

## À Luz de Jorge de Lima: Uma Releitura do Poema “Remissão”, de Carlos Drummond de Andrade

In the Light of Jorge de Lima: A Rereading of the Poem “Remissão”, by Carlos Drummond de Andrade

**Cleber Ranieri Ribas de Almeida**

Universidade Federal do Piauí

### RESUMO

Neste artigo proponho cotejar o poema “Remissão”, de Carlos Drummond de Andrade, com o décimo oitavo soneto do *Livro de Sonetos*, de Jorge de Lima. A principal semelhança entre os dois poemas está na reiteração da *metáfora da lesma*, uma imagem que Drummond extraiu do poema de Jorge, mas cujo sentido último remonta ao Salmo 58:9, de David. Além dessa metáfora sálmica, cotejarei sete passagens nas quais os dois poemas apresentam versos, imagens e metáforas semelhantes. Após tal paralelo, tentarei provar que a dessacralização do monumento poético, tratado como coisa perecível por Drummond, em “Remissão”, em verdade, é uma resposta camusiana do poeta mineiro às teses místicas do soneto 18, de Jorge de Lima.

### PALAVRAS-CHAVE

Carlos Drummond de Andrade; Remissão; Jorge de Lima; Livro de Sonetos; Albert Camus.

### ABSTRACT

In this article I will compare the poem “Remissão” (1950), by Carlos Drummond de Andrade, with sonnet 18, from *Livro de Sonetos* (1949), by Jorge de Lima. The main similarity between the two poems is in the reiteration of the slug metaphor, an image that Drummond extracted from this poem by Jorge de Lima, but whose ultimate meaning goes back to Psalm 58:9, by David. My purpose, therefore, is to collate seven passages in which the two poems present similar lines, images and metaphors. After this comparison, I will try to prove that the desecration of the poetic monument, treated as a perishable thing by Drummond, in “Remissão”, is actually a Camusian response by the poet to the mystical theses of sonnet 18, by Jorge de Lima.

### KEYWORDS

Carlos Drummond de Andrade; Remissão; Jorge de Lima; Livro de Sonetos; Albert Camus

### Cleber Ranieri Ribas de Almeida

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em Ciência Política pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ). Professor-associado da Universidade Federal do Piauí (UFPI).  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9617-5344>

Recebido em:  
14/05/2022

Aceito em:  
26/09/2022

SET / DEZ 2022  
ISSN 2317-9945 (ON-LINE)  
ISSN 0103-6858  
P. 130-143

## 1. Introdução

O poema “Remissão”, de Carlos Drummond de Andrade, foi publicado pela primeira vez no jornal *Correio da Manhã*, no dia 21 de maio de 1950. Encerrado na primeira seção de *Claro Enigma* (cuja primeira edição veio a lume no fim de dezembro de 1951), o poema é conhecido pelos intérpretes como uma das mais exemplares reflexões metapoéticas do bardo mineiro. Nele, Drummond refere-se à sua própria poesia num tom autodepreciativo e alega que seu trabalho de criação resume-se a transformar memórias pessoais em “pasto de poesia”. A poesia alimenta-se das memórias e ruma-as até que elas se convertam em expressão artística; os leitores, por sua vez, alimentam-se desses poemas como se fossem bois no pasto, o “pasto dos vulgares”. Nessa sequência, a memória torna-se pasto para a poesia assim como a poesia torna-se pasto para os vulgares. Ao fim, o poema se encerra num tom niilista cuja mensagem é de que a interpretação do tempo, das angústias e dos pesares são registros poéticos inúteis porque a escrita, assim como a vida, não é perene, mas efêmera.

Nesse artigo, tentarei provar que essa dessacralização do monumento poético, tratado como coisa perecível, em verdade, é uma resposta camusiana de Drummond ao soneto 18, do *Livro de Sonetos*, de Jorge de Lima. Essa hipótese de leitura pode ser confirmada se cotejarmos os dois poemas. Ambos têm versos, imagens e metáforas muito semelhantes: a “trave na garganta” do bardo alagoano se converte em “travo de angústia nos cantares”; se Drummond interpreta poeticamente “o tempo que se evapora no fundo de [s]eu ser”, Jorge interpreta “a ave que canta e canta oculta [em seu] ser”. A principal semelhança entre os sonetos, contudo, está na reiteração da *metáfora da lesma*, uma imagem que Drummond extraiu do poema de Jorge de Lima, mas cujo sentido último remonta ao Salmo 58:9, de David. A conclusão a que chegamos com tal cotejo é de que Drummond, assim como fizera em “A Máquina do Mundo”, reutilizou certos *topoi* do livro *O Mito de Sísifo* e fez de seu soneto uma resposta camusiana à concepção mística da criação poética esposada por Jorge de Lima.

Essa possível leitura de ambos os poemas em cotejo será aqui proposta a partir de cinco passos. No primeiro, avaliaremos (i) os limites hermenêuticos da interpretação “canônica” de “Remissão” proposta pelo crítico Vagner Camilo; (ii) posteriormente, faremos o cotejo entre esse poema e o soneto 18 do *Livro de Sonetos*; (iii) a seguir examinaremos o poema de Jorge dando ênfase à metáfora sálmica da lesma, simbologia essa implicitamente aludida por Drummond em “Remissão”; (iv) após esse exame, proporemos uma análise do poema de Drummond à luz do soneto de Jorge. Por fim, concluiremos nosso estudo comparado enfatizando como a plena compreensão do poema de Drummond depende de uma *remissão* ao poema de Jorge.

