigmático equivale à bagagem aderente do viajante e, nesse sentido, pode ser lido como essa matriz da qual o eu-lírico não pode livrar-se a custo da sua própria identidade. Em Drummond, essa matriz desenha-se como a relação que intrinsecamente se constrói em sua obra entre família, cidade natal e memória. A Veneza-Itabira do poeta, à maneira do Marco Polo de Calvino, está lá presente, como pedra a ser carregada por onde se vá. Mas a cidade natal é o passado, a infância, a família. Itabira funciona assim como um espaço-tempo, matriz da leitura e escritura que o poeta faz do mundo. Terra natal-infância: a forma assumida pela ideia de origem na obra drummondiana. O poeta carrega a pedra, a Ita, essa matriz.

Logo, a presença de temas como a infância, a família e a cidade natal estaria associada à origem como elemento agenciador da escrita do poeta. Por isso, Emanuel de Moraes, em seu livro *Drummond rima Itabira mundo*, afirma ser Itabira começo, ponto de partida. Diz: "Entende-se, assim, constituírem os ambientes de Itabira e de Minas Gerais e os primeiros anos da vida do poeta, as raízes fundamentais de sua poesia." (1970, p. 4)

O poema "Infância", publicado em *Alguma poesia* (1930), foi objeto de trabalhos críticos importantes, como os de Antonio Carlos Secchin e Silviano Santiago. Em sua leitura, Secchin observa como a hierarquia familiar, expressa na própria ordem de aparecimento das figuras do pai, da mãe, do irmão mais novo e do eu-lírico menino, denuncia a situação de isolamento da criança na ordem familiar, visto haver uma "hierarquia conflituosa" pela posição derradeira ocupada pelo poeta. Por outro lado, a tendência, no poema, é a imobilidade, mas o pai é aquele que se afasta, permitindo, assim, uma redefinição da ordem familiar. Com o pai ausente, a mulher ganha maior expressão e o poeta menino se reposiciona na hierarquia, passando a vir logo depois da mãe. Ou seja, o afastamento do pai implica uma movimentação na organização originalmente estática da família (SECCHIN, 2003).

A ausência do pai parece dar, portanto, mobilidade à família tradicional mineira, que aparece marcada pela estase e o encerramento em si mesma, como aparece ainda no livro *Alguma poesia*, em poemas como "Sesta" em que "A família mineira /olha para dentro" ou ainda "está dormindo ao sol" (DRUMMOND, 2002, p. 33-34). Dentro desse universo fechado que a estrutura da família patriarcal propõe, está o menino que lê a história de Robinson Crusó. E a leitura vai, na contramão do ensimesmamento, possibilitar a abertura para o mundo. Antonio C. Secchin, a respeito disso, observa, na obra drummondiana, a existência de uma tensão que polariza mundo e província, em movimentos de "sístoles e diástoles, expansões e retrações" (2003, p. 168).

A literatura entra, portanto, nesse contexto como um elemento desestabilizador; pois permite a ruptura com as cercas rígidas que encerram o núcleo familiar fortemente estratificado do modelo patriarcal. Daí o isolamento do menino que lê, uma leitura que lhe permite o mundo em vez da casa. Referências à leitura como viagem são, de fato, frequentes, e não fugiu a elas o próprio Drummond, como no poema

"Iniciação Literária", em *Boitempo* (1968): "Leituras! Leituras!/Como quem diz: Navios... Sair pelo mundo/Voando na capa vermelha de Julio Verne" (2002, p. 989).

Nos versos de "Iniciação Literária", está clara a emancipação que a leitura promove ainda na infância. Mas a vocação cosmopolita esbarra no provincianismo de uma tensão premente entre o local, tão pedra e tão presente, e a ambição do mundo. Como já dizia o poeta em "Carrego comigo": "O mundo te chama:/Carlos! Não respondes?" (DRUMMOND, 2002, p. 121). É esse o tal fardo do qual não pode se livrar. Em *Sentimento do Mundo* (1940), o poeta abre o livro com o poema referido no título seguido de "Confidências de um itabirano", expondo, na própria organização do volume, a tensão entre Itabira e o planeta. Mas expõe também uma confluência permitida pela transposição das fronteiras do livro, assim como uma rua em Itabira dá no coração do poeta ou em qualquer lugar do mundo.

De um lado, a condição insular, de outro, o mar sem fronteiras. De qualquer modo, há um deslocamento gestado pela condição de isolamento, o que o levaria a ocupar um espaço de estranhamento. A ambiguidade de sua situação situa-o à margem, tal qual a plateia nos cômodos da casa da peça de Newton Moreno. Convidados a ver de diferentes lugares, vemos coisas igualmente diferentes, a exemplo do que se lê em "Origem" (*Lição de coisas*, 1962): "Que importa este lugar/se todo lugar/é ponto de ver e não de ser?" (DRUMMOND, 2002, p. 458). E é esse olhar deslocado que aproxima o poeta da Nina, de Lúcio Cardoso, porque nesse lugar, ponto de ver, se estabelece a crítica ao modelo centralizador da família patriarcal.

Contudo, nos versos famosos de "Confidências de um itabirano", o eu-lírico expõe a matéria de que é feito: "Alguns anos vivi em Itabira./Principalmente nasci em Itabira./Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro." (DRUMMOND, 2002, p. 68) A origem, Itabira, aparece assim como condição fundamental da sua identidade, do seu ser feito do minério, da pedra em que se funda sua história. Sua condição de herdeiro de Itabira vem da sua relação natal, pois a origem enquanto infância-família-terra natal é também origem das leituras que o poeta faz da sua existência. Diante, contudo, da perspectiva de um movimento urdido pelo tempo, como se observa na consideração pretérita confrontada com o presente – "Tive ouro, tive gado, tive fazendas./Hoje sou funcionário público" –, configura-se uma permanência dolorosa: "Itabira é apenas uma fotografia na parede./Mas como dói!" (DRUMMOND, 2002, p. 68).

E na fotografia subsiste Itabira.

3. E o poeta revela as fotos da família

Em sua discussão sobre fotografia, formulada originalmente na década de 1970, Susan Sontag encara a contundente questão do tempo instituída no ato de fotografar. A foto, na verdade, testemunharia a dissolução implacável do tempo, justamente por conter uma fatia congelada do momento. A captura do instante emprestaria à foto imortalidade ao mesmo tempo em que atestaria que aquele momento já não mais existia. (SONTAG, 2004)

A fotografia, por esse viés, seria fundamentalmente uma existência ambígua em que o esgotamento do tempo é ressaltado na medida mesma em que se busca preservá-lo. Sontag, então, propõe o caráter de vestígio da foto, espécie de pegada, uma vez que representaria, antes de mais nada, algo “retirado” do real.

Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. Enquanto uma pintura, mesmo quando se equipara aos padrões fotográficos de semelhança, nunca é mais do que a manifestação de uma interpretação, uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos) – um vestígio material de seu tema, de um modo que nenhuma pintura pode ser. (SONTAG, 2004, p. 170)

De acordo com a perspectiva da autora, pode-se inferir que, em sua morfogênese, a fotografia supõe uma presença física. Nesse ponto, é possível afirmar que em grande parte o valor de realidade normalmente atribuído à foto seria decorrência disso, uma vez que, como assinala Sontag, haveria uma “co-substancialidade” com o objeto retratado de modo que: “Ela [a fotografia] é uma parte e uma extensão daquele tema; e um meio poderoso de adquiri-lo, de ganhar controle sobre ele.” (SONTAG, 2004, p. 172). Tal posição, por sua vez, está de acordo com estudo recente que Edmond Couchot desenvolve sobre as tecnologias de criação de imagem. A respeito disso, o autor afirma:

A fotografia deu, desde sua origem, a impressão de ser verdadeira – ‘A verdade mesma’ (Alophe) –, não somente porque é semelhante, sempre relativa, ao seu modelo, mas ainda mais porque devolve a vida àquele instante originário ao observador onde se encontram reunidos, co-presentes no mesmo lugar, o sujeito, o objeto e a imagem (latente), de uma maneira quase totalmente automática. (COUCHOT, 2003, p. 32)

Desse modo, a fotografia diferencia-se da pintura que implica um processo de composição e, portanto, de interpretação. A força de realidade que a foto alcança por conta de sua relação com o instante originário do qual é derivada tem implicações significativas na forma como se tem lidado com as imagens fotográficas. Diante disso, Susan Sontag considera que as fotos dão às pessoas a posse imaginária de um passado irreal, ou seja, a presença do já ausente. (SONTAG, 2004)

Um pouco, em certa instância, o que afirma Philippe Dubois, em *O ato fotográfico*, publicação dos anos 90 do último século. Para Dubois, haveria uma petrificação do tempo inerente ao gesto fotográfico, o que permitiria sua perpetuação na mesma medida em que: “Abandona o tempo crônico, real, evolutivo, o tempo que passa como um rio, *nosso* tempo de seres humanos inscritos na duração, para entrar em uma temporalidade nova, separada e simbólica, a da foto” (DUBOIS, 1993, p. 168). Logo, o tempo que escoia é reduzido a um instante, o qual representaria a aparição de um longínquo, ou seja, a presença de uma distância e de uma ausência, como aponta Susan Sontag.

Por outro lado, ainda em seu estudo sobre o assunto, Philippe Dubois vai buscar relações entre a construção da memória e a fotografia. Em sua discussão, defende que

a memória seria feita antes de fotografias do que de imagens mentais, mas não numa reconstrução linear e contínua do tempo. Na verdade, ao ser compreendida como fragmento, a fotografia, como propõe Dubois, constituiria a memória enquanto uma experiência de corte radical da continuidade e não de um percurso temporal. Ou seja, a fotografia é expressão de um tempo fraturado: “Minha própria memória fotográfica – minha memória como fotografia e minha fotografia como memória – coloca-me numa espécie de instante vazio, num buraco de tempo.” (DUBOIS, 1993, p. 164).

A fratura retira o tempo de uma discursividade que busca restabelecer uma integridade perdida. Uma organização lógico-formal que confere linearidade, continuidade e mesmo causalidade não sobrevive ao ato fotográfico que, enquanto corte, reduz o tempo ao instante. Talvez numa percepção da existência temporal próxima àquela que propõe Gaston Bachelard em *A intuição do instante*.

A ideia metafísica decisiva do livro de Roupnel é esta: *O tempo só tem uma realidade, a do Instante*. Noutras palavras, o tempo é uma realidade encerrada no instante e suspensa entre dois nada. O tempo poderá sem dúvida renascer, mas primeiro terá de morrer. Não poderá transportar seu ser de um instante para outro, a fim de fazer dele uma duração. O instante é já a solidão... (BACHELARD, 2007, p. 17-18)

No pensamento de Roupnel, Bachelard localiza, portanto, um forte sentido de isolamento, não só entre os indivíduos, mas especialmente de um indivíduo em relação a si mesmo, já que a descontinuidade não lhe permitiria comunicar-se com o que fora. Nessa perspectiva sobre o tempo, contudo, “...a ideia do descontínuo se impõe de forma incontestante” (BACHELARD, 2007, p. 19). E é de descontinuidades e fragmentos que se trata a criação fotográfica.

A experiência temporal fragmentada alinha-se ao fotografar como produção de um *instantâneo* retirado do fluxo-tempo. Mas a fragmentação vem associada, modernamente, à própria precariedade humana, tal como se dramatiza no corpo. A respeito disso, faz bela discussão o crítico de arte Jorge Coli em seu texto “O sonho de Frankenstein”. Coli relata a mudança de paradigmas representada pela objetivação do corpo tanto pela ciência quanto pela arte e que, tomado como objeto de estudo, veria perdida sua integridade antes admitida em um ideal, seja clássico seja religioso. O que se daria ao mesmo tempo em que a incorporação do método analítico pelo pensamento iluminista estaria na base de um procedimento de desmembramento com vistas ao conhecimento e que levaria, desse modo, à corrupção da unidade corporal. Assim, passa-se a observar nas representações do corpo, sobretudo, no século XIX, uma gritante inclinação à fragmentação, dentro do que Coli chama de *poética do fragmento* (2003).

Em sua leitura sobre a obra de Ingres, pintor oitocentista, Coli observa como as belas monstruosidades por ele criadas são decorrências precisamente da perfeição buscada em cada elemento da composição em detrimento do todo:

Ingres demonstra, além disso, que o todo perdeu seu caráter sagrado e que as partes surgem, em sua isenção de significados religiosos ou humanistas, como coisas misteriosas, com leis próprias. Patenteia-se aqui a perda do divino, como supremo sentido para as coisas. (COLI, 2003, p. 302)

Uma verdadeira inversão passa a se processar. Porém, não se trata apenas de não se perseguir uma unidade, mas de elevar à categoria estética o fragmento. As ruínas, os cacos, a imperfeição e a incompletude participam da representação do corpo. E o cinema, em certo sentido, pode ser entendido como a celebração dessa fragmentação.

Contudo, a imagem aludida no título do texto de Jorge Coli, o de Frankenstein, advém da fragmentação do corpo *morto*. E esse não é um aspecto secundário na discussão, uma vez que o corte aponta para a finitude e a precariedade humanas. A morte, nesse contexto, é destituída de transcendência para ser compreendida como decomposição da matéria. (COLI, 2003)

O cadáver, em sua vil presença, como a carniça proposta em poema de Baudelaire¹, se impõe como num mundo de cacos. Daí não se estranhar a morte ser relacionada à fotografia. Como afirma Dubois, trata-se de estar fora do tempo: "Esse momento único, levantado do contínuo do tempo referencial, torna-se uma vez pego um instante *perpétuo*" (1993, p. 168). A fotografia encerraria assim a parada definitiva, pela suspensão do fluxo-tempo: "Cortar o vivo para perpetuar o morto", ou ainda "*salvá-lo do desaparecimento fazendo-o desaparecer*" (1993, p. 169). Desse modo, o que o ato fotográfico implica é a passagem de um tempo evolutivo a um tempo petrificado, para atestar, em negativo, a própria mobilidade temporal. Em suma, pode-se dizer que a fotografia, ao cortar o tempo, trabalha com instantes, fragmentos, que, por sua própria condição, encerram algo perdido. Daí a morte e, diante dela, a tentativa de estabelecer nexos na urdidura da memória, criando laços de continuidade e sentido entre as ruínas e restos de uma experiência já finita.

No texto "Terra e família na poesia de CDA", Joaquim Francisco Coelho afirma que Drummond trata o tema da família e da terra por um ponto de vista retrospectivo predominantemente, constituindo uma "poesia de reminiscência" (2002). Essa estruturação baseada na memória justificaria a recorrência cíclica às fotografias, em álbuns ou penduradas na parede. A foto seria uma espécie de fator agenciador da memória, ponto de partida de uma evocação, em consonância com a visão defendida por Dubois segundo a qual a memória é formada por imagens fotográficas.

Para que se possa avançar nessa reflexão, contar-se-á com a contribuição da discussão desenvolvida pelo fotógrafo húngaro Brassai no livro *Proust e a fotografia*, que veio a público pela primeira vez em 1997 na França. A respeito da ligação proposta no título de seu trabalho, o autor considera: "Mas o precursor oculto que talvez mais tenha inspirado Proust é a fotografia e sua imagem latente. Inúmeras metáforas de Proust assimilam certos processos da memória à técnica fotográfica" (BRASSAI, 2005, p. 150). Há, por conseguinte, na visão do fotógrafo uma relação, ainda que não declarada, pautada na similitude entre concepções sobre memória de Proust e os aspectos inerentes ao artefato fotográfico. Tal similaridade se observaria, no ver de Brassai, no "milagre da ressurreição de recordações distantes e a da imagem latente" (BRASSAI, 2005, p. 153).

¹ Trata-se do poema "Une charogne" (Uma carniça), publicado em *Les fleurs du mal* (As flores do mal), de 1857.

Ao se debruçar sobre a questão da memória proustiana, Brassai aponta as duas possibilidades abertas por Proust: a memória como uma imensa biblioteca à qual se recorre no processo de evocação ou “como um tesouro escondido bem ao nosso alcance, porém inacessível!” (BRASSAI, 2005, p. 156). A conclusão a que chegaria, então, o escritor francês é que seria, na verdade, um vazio de onde por similitude ressuscitamos lembranças mortas. Ainda nesse caminho, à pergunta de Proust: “Mas o que é uma lembrança da qual não mais recordamos?” Brassai contrapõe: “Mas o que é uma fotografia que nunca foi revelada?” (BRASSAI, 2005, p. 156). Imagens e lembranças são retiradas do purgatório pela revelação química do laboratório ou da palavra: “O papel do revelador é idêntico em ambos os casos: transferir uma impressão do estado virtual para o estado real.” (BRASSAI, 2005, p. 156)

Então, em que medida, a poesia, em Drummond, poderia ser compreendida como esse revelador que traz à tona a lembrança, realizando-a, ao restituir o longínquo que, na imagem fotográfica, aparece como o tempo solidificado com o qual se construirá a memória?

Proust, por outros caminhos, serviu de parâmetro à sistematização da obra do poeta mineiro proposta pelo crítico Silvano Santiago. Ao compreender, tomando como ponto de partida o poema “Infância”, Itaboraiti como resultado das experiências do menino e do menino leitor que pela leitura extrapola as fronteiras locais, Santiago identifica o que teria sido a primeira fase da poesia de Drummond: o período *robinsoniano*. A referência do crítico é claramente ao livro *Robinson Crusoe*, que aparece no poema “Infância” (SANTIAGO, 2002).

A literatura, como observa Silvano Santiago, nessa fase robinsoniana, é via de cosmopolitismo e, como tal, contato com o diferente, o outro. Textos e mapas, ao romper fronteiras, conduzem à alteridade – Robinson Crusoe, Nina... Esses sujeitos da diferença que desequilibram a aparente harmonia forjada pelo centralismo da autoridade paterna. No entanto, esse período robinsoniano que lançaria o poeta para o outro persistiria na obra drummondiana até o poema “Fim” em *Boitempo*, onde se lê: “Por que dar fim a histórias?/Quando Robinson Crusoe deixou a ilha,/que tristeza para o leitor do *Tico-Tico*.” (DRUMMOND, 2002, p. 989)

Daí em diante a obra seria fundamentalmente *proustiana*, ainda de acordo com a sistematização de Santiago, e reataria com os vínculos familiares e a figura do pai que, como filho pródigo de volta para casa, passaria a substituir.

Nesta segunda fase, que poderíamos chamar de proustiana (em oposição à primeira, robinsoniana), os fundamentos da rebeldia individual diante da figura do pai e os fundamentos da revolução ideológica frente ao conservadorismo político da sociedade patriarcal perderão a sua razão de ser... (SANTIAGO, 2002, p. xxx)

Reata, portanto, com a família patriarcal da qual advinha numa “Viagem de regresso ao país dos Andrades. Para lá viaja com o intuito de (re)conhecer as figuras familiares, e com elas comungar.” – não é mais o encontrar-se com e no outro mas com e no semelhante. (SANTIAGO, 2002, p. xxxvii)

Affonso Romano de Santana, em *Drummond, o gauche no tempo*, observa que em sua poesia a vida é percebida como uma viagem, isso porque haveria um sentido de passagem e transitoriedade dado pela compreensão moderna de tempo. Para

Affonso Romano, a partir de *Sentimento de Mundo*, seria especialmente observável essa força de destruição que na poesia drummondiana apareceria associada a imagens relativas ao elemento água e que atingiria enquanto questão sua maior contundência em *A rosa do povo*. (SANTANA, 1972)

De qualquer forma, o que as interpretações críticas feitas ora por Silviano Santiago ora por Affonso Romano revelam é como a questão do tempo e da memória é, de fato, estruturante da obra de Drummond. As sistematizações ou classificações propostas apontam igualmente para um movimento, que se opera tanto no tempo como no espaço, de ida e vinda, à maneira do que observou Antônio Carlos Secchin sobre a poesia drummondiana. Entretanto, sob outro viés, pode-se entender que esse movimento expressaria o sentido de *revelação* dado à palavra poética.

Nesse sentido, poder-se-ia, pegando carona na reflexão de Affonso Romano de Santana, dizer que, se a vida é uma viagem para Drummond, então o poeta-viajante que carrega uma bagagem da qual não pode se desvencilhar aponta para uma permanência, uma Itabira-pedra que está em todo lugar, uma presença que pode se fazer no retrato de família. Indesejável num primeiro momento: foto dolorida na parede; admitida, em outro – de um modo ou de outro, uma presença agenciadora da escrita e da memória.

Se tensões se constroem entre o local e o universal, entre transitoriedade e permanência, é no discurso que se realiza o retrato da família, dramatizado na oscilação entre o que permanece e a inconstância de um tempo precário e transitório. Assim está posto no poema “Conversa”, em que se afirma nos primeiros versos de cada uma das três estrofes que compõem a poesia: “Há sempre uma fazenda na conversa”; “Há sempre /Uma família na conversa.”; “Há sempre uma fazenda, uma família/entreliçadas na conversa” (DRUMMOND, 2002, p. 958). A repetição da estrutura associada ao emprego do advérbio “sempre” concorre para o sentimento de constância impregnado no poema e revelado ainda em passagens como “Alguém deste clã é bobo de morrer?”. Os mortos da família não se vão, permanecem confundidos aos vivos. E essa permanência, verdadeiro congelamento do tempo, fotografia, explica-se assim: “A conversa o restaura e faz eterno.” (DRUMMOND, 2002, p. 958) No discurso, portanto, residiria a possibilidade de restauração ou ainda a *revelação*, enquanto processo de construção da memória, onde a lembrança se realiza, extraída do purgatório de uma condição limiar de existência.

4. Uma estranha ideia

A questão da fotografia na poesia de Drummond não estaria, portanto, apenas nas referências frequentes feitas aos álbuns e fotos de família, mas na construção de um discurso-fotografia, uma vez que se o entenda, de um lado, como o corte que suspende o tempo e congela os familiares numa moldura de palavras; e, de outro, como o processo químico da revelação que permite à memória existir.

Assim, no poema “Retrato de Família”, publicado na década de 1940, a moldura surpreende os personagens do retrato, que, no entanto, “Estão ali voluntariamente, /Saberiam – se preciso –voar” (DRUMMOND, 2002, p. 182). O fechamento do núcleo familiar dá-se pelo desejo das pessoas que se permitem aprisionar em molduras. E a

fotografia os encarcera nesse tempo imóvel que amarela e que não mais permite distinguir mortos e vivos. Por outro lado, a foto enquanto suporte físico inscreve ambigualmente a transitoriedade dada pelo fluxo temporal, afinal, no retrato empoeirado “Já não se vê no rosto do pai /quanto dinheiro ele ganhou) e “A avó ficou lisa, amarela” (DRUMMOND, 2002, p. 182). A foto-papel acusa o tempo que a imagem nele impressa tratou de negar. O congelamento do instante estabelece, então, a presença de uma ausência, notável nas referências indicativas de mudança como “Os meninos, como estão mudados” ou “O jardim tornou-se fantástico” (DRUMMOND, 2002, p. 182). Mas o que de fato se destaca é a mobilidade da imagem que atesta a morte do momento retratado.

No semicírculo das cadeiras
nota-se certo movimento.
As crianças trocam de lugar,
mas sem barulho: é um retrato.

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

Esses estranhos assentados,
meus parentes? Não acredito.
São visitas se divertindo
numa sala que se abre pouco.

Ficaram traços de família
perdidos no jeito dos corpos.
Bastante para sugerir
que um corpo é cheio de surpresas.

O movimento das crianças sugere que a fotografia, em certo sentido, teria conquistado autonomia em relação ao momento originalmente registrado. Essa autonomia demonstra que aquele momento já está, de fato, definitivamente perdido e que a fotografia, a despeito de sua relação co-substancial com a realidade que lhe deu origem, consiste em uma outra instância: imagem da qual se forma a memória. Contudo, memória e imagem são absolutamente plásticas. A imagem que vai se moldando, de forma silenciosa ao longo dos tempos, remete à construção, portanto, da memória revelada pela palavra poética, que molda também. E o processamento químico do discurso restaura, conserva ou... apaga. Explicam-se assim as figuras que murcham enquanto outras se propõem. Na dupla inscrição do tempo, estaria estabelecido o que Dubois chamou de jogo fotográfico:

perpétuos vaivéns do sujeito espectador, que não para, do ponto de *vista* da foto, de passar do *aqui-agora* da imagem ao *alhores-anterior* do objeto, que não para de olhar intensamente essa imagem bem presente, de nela imergir, para melhor sentir seu efeito de ausência, a parcela de *intocável referencial* que ela oferece à nossa sublimação. (1993, p. 348)

No poema, o *alhures* é tornado ainda mais distante, a ponto de causar estranhamento ao eu-lírico. Se, no jogo fotográfico, tanto se estabelecem permanências como transformações, toda conservação escrita-fotográfica constitui uma elaboração. A ambiguidade instaurada quando se retém o tempo para confirmar a sua própria fluidez situa o discurso como pluripotencial e descentralizador. De modo que, robinsoniana ou proustiana, a poesia de Drummond permite o deslocamento de perspectivas que fere a visão totalizante que caracteriza a estrutura familiar de sua origem. Traços, fragmentos que não conferem à casa paterna a solidez das convicções e sim o estranhamento expresso no caráter indecifrável do peso da família-infância-terra natal. Por isso, a memória na escrita-fotografia, ao incluir o *aqui* e o *lá*, o *agora* e o *antes*, funda-se na precariedade.

Portanto, ainda que o encarceramento seja docilmente aceito e não se proteste contra a moldura, a família que repousa no universo fechado da fotografia apenas sobrevive no discurso que a retira de um estado de latência. Da família, no final das contas, o que resta é apenas uma “estranha ideia”, talvez o embrulho enigmático que o poeta carrega consigo. Uma pedra, de onde se retira toda memória possível.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Trad. Antonio de Padua Danesia. Campinas: Versus, 2007.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. “Lúcio Cardoso: a travessia da escrita”. In: BRANDÃO, R. S. (org.) *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 25-45
- BRASSAÏ. *Proust e a fotografia*. Trad.: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Minardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.
- COELHO, Joaquim Francisco. “Terra e família na poesia de CDA”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2002. p. LXI – LXII
- COLI, Jorge. “O sonho de Frankenstein”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O homem-máquina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 299-316
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Trad. Sandra Rey. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 8ª ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993.
- MORAIS, Emanuel de. *Drummond rima Itabira mundo*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1970.

SANTANA, Affonso Romano de. *Drummond o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Editor Lia, 1972.

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

SANTIAGO, Silviano. "Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade". In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2002. p. III-XLI

SECCHIN, Antonio Carlos. "Drummond: a infância da poesia". In: SECCHIN, A. C. *Escritos sobre poesia e alguma ficção*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003. p. 167-174

Title

The memory of the stone

Abstract

Based on the discussion proposed by Susan Sontag, Philippe Dubois and Edmond Couchot, it is possible to rethink photography as a way to disrupt the alleged continuity of time, as it petrifies any given instant suddenly made the witness to a lost moment. Brassai focuses on the relationship with memory in *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, relying on the photographic notion of "development" as a process in which memory comes into being only upon its evocation, as actualization of virtual existence. Accordingly, we propose an approach to Drummond's poetry as photograph, especially when it focuses on 'family portrait'. Considered the importance of origin marks in Drummond's work, we seek to discuss them as both matrices of reading and "development" of the writing/photograph of the family, birthplace and childhood. Itabira is thus reconfigured as a space-time instance, the poet's stone-like burden, in tension with the relativization of the patriarchal family provided by photographic ambiguity.

Keywords

Literature. Photography. Memory. Family. Patriarchy

Recebido em 15.05.2011. Aprovado em 11.07.2011.