

*Nascentes***A TELA CONTEMPLADA:  
INQUIETAÇÕES EM CARLOS DRUMMOND ANDRADE***Joanni Aparecida Carvalho Miranda\***Márcio Roberto Soares Dias\*\**

**RESUMO:** Este trabalho orienta-se por uma leitura da lírica de Carlos Drummond de Andrade e recai sobre o poema “Oficina irritada” do livro *Claro enigma* (1951), através da qual sobressai uma análise da reflexão que o poeta faz acerca da poesia na sociedade moderna, evidenciando-se, sobretudo, a relação predominantemente problemática entre o eu e o mundo, bem como o entrecruzamento dramático das tensões, inquietações de um poeta desconfortável diante da obrigatoriedade das certezas. O poeta, em plena maturidade, constrói o poema à custa da irresignação e de uma surpreendente e excessiva violência, como estratégia na relação com o leitor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Carlos Drummond de Andrade; Literatura brasileira; Metapoesia.

**Introdução**

A poética de Carlos Drummond de Andrade, em diferentes momentos, apresenta nuances e disposições díspares. Há, por exemplo, a particularidade de pensar o poema como um modo de estrutura tensa, como se tudo acontecesse por meio de conflito, como se a sua poesia não se dobrasse à adesão direta ao mundo, e essa relação fosse mantida através de uma distância irônica que ora o inclui como elemento do mundo, ora o afasta deliberadamente.

Ao comentar a poesia de Drummond, Antonio Candido (2017) nota que as primeiras obras do poeta, *Alguma poesia* e *Brejo das almas*, são compostas de registro do fato, apreendido de forma individual, impregnado de subjetividade, com o eu lírico limitando-se a apanhar o particular das emoções do sujeito, aproximando o poeta das propostas do movimento modernista, que preconizavam uma arte voltada para o contexto social e histórico. Esta apreensão validava o eu e o mundo como assuntos de poesia. A partir de *Sentimento do mundo*, José e

---

\* Mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

\*\* Doutor em Letras pela Universidade Federal da Bahia (Ufba). Professor Titular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

*A rosa do povo*, a poesia drummondiana passa a ser mais do que um registro, um dinâmico processo capaz de flagrar o movimento coeso do ser no mundo, alinhando-se ao drama existencial que envolve ao mesmo tempo o ato político e o movimento metafísico de investigação do ser, para reconfigurá-lo no plano estético, na medida mesma da busca constante por um objeto novo, criado a partir da desfiguração do ser e do mundo.

A produção poética compreendida nesse período caracteriza-se por um movimento peculiar manifestado por uma desconfiança cortante em Drummond com relação ao seu próprio dizer e fazer, expressa na tensão entre o ser e o mundo, quando o eu lírico se volta para si, sente que melhor seria, talvez, dirigir-se ao mundo; quando se volta para o mundo, sente que deveria deter-se em si mesmo. Candido (2017) nota que, para Drummond o “eu” é uma espécie de desobediência presente em sua poética de forma inevitável, em que precisa incorrer para criar, mas ao mesmo tempo em que o poeta se sente atraído pelo “eu”, isso também o assombra. A procura permanente pelo equilíbrio entre o eu, o mundo e a arte leva o poeta a inquietar-se, a debruçar-se desconfiado, oscilante, entre conflitos e paradoxos, sobre a forma de elaborar sua poesia.

Drummond parece, no entanto, ter a consciência para o fato de buscar algo aparentemente perdido que teria origem na sua saída de Itabira, na rememoração da família, na ambivalência de um homem que transita em dois mundos sociais e dois universos de cultura: o Brasil tradicional da fazenda e o Brasil moderno urbanizado, como aponta Merquior (2012), sobretudo os aspectos contraditórios do poeta, que se reconhece nos versos de “Confidência do itabirano” (*Sentimento do mundo*): “Tive ouro, tive gado, tive fazendas. Hoje sou funcionário público”. Por conseguinte, a transição do Brasil arcaico para o moderno, a herança patriarcal de uma Itabira, que se descobre como o epicentro de disputa acirrada da exploração e exportação de mineração ferrífera que alimentava a indústria bélica, envolvendo a realidade local, o cenário político nacional e o mercado mundial de minério, segundo relata Wisnik (2018), tudo isso ressoa na poética drummondiana.

O poeta se vê transpassado por dois tempos, dois mundos e experimenta de maneira aguda as tensões e inquietudes provocadas por essa desarmonia, ao assumir, como apontou Candido, contornos de violência. Para um poeta tão afeiçoado ao seu lugar de origem e, ao mesmo tempo, tão marcado por um sentimento do vasto mundo, essa questão torna-se crucial. Percebe-se flagrante a particular condição do poeta de se ver cindido entre aquilo que se dissipa e o que fica.

A partir de *Claro enigma*, outros aspectos são apresentados além dos observados nas obras anteriores. Candido considera que a transformação das inquietudes é mais importante,

ao passo que a regularidade na forma é o ponto de equilíbrio na visão do mundo que o poeta tende a desenvolver. Deixando de lado as influências modernistas para adotar um formato clássico, em *Claro enigma* o poeta apresenta um perfil contestador, reflexivo, mais preocupado com as questões do que com suas possíveis respostas. Por sua vez, o eu lírico ora se mostra recluso, fechado em si mesmo, ora se abre, desnuda, e se mostra como elemento pertencente ao mundo. Os fatos, antes cantados efusivamente em *A rosa do povo*, aqui são advertidos numa epígrafe: “Les événements m’ennuient” (os acontecimentos me entediam). Drummond intuía que já não cabia mais o meramente visível, porém seria preciso ir mais fundo nas coisas incompreensíveis, nos sentimentos indecifráveis, obscuros: “Tenho palavras em mim buscando canal,/ são roucas e duras,/ irritadas, enérgicas,/ comprimidas há tanto tempo,/ perderam o sentido, apenas querem explodir” (“Nosso tempo”, *A rosa do povo*).

