

# IMAGENS DA HISTÓRIA A CONTRAPELO

Paulo Cezar Maia

A diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica.

*Walter Benjamin*

J. é um aluno de 14 anos do Colégio Municipal de Pescadores em Macaé, ele é órfão de pai e mora em um dos lugares mais abandonados e perigosos da periferia desta cidade. Macaé é uma das cidades brasileiras com maior arrecadação, principalmente devido aos *royalties* do petróleo, e também uma das com menor índice de desenvolvimento humano, justamente devido às promessas não cumpridas de emprego e renda que nos últimos anos têm atraído exércitos de desempregados e expropriados dos vários cantos do país em busca do ouro negro. J., com uma câmera na mão, em uma aula de prática de vídeo realizada em seu próprio bairro, focou um ponto e quis fixar “o máximo e o mínimo” desse ponto, segundo disse. Obviamente que sair do lugar onde estava e se aproximar do ponto focado lhe custaria a perda do foco. Por isso lhe foi ensinado a utilizar o zoom e com isso ele aprendeu que, através de mecanismos técnicos, pode selecionar um quadro específico do mundo e aproximar ou distanciar sua visão sobre aquele ponto sem se mover de seu lugar. A lição abstrata dessa relação direta com a técnica, discutida posteriormente em aula, é que J. percebeu na prática pelo menos dois exercícios básicos da visão crítica: a lógica do enquadramento do real e a mecânica da aproximação e do distanciamento em relação a este quadro (o zoom).

\*

Mais que duas técnicas, o zoom e o enquadramento são metáforas neste artigo. Apesar das limitações que um quadro fechado, um flash, uma fotografia impõem na sua auto-suficiência para a reflexão de qualquer problema a que se proponha refletir, há um lado da imagem fixada que pode abrir horizontes para além de sua superfície plana: o lado de quem a produz ou

conhece os seus mecanismos de produção. Óbvio que para isso não basta estar atrás da objetiva como quem simplesmente aperta um botão, mas sim como quem enquadra, cria planos primários e secundários ao que deseja fixar, com esquema preciso de luz e sombra, aproxima ou distancia um foco e clique. Produzir uma imagem ou conhecer as estratégias com que uma é produzida é o lado ético, épico e libertador dessa imagem. Ter acesso aos meios técnicos e aos imperativos categóricos que estruturam a linguagem visual de fixação de imagens pode permitir a qualquer um entender a lógica do lugar que lhe é atribuído, ou até imposto, na geopolítica e na história. E mais, pode auxiliar a um destes quaisquer questionar este lugar, pode ajudá-lo a se perguntar quem decidiu e fixou sua imagem neste cenário, pode contribuir para que ele não queira mais ser este qualquer um, para que ele assuma um papel diferente, o papel de um sujeito histórico ao menos desconfiado. Assim, com a objetiva na mão, com o domínio da lógica técnica e política do enquadramento e com a sensibilidade do zoom, ele poderá entender o momento de se distanciar ou se aproximar de todos os lugares dos quais queira fixar um instante de revelações. Isso sem movimentar mais que os olhos, a sinceridade, a sensibilidade, a coragem, o coração e o dedo indicador. É claro que a maior importância da técnica, no caso, é “alegorizar” o procedimento emancipatório através da sua mecânica exata, da qual se pode tirar uma lição menos exata e nada mecânica. A metáfora do enquadramento e do zoom ajuda a refletir sobre a desconfiança, elemento que distancia os olhos da emoção e contém a negação ou a adesão fácil ao meio em que se vive ou para o qual se deseja arriscar um olhar revelador.

No poema “Os mortos de sobrecasaca”, Drummond faz a distinção entre a superfície indiferente da fotografia e o peso da história, o peso da tradição, o peso das condições que motivaram esta fotografia como registro de uma época, de um esquema social fortemente estabelecido em um determinado momento.

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.<sup>1</sup>

Drummond faz a distinção entre o que a fotografia dos seus antepassados evoca para as novas gerações, que se debruçam zombeteiras sob a sua superfície empoeirada, e para si mesmo, que viveu a experiência que esta fotografia apenas sugere. O poeta se coloca no canto oposto ao do retrato, de onde é possível ver e enquadrar a tradição nas duas pontas do seu processo histórico. De um lado a memória daquele cuja experiência estabelece uma ponte com o passado. De outro a diluição dessa memória pelas dentaduras do tempo, dos vermes, pelo riso descomprometido dos novos. Enquanto estes novos se debruçam sob as fotografias intoleráveis de muitos metros e infinitos minutos para zombar dos mortos de sobrecasaca, enquanto um verme rói a matéria superficial, a imagem fixada destes mortos, roendo inclusive o pó que legitima esta imagem na história, enquanto isso ocorre o poeta observa aquilo que não está na imagem mas explode do seu enquadramento: um imortal soluço de vida que permanece a despeito dos ícones, que pende e rebenta dos muros da tradição familiar. A esta tradição não importam as zombarias, não importa que um verme principie a roer, sejam as páginas de um álbum de família, sejam as dedicatórias, seja o pó que se lhes assentou com o tempo, pois as sobrecasacas, evocação da seriedade do ambiente retratado, são a tudo isso indiferentes.

Conhecer as condições da produção daquele retrato de família prende o riso e a indiferença do poeta sobre aquela imagem; mas o esforço de se colocar de lado, como quem observa o retrato, os seus observadores superficiais e até, clinicamente, o verme que o rói, dá a Drummond as condições de distanciar-se do espaço que evoca, espaço que também é o seu, sem negá-lo. Este poema é um enquadramento do peso da tradição e mostra na própria carnadura a superficialidade da fotografia que tenta reforçar este peso. Enquanto fotografia, a tradição é zombada e roída pela pose caricatural que sugere, enquanto elemento da tradição a fotografia não importa, importam as relações construídas por trás da imagem fixada. E são essas as relações que Drummond enquadra.

Susan Sontag, em *Ensaio sobre a fotografia*, encara a fixação de imagens como uma ética da visão, uma arma, uma incriminação do fotografado, um instrumento de poder. E ainda como uma catalogação do tempo, do espaço, do que passou. A fotografia torna passado tudo aquilo que fixa, no instante mesmo do fixar. Uma fotografia de família, por exemplo, é uma acusação e muitas vezes a única prova da existência dessa família.

A fotografia torna-se um rito familiar precisamente no momento em que, nos países industrializados da Europa e da América, a própria instituição familiar começa a sofrer uma transformação radical. À medida que o núcleo familiar, unidade claustrofóbica, se afastava de um agregado familiar, muito mais vasto, a fotografia surgia para recordar e restabelecer simbolicamente a precária continuidade e o progressivo desaparecimento da vida familiar. As fotografias são marcas fantasmáticas que permitem a presença simbólica dos parentes dispersos. Um álbum de família refere-se geralmente à família no seu sentido mais amplo e, com freqüência, é tudo o que dela resta.<sup>2</sup>

Fotografar pessoas é violá-las, atacá-las, agredi-las em certo sentido, pois as fixa e registra na história. Superficialmente, conforme o desejo do fotógrafo ou do fotografado e, intrinsecamente, a contrapelo de qualquer desejo de época. Fotografar é classificar, revelar e criar uma epifania negativa. Mas serve também para estimular e organizar o afago da nostalgia. Sontag diz que a fotografia é uma arte crepuscular, que promove a lembrança e a compaixão, é um *momento mori*, que participa da mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade das pessoas ou objetos fotografados, “cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo, precisamente por selecionar e fixar um determinado momento”<sup>3</sup>. Em todos os casos, a câmera atomiza a realidade, institui fragmentos adjacentes da continuidade do espaço e do tempo, suspende o curso normal de tudo, nominalizando a visão. A fotografia dá assim a impressão de acessibilidade do mundo, criando um conhecimento sentimentalista, sempre cínico ou humanista, e um forte efeito em nossa sensibilidade ética. Ela, por si e em si somente, é sempre um simulacro do conhecimento, da sabedoria, da magia e da história.

Para a poesia de Drummond sempre foi importante um relativo limite entre o sujeito que observa e o cenário de que ele fala, sempre foi importante um certo enquadramento e, sobretudo, uma mecânica de distanciamento e aproximação em relação aos temas de que trata. Em “Infância”, de *Alguma poesia*, a voz do poema é a de alguém ao canto da sala de uma casa grande de fazenda mineira que observa a mãe sentada cosendo, a preta velha na cozinha preparando o café, o mais novo no berço e o pai, em aproximação, visto lá no mato sem fim da propriedade da família. Este sujeito observa todo o cenário como quem fotografa o forte plano onde cada personagem tem o seu papel bem definido, um plano que faz parte da estrutura de que ele próprio faz parte: a tradição patriarcal. Ele faz isso não para reafirmar esta estrutura, mas simplesmente como quem a observa, talvez para compreendê-la.

Mecanismo parecido ele utiliza em “Revelação do subúrbio”<sup>4</sup>. Porém, aqui o poeta coloca a câmera na mão de uma criança, quem sabe para explorar em alto grau a curiosidade e a ingenuidade reveladora para que o subúrbio não passe despercebido: “Quando vou para Minas, gosto de ficar de pé, contra a vidraça do carro,/ vendo o subúrbio passar.” Como num cinematógrafo, a imagem se projeta mágica e sintética sobre os olhos desse observador: “o subúrbio todo se condensa para ser visto depressa,” receoso de que suas parcas luzes não sejam vistas. Como um *flash*, a imagem projetada deste cinematógrafo luta contra o seu ofuscamento. “A noite come o subúrbio e logo o devolve,/ ele reage, luta, se esforça.”

No poema “Retrato malsim”,<sup>5</sup> por outro lado mas dentro da mesma lógica, a revelação é constante e inexorável. O que se revela aqui é a passagem do tempo, ou melhor, é a impossibilidade de fixar a ação desta passagem. O retrato malsim remete a uma impossibilidade da imagem, remete à idéia de imagem inacabada, contínua. “O inimigo maduro a cada manhã vai se formando/ no espelho de onde deserta a mocidade.” O espelho é uma apreensão precária do retrato, ele fixa num instante a revelação da ação do tempo sobre o retratado para logo desfazê-la, seja pelo movimento deste que se reflete no espelho ou pela presença de um outro ser que é ele próprio sobre a sua face anterior, em mutação constante. O que o espelho revela é a presença deste novo ser, surgido misteriosamente, sobre o que era o si próprio e a cada manhã deixa de sê-lo. “Onde estava ele [...] onde, que lentamente grava sua presença/ por cima de outra, hoje desintegrada?” A angústia com a impossibilidade de fixação da imagem é a angústia da continuidade inflexível do tempo e da dissolução da existência pela sua ação inexorável. Esses três exemplos atestam o olhar fotográfico de Drummond na apreensão do mundo, de si próprio e daquilo que constitui a sua experiência histórica, como os mortos de sobrecasaca.

O significado das fotografias é o seu uso. Cada uma é apenas um fragmento e, por isso, o seu peso moral e emocional depende do conjunto em que ela se insere. O seu significado mudará sempre em função do contexto em que ela for vista. As fotografias, assim, contribuem para a erosão da noção de significado. Neste caso, elas podem ser tautologia e revelação! “Os mortos de sobrecasaca” sugere uma avaliação tautológica para os seus observadores descomprometidos, que tomam as fotografias de sua própria ancestralidade como uma representação caricatural da história: no passado as pessoas eram frias, comicamente sérias, e suas sobrecasacas atestam o aspecto rígido e risível, fantasmático e inumano de suas representações no

álbum fotográfico. Para o observador desse momento de zombaria, o poeta, o enquadramento de toda a cena é uma revelação. Só que o que se revela é a própria passagem do tempo, a ruína da noção de família, da noção da própria existência, uma vez que existir pra ele não pode se desprender completamente do álbum zombado e roído pelos vermes. Poeta gauche e sempre afastado, ele observa a cena sem nostalgia nem ironia, mas sugere um olhar de espanto talvez porque a cena, ao revelar o apagamento da lâmina fotográfica, revele também a dissolução da família toda, talvez pela sugestão de que o tempo de que ele próprio faz parte se desfaz entre o pó ou até pela curiosa ressignificação daquelas fotografias pelas novas gerações. A imagem dos antepassados no poema conta uma história da tradição familiar em uma ordem particular, devido ao ar de seriedade que estrategicamente evoca; exemplifica outra história mais alegórica e paradoxalmente ridicularizada aos olhos das novas gerações, que não reconhecem o peso dessa ordem, e espanta a visão daquele que, no poema, ao descrever a situação, demonstra conhecer os mecanismos ocultos do olhar das duas gerações, inexoravelmente ligadas pelo mesmo processo histórico. Apesar desse espanto, a revelação do simulacro de todo o processo, marcado pela experiência fotográfica, não fica senão insinuada na forma do poema: num canto da sala há um álbum de fotografias dos antepassados, há as novas gerações que zombam deles e há alguém que observa atentamente tudo do canto oposto e isolado, escovando assim a poeira dos porta-retratos e com ela a incompreensão pela vida presente dos fundamentos da tradição.

Ele observa tudo a contrapelo, mas não sem uma relativa carga de emoção. Em “Os mortos de sobrecasaca”, apesar de roídas pela idade, as fotografias familiares não deixam de evocar um imortal soluço de vida, que rebenta da superfície plana das páginas do álbum fixo intoleravelmente, de modo quase religioso, a um canto da sala. Rebenta, revela-se ao poeta, que conhece o universo em que se inserem aquelas imagens. Para os que zombam delas, aquele altar não passa de uma redundância hilária de uma idéia de passado: em um antigamente quase mítico havia os antigos e as suas sobrecasacas comprovam isso! “Alto de muitos metros e velho de infinitos minutos” o álbum é, aos novos, um esquema pesado e desengonçado num palco cômico. Por outro lado, é um peso moral e emocional numa cena épica ao observador comprometido com a própria história, peso também comprovado pelas sobrecasacas indiferentes, mas em sentido diverso. Outro poema do mesmo livro, “Confidência do itabirano”, a mesma lógica de revelação se constitui em peso sobre a moral e a emoção do poeta: “Itabira

é apenas uma fotografia na parede./ Mas como dói!”<sup>6</sup> Assim, tautologia e revelação, as fotografias sempre se ressignificam fora de contexto. Entretanto, a visão sobre elas perde a passividade na medida em que se conhecem as suas condições de produção. A partir do poema, talvez se possa afirmar que haja uma apropriação do mecanismo técnico da produção de imagens no procedimento poético de Drummond. Não é novidade falar da importância do olhar como metáfora na sua poesia, o que se acredita novo é ver a dinâmica dessa metáfora na sua forma poética, principalmente através do recurso do enquadramento e do zoom de que se vale o poeta na análise do retrato familiar.

“Retrato de família”,<sup>7</sup> aliás, é outro exemplo do olhar fotográfico de Drummond que vale à pena ser analisado. Poema do livro mais assumidamente comprometido com a história recente que o poeta escreveu, “Retrato de família” é uma análise, colada à imagem, dos limites do enquadramento e do jogo de luzes da técnica na apreensão do real.

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

Nas mãos dos tios não se percebem  
as viagens que ambos fizeram.  
A avó ficou lisa, amarela,  
sem memórias da monarquia.

Os meninos, como estão mudados.  
O rosto de Pedro é tranqüilo,  
usou os melhores sonhos.  
E João não é mais mentiroso.

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

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

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

Poderiam sutilar-se  
no claro-escuro do salão,  
ir morar no fundo dos móveis  
ou no bolso de velhos coletes.

A casa tem muitas gavetas  
e papéis, escadas compridas.  
Quem sabe a malícia das coisas,  
quando a matéria se aborrece?

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



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

viajando através da carne.

As fotografias são sempre um simulacro da história. Nelas não se percebem as verdadeiras circunstâncias do que foi registrado, mas muitas vezes é possível ver nelas a arquitetura técnica do ideal que lhes motivou e do que elas desejavam sugerir. Walter Benjamin, em “Pequena história da fotografia”,<sup>8</sup> discutiu bem a questão quando analisou a passagem do pintor retratista ao técnico fotográfico responsável pela mesma função depois da invenção da fotografia na primeira metade do século XIX. Para Benjamin, nas primeiras fotografias, os clientes viam no fotógrafo um técnico e este via, naqueles, membros da classe ascendente, dotados de uma aura que devia ser representada na fotografia. Há uma convergência entre o objeto e a técnica. “O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele”; pois para se obter uma imagem, devido à fraca sensibilidade luminosa das lâminas fotográficas, era preciso muito tempo de exposição fixa do modelo à câmera. O instante se congelava na fixação de uma imagem. As dobras da roupa de um modelo tinham tanta importância para a fotografia quanto às rugas na cara deste modelo. Para isso, por exemplo, era necessária a utilização de diversos instrumentos para fixação dos corpos, principalmente do queixo e dos joelhos. Além, é claro, de diversos recursos técnicos associados à iluminação e à composição do cenário do modelo fotografado, como o *mezzo-tinto*, recurso herdado da pintura que se preocupava em incidir um foco de luz a partir da sombra sobre o restante da composição, e da utilização de monstruosos artifícios de apoio aos modelos (colunas, palmeiras, paredes artificiais etc.). Todo esse condicionamento técnico serviu aos interesses de representação de um ideal aurático da classe burguesa.<sup>10</sup>

Em “Retrato de família”, o poeta se espanta com a contradição e os limites dos condicionamentos técnicos em face aos fatos, comportamentos e valores históricos da tradição familiar que ele conhece e da qual também faz parte como sujeito histórico. O trabalho e a consistente acumulação financeira não ressumbram nem transbordam do rosto impassível do pai no retrato, as mãos dos tios camuflam as viagens que eles fizeram e a avó em

nada lembra o universo do passado “tão longínquo” da monarquia. E mais: os rostos dos “meninos”, definidos pelos verdadeiros nomes dos irmãos do poeta, em nada se parecem com aqueles do retrato, a imagem que o retrato trás do jardim da casa da família é algo estranho, surreal a quem viveu ali:

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

No interior oculto da propriedade familiar, alguns estranhos assentados não são os seus parentes, certamente que não! são visitas contraditoriamente “se divertindo numa sala que se abre pouco”. Isso alude ao caráter fechado e auto-referente, com pouca abertura aos estranhos, tão característico na patriarcal tradição familiar. Porém, apesar do simulacro observado pelo poeta, a fotografia trai os imperativos técnicos e apresenta os traços perdidos, não simulados, tomados ao acaso, da idéia de família. “Ficaram traços da família/ perdidos no jeito dos corpos”. Drummond faz uma análise microscópica do retrato de família, onde ele também ocupa um lugar e, por isso, a falta de naturalidade na posição das pessoas na pose não lhe passa despercebida.

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com o qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloqüência que podemos descobri-lo olhando para trás. A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente.<sup>11</sup>

“As crianças trocam de lugar,/ mas sem barulho: é um retrato”. Drummond sugere, pela rigidez e impassibilidade da matéria, a inflexibilidade e a contenção dos comportamentos do próprio núcleo familiar. Núcleo claustrofóbico nas aparências públicas, para as quais a moldura do retrato representa uma vã prisão. Saberiam voar, se preciso, as personagens deste retrato, suti-lizarem-se no claro-escuro do salão, no fundo dos móveis, dos bolsos de um velho colete, em uma escada comprida ou alguma gaveta das muitas que há na

casa familiar. Enfim, saberiam procurar um lugar discreto, oculto, misterioso, recalado para viverem tal como se vive, no sentido mais literal possível, no esquema duro da tradição patriarcal. “Quem sabe a malícia das coisas,/ quando a matéria se aborrece?” Mas o retrato não responde à pergunta daquele que o observa, ele o fita e se contempla nos olhos inversamente empoeirados desse observador que limpa com uma escova as poeiras do retrato familiar.

Walter Benjamin vê com relativa animosidade os primeiros anos da invenção da fotografia, onde localiza, paradoxalmente, o auge da experiência histórica da fixação de imagens. Depois disso, para ele, todos perderam a ingenuidade artesanal diante da fotografia. Os técnicos e os modelos passaram a pensar fotograficamente e a reprodução de imagens passou a servir também como instrumento de ilustração da classe ascendente e como mercadoria a ela própria. Benjamin vê no olhar de um retrato do ainda menino Kafka esse momento de dissolução.

Em sua tristeza, esse retrato contrasta com as primeiras fotografias, em que os homens ainda não lançavam no mundo, como o jovem Kafka, um olhar desolado e perdido. Havia uma aura em torno deles, um meio que atravessado por seu olhar lhes dava uma sensação de plenitude e segurança.<sup>12</sup>

É com o olhar empoeirado, mais que o próprio retrato, que Drummond já não distingue os personagens da saga familiar, e sim percebe apenas “uma estranha idéia de família/ viajando através da carne”. A técnica pode camuflar sugestões da experiência do real ao incauto, mas apresenta as estruturas sociais na sua concretude histórica aos olhares mais desconfiados, que enxergam na composição das imagens tanto as estratégias nela configuradas quando o acaso que elas não podem esconder.

A pessoa, o lugar, o objeto  
estão expostos e escondidos  
ao mesmo tempo sob a luz,  
e dois olhos não são bastantes  
para catar o que se oculta  
no rápido florir de um gesto.<sup>13</sup>

Nas teses de “Sobre o conceito de história”,<sup>14</sup> Benjamin diz que um dos papéis do pensamento materialista é “escovar a história a contrapelo”, o que significa construir uma outra visão da tradição que a retire da paralisia do

conformismo e a redinamize no processo das transformações sociais. O pensamento histórico assim, embora sempre contemporâneo das suas formas, reavalia toda a história pelas suas condições objetivas de produção em cada um de suas etapas. A poesia de Drummond orienta-se, ao seu modo, dessa maneira. O poeta analisa com desconfiança o retrato familiar escovando a poeira do peso da conformação na auto-representação ou na representação que em geral se faz, como em “Os mortos de sobrecasaca”, da noção da família patriarcal. Drummond aponta para uma história a contrapelo desse grupo da classe dominante brasileira através de mecanismos apropriados da técnica de produção de imagens, mecanismos transmutados em formulações poéticas sensíveis e narrativas. “Arrancar a tradição do conformismo” e “escovar a história a contrapelo” são duas das principais teses sobre o conceito da história formuladas por Benjamin em 1940, no mesmo momento em que o conformismo fascista arrancava da tradição o direito de uma outra história ser escrita. Havia uma disposição revolucionária até a década de quarenta e é nesta época que Drummond publica *Sentimento do mundo* e *Rosa do povo* onde estão os dois poemas analisados. A crença na revelação de uma outra história e a certeza da necessidade de disposição revolucionária no esforço revelador justificam o procedimento poético sugerido na sua poesia.

Citado por Benjamin em “Pequena história da fotografia”, Brecht disse que, quando a fotografia se pretende realidade, ela é apenas uma realidade funcional. “É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial, de fabricado” em toda experiência fotográfica para lhe dar um sentido diferente da pretensão que ela pode ter de apresentar o real.<sup>15</sup> Brecht diz, por exemplo, que a imagem da saída tumultuada de uma fábrica nada diz sobre as relações de exploração do trabalho ali existentes. Benjamin distingue, neste caso, a “fotografia criativa”, verdadeira expressão do simulacro, da “fotografia construtiva”, espaço de experimentação e aprendizado. “Na fotografia, ser criador é uma forma de ceder à moda”,<sup>16</sup> é simular a realidade, é ceder ao fetiche. A essência da criatividade é uma variante cujo pai é o espírito da contradição e cuja mãe é a imitação. Na construção, a fotografia nega a moda e busca singularizar-se tanto como experiência quanto como composição.

O mérito dos surrealistas é o de ter preparado caminho para essa construção fotográfica. O cinema russo representa uma nova etapa nesse confronto entre a fotografia criadora e a construtiva. Não é demais dizer que as grandes realizações dos seus diretores somente seriam possíveis num país em que a fotografia não visa a excitação e a sugestão, mas a experimentação e o aprendizado.<sup>17</sup>

Através de alguns vagos apontamentos sobre a importância de uma certa mecânica da imagem na poesia de Drummond, talvez seja possível sugerir isso que Benjamin chama de “fotografia construtiva” como uma instância formativa da visão crítica. Retomando os apontamentos feitos lá atrás sobre as aulas de comunicação audiovisual, sobre as intenções do aluno J. de filmar o máximo e o mínimo da imagem focada e sobre as metáfora do zoom e do enquadramento, deve ser sugerida agora algumas associações entre a abstração teórica e o trabalho construtivo da visão crítica. A aula comentada é parte integrante do projeto de um documentário sobre a pesca em Macaé que envolve, em todas as suas etapas de realização, alunos de 12 a 15 anos do Colégio Municipal de Pescadores.

A realização do documentário “Mar Amaro”, que trata da realidade da pesca em Macaé, na região norte fluminense, é um projeto que relaciona educação e trabalho. Com tal documentário busca-se refletir sobre essa atividade econômica, sobre o contexto sócio-cultural que a envolve, bem como sobre o processo de modernização em Macaé, tendo por norte, mais do que exercícios de registro ou narrativa cinematográfica, o aprimoramento da prática pedagógica [...] A continuação desse projeto prevê, para os próximos anos, a produção de novos documentários e a sua transformação em atividade regular para os alunos do Colégio.<sup>18</sup>

Na realização de Mar Amaro e de outros projetos de vídeo do Colégio, tem se buscado pôr em prática com os alunos os conhecimentos básicos dos meios de produção da linguagem audiovisual. Isso não significa que o objetivo do vídeo seja formar profissionais da área, não é. O seu objetivo é garantir aos alunos o acesso aos mecanismos de produção da linguagem audiovisual, pois esses alunos, vindos das classes mais empobrecidas e alijadas das mínimas garantias e privilégios da classe letrada, já têm acesso a esta linguagem como espectadores passivos. Tirá-los da passividade diante das estratégias técnicas da composição das imagens e da manipulação das idéias pela mídia, principalmente a televisiva, é o objetivo deste documentário e dos projetos audiovisuais do Colégio. Abstrair dos mecanismos técnicos um procedimento crítico na relação dos alunos com qualquer outra esfera da produção de discursos é outra.

A partir da idéia de “fotografia construtiva”, Mar Amaro não se funda sobre a idealização do seu assunto. Susan Sontag fala sobre a confusão que sempre se manteve entre a idéia de verdade e a beleza. Para ela, mesmo as fotografias mais bem intencionadas sempre revelaram, antes de tudo, a beleza.

As protegidas classes médias das regiões de maior abundância, onde são tiradas e consumidas a maior parte das fotografias, conhecem os horrores do mundo sobretudo através da câmera: as fotografias podem causar e causam angústia. Mas a tendência estetizante da fotografia é tal que o meio que comunica a angústia acaba por a neutralizar.<sup>19</sup>

O vídeo se passa na periferia de Macaé, região muito pobre e extremamente abandonada, onde moram os pescadores da região, profissionais que conduziam a economia local até a instalação da indústria petrolífera na região na década de setenta. É desta região também que o Colégio de Pescadores recebe quase todos os seus alunos. Então, o que se busca alcançar nos projetos envolvidos na realização de *Mar Amaro* não é somente a realização de um filme dignamente apresentado. O objetivo principal deste documentário é o desenvolvimento de uma visão crítica emancipadora, construtiva, através de uma formação dialética da visão sobre a imagem. Isso tem sido possível através de um olho estranho às experiências daqueles que habitam a região documentada (os alunos), um olho que necessita enquadrar e aproximar ou distanciar o foco para constituir-se, o olho da objetiva.

“Existe uma terna empiria que se identifica intimamente com o objeto e com isso se transforma em teoria”<sup>20</sup>. O enquadramento e o zoom são duas ternas empirias identificadas intimamente com o objeto no caso relatado no início deste artigo. Ambas surgiram de uma necessidade prática no exercício da construção de imagens e as duas se transformaram em metáfora e teoria para a visão crítica; isso tanto aos que na sua construção estiveram envolvidos quanto às possibilidades das reflexões aqui suscitadas. Para concluir, deve ser dito que a forma do trabalho no processo social foi sintetizada em metáforas. Pensadas cuidadosamente, estas metáforas se transmudaram em conceitos caros para a interpretação de determinado procedimento poético na forma da poesia de Drummond. Além da vasta referência ao universo fotográfico e cinematográfico ao longo de toda a sua obra, o poeta incorporou uma certa mecânica das composições visuais narrativas e sensoriais próprias da arte da reprodução técnica de imagens e movimentos. Isso pode ser observado desde “Poema de sete faces”, em que todas as estrofes representam quadros específicos de um mesmo turbilhão, quadros arranjados através de uma montagem dinâmica que lhes dá uma seqüência embriagante e que o conhaque ao final do poema apenas reforça. “Pernas brancas pretas amarelas”, tudo assim disposto, sem vírgula, sugerindo a composição bêbada, mas dinâmica, da imagem do tumulto da rua na experiência da vida do Rio da década de 20.

Drummond sempre deixou muito claro em suas crônicas e poesias a sua paixão pelo cinema e o seu vício semanal pelas projeções da sétima arte. Talvez isso tenha lhe dado certo senso plástico e estrutural dos procedimentos ainda em estágio de descoberta pela novidade inventada, naquele tempo ainda recentemente, pelos irmãos Lumière. Drummond também nunca escondeu a sua admiração por figuras célebres do cinema, como Greta Garbo e o irônico, *gauche* e esperto diretor e personagem de *Tempos modernos*, a este inclusive dedicou um longo poema intitulado “Ao homem do povo Charles Chaplin”, publicado em *Rosa do povo*. Mas a obra do poeta não se confunde com fotografia nem com cinema, é antes um trabalho de ação e resistência na história do presente, como ele próprio sempre assumiu. Sua poesia se aproveita de recursos de outras linguagens para configurar uma revisão particular da sua própria história, de sua tradição e de seu mundo. Drummond incorpora procedimentos técnicos caros ao século das imagens para reconstruir, a contrapelo, a história deste mesmo século.

## Notas

<sup>1</sup> DRUMMOND, Carlos Drummond de. “Sentimento do mundo”. In: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 73.

<sup>2</sup> SONTAG, Susan. “Na caverna de Platão”. In: *Ensaaios sobre fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986. (Arte e Sociedade), p. 18.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>4</sup> DRUMMOND, Carlos Drummond de. “Sentimento do mundo”. *Op. cit.*, p. 83.

<sup>5</sup> DRUMMOND, Carlos Drummond de. “Lição de coisas”. In: *Poesia completa*. *Op. cit.*, p. 488.

<sup>6</sup> DRUMMOND, Carlos Drummond de. “Sentimento do mundo”. *Op. cit.*, p. 45.

<sup>7</sup> DRUMMOND, Carlos Drummond de. “Rosa do povo”. *Op. cit.*, p. 182.

<sup>8</sup> BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v. 1), p. 91–107.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>10</sup> “Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. O observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho”. *Ibid.*, p. 110). A aura, portanto, atribui um caráter sagrado e único ao que envolve.

<sup>11</sup> Ibid, p. 94.

<sup>12</sup> Ibid, p. 99.

<sup>13</sup> Poema “Diante das fotos de Evaristo Teixeira”. DRUMMOND, Carlos Drummond de. “Amar se aprende amando”. In: *Poesia completa*. Op. cit., p. 1297.

<sup>14</sup> BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit., p. 222.

<sup>15</sup> Ibid., p. 106.

<sup>16</sup> Ibid., p. 105.

<sup>17</sup> Ibid., p. 106.

<sup>18</sup> MAIA, Paulo *et alii*. “MAR AMARO – Prática audiovisual como prática de educação e trabalho”. *UFRJ-MAR em Revista*. 1 (194): 10-22. Rio de Janeiro, jan-mar. 2008. (no prelo). Sobre o filme e o Colégio: Marcos Henrique dos Reis, professor de Comunicação Audiovisual no Colégio, tem contribuído muito tanto no desenvolvimento do documentário quando nas questões sobre fotografia acerca dos quais aqui se tecem comentários arriscados. Colégio de Pescadores é como se chama a instituição aqui referida. Trata-se, este colégio, de uma parceria entre o Núcleo de Desenvolvimento Social (nedes-ufrj), Núcleo Interdisciplinar UFRJ-MAR e a Prefeitura de Macaé, parceria cujo objetivo é desenvolver uma instituição de ensino integral com o foco na educação baseada em projetos de caráter interdisciplinar e na orientação tutorial dos alunos, sempre relacionando educação e trabalho. A orientação dos alunos da escola é feita por alunos em fase final de formação acadêmica de diversas faculdades da UFRJ e coordenados por professores de suas respectivas áreas.

<sup>19</sup> SONTAG, Susan. “Na caverna de Platão”. Op. cit., p. 102.

<sup>20</sup> Este trecho é de Goethe e foi citado em BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. Op. cit., p. 103.

## Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. “A pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1), p. 91-107.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DRUMMOND, Carlos. “Sentimento do mundo”. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

\_\_\_\_\_. *Reunião Drummond – 10 livros de poesia*. Introd. Antonio Houaiss. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

MAIA, Paulo C.; ZILLER, Eleonora C.; MARTINS, Luis H.; BONETTI, Marcos A. “MAR AMARO – Prática audiovisual como prática de educação e trabalho”. *UFRJ-MAR em Revista* 1 (194): 10-22. Rio de Janeiro, jan-mar. 2008 (no prelo).

SONTAG, Susan. Na caverna de Platão. In: *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986. (Arte e Sociedade).



*Resumo*

Tautologia e revelação, as fotografias sempre se ressignificam fora de contexto. Entretanto, a visão sobre elas perde a passividade na medida em que se conhecem as suas condições de produção. A partir dos poemas “Os mortos de sobrecasaca” e “Retrato de família”, talvez se possa afirmar que haja uma apropriação do mecanismo técnico da produção de imagens no procedimento poético de Carlos Drummond. Não é novidade falar da importância do olhar como metáfora na sua poesia, o que se acredita novo é ver a dinâmica dessa metáfora na sua forma poética, principalmente através do recurso do enquadramento e do zoom de que se vale o poeta, por exemplo, na análise do retrato familiar. “Arrancar a tradição do conformismo” e “escovar a história a contrapelo” são duas das teses sobre o conceito da história formuladas por Benjamin em 1940, no mesmo momento em que o conformismo fascista arrancava da tradição o direito de uma outra história ser escrita. Havia uma disposição revolucionária até a década de quarenta e é nesta época que Drummond publica *Sentimento do mundo* e *Rosa do povo* onde estão os dois poemas analisados. A crença na revelação de uma outra história e a certeza da necessidade de disposição revolucionária no esforço revelador justificam o procedimento poético sugerido na sua poesia.

*Palavras-chave*

forma poética em Drummond, fotografia, história a contrapelo.

*Recebido para publicação em**Abstract*

At the same time tautology and revelation, photographs always find new meanings when placed out of context. However, our vision of them ends up losing its passivity as the conditions of their production become known. Based on the poems “Os mortos de sobrecasaca” and “Retrato de família”, it might be possible to assert that there is an appropriation of the technical means used to produce images in Carlos Drummond de Andrade’s poetical process. It is not novel to talk about the importance of the point of view as metaphor in Drummond de Andrade’s poems. What is thought to be novel is to see the dynamics of this metaphor within his poetic form, especially through the use of framing and the zoom for example, in the analysis of the family portrait. “To wrest tradition away from conformism” and “to go through history in the wrong direction” are two propositions about the concept of history formulated in 1940 by Walter Benjamin, as fascist conformism was wresting from tradition the right for another history to be written. It is in the 1940’s, a time replete with revolutionary disposition, that Carlos Drummond de Andrade published *Sentimento do mundo* and *Rosa do povo*, where the two poems analysed here can be found. The belief that another history can be revealed and the need for a revolutionary disposition in the revealing process justify the poetic process suggested in his poetry.

*Key words*

poetical process in Drummond, photographs, another history.

*Aceito em*