## 2. A Fortuna Crítica de “Remissão”

Muitos foram os esforços para compreender a mensagem de “Remissão” (GLEDSON, 1981, p. 215; ASCHCAR, 2000, p. 67-68; CAMILO, 2005, p. 191-194; YOKOZAWA, 2009; FRANCISCO JÚNIOR, 2014, p. 49-52). O mais alentado e influente deles é o estudo de Vagner Camilo. À exceção de um curto comentário de John Gledson (1981), assim como da ligeiríssima leitura de Aschcar (2000), todas as demais interpretações do poema são devedoras da

análise de Camilo. O crítico entende que, ao empregar a expressão “pasto dos vulgares”, Drummond nos remeteria aos maus leitores que “popularizaram”, vulgarmente, sua poesia, isto é, “*baratearam-na*, muito possivelmente porque incapazes de compreender ou respeitar seu real significado ou valor” (CAMILO, 2005, p.192). Essa popularização e barateamento se deram porque os “vulgares” “são incapazes de respeitar a sutileza com que o sujeito lírico, de acordo com os versos finais, *interpretava* o ‘tempo em suas formas breves ou longas’” (CAMILO, 2005, p. 192), já que essas “formas breves e longas do tempo referem-se não só à realidade mediata ou imediata mas também à marcação do ritmo poético” (CAMILO, 2005, p. 192).

Camilo entrevê nesse poema, sobremaneira, a luta de Drummond contra a poética neoparnasiana da Geração de 1945, aquela cujo “*preciosismo de ouvesaria*” (CAMILO, 2005, p.192) corromperia até mesmo a vivacidade de temas memorialísticos e pesarosos, tão diletos para o poeta mineiro; os poemas resultantes dessa arte de ouvesaria estariam “engast[ados] numa coisa fria”, evocada como se fosse “vida”, ainda que fossem apenas peças de exibicionismo verbal. A “coisa fria”, diz Camilo, “parece qualificar não só o efeito” dessa poesia “sobre o leitor”, mas também “a atitude *impassível do poeta ourives*, alheio à realidade social do tempo e voltado apenas para o *encastamento* de sua *joalheria verbal*” (CAMILO, 2005, p.193). De modo arguto, o crítico nos explica que o soneto se divide entre um “*tu*” que “permanece *preso à dor e ao lamento* pelo destino dado à sua poesia” e um “*eu*” incumbido “da tarefa da consolação” (CAMILO, 2005, p. 193). Daí que a resposta do *eu* para esse *tu* perquiridor é a de que a noção puramente pessoal do tempo, abstraído no registro poético dos pesares e memórias, é vã, porque, ao fim, nada resta senão o “contentamento de escrever”. Camilo adverte-nos que esse tipo de justificação da escrita, como uma atividade autorreferente, insulada na autossatisfação do poeta, é uma forma de justificação tipicamente parnasiana, como se Drummond, ao longo do poema, encarnasse “a altivez arrogante” dos poetas dessa escola a ponto de desmerecer seus leitores como “vulgares”. Assim, afirma Camilo, podemos entender “a *remissão* do título não apenas como perdão de uma falta ou de uma dívida”, mas também como “um *lenitivo*, *alívio* ou *consolo* de um sofrimento” (CAMILO, 2005, p. 194).

Essa interpretação, a despeito de suas notáveis qualidades, traz em si uma contradição: os poetas parnasianos creem na eternidade do registro poético; Drummond, neste poema, nega-a veementemente. Se o bardo itabirano estivesse aí a encarnar um poeta parnasiano, ou neoparnasiano, o eu lírico dramatizado endossaria a eternidade da escrita poética com a firme convicção de quem crê piamente na perenidade do monumento poético. Porém, tudo o que Drummond faz aí é negar, enfaticamente, a eternidade de qualquer estro. Portanto, se há algo de idiossincrático nesse poema, essa marca de distinção provém do fato de que o eu lírico despreza o princípio horaciano da imortalidade do poeta e seu “monumento mais perene do que o bronze” (“*Exegi monumentum aere perennius*”) (HORÁCIO, 2003, III, 30, p. 140-141). Ainda que Camilo reconheça o quanto Drummond, nesta peça, se apresenta como um descrente da perenidade da arte poética — “nada fica do que é escrito” (CAMILO, 2005, p.193) —, o crítico não julga essa descrença como tema central do poema. Entende que o *leitmotiv* de “Remissão” está

na crítica, quase irônica, ao lema parnasiano da arte pela arte, não no tema da perecibilidade da arte poética ante a inevitável corrupção pelo tempo. Por conseguinte, Camilo (2005, p. 193) ajuíza que, em razão dessa convicção parnasiana aí encarnada (segundo a qual só restaria ao bardo o “contentamento de escrever”), Drummond estaria reeditando “a mesma lógica de justificação” dos poetas do parnaso. Daí que o eu do poema encarnaria a voz de um poeta apegado a “temas alheios à realidade sócio-política” de seu tempo, o que o conduziria, fatalmente, a “negação dessa mesma realidade” (CAMILO, 2005, p. 193).

Não fica claro, porém, porque necessariamente as memórias e pesares de um poeta são temas alheios à realidade de seu tempo (como se a poesia “realista” estivesse sob o monopólio dos temas políticos e sociais). Afinal, *A Rosa do Povo*, a despeito de ser lido como um livro “realista”, é, ainda, uma obra repleta de poemas utópicos e pesarosos. E nada pode ser mais avesso à realidade do que a mentalidade utópica (Mannheim, 1972, p. 216-275)<sup>1</sup>. Por outro lado, a constatação niilista de Drummond, segundo a qual a escrita poética não resistirá à corrosão implacável do tempo, não nos parece um juízo que nega a realidade; contrariamente, parece-nos um juízo que dá à percepção da realidade do tempo uma crueza que beira o *absurdo*. Assim, pergunta-se o poeta: se vamos todos morrer, afinal, por que escrevemos poemas? E por que os escrevemos se as pessoas, os lugares e as experiências que tais poemas registram, hão de desaparecer um dia? Essas questões transcendem, sob qualquer perspectiva, os limites filosóficos da poesia parnasiana. As naturezas-mortas do neoparnaso, como disse Drummond, são meros “enfeites mundanos, perfumados e imbecis”; mera “porcelana, galactite e lamé” (DRUMMOND, 1947, 2ª Secção, p. 1) desprovidas de capacidade de pensar a vida, suas angústias e seus pesares.