### **Uma pedra no meio do caminho ou apenas um rastro, não importa**

Na *Antologia poética*, publicada pela primeira vez em 1962, organizada por Drummond, o poema “Oficina irritada”, de *Claro enigma*, está incluso na seção temática intitulada “Poesia contemplada”. Segundo o próprio poeta, na “Informação” que está antes da coletânea, algumas poesias poderiam se encaixar facilmente em outra seção senão naquela escolhida, ou, talvez, até em mais de uma. Sem dúvida, a tônica de “Oficina irritada” incidiria como peça polifônica na obra de Drummond devido a alguns elementos da configuração poética com alusão ao conflito entre eu, arte e o outro (mundo) e as manifestações filosóficas e metafísicas suscitadas, o que o aproximaria das seções “Um eu todo retorcido” e “Tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo”, respectivamente.

Como metapoema e, portanto, um mecanismo de reflexão sobre a própria poesia, é absolutamente coerente e justificável que “Oficina irritada” esteja numa seção cujo título implica tratar-se de poesia sobre poesia; no entanto, o que nos parece ser mais relevante no momento é reter a palavra “contemplada” em seus significados distintos: fixar o olhar, observar atentamente, experimentar: “chega mais perto e contempla as palavras” (“Procura da poesia”), diria o poeta. “Poesia contemplada” também poderia significar “poesia recompensada” ou “reverenciada” ou “escolhida”.

A questão a que agora aludimos, de acordo com os contornos e significados que vão se incorporando em torno da palavra “contemplada”, é sobre a tentativa ou o apelo do poeta de chamar a atenção para este poema, “Oficina irritada”, quando sua própria matéria se organiza numa estrutura hermética e violenta que o distingue e o distancia, em tese, do próprio fundamento da poesia, que é o de comunicar-se.

Desse modo, temos que nos haver com a problemática da composição entre o eu lírico e uma imagem que subsiste como “pasto de poesia” (“Remissão”, *Claro enigma*): “Carrego comigo/ há dezenas de anos/ há centenas de anos/ o pequeno embrulho”. (...) “Não sei o que seja./ Eu não a escolhi./ Jamais a fitei./ Mas levo uma coisa./ Não estou vazio, não estou sozinho,/ pois anda comigo/ algo indescritível.” (“Carrego comigo”, *A rosa do povo*). Em *Alguma poesia*, já era possível perceber as primeiras formulações dos primeiros enigmas, conforme observa Villaça (2012):

Ainda no livro de estreia, em que se formulam os primeiros enigmas, “Poesia” traz uma sugestiva dissociação sobre aquilo “que a pena não quer escrever” e a poesia que, ainda assim, “inunda a minha vida inteira”. Tal dissociação entre insuficiência de linguagem e vivência poética essencial reflete um abismo intransponível, que pode frustrar a expectativa do leitor, afinal ansioso pelo poema, mas não desconsola o poeta, ora confiante na poesia sem palavras que transborda dentro dele. Eis como, num dado momento, o silêncio sem rosto do enigma parece ser a garantia mesma de que o essencial está vivo, porque não revelado. Anos mais tarde, no poema “Canto esponjoso” (Novos poemas, 1948), o poeta dirá: “Vontade de cantar. Mas tão absoluta/ que me calo, repleto”. Assim se equacionam poeticamente, como se vê, o silêncio e o absoluto, a ausência e a completude: a vontade do canto que não surge se satisfaz justamente com a falta de uma revelação, porque ela, a vontade, já constitui por si mesma um absoluto. O enigma de uma ausência pode ser a garantia da essencialidade mesma de uma busca. (VILLAÇA, 2012, p. 108)

A reminiscência de enigmas e de “algo indescritível” parece obedecer, na poética de Drummond, a um traçado involuntariamente construído, por já ter sido tomado antes por essa “coisa interceptante” que “barra o caminho e medita, obscura” (“O enigma”, *Novos poemas*), como uma trajetória problemática anunciada em *Alguma poesia* (“no meio do caminho tinha uma pedra”). Com efeito, a pedra se desdobrará em outras formas de incompreensibilidade, ou incomunicabilidade, ou ambiguidade, paradoxos que se colocarão entre os anseios, desejos, do poeta e a objetividade do mundo, como aponta Villaça (2006):

Antecipando-se ao título do livro seguinte (*Claro enigma*, 1951), já estava em *Novos poemas* (1949), um texto em prosa, “O enigma”, que começa com curiosa inversão do verso arquifamoso de *Alguma poesia*, “Tinha uma pedra no meio do caminho”, transfigurado em “As pedras caminhavam pela estrada”. Agora, as pedras é que têm a passagem obstruída por uma “forma obscura”, por uma “coisa sombria”, a “enorme Coisa” – o *enigma* do próprio sujeito, que a tudo paralisa. Sem que se anuncie claramente sua identidade, indicia-se, contudo, a presença do homem/poeta como esse enigma que “Barra o caminho e medita, obscura”. No esforço de compreendê-lo, as pedras fixam-se para sempre, e a ameaça é a de que esse enigma venha também a fixar “as árvores, enquanto não chega o dia dos ventos, e o dos pássaros, e o do ar pululante de insetos e vibrações, e o de toda vida, e o da mesma capacidade universal de se corresponder e se completar, que sobrevive à consciência.” (VILLAÇA, 2006, p. 79-80)

O soneto “Oficina irritada”, que se pretende “duro” (como a pedra), está em um enquadramento específico em *Claro enigma*, encontra-se na primeira parte do livro, que tem no

título um oxímoro – antítese em que termos de sentido oposto se contradizem ou se negam como se excluíssem mutuamente, por exemplo, obscuridade e clareza, sombra e luz. O livro está dividido em seis partes: “I. Entre lobo e cão”; “II. Notícias amorosas”; “III. O menino e os homens”; “IV. Selo de minas”; “V. Os lábios cerrados”; “VI. A máquina do mundo”.

