



“A máquina do mundo” em 3D: Drummond, leitor de W.H. Auden

“A máquina do mundo” in 3D: Drummond, reader of W.H. Auden

Cleber Ranieri Ribas de Almeida

Universidade Federal do Piauí (UFPI). Teresina, Piauí / Brasil

ranieriribas@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-9617-5344>

Resumo: O poema “A Máquina do Mundo” de Carlos Drummond de Andrade é interpretado pela crítica, no que diz respeito ao uso de intertextos, como um poema marcado pelo diálogo subliminar com a *Divina Comédia* de Dante Alighieri e com *Os Lusíadas* de Luís de Camões. Em contraposição a esta reiterada interpretação do poema, tentaremos demonstrar a hipótese segundo a qual o cenário de “A Máquina do Mundo” foi construído e imaginado a partir de uma releitura do cenário do poema “As I Walked Out One Evening”, do poeta inglês Wystan Hugh Auden. Drummond fez uma adaptação cenográfica do poema de W.H. Auden. As semelhanças entre os cenários são evidentes no uso dos seguintes expedientes: (a) o cenário de abertura do poema de Auden (no qual um andarilho caminha por uma estrada ou rua e se depara com uma visão maquinal e epifânica) é reutilizado por Drummond; (b) a atmosfera sombria e quase noturna da hora das Vésperas, acompanhada do badalar dos sinos da igreja ou do toque dos relógios, é comum em ambos os poemas; (c) a estrutura dialogal das máquinas que falam e desvelam mistérios é comum aos dois textos; (d) a narrativa escatológica do desfecho dos poemas é, também, muito similar. Concluímos que a semelhança entre os cenários dos dois poemas torna evidente as diferenças entre a perspectiva cristã do poema de W.H. Auden e a perspectiva absurdista do poema de Drummond.

Palavras-Chave: A máquina do mundo; Carlos Drummond de Andrade; W.H. Auden; As I Walked Out One Evening.

Abstract: Critics interpret the poem “A Máquina do Mundo,” by Carlos Drummond de Andrade, in regard to its use of intertextuality, as a poem marked by a subliminal dialogue with Dante Alighieri’s *Divine Comedy* and with Luís de Camões’s *Os Lusíadas*. In contrast to this repeated interpretation of the poem, I will try to demonstrate the hypothesis that the scenario of “A Máquina do Mundo” was built and imagined from a re-reading of the scenario of the poem “As I Walked Out One Evening,” by Wystan Hugh Auden. Drummond made a scenographic adaptation of the poem by W. H. Auden. The similarities between the

scenarios are evident by use of the following devices: (a) the opening setting of Auden's poem (in which a wanderer walks along a street and is faced with a mechanical and epiphanic vision) is reused by Drummond; (b) the dark and almost nocturnal atmosphere of Vespers, accompanied by the ringing of church bells or the chiming of clocks, is common to both poems; (c) the dialogical structure of the machines that speak and reveal mysteries is common to both texts; (d) the eschatological narrative at the denouement of the poems is also very similar. I conclude that the similarity between the scenarios of the two poems makes evident the differences between the Christian perspective of W.H. Auden's poem and the absurdist perspective of Drummond's poem.

Keywords: A máquina do mundo; Carlos Drummond de Andrade; W.H. Auden; As I Walked Out One Evening.

1. Introdução

Diversas foram as interpretações propostas pela crítica no que diz respeito aos intertextos subjacentes ao poema “A Máquina do Mundo” de Carlos Drummond de Andrade (2002). É consabido entre os estudiosos que o poeta se valeu da imagem epifânica da Máquina do Mundo conforme a descreveu Camões (1997) no Canto Décimo d’*Os Lusíadas*, além de reeditar o cenário dantesco no qual um homem viandante, caminhando por um *cammin* ou estrada, depara-se com uma visão miraculosa que o conduzirá, dali em diante, à extraordinária experiência da revelação do mistério divino. Este cenário, como sabemos, é descrito a partir da reinvenção formal dos tradicionais tercetos dantescos, agora reelaborados em versos brancos. Neste breve exame do poema que ora proponho tentarei demonstrar uma hipótese hermenêutica que, se não contradiz tal lugar-comum da fortuna crítica drummondiana, pelo menos demonstra como o poeta, *fingindo* estabelecer uma interlocução com Dante (2006) e Camões (1997), estaria, em verdade, reeditando o cenário maquinal e sombrio do poema “As I Walked Out One Evening”, do poeta inglês Wystan Hugh Auden (2007). Drummond (2002) tornou imediatamente visíveis os intertextos com Dante e Camões, e, ao fazê-lo, ofereceu aos seus leitores uma falsa (e fácil) saída do labirinto de enigmas que o poema encerra. Tais intertextos visíveis, ao invés de contribuir para que os leitores pudessem decifrar os arcanos do poema, criaram uma camada superficial de sentido cujo efeito imediato fora iludir os intérpretes com a convicção de ter solucionado o significado último do texto. E assim, a astúcia drummondiana descaminhou, por anos, muitos críticos que viram Dante onde havia Auden,

