

UM GUARDIÃO DESARMADO, O RECONHECIMENTO TRÁGICO

CRISTIANE ESCOLASTICO*

RESUMO: Trata-se de uma análise do poema "Oficina irritada", de Carlos Drummond de Andrade, que objetiva mostrar como esse soneto realiza, em sua forma, a dissonância agressiva ali tematizada e discutir o significado da poesia dissonante na conduta estética e ideológica do poeta a partir de 1948.

PAVAVRAS-CHAVE: Metalinguagem; Soneto; *Stilmischung*; Dissonância; Resistência.

Oficina irritada

* Mestranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP.

Eu quero compor um soneto duro
como poeta algum ousara escrever.

Eu quero pintar um soneto escuro,
seco, abafado, difícil de ler.

Quero que meu soneto, no futuro,
não desperte em ninguém nenhum prazer.

E que, no seu maligno ar imaturo,
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Esse meu verbo antipático e impuro
há de pungir, há de fazer sofrer,
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender.

O metapoema “Oficina irritada”¹ pertence ao sétimo livro de Carlos Drummond de Andrade, *Claro Enigma*, publicado em 1951. Inaugura-se sob o signo da volição: “*Eu quero compor um soneto duro/como poeta algum ousara escrever*” (versos 1 e 2; o grifo é nosso). Imediatamente, em paralelismo, repete-se a idéia: “*Eu quero pintar um soneto escuro,/ seco, abafado, difícil de ler*” (versos 3 e 4; o grifo é nosso). A volição parece ser o elemento motriz da *diánoia* de “Oficina irritada” e, nessa estrutura reiterativa anafórica, que compõe a primeira quadra, estarão os elementos fundamentais para o estabelecimento de sua enunciação. Por um lado, há o verbo auxiliar modal *quero*, cuja atuação acrescenta a idéia de anseio ao processo indicado pelos infinitivos (*compor e pintar*), colocando em destaque o modo segundo o qual o eu lírico encara as ações mencionadas; por outro, existe a redundância das marcas do enunciador, com o emprego do pronome pessoal junto de uma forma verbal já dotada de um morfema de pessoa, em *eu quero*, que parece revelar a intenção do eu lírico de realçar sua presença no processo que começa a se explicitar.

Ora, esse delineamento tão claro da volição de um sujeito, motivado por uma *diánoia* repleta de marcas reiterativas firmemente articuladas, cria a impressão de afastamento em relação ao outro, que parece estar, nesse momento, intencionalmente excluído do processo apresentado. Esse procedimento contrapõe-se à natureza da Lírica, que propõe a fusão entre o sujeito e o objeto ou entre o sujeito e o outro, o que é certamente significativo por ser “Oficina irritada” um poema metalingüístico e, portanto, um instrumento de reflexão sobre a poesia. Entre o eu e o outro, cuja presença na *diánoia* é, por enquanto, intuída,² encontraremos a imagem do *soneto*, poema de forma fixa, que funcionará como intermediário, porque é colocado como o produto da criação a que se propõe o eu lírico.

A escolha dessa forma poética cria uma nova tensão no texto. O soneto é uma forma fixa muito recorrente na poesia e grandemente admirada porque sua estrutura exprime uma dialética, ou seja, uma forma ordenada de argumentação. No entanto, a adjetivação presente já na primeira quadra do poema revela-nos uma ruptura definitiva dessa expectativa. O eu lírico deseja um soneto *duro, escuro, seco, abafado e difícil de ler*. Percebe-se que toda essa caracterização tem como eixo a idéia do desagradável à sensibilidade e do obscuro, isto é, do que incomoda e do que não pode ser apreendido facilmente pela lógica. Vemos, pois, que a volição do poeta tem como meta a agressividade contra o outro, pautada pela reversão das relações emotiva e cognitiva que se concretizam habitualmente entre leitor e soneto, dentro, todavia, de uma perspectiva dúbia, já que inexistem alusões àquele, apenas previsto.