Finalmente, a interpretação dos “vulgares”, como uma alusão subliminar aos maus leitores, só se sustenta se o poema for lido como um exercício de ironia poética contra o parnaso. Essa leitura irônica, contudo, é manca porque o poeta denega o princípio parnasiano da poesia como monumento perene. Sem essa reverência sacral à palavra poética eternizada não há poesia parnasiana — nem Gauthier, nem Domingos Carvalho da Silva. Parece-nos mais plausível que a expressão “pasto dos vulgares” seja uma autodepreciação do poeta para com seus temas poéticos diletos: os assuntos confessionais, familiares, circunstanciais, mundanos e chãos. Afinal, desdenhar de si como poeta é uma disposição espiritual recorrente na poesia drummondiana. Assim, o poeta nos fala desses temas “repetitivos” tal como W.B. Yeats nos falava, em sua poesia madura, da deserção dos animais do circo (*The Circus Animal's Desertion*). “Vulgares”, portanto, são os temas do poeta, não seus leitores, por mais incultos ou hostis que eles fossem, como supostamente eram os ex-companheiros do PCB (Partido Comunista Brasileiro) e da *Tribuna Popular* àquela altura. Se os “vulgares” não são os

---

1 Segundo Mannheim, a mentalidade utópica define-se por “aquelas orientações que, transcendendo a realidade, tendem a se transformar em conduta, a abalar, seja parcial ou totalmente, a ordem de coisas que prevalecem no mundo” (1972, p.216). Utopia seria, portanto, uma orientação que transcende a realidade, rompendo com as amarras do *status quo* existente. Ela se funda numa incongruência entre a realidade e a ideia à medida que “consegue, através da contra-atividade, transformar a realidade histórica existente em outra realidade” moldada segundo “suas próprias convicções” (1972, p. 219).

leitores, mas os temas diletos do poeta, o poema não designa um lamento ou luto pelos ideais perdidos, mas um lamento pelas limitações do artista criador que se vê diante do absurdo da perecibilidade do monumento poético por ele erguido.

Assim, dentro do quadro maior da proposta estética de *Claro Enigma*, o poema nos soa como uma autocrítica desprovida de propósito, já que até mesmo o esforço de superar esses “vícios temáticos” e limites pessoais criativos, ao fim, também seria uma tarefa inútil, porque tudo finda. Portanto, com esse autodistanciamento crítico — no qual um *eu* dialoga com um *tu* — o poeta não busca uma nova direção criativa; ele apenas constata que sua dedicação à escrita se deve a uma mera busca por contentamento pessoal ante a finitude da vida. A poesia, para ele, não é sagrada, nem eterna. Esse é o cerne filosófico do poema.

### 3. Uma “Remissão” ao Soneto 18

O diálogo cifrado de Drummond com a concepção mística de poesia esposada por Jorge de Lima data de 1940, quando o bardo mineiro escreveu que não seria o poeta de um “mundo caduco”, verso que responde a uma passagem do ensaio *Poesia e Mystica* (1935). Nesse texto, Jorge de Lima afirma que “os poetas racionalistas”, aqueles que “vivem em gaiolas estreitas inventadas pelos crânios dos ditadores humanos”, estão “presos ao momento que passa” e, por isso, “não podem desdenhar, como os místicos, do *tempo caduco*” (LIMA, 1935, p. 223). É provável, portanto, que o poema “Mãos Dadas” tenha sido escrito como uma resposta frontal contra essa concepção mística da poesia voltada para o Eterno. Se para Jorge o poeta deveria ser um profeta, uma “imitação do Criador”, para Drummond ele deveria ser um cronista do “tempo presente, da vida presente, dos homens presentes” (2002, p. 80).

Nove anos depois da publicação de “Mãos Dadas”, Drummond voltou a travar diálogo com Jorge, em setembro de 1949. Uma vez mais, a resposta dada ao bardo alagoano veio com a publicação de um poema, “A Máquina do Mundo”, cujo conteúdo poético e filosófico é uma resposta cifrada a diversos poemas do *Livro de Sonetos*. É provável que Drummond tenha tido acesso a uma cópia deste *Livro* antes da publicação, tendo em vista que o opúsculo veio a lume no início de novembro de 1949. Essa cópia chegou-lhe às mãos, certamente, por empréstimo de Murilo Mendes, amigo comum de Carlos e Jorge. Esse contato com o livro ainda inédito do poeta alagoano levou Drummond a escrever “A Máquina do Mundo” e publicá-lo, imediatamente, em dois periódicos da época: em 2 de outubro de 1949, no *Correio da Manhã*, e em novembro de 1949 (não sabemos a data precisa), na revista católica *A Ordem*. A leitura daqueles sonetos autorais de Jorge fez com que o poeta mineiro se sentisse desafiado a dar outra resposta ao seu interlocutor oculto. E a resposta foi dada com a replicação de várias imagens e faturas extraídas dos sonetos limianos. Obviamente, a réplica tinha por propósito denegar a concepção mística da poesia ali elaborada. Assim é que, depois dessas duas respostas poéticas cifradas — expostas nos poemas “Mãos Dadas” e “A Máquina do Mundo” — Drummond voltou à baila com o poema “Remissão”, publicado no *Correio da Manhã*, em 21 de maio de 1950. O poema, cotejado aqui com o décimo oitavo soneto do Livro de Jorge, faz uso dos

mesmos procedimentos intertextuais empregados em “A Máquina do Mundo”: palavras que se repetem, imagens redesenhadas, onomatopeias que reverberam, metáforas que se deslocam de um texto para outro. Vejamos abaixo os dois sonetos em paralelo com algumas passagens sublinhadas em negrito:

### Soneto 18

E todavia a **trave** na garganta,  
e a **grossa mão** medrosa sem poder  
**interpretar** sequer a ave que **canta**  
**e canta e canta oculta no meu ser.**

Há uma santa presença (sei que é santa)  
Deus, ó Deus, Tu pretendes submeter-me  
a mim **morosa lesma**, **Tu** minha **anta**,  
seta de luz e luz de incandescer.