Camões onde estava Jorge de Lima (1997) e Drummond onde ecoava a voz de Albert Camus (2018).¹

Neste estudo, proponho-me interpretar o poema “A Máquina do Mundo” de modo a demonstrar como Drummond (2002), a partir de Auden, reelaborou (a) o cenário de abertura no qual um andarilho caminha por uma estrada ou rua, (b) a atmosfera sombria e quase noturna da hora das Vésperas acompanhada do badalar dos sinos da igreja ou do toque dos relógios, (c) a estrutura dialogal das máquinas que falam e desvelam mistérios² e a (d) narrativa escatológica do desfecho dos poemas (ao fim, o poeta-narrador drummondiano prossegue seu caminho “de mãos pensas” ao passo em que, no poema de Auden (2007), o sinal de permanência é dado por um rio que continua a correr num tempo eterno). Como veremos, o cenário e a atmosfera sombria da abertura do poema de Drummond (assim como do próprio desfecho), mais do que uma réplica do cenário dantesco do Limbo (ou do portão de entrada do primeiro bolsão do inferno), fora, em verdade, extraído do poema “As I Walked Out One Evening”.³ A despeito da replicação dos cenários,

¹ Para os fins deste estudo trataremos tão somente do modo como Drummond reelaborou o cenário descrito por W.H. Auden em “As I Walked Out One Evening”. Todavia, em estudos subsequentes, investigaremos como o poema “A Máquina do Mundo” respondeu substantivamente à visão mística e cristã da criação universal conforme a descrevera Jorge de Lima no *Livro de Sonetos*. Para responder àquela visão cristã-mística da criação, Drummond reelaborou metaforicamente vários conceitos e metáforas da filosofia do absurdo de Albert Camus e os realocou no poema.

² Lembremo-nos de que a imagem da “Grande Máquina” já havia aparecido no poema “Elegia 1938” (Sentimento do Mundo, 1940): “Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras”. A Máquina aí, contudo, tem um sentido ligeiro e impreciso diverso do sentido filosófico profundamente pensado e desenvolvido em “A Máquina do Mundo”.

³ Devo a percepção desta hipótese do intertexto entre “A Máquina do Mundo” e o poema de W.H. Auden ao crítico Pedro Almendra. O crítico tem ressaltado que tanto “A Máquina do Mundo” quanto o *Relógio do Rosário*, são, ambos, respostas ao poema “As I Walked Out One Evening”. Minha hipótese, em contraposição, é que Drummond extraiu do poema de Auden apenas um cenário e uma estrutura de diálogos maquinais. Esta exploração cenográfica fora feita a partir das prescrições da filosofia do absurdo, segundo a qual o homem é um ator e o mundo é um cenário. A partir da descrição deste cenário de abertura e desfecho, Drummond se pôs a responder e negar, substantivamente, a visão epifânica e mística da criação universal segundo testemunhou Jorge de Lima no *Livro de Sonetos*. Numa palavra, em “A Máquina do Mundo” Drummond não está substantivamente respondendo ao poema de Auden, mas ao livro de Jorge de Lima. Quanto ao “Relógio do Rosário”,

além da própria estrutura dialogal, Drummond (2002) inseriu em sua abertura elementos próprios à percepção da realidade desértica (“a inspeção/contínua e dolorosa do deserto”) segundo nos descreve o homem absurdo de Camus (2018), de modo que o cenário audeneano foi informado pela descrição camusiana do deserto (lugar onde “todas as certezas se tornam pedras”, disse Camus (2010). Nesta lógica, o cenário enquanto conceito estético será aqui compreendido como um espelho do estado de espírito e da personalidade do artista; representa exteriormente uma paisagem interior que é própria ao narrador da estória. Assim, o ato de caminhar pelo cenário torna-se uma experiência estética e hodológica⁴ que desvela “o-que-o-mundo-é-para-mim” (VARGIU, 2019; TIBERGHEN, 2012), de modo que paisagem é desenhada pelo poeta como uma autocompreensão pictográfica coextensiva ao próprio eu-narrador.