“Entre lobo e cão”, a primeira parte de *Claro enigma*, refere-se, como observa Achcar (1993), aos versos de um soneto do poeta português Sá de Miranda, que dizia “Na meta do meio dia/ andais entre lobo e cão”. O poeta português está falando sobre alguém que no meio do dia, no auge da total claridade, se sente no meio da escuridão. O intervalo imposto pela preposição “entre” indica dois espaços, dois tempos, duas situações diferentes que, imageticamente, ocorre no movimento crepuscular, a descida da noite, confirmando-se no início do primeiro verso, do primeiro poema do livro, “Dissolução”: “Escurece...”. No entanto, ancorando nos versos de Sá de Miranda, esse movimento ocorre ao meio dia, o que de certa forma evidencia a percepção existencial conflituosa do poeta. Estar entre lobo e cão diz da condição melancólica que atravessa os poemas de *Claro enigma*.

No significado simbólico, segundo Morier, a presença do lobo quer dizer “[...] intuição do perigo, pressentimento da morte (animal do deus Marte); crueldade; dignidade diante da morte, estoicismo. Neste último caso, o lobo opõe-se ao cão selvagem que grita sua miséria e seu desespero” (MORIER *apud* CAMILO, 2001, p. 170). Quanto ao simbolismo do cão, é Benjamin (1984) que assinala uma relação entre o cão e o melancólico, a partir da imagem alegórica de Dürer, uma vez que essa imagem tenha fixado na história da arte os traços desse estado de espírito:

A teoria da melancolia cristalizou-se em torno de grande número de antigos símbolos, que no entanto só foram interpretados segundo a imponente exegética da Renascença. Entre os acessórios que ocupam o primeiro plano da “Melancolia” de Dürer está o cão. Não é por acaso que em sua descrição do estado de espírito do melancólico Aegidius Albertinus menciona a hidrofobia. Segundo a velha tradição, “o baço domina o organismo do cão”. Nisso, ele se parece com o melancólico. Com a degenerescência do baço, órgão tido por especialmente delicado, o cão perde sua alegria e sucumbe à raiva. Desse ponto de vista, o cão simboliza o aspecto sombrio da complexão melancólica. Por outro lado, o faro e a tenacidade do animal permitiam construir a imagem do investigador incansável e do pensador. (BENJAMIN, 1984, p. 174)

Benjamin (1984) também aponta um significado simbólico entre o melancólico e a pedra:

Lendo as palavras de Aegidius Albertinus sobre o melancólico – “a aflição, que em geral abranda o coração, torna-o cada vez mais obstinado em seus pensamentos pervertidos, porque suas lágrimas não caem no coração, suavizando sua dureza, mas acontece com ele como com a pedra, que se molha por fora apenas quando o clima está úmido” – não podemos resistir à tentação de procurar nessa passagem uma significação especial. Mas a imagem muda na oração fúnebre de Hallmann para Samuel Von Butschky: “ele era por natureza de complexão pensativa e melancólica, disposição de espírito que leva o homem a refletir com mais

constância sobre um tema, e a agir com cautela em todas as ações. Nem a cabeça viperina da Medusa, nem o monstro africano, nem o crocodilo plangente deste mundo podem desviar seus olhos, ou transferir seus membros em pedras insensíveis.” No belo diálogo entre a Melancolia e a Alegria, de Filidor, a imagem da pedra aparece uma terceira vez. “Melancolia. Alegria. A primeira é uma velha, vestida com trapos repugnantes, cabeça velada (!), sentada sobre uma pedra, sob uma árvore morta, pensando a cabeça no regaço, e tendo ao lado uma coruja... *Melancolia*: a dura pedra, a árvore seca, o cipreste morto oferecem à minha tristeza um lugar seguro, e me fazem esquecer meu ciúme... *Alegria*: quem é essa marmota, deitada ao lado desse galho ressequido? Seus olhos vermelhos lampejam como um cometa ensanguentado, irradiando destruição e terror... Reconheço-te agora, Melancolia, inimiga dos meus prazeres, gerada nas mandíbulas do Tártaro, pelo cão tricéfalo. Oh! Devo tolerar tua presença? Não, verdadeiramente não. A fria pedra, o arbusto desfolhado devem ser removidos, e tu, monstro, também.” É possível que o símbolo da pedra represente apenas os aspectos mais óbvios da terra, enquanto elemento frio e seco. Mas é também concebível, e até provável à luz da citação de Albertinus, que exista na massa inerte uma referência ao conceito teológico do melancólico, contido num dos pecados capitais: a *acedia*, a inércia do coração. (BENJAMIN, 1984, p. 176-177)

Em Drummond a melancolia purgada por meio da ironia romântica ou da autoironia, aqui poderia ser tomada por desesperança ou puro ceticismo que resulta de uma incerteza permanente, de uma busca incessante pela apreensão das coisas que lhe escapam (“Há que renunciar a toda procura./ Não os encontraríamos, ao encontrá-los”, “Convívio”, *Claro enigma*), o tempo, a ânsia pela totalidade inapreensível; pelo sentimento de culpa transpassado pela cultura da modernidade, que coloca o poeta entre dois mundos, mas também pela saída de Itabira, pelas imersões na “vida besta” e a perda do pai. O tom melancólico dado em *Claro enigma* parece constituir o traço elementar dessa desesperança que move o eu lírico entre reflexões sobre a finitude e precariedade da vida, a efemeridade de tudo que existe e a senectude, esse efeito da maturidade, “essa terrível prenda” (“A ingaia ciência”, *Claro enigma*).

Ainda em relação aos termos “Lobo e Cão”, aludem às constelações (Lupus e Canis Major, respectivamente) e têm essa medida do céu noturno, dão o sentido de anoitecer indicado no já mencionado poema, “Dissolução”, que anuncia um estado noturno, uma aceitação sombria da noite que atravessa o livro carregando os predicados da melancolia até fazer-se reverberar, como triunfo ou desfecho, no último poema do livro, “Relógio do rosário”, em seu primeiro verso (“Era tão claro o dia, mas a treva,/ do som baixando, em seu baixar me leva”).