E a **mão grossa vagando a Teu sabor**  
sem poder-Te seguir **pobre mão**, pobre  
pata calosa **atenta em Teu** louvor.

E tão suja na pele em que se cobre,  
imitação de Ti, sombra, arremedos  
da luz que se desprende de Teus dedos.

### Remissão

Tua memória, pasto de poesia,  
tua poesia, pasto dos vulgares,  
vão se engastando numa coisa fria  
a que tu chamas: vida, e seus pesares.

Mas, pesares de quê? Perguntaria,  
se esse **travo** de angústia nos **cantares**,  
se o que dorme na **base da elegia**  
**vai correndo e secando pelos ares**.

e nada resta, mesmo, do que **escreves**  
e te forçou ao exílio das palavras,  
senão **contentamento** de escrever,

enquanto **o tempo, e suas formas breves**  
**ou longas**, que sutil **interpretavas**,  
se evapora **no fundo do teu ser?**

Esses dois poemas podem ser comparados a partir de sete eixos temáticos de intertextualidade. Nos tópicos subsequentes, desenvolveremos esses sete paralelos tendo o poema matricial de Jorge de Lima como referência comparativa. Por ora, vejamos o quadro comparativo abaixo:

Eixos Intertextuais de Comparação	
Soneto 18 (Jorge de Lima)	“Remissão” (Carlos Drummond de Andrade)
<p>“E todavia a <b>trave na garganta</b>”. Há uma trave na garganta que impede o poeta de cantar e interpretar poeticamente a presença mística de Deus em sua vida. Ele almeja alcançar essa graça, mas ainda se vê incapaz, porque é um homem pecador. Jorge utiliza a metáfora da “trave no olho” do Evangelho de Mateus (Mt.7:1-4) para designar as dificuldades de um poeta pecador em descrever poeticamente sua experiência ante a presença de Deus.</p>	<p>“Esse <b>travo de angústia nos cantares</b>” retrata aí a <i>gaucherie</i> dos escritos poéticos drummondianos. Ao empregar “travo”, e não “trave”, Drummond nos remete também ao verso “a mão grossa vagando a Teu sabor”, já que “travo” designa o <i>amargor</i> dos cantares e, como tal, contrapõe-se a escrita unvida de Jorge, aquela que vagueia ao sabor da vontade de Deus. Jorge entende que suas dificuldades criativas provêm do fato de ele ser um pecador, por isso, diz-nos que tem uma “trave na garganta” que o impede de cantar; Drummond entende que suas dificuldades criativas provêm do amargor (ou travo) de saber que sua poesia é um monumento passageiro, desimportante, restando-lhe tão somente a escrita como um exílio <i>gauche</i> e um contentamento pessoal.</p>
<p><b>A mão grossa, calosa, medrosa, suja, pobre e sem poder interpretar a ave que canta oculta no ser do poeta.</b> A escrita de Jorge, assim, é um mero “arremedo da luz que se desprende dos dedos” de Deus (LIMA, 1959, p. 575). Trata-se de um esforço de interpretação poética da experiência mística.</p>	<p><b>A mão que escreve forçou o poeta ao exílio das palavras</b>, isto é, forçou-o à <i>gaucherie</i>. Por isso, <b>ele escreve por mero “contentamento de escrever”</b>. Não há um sentido sagrado para sua escrita, tampouco o poeta se sente um artista unvido por Deus. Escrever por mero contentamento pessoal é uma forma de dessacralizar a escrita poética.</p>

<p><b>Deus é a “anta” do poeta ungido</b>, isto é, é a pedra angular do edifício da fé mística; a anta define-se também como um dólmen ou monumento tumular em forma poligonal erigido por pedras verticais – esteios – cobertos por um bloco de pedra horizontal; esse dólmen se destina a cultuar os mortos; tem uma finalidade <i>elegíaca</i>.</p>	<p><b>“O que dorme na base da elegia”</b> é a memória dos mortos; são os mortos que repousam na base do canto fúnebre do poeta. Portanto, essa “base da elegia” drummondiana sugere-nos a “anta” de Jorge de Lima, porque ambas as metáforas nos remetem a monumentos destinados aos mortos que “dormem”. A diferença é que o monumento poético de Drummond se evapora ao fim dos tempos e nada resta; o monumento poético de Jorge é eterno porque feito em louvor ao Deus trinitário.</p>
<p><b>“A morosa lesma”</b> é uma alusão ao Salmo 58:9. O poeta vê-se como um ímpio, e a lesma é a metáfora dessa condição sacrílega. A interpretação canônica desse Salmo entende que a lesma é uma metáfora hebraica que representa o homem cujos vícios e pecados o levam a autodestruição. Segundo essa descrição poética, a lesma, quando se desloca, desliza sobre o solo que lentamente carcome seu corpo e o resseca até que todo o visco corporal evapore e o molusco definha. Ela é uma metáfora hebraica similar à narrativa terenciana do <i>beautonimoroumenos</i>, o homem que se puniu a si mesmo.</p>	<p><b>“O que dorme na base da elegia vai correndo e secando pelos ares”</b>. A estranha imagem de algo que “dorme na base da elegia” e “vai correndo e secando pelos ares” é uma alusão à imagem da lesma no poema de Jorge de Lima. Para Drummond, tanto o culto poético dos mortos quanto a vida são realidades marcadas pela brevidade. Nem a vida e nem a poesia resistirão à força destruidora do tempo. Daí que esse culto poético dos mortos que dormem na base da elegia seja uma réplica dos mortos sepultos postos sob uma anta ou dólmen, como registrou Jorge de Lima. Para Drummond, tanto a vida quanto a poesia têm duração breve porque se evaporam, ou seja, “correm e secam pelos ares”, como se fossem lesmas morosas cujo andar carcome seus corpos contra o chão.</p>
<p><b>A mão escreve “atenta em Teu louvor”</b> (em louvor de Deus, portanto, para a</p>	<p><b>A mão escreve por “contentamento de escrever”</b>, sem esperar que seus poemas sejam monumentos perenes. O termo “contentamento”</p>

<p>Eternidade). <b>“A mão grossa vagando a Teu sabor”</b> (ao sabor da vontade de Deus).</p>	<p>reverbera o “atenta em Teu” do poema de Jorge. Enquanto o poeta alagoano descreve sua “mão grossa vagando ao sabor” da vontade de Deus, Drummond nos confessa que sua escrita (sua mão) o “forçou ao exílio das palavras”. A escrita como missão divina e como louvor a Deus se converte, no poema de Drummond, num forçado exílio pessoal de autossatisfação angustiada.</p>
<p>Jorge <b>“interpreta a ave que canta oculta no seu ser”</b>. Ele quer desvelar poeticamente o canto dessa ave, isto é, o canto do Espírito Santo.</p>	<p>Drummond <b>“interpreta sutilmente o tempo que se evapora no fundo do teu ser”</b>. “Sutilmente” significa “poeticamente” e “pessoalmente”. Não se trata de uma interpretação ungida por Deus e para Deus. É apenas um testemunho efêmero de seus pesares, angústias, memórias e amarguras.</p>
<p><b>O tempo de Jorge é a Eternidade, o tempo de Deus</b>, ao qual Drummond denomina “o tempo em suas formas longas”.</p>	<p>O tempo, na poesia de Drummond, define-se por suas memórias pessoais, seus pesares e amarguras, o que o poeta denomina <b>“o tempo em suas formas breves”</b>. Ao contemplar (e interpretar) <b>“o tempo em suas formas longas”</b>, Drummond não vê a Eternidade (o tempo Judaico-Cristão), mas tão somente a finitude e a implacável evaporação do ser. Essa visão do “tempo longo” como finitude e mortalidade é camusiana.</p>

## 4. Jorge de Lima e a Metáfora Sálmica da Lesma

Como vimos no quadro acima, o poema de Jorge de Lima nos fala da dificuldade de interpretar (ou traduzir) a presença mística de Deus em sua escrita poética. Deus quer submetê-lo a essa tarefa, e ele, o ímpio poeta, lesma de Deus, reconhece a missão que lhe é confiada. Por conta da trave na garganta, da grossura da mão (calosa) e do medo, o poeta não consegue (ou não tem poder para) interpretar a ave que canta oculta no seu ser. Essa

Ave é o Espírito Santo que o ilumina com suas setas de luz que a tudo incandescem. A pele que cobre a mão do poeta é suja, e por ser suja e calosa, pode apenas arremedar a luz que se desprende dos Dedos de Deus, a luz da palavra sagrada. Para Jorge, toda palavra poética é uma imitação da palavra sagrada originária. Daí que “o poeta é a mais fiel, é a mais terrível, é a mais sobrenatural imitação do Criador”, assim como “Deus é Primeiro Poeta que iniciou o cosmos” (LIMA, 1935, p. 221-224).

A despeito dessa fé mística no poder sobrenatural do poeta, Jorge nos fala das dificuldades da missão de cantar e interpretar poeticamente a presença mística de Deus em sua vida. Confessa, então, não conseguir interpretar *sequer* a ave que canta oculta no seu ser. Esse “sequer” deixa subentendido que a força divina que canta oculta no ser do poeta é composta pelas três pessoas da Trindade: a ave, Deus e a anta. A princípio, numa leitura apressada, causa-nos espanto que um poeta cristão-católico se disponha a cognominar Deus de “anta”. Contudo, essa alcunha não tem aí a conotação de “burrice”, “estultice” ou “estupidez”. “Anta”, como dissemos, designa um dólmen ou pedra angular que sustenta um edifício. A palavra vem do latim, *antae*, e nomeia “as pilastras das portas” e os “contrafortes” das edificações. Portanto, “anta” é uma “pilastra angular posta no ângulo da parede de um edifício” (ANTA, 2022); ela representa o ponto de sustentação do edifício da fé mística, logo, designa a própria Igreja, Corpo de Cristo<sup>2</sup>. Jorge, assim, nos fala das três pessoas trinitárias — A ave (o Espírito Santo), Deus e a anta (a Igreja, Corpo de Cristo) — que cantam e cantam ocultas no seu ser. E, a despeito desse canto interior, o poeta, naquele instante, vê-se sem poder interpretar tal ave cantante cuja santa presença pretende submetê-lo à tarefa do canto. Essa incapacidade momentânea se dá porque há uma trave em sua garganta, e porque o poeta tem a mão grossa, calejada, pobre e medrosa. Ele não sabe interpretar essa experiência mística trinitária que canta oculta em seu ser. Por isso teme não conseguir fazê-lo.

Jorge assim deixa subentendido que a poesia mística é cantada e escrita. Por ser escrita, ela é feita à mão e, portanto, é passível de ser rasurada pelas mãos de quem escreve. Por isso, o poeta nos confessa que sua mão é grossa e medrosa. Ele se vê como um ímpio, impotente para realizar a tarefa de encarnar a experiência mística em versos. A metáfora das “mãos sujas” alude, no contexto do poema, provavelmente, ao Salmo de Penitência 59:1-3, de Isaías, no qual o profeta adverte o quanto a prática dos pecados afasta o homem da face de Deus<sup>3</sup>. A metáfora das mãos sujas nos remete, portanto, aos pecados e iniquidades que separam o homem do seu Criador. Jorge então nos fala dessa dificuldade espiritual de superar os próprios vícios para

---

2 Jorge de Lima também evoca Deus com a expressão “seta de luz”, certamente, numa alusão ao Salmo 91:5, passagem na qual o termo “seta” é empregado como uma metáfora para a confiança do fiel na proteção divina (“Não temerás o terror da noite/ nem a seta que voa de dia”). O homem de fé não teme as calamidades do mundo porque se sente protegido pelo escudo de Deus. Seta de luz, assim, pode ser entendido como uma “flecha de luz” que ilumina a escuridão interior do poeta.

3 “A mão de lahweh não é curta para salvar,/ nem seu ouvido tão duro que não possa ouvir./ Foram vossas iniquidades que criaram um abismo/ entre vós e vosso Deus./ Por causa dos vossos pecados Ele escondeu de vós o Seu rosto,/ para não vos ouvir./ Vossas mãos estão manchadas de sangue/ e vossos dedos, de iniquidade;/ vossos lábios falam mentira/ e vossa língua murmura maldade” (Isaías, 59: 1-3, Bíblia de Jerusalém, p. 1348, 2017).



aceder à face divina. O mesmo se dá quando o poeta alude à escrita dos dedos de Deus, o que nos remete tanto a escrita em pedra (que é a justiça do Deus-Pai do Velho Testamento exposta na Lei de Moisés, tal como em Êxodo 31:18: “e deu as duas tábuas do Testemunho, tábuas de pedra, escritas pelo dedo de Deus”), quanto à escrita na areia (que é a misericórdia do Filho expressa na “Perícopa da Adúltera”, no Evangelho de João, 8:1-11, quando Jesus escreve algo misterioso na areia). A escrita dos dedos de Deus remete-nos, portanto, à Sua Lei, justo-meio entre Justiça e Misericórdia.

Portanto, a “trave na garganta” designa os pecados pessoais e a in experiência com a contemplação mística. O poeta diz que em sua atividade poética criativa “há uma santa presença” a qual ele reconhece com clareza “(sei que é santa)”. Reconhece também que Deus pretende submetê-lo a essa tarefa de traduzir o sopro divino em linguagem poética. Por isso diz: “Deus, ó Deus, Tu pretendes submeter-me/ a mim morosa lesma”. Eis a imagem do poeta como uma lesma que lentamente cumpre o desígnio que lhe é dado por Deus. A princípio, essa imagem designa a lentidão, a paciência e a perseverança do homem que busca da presença de Deus, isto é, designa a persistência daquele que almeja a experiência mística. As lesmas são animais noturnos e avessos à luz, ou seja, elas representam a vida mística e noturna, tal como a noite mística de São João da Cruz. Porém, o sentido metafórico da lesma, segundo os intérpretes canônicos dos Salmos, repousa no ímpeto autodestrutivo do homem ímpio que não consegue (ou não quer) se desvencilhar dos seus pecados. O termo לִילִל (“belul”) é um *hápax legómenon* que aparece no Salmo 58:9 e tem esse significado metafórico específico (CORDERO, M.; RODRIGUES, G.P., p. 706-712; KRAUS, 1995, V. 1, p. 257). Vejamos.

O Salmo nos diz o seguinte: “Que murchem como erva pisada/ Como lesma derretendo ao caminhar/ como aborto que não chega a ver o sol!” (BÍBLIA, Sl. 58:9, 2017, p. 922). Ao perceber que os maus têm êxito em suas empresas e maquinações, e que podem viver impunemente em suas intermináveis intrigas, David reage com ira e indignação e roga ardentemente a Deus, em nome das vítimas, para que Ele faça justiça contra os ímpios. O Salmo é ditado por um amor à justiça, porém esse amor é temperado pela ira ante a percepção da injustiça. Assim, o salmista suplica colericamente a Deus para que Ele castigue os homens cuja vida é dedicada à prática do mal. A súplica é feita com tal veemência que muitos teólogos interpretam a passagem como um Salmo anticristão, sobretudo porque o salmista explicita um “gozo não dissimulado pelo dano, um afã cruel por vingança” (SCHÖKEL & CARNITI, 1992, p.784).

Jorge de Lima reutiliza essa metáfora para designar seus próprios pecados, sobretudo por saber que não pode haver experiência mística sem uma prévia depuração dos vícios morais. A “morosa lesma” é um bicho que se desmancha no chão por onde caminha; em linguagem poética, diz-se que ela deixa uma parte de si mesma por onde quer que rasteje, ou seja, ela se desfaz em seu rastro viscoso à medida que se desloca, desintegrando-se e derretendo enquanto anda. O visco de seu corpo deixa um laivo no chão. Assim, enquanto caminha, a lesma evapora até desaparecer; desgasta-se em seus próprios movimentos, deixando para trás o resquício visguento

de seu corpo consumido. E apesar de andar com vagar, a lentidão de sua locomoção agrava a rapidez com que seu corpo viscoso é carcomido e dissolvido. Quanto mais se move, mais se autoconsome, mais se autodestrói.

Com essa metáfora, David nos diz que o castigo do ímpio provém de seus próprios vícios e pecados que o conduzem a um caminho de autodestruição. Como se trata de um Salmo imprecatório, o salmista ora para que seus inimigos, os ímpios, assim pereçam: como lesmas que secam e evaporam enquanto caminham. Eis aí a imagem da “base da elegia que vai correndo e secando pelos ares” até que “o tempo se evapore no fundo do ser” do poeta. Drummond, certamente, conhecia bem a metáfora sálmica da lesma.

## 5. Drummond e a Lesma

Em “Remissão”, Drummond reflete sobre o caráter de sua própria poesia em contraponto com a concepção mística da poesia limiana. “Remissão”, o ato ou efeito de remitir, designa, segundo o Dicionário Priberam, não apenas um pedido de perdão, mas também “a ação de transferir a atenção do leitor ou consulente para outro texto” (REMISSÃO, 2022). Drummond, ao assim intitular o poema, pede perdão aos seus leitores (ou a Jorge de Lima, ironicamente), por não ser um poeta ungido por Deus, tal como o bardo alagoano se julgava ser. Porém, mais do que perdão por suas limitações como poeta, Drummond pede aos seus leitores que se remetam ao poema de Jorge para que possam reconhecer as origens da reflexão poética ali encerrada. Assim, o itabirano propõe a si mesmo, em segunda pessoa, uma reflexão acerca dos limites e “vícios” de sua poesia. O tom de autodepreciação para com seus próprios poemas é nítido, e, como tal, contrasta com o tom de “poeta ungido” expresso por Jorge de Lima em seu soneto.

O poeta mineiro nos revela, então, que seu trabalho é transformar suas memórias pessoais em “pasto de poesia”, ruminá-las, na mesma medida em que esses poemas memorialísticos e pesarosos convertem-se em “pasto dos vulgares”. “Vulgares” aí são os temas confessionais, reminiscentes, circunstanciais, mundanos e chãos, em contraposição aos temas transcendentais, místicos e teofânicos da poética jorgiana. Portanto, o poeta nos diz, por “remissão” ao poema de Jorge, que sua poesia se resume a partilhar memórias pessoais com seus leitores; não se trata de uma poesia mística, tampouco de um poeta ungido ou evocado por Deus. Assim, sua poesia memorialística e seus temas circunstanciais “vão se engastando numa coisa fria”, e essa “coisa fria”, desprovida do *fervor* da fé mística, é o que o poeta “chama”, isto é, evoca poeticamente como “vida” e “seus pesares”.

“Mas pesares de quê?”, pergunta-se. A partir desta indagação, feita no primeiro verso do segundo quarteto, todos os demais dez versos do soneto perfarão, num único e longo período, uma só pergunta entrecortada por diversas considerações. A pergunta, numa palavra, seria: por que, afinal, eu escrevo? A resposta, sucintamente é: escrevo pelo contentamento de escrever. Não escrevo para a eternidade (o tempo longo), nem para as circunstâncias (o tempo breve), porque tudo se esgota: as angústias, os pesares, a memória, a vida e o que “dorme na base da elegia” (essa forma fúnebre de evocação dos mortos). Uma vez que tudo se esgota, nada há de restar desses

registros poéticos escritos; ao fim, tudo evaporará. Ao dizer “nada resta”, o poeta, contudo, nos confessa que resta algo, sim: resta o contentamento de escrever enquanto o tempo “se evapora no fundo do teu ser”. Portanto, o contentamento da escrita é o que resta ao poeta ante a constatação da finitude da vida, da arte e do mundo. Não se trata aí de uma ironia com a estética neoparnasiana, como postulou Vagner Camilo (2005, p. 193).

Drummond ainda nos diz que a escrita dessas angústias, memórias e pesares da vida o *forçaram* ao “exílio das palavras”. Confessa-nos, assim, que escreve não por unção divina ou chamado de Deus, mas porque foi forçado, talvez por sublimação, a expressar-se mediante o uso da palavra poética. Por ser forçado a tal, já que não encontrou outro meio de expressar-se, o poeta se vê como um homem exilado em sua própria poesia. Estar “forçado pelo exílio das palavras” é uma confissão de *gaucherie*, mas também designa, em contraposição ao poema de Jorge de Lima, uma confissão de não saber escrever por unção de Deus. “Sou um poeta do tempo finito e das circunstâncias, não da Eternidade divina”, diria Drummond a Jorge.

Assim, o tempo que o poeta sutilmente interpretou um dia — fosse o tempo longo da eternidade, fosse o tempo curto das circunstâncias — evaporou-se (e ainda se evapora) “no fundo do teu ser”. “Evaporou” quer dizer sublimou-se, desvaneceu-se. Todo o esforço de interpretação do tempo foi vão porque a escrita, assim como a vida, não é perene, mas efêmera. Como dissemos, Drummond descrê do princípio horaciano segundo o qual o registro poético torna imortal o poeta e seu “monumento mais perene do que o bronze” (HORÁCIO, 2003, III, 30, p. 140-141). E essa descrença é uma disposição absurdista.

Afinal, o homem absurdo não tem fé na imortalidade da vida, tampouco almeja ter para si um “trampolim da eternidade” (CAMUS, 1989, p. 30). Se o homem racional crê na divindade e eternidade da razão, assim como o homem religioso crê na onipotência de Deus, o homem absurdo de tudo descrê porque para ele “o mundo não tem um propósito” (CAMUS, 1989, p. 38). A poesia não é um monumento para a posteridade, diria Drummond, mas apenas a busca pelo “contentamento de escrever”. O poeta absurdo, por ser livre, “não passa cheque para a eternidade” (CAMUS, 1989, p. 45), porque “não faz nada para o eterno” (CAMUS, 1989, p.50) e tem consciência de sua “condição sem perspectiva” (CAMUS, 1989, p. 65). Ao negar o eterno, ou privar-se dele, o poeta absurdo escolhe a ação em detrimento da contemplação, de modo que a negação do eterno é, para ele, “uma forma de aliar-se ao tempo” e à “história” secular (CAMUS, 1989, p.63). Entre Deus e o tempo, entre a contemplação e a ação, o poeta absurdo escolhe o tempo e a ação, ainda que a “contemplação não seja para ele uma terra desconhecida” (CAMUS, 1989, p.63). Ao Aliar-se ao tempo, Drummond, o absurdista, reitera as palavras de Camus: “Não quero fazer constar na minha conta nem nostalgia nem amargura: só quero é ver com clareza” (CAMUS, 1989, p. 63). Ver com clareza significa aceitar a finitude e a mortalidade como realidades inescapáveis. Mesmo para artista criador, aquele que pretende transcender estas realidades com sua arte, a morte e o fim são inevitáveis.

Assim, a poesia de Drummond é uma escrita que a nada louva, senão o próprio contentamento de escrever, seu refúgio pessoal, ainda que inútil diante do inexorável definhamento da vida e da palavra que a registra. O

poeta se confessa um homem sem fé, uma lesma morosa cujo canto elegíaco “vai correndo e secando pelos ares”, até que ele, o bardo do absurdo e seu estro angustiado, evaporem-se. Se o eu lírico de Jorge, em primeira pessoa, confessa as dificuldades de traduzir poeticamente sua experiência mística, o eu lírico de Drummond, em segunda pessoa, descrê completamente de qualquer possibilidade de aceder à presença de Deus. Afinal, “as pessoas só recorrem a Deus para obter o impossível” (CAMUS, 1989, p. 29).

## 6. Considerações finais

Como Drummond, poeta do absurdo, não acredita na vida eterna, ele se nega a compreender o sentido soteriológico do tempo cristão de Jorge de Lima. Ambos os poetas têm concepções escatológicas distintas: o primeiro crê na Vida Eterna e na unção de Deus sobre seu canto; o segundo crê tão somente na mortalidade definitiva do homem e na finitude da arte e do mundo. Para o poeta mineiro, o tempo é uma duração pessoal e, para além dessa duração, só há o fim e o nada. Assim, ao se referir às formas longas e curtas do tempo, o poeta não está aí a menosprezar os maus leitores como “vulgares”, incapazes de bem compreender as técnicas drummondianas de versificação. Tanto o tempo breve, circunstancial, quanto o tempo longo, a eternidade, são, ambos, inspirações poéticas vãs, porque tudo há de perecer ao fim dos tempos. Pouco importa, para Drummond, se os temas poéticos são circunstanciais ou eternos, porque tudo evaporará. Somos todos lesmas, tenhamos fé ou não, estejamos abertos a presença de Deus ou não. Nossa crença é vã ante a realidade da finitude. Assim, o contentamento da escrita não é uma alusão à poesia parnasiana, mas uma constatação absurdista acerca da condição do artista criador. O poeta não reconhece sua escrita poética como destinada à perenidade, à sacralidade de uma missão divina ou ao louvor de Deus. Entende que sua poesia é apenas um exílio pessoal forçado cuja finalidade é buscar autossatisfação ante a consciência da finitude. O artista tem, assim, duas escolhas espirituais: criar sua arte movido pela ilusão de perenidade ou criá-la por mero contentamento pessoal, sabendo que toda a criação artística inevitavelmente perecerá, assim como seu próprio criador.

## Referências

ACHCAR, Francisco. **A Rosa do Povo e Claro Enigma: Roteiro de Leitura**. São Paulo: Ática, 1993.

ANDRADE, C.D. A Máquina do Mundo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1949a. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_05&pagfis=49675](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=49675). Acesso em: 3 set. 2020.

ANDRADE, C.D. A Máquina do Mundo. **A Ordem**, Rio de Janeiro, vol. XLII, n. 5, p. 44-48, novembro, 1949b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=367729&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=20780>. Acesso em: 3 set. 2020.

ANDRADE, C.D. Remissão. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21 de maio de 1950. 5ª seção, Suplemento de Literatura e Arte. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_06&pesq=Drummond%20Remiss%C3%A3o&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=2791](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=Drummond%20Remiss%C3%A3o&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=2791) Acesso em: 25 fev. 2021.

ANDRADE, C.D. “Para Quem Goste de Cão”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 09 de novembro de 1947. 2ª seção. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_05&pasta=ano%20194&pesq=%22Nota%20sobre%20outro%20assunto%22&pagfis=38828](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&pasta=ano%20194&pesq=%22Nota%20sobre%20outro%20assunto%22&pagfis=38828). Acesso em: 25 fev. 2022.

ANDRADE, C.D. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANTA. *in* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2022. Porto: Lello Editores, 2022. [versão eletrônica]. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/anta> Acesso em 24 fev. 2022.

CAMILO, V. **Drummond**: da rosa do povo à rosa das trevas. Cotia: Ateliê, 2005.

CAMUS, Albert. (1942). **Le Mythe de Sisyphe**. Nouvelle édition augmentée d’une étude sur Franz Kafka. Paris: Les Éditions Gallimard. 69e édition, 2010. Disponível em: <http://www.anthropomada.com/bibliotheque/CAMUS-Le-mythe-de-sisyphe.pdf>. Acesso em: 3 set. de 2020.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989. Disponível em: <http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Albert%20Camus-2.pdf> Acesso em: 3 set. 2020.

CORDERO, M.; RODRIGUES, G.P. **Bíblia Comentada. Tomo IV, Libros sapienciales**. Madrid: BAC, 2010 [versão eletrônica].

FRANCISCO JUNIOR, Eduardo. **O livro Vertebrado**: a articulação de poemas em Claro Enigma de Carlos Drummond de Andrade. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/D.8.2014.tde-07112014-125945. Acesso em: 21 mar 2022.

GLEDSON, John. **Influências e Impasses**. Drummond e Alguns Contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GLEDSON, John. **Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981.

**BÍBLIA — Bíblia de Jerusalém**. Salmos. [Tradução feita por uma equipe de

exegetas]. São Paulo: Paulus, 2017. p. 561; 922.

**BÍBLIA – Bíblia de Jerusalém.** Isaías. São Paulo: Paulus, 2017. p. 1348.

**BÍBLIA – Bíblia de Jerusalém.** João. São Paulo: Paulus, 2017. p. 1862-1863.

**BÍBLIA – Bíblia de Jerusalém.** Êxodo. São Paulo: Paulus, 2017. p. 148.

HORÁCIO. **Odes e Epodos.** Trad. Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KRAUS, Hans-Joachim. **Los Salmos** (Salmos 1-59: Vol. I). Salamanca: Ediciones Sígueme, 1995.

LIMA, Jorge. A Mystica e a Poesia. **A Ordem (RJ)**, Dezembro de 1935. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=367729&Pesq=Poesia%20e%20M%3adstica&pagfis=4729> Acesso em: 07 jul. 2020.

LIMA, Jorge de. **Obra Completa.** Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e Utopia.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

REMISSÃO. *in* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Porto: Lello Editores, 2022. [versão eletrônica]. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/Remiss%C3%A3o> Acesso em: 22 fev. 2022.

SÃO JOÃO DA CRUZ. **Noite Escura.** 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2018.

SCHÖKEL, Alonso; CARNITI, Cecilia. **Salmos I** (Salmos 1-72: Vol 1). Madrid: Editorial Verbo Divino, 1992.

YOKOZAWA, S. Cardoso. Tua memória, pasto de poesia: configurações da memória em Carlos Drummond de Andrade. **Revista Garrafa**, 7(20), 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/8464> Acesso em: 06 mar. 2022.