Para melhor compararmos os dois textos, subdividi o poema de Drummond (2002) em quatro partes orgânicas, ainda que neste estudo apenas os elementos audenianos expostos na abertura, na estrutura dialogal e no desfecho venham a ser examinados. O poema de Drummond (2002) está subdividido nas seguintes partes: a) a descrição de um cenário de abertura que replica o cenário exposto no poema “As I Walked Out One Evening” de W.H. Auden (2007); tal replicação cenográfica (tercetos: 1-12), contudo, fora complementada pela imagem do “deserto do absurdo” conforme a vemos descrita n’*O Mito de Sísifo* de Albert Camus (2018); b) a fala da Máquina do Mundo ao se dirigir ao poeta-narrador e ofertar-lhe “essa ciência/sublime e formidável, mas hermética/essa total explicação da vida” (tercetos: 12-16); c) a descrição do poeta acerca do que a Máquina do Mundo ofertou-lhe; tal visão seria, em tese, uma resposta maquinal e mecanicista de Drummond à visão de Deus conforme a descreveu o testemunho místico-profético de Jorge de Lima (1997) no *Livro de Sonetos* (tercetos: 17-23); d) o desfecho do poema com a recusa e indiferença do poeta ante a “coisa oferta”;

a resposta substantiva e formal de Drummond a Auden é bastante direta e clara. Ali Drummond emula não só o conteúdo metafísico (o tema do pecado original e a reflexão sobre o caráter corruptor do tempo), mas também o cenário descrito em “As I Walked Out one Evening”.

⁴ Hodologia é uma palavra que provém do radical grego *hodós* (caminho, viagem); designa a ciência que estuda os caminhos, estradas, ruas, trilhas e paisagens percorridas durante uma jornada, ou seja, estuda como estes caminhos foram abertos, para onde conduzem e como são usados pelos viajantes (VARGIU, 2019; TIBERGHEN, 2012).

tal negativa seria uma afirmação dramática da recusa segundo as prescrições da filosofia do homem absurdo de Camus (2018). Neste caso, Drummond (2002) se autocompreende como coabitado por outro eu, o eu absurdo camusiano, que se nega a aceitar aquela “explicação total da vida” (tercetos: 23-32).

Neste artigo nos concentraremos tão somente no cotejo de excertos de “A Máquina do Mundo” com fragmentos de “As I Walked Out One Evening”. O objetivo é tornar evidente ao leitor as semelhanças entre os cenários descritos bem como as diferenças de conteúdo substantivo entre os poemas. A diferença filosófica fundamental, em termos gerais, reside no fato de que Drummond (2002) se apresenta, à Camus (2018), como um poeta do absurdo enquanto Auden pensa como poeta cristão (ainda que o cristianismo de Auden não seja de caráter místico ou visionário, mas de caráter racional e desencantado).

Ademais, para além deste intertexto entre “As I Walked Out One Evening” e “A Máquina do Mundo”, Drummond (2002) estabelece outros modos de diálogo com a poesia audeniana, como por exemplo, ao se referir ao (i) tema do amor em vários poemas de *Claro Enigma*, (ii) ao associar o espírito e o caráter do povo mineiro com um tipo de minério, o ferro, ou (iii) ao identificar tal caráter a um tipo de paisagem, as montanhas. Auden (1979) identificava a civilização católica mediterrânea com a plasticidade do calcário em *In Praise of Limestone*. O poeta inglês, como é narrado por seus biógrafos, aprendeu geologia com seu irmão mais velho – John Bicknell Auden, geólogo reconhecido pela comunidade científica internacional – e até pensou em seguir os passos do irmão na juventude. Daí este hábito de associar poeticamente o tipo de solo ou paisagem de um lugar ao caráter do povo que ali habita (HECHT; AUDEN, 1979).⁵ (iv) Por fim, outro tema que Drummond reelabora da poesia de Auden é o elogio do tempo presente como substrato de reflexão vital e filosófica do poeta. O livro *Another Time* (1940), do qual extraímos o poema “As I Walked Out One Evening” é, todo ele, marcado por este esforço poético de testemunhar o próprio tempo, como podemos ver no emblemático poema “XXX” em que Auden diz: “It is to-day in wich we live” (“É no presente que estamos vivos”). Não é

⁵ Supreendentemente, o livro de José Miguel Wisnik (2018) que trata sobre o tema da mineração na obra de Drummond não se refere jamais ao nome de W.H. Auden como influência primordial neste modo de associar as características geológicas de um território ao caráter do povo que ali habita.

preciso muito esforço para lembrarmos como Drummond (2002) reelaborou este imperativo audeniano ao dizer, em “Mãos Dadas”: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,/ a vida presente”. Em suma, a relação entre a poesia de W.H. Auden e a poesia de Drummond é um terreno inexplorado que ainda precisa ser melhor investigado pela crítica especializada. Nosso propósito aqui é dar o primeiro passo.