Em *Claro enigma*, vai-se confirmando, a cada verso, o modo de o poeta fazer dialogar, em sua poesia, coisas que são em princípio tensas ou contraditórias porque o que parece interessar a Drummond é justamente esse jogo do claro-escuro, no meio-dia de qualquer lugar, onde “o coração pulverizado range/ sob o peso nervoso ou retardado ou tímido/ que não deixa marca na alameda, mas deixa/ essa estampa vaga no ar, e uma angústia em mim, espiralante” (“Contemplação no banco”, *Claro enigma*)

## **Porque a plástica é vã, se não comove**

### 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 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.

Ao abrir-se, o poema evoca logo de início seu estado de metapoema, “Eu quero compor um soneto duro”, evocando também, ao mesmo tempo, o humor do poeta que, pelo título “Oficina irritada”, parece indicar uma espécie de cólera contida que pretende se fazer transbordar através da composição do soneto que se quer “seco, abafado, difícil de ler”. O uso do termo “oficina”, na maneira que se apresenta, parece indicar a ideia de uma situação metonímica, ao substituir o local de labor pela ação em si, ressaltando a produção em detrimento do “operário”, talvez como uma alusão irônica às relações de produção capitalista, ou talvez ainda, para afirmar o processo de construção artística como uma ação laboriosa, exausta, desgastante, a se confirmar em seguida com o uso do adjetivo “irritada”. É possível também atribuir ao título, “Oficina irritada”, uma referência à valorização exacerbada dos aspectos construtivos da forma fixa, inscrita em uma tendência classicizante, marcada na época pela especialização do trabalho artístico, como nota Candido (2006):

Em nossos dias estamos assistindo ao fim da literatura onívora, infiltrada como critério de valor nas várias atividades do pensamento. Assistimos, assim, ao fim da literatice tradicional, ou seja, da intromissão indevida da literatura; da literatura sem propósito. Em consequência, presenciamos também a formação de padrões literários mais puros, mas exigentes e voltados para a consideração de problemas estéticos, não mais sociais e históricos. É a maneira pela qual as letras reagiram à crescente divisão do trabalho intelectual, manifestado sobretudo no

desenvolvimento das ciências da cultura, que vão permitindo elaborar, do país, um conhecimento especializado e que não reveste mais a forma literária. (CANDIDO, 2006, p. 143)

Com efeito, o título “Oficina irritada” faz referência ao modo progressivo da divisão do trabalho intelectual, de cujo poema é o produto. Trata-se, a oficina, de um local em que pesa o uso da matéria-prima, construção, conserto, reparo, lapidação, no caso, das palavras.

A composição das estrofes segue um movimento com as rimas binárias alternadas que variam entre graves e agudas, forçando a leitura para uma perceptível sonoridade sem variação harmônica, o que não permite a progressão fluente da leitura, como se o ritmo ditado impedisse o andamento, avançando, recuando, freando a emoção, evitando qualquer vestígio sentimental, a fim de não permitir qualquer tipo de transbordamento.

Em Drummond, parece haver na organização do som harmônico, o propósito de provocar na recepção do soneto certo limite na relação entre poesia e leitor. Com isso, a estrutura anafórica, “eu quero”, mostra um eu lírico disposto a afirmar sua presença no poema para manifestar um desejo factual que impulsiona o soneto, mas que só poderia ser revelado com uma construção (trata-se afinal de uma “oficina”) da arte (compor, pintar). “Eu quero pintar um soneto escuro” talvez pretenda a construção de uma imagem que para comunicar-se tivesse antes que ser contemplada. O leitor teria, então, a difícil tarefa de aproximar-se de um soneto que se pretende “duro”, “escuro, seco, abafado”, sinestésico à percepção, desagradável à sensibilidade dos olhos, obscuro, incompreensível à distância. Com a repetição, Drummond confere ao eu lírico significativo relevo no poema, valorizando e sugerindo uma atuação obsessiva que dá a impressão de afastamento em relação ao leitor que, nesse momento, parece estar intencionalmente excluído.

A composição de um soneto duro, hermético, que se apresentaria como criação individual, poderia se estender a outros poetas, mas “poeta algum ousara escrever”. O poeta aqui se mostra consciente da ousadia em compor um soneto que considera inédito e, com isso, de provocar uma recepção negativa, que talvez seja a que ele quer alcançar.

O poeta, dessa forma, atribui ao soneto o valor de unicidade, uma das partes constituintes da aura. A aura assim definida como “uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 2012, p. 184).

A noção de aura implica na relação das mudanças da percepção da obra de arte, enquanto categoria estética. Trata-se de uma espécie de epifania, no sentido do espanto que a obra de arte provoca no indivíduo que a contempla, evocando o tempo histórico da obra, de maneira que ao mesmo tempo em que o espectador da obra de arte se percebe no presente,

se distancia dele, e passa a vivenciar toda uma história, toda uma tradição contida na obra. Esses aspectos reveladores da aura estão submetidos a dois elementos considerados principais na abordagem sobre aura, que são a autenticidade e a unicidade. A autenticidade é constituída pelo “o aqui e agora” da obra de arte, pela sua existência única submetida no espaço e no tempo, no curso da tradição, da sua história, “é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 2012, p. 182).

O outro elemento da aura, a unicidade, constitui o caráter único e tradicional da obra de arte, legitimado pelo ritual de culto. Como exemplo, Benjamin (2012) cita uma antiga estátua de Vênus, que concebia diferentes formas ritualísticas; estas formas se inscreviam numa certa tradição entre os gregos e a Idade Média. Os gregos faziam da estátua um objeto de culto, os clérigos medievais, por sua vez, tomavam a estátua como uma imagem nociva. O que, de fato, era comum nas duas tradições, era o valor singular, único, experimentado no culto e associado à obra de arte:

A forma mais originária de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais mediatizado que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do belo. (BENJAMIN, 2012, p. 185)

Nessa construção, o poeta distancia-se, hipoteticamente, de outros poetas, iguais no medo (“depois morreremos de medo,/ e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas”, “Congresso internacional do medo”, *Sentimento do mundo*), mas não no desejo latente de dizer o indizível, de descrever o indescritível, de provocar o outro com certa violência, de aproximar-se e distanciar-se, de estabelecer uma relação ambígua, paradoxal, irônica, de correr o risco da incomunicabilidade ao constituir uma inversão de um dos traços da natureza da lírica moderna que é a reconciliação entre os opostos, sujeito e objeto, ou, sujeito e o outro.

Até o momento o eu lírico não havia se referido ao outro, o que ocorre pela primeira vez, de forma alusiva, no segundo quarteto, no emprego do pronome “ninguém”, para elucidar o desprezo pela gratuidade estética (“Quero que meu soneto, no futuro/ não desperte em ninguém nenhum prazer”), ao tempo em que o indício de um tempo que há de vir abre na imagem criada no soneto, uma temporalidade outra, para a qual o leitor é convocado a apreciar, mas deverá permanecer insensível ao que vê. A presença de negatividade (“não”,

“ninguém”, “nenhum”) alia-se ao eu lírico na função de impedir que o outro seja tomado pela sensação de prazer e que esse impedimento se perpetue assim como o poema.

Ao tratar sobre os “enigmas” na poética de Drummond, Villaça (2012) destaca que há “uma poética obsessiva de negações e recusas, a ser traçada sobretudo a partir de Claro enigma”:

Mas pode ser também o signo de uma grande desesperança. Veja-se o lacônico e denso poema “Segredo”, de Brejo das almas (1934), que antecipa no tema e no tom uma poética obsessiva de negações e recusas, a ser traçada sobretudo a partir de Claro enigma. Os sucessivos não que o estruturam (“Não ame”, “Não diga nada”, “Não conte”, “Não peça”) transitam do fundo do eu poético para o leitor, fechando o sujeito para o mundo (do amor, da religião, da política) e tornando enigmático o próprio eu, portador do insondável segredo, anunciado no título do poema. Tudo lhe parece inconsistente, e a inconsistência se afigura dupla: é a do gauche torto em seu canto, sujeito impossível entre todas as coisas possíveis, mas é também a inconsistência coletiva “do nosso corpo”, paralisado pelo rumo dos fatos. No silêncio desse enigma, desse segredo, encerra-se o sentido de uma recusa orgulhosa que erige seu próprio apocalipse, desdenhando tanto o amor como “os últimos acontecimentos”, negando-se às emoções e à história. (VILLAÇA, 2012, p. 108-109)

De certo modo, Drummond parece querer confirmar, de maneira irônica, através da estrutura de um soneto dotado de um “hermetismo injurioso” (MERQUIOR, 2012, p. 209) a ausência do leitor, destituindo-o da tríade literária poeta-poema-leitor. No entanto, esta provocação do poeta ao leitor, que resulta na incomunicabilidade, pode ser explicada pela natureza ambígua da poesia, que estimula outras contradições latentes. Sobre esse aspecto Correia (2015) sinaliza:

O reconhecimento de que “a poesia é incomunicável” (“Segredo”, BA) paradoxalmente impulsiona o processo criador, e escrever poesia para dizer de sua incomunicabilidade ironicamente nega-afirma a possibilidade da poesia. Motivado por uma inelutável necessidade de comunicação – expressa com dramática eloquência em “Mundo grande” (SM) – o exercício da poesia se controverte no entanto em “exílio das palavras” (“Remissão”, CE). A relação do poeta com a sua obra se dicotomiza em “contentamento de escrever” e “alegria de estar só e mudo” (“Remissão”; “Conclusão”, FA). A mensagem ao leitor ora se modula em “Canção amiga” (NP), que distribui “um segredo/ como quem ama ou sorri”, ora se forja em “oficina irritada” (CE), como “soneto duro”, que “não desperte em ninguém nenhum prazer”, “verbo antipático e impuro”, que “há de pungir/há de fazer sofrer”. (CORREIA, 2015, p. 241)

Por outro lado, para Candido (2017), uma obra literária tem caráter humanizador e a posição estética do poeta ou narrador exerce um papel significativo na mente do leitor:

Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, *enquanto construção*. De fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer

percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo.

Por isso, um poema hermético, de entendimento difícil, sem nenhuma alusão tangível à realidade do espírito ou do mundo, pode funcionar neste sentido, pelo fato de ser um tipo de ordem, sugerindo um modelo de superação do caos. A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. Este é o primeiro nível humanizador, ao contrário do que geralmente se pensa. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo. (CANDIDO, 2017, p. 179)

Embora Candido venha a considerar uma obra literária como forma, não significaria dizer que a obra está fechada em si, pelo contrário, a literatura, a poesia não se explicam através dos próprios conflitos nem fora deles, mas talvez na dialética entre esses universos, interno, externo, que envolve, no caso, o poema. Quanto ao caráter humanizador de uma obra literária, Drummond se insere nesse aspecto, pois até quando pretende parecer estar desinteressado dele, não deixa de provocar os mais difusos sentimentos, de inquietar, mesmo quando seus versos são tomados pela vacuidade e pelo esquecimento, corroídos pelo medo e pela ingratidão:

(...)

Este o nosso destino: amar sem conta,  
distribuindo pelas coisas pérfidas ou nulas,  
doação ilimitada a uma completa ingratidão,  
e na concha vazia do amor a procura medrosa,  
paciente, de mais e mais amor.

Amar a nossa falta mesma de amor, e na segura nossa  
amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.

(“Amar”, *Claro enigma*)

Voltando ao soneto, este se completa confirmando a condição de distância e dubiedade: “E que, no seu maligno ar imaturo,/ ao mesmo tempo saiba ser, não ser”. O poeta parece fazer uma menção ao “anjo torto desses que vivem na sombra” (“Poema de sete faces”, *Alguma poesia*) e intensificar a marca de ambiguidade como conflito interno no poema. Não se trata de “ser ou não ser” como uma escolha, opção, ou reflexão, são as duas coisas agindo e reagindo ao mesmo tempo, “ser, não ser”, para talvez indicar os próprios conflitos existenciais que levam o poeta à construção de uma imagem que, a partir do rigor que organiza um soneto, a forma fixa, se aproxima da imagem da “pedra no meio do caminho”, no sentido de uma imagem convertida em signo que define uma poética da modernidade com

toda a dramaticidade, tensão, impasse, provocação, agressividade que rompe na metáfora da inquietação desencadeada pelo poema “No meio do caminho” (*Alguma poesia*).

É possível que Drummond pretendesse “descompor” seus versos de todo e qualquer entendimento pré-determinado, esperado pelo receptor de *Claro enigma* e, por conseguinte, de “Oficina irritada”. A respeito disso, o poeta já havia se pronunciado através da epígrafe “os acontecimentos me entendiam”, porém não só os acontecimentos pareciam “entendiar” o poeta, mas também uma prevista rotulação de sua poesia, a comodidade dos leitores, o óbvio que poderia se tornar a sua poesia ao ceder à superficialidade dos acontecimentos, quando o que o poeta pretendia era um ato poético capaz de ir mais fundo nas coisas, no “âmago de tudo” (“Relógio do rosário”, *Claro enigma*), o que, por consequência, reforçaria a alta tensão poética.

No primeiro terceto o poeta faz referência à própria poesia, “Esse meu verbo”, e revela o modo como a idealiza naquele momento, “antipático e impuro”. O poeta traz uma referência à Vênus numa passagem considerada violenta, “há de pungir, há de fazer sofrer, / tendão de Vênus sob o pedicuro”, retomando o desejo de tornar o poema um instrumento que atinja profundamente o leitor, mas que, por outro lado, ao referir-se à Vênus, sinaliza a intenção de atingir justamente a estética, a beleza, a qual o poeta recusa e a substitui pela agressividade e intensidade.

Poderíamos inferir também que essa imagem de violência à Vênus reportar-se à imagem usada por Benjamin (2012) ao explicar a singularidade da obra de arte no contexto da tradição, em que relaciona o valor de culto à aura:

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Sem dúvida, essa tradição é algo de muito vivo, de extraordinariamente variável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. O que comum às duas tradições, contudo, era a unicidade da obra ou, em outras palavras, sua aura. (BENJAMIN, 2012, p. 185)

Com isso, Benjamin (2012) observa que, a partir da reprodutibilidade técnica, a obra de arte é retirada de sua existência parasitária no ritual de culto e aponta para o confronto entre dois polos inseridos no interior da própria obra de arte: o valor de culto da obra e o valor de exposição. Benjamin diferencia o valor de culto de uma obra de arte do valor de exposição, considerando que o valor de culto estaria relacionado a uma função mágica da obra de arte que a afasta da visão. O valor da obra de arte, então, seria medido pela sua existência e não pela possibilidade de ser vista:

A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas. O alce, copiado pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna, é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens: no máximo, ele deve ser visto pelos espíritos. O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na *cella*, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador. *À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso cultural, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.* A exponibilidade de um busto, que pode ser deslocado de um lugar para outro, é maior que a de uma estátua divina, que tem sua sede fixa no interior de um templo. (BENJAMIN, 2012, p. 187, grifos do autor.)

Esta situação modifica a percepção sobre a obra de arte e, conseqüentemente, remete também às mudanças de estrutura na recepção, que passa a se dar de maneira dispersa e coletiva, deixando de ser somente contemplativa e individual:

Afirma-se que as massas procuram na obra de arte dispersão, enquanto o conhecedor a aborda com *recolhimento*. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. (...) A dispersão e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao contemplar seu quadro acabado. A massa dispersa, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. (BENJAMIN, 2012, p. 206)

Na apreciação de uma obra de arte, então, o conhecedor e as massas alcançam de formas diferentes. Enquanto o conhecedor contempla, mergulha, vai ao fundo e se permite ser apreendido pelo seu estranhamento e inquietações provocadas pela obra de arte, com se absorvesse a verdade que nela reside, a ponto de transformá-la em objeto de devoção, a massa, por sua vez, toma-a como meio de distração ou hábito:

Através da dispersão, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. (BENJAMIN, 2012, p. 209)

Benjamin (2012) observa que, enquanto a reprodução técnica avança, o caráter perceptivo da sociedade sofre constantes alterações, transforma-se ao mesmo tempo em que seu modo de existência. Em face da nova forma de percepção sobre a obra de arte, a apreensão coletiva inaugura uma nova forma de o público com ela se relacionar, a distração. Dentro do cenário do moderno, não seria oferecido ao público momentos de fruição, ao contrário, ao deter os olhos sobre um objeto, logo em seguida seria “forçado” a se direcionar a um outro e mais outro sucessivamente, sem se entregar ao ato contemplativo.

Para Benjamin (2012), a obra de arte tem a capacidade de atingir o espectador como um tiro, e declara: “tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge” (BENJAMIN, 2012, p. 207). O último terceto comprova essa ideia como um paradoxo do soneto, com o verso “Ninguém o lembrará: tiro no muro”, referindo-se tanto à efemeridade do poema quanto à inutilidade de escrevê-lo, de pretender, em vão, criar algo que fique para a posteridade (“Não deixarei de mim nenhum canto radioso”, *Claro enigma*). É possível que “ninguém o lembrará”, por motivo de empobrecimento da memória devido ao declínio da experiência que acarretou o rompimento da tradição, o que torna o sujeito uma presa do esquecimento. É efêmero porque é esquecido. A inserção da obra de arte na tradição, faz dela um objeto de culto, em um ritual secularizado.

O “tiro no muro”, se concordarmos com Benjamin, significa que o poema não atingiu o outro, o poeta encontrou no muro o seu recorrente impasse poético, como a “pedra no meio do caminho” (“No meio do caminho”, *Alguma poesia*) e como a “Coisa” interceptante que barra o caminho em “O enigma”, de *Novos poemas*.

O verso “Cão mijando no caos” sugere a ideia de desordem, de indiferença, de uma prática subversiva, antipoética, correspondente ao pré-modernismo de Augusto dos Anjos<sup>1</sup>, por exemplo. Sobre Arcturo, a estrela mais brilhante da constelação do Boieiro, podemos sugerir a ideia de ambiguidade em “se deixa surpreender”, por parecer que o sujeito foi tomado de surpresa por algo ou alguém; por outro lado, o verbo “deixar” indica a possibilidade de ter tido um consentimento, uma aceitação a essa suposta interpelação.

Merquior (2012), em sua leitura de “Oficina irritada”, enfatiza a violência e a percebe como um voto de “hermetismo injurioso”. Candido (2017), por sua vez, destaca o aspecto “seco e antimelódico” dos versos e ressalta a força dos conflitos na poética de Drummond como arquitetura que os projeta e os organiza. Candido considera que é a partir das imagens de violência, por exemplo, que se compreende os aspectos da obra drummondiana, voltado para o anedótico nos primeiros livros. Em “Oficina irritada”, a violência acentuada deflagra um verdadeiro choque contra o leitor.

Para o poeta o que importa é “Saber que há tudo. E mover-se em meio/ a milhões e milhões de formas raras,/ secretas, duras” (“Consideração do poema”, *A rosa do povo*). Eis aí o seu canto. Mas é a indiferença no dizer, a dureza na maneira que diz, a falta de afago ao seu receptor, que leva Antonio Candido a concluir que “talvez seja esta uma das causas que

---

<sup>1</sup> Augusto dos Anjos era considerado um poeta de “caráter original, paradoxal, até mesmo chocante” por causa de sua linguagem “tecida de vocábulos esdrúxulos e animada de uma virulência pessimista sem igual em nossas letras” (BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 287-288).

dão ao seu verso o aspecto “seco e antimelódico” (CANDIDO, 2017, p. 99). No entanto, o ensaísta também pondera:

Mas é preciso considerar também que a sua maestria é menos a de um versificador que a de um criador de imagens, expressões e sequências, que se vinculam ao poder obscuro dos temas e geram diretamente a coerência total do poema, relegando quase para segundo plano o verso como uma unidade autônoma. Ele reduz de fato esta autonomia, submetendo-o a cortes que o bloqueiam, a ritmos que o destroncam, a distensões que o afogam em unidades mais amplas. Quando adota formas pré-fabricadas, em que o verso deve necessariamente sobressair, como o soneto, parece escorregar para certa frieza. Na verdade, com ele e Mutilo Mendes o Modernismo brasileiro atingiu a superação do verso, permitindo manipular a expressão num espaço sem barreiras, onde o fluido mágico da poesia depende da figura total do poema, livremente construído, que ele entreviu na descida ao mundo das palavras. (CANDIDO, 2017, p. 99)

Talvez a síntese desta frieza esteja na terrível maturidade que rapta “todo sabor gratuito de oferenda sob a glacialidade de uma estela” (“A ingaia ciência”, *Claro enigma*). Mas não há como fugir do sentimento de culpa que coloca o poeta aquém de um mundo afetuoso: “o “sentimento do mundo” é também um sentimento de culpa” (MERQUIOR, 2012, p.72). Parece que, desde Santo Agostinho, a confissão é acompanhada de um sentimento de culpa, assim ocorre no poema “Confissão”, de *Claro enigma*, no qual o poeta se declara culpado:

Não amei bastante meu semelhante,  
Não catei o verme nem curei a sarna.  
Só proferi algumas palavras,  
melodiosas, tarde, ao voltar da festa.

Dei sem dar e beijei sem beijo.  
(Cego é talvez quem esconde os olhos  
embaixo do catre.) E na meia-luz  
tesouros fanam-se, os mais excelentes.

Do que restou, como compor um homem  
e tudo que ele implica de suave,  
de concordâncias vegetais, murmúrios  
de riso, entrega, amor e piedade?

Não amei bastante sequer a mim mesmo,  
contudo próximo. Não amei ninguém.  
Salvo aquele pássaro – vinha azul e doido –  
que se esfacelou na asa do avião.

Nesse sentido, o “embate com uma culpa internalizada através de um superego dos mais severos, Drummond assumirá a um só tempo o papel de juiz e réu, vítima e carrasco” (Camilo, 2001, p. 240), numa atualização da figura baudelairiana do “carrasco de si mesmo”. O desfecho dessa ação supõe de início o momento de autocrítica que, nas suas manifestações

mais acentuadas, ganha figuração em imagens pungentes de mutilação, como ocorre em “Movimento da espada” de *A rosa do povo*, que “alcança uma agressividade inquietadora em certos símbolos, como o braço decepado” (CANDIDO, 2017, p. 75):

Estamos quites, irmão vingador.  
Desceu a espada  
e cortou o braço.  
Cá está ele, molhado em rubro.  
Dói o ombro, mas sobre o ombro  
tua justiça resplandece.

(...)

As implicações das imagens desses versos podem, talvez, se aproximar, através do termo “quites”, dos versos de “Confissão”: “Não amei bastante sequer a mim mesmo,/ contudo próximo. Não amei ninguém”. De certa forma, esses versos suscitam, de forma contraditória, vingança e punição. A punição nos versos de “Movimento da espada” liberta o sujeito daquilo que o limita e a vingança se revela uma espécie de redenção; enquanto em “Confissão”, o sujeito se distancia da redenção na medida em que renuncia o amor ao outro. Nesse sentido, a confissão pode ser considerada uma forma de punir, justamente o poeta que em outro momento declarou:

Que pode uma criatura senão,  
entre criaturas, amar?  
amar e esquecer,  
amar e malamar,  
amar, desamar, amar?  
sempre, e até de olhos vidrados, amar?

(...)

(“Amar”, *Claro enigma*)

Retomando o poema “Oficina irritada”, Drummond, então, propõe a composição de um soneto que à primeira leitura se define como uma imagem obscura e melancólica, agressiva e incompreensível, seu movimento parece girar em torno de si mesmo sem conseguir exceder o espaço em que se encontra, ora parece pretender romper com o culto ritualístico da obra de arte, ora parece clamar por esse culto, parece chamar a atenção do leitor para si, reter os olhos do leitor sobre o desejo de surpreender um mundo sombrio, mas não modifica objetivamente esse mundo nem consegue estabelecer uma ligação de proximidade com o leitor. O relevo da obscuridade na poesia é ressaltado por Candido (2002) como um estímulo e um convite, assim explicado pelo ensaísta:

Estímulo ao nosso conformismo permanente, convite para escarpamos da banalidade. Devemos encará-la sob este ponto de vista, e não como esnobismo ou piada de mau gosto (ambos, estejam certos, existentes também nos mais claros dos poetas). Podemos mesmo dizer a obscuridade na poesia moderna é um obstáculo voluntário, um modo de apelar para a nossa atenção, cada vez mais dispersa pelas solicitações da vida contemporânea. (CANDIDO, 2002, p. 156)

Enquanto o que nos parece claro e distinto não o é, logo percebemos o paradoxo e a provocação, o indecifrável, a clara intenção da incomunicabilidade, por outro lado, a total indiferença e o desejo tácito de se emoldurar, tal uma imagem, uma pintura de um quadro presa na sua moldura, sem saída, sem movimento, à espera da contemplação, do observador, mas não anseia o *recolhimento*, a devoção do seu inebriado espectador nem a procura da distração das massas, porque quer existir, porém não quer ser visto com a obviedade das coisas comuns, do cotidiano, na superfície dos acontecimentos. Não quer ser esquecido nem decifrado, quer o profundo, o intenso, quer fazer ferir, doer, sofrer, mergulhar nas questões indecifráveis e na ambiguidade da existência, “ser, não ser”.

Carrega em si a culpa de um ar imaturo, do efêmero, da violência contra o mundo e contra a si mesmo. Candido (2002) acredita que

Há na arte, como nas coisas, uma margem de inexplicável. Certas imagens poéticas são a parte do inexplicável, a brusca invasão do mistério no campo racional. A nossa resposta depende, naturalmente, do sentimento que tivermos dessa parte irredutível do espírito e do mundo, que cerca de todos os lados a nossa pequena ilha de razão e de clareza. Devemos, creio eu, aceitar esse tipo de obscuridade, pois ela é uma das maneiras porque se afirma a consciência artística – criando o mistério à imagem do próprio mistério e dando ao artista, uma força de penetração além da visão comum. (CANDIDO, 2002, p. 157-157)

Quando pousamos nossos olhos no poema “Oficina irritada”, imediatamente, somos tomados pela inevitável sensação do paradoxo. O que nos atinge, logo de início e sem distração, traz o peso da perturbação, do inexplicável, como uma claridade que fosse obscura, como o oximoro que perpassa, alinhavando-se por todo poema até romper-se no último verso. O poema parece exigir do leitor um sentido determinado. Não permitindo o livre flutuar da contemplação, quer inquietar, como se obrigasse o leitor a buscar o caminho que o próprio poema determina, com efeito, o obscuro ímpeto de repetição “eu quero”, não menos violento que o pretenso ataque à Vênus, faz ressoar o declínio desse desejo verso a verso até transformar-se no caos que o verso “cão mijando” se refere simbolicamente.

A imagem do caos, que se ergue nos versos finais, surge como uma desordem que se pode atribuir à uma retomada do dilema das inquietudes observadas por Candido (2017), cuja matriz é a relação entre o eu, o mundo e a arte, que aqui somam-se às inquietudes do poeta que se ressentia pela iminente senectude, efemeridade: “ninguém o lembrará”.

Enquanto em “Dissolução” “escurece, e não me seduz/ tatear sequer uma lâmpada”, em “Oficina irritada”, o desvelar sublime dá-se sob a forma de imensa claridade e brilho em meio à escuridão do caos, como uma explosão de luz, com a presença de Arcturo, estrela mais brilhante no céu noturno.

#### THE CONTEMPLATED SCREEN: CONCERNS OF CARLOS DRUMMOND ANDRADE

**ABSTRACT:** This work is guided by a reading of the lyric of Carlos Drummond de Andrade, focusing on the poem “Oficina irritada” from the book *Claro enigma* (1951), through which an analysis of the reflection that the poet makes about poetry in the modern society, evidencing, above all, the predominantly problematic relationship between the self and the world, as well as the dramatic intersection of tensions, concerns of a poet uncomfortable in the face of the obligatoriness of certainties. The poet, in full maturity, builds the poem at the cost of irresignation and a surprising and excessive violence, as a strategy in the relationship with the reader.

**KEYWORDS:** Carlos Drummond de Andrade; Brazilian literature; Metapoetry.

#### REFERÊNCIAS

- ACHCAR, Francisco. *A rosa do povo e Claro enigma*: Roteiro de leitura. São Paulo, Ática, 1993.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia/Carlos Drummond de Andrade. 1. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das letras, 2012, p. 5
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006
- CAMILO, Vagner. *Drummond*: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond*: jogo e confissão. São Paulo: IMS, 2015.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2012.
- VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- \_\_\_\_\_. Poesia de Drummond: na trilha dos enigmas. In: *Cadernos de leituras*: Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, 107-119

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

*Recebido em: 26/11/2021.*

*Aprovado em: 01/03/2022.*