



## **Injúria hermética: A ruína paralisante da forma**

### ***Hermetic Injury: The Paralyzing Ruin of Form***

Paulo Eduardo Bittencourt Fausto

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
paulo-eduardo\_111@hotmail.com

Gustavo Silveira Ribeiro

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
gutosr1@yahoo.com.br

**Resumo:** Este ensaio visa elaborar uma interpretação de um dos poemas da obra *Claro Enigma* (1951), de Carlos Drummond de Andrade, intitulado “Oficina Irritada”. Recuperando a forma do soneto, Drummond reaparece em mais um de seus poemas metalinguísticos, em que explora, dessa vez, alguns recursos e imagens clássicos, não abrindo mão de suas características marcantes, como a ironia e a melancolia. Tendo como substrato teórico os conceitos como os de “sobrevivência” e “latência”, respectivamente formulados por Didi-Huberman e Hans Ulrich Gumbrecht, a análise se dá sob o viés da fantasmagoria, a fim de demonstrar como são mobilizadas no referido poema formas e tempos distintos, sob o signo da paralisia. Após uma longa contextualização acerca dos conceitos e do momento histórico no qual se insere esse título da obra drummondiana, pode-se inferir que não somente o poema apresenta questões de seu tempo como também as transcendendo, trazendo reflexões sobre a própria composição poética em um tempo de catástrofe absoluta.

**Palavras-chave:** Drummond; sobrevivência; latência; melancolia; poesia.

**Abstract:** This essay intends to elaborate an interpretation of one of the poems from *Claro Enigma* (1951), written by Carlos Drummond de Andrade, named “Oficina Irritada”. Reclaiming the sonnet’s form, Drummond reappears in one more of his metalinguistic poems, in which he explores some classic resources and images, not giving up on his main characteristics, such as irony and melancholy. Having as a supporting theory the concepts such as “survival” and “latency”, respectively formulated

by Didi-Huberman and Hand Ulrich Gumbrecht, the analysis is built under the bias of phantasmagoria, by means to demonstrate how different forms and times are mobilized in the referred poem, under the sign of paralysis. After a long explanation about the concepts and the historical context in which this title of Drummond's work is at, it may be inferred that not only the poem shows issues of his time, but also transcends them, bringing reflections about poetry composition in an age of absolute catastrophe.

**Keywords:** Drummond; survival; latency; melancholy; poetry.

## I

As colunas de templos antigos rompidas e os estilhaços das janelas de vidro formam o cenário. O caminhar é lento e cabisbaixo, do espírito que vagueia e teme a impossibilidade da reconstrução; sua memória paira na tentativa de reviver, reerguer. Mas é vã. A ruína é tudo o que resta. Ergue-se sobre a camada insólita de poeira a História; o passado de tudo aquilo que já não permanece senão enquanto vaga reminiscência do que fora outrora. Esse sujeito que caminha perde o seu contorno, enquanto os destroços que ali se encontram carregam em si, conflitantes, o hoje e o antes: a construção e a destruição, a ordem e o caos. A impossibilidade de a promessa uma vez retornar ao estado de equilíbrio faz confundirem-se o sujeito e os amontoados que o cercam, formando juntos um só corpo estagnado. Essa é a imagem geral da catástrofe pela qual passa, de forma intermitente, a humanidade. Há, sempre, na destruição, uma fásca de sobrevivência que faz conviverem as memórias de passados arruinados, as estâncias presentes do que permanece e uma possibilidade de futuro enquanto reconstrução e passagem para algo cada vez mais sólido e perene. É a partir desse quadro conflitante que emerge o sentido das ruínas, enquanto traço memorialístico de algo que foi destruído, mas que permanece sobrevivente em sua própria contradição: a destruição comporta, paradoxalmente, a própria fantasmagoria de tempos passados que se presentificam a todo instante. A imagem inicial evocada das colunas e dos estilhaços de vidro demonstra esse paradoxo anacrônico de um cenário presente; as construções antigas, olímpicas, magistras e fortificadas em suas estruturas convivem simultaneamente à fragilidade do vidro, que compõe o cenário de ruína, trazendo, para um mesmo espaço e para um mesmo tempo, instâncias cronológicas distintas, às vezes muito distantes, mas agora próximos, compartilhando um mesmo *topoi*.

Essa metáfora inicial serve para dar início a uma reflexão acerca das tensões entre as formas remanescentes e entre as imagens simbólicas que sobrevivem no tempo, que, por forças tensionadas, convivem em um mesmo presente de forma instável e conflituosa. Ao contrário do sentido moderno – tornado base de uma concepção teórica acerca da História –, as ruínas fazem a “linha do tempo” atirada para frente se retorcer e se desviar. A história da arte serve como um parâmetro para essa concepção antagônica à teleologia moderna, trazendo à tona novas perspectivas para a sobrevivência simbólica das formas. Aby Warburg – a quem foi atribuído o mérito de ser um dos “fundadores” dos estudos científicos acerca das formas e de métodos de interpretação da História da Arte – foi um dos primeiros pensadores que, ainda no século XIX, apontou uma contra-perspectiva para o modelo Iluminista de uma história evolutiva, determinada por uma linearidade progressiva. Em um amplo estudo acerca das teorias que cercaram a construção do arquivamoso *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, o filósofo Georges Didi-Huberman atesta os principais fundamentos de um novo conceito ainda embrionário que estava em construção no âmbito intelectual da época. Nesse sentido, tal perspectiva de Warburg, certamente mediante conflitos teóricos diversos, propunha que “as formas [não] são *reflexos* de um tempo, (...) são, antes, os *restos* – risíveis ou sublimes – de um conflito em ação no tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 90). Daí emerge a imagem das ruínas, e não à toa o próprio Warburg utiliza como exemplo em sua obra os templos antigos e sua relação de sobrevivência enquanto ruína. Carregados de significados tanto históricos quanto espirituais, artísticos e religiosos de um tempo dito “passado”, as ruínas faziam-se constantemente lembradas em sua memória, provocando alterações em cada contexto em que se mantiveram e experiências diversas para diferentes povos e comunidades. A sucessão teleológica do conceito moderno de história esbarra fortemente em um obstáculo quando se evocam tais imagens, justamente por defini-la como uma unidade sucessiva, que parte de “‘inícios’ (a fonte originária de que tudo derivaria) [e rumo a] ‘fins’ (o sentido da história para o qual tudo convergirá)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 87), recusando qualquer sobreposição temporal, qualquer concepção de relações mais complexas, por vezes contraditórias e instáveis, da História. A *Nachleben* (palavra cujo sentido aproximado seria “sobrevivência”, ou “pós-vida”) warburguiana é a proposição conceitual de um estudo que vai contra tal concepção reducionista dos

fatos e dos símbolos históricos; “basear uma história da arte na ‘seleção natural’ – por eliminação sucessiva dos estilos mais fracos, vindo essa eliminação a dar ao futuro sua perfectibilidade e, à história, sua teleologia – é, com certeza, algo diametralmente oposto ao seu projeto fundamental e aos seus modelos de tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55). Na contramão das perspectivas evolucionista de Darwin e teleológica de Hegel (no que tange à História), o conceito de sobrevivência de Warburg

não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve *um outro tempo*. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a sincroniza. Impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm *depois das coisas menos antigas*; [...] a sobrevivência *desnorteia a história*, como cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69)

Assim, quando se está inserido em um tempo, experiencia-se uma tensão conflitante e paradoxal dos vestígios de vidas passadas, que, de forma contínua, se relacionam dialeticamente com formas outras, símbolos essencialmente atuais, os quais estabelecem uma ligação por meio de relações recíprocas com as imagens sobreviventes em sua presença. Afirmando esta proposição de maneira mais palpável, e seguindo os exemplos mesmos usados por Warburg em sua obra, podem-se perceber tais relações nos objetos mais banais e corriqueiros, assim como nas grandes construções: não só os templos sobreviventes enquanto ruínas, mas os instrumentos bélicos e casuais do cotidiano de uma comunidade podem ser símbolos sobreviventes, adaptados de criações muito mais “antigas”, que convivem com outros modelos e outros instrumentos simbólicos mais “atuais”, estabelecendo uma relação entre tempos distintos a todo instante. Se se tem como concepção única um desenvolvimento linear, evolucionista, as próprias formas em si não poderiam conviver simultaneamente, pois não formariam uma visão de unidade histórica. Em suma:

Reconhecendo a necessidade de ampliar os modelos canônicos da *história* – modelos narrativos, modelos de continuidade temporal, modelos de assunção objetiva –, dirigindo-se aos poucos para uma teoria da *memória* das formas e uma teoria feita de saltos

e latências, de sobrevivências e anacronismos, de querer e inconscientes –, Aby Warburg efetuou uma ruptura decisiva com as próprias ideias de progresso e desenvolvimento históricos, jogou o evolucionismo contra ele mesmo. Desconstruiu-o pelo simples reconhecimento desses fenômenos de sobrevivência, dos casos de *Nachleben*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 57)

Este último excerto introduz uma noção – coadjuvante no estudo de Warburg –, a de *latência*, que se torna uma marca central para esta proposição contextual e teórica acerca da sobrevivência das formas. Este conceito é introduzido primeiramente por Jacob Burckhardt, historiador da arte que mantinha diálogo teórico próximo com Warburg e participou ativamente da construção desse novo modelo de estudos que então era desenvolvido. Apropriando-se deste conceito, Burckhardt concebe a historicidade como uma *dialética do tempo*. Contrariando também as perspectivas teleológicas, Burckhardt não concebe a tarefa do historiador como sendo a de compor uma narrativa universal, que contemple “inícios” ou “fins”, mas analisar os reflexos sensíveis de forças em choque:

Ser historiador, para Burckhardt, não significa apenas compor a narrativa das coisas que mudam ao se sucederem: é preciso sobretudo “analisar a influência recíproca, constante e progressiva (...) do elemento móvel nas forças estáveis” (J. Burckhardt, 1868-1871, p. 3). Nisso, a “vida” da história realmente decorre de uma *morfologia*: ela é um *jogo de formas*, se entendermos for “formas” a cristalização sensível de tal dialética ou “influência recíproca”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 88)

Esse choque dialético de um tempo guarda em si forças tanto materiais quanto morais que, em um primeiro momento, são imperceptíveis, ou seja, não é possível prever os contágios que fazem o mundo subitamente transformar-se. Essas são, pois, as forças *latentes* de um tempo; a prática da história se daria, para Burckhardt, como uma análise não da sucessão de fatos, mas de um *inconsciente do tempo*, das suas forças latentes. Essa *dialética do tempo*, finalmente, seria um debate entre “latências” e “crises”. Didi-Huberman discorre: “toda latência procura abrir caminho para a superfície dos eventos: a ‘crise’ denominaria, em Burckhardt, essa maneira particularmente eficaz que o tempo tem de fazer surgir – por contratempo, por sintoma – sua própria potência” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 91). As formas latentes, então,

viriam, em tempo de crise, espontaneamente para a superfície, tornando visíveis as potências de um dado tempo, as tensões imagéticas que possibilitariam as mudanças e as alterações particulares de cada forma: são justamente os *sintomas* que o tempo libera a partir dessas relações que dão vida aos *fantasmas* da história. Explica-se: a análise dinâmica das formas proposta por Burckhardt – dadas as emergências de forças *latentes* em tempos de *crise* – visa justamente dar luz à *vida* das imagens de um tempo histórico, ou melhor, aferir significado ao rizoma fantasmático de um conflito em ação no tempo, atestando sua *sobrevivência*.

A imagem fantasmática desse jogo dialético, ou seja, os sintomas gerados pelos conflitos de um dado tempo, assemelha-se, de forma análoga, ao conceito de *latência*, proposto de forma mais central e bem definida posteriormente pelo também filósofo e teórico da literatura Hans Ulrich Gumbrecht. Aqui, evoca-se um contexto posterior às proposições de Warburg e Burckhardt, mas a partir do qual suas próprias definições de historicidade são capazes de fazer detectar-se uma “crise” que gera um dado estado geral de *latência* na humanidade. Trata-se dos anos imediatamente posteriores ao fim da II Guerra Mundial, a partir dos quais Gumbrecht escreve seu ensaio (e relato autobiográfico, como ele próprio atesta) *Depois de 1945: latência como origem do presente*. A partir das ruínas (ou dos escombros?) deixados principalmente na Europa após o longo e catastrófico confronto armado entre as forças Nazistas e o grupo dos Aliados, uma atmosfera latente surgia:

A excitação dos anos da guerra se tornou parte de um mundo novo e pacífico. Não desapareceram nem os fatos nem a memória dos acontecimentos; mas as sensações de dor e de triunfo (isto é, os ecos da guerra) foram se atenuando. Enquanto iam desaparecendo os sentimentos causados pela destruição irreversível, logo surgiu uma atmosfera de latência. (Talvez a causa para essa peculiar impressão de paradoxo associada com o período tenha origem nisto: desaparecidos os sentimentos pessoais, a latência começou a espalhar-se como uma atmosfera, uma disposição geral). (GUMBRECHT, 2012, p. 39-40)

Foi a partir dessa reflexão que a imagem do espírito errante, na metáfora inicial deste ensaio, surgiu; e a vã tentativa de reconstrução da memória e de uma perspectiva é um reflexo geral desse estado de latência, que alegoriza a *ambiência* do contexto de ruínas que se formava no pós-guerra. Diferentemente da revelação das potências gerados pelas crises,

como propõem Warburg e Burckhardt, esvaiu-se, nesse contexto, qualquer perspectiva de retomada de um equilíbrio, de uma unidade. A memória do conflito gerou uma aura latente de *paralisia* geral, sem que houvesse qualquer esperança de reintegração, definição ou homogeneidade. A partir dessas formulações acerca do cenário histórico é que se fazem as relações entre as formulações acerca do conceito e dos efeitos da *latência*. Para Gumbrecht, “viver na certeza de uma presença que não tem identidade é viver num estado de latência” (GUMBRECHT, 2012, p. 263), assim como, para os seus antecessores, nós “desconhecemos completamente o que chamamos de forças latentes, materiais ou morais, do mundo, e não somos capazes de pressentir os imprevisíveis contágios espirituais que podem transformá-lo subitamente” (BURCKHARDT, 1869-1871, p. 14). Assim, apesar das diferenças entre as proposições, o aspecto aparentemente fantasmático dessas forças latentes é um nó comum que se forma. Em ambos, a noção de *forças latentes* é a de reflexos sintomáticos de conflitos, de tensões, na História, os quais agem de forma inconsciente e imprevisível, por isso como *fantasmas*. Sabem-se alguns dos efeitos da 2ª Grande Guerra, mas, então, não era possível apreender, racionalizar ou detectar as forças que agiam no mundo. A magnitude das catástrofes, das atrocidades impensáveis e bárbaras, implodiu a consolidada visão de progresso gestada ao longo de aproximadamente 200 anos pela Filosofia das Luzes, e para a qual o choque com uma barreira dessas proporções tornou-se inimaginável. Esse momento de *crise* gerou como sintoma uma ruptura e a conseqüente formação de uma nova atmosfera conflituosa, de um novo embate entre forças latentes. Os valores tidos como pilares das sociedades ocidentais ruíram, e um estado de paralisia tornou-se a ambiência desse contexto.

## II

Partindo dessas confluências teóricas e da base contextual explorada anteriormente, cabe introduzir as formas artísticas de criação (mais especificamente, as poéticas) que foram representantes simbólicas desse estado geral de *latência* do contexto pós-guerra. A primeira, e talvez a que mais caiba para esta análise, atestada por Gumbrecht no referido ensaio, é uma atmosfera denominada pelo autor como *Sem saída e sem entrada*, título de uma das partes da obra. Essa *Stimmung* (conceito original usado para se referir a essas “ambiências”) configura-

se como um sentimento que acarretou uma imobilidade, uma impotência mediante o medo geral de abertura para o exterior, e uma angústia com relação à paralisia. Um dos exemplos literários trazidos por Gumbrecht é a peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, uma das obras mais marcantes e fundamentais desse contexto e que reflete tal atmosfera. Os diálogos aparentemente elípticos entre Vladimir e Estragon, dois dos personagens principais da obra, dão a impressão de que algo está sendo omitido para que ambos permaneçam, sem um propósito aparente, imóveis e impossibilitados de saírem de suas posições. Entretanto, o motivo não se revela, a suposta elipse não se completa e o significado da imobilidade permanece oculto. O ímpeto do movimento encontra uma barreira invisível que os impede, a toda hora, de concluir qualquer movimento. Sob esse viés, Hans U. Gumbrecht afirma que “o desejo obsessivo por uma saída impossível muitas vezes conflita com o pesadelo de uma abertura para o exterior, que cada vez mais vai se afastando e que, de repente, pode se transformar em desejo de permanecer no interior” (GUMBRECHT, 2012, p. 79). Assim, no que se refere à imobilidade paralisante do contexto pós-guerra, *Esperando Godot* transpõe a falha de uma suposta saída ideal evolutiva para a humanidade enquanto conjunto social e histórico; acerca disso, Gumbrecht completa:

Ser incapaz de movimento, para dentro ou para fora, torna obsoletas todas as narrativas que pressupõem uma relação necessária entre o tempo e a transformação. Em outras palavras, ser incapaz de movimento faz sentir o desejo de abandono da forma que a História, desde o começo do século XIX, tomou, de modo tão dominante e insistente, que poderia ser confundido com uma estrutura existencial eternamente válida. (GUMBRECHT, 2012, p. 111)

Esse paradoxo explicitado na peça de Beckett entre o desejo e a incapacidade torna a ser descrito teoricamente também em outros campos acadêmicos e literários. Não somente no que tange à paralisia, mas na relação que esta estabelece com a sobrevivência das formas, formulada na primeira parte deste ensaio, há também uma ligação direta entre essa tensão e o contexto do pós-guerra. O “fantasma” da concepção teleológica tão arraigada ao longo de todo o século XIX ainda vagava por entre as ruínas geradas pela catástrofe, mas uma fragmentação latente compunha este paradoxal e conflituoso cenário contextual. De forma mais concreta, pode-se enxergar esta tensão em proposições e discussões que foram teorizadas sobre o período; aqui, refiro-me, em um breve exemplo, às



divergências estabelecidas entre as *Notas para uma definição de cultura*, do poeta e crítico norte americano T.S. Eliot, e as reproposições teóricas posteriores de George Steiner, em *O castelo de Barba Azul*. O primeiro, escrito imediatamente após o fim da II Guerra Mundial – 1948 –, evocava um chamado geral à *ordem*, em uma proposição para a retomada de preceitos supostamente necessários para uma reconstrução ordenada da sociedade abalada pela catástrofe. Já o segundo, e sua publicação foi uma resposta a Eliot, afirmava que “uma falta geral de formas ou de busca de novas formas solapou quase completamente as linhas etárias, divisões sexuais, estruturas de classe e gradientes hierárquicos da mente e do poder clássicos” (STEINER, 1991, p. 93). Sem adentrar a uma profundidade necessária para uma análise conjuntural dessas duas propostas, mostra-se já na superfície a contradição com relação à estabilidade das formas. No que propõe Warburg, entretanto, ambas estabeleceriam entre si uma relação dialética, independentemente da cronologia, e paradoxal, convivendo de forma sobreposta e conflituosa, criando e recriando o presente concomitantemente. O ímpeto ordenador, por exemplo, de um *American Way of Life* conviveu simultaneamente à destruição completa da Europa ocidental. Essa sobreposição é demonstrativa de uma *heterocronia*, ou seja, a convivência de tempos distintos.

Aproximando essa análise da literatura brasileira – em um movimento que, apesar de parecer distante, mostrar-se-á profundamente a par de tais conflitos –, temos a publicação de uma das principais obras que marcam a poesia brasileira no século XX, e mais especificamente esse contexto imediato pós-guerra. O livro *Claro Enigma* (1951), de Carlos Drummond de Andrade, é uma obra que, além de vários outros possíveis e essenciais aspectos, comporta todo esse quadro de paralisia, ruínas, tensões e paradoxos. Há, aqui, uma relação quase dialética de construção e captação dessa *atmosfera*: a obra de Drummond se situa em um contexto geográfica e formalmente distante do europeu, mas consegue simultaneamente criar e simbolizar os efeitos de um tempo marcado pela catástrofe. Com uma base crítica sólida, *Claro Enigma* carrega o signo geral da *Dissolução* (inclusive nomeando o primeiro poema do livro) e a especificidade de um retorno – a contrapasso dos preceitos vanguardistas de liberdade formal do modernismo – às formas fixas, que se fará importante na análise das tensões que cercam a obra; há, de acordo com o crítico José Guilherme Merquior, uma “hipertrofia do poema filosófico, a supressão do estilo mesclado e a expansão das

formas métricas do verso” (MERQUIOR, 1976, p. 130). Há, afinal, uma visão geral do problema na medida em que o sujeito poético se mostra imóvel diante dos impasses históricos de seu tempo e de questões filosóficas amplas e determinantes que refletem a paralisia diante da própria linguagem. Acerca do livro, Alcides Vilaça traça um aspecto geral desse sujeito poético em *Claro Enigma*:

Senhor de uma forma aparentemente compacta e sólida, o sujeito enigmático não se servirá dela senão para figurar o não figurado, expressar a impossibilidade de exprimir o que haja de verdadeiro no sujeito e no mundo - salvo a condição enigmática que lhes parece própria e constitui todo o triunfo da circumspecta meditação. (VILAÇA, 2006, p. 80)

Fica claro, então, como a utilização dessas formas “compactas” e “sólidas” vem paradoxalmente expressar um vazio, uma “consciência paralisada” diante do mundo e uma incapacidade de expressão. Sobre isso, prossegue Vilaça:

*Claro Enigma* [...] têm a gravidade (com *tom* e como *peso*) de uma definição última, formulada como desistência subjetiva dos afetos, das esperanças, das remissões. Esses lugares da dissolução falam de uma tríplice evanescência, a do sujeito, a do mundo e a da linguagem – o trinômio original do fenômeno poético, agora inteiramente submetido à rarefação do corpo, à pulverização do mundo, à beleza desorientada do discurso. Do lado do sujeito, está o silêncio, a sombra, o enigma, a cegueira, a opacidade, a secura, a paralisia; do lado do mundo, o que é úmido, esponjoso, barrento, arenoso, noturno, deserto, estéril, morto; do lado do canto, o exílio faustoso das palavras, a impotência de Orfeu, a forma áspera, o discurso especulativo, as metáforas herméticas. (VILAÇA, 2006, p. 82)

Finalmente, o tom elevado e o estilo prosaico, o hermetismo e a ironia, o tédio e a profunda reflexão, são características que demonstram os conflitos paradoxais que levam esse sujeito à dissolução e à paralisia, como nos levam a concluir o oxímoro presente no próprio título – *Claro Enigma*, que expressa não só a ironia como a tensão antitética presente em todo o livro – e a epígrafe de um verso do poeta francês Paul Valéry – *Les événements m’ennuient* (“Os acontecimentos me entediam”), que nos remete a ambos tradição e tédio.

### III

#### Oficina Irritada

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 verso 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.  
(ANDRADE, 2012, p. 38)

Presente na primeira parte de *Claro Enigma*, o poema *Oficina Irritada* transparece os aspectos e as relações construídas nas primeiras duas partes deste ensaio, e, não obstante, traça uma linha de sequência para as menções críticas realizadas pelos comentadores da obra drummondiana aqui citados. Cabe, então, uma análise talmúdica deste poema, no intuito de expor as correlações teóricas propostas. Já de início, é evocado o aspecto metapoético: o sujeito expressa, ao mesmo tempo em que o faz, sua intenção de compor um “soneto”. As características que lhe são pretendidas, na primeira estrofe, são as de um soneto “duro”, “escuro”, “seco” e “abafado”. Fica explicitado, logo, o fechamento do poema sobre si, que se soma a uma violência pungente no poema – marcada de forma clara nas imagens do “tiro” (v. 12) e do sofrimento (v. 10) – e radicaliza um “hermetismo injurioso” (MERQUIOR, 1976, p. 151), expressão utilizada por José Guilherme Merquior. Entretanto, o tom prosaico que abrange todo o poema entra em choque com esse hermetismo, e a violência parece ser a saída, ou melhor, a reação imediata para esse paradoxo: o retorno à forma fixa (o soneto) e o tom prosaico (que reflete temas como o pessimismo e a eternidade) mostram, ao mesmo tempo, uma incompatibilidade de Drummond com a tradição poética dessa época e uma aproximação com temas tipicamente modernos,

respectivamente. O conflito interno do poema, assim, é como que o reflexo de uma sobrevivência, em duas conflitantes forças motrizes: uma “guinada neoclassicista” (CAMPOS, 1992, p. 52), que se mostra como recurso inútil ante a paralisia da modernidade arruinada, e um prosaísmo moderno, que abarca questões arquetípicas provenientes dessa mesma ruína. Drummond apresenta-se, como bem aponta Abel Barros Baptista, enquanto um “moderno antimoderno” (BAPTISTA, 2010, p. 154), um sujeito que se fecha sobre si em meio a contradições e a perviências conflituosas que afligem o poeta e o mundo. O sujeito poético evocado em *Oficina Irritada* seria aquele espírito que vaga sobre as ruínas e cuja memória se esvai, não porque finda, mas porque estática perante o paradoxo temporal que a aprisiona em meio aos conflitos, em meio às ruínas. O sujeito, inserido nesse contexto, se vê imóvel diante das tensões latentes do mundo, sendo o próprio incapaz de racionalizá-las e de propor qualquer tipo de interpretação consciente que transpareça uma unidade ou um movimento de reconstrução.

No que se refere a uma questão de herança da recém-formada tradição modernista na poesia brasileira, Drummond, em *Claro Enigma*, mostra que “não seria o moderno que estaria em perda, mas o sujeito antes atraído ou fascinado a fechar-se agora em si mesmo, entediado e incapaz de se deixar mobilizar pelo projecto ou pelo compromisso com o moderno” (BAPTISTA, 2010, p. 147). O movimento (ou a sua ausência) é, no poema, dúbio e antitético; ora há, temática e formalmente, uma aproximação com o moderno e suas concepções; ora, concomitantemente, há a sua violenta rejeição caótica e a aproximação com o clássico e com o hermetismo. O poeta – ao perceber o conflito de seu tempo, ao experienciar uma atmosfera latente que não se revela claramente, ao, enfim, ver-se sem saída perante o mundo que corrói constantemente suas próprias formas –

não se mantém simplesmente moderno: Drummond é um moderno pelo próprio gesto como recupera o clássico, que corrói e desarticula ao adoptá-lo separado das pressuposições que o distinguem, recusando-lhe autoridade estável ou condição de fundamento; esse mesmo gesto, por outro lado, expulsa-o do campo do moderno, porque implica a recusa do começo absoluto e da tradição suposta homogênea e em definitivo superada, porque se faz sem confiança no novo enquanto forma e enquanto valor, porque se produz e reproduz sem esperança no sentido e no progresso. (BAPTISTA, 2010, p. 153)

Dessa forma, veem-se as reações paralisantes a um tempo de contradições e estagnações; as formas que sobrevivem e assolam a sensibilidade poética do sujeito ali inscrito são anacrônicas, paradoxais e conflituosas. Ao remeter-se, no poema, ao título do livro – o oximoro *claro enigma* – é possível perceber o choque entre uma tentativa (falha) de clarividência e um enigma que nunca se revela aos olhos do poeta, que falha à linguagem. O poema, espera o eu lírico, há de “ser, não ser”; há uma esperança, talvez inútil ante os recursos falhos da linguagem, de que o poema, em si, comporte as contradições do mundo, pretensão essa ciente de sua própria impossibilidade, mas mesmo assim praticada em mais um gesto insolucionável.

Ainda sobre *Oficina Irritada*, há a questão marcante referente à *eternidade*, tema que se relaciona ainda com a questão da sobrevivência e com a modernidade, enquanto um *topos* explorado amplamente na tradição. “Ninguém o lembrará: tiro no muro” (v. 12); este verso comporta uma dimensão tanto do esquecimento quanto da inutilidade de se escrever um poema, ou de se pretender compor algo que fique para a eternidade. O sujeito poético é consciente da efemeridade das coisas. O eterno não é imóvel, como se pretendeu consolidá-lo na modernidade; o eterno é solúvel nas formas. A constante atualização, a sobrevivência das imagens, encontra em sua relação dialética e anacrônica com os diversos “presentes” uma sobrevivência mutável e constantemente atualizada e tensionada: “eis que o ‘eterno’ se sujeita à vertigem do novo e da novidade e se dispersa em novas categorias, deixando de ser imutável” (BAPTISTA, 2010, p. 149). A forma fixa é também caótica, a eternidade é também efêmera; aqui, há a recusa do “prazer” (v. 6) e da lembrança e a adesão ao “maligno” (v. 7) e à dificuldade. A força ordenadora convive de forma dialética um “movimento browniano” ao qual está ela também submetida; não há estabilidade:

A ordem exigente do soneto, a forma fixa, regular, inscrevendo-se na desordem, no mar do caos: não para lhe resistir, mas para nele se mover, não para o ordenar ou dominar, mas para melhor nele se delimitar enquanto forma discreta e preciosa. O lance decisivo, aquele que pelo mesmo gesto fere o moderno e o eterno, é a conjugação da descrença na perenidade da poesia com a recusa da inteligibilidade e do prazer. (BAPTISTA, 2010, p. 152)

Percebe-se, então, uma subversão do conceito próprio da eternidade, consolidado na modernidade como uma entidade perene, que atravessaria o progresso linear do tempo de forma estável e contínua, sem se modificar ou sofrer qualquer tipo de alteração significativa que pudesse submetê-la à teleologia devastadora do desenvolvimento. A recusa ao modelo tradicional de eternidade coloca o poema em conflito com o moderno por meio de uma apropriação conceitual explícita, e que o sujeito é capaz de apreender a reciprocidade das relações entre as formas e a atualização constante que esta ligação dialética gera. No entanto, essa ligação não comporta uma “síntese” final; o contexto não o permite, e as formas convivem de forma estagnada enquanto ruínas sobreviventes de um tempo submetido a um estado de paralisia latente.

Finalmente, a fim de demonstrar ainda sob um último aspecto essas referências, a menção às figuras mitológicas demonstra de forma última a questão aqui tratada. Primeiro, “tendão de Vênus sob o pedicuro” (v. 11); a deusa da mitologia greco-romana está aqui submetida a um tratamento de um pedicuro para sua beleza (valor por ela representado). Há, então, uma ornamentação, a meticulosidade no tratamento da beleza; mas há, simultaneamente, a baixaza deste processo: a própria referência ao pé (e sua localidade “baixa” no corpo) é um rebaixamento dessa figura divina, que se mostra ao mesmo tempo delicadamente “esculpida” e violentamente profanada. Arcturo, por sua vez – a figura que, ao morrer, na mitologia, torna-se a estrela guardiã das ursos, a última a se pôr no horizonte, sendo, por isso, símbolo de lucidez –, é mencionado em meio à indiferença vil na medida em que “se deixa surpreender”. Por si só, a espontaneidade da ação de surpreender-se já é algo paradoxal, uma vez que a surpresa é contrária à intenção consciente. Não obstante, Arcturo também é caracterizado pela própria expressão *claro enigma*, ou seja, ele mesmo é o conflito entre a clareza, a evidência racional, e o enigma, a escuridão, a dúvida. A surpresa, contrária à “consciência vigilante”, associada tradicionalmente a Arcturo, é representativa da paralisia conflituosa que permeia todo o poema e se apresenta “contra a inteligibilidade (escuro, difícil de ler), contra o prazer (não despertará em ninguém nenhum prazer), contra a perenidade (ninguém o lembrará). Por isso inútil, ‘tiro no muro’, irrelevante, ‘cão mijando no caos’” (BAPTISTA, 2010, p. 152). A aparente elevação de uma referência mitológica dá lugar à profanação e ao rebaixamento abrupto; ficam nivelados de forma rasteira no poema o “mijo” do cão e

as constelações do céu. A forma concisa junta-se aos elementos caóticos para demonstrar, afinal, a confluyente reciprocidade dessas forças em meio à ruína. No poema – não abandonando, claro, a típica e recorrente ironia drummondiana – “(...) em um mesmo indivíduo, qualidades óbvias de sensibilidade letrada e estética podem coexistir com um comportamento bárbaro e politicamente sádico” (STEINER, 1991, p. 88). Esse sadismo conflitante com a elevação no poema caracteriza o humor drummondiano, como bem observa J. Merquior:

A faculdade de mudar de perspectiva caracteriza o pensamento humorístico, não em razão de uma qualquer inferioridade lógica em relação em relação ao entendimento sistemático, mas precisamente por que o sistema repugna à inteligência humorista. Carnaval do pensamento, o humor repele a ordem “de mão única” do pensamento de sistema – este logos imperialista que, sob a forma de dialética, chega a apropriar-se da própria contradição, reduzindo por todo lado o diferente ao idêntico. O espírito alado, o espírito dançarino do humor não honra a dinastia dos Descartes e dos Hegel; prefere olhar do lado dos Montaigne e dos Nietzsche. O humor zomba com seriedade não só da razão triunfalmente desfraldada, mas também da reconciliação laboriosa dos contrários. Não segue a linha reta do racionalismo, nem a espiral do andamento dialético: é o (anti)logos não-linear, o pensamento radicalmente plural, pensamento íntimo do impensável. (MERQUIOR, 1976, p. 143)

Afinal, aquilo que faz com que todas essas referências à antiguidade, ao clássico, ao moderno e ao presente sejam atuantes de forma instável, e por vezes violenta, no poema é o grande conflito latente de um tempo *sem saída*, é a sobrevivência de diversos tempos em um só amontoado de ruínas que prende e paralisa a consciência. A violência como reação a esse cenário pode ser vista ainda como uma “violência simbólica”, o que, conforme afirma Dolf Oehler (1971, p. 298-299) em seu estudo sobre a poesia antiburguesa, seria uma “violência que ameaça destruir o desejo de saber, a razão, o propósito de salvação moral” (*apud* CAMILO, 2001, p. 201) da modernidade. *Claro Enigma* e a sua significação para a poesia representam um efeito sombrio dessa era: a ordem e o caos convivem juntos, as imagens sobrevivem na impossibilidade de uma retomada racional e teleológica para o curso da humanidade, para um curso definido e unívoco da História; por isso,

o poeta “se vê com um arsenal de recursos inúteis diante de um tempo refratário às experiências de qualquer outro tempo” (VILAÇA, 2006, p. 81). A complexidade do movimento histórico proposto por Warburg, que se dá a partir das relações complexas entre os símbolos e as formas que se modificam de forma recíproca, encontra em Drummond uma relação estagnada; a presença *heterocrônica* das formas não produz movimento, nem evolutivo e teleológico, nem dispersivo e complexo. A paralisia não se abre para uma possibilidade de futuro, mas fecha-se sobre si, e leva consigo o poeta e sua consciência.

### Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BAPTISTA, Abel Barros. *De espécie complicada: ensaios de crítica literária*. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2010.
- CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagens & outras metas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1976.
- STEINER, George. *No Castelo do Barba Azul*. Trad. Tomás Souza Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VILAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Recebido em: 30 de setembro de 2019

Aprovado em: 14 de janeiro de 2020