2. Os cenários de abertura

“Tramlines and slagheaps, pieces of machinery,

That was, and still is, my ideal scenery.”

(W.H. Auden, *Letter to Lord Byron*)

Começemos com uma exposição do poema de Auden (2007). Traduzi o poema de modo a deixar claro como Drummond praticamente transcreveu os versos iniciais do poeta inglês. Podemos observar que todo o cenário nebuloso e sombrio de Bristol Street descrito por Auden (“Como eu caminhasse uma noite/Descendo pela Bristol Street”) é redesenhado por Drummond na abertura do poema (“É como eu palmilhasse vagamente/uma estrada de Minas, pedregosa”). Ambos os poetas caminham por uma estrada ou rua, este caminhar é hipotético (por isso o verbo no pretérito imperfeito do subjuntivo) e ocorre em pleno “fecho da tarde” ou horário das Vésperas, quando os sinos da igreja doam e a escuridão do anoitecer esfuma paulatinamente o céu da tardinha. No caso do poema de Auden, escrito em novembro de 1937⁶, esta caminhada é interrompida quando o poeta vê e ouve um amante eufórico a falar convictamente sobre sua fé na imortalidade do amor.

⁶ “As I Walked Out One Evening” foi publicado pela primeira vez em janeiro de 1938 na revista *New Statesman and Nation*, ainda numa versão preliminar e com o título de “Song”. Dois anos depois, em 1940, fora republicado no livro *Another Time*, agora numa versão final e com o título que hoje conhecemos. O mesmo se dera com “A Máquina do Mundo” de Drummond, cuja primeira aparição pública ocorrera, ainda em versão preliminar, no dia 2 de Outubro de 1949 no jornal *Correio da Manhã*. Esta mesma versão preliminar foi publicada, novamente, um mês depois, na revista católica *A Ordem*, em novembro de 1949. A decisão de dar ensejo a uma segunda publicação do poema numa revista de circulação católica tinha por propósito, certamente, responder ao *Livro de Sonetos* de Jorge de Lima.

Após a fala otimista e encantada deste amante, imediatamente, “todos os relógios da cidade” respondem em uníssono, como se fosse um salmo responsorial no qual o coro responde a uma interpelação inicial cantada. A resposta dos relógios se mistura à própria consciência do poeta, assim como, no poema de Drummond, “um sino rouco se mistura ao som dos sapatos” ou “as formas pretas das aves se diluem na escuridão maior vinda dos montes e do próprio ser desenganado” do poeta. Em ambos os poemas estamos diante de imagens que, vertiginosamente, misturam-se ante a visão expectante do poeta. No caso de Auden, os relógios em uníssono nos falam sobre o inexorável poder corruptor e degenerador do Tempo⁷ (entre outros subtemas, como veremos). Ou seja, a resposta dos relógios se confunde à memória e à autoconsciência do poeta, sobretudo nas últimas estrofes do poema, quando ele diz: “Oh, mergulha suas mãos na água/ Mergulha-as até os pulsos/Olha, olha para a bacia/ E avalia o que perdeste”. Vejamos o poema na íntegra com a versão original cotejada à tradução:

As I walked out one evening,
Walking down Bristol Street,
The crowds upon the pavement
Were fields of harvest wheat.

E como eu caminhasse uma noite,
Descendo pela Bristol Street,
As multidões na calçada eram
Campos de ceifa de trigo.

And down by the brimming river
I heard a lover sing
Under an arch of the railway:
“Love has no ending.

E abaixo, no rio em cheia,
Sob o arco da ferrovia ouvi,
Um amante então cantar:
“O amor não há-de findar.

‘I’ll love you, dear, I’ll love you
Till China and Africa meet,
And the river jumps over the mountain
And the salmon sing in the street.

Hei-de amar-te, amor, amar-te
Até a China a África encontrar,
E o rio sobre a montanha saltar
E nas ruas cantar o salmão.