Ao vocabulário saturado, com termos que circulam no mesmo núcleo de significados, acrescenta-se a predominância das consoantes oclusivas, prin-

⁽¹⁾ Carlos Drummond de ANDRADE, *Poesia e Prosa*, 8ª ed., Rio de Janeiro, Aguilar, 1992, p. 211.

⁽²⁾ O delineamento da figura do eu prevê a existência do não-eu, isto é, do outro, ainda que não tenha havido menção dele.

cialmente as surdas, que criam um ritmo martelado, *seco*, já realizando o que se enuncia como anseio: “Eu quero *compor* um soneto *duro*/ como *poeta* algum ousara escrever./ Eu quero *pintar* um soneto *escuro*,/ *seco*, *abafado*, *difícil* de ler”.

Essa *diánoia* tão repisada traz, ainda, outra marca da pretensão de uma dissonância,³ quando o eu lírico anuncia o desejo de *compor* um soneto *como poeta* algum ousara escrever. Parece haver consciência da ousadia e do inédito dessa proposta e, conseqüentemente, da repercussão negativa que a tensão criada viria a provocar, o que é bem expresso por outro auxiliar modal – *ousara* – e pela combinação *poeta* *algum*, que desloca o valor de negação dessa oração do predicado para o sujeito, e, em vez de indicar a não-ocorrência do ato apenas, aponta a esquiva de quem o poderia realizar.

Os verbos *compor* e *pintar*, que definem o modo de atuação do eu, completando a relação entre o desejo e seu alvo, o soneto dissonante, referem-se ao universo do “fazer” e retomam uma relação já antecipada pelo título do poema, “Oficina irritada”. O vocábulo *oficina*, em uma relação metonímica que substitui pelo local do trabalho o ato propriamente dito, parece anular o humano e apontar para a produção, ressaltando seu caráter técnico, mecânico e impessoal. De fato, as características com que o poeta deseja dotar seu soneto – o desagradável e o hermético, em linhas gerais – parecem depender de fina habilidade e primorosa manipulação, e, de certo modo, ocultam etapas da fantasia e do espírito, revelando o produto em si, já finalizado. Nesse sentido, é significativo que estejam no título as únicas referências à operação de feitura do soneto e ao estado de espírito do eu durante esse processo, uma exasperação indicada pelo adjetivo e sugerida pela assonância do fonema *-i* (*oficina irritada*), tradicionalmente associado a sons estridentes, podendo indicar, inclusive, a agudez desse trabalho pela sutil alusão ao somido da forja.

A análise realizada revela-nos uma *diánoia* que constrói a imagem de um soneto projetado, cuja essência dissonante atende aos propósitos muito definidos de um sujeito que estabelece com seu objeto uma relação técnica, ainda que muito estreita, e ambígua, porque o sobrecarrega com características transitivas, isto é, sensíveis no outro, mas o cria aparentemente autônomo. Essas relações serão fulcrais porque estarão construindo no tema uma visão de poesia que parece pautar-se por uma leitura irônica, fundamentada pela inversão dos principais pontos de definição da Lírica tradicional.

No segundo quarteto estará a primeira alusão ao outro, que mantém a dubiedade apontada porque se constrói a partir de um pronome com valor negativo: *ninguém*. Nessa estrofe, a quebra do prazimento e das relações lógicas estará em uma negação sobrecarregada – “Quero que meu soneto, no futuro,/ *não* desperte em *ninguém* *nenhum* prazer (versos 5 e 6; o grifo é nosso) – e posta em situação de permanência, como sugere a alusão ao tempo futuro e a assonância das vogais nasais e dos sons nasalizados no sexto verso e em todo o poema, conferindo a este a impressão de distância e morosidade. Os dois versos seguintes – “E que, no seu maligno ar imaturo,/ ao mesmo tempo saiba ser, não ser” (versos 7 e 8) – acentuam a mesma idéia, somando ao soneto a ser composto as características de malignidade e imaturidade, que evocam seu caráter nocivo e propositalmente prematuro. Esse caráter nocivo, por sua vez, parece sugerir novamente a consciência das proporções dessa leitura irônica da poesia, que, no soneto projetado, não instrui, não agrada e não comunica, visto

³ Inicialmente o termo “dissonância” equivale-
rá a tensão, discordância,
falta de harmonia. No momento oportuno,
será empregado com o sentido que lhe
atribuiu Friedrich (Hugo
FRIEDRICH, *Estrutura
da Lírica Moderna*,
trad. Marise M. Curioni
e Dora F. da Silva, 2ª
ed., São Paulo, Duas Ci-
dades, 1991, p. 15), isto
é, como fusão entre in-
compreensibilidade e
fascinação.

que a malignidade em si inclui o prazer em ser perverso ou nocivo, e não apenas a presença casual do mal. O último verso também aponta para essa ciência, uma vez que é dito que o soneto deve “saber” ser e não ser simultaneamente; mais do que afirmar a natureza ambígua e, portanto, permeada de tensões, o eu lírico quer que exista a percepção de que a tendência ao equívoco é intencional.

Ainda que a *diánoia* possua uma feição espiralada, a estrutura sintática dos dois quartetos difere entre si de modo muito significativo. No primeiro deles, o sujeito *eu* tem lugar central, assim como suas ações, sendo o *soneto* o objeto delas. Já no segundo, há uma progressiva autonomia desse objeto, que se torna sujeito da oração subordinada, enquanto a posição do eu é menos marcada, permanecendo no verbo *quero*, isolado na oração principal, e no pronome possessivo *meu*, que acompanha o novo sujeito, conservando a relação entre compositor e obra.

Essa relativa autonomia afirma-se no primeiro terceto, em que ocorre a supressão definitiva do sujeito anterior, *eu*, e a ratificação do *soneto*, substituído por *verbo*, como sujeito do período: “Esse meu verbo antipático e impuro/ há de pungir, há de fazer sofrer./ tendão de Vênus sob o pedicuro” (versos 9 a 11). Ainda que não exista uma ausência completa do criador, visto que permanece o pronome possessivo ligado à forma metonímica *verbo*, dotado por duas novas referências a seu caráter desagradável e perverso, a emancipação progressiva é notável, pois o soneto é visto cada vez mais por seu efeito, o que faz do artista um operador da língua que renuncia ao que é pessoal, como já sugeria o título. O sujeito-criador retrocede, limitando-se à enunciação de um desejo que não mais se vincula às suas ações, como na primeira estrofe, ou de uma necessidade de que o produto surta o efeito pretendido inicialmente, como sugere o encadeamento do auxiliar *há*, formador das perífrases *há de pungir* e *há de fazer sofrer*, cuja repetição cria um tom obsessivo. Parece-nos, pois, que o ato de criar apresentado nesse poema toma os rumos da produção, tal qual se realiza na sociedade moderna, na medida em que o sujeito perde sua posição central e o produto toma seu lugar.

A partir do décimo primeiro verso, a construção da identidade do soneto segue outro rumo, com a substituição dos adjetivos e das frases com fins de caracterização por uma estrutura mais figurativa e bem mais enigmática. A primeira imagem, cuja função sintática é a de aposto do termo *verbo*, traz uma referência a Vênus, numa situação de rebaixamento: “tendão de Vênus sob o pedicuro” (verso 11). Justamente a deusa do prazer estético e das paixões, frequentemente representada com os pés sobre uma tartaruga ou uma concha, alusões ao mito de sua origem marinha, é colocada sob os cuidados de um calista, sendo retratados os seus pés como uma parte baixa.

Esta contradição criada entre a intenção problemática e a referência vulgar constitui o que Erich Auerbach denominou *Stilmischung* ou mescla de estilos.⁴ Curiosamente, José Guilherme Merquior, um dos principais críticos da lírica drummondiana, cujo estudo pauta-se justamente pela análise do estilo, deixa de incluir “Oficina irritada” entre os poemas com estilo mesclado, provavelmente pelo mesmo motivo que o faz excluir “Brinde no banquete das musas” (*Fazendeiro do Ar*): a inexistência de uma tensão significativa entre “tom sério” e “matéria vulgar”.⁵ Parece-nos que essa leitura é um tanto precipitada, visto que, neste metapoema emblemático da poética de *Claro Enigma*, livro que o contém, a imagem rebaixada do mito, assim como todas as outras, sempre marcadas pela redundância e equivalência, refere-se à identidade do *soneto*, cuja natureza re-

(4) O conceito é utilizado por Erich AUERBACH “*Les Fleurs du Mal* de Baudelaire e il sublime” in *Da Montaigne a Proust*, Bari, De Donato, 1973, p. 192-221.

(5) Essa questão é discutida no capítulo “O quar-

teto metafísico” (in *Verso Universo em Drummond*, trad. Marly de Oliveira, 2ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 123-95), que trata dos livros *Novos Poemas*, *Claro Enigma*, *Fazendeiro do Ar* e *A Vida Passada a Limpo*.

vela o modo como o poeta concebe a poesia naquele instante. Ora, tal situação implica, sem dúvida, uma forte tensão entre o tema e seu tratamento, a qual atende ao firme propósito de criar o dissonante. Nesse sentido, parece-nos que a presença de imagens rebaixadas não tece uma contradição frouxa e, por consequência, menos significativa, mas sim configura um sistema de elementos temáticos e estilísticos bastante coeso, cuja finalidade é confirmar, repetidamente, a dissonância e o efeito estético do grotesco, levando-os ao limite, ainda que não se encontrem em toda a *diánoia*.

O estranhamento produzido pela *Stilmischung* permanece no último terceto: “Ninguém o lembrará: tiro no muro,/ cão mijando no caos, enquanto Arcturo,/ claro enigma, se deixa surpreender” (versos 12 a 14). O sintagma que antecede os dois pontos, no início do terceto, afasta definitivamente o eu, concluindo o processo de autonomia do soneto. Este, porém, retorna à função de objeto, enquanto o outro é feito sujeito, ambíguo porque novamente indicado pelo pronome indefinido *ninguém*. De fato, o caráter hiperbólico presente nesse pronome parece indicar, assim como ocorrera com o eu, que também o outro é visto a partir da impessoalidade. Essa perspectiva fundamenta a leitura que aproxima a produção desse soneto dissonante à produção fabril, em que se avoluma a dimensão do produto, anulando-se as particularidades dos dois pólos do processo: o produtor e o consumidor.

Não obstante, um ponto fundamental distingue os dois tipos de produção: o produto-soneto não procura agradar ao consumidor, pelo contrário, o agride, criando uma fratura no processo produtivo. Essa tensão mostra-se fundamental no poema, pois amarra os três elementos do processo artístico – autor, obra e público –, problematizando-os. O soneto, como anteriormente expusemos, carrega características transitivas, que possuem um alvo e apenas nele se realizam completamente. Dessa forma, o sintagma *Ninguém o lembrará* acrescenta novo aspecto à leitura irônica da poesia ao negar a capacidade desse soneto de eternizar seu tema e sua própria estrutura lingüística.⁶ Isso implica reconhecer, igualmente, a ausência de uma ressonância ou, em outras palavras, a intransitivização da agressividade, que se frustra. Eis o caráter ambíguo desse processo que vai buscar a identidade com a produção para propositalmente miná-la, instalando no produto um firme propósito que, paradoxalmente, o torna, em essência, inadequado. Está, portanto, no limiar entre a inclusão na produção mecanizada e o combate a ela.

A imagem que segue esse trecho – *tiro no muro* – parece desenhar essa tensão ao unir o tiro, que remete à violência e à agressão, ao muro, que se associa à idéia de barreira e, portanto, de proteção, mostrando o paradoxo em que se encontra o soneto. Já a imagem seguinte – *cão mijando no caos* – retoma o outro ponto da ambigüidade, revelando certa indiferença constituinte da personalidade desse soneto. A estrutura sintática cria uma equivalência entre *soneto* e *cão*, assim como criara entre *soneto* e *tiro*, e o animal aparece mijando sobre o caos, cujo sentido, na mitologia tradicional, prende-se ao vazio primordial, anterior à criação e à manifestação das formas.⁷ Ora, essa leitura sugere um soneto cujo caráter se opõe à sua qualidade de forma fixa dotada de linguagem nomeadora, porque está indiferente ao caos e, simultaneamente, incluído nele, como nos leva a supor a paronomásia *cão/caos*.

A imagem que fecha o soneto remete novamente a um mito, o de Arcturo, mas o coloca em uma situação distinta da que observamos na referência a Vênus

⁶ É interessante compará-lo a um poema anterior, “Procura da poesia” (*A Rosa do Povo*), em que se afirma que é próprio ao discurso poético, e apenas a ele, eternizar o tema e os efeitos psicológicos dele decorrentes: “Não recomponhas/ tua sepultada e merencória infância./ Não osciles entre o espelho e a/ memória em dissipação./ Que se dissipou, não era poesia./ Que se partiu, cristal não era” (versos 27 a 32).

⁷ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT et al., *Dicionário de Símbolos*, trad. de Vera da Costa e Silva et al., Rio de Janeiro, José Olympio, 1988.

no décimo primeiro verso. Segundo a mitologia tradicional, Arcas, posteriormente conhecido como Arcturo, era filho de Zeus e da ninfa Calisto, que fora transformada em urso após o parto de Arcas. O menino foi criado por Maia, mãe de Hermes, por incumbência de Zeus, até que Lacoón, pai de Calisto, matou-o e ofereceu seus membros como refeição a Zeus, desejando colocar à prova sua onisciência. Zeus percebeu a farsa e, furioso, destruiu o castelo de Lacoón com seus raios, transformou o rei em lobo e juntou os membros de Arcas, que voltou a viver. Assim, Arcas tornou-se o rei da região mais tarde conhecida como Arcádia. Em certa ocasião, enquanto caçava, Arcas deparou com uma urso. Sem perceber que era sua mãe metamorfoseada, pôs-se a persegui-la. Ela, querendo salvar-se, entrou no templo de Zeus Lício, porém Arcas a seguiu e foi ameaçado pelos freqüentadores do local, indignados com a profanação do ambiente sagrado. Zeus, a fim de impedir a morte de ambos, transformou-os em constelações vizinhas: Calisto tornou-se a Ursa Maior, e Arcturo, seu guardião, a Pequena Ursa.⁸

Certamente a alusão a um mito tão amplo, sem uma indicação precisa do ponto de contato com a *diánoia*, cria dificuldades para o estabelecimento de um sentido, ainda mais porque se criou uma equivalência entre Arcturo e *claro enigma*, o paradoxo que intitula o livro a que pertence esse metapoema, insinuando uma relação fundamental entre o mito e a poética dessa obra. O elo parece estar principalmente no reconhecimento trágico presente no mito, elemento que exploraremos adiante.

A leitura imediata parece apontar para a qualidade paradoxal de Arcturo que, guardião, *se deixa surpreender*. O “deixar-se surpreender” pressupõe uma ambigüidade: por um lado, a expressão já cristalizada parece indicar que o sujeito foi apanhado inesperadamente por outrem (o inimigo); por outro, o uso do verbo *deixar* pode sugerir o consentimento tácito a essa abordagem. Se notarmos a conjunção *enquanto*, no penúltimo verso, veremos que a ação atribuída a Arcturo é simultânea a *cão mijando no caos* e, provavelmente, a *tiro no muro*, já que ambos se colocam em coordenação. Uma vez que as duas imagens remetem às faces tensionadas do soneto projetado, será forte a ironia de cunho trágico⁹ que se concentrará em torno desse guardião desarmado, pois sua ação poderá resultar no abalroamento daquele paradoxo tão caro ao soneto e na revelação de que sua altivez é, em parte, simulada.

A simultaneidade a que nos referimos é significativa também no que concerne à estrutura tradicional do soneto, porque rompe a característica do “fecho de ouro”, uma vez que a última imagem aparecerá em um verso sintaticamente subordinado, diluindo a idéia que se colocaria como conclusão e arremate.

Não é esse o único ponto de ruptura da tradição do soneto; existem vários e concretizam o que o eu lírico enuncia como volição à medida que aludem ao cânon para profaná-lo, criando um soneto *impuro*, que *é e não é* simultaneamente. A continuidade das rimas em *uro* e *er* nos tercetos, por exemplo, reduz a clareza da retórica de exposição e o envolvimento da sensibilidade, pois impede que se construa uma unidade sonora particular aos quartetos e outra aos tercetos, o que viria a facilitar o reconhecimento das etapas da argumentação. Essa, por sua vez, também se mostra problematizada porque a marcha para o desfecho ocorre em espiral, já que as idéias se assemelham, e, conseqüentemente, inexistente uma aceleração significativa do ritmo e o aumento da expectativa

⁽⁸⁾ M. G. KURY, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1992.

⁽⁹⁾ Os conceitos de “ironia” e “tragédia” estão sendo utilizados com o sentido que lhes atribuiu Northrop Frye ao estudar os modos de ficção trágica (*Anatomia da Crítica*, trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Cultrix, 1973). Basicamente, referem-se, nesse contexto, ao fato de a catástrofe que atinge Arcturo não depender, necessariamente, de um erro ou de uma falha em seu caráter, de modo que não é merecedor do castigo nem no mito original e nem na pequena narrativa que se

insinua no último quarteto de "Oficina irritada".

quando a leitura se encaminha para o desenlace, como ocorre comumente no soneto tradicional.

A mescla do decassílabo heróico com o sáfico, a mistura dos versos graves e agudos, a presença de rimas pobres, a continuação das rimas dos quartetos nos tercetos, a incômoda seqüência de rimas no décimo segundo e décimo terceiro versos, a saturação do vocabulário e das imagens referentes ao desagradável e ao hermético, a *diánoia* espiralada, a assonância de sons nasais, a *Stilmischung*, todos esses são elementos que revelam que esse soneto procura concretizar em sua forma o que a *diánoia* propõe como desejo: o dissonante.

Até agora fizemos referência direta apenas à dissonância entre obra e leitor. Tão significativa quanto ela, no entanto, é a tensão formal que se criou nesse poema entre a simplicidade da enunciação e a complexidade do sentido. Não há inversões sintáticas, a pontuação segue rigorosamente as regras gramaticais, o vocabulário é relativamente simples e não existem imagens indecifráveis. Todavia, esse arredondamento lingüístico contrasta com os procedimentos estilísticos muito sutis que citamos no parágrafo anterior.

Essa atenção à estrutura lingüística do texto revela duas das principais características da Lírica moderna, a lucidez e a consciência da especificidade de sua técnica, e corresponde à resposta da arte à banalização do discurso na sociedade capitalista. Segundo Hugo Friedrich,¹⁰ desde o romantismo a poesia vinha sendo entendida como linguagem de um sentimento pessoal que poderia ser compartilhado ou como um quadro estilizado de assuntos e situações comuns. Essa proximidade do gosto coletivo facilitava sua manipulação pela ideologia. A poesia do final do século XIX, sensivelmente a partir de Baudelaire, contrapôs-se ao gosto mecanizado e ao discurso fácil, privilegiando uma linguagem autônoma, que não se define pelo poder de comunicação e de prazimento. Concedeu a si mesma a liberdade de expressar o que lhe sugeria não apenas o intelecto, mas também "tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia",¹¹ sendo fundamental um operar lingüístico preciso, capaz de efetuar a transformação de tais sugestões em poesia, geralmente com feição hermética. A opção pela obscuridade não é, como expõe Alfredo Bosi, no ensaio "Poesia resistência",¹² o ser original da poesia, mas sim "o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista",¹³ e se define como um modo de resistência.

A lírica de Carlos Drummond de Andrade sempre apresentou esse caráter de reação. No entanto, até a publicação de *Novos Poemas*, em 1948, o esforço de participação em questões contemporâneas, quer estéticas (ligadas ao movimento modernista), quer político-sociais, detivera, em parte, a tendência à poesia hermética e dissonante, pelo menos aquela mais radical, presente nos fundadores da Lírica moderna. Principalmente em *Sentimento do Mundo*, *José* e *A Rosa do Povo*, em que prevalece a poesia participativa, o significado dos poemas é mais límpido (embora não menos complexo) e as imagens possuem analogia com a experiência do homem comum.

Já a partir de *Novos Poemas*, funda-se, como resultado de um contexto histórico muito definido, uma poética bastante obscura, tendente às imagens míticas, principalmente voltadas ao demoníaco. Existe uma radicalização da poética da negatividade, que elege o hermetismo e o dissonante, revelando uma drástica alteração na visão de mundo de Drummond. Ele deixa de fazer uma

⁽¹⁰⁾ H. FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 15-34.

⁽¹¹⁾ *Idem, ibidem*, p. 20.

⁽¹²⁾ Alfredo BOSI, "Poesia resistência", in *O Ser e o Tempo da Poesia*, São Paulo, Cultrix, Edusp, 1977, p. 139-92.

⁽¹³⁾ *Idem, ibidem*, p. 143.

poética engajada, caracterizada por recortes da matéria histórica, e opta por um centramento maior na organização lingüística do poema e por uma temática que se refere a questões não definidas historicamente, ainda que sua intervenção traga vestígios do tempo e do espaço em que se insere.

Sob esse ponto de vista, o metapoema "Oficina irritada" apresenta-se como uma poética dessa fase da lírica drummondiana. Como vimos, ele propõe a feitura de um soneto que se define pelo dissonante, pelo agressivo e pelo obscuro e, já na sua forma, realiza a tensão formal que cria a dissonância. Todavia, esse movimento defronta-se com um paradoxo e nele parece estar a singularidade da poesia hermética de Drummond: o dissonante não pressupõe, como expõe Hugo Friedrich,¹⁴ avaliando a obra de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, entre outros, a fusão entre incompreensibilidade e fascinação e o orgulho que acompanha o isolamento do "poeta maldito". A agressividade contida no incompreensível acaba se revelando sem alvo e sem resposta. O movimento de reação, portanto, acaba se mostrando frustrado, porque não consegue ultrapassar seu âmbito, não garante a transcendência, não retoma o vínculo entre poeta e leitor e não modifica objetivamente o mundo, prevalecendo um "contentamento de escrever"¹⁵ não completamente mensurado. Retomando o que expusera Bosi, esse não é o modo de ser da poesia e isto parece ser muito claro e extremamente pungente para a consciência de Drummond. Talvez esteja aí a chave para compreendermos a relação entre *Claro Enigma* e Arcturo; como no mito, há, nessa poética paradoxal, um inevitável reconhecimento trágico.

⁽¹⁴⁾ H. FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 15.

⁽¹⁵⁾ Expressão retirada do poema "Remissão", de *Claro Enigma*.

ABSTRACT: This study of the poem "Oficina irritada", de Carlos Drummond de Andrade, intends to show how this sonnet realizes, in its structure, the theme of the aggressive dissonance and to discuss the meaning of the dissonant poetry in poet's esthetic and ideological conduct from 1948.

KEYWORDS: Metalanguage; Sonnet; *Stilmischung*; Dissonance; Resistance.

Texto elaborado para a disciplina *Métodos e Técnicas de Análise e Interpretação da Obra Literária*, ministrada pelo Prof. Dr. Davi Arrigucci Jr., 1º semestre de 1996, na USP.