

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### INCIDÊNCIAS FOTOGRÁFICAS NA POESIA DE DRUMMOND

Thayane Morais Silva<sup>1</sup> (CEFET-MG)  
e Luiz Henrique Carvalho Penido<sup>2</sup> (UFMG)

RESUMO: Neste trabalho, propomos estudar dois poemas de Carlos Drummond de Andrade, “Evocação mariana” e “Retrato de família”, a fim de identificar as cadeias metonímicas e metafóricas do poema enquanto figurações fotográficas. Em “Retrato de família”, a metonímia se configura como uma força específica provocada pelo *punctum*, enquanto as metáforas correspondem às transfigurações das impressões do poeta diante do retrato. No poema “Evocação mariana”, a visão do poeta é semelhante à visão do fotógrafo e, nesse sentido, a palavra poética é um dispositivo visual utilizado para mediar as figurações de sentido.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; literatura enquanto fotografia; metonímia; metáfora.

#### INTRODUÇÃO

Conforme Susan Sontag, o etos da poesia moderna se aproxima bastante do etos da fotografia, vez que a poesia moderna “definiu-se cada vez mais como uma atividade ligada ao visual. O compromisso da poesia com o concreto e com a autonomia da linguagem do poema corresponde ao compromisso da fotografia com a visão pura” (Sontag 2004: 57). De fato, ambas, a poesia moderna e a fotografia, assumem um compromisso que enlaça unidade como compromisso interno de purificação das formas, de autonomia radical – a uma poesia purificada corresponde a visão pura da fotografia –; e descontinuidade, a capacidade de apanhar do fluxo contínuo um ponto intensivo, singular. Em outras palavras, poesia moderna e fotografia assumem o compromisso, pela própria economia interna e através dela, da busca por uma relação que já se encontra etimologicamente presente na figuração: o de fazer ver na e pela forma, através e na própria figura. O resultado, radicalmente autônomo e autofun-

---

1 <http://lattes.cnpq.br/3653355354950684> - thayanemsoo@gmail.com

2 <http://lattes.cnpq.br/2657102355923563> - luizpenido@gmail.com

dado, como sabemos, é essa paradoxal consciência crítica, que Antoine Compagnon considera como “a condição de uma modernidade que não reconhece mais nenhuma exterioridade em relação à sua arte, nenhum código nem assunto, e que deve, pois, fazer ela mesma suas regras, modelos e critérios” (1996: 29). As sucessivas vanguardas do séc. XX constituem-se, assim, em uma sucessão de propostas marcadas pelo símbolo negativo à exterioridade, enquanto, paradoxalmente, estabelecem, em âmbitos cada vez mais restritos, as orientações de um construtivismo interno radical. Nesse bojo de relações deve-se entender, portanto, os compromissos comuns assumidos em maior ou menor grau por poesia e fotografia no decorrer do séc. XX: simultaneamente purificação ontológica e formal.

Em Drummond, essa crise se transforma na mescla de elementos, ou mesmo em um pêndulo móvel que ora assume características estéticas radicais, ora abre mão da experimentação e, assim, recolhe formas poéticas tradicionais; às vezes, retrocede ao trabalho nostálgico da memória e da recolha sensível. Em outros momentos, avança sobre a experimentação das formas; entre o poético construtivo e o antipoético iconoclasta, contrabalançando-se continuamente. A duplicidade dessa condição repercute, de um lado, as circunstâncias históricas que urgem ao poeta uma resposta, em se tratando, sobretudo, de uma poética que atravessou um século de profundas transformações políticas e sociais. Por outro lado, invoca a condição ambivalente de uma modernidade tardia, truncada e inacabada, característica dos países periféricos. Para citar uma obra exemplar nesse sentido, *Claro enigma* (1951), livro de poemas escrito no pós-guerra – resultado da *mauvaise conscience* criativa – como quer o julgamento de Pignatari (2004: 100), ao apontar certa “inconsciência” da crise da poesia em Drummond de que é testemunha. No entender de Pignatari, a “confusa” recolha anterior de poemas presente em *Poesia* (1935-1942) realiza mais uma vez um reposicionamento, agora voltando-se para formas tradicionais como o soneto e afastando-se de alguns corolários da estética modernista sem, no entanto, abandonar o isomorfismo forma-conteúdo – forma-no-conteúdo, conteúdo-na-forma ainda recorrendo a Pignatari – como condição do fazer poético. A paradoxal negação da exterioridade que é, como já dissemos, purificação poética e que atrela fotografia e poesia modernas a um destino comum. Em Drummond, a retomada de formas poéticas tradicionais não suprime a prática poética de um olhar renovado sobre essas próprias formas e através delas. O mesmo pode-se dizer dos poemas de *A rosa do povo* (1945), em que o poeta dá o que Pignatari chama de “salto participante”, porém, sem excluir um cuidadoso artesanato formal.

A despeito dessas discussões introdutórias que caberiam em uma discussão mais ampla, neste artigo, propomos analisar a articulação palavra-imagem a partir das figurações metafóricas e metonímicas, que, como veremos, são figurações poéticas muito comuns no ato fotográfico. Para cumprir tal tarefa, recortaremos dois poemas de Carlos Drummond de Andrade: “Evocação mariana” e “Retrato de família”, a fim de identificar as cadeias metonímicas e metafóricas do poema enquanto figurações fotográficas. Em “Retrato de família”, a metonímia se configura como uma força específica provocada pelo *punctum*, enquanto as metáforas correspondem às transfigurações das impressões do poeta diante do retrato. Em “Evocação mariana”, a

visão do poeta é semelhante à visão do fotógrafo e, nesse sentido, a palavra poética é um dispositivo visual utilizado para mediar as figurações de sentido.

Todorov, em *Literatura y Significación* (1971: 234), considera que a linguagem figurada seja um mecanismo da poesia, e, dessa forma, a conotação é tida como um recurso da linguagem que tenciona o sentido para o obscurantismo e para a opacidade. Em meio a essa afirmação, Todorov identifica uma contradição, pois, ao mesmo tempo em que a função da linguagem figurada é tornar presente o próprio discurso, ela também torna presente as coisas descritas e camufla o discurso. Assim, o autor sugere que a linguagem literária seja de fato uma via de mão dupla, no entanto, sua característica mais importante é a de suprimir a realidade das coisas, fazendo com que as palavras não sejam denotativas do real, mas sim, referências do imaginário. Por essa via de acesso aberta pela linguagem literária, é possível reconhecê-la antes como construtivista do que como refletiva; já que ela abre ao imaginário das formas possíveis mais do que à “re-presentação” das formas vistas, torna presente, paradoxalmente, pela primeira vez, o já visto e, por isso mesmo, ressignifica o próprio mundo a que pretensamente deveria prestar contas. A linguagem a serviço da poesia tem duplo poder de transformação: instaura uma língua dentro da língua, língua estrangeira no comum, avessa ao uso instrumental ou puramente icônico, bem como mobiliza a exterioridade “interiorizando-a”, isto é, o fato externo é transubstanciado pela configuração interna. O mundo transubstanciado em linguagem, mundo-linguagem, é o campo crítico da palavra poética.

Com essa definição, pensamos afastar a ideia de que as figurações poéticas sejam uma mescla de referências psíquicas e de coisas do mundo exterior, formadas através de processos metalinguísticos e cognitivos. Acompanhando Bosi, a imagem poética na poesia moderna “já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina, nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada” (1977: 20). Pura exterioridade, a poesia se oferece apenas para o poeta que “penetra surdamente no reino das palavras” à procura dos “poemas que esperam ser escritos” (Andrade 2000: 13), à procura da palavra purificada pelo trabalho denso da escrita. A articulação entre, de um lado, a palavra arrancada do estado de latência da linguagem, purificada pelo trabalho do poeta, e a “visão pura” da fotografia, constitui o ponto de encontro no qual pretendemos sustentar nossa análise. De fato, assim como o poeta transubstancia a realidade, o fotógrafo, por meios diferentes, realiza também uma apropriação do objeto fotografado, transubstanciando aquele ente externo no seu resultado-imagem, tornando-o “o próprio” da fotografia, afastada de qualquer intenção puramente representativa. E é no âmbito dessa apropriação que pensamos as figurações metafóricas e metonímicas.

Consoante Barthes (1984), compreendemos que a metonímia, na fotografia, seja uma espécie de força provocada pelo *punctum*. Adiante, veremos como a representação do espaço na poesia tende a ser similar à representação do espaço na fotografia. Em “Evocação mariana”, a representação metonímica do espaço é indiciária, na medida em que pressupõe técnicas de recorte e enquadramento. Todavia, a representação espacial em “Retrato de família” é metonímica e é força, já que produz re-

ferências indiciárias, correlatas das lembranças do poeta. Dubois (1993) compreende a metáfora fotográfica como manipulações psíquicas mediadoras do ato fotográfico; para ele, a foto será sempre, em boa parte, “uma imagem mental” (1993: 326). Tal definição não está, como se sabe, aquém das conceituações específicas elaboradas pelos teóricos da literatura, considerando que, para Culler a metáfora seja “uma versão de um modo básico de conhecimento” (Culler 1999: 74), –no sentido cognitivo do termo. Finalmente, o que nos habilita a tomar tais figurações na poesia como processos muito comuns ao ato fotográfico é também o que nos motiva a nomeá-las incidências fotográficas na poesia de Drummond.

## RETRATO DE FAMÍLIA

Segundo Lima (1995), a tematização da morte se sobressai na poesia de *A Rosa do Povo*, livro do qual consta o poema “Retrato de família”. Para esse autor, o tempo apreendido no círculo da traça, da poeira, da morte e da cicatriz são matérias dignas do talento drummondiano. Ademais, observamos que esses temas exponenciais da poesia de *A Rosa do Povo* parecem transitar em um espaço/tempo pessoal, sugerindo uma certa diferença em relação aos outros poemas do livro, cuja matéria social já foi abordada por inúmeras investigações literárias.

Como se sabe, o valor da morte e da fotografia possuem interseções culturais bastante cristalizadas. É comum que as fotografias de pessoas que já faleceram se transformem em objetos voluntários de recordação/reconhecimento mantidos exclusivamente por valores sentimentais em álbuns de família, porta-retratos entre outros suportes. Segundo Halbwachs reconhecer por imagens “é reencontrar as ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos” (2006: 55). É nesse sentido que as metáforas do poema surgem como resultado de uma fusão entre a virtualidade da fotografia e as impressões sentimentais que se têm em relação aos rostos e aos lugares representados.

No poema “Retrato de família” vemos confluir os temas que se destacam na poesia de *A Rosa do Povo* de modo que a ideia de morte, de tempo e de tradição familiar incidam diretamente na materialidade de uma fotografia. Grosso modo, o poema é feito das impressões aguçadas ante o retrato familiar. Portanto, seguiremos nossa leitura com o objetivo de identificar as figurações de sentido e de pensamento que estruturam a imagem poética.

O fotográfico “é uma verdadeira categoria do pensamento, absolutamente singular e que introduz uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer” (Dubois 1993: 60). Conforme Barthes, o referente da fotografia é a ordem fundadora da fotografia. Portanto, o referente possui um duplo valor: o de realidade e o de passado: “jamais posso negar que a coisa esteve lá” (1984: 115). Diante das definições acima, entendemos que o fotográfico, ou seja, o que antecede à formação fotográfica e o que a fotografia, já materializada, produzem no espectador envolvem relações sígnicas, temporais e cognitivas do pensamento. E, nesse

processo, o referente da fotografia deve ser considerado em sua realidade passada, essa presença não-presença dupla que marca a ambivalência da fotografia.

“Este retrato de família / está um tanto empoeirado. / Já não se vê no rosto do pai / quanto dinheiro ele ganhou” (Andrade 2000: 130) - há nesse trecho uma ambiguidade interessante entre o momento da fotografia, um presente-passado que o aparato técnico recolhe em seu instante singular, e o envelhecimento do próprio meio, indicando o apagamento daquele instante em uma realocação da própria ordem fundadora do ato fotográfico. O mesmo se pode dizer do trecho: “Nas mãos dos tios não se percebem / as viagens que ambos fizeram. / A avó ficou lisa, amarela, / sem memórias da monarquia” (Andrade 2000: 130); em que o amarelado gira a percepção fazendo cruzar o tempo original da foto, o tempo da percepção, o tempo da deterioração material da película fotográfica e outro, anterior, que recorre à memória, convergindo passados múltiplos com o instante presente da percepção.

Soma-se a isso o fato de que a fotografia enquanto objeto familiar desencadeia a memória involuntária do espectador, que irá transformar suas impressões familiares em figuras metafóricas: “a avó ficou lisa, amarela, / sem memórias da monarquia”. Nesse processo a palavra supera o próprio visível, embora, em nenhum momento, se desvincule da pura visualidade. É como se as memórias do espectador fossem transformadas na medida em que, diante das referências familiares da fotografia, exista algo que precisa ser relatado sobre a temporalidade circunstancial da fotografia, em consonância com o passado lembrado e o próprio tempo da fotografia.

O vínculo que a memória do espectador da fotografia estabelece com a palavra poética também parece ser indiciário e metonímico. Tal relação é que transforma a contemplação da fotografia familiar em poesia. Ou, na esteira de Dubois (1993: 72), “por extensão metonímica, de acordo com a lógica da contiguidade, esse traço de unidade referencial vai caracterizar também a relação que se estabelece entre o signo e objeto”. Assim, na estrofe “Os meninos, como estão mudados / O rosto de Pedro é tranquilo / usou os melhores sonhos. / E João não é mais mentiroso” (Andrade 2000: 131), notamos que os referentes da fotografia, os parentes Pedro e João, são signos indiciários e não iconológicos, na medida em que se apresentam na visão do espectador como figuras parciais, sujeitas a serem modificadas pelas lembranças. Portanto, a ideia de espectador em *Retratos de família* se apresenta como um provável resultado do que ocorre quando o *punctum* fotográfico, desenvolvido por Barthes (1984), causa o efeito pungidor da fotografia.

Segundo Barthes (1984), a fotografia possui uma “força constativa”, e o constativo na foto incide sobre o tempo. Assim, entendemos que o referente da fotografia deve ser considerado em sua presença real, situada naquele lugar e tempo em que se referenciou tal objeto por meio do ato fotográfico. Os versos abaixo são correlatos dessa força constativa do tempo, a qual impulsiona e induz a metaforização dos entes e dos lugares familiares:

Os meninos, como estão mudados.  
O rosto de Pedro é tranquilo,

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 nevoa.  
(Andrade 2000: 131)

Com efeito, em “Retrato de família” a contingência temporal, a que Barthes submete a fotografia, tem por função pungir a percepção do poeta. Ademais, o poeta demonstra ter consciência de que o tempo é um inevitável dispositivo ótico passível de ser apreendido pela fotografia: “

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.  
(Andrade 2000: 131)

Barthes afirma: “Por mais fulgurante que seja, o *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão” (1984: 73); tal é essa força metonímica que faz com que o espectador, quando familiarizado com os objetos e lugares da foto, acrescente alguma coisa à fotografia. Nesse sentido, o poema “Retrato de família” como um todo é uma figuração contínua de acréscimos imagéticos, de deflagrações metonímicas e de cadeias metafóricas, que sistematizam a percepção fotográfica por meio de palavras. É assim que o poema drummondiano assume a função do *punctum* fotográfico e, finalmente, refina a sua inquietude diante da morte significada no retrato: essa estranha ideia de família viajando através da carne.

### “EVOCAÇÃO MARIANA”

A poesia contida de *Claro Enigma* é, segundo Lima (1995: 174), uma poesia entediada dos acontecimentos, sintomática das reações provocadas pelas circunvoluções pós-traumáticas da “guerra fria”. Para tais críticos, esse é o sentido que advém da epígrafe dada ao livro de Drummond “*Les événements m’ennuient*”, verso de Paul Valéry. Segundo Lima, a sensibilidade da poesia de *Claro Enigma* possui uma apreensão realista, que pode ser entendida como a angústia que embala a linguagem poética,

e que faz reverberar os matizes históricos através da imaginação do poeta. É nesse sentido que a linguagem poética drummondiana é tida como realista. Como veremos, em “Evocação mariana”, um dos poemas do livro *Claro Enigma*, trata-se do realismo em relação à linguagem – “pela ativação de práxis que desvela, no texto, novas perspectivas contidas no objeto-palavra” (Lima 1995: 45).

Jakobson (1992: 119) identificou que as relações existentes entre a palavra e o mundo não são exclusivas da linguagem verbal. Assim, ele assume haver traços poéticos que não pertencem apenas à ciência da linguagem, mas também a outros sistemas semióticos. Por isso, a literatura enquanto fotografia se apresenta como uma relação semiótica, de modo que ambas podem ser comparadas na medida. Nesse sentido, o uso do conceito de metonímia estabelecido por Jakobson e por Barthes não é exclusivo da semiose conotativa da palavra, uma vez que tal uso é também atribuído à imagem fotográfica.

Em “Evocação mariana”, a atuação do fotógrafo e do poeta são semelhantes em relação às experiências com os objetos internos, e em relação à apropriação e à mediação da realidade. Assim, a primeira aproximação que podemos identificar entre esses dois produtos da linguagem, visual e escrita, se estabelece por meio da figuração metonímica. O caráter metonímico da poesia e da fotografia surge nos esquemas sígnicos indiciários, na medida em que tanto as imagens poéticas de “Evocação mariana”, como as imagens fotográficas, aqui consideradas de um modo geral, conservam “uma força constativa ligada ao tempo, não ao objeto, cujo poder de autenticação excede o da representação” (Joly 2005: 88).

Leiamos a estrofe inicial de “Evocação mariana”:

A igreja era grande e pobre.  
Os altares, humildes.  
Havia poucas flores.  
Eram flores de horta.  
Sob a luz fraca, na sombra esculpida  
(quais as imagens e quais os fiéis?)  
ficávamos  
(Andrade 1995: 75)

Observamos que essa estrofe se sistematiza em figurações e impressões metonímicas, na medida em que a descrição maximizada da igreja é substituída posteriormente por objetos minimizados, os quais são ajuntados às percepções adjetivas do poeta: humildes, poucas, fraca. É nessa lógica que os versos em conjunto parecem ser um ato fotográfico, muito bem sistematizado – ora por cortes e enquadramento, ora por minimizações e maximizações. Sobretudo, a visão do poeta corresponde à própria incidência luminosa da fotografia, já que, sem a presença de luzes e de sombra no interior da igreja, seriam impossíveis de ser contempladas: “Sob a luz fraca, na sombra esculpida / (quais as imagens e quais os fiéis?) / ficávamos.”

Conforme Sontag (2004: 16), somente a manipulação figurada da linguagem, ou uma técnica de “enquadramento diverso” podem fazer com que o estranhamento prevaleça em meio a banalidade das coisas. O olhar do poeta, assim como o olhar do fotógrafo “singulariza o objeto e o liberta das camadas convencionais e do uso instrumental que dele se fez e faz” (Bosi 1996: 30). Vejamos a seguinte estrofe:

Do padre cansado o murmúrio de reza  
Subia às tábuas do forro,  
batia no púlpito seco,  
entranhava-se na onda, minúscula e forte, de incenso,  
perdia-se  
(Andrade 1995: 75)

A cena que essa estrofe entrevê conserva uma relação temporal e espacial com o acontecimento da estrofe anterior. No início havia a descrição sutil e objetiva da igreja e das flores: “grande e pobre”, “eram flores de horta”. Assim, a ideia de pobreza que se tem da igreja parece convergir para os demais objetos que nela se encontram: tábuas de forro e púlpito seco. Sutilmente, o olhar do poeta transforma a realidade bruta do lugar em um lapidado estranhamento, provocado pela peculiaridade do seu olhar em relação à descrição daqueles objetos, que, em seguida, continuarão sendo descritos para sugerir a ideia da missa. Chamamos esse processo de metonímico porque a palavra do poeta e o referente ao qual ela está ligada se estabelecem enquanto relação de contiguidade. Naturalmente, a força semântica das palavras converge para a descrição de uma cerimônia religiosa, a missa, desconstruída pela ótica do poeta.

Nas estrofes finais de “Evocação mariana” as palavras enquanto imagens metonímicas passam a ser metafóricas, pois que a relação de contiguidade que antes estruturava a significação poética é subestimada por relações maiores – transitórias e de similaridade. A visibilidade da espessa onda de incenso é resgatada para interceptar as ondas sonoras, dando-nos uma figuração sinestésica que afeta o olfato e a audição. Assim, a relação do poeta com a palavra poética faz emergir a espiritualidade da cerimônia religiosa e a eternização das almas:

Não, não se perdia...  
Desatava-se do coro a música deliciosa  
(que esperas ouvir à hora da morte, ou depois da morte, nas  
campinas do ar)  
e dessa música surgiam meninas – a alvura mesma –cantando.  
De seu peso terrestre a nave libertada,  
como do tempo atroz imunes nossas almas,  
flutuávamos  
no canto matinal, sobre a treva do vale.  
(Andrade 1995: 76)



Quando pensamos a metáfora como “competência mental” (Lakoff 1992: 1), compreendemos que a atitude de metaforizar as coisas visíveis através da palavra, no caso da poesia, corresponde a um processo não objetivo. Está bem claro que ondulação sonora do coro da igreja e as ondas do incenso só alcançam o efeito sinestésico que o poeta consegue metaforizar por meio de sua experiência consciente com a linguagem e com o mundo. Por isso, a ideia cognitivista da metáfora parece ser a única que consegue explicar as relações abstratas do pensamento que (re)significam o tempo, as almas, a nave da igreja e o incenso no poema de Drummond. Ademais, na concepção de Lakoff, as metáforas envolvem inferências espaciais e temporais, o que pode ser compreendido como procedimentos psíquicos que reúnem imagens mentais que se formam a partir de coisas abstratas como a ideia poética de tempo. Para Dubois, a metáfora não é um recurso, mas um acontecimento inevitável da fotografia, e: “É o fotógrafo que faz passar as imagens latentes ao estado de imagens manifestas, estas podendo ser imagens (ou lembranças) de projeção, imagens deslocadas, transferidas, manipuladas, condensadas por todas as formas de trabalho da dinâmica psíquica” (Dubois 1993: 321).

Diante dessa questão, observamos que o poeta de “Evocação mariana” como maquina fotográfica também é capaz de figurar, desfigurar e transfigurar imagens, em uma contínua sistematização objetiva e subjetiva.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideradas enquanto figurações de sentido comuns ao ato fotográfico, o valor metafórico e metonímico que extraímos dos dois poemas são valores cognitivos. Em relação ao *punctum* de Barthes, o teor cognitivo da fotografia observada pode ser tanto recordação, no sentido proustiano, como qualquer outro conhecimento que vai atrair o espectador à fotografia.

A partir da análise desses dois poemas, entendemos que a literatura enquanto fotografia pode ser uma questão semântica, pela qual as figurações da linguagem seriam processos comuns à linguagem verbal e à linguagem não verbal. Em “Retrato de família”, a poesia assume a figuração de um quase completo ato fotográfico, já que o único elemento ausente é a figura do fotógrafo. Todavia, o poema contempla tanto a ideia de retrato familiar, quanto a ideia de espectador, o que nos permitiu identificar na poesia o próprio sentido de força metonímica – estudada por Barthes em *A câmara clara*. Assim, a novidade em apreender o ato fotográfico na poesia drummondiana está nessa atividade imagética do poeta, que, na busca indiciária com o referente, irá recorrer a lembranças diante da foto. São essas mesmas lembranças que irão incidir nas cadeias metafóricas do poema-retrato. Insatisfeito com a temporalidade petrificada da fotografia, o poeta, também em busca da poesia, transforma todos aqueles parentes e o jardim em que se encontravam em pretensos indícios de uma experiência passada, real ou imaginária.

A poesia de “Evocação mariana” se assemelha a um pequeno álbum de fotografias de cidade. Nela, segundo a análise apresentada, encontramos encadeamentos metonímicos, pelos quais a ideia que se tem da cidade se apresenta em forma de recorte; e encadeamentos metafóricos, através dos quais a espiritualidade religiosa só pode ser apreendida por sistematizações do pensamento, estritamente vinculadas à consciência do poeta.

Notamos que “Evocação mariana” enquanto fotografia se define em duas fases. A primeira é metonímica, visto que preserva a relação contígua da cidade e da religiosidade com suas representações, culminando no enquadramento dos objetos, através da palavra. Por outro lado, o poema em questão também assume relações metafóricas com o campo visível. Vimos que as metáforas que transformam um simples coro ou uma fumaça de incenso em imagens poéticas equivalem aos procedimentos de condensação da imagem, assim definidos por Dubois em seu livro aqui citado; são procedimentos também metafóricos, que transformam o espaço e o tempo em imagens fotográficas. Ademais, observamos que a apreensão da força indiciária da metonímia do poema também é um processo cognitivo. Recortar os objetos de uma igreja mineira e fazer com que eles se relacionem em contiguidade com os referentes cortados, tal como os referentes da fotografia, implica um saber específico sobre o que pode e o que não pode ser indiciário.

#### OBRAS CITADAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. *Claro enigma*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

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

BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

JAKOBSON, Roman. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. Trad. Mónica Mansour. México: FCE, 1992.

JOLY, Martine. *A imagem e os signos*. Lisboa: Edições 70, 2005.

LAKOFF, Georg. “The Contemporary Theory of Metaphor”. Andrew Ortony, org. *Metaphor and thought*. 2 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 202-251.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê, 2004.

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

TODOROV, Tzvetan. *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta, 1971.

#### PHOTOGRAPHIC EFFECTS ON TWO POEMS BY DRUMMOND

ABSTRACT: In this paper, we propose to study two poems by Carlos Drummond de Andrade, *Evocação mariana* and *Retrato de família*, in order to identify the metonymic and metaphorical chains of the poem as photographic's figurations. In *Retratos de Família* metonymy is configured as a specific force caused by the punctum while metaphors correspond to the transfiguration of the feeling of the poet on the picture. In the poem *Evocação mariana*, the poet's vision is similar to the photographer's vision. Therefore, the poetic word is a visual device used to mediate figurations.

KEYWORDS: Brazilian poetry; literature as photography; metonymy; metaphor.

Recebido em 30 de junho de 2016; aprovado em 20 de dezembro de 2016.