‘I’ll love you till the ocean
Is folded and hung up to dry
And the seven stars go squawking
Like geese about the sky.

Hei-de amar-te até que o mar
Seja estendido a secar,
E as sete estrelas no céu
Sejam gansos a grasnar.

⁷ Traduzi o poema por discordar das versões de Margarida Vale de Gato e Nelson Ascher. As soluções da tradutora portuguesa pareceram-me mais apropriadas tanto no que diz respeito à dinâmica rítmica e rímica do poema quanto no que diz respeito ao conteúdo dos versos. Ainda assim, preferi vertê-lo. Os versos traduzidos estão em métrica variável, mas mantêm, salvo exceções, a regularidade das três sílabas tônicas, ainda que não iâmbicas. Por fim, é óbvio que o tema do Tempo (com inicial maiúscula) é o tema primordial dos sonetos de Shakespeare.

‘The years shall run like rabbits,
For in my arms I hold
The Flower of the Ages,
And the first love of the world.’

But all the clocks in the city
Began to whirr and chime:
“O let not Time deceive you,
You cannot conquer Time.

‘In the burrows of the Nightmare
Where Justice naked is,
Time watches from the shadow
And coughs when you would kiss.

‘In headaches and in worry
Vaguely life leaks away,
And Time will have his fancy
To-morrow or to-day.

‘Into many a green valley
Drifts the appalling snow;
Time breaks the threaded dances
And the diver’s brilliant bow.

‘O plunge your hands in water,
Plunge them in up to the wrist;
Stare, stare in the basin
And wonder what you’ve missed.

‘The glacier knocks in the cupboard,
The desert sighs in the bed,
And the crack in the tea-cup opens
A lane to the land of the dead.

‘Where the beggars raffle the banknotes
And the Giant is enchanting to Jack,
And the Lily-white Boy is a Roarer,
And Jill goes down on her back.

O look, look in the mirror,
O look in your distress:
Life remains a blessing
Although you cannot bless.

‘O stand, stand at the window
As the tears scald and start;
You shall love your crooked neighbour
With your crooked heart.’

It was late, late in the evening,
The lovers they were gone;
The clocks had ceased their chiming,
And the deep river ran on.

Os anos correrão como coelhos
Para que nos braços eu retenha
A Flor de todas as Eras,
E o primeiro amor da Terra.”

Mas os relógios todos da cidade
Começaram a zumbir e badalar:
“Oh, não te iludas com o Tempo
Que o Tempo não podeis conquistar.

Nos covis do Pesadelo
Onde a Justiça nua está,
Da sombra o Tempo assiste
E tosse se o queres beijar.

Nas enxaquecas e aflições
Vagamente esvai-se a vida,
E o tempo há-de triunfar
Hoje, amanhã ou o mais tardar.

Muitos vales verdejantes
Esmaecem na neve à deriva;
O Tempo desfaz as danças,
E do arco de mergulho o brilho.

Mergulha tuas mãos na água,
Mergulha-as até os pulsos;
Olha, olha para a bacia
E avalia o que perdeste.

O gelo no louceiro bate,
O deserto à cama suspira,
E a racha na xícara abre
A terra dos mortos uma via.

Onde os mendigos jogam no bicho
E o Gigante a Joãozinho encanta
E o Menino Branquinho Rosna
E Jill já caiu na esbórnia.

Oh, olha-te, olha-te ao espelho,
Olha em tua inquietação:
A vida permanece uma bênção
Embora abençoá-la não possas.

Oh põe-te, põe-te à janela
Enquanto arde e escorre o pranto;
Amarás teu torto vizinho,
Com o teu torto coração.”

Era tarde, tarde e anoitecia,
Tinham partido os amantes;
Os relógios cessaram seus badalos,
E o rio profundo corria adiante.

A semelhança entre os versos iniciais dos dois poemas como dissemos, é evidente. Auden inicia sua narrativa com os versos “E como eu caminhasse uma noite/Descendo pela Bristol Street” ao passo em que Drummond inicia com “E como eu palmilhasse, vagamente/uma estrada de Minas, pedregosa”. Até mesmo o som da frase “uma estrada de Minas, pedregosa” ressoa a sequência de vibrantes alveolares simples (tepes) análogas aos “r” retroflexos do nome “Bristol Street”. Drummond reutilizou os fonemas em “r” para representar as pedras do caminho, os tropeços e percalços, além de aludir à conhecida imagem da “pedra no meