



**O FIXO E O FLUIDO EM “RETRATO DE FAMÍLIA”, DE CARLOS
DRUMMOND DE ANDRADE**

Adriano de Paula Rabelo
Universidade Federal de Kazan, Rússia (KФУ)

Resumo: O poema “Retrato de família”, de Carlos Drummond de Andrade, condensa questões filosóficas acerca da mobilidade de todas as coisas, refletindo também sobre problemas relacionados à fotografia e à memória. A consciência da fluidez do universo em contraste com a suposta fixidez da imagem capturada pela câmera incomoda o observador, o que será o assunto de suas reflexões. Consta-se que, na tradição ocidental, esse tem sido um tema constante da literatura e das ciências humanas. Este artigo faz uma análise cerrada do poema, correlacionando-o com reflexões de pensadores e estudiosos como Heráclito de Éfeso, Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag, Henri Bergson e Maurice Halbwachs, que trataram dos temas que o poeta brasileiro retoma e sintetiza.

Palavras-chave: Mutabilidade; fotografia; memória; apreensão parcial do mundo.

Abstract: The poem “Family portrait”, by Carlos Drummond de Andrade, expresses philosophical approaches on how everything is in motion in the universe, also reflecting about a range of problems related to photography and memory. The observer of the portrait is aware of the fluidity of all things in contrast to the supposed image’s fixity as it was captured by the camera, which is the poem’s subject. In the Western tradition, literature and the human sciences have focused on this quite often. This article analyzes the text closely, correlating it with classical reflections of thinkers such as Heraclitus of Ephesus, Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag, Henri Bergson and Maurice Halbwachs, who approached themes that Andrade takes up and summarizes in his poetic piece.

Keywords: Changeability; photography; memory; partial apprehension of the world.

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

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

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

1. Tudo é movimento

Para o filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso, tudo está em constante movimento. Conforme seu aforismo mais famoso, “não se pode entrar duas vezes no mesmo rio” (Heráclito, 1973, p. 94). O fogo é outra realidade e outra metáfora que, para ele, representa bem esse fluxo perpétuo: “Este mundo, o mesmo de todos os (seres), nenhum deus, nenhum homem o fez, mas era, é e será um fogo sempre vivo, acendendo-se em medidas e apagando-se em medidas” (Heráclito, 1973, p. 88). Esse devir contínuo se daria por meio de uma unidade de tensões opostas que estariam

permanentemente em conflito, e a consciência da impermanência de todas as coisas provocaria um pessimismo muito perceptível nas ideias desse pensador. A própria tradição grega o descrevia como obscuro e melancólico.

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

2. A fotografia em movimento

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

...não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética — não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (Benjamin, 2007, p. 505)

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

Roland Barthes (1984), por sua vez, considera que a fotografia, ao registrar um fragmento da realidade num determinado momento, cria uma espécie de presente absoluto, mas sem conseguir abarcar toda a realidade. Nem ao menos uma grande parte dela.

Aqueles que são objeto da fotografia, ao se saber objeto da fotografia, transformam-se em imagem por antecipação, criando uma realidade escolhida sobre si mesmos ao fazer pose, e a fotografia seria o meio técnico que permite uma tentativa de perpetuação dessa realidade. Diferentemente do que acontece no cinema, a cena fotografada não tem continuidade, de modo que o observador costuma levantar uma série de questões sobre quem são as pessoas retratadas, o que elas estavam sentindo no momento da captura da imagem, que lugar era aquele onde elas se encontravam, quando exatamente a fotografia foi tirada e o que isso implica em relação tanto às pessoas retratadas quanto aos meios técnicos então disponíveis. Isso fica muito bem ilustrado quando Barthes (1984) analisa uma antiga fotografia de sua mãe, já falecida no momento em que ele a observa. Claramente aquela era uma imagem de sua mãe posando para o fotógrafo. Tratava-se, porém, de uma imagem marcada pela incompletude, expondo, em grande medida, algo que sua mãe não era, que talvez tenha sido apenas no momento em que o retrato foi tirado. Nesse sentido, o ato de contemplar uma fotografia conteria necessariamente algo um tanto assustador:

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

Contudo, ao confirmar que o objeto retratado foi real, a fotografia leva o observador a uma dualidade: induz a acreditar que ele está vivo, mas, por pertencer ao passado, também sugere que esse mesmo objeto é, paradoxalmente, um objeto morto.

Por fim, um aspecto importante notado por Barthes (1984) no fenômeno fotográfico é a sua perecibilidade. Se antigas civilizações ergueram monumentos utilizando pedra e metais—com o fim de perpetuar a memória de feitos relevantes da história da comunidade, a fotografia, surgida já num tempo de ascensão dos valores burgueses e individualistas, pretenderia ser apenas um registro precário e perecível de um grupo familiar ou mesmo de um indivíduo apenas. Seu próprio suporte, o papel, rapidamente passa por processos químicos que modificam a imagem retratada ou pode mesmo se degradar pelas condições em que é armazenado. Assim, o que ali foi registrado muitas vezes se perde na sequência das gerações, quando as pessoas retratadas não são mais tão significativas para os que vieram depois.

Susan Sontag, por sua vez, declara que “imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir” (Sontag, 2004, p. 14-15). No entanto, uma fotografia não nos permitiria compreender aquilo que ela mostra, pois o que vemos nos é mostrado somente a partir de um determinado ponto de vista. Tal como Barthes (1984), Sontag (2004) considera que ela é o registro de algo pertencente ao passado e que, no momento da observação, já está morto. Chega mesmo a conceber a fotografia como uma espécie de *memento mori*, um lembrete da mutabilidade constante de tudo e, no limite, de que vamos todos deixar de existir.

Ao registrar uma experiência, a fotografia se realizaria paradoxalmente como uma negação da experiência ao transformá-la numa simples imagem, numa recordação. Além disso, a experiência não seria apenas capturada, mas criada, pois as imagens seriam uma interpretação do mundo feita pelo fotógrafo, uma vez que ele escolhe determinado ângulo, determinado enquadramento, determinadas condições de iluminação, determinada maneira de dispor o objeto retratado no espaço. E depois de capturada a imagem, ela está aberta a toda uma gama de interpretações por parte do observador, pois “fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia” (Sontag, 2004, p. 33). Isso seria um dos fatores que a tornam um objeto fascinante. Ao mesmo tempo, a fotografia possuiria, para Susan Sontag, um lado devastador, pois faz com que as pessoas sejam vistas de um modo como elas mesmas nunca se veem, transformando-as em objetos. Além das escolhas feitas pelo fotógrafo, ainda podem ocorrer problemas técnicos que geram manchas, imagens trêmulas, partes desfocadas, oxidações e amarelados produzidos pelo tempo. E a fotografia pode ainda ser editada, retirando ou acrescentando elementos, sobrepondo imagens conforme as intenções daquele que a manipula. Tudo isso tem gerado, desde os seus primórdios, uma suspeita sobre a imagem fotográfica.

3. A memória em movimento

A memória é outro fenômeno que tem recebido diversas abordagens teóricas, notadamente no campo da filosofia e dos estudos sociais. Os pensadores franceses Henri Bergson e Maurice Halbwachs escreveram estudos muito relevantes sobre o tema, um sobre a memória no plano individual, e outro, no plano da coletividade.

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

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

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

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

Tendo sido aluno de Bergson na Escola Normal Superior, em Paris, Maurice Halbwachs (2003) desenvolveu o conceito de memória coletiva, realizando uma profícua reflexão sobre esse tema no campo dos estudos sociais. Para ele, “não basta reconstituir pedaço por pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de ações comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa” (Halbwachs, 2003, p. 39). Portanto,

o fenômeno da memória não pode ser abordado sem que se leve em consideração os contextos sociais em que ele se realiza. Assim, as recordações de um indivíduo não podem ser abstraídas dos grupos sociais a que ele pertence.

Para Halbwachs (2003), a memória está em permanente processo de reconstrução. Ela não consiste num simples reflexo de experiências passadas no contexto presente, mas distingue-se dessas experiências na medida em que ela está inserida num conjunto de relações sociais bem determinadas. Trata-se, portanto, de uma construção social, de modo que as próprias recordações individuais sustentam-se nas lembranças de grupos sociais dos quais o indivíduo faz parte:

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

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

4. O poema verso a verso

Numa passagem do romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (2012), o protagonista, que teve seu retrato pintado por seu amigo artista Basil Hallward, faz a seguinte reflexão: “Existe algo de fatal em um retrato. Ele tem vida própria” (WILDE,

2012, p. 112). Essas palavras encontram eco nas concepções dos pensadores da fotografia resumidas acima, bem como no poema de “Retrato de família”, de Carlos Drummond de Andrade. Uma leitura cerrada desse texto deixa isso bastante evidente, como se verá.

Já na primeira estrofe do texto de Drummond aparece uma metáfora poderosa: a da poeira, que reaparecerá em seu final. O sujeito está diante de um retrato “um tanto empoeirado” (Andrade, 2012, p. 102). A poeira aqui referida pode ser entendida tanto no sentido denotativo quanto como metáfora para algo obscuro, que não se enxerga ou se compreende muito bem. Já na antepenúltima estrofe, o sentido dos “olhos empoeirados” que o poeta menciona é claramente conotativo.

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

Nessa primeira parte, o sujeito se surpreende perante as alterações pelas quais o retrato passou através dos anos, concentrando-se no aspecto mutante da própria materialidade da foto, que supostamente fixaria para sempre um momento da história do grupo familiar. Já nas estrofes seguintes, ele exprime verdadeiro espanto ao constatar uma fluidez ainda maior da memória, vindo a realizar uma reflexão filosófica sobre o tema. Uma estrofe central enfatiza a passagem do tempo, fenômeno essencial no processo de transformação do fixo em fluido:

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

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

A antítese entre o familiar e o estranho — que podem ser lidos como uma variação do fixo e do fluido — percorre todo o restante do poema. O máximo daquilo que se pode considerar como reconhecível são “traços da família/ perdidos no jeito dos corpos” (*id.*, p. 103), o que sugere “que um corpo é cheio de surpresas” (*id., ibid.*). Reitera-se, portanto, a ideia do entrever, dos aspectos vagos, superficiais, obscuros daquilo que a imagem fotográfica exhibe.

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

A casa onde moraram é referida como um lugar que “tem muitas gavetas/ e papéis, escadas compridas” (*id., ibid.*), ou seja, um lugar que guarda objetos de uso cotidiano e documentos, além de conter o trânsito de um cômodo para outro, de um piso para outro. O sujeito que observa a fotografia faz uma especulação enigmática sobre a possibilidade de que a casa também possuísse “a malícia das coisas,/ quando a matéria

se aborrece” (*id., ibid.*). Essa malícia parece remeter justamente ao aspecto mutante das coisas, o que se sustenta pela imediata referência ao aborrecimento da matéria, tomando-se esse aborrecer no sentido de provocar aversão, desagrado.

A antepenúltima estrofe remete ao famoso aforismo de Nietzsche (2001, p. 89): “se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti”. Nesse contexto, o filósofo alemão alerta para o risco de nos tornarmos aquilo contra o qual lutamos, de absorvermos o mal ao enfrentá-lo ou de sucumbirmos ao vazio ao encará-lo. De forma análoga, o sujeito do poema, ao questionar o retrato, não recebe uma resposta explícita, mas percebe que “ele me fita e se contempla/ nos meus olhos empoeirados” (Andrade, 2012, p. 103). Essa reflexividade, contudo, revela-se ainda mais complexa: o retrato não apenas “fita” quem o observa, mas também “se contempla” — um movimento duplo, que devolve o olhar ao observador enquanto o projeta de volta a si mesmo através dos “olhos empoeirados” daquele que observa. A metáfora da poeira, aqui, reforça a ideia de obscuridade e incompreensão, apontando para a estranheza do sujeito diante de imagens das pessoas mais próximas, que deveriam ser familiares, mas permanecem envoltas em opacidade.

Por fim, tal como a luz branca ao atravessar um prisma e se dispersar em cores variadas, “se multiplicam// os parentes mortos e vivos” (*id., ibid.*), misturando-se como num caleidoscópio, de modo a se tornarem indistinguíveis. A única percepção possível é uma enigmática “estranha ideia de família// viajando através da carne” (*id., ibid.*).

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

5. Considerações finais

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

Como pano de fundo, observa-se que o espanto do observador situa-se num universo no qual tudo se move, transformando-se o tempo todo, gerando um sentimento de perplexidade diante da impermanência das coisas, inclusive daquelas supostamente bem afixadas e produzidas para durar sem modificações, como a imagem fotográfica. Isso está em consonância com o pensamento de Heráclito, que está na origem de uma vertente milenar da filosofia ocidental.

As reações provocadas pela observação do retrato condensam muitos temas abordados por Walter Benjamin (2007), Roland Barthes (1984) e Susan Sontag (2004) em seus tratados sobre a fotografia. De Benjamin (2007), ressaltam a subjetividade da leitura da imagem, sua apropriação histórica — *a posteriori* — por parte do observador e o fato de ela proporcionar uma identidade ao indivíduo moderno em meio a tantas coisas alienantes com as quais está envolvido. De Barthes (1984), destacam-se o aspecto artificial do retrato, uma vez que as pessoas ali presentes, ao posar, fazem-se imagem antes mesmo de sua imagem ser capturada. Além disso, trata-se de uma imagem incompleta, que não captura a totalidade da realidade em que as pessoas estão envolvidas. Isso faz com que mais tarde o observador faça muitas especulações sobre quem são tais pessoas e em qual realidade elas estão inseridas. Há também a questão da precibibilidade da fotografia, que se desgasta em vários sentidos. E, no limite, há o aspecto terrível da fotografia, que faz o observador retornar a um tempo morto. De Sontag (2004), pode-se relacionar a sua parcialidade, uma vez que uma foto é resultado de apenas um ponto de vista, o do fotógrafo. A experiência retratada na imagem não é apenas capturada, mas também criada, uma vez que há toda uma preparação para mostrar o que ali se vê: um convite a reflexões e devaneios sobre as pessoas e a experiência retratada. Sontag (2004) também enfatiza o aspecto terrível da fotografia na medida em que as pessoas retratadas são vistas como objetos, não como os sujeitos que são ou foram. Pior ainda, ela é não apenas o retrato de um tempo morto como também um lembrete de que tudo vai passar, inclusive o seu observador.

Quanto ao problema da memória, que se faz muito presente no desenvolvimento do poema, questões discutidas analiticamente por Henry Bergson e Maurice Halbwachs

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

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura (Volume 1. Série Obras Escolhidas). São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

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

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

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

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