

Transgeracionalidade em “Retrato de Família”, de Carlos Drummond de Andrade, sob a perspectiva da Psicanálise

Transgenerationality in Carlos Drummond de Andrade’s “Retrato de Família” from a Psychoanalytic Perspective

Sizue Itho

Universidade Federal do Espírito Santo
(UFES) | Vitória | ES | BR
sizueitho.psi@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-5894-4107>

Nelson Martinelli Filho

Universidade Federal do Espírito Santo
(UFES) | Vitória | ES | BR
nelsonmfilho@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6956-5400>

Resumo: Este artigo propõe vincular “Retrato de família” (1945), de Carlos Drummond de Andrade, ao conceito de transgeracionalidade, entendendo a poesia como um registro da transmissão psíquica do trauma histórico e social. Esta conexão estabelece o poema não apenas como arte, mas como um organismo vivo onde o silêncio das gerações passadas encontra uma forma de manifestação. Tal abordagem baseia-se em Freud, que introduz a herança arcaica, e em Lacan, que explica o inconsciente determinado pelo discurso do Outro, onde o que não foi simbolizado por uma geração retorna como lacuna simbólica para a seguinte. O poema em tela, pois, atua como metáfora central desse inconsciente, onde o corpo individual é o portador da herança. As contribuições, entre outras, de Susan Sontag sobre a fotografia melan-cólica e de Walter Benjamin sobre o “efeito de choque” da imagem, fixando-a como uma “dialética na imobilidade”, aprofundam a reflexão sobre tempo e memória.

Palavras-chave: transgeracionalidade; herança arcaica; inconsciente; Drummond; memória.

Abstract: This article proposes linking Carlos Drummond de Andrade’s *A rosa do povo* (1945) to the concept of trans-generationality, understanding poetry as a record of the psychic transmission of historical and social trauma. This approach is based on Freud, who introduces archaic inheritance, and Lacan, who explains the unconscious as determined by the discourse of the Other, where what was not symbolized by one generation returns as a symbolic gap to the next. The poem “Retrato de família” acts as a central metaphor for this unconscious, where



the individual body is the bearer of the inheritance. The contributions of Susan Sontag on melancholic photography and Walter Benjamin on the “shock effect” of the image, which fixes it as a “dialectic in immobility,” deepen the reflection on time and memory.

Keywords: transgenerationality; archaic inheritance; unconscious; Drummond; memory.

1 Introdução

Em 2025, celebra-se o aniversário de 80 anos de uma das obras-primas da literatura brasileira, *A rosa do povo* (1945), de Carlos Drummond de Andrade. Publicado no final da Segunda Guerra Mundial, essa obra foi fortemente influenciada por este conflito, pela ascensão nazifascista e pela ditadura do Estado Novo, que chegaria ao fim naquele mesmo ano no Brasil. Lizandro Carlos Calegari (2012) defende em seu artigo que Carlos Drummond de Andrade elegeu, nessa produção, “aspectos que gravitavam em torno da guerra, da violência, da morte, da melancolia, da fragmentação da experiência, da descontinuidade do tempo, dentre as marcas do contexto histórico” (Caligari, 2012, p. 194) e, desse modo, representou uma sociedade dilacerada.

O livro, portanto, não é apenas um marco poético, mas um registro da transmissão psíquica do trauma histórico e trauma social, como defende Maria Rita Kehl no artigo em que articula trauma e ditadura: “Se o trauma, por sua própria definição de real não simbolizado, produz efeitos sintomáticos de repetição, as tentativas de esquecer os eventos traumáticos coletivos resultam em sintoma social” (Kehl, 2010, p. 126). A poesia de Drummond emerge aqui como uma espécie de pele, onde as cicatrizes históricas e familiares se tornam visíveis. Nesse sentido, a obra de Drummond ressoa com o que a psicanálise chama de legado fantasmático, sendo a transmissão de conteúdos inconscientes, desejos, conflitos ou traumas que permanecem na psique de geração em geração.

Em *Totem e Tabu* (2012), Sigmund Freud diz que “Supomos, principalmente, que a consciência da culpa por um ato persiste através de milênios e continua a influir em gerações que nada podiam saber desse ato” (Freud, 2012, p. 239), sugerindo que os traumas e desejos reprimidos podem ser transmitidos por meio de símbolos e narrativas familiares, formando um legado psíquico. Se os processos psíquicos não continuassem de uma geração para a seguinte, se cada uma tivesse que adquirir de novo seu posicionamento ante a vida, não haveria progresso nesse campo e quase nenhum desenvolvimento (Freud, 2012, p. 240). Esse legado pode se manifestar através de fantasmas, figuras, símbolos ou memórias que influenciam o comportamento, as emoções e as neuroses dos indivíduos de modo inconsciente. O poema de Drummond atua, assim, como o receptáculo dessa herança, transformando o *fantasma* do passado em verso presente.

Freud introduziu o conceito de herança arcaica para explicar a existência de conteúdos psíquicos que não foram adquiridos individualmente, mas sim herdados da história da espécie. Certos eventos traumáticos da história da humanidade deixaram marcas indeléveis, que são transmitidas de forma inconsciente. Freud nos mostra que essas marcas seriam como

“resíduos mnêmicos”, predisposições que influenciam a psique do indivíduo, mesmo que ele não tenha tido uma experiência direta com o evento original. Além disso, o sonho faz surgir conteúdos que não podem se originar nem da vida adulta nem da infância esquecida do sonhador. Somos obrigados a vê-los como parte da herança arcaica que a criança traz ao mundo antes de qualquer experiência própria, influenciada pelas vivências dos ancestrais. Acharmos as contrapartidas desse material filogenético nos mais velhos mitos e nos costumes remanescentes da humanidade (Freud, 1996, p. 218).

Jacques Lacan, por sua vez, retoma a ideia de que o inconsciente é estruturado como uma linguagem e que os fantasmas funcionam como figuras do inconsciente que representam desejos reprimidos, muitas vezes herdados. O fantasma, na teoria lacaniana, é a forma essencial como cada pessoa organiza seu desejo e lida com o fato de que a satisfação total é impossível. Ele age separando o indivíduo de algo que ele sente ter perdido, que o ligava de modo total à mãe ou ao Outro. Ao aceitar que essa perda é real e ao entrar na linguagem, a ausência desse algo se transforma no que impulsiona o desejo. O fantasma seria então uma espécie de fórmula capaz de defender a pessoa da ideia de completude (que a levaria, pois, à loucura), criando uma moldura suportável para a realidade, permitindo o surgimento de um desejo próprio e possibilitando o convívio social.

Atentemos para os versos “A moldura deste retrato / em vão prende suas personagens”, que ilustram com exatidão a incapacidade de conter essa herança fantasmagórica. Os personagens que poderiam “sutilizar-se / no claro-escuro do salão” ou “morar no fundo dos móveis” são a própria representação desse conteúdo fantasmático que habita o espaço psíquico e o corpo dos descendentes. Essa transbordagem da moldura sugere que o trauma é um fluido que ignora limites temporais, e a escrita de Drummond é a tentativa de dar contorno a esse transbordamento. Somando-se à ideia de fantasma, a psicanalista Ana Rosa Chait Trachtenberg (2023) nos fala da transgeracionalidade como um “caminho do intrapsíquico que se transmite silenciosa e repetidamente ao longo das gerações (Trachtenberg, 2023, p. 21). Trata-se, segundo ela, de transmissão a ocorrer através dos sujeitos e gerações, estando relacionada a situações traumáticas do progenitor; trata-se, pois, de uma transmissão psíquica geracional que se torna defeituosa, interrompida. As histórias de seus personagens se encontram, assim, colapsadas, coladas entre si.

A poesia de Drummond se torna, então, um esforço para simbolizar um trauma que não tem palavras, ligando o familiar ao histórico, e demonstrando como o sofrimento de uma era se enraíza e se transmite, deixando marcas que persistem e continuam, inclusive, a nos questionar até os dias de hoje. Como aponta Calegari (2012), esta obra de Drummond reflete o contexto geopolítico conturbado da época, marcado pela Segunda Guerra Mundial, ascensão nazifascista e o Estado Novo, abordando temas como guerra, violência, morte, melancolia, fragmentação da experiência e descontinuidade do tempo. O poeta aproxima as linguagens poética e prosaica, buscando maior comunicação com leitor ao expor os desafios do período histórico, e faz uso de elementos do cotidiano para explorar a complexidade da realidade – ao mesmo tempo que a melancolia emerge como resposta às perdas, mudanças e ruínas do mundo moderno.

A *rosa do povo* (2012) também revela ambivalências e paradoxos. Ao expor as contradições da formação social brasileira e do autoritarismo, ele rompe com quaisquer idealizações românticas, adotando uma perspectiva crítica e livre de ilusões. A melancolia, portanto, é apresentada como uma resposta estética e existencial às condições históricas e sociais da época. “[Drummond] opta por uma linha de representação profundamente melancólica. As

experiências da perda, da dor, da contradição, do medo, que tradicionalmente se associam ao conceito de melancolia, ganham, nesse livro, profundidade e se articulam umas com as outras” (Calegari, 2012, p. 195).

A psicanálise, embora não se ocupe diretamente com a genética ou a biologia, oferece uma perspectiva profunda sobre como o corpo pode se tornar um repositório de memórias familiares e traumas não resolvidos. Nessa visão, o corpo não é apenas uma estrutura biológica, mas uma superfície sobre a qual a história psíquica de uma linhagem se inscreve, funcionando como uma memória familiar. E tal poema de Drummond ressoa com as ideias no que diz respeito à herança arcaica e a transmissão de traços psíquicos. Aqui, o “corpo” do poema e o corpo do autor se fundem na tarefa de hospedar o que as gerações anteriores não puderam dizer.

2 Transmissão familiar

Na teoria freudiana, a transmissão psíquica entre gerações é um conceito fundamental, embora não tenha sido sistematizado com um termo único. A ideia central é que a psique de um indivíduo é influenciada não apenas por suas próprias experiências, mas também pelas experiências e conflitos inconscientes de seus antepassados. No poema de Drummond, percebemos tal coisa nos versos “Ficaram traços da família / perdidos no jeito dos corpos / Bastante para sugerir / que um corpo é cheio de surpresas”. São passagens que ecoam a noção freudiana de que o corpo é um repositório de disposições inatas, um “legado” que a filogenia deixa em cada um. O jeito de andar, o contorno de um rosto ou um gesto podem carregar, de forma silenciosa e inconsciente, o peso e a história de gerações anteriores, como uma memória inscrita na própria carne.

A transmissão psíquica se torna um enigma para o eu consciente, pois é algo que opera no campo do “não-dito” e do não-simbolizado. “Penso que a concordância entre o indivíduo e a massa é quase completa nesse ponto, também nas massas a impressão do passado permanece conservada em traços mnêmicos inconscientes” (Freud, 2020, p. 132-133). Este “não-dito” é o fio invisível que costura a experiência histórica do autor à biografia silenciosa de seus antepassados.

Ana Rosa Trachtenberg, na obra *Transgeracionalidade/Intergeracionalidade: holocausto e dores sociais* (2023) se debruça esse tema caro à psicanálise, e sustenta a diferença entre os conceitos de transgeracionalidade e intergeracionalidade. O primeiro, refere-se à transmissão de conteúdos psíquicos entre gerações, de forma inconsciente. Diferentemente do que se herda conscientemente (como um sobrenome ou uma tradição familiar), a transgeracionalidade lida com o que é transmitido de maneira “bruta”, sem ser elaborado ou simbolizado. Essa transmissão ocorre, em grande parte, através de segredos, traumas ou lutos não processados por uma geração. Como esse material não pôde ser digerido psiquicamente, ele é “depositado” no inconsciente da geração seguinte. O resultado pode ser o surgimento de sintomas, sofrimentos ou repetições de padrões de comportamento que o indivíduo não consegue explicar a partir de sua própria história de vida, pois a causa está em eventos que aconteceu antes de seu nascimento.

Tais elementos não simbolizados manifestam-se no psiquismo descendente como um “estranho” que insiste e perturba a identidade. Essa herança de falhas na simbolização impede que o sujeito se aproprie plenamente de seu desejo e de sua história. É nesse ponto que se situa o conceito de “fantasma” (no sentido de assombração ou de um vazio na história) que permeia

a linhagem. O material transmitido atua como uma programação inconsciente, determinando o sujeito a repetir o que seus ancestrais não puderam elaborar ou nomear. O desafio clínico e existencial reside, portanto, em transformar essa repetição em memória e narrativa. A poesia drummondiana atua como um dispositivo que retira o fantasma da invisibilidade.

Essa é uma transmissão psíquica geracional que, do ponto de vista da natureza e da essência do elo criativo entre as gerações, tornou-se defeituosa, foi interrompida; as histórias de seus personagens estão colapsadas, coladas umas às outras – estão sob o predomínio da repetição e do narcisismo (Trachtenberg, 2023, p. 36). Psicanalistas como Nicolas Abraham e Maria Torok aprofundaram essa ideia, introduzindo conceitos como a cripta e o fantasma, profundamente discutidos na obra de Trachtenberg.

Quando uma geração não consegue lidar com uma perda ou um evento doloroso, ela usa a Incorporação, um mecanismo de defesa, para evitar o sofrimento. Em vez de assimilar a perda e transformá-la em memória (o que seria a Introjeção), o sujeito esconde o evento bruto e o objeto perdido dentro de uma estrutura psíquica secreta, que Abraham e Torok (Abraham e Torok apud Trachtenberg, 2023) chamam de cripta. Essa cripta preserva o trauma intacto e impede a criação de sentido para o ocorrido, deixando uma falta ou vazio na história familiar.

Essa falta é, então, transmitida para os filhos. O poema de Drummond sugere a existência dessa cripta na casa cheia de “gavetas e papéis” e “escadas compridas” – espaços ocultos onde os segredos são guardados. Para a nova geração, o trauma se manifesta como algo estranho e inexplicável, uma assombração (o fantasma) que não pertence à sua vida, mas que a afeta profundamente. O indivíduo sente-se compelido a repetir padrões ou sofre com algo que não consegue nomear, carregando o peso de uma catástrofe que não foi sua, o que o impede de construir sua própria identidade.

Na perspectiva de Jacques Lacan, a transmissão psíquica não é um legado biológico de traços ancestrais, mas um processo intrinsecamente ligado à linguagem e à estrutura do inconsciente. O sujeito não é visto como uma entidade isolada, mas como um elo em uma cadeia simbólica que o precede. Para Lacan, somos constituídos por um discurso que não é nosso, mas que nos determina desde o nascimento: o discurso do Outro. Sob a ótica lacaniana, os significantes (nomes, papéis, lugares) já estão dispostos antes que a criança chegue, como observamos nos versos “Os estranhos assentados / meus parentes? Não acredito”. Eles ilustram, pois, a alienação do sujeito diante dessa herança que ele carrega, mas não reconhece como sua.

O eu (imaginário) se choca com a verdade de seu lugar simbólico, imposto por uma cadeia da qual ele é, ao mesmo tempo, parte e produto. O conceito de Outro é central para entender essa transmissão. Ele representa o lugar do tesouro dos significantes, a ordem simbólica da linguagem e da cultura. “O Outro, como sítio prévio do puro sujeito significante, ocupa a posição mestra, de dominação, antes mesmo de ter acesso à existência, para dizê-lo com Hegel e contra ele, como absoluto Senhor/Mestre” (Lacan, 2020, p. 821). Antes mesmo de nascer, o sujeito já é falado, desejado e nomeado por esse Outro, que se encarna na figura dos pais, avós e na história familiar.

O nome, as fantasias, os segredos e os “não-ditos” de uma família funcionam como significantes que estruturam o inconsciente do novo ser. Nos versos “trocam de lugar / mas sem barulho”, por exemplo, percebemos a sugestão de que, mesmo que o sujeito tente se mover ou se diferenciar, ele permanecerá preso a essa estrutura silenciosa. A transmissão, então, opera na dimensão do inconsciente, que, para Lacan, é “estruturado como uma linguagem”. O que uma geração não pôde simbolizar ou articular – um trauma não elaborado, um luto não chorado,

um segredo mantido – não se perde. Ele pode ser transmitido como um significante vazio, um buraco na cadeia simbólica, que a geração seguinte é inconscientemente convocada a preencher.

O retorno do recaiado, nesse contexto, não é apenas um retorno do que foi recaiado individualmente, mas do que foi recaiado na história familiar. Como afirma Lacan em seus *Escritos*, o inconsciente é “o capítulo que está em branco, mas que se lembra em seus atos” (Lacan, 1988, p. 123-124). A psicanálise, embora não se ocupe diretamente com a genética ou a biologia, oferece uma perspectiva profunda sobre como o corpo pode se tornar um repositório de memórias familiares e traumas não resolvidos. Nessa visão, o corpo não é apenas uma estrutura biológica, mas uma superfície sobre a qual a história psíquica de uma linhagem se inscreve, funcionando como uma “memória familiar”. O poema torna-se, então, o local onde esses capítulos em branco são finalmente lidos através da carne.

3 “Retrato de família” e a psicanálise

A análise do poema “Retrato de família” (2012), de Carlos Drummond de Andrade, sob a ótica da psicanálise, revela uma profunda exploração da transmissão psíquica e transgeracional, na qual a família não é apenas um agrupamento de indivíduos, mas uma complexa rede de destinos, memórias e significantes que se manifestam através das gerações. O retrato, nesse sentido, é a metáfora perfeita para o inconsciente familiar que se impõe sobre o sujeito.

Retrato de família

01. Este retrato de família
02. está um tanto empoeirado.
03. Já não se vê no rosto do pai
04. quanto dinheiro ele ganhou.
05. Nas mãos dos tios não se percebem
06. as viagens que ambos fizeram.
07. A avó ficou lisa, amarela,
08. sem memórias da monarquia.
09. Os meninos, como estão mudados.
10. O rosto de Pedro é tranquilo,
11. usou os melhores sonhos.
12. E João não é mais mentiroso.
13. O jardim tornou-se fantástico.
14. As flores são placas cinzentas.
15. E a areia, sob pés extintos,
16. é um oceano de névoa.
17. No semicírculo das cadeiras
18. nota-se certo movimento.
19. As crianças trocam de lugar,
20. mas sem barulho: é um retrato.

21. Vinte anos é um grande tempo.
22. Modela qualquer imagem.
23. Se uma figura vai murchando,
24. outra, sorrindo, se propõe.
25. Esses estranhos assentados,
26. meus parentes? Não acredito.
27. São visitas se divertindo
28. numa sala que se abre pouco.
29. Ficaram traços da família
30. perdidos no jeito dos corpos.
31. Bastante para sugerir
32. que um corpo é cheio de surpresas.
33. A moldura deste retrato
34. em vão prende suas personagens.
35. Estão ali voluntariamente,
36. saberiam – se preciso – voar.
37. Poderiam sutilar-se
38. no claro-escuro do salão,
39. ir morar no fundo dos móveis
40. ou no bolso de velhos coletes.
41. A casa tem muitas gavetas
42. e papéis, escadas compridas.
43. Quem sabe a malícia das coisas,
44. quando a matéria se aborrece?
45. O retrato não me responde.
46. ele me fita e se contempla
47. nos meus olhos empoeirados.
48. E no cristal se multiplicam
49. os parentes mortos e vivos.
50. Já não distingo os que se foram
51. dos que restaram. Percebo apenas
52. a estranha ideia de família
53. viajando através da carne
- (Andrade, 2012, p. 102-103).

O ponto culminante do poema, “Percebo apenas / a estranha ideia de família / viajando através da carne”, sintetiza de forma poética a totalidade do conceito de transmissão psíquica. O corpo não é apenas uma forma física, mas o veículo de uma “ideia” (uma fantasia, um trauma, um significante) que, ao invés de ser dita, é encarnada. A multiplicação de “parentes mortos e vivos” nos olhos do eu lírico é o reconhecimento final de que ele é o palco e o portador de uma história que não é sua, mas da qual ele não pode fugir. O retrato, antes estático, ganha vida na psique do sujeito, que se torna a tela onde a história familiar é continuamente projetada e reencenada. Assim, a imagem capturada em 1945 revela-se como um organismo que ainda *respira* no presente do poeta.

O poeta se debate entre a posição individualista, que orgulhosamente proclama encontrar-se no próprio eu a medida do homem e do real [...] e a correção dessa hipertrofia da individualidade, pelo reconhecimento de que a medida do homem reside na relação do eu com uma instância que o transcende [...] (Correia, 2015, p. 53). Marlene de Castro Correia em seu *Drummond: jogo e confissão* (2015), revista editada em 2015 pelo Instituto Moreira Sales, defende que os poemas de Drummond sobre a família visam entender e integrar dois modos de existência aparentemente irreconciliáveis: o do poeta e o do grupo rural-patriarcal. O poeta busca por uma síntese que preserve a individualidade do eu e ao mesmo tempo promova a o que Correia chamou integração no clã (Correia, 2015, p. 54).

As cinco primeiras estrofes estabelecem uma imersão da imagem fotográfica em uma sombra de duas décadas, revelando profundas mudanças internas e na relação com os objetos. O pai, o arquétipo paterno, surge destituído de sua autoridade simbólica e de seu valor econômico, indicando uma perda da função paterna, marcada pela ausência de seu papel de posse. Os tios, testemunhas de vivências passadas, escondem suas histórias, desconectando-se da memória pessoal – um movimento de afastamento do sujeito de suas origens mais profundas. A avó, representando a história da família, passa por um esvaziamento de suas lembranças grandiosas, assumindo uma característica quase antiga de falta de memória, uma perda de ligação com seu passado de nobreza.

Os jovens, carregando uma herança emocional recente, passam por mudanças interiores: Pedro exibe um rosto calmo, simbolizando uma provável resolução de desejos ou conflitos, e João, que “não é mais mentiroso” (v. 12), sinaliza uma paz de espírito. O jardim, antes cheio de vida, transforma-se em um lugar de visões: flores tornadas “placas cinzentas” (v. 14) e areia fundindo-se em “um oceano de névoa” (v. 16) – uma metáfora da quebra da realidade e da imaginação, sinal de uma memória que não se prende ao fixo, à disposição do presente. A ação do tempo se manifesta na mudança silenciosa das crianças: elas “trocam de lugar” (v. 19) sem ruído, como um retrato da capacidade de mudança da mente e da fluidez da memória, que convivem de modo contraditório com a estabilidade da imagem fotográfica.

Nesse movimento, o sujeito se assusta com as transformações de sua própria presença física, marcada na foto como um vestígio, uma base de memória construída coletivamente. Ao refletir sobre o retrato, o sujeito se depara com o caráter passageiro do símbolo, que não é mais totalmente compreensível, indicando a inevitável desconstrução da memória e sua natureza antiga – a poeira que obscurece os olhos, símbolo da dificuldade em lembrar e da incompletude do símbolo. Essa poeira representa a dificuldade em entender completamente o que é único na imagem, remetendo à tese de Sontag sobre a incompreensibilidade inerente da fotografia e seu esforço para representar o que não pode ser representado.

A oposição entre “murchar” (v. 23) e “sorrir” (v. 24) simboliza a variação temporária entre vida e morte, bem como a força do desejo e seu ciclo de perdas e redescobertas. Na lembrança, o sujeito encontra uma pergunta inquietante: as pessoas na cena, de uma familiaridade perturbadora, podem ser apenas figuras inventadas – “personagens” (v. 34) que se libertam da moldura, capazes de “voar” (v. 36) ou “sutilizar-se” (v. 37) no espaço da difícil realidade, misturando as fronteiras entre invenção e lembrança, entre o eu e o Outro. A casa, como lugar que guarda a memória e objetos do dia a dia, esconde também as artimanhas do objeto – sua capacidade de mudar, de causar repulsa ou atração, no tecido do inconsciente.

Essa casa funciona como um ponto de origem das identidades, um espaço de passagem entre o mental e o social que apoia a história do sujeito, sendo a fonte de suas projeções e

sonhos. Na conclusão, o sujeito, ao olhar o retrato, se vê refletido – “ele me fita e se contempla” (v. 46). Essa auto-observação é, também, uma escuta da visão do Outro interior, onde o símbolo do “olho empoeirado” (v. 47) revela a angústia de uma compreensão incompleta, da permanência do mistério da imagem. Como a luz se espalha no prisma, as perguntas e os “parentes mortos e vivos” (v. 49) se multiplicam, formando uma mistura de memórias confusas – uma “ideia de família” (v. 52) que se torna estranha, uma experiência que escapa ao controle do sujeito.

Assim, o poema revela que, na imagem do passado, a familiaridade se desfaz na estranheza do que é insuportável – uma angústia que mostra a fragilidade da própria formação da mente, onde os laços familiares se tornam símbolos do desejo, da perda e da inevitável passagem do tempo. Tudo se conecta no fato de que o retrato não é o fim da história, mas o ponto de partida de uma repetição que o poeta tenta interromper através da palavra escrita.

4 A fotografia da família

Como aponta Rabelo (2023), em “Retrato de família” Drummond nos apresenta a instabilidade da memória e da própria imagem. A fotografia, embora pareça capturar a realidade, é sempre parcial, sujeita a interpretações, e funciona como um lembrete melancólico de que o tempo passa e tudo se perde. A memória, por sua vez, não é um registro estático, mas um fluxo que está sempre sendo feito, tanto pela mente individual quanto pelo contexto do grupo familiar. Ao observar o retrato, o sujeito percebe que as pessoas e os fatos que deveriam ser familiares se tornaram estranhos e obscuros. Essa experiência demonstra que as lembranças são fragmentos que se transformam, provando que nem a imagem nem a história conseguem fixar a realidade. A imagem torna-se, então, uma cripta visual de traumas que o poema busca metabolizar.

O poema, em última análise, ilustra a impermanência de tudo. A perspectiva de Jacques Lacan sobre o estágio do espelho se encaixa perfeitamente nesta leitura. O estágio do espelho é o momento em que a criança se identifica com sua imagem no espelho, formando o eu (ego). No entanto, essa identificação é sempre alienante, pois o eu se constrói a partir de uma imagem externa e unificada, que é mais completa e idealizada do que a experiência fragmentada do próprio corpo.

No poema, o retrato atua como esse espelho primordial. O eu lírico, ao se contemplar no retrato, não vê apenas sua própria imagem, mas o seu lugar dentro de uma cadeia de significantes familiares. O “eu” do sujeito é a imagem que o retrato (o Outro familiar) lhe devolve. O fato de o retrato “fitar” o poeta sugere que a história da família, o discurso do Grande Outro, está ativamente atuando e questionando o sujeito, como se dissesse: “Você é um de nós, e você se verá através de nós”. Essa imagem especular é a materialização do conceito de que o sujeito é um produto do discurso e da história da família.

O eu lírico não é o criador daquela imagem, mas o seu resultado. A identidade dele está intrinsecamente ligada àquilo que os “parentes mortos e vivos” representam no quadro, a ponto de se tornarem indistinguíveis. Sontag (2022) fala a respeito desse instante único, no qual o efêmero se eterniza, o instantâneo permanece, num paradoxo complexo situado no elo entre o agora e o sempre, o momento e o futuro, um passado que se presentifica a cada vez que a ele temos acesso. É a hora em que um pedaço do mundo é, por vezes melancolicamente, capturado. São, simultaneamente, registro e aviso.

Para o errante solitário, todos os rostos nas fotos estereotipadas, aninhadas atrás de um vidro e presas a uma lápide nos cemitérios dos países latinos, parecem conter um presságio da sua morte. As fotos declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição, e esse vínculo entre fotografia e morte assombra todas as fotos de pessoas (Sontag, 2022, p. 85). Sontag (2021) ainda observa a questão do quão autênticas e confiáveis podem ser as fotografias, pois que elas podem ser “um registro objetivo e também um testemunho pessoal, tanto uma cópia ou uma transcrição fiel de um momento da realidade como uma interpretação dessa realidade” (Sontag, 2021, p. 26).

E Benjamim (2012) já antecipava a onipresença da fotografia, fruto dos avanços tecnológicos com a máquina sempre pronta a captar momentos fugidios que antes escorriam pelas vastas estradas do tempo: “A câmara torna-se cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador” (Benjamin, 2012, p. 115). Drummond explora essa dialética logo de início, com o retrato “empoeirado” que já não revela “quanto dinheiro ele ganhou” ou “as viagens que ambos fizeram”.

Essa poeira não é só física, mas simbólica, representando a erosão do tempo e a perda de significado. A imagem, que deveria fixar o real, se mostra em constante transformação, como em Benjamin, que via a fotografia como uma “dialética na imobilidade”, um ponto onde o passado e o presente se encontram em um lampejo de sentido. A perplexidade do eu lírico (“Esses estranhos assentados, / meus parentes? Não acredito.”) ecoa o estranhamento que a fotografia provoca em Barthes. Ele via o ato de ser fotografado como uma “transformação em imagem por antecipação” e o objeto fotografado como um “spectrum” que carrega o “retorno ao morto”.

No poema, a família idealizada da foto se torna um objeto estranho e inerte, um espetáculo de “visitas se divertindo” em uma “sala que se abre pouco,” um espaço de segredos e mistérios. Candido vê na poesia de Drummond a “constante invasão de elementos subjetivos” (Candido, 2017, p. 70), e fala até mesmo de uma subjetividade que age tiranicamente sobre o poema, pouco importando saber ou não o quão autobiográfica ela possa vir a ser. E destaca a poesia voltada ao elemento família. A poesia da família e a poesia social, muito importantes na sua obra, decorreriam de um mecanismo tão individual quanto a poesia de confissão e autoanálise enrolando-se tanto quanto elas num eu absorvente (Candido, 2017, p. 70).

Aqui a análise textual e estética se entrelaça perfeitamente com a psicanálise. A passagem “Ficaram traços da família / perdidos no jeito dos corpos. / Bastante para sugerir / que um corpo é cheio de surpresas” é o ponto de contato entre a estética do poema e a teoria da transmissão. Drummond mostra que, mesmo que as memórias conscientes se apaguem, a herança psíquica permanece “perdida no jeito dos corpos,” sugerindo uma memória corporal que transcende a lembrança e a fotografia. Essa memória corporal é o *fantasma* que une o trauma histórico de 1945 à herança arcaica freudiana, provando que o corpo não é apenas matéria, mas história encarnada que o poema tenta desvendar.

Isso dialoga com a teoria de Freud sobre a herança arcaica e a visão de Lacan de que a transmissão ocorre através da linguagem e de significantes que determinam o corpo. O corpo do sujeito se torna o palco onde o drama familiar é encenado, mesmo que a plateia (o eu consciente) não o compreenda. O corpo não é apenas matéria; ele é atravessado por uma “ideia de família”. A análise de Abraham e Torok sobre a cripta e o fantasma se encaixa na descrição de Drummond da casa como um lugar com «muitas gavetas / e papéis, escadas compridas,” sugerindo a existência de segredos e traumas “enterrados” que assombam a linhagem.

Os parentes que podem “voar” ou “morar no fundo dos móveis” são a própria representação desse fantasma transgeracional que se move pela casa e pela psique. A reflexão do eu lírico, que vê os parentes “mortos e vivos” multiplicando-se em seus próprios “olhos empoeirados,” é a constatação final de que a história familiar não é um álbum a ser guardado, mas uma “estranha ideia” que viaja “através da carne”. O retrato, portanto, não é apenas um registro do passado, mas um espelho que reflete o presente do sujeito, revelando a ele a densa e enigmática rede de transmissões da qual ele é, ao mesmo tempo, herdeiro e portador. O poema fecha-se, então, como um corpo que finalmente deu voz ao que o silêncio do retrato tentou ocultar.

5 Considerações finais

A reflexão de Drummond, portanto, não é apenas um lamento sobre a passagem do tempo, mas uma dolorosa constatação da constituição do sujeito. Ele é, em sua essência, um reflexo dessa “estranha ideia de família” que “viaja através da carne”. A poeira que cobre o retrato é a mesma que, metaforicamente, cobre os olhos do poeta, impedindo-o de ver sua própria individualidade fora da moldura familiar. Ele não pode se libertar de sua imagem sem se libertar de si mesmo. O poema se torna, assim, um espelho que reflete o peso do destino simbólico e a alienação do eu, que se vê obrigado a se reconhecer na imagem que o Grande Outro lhe impôs.

Em sua autoanálise, relatada a Fliess, Freud começou a questionar a ideia de que o trauma sexual infantil era sempre um evento real. Em sua famosa Carta 52, de 6 de dezembro de 1896, e em correspondências subsequentes, ele expressou a suspeita de que muitas das “lembranças” relatadas por seus pacientes não eram factuais, mas sim fantasias que teriam uma origem mais profunda. Ele passou a considerar que a psique humana era influenciada por uma camada de conteúdos inconscientes herdados, um legado de experiências da espécie humana ou de antepassados que se manifestava como uma predisposição inata.

O inconsciente, portanto, não seria uma «tábula rasa», mas já viria pré-estruturado com certas “fantasias originárias” que se ativariam na experiência individual. É essa visão que fundamenta a compreensão de que o corpo, o sintoma e até mesmo os sonhos podem carregar as marcas de um passado que não foi pessoalmente vivido, mas que foi transmitido e herdado. A biografia do próprio Freud serve como o elo final: a descoberta de que o trauma pessoal é indissociável da herança coletiva, e que a poesia é o organismo que metaboliza essa herança.

Freud frequentemente descrevia o pai de forma ambivalente. Em um episódio marcante descrito na biografia de Ernest Jones, *A vida e a obra de Sigmund Freud* (1989), ele relata um evento de sua infância, no qual Jacob Freud, um judeu, foi humilhado e teve seu chapéu atirado na lama por um agressor antissemita. Em vez de reagir, o pai de Freud se abaixou e o recolheu, sem revidar. Anos depois, Freud confronta o pai sobre o ocorrido, e este responde: “Desci da calçada e apanhei meu gorro” (Jones, 1989, p. 35). Para Freud, a atitude do pai representou uma fraqueza e uma submissão que ele rejeitou profundamente.

Peter Gay, em *Freud: uma vida para o nosso tempo* (2012) relata esse episódio, mostrando como foi para a criança aquele momento, pois que “A reação dócil de seu pai, lembrou Freud de modo ponderado mas talvez um pouco duro, ‘não me pareceu heroica’. Então seu pai não era um ‘homem grande e forte’?” (Gay, 2012, p. 29). Essa experiência biográfica ressoa na teoria psicanalítica da herança psíquica. Freud percebeu que a passividade do pai não era apenas um ato individual, mas que carregava o peso de gerações de perseguição e opressão histórica.

Essa “covardia” herdada se tornou um ponto de partida para Freud elaborar a ideia de que experiências traumáticas, mesmo que não sejam vividas diretamente, podem ser transmitidas inconscientemente. Dito isto, argumentamos que a herança psíquica não é um conceito puramente teórico, mas está enraizado na experiência mais íntima de Freud. O sintoma, a neurose e as fantasias dos pacientes não seriam apenas o resultado de traumas pessoais, mas de uma cadeia de significados e não-ditos que percorrem as gerações. A passividade do pai de Freud em Viena se tornaria, metaforicamente, a passividade que seus pacientes “herdam” de seus próprios pais, uma transmissão de um trauma não elaborado que se manifesta em seus sintomas. Assim, a poesia de Drummond, a teoria de Lacan e a vida de Freud convergem para uma mesma estranha ideia: somos todos portadores de um passado que insiste em se fazer presente através do nosso próprio corpo, e o poema é o lugar onde essa carne finalmente se faz verbo.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- BENJAMIN, Walter Benjamin. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter Benjamin. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 97-115. (Obras escolhidas, v. 1)
- CALEGARI, Lizandro Carlos. Lírica e história em A rosa do povo, de Carlos Drummond de Andrade. *Revista Língua e Literatura*, v. 14, n. 22, 2012. p. 193-211. Disponível em: <https://revistas.fw.uri.br/revista-linguaeliteratura/article/view/327/740>. Acesso em: 29 set. 2025.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul Design e Editora, 2017. p. 69-99.
- CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: jogo e confissão*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2015.
- FREUD, Sigmund Freud. Totem e tabu. In: FREUD, Sigmund Freud. *Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 13-244. (Obras completas, v. 11)
- FREUD, Sigmund Freud. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess - 1887-1904*. Editada por Jeffrey Moussaieff Masson. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- GAY, Peter. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- JONES, Ernest. *A vida e a obra de Sigmund Freud*. Tradução de Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1989. v. 1. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/501827949/A-Vida-e-a-Obra-de-Sigmund-Freud-Part-1>. Acesso em: 29 out. 2025.
- JUTGLA, Cristiano Augusto da Silva. O problema da história na fortuna crítica de A rosa do povo. *Revista Literatura e autoritarismo*. v. 10, jul-dez 2007. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num10/art_03.php. Acesso em: 28 set. 2025.
- KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Édson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.

LACAN, Jacques. Os complexos familiares na formação do indivíduo. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 29-90.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-103.

RABELO, Adriano de Paula. Estranho retrato de uma família irreconhecível: mutabilidade, fotografia e memória num poema de Carlos Drummond de Andrade. *Revista Magma*, 2023. p. 34-47. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/376096640_Estranho_retrato_de_uma_familia_irreconhecivel_mutabilidade_fotografia_e_memoria_num_poema_de_Carlos_Drummond_de_Andrade. Acesso em: 30 set. 2025.

SCHMIDTKE, Alexandre Nell. “Os bens e o sangue”: uma leitura do tema da família na poesia de Drummond. *Revista Nau literária*. Porto Alegre, v. 5, n. 1, 2009. p. 1-21. Disponível em: https://app.amanote.com/v4.5.5/research/note-taking?resourceId=O67UAnQBKQvfoBhiRom_. Acesso em: 30 set. 2025.

SIMON, Iumna Maria. O mundo em chamas e o país inconcluso. *Revista Novos Estudos*, v. 103, 2015, p. 169-191. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/XSWmtmCzqMGzckYH99NQmFB/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 29 set. 2025.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

TRACHTENBERG, Ana Rosa Chait. Transgeracionalidade: sobre silêncios, criptas, fantasmas e outros destinos. In: TRACHTENBERG, Ana Rosa Chait. *Transgeracionalidade, intergeracionalidade: holocausto e dores sociais*. São Paulo: Blucher, 2023, p. 21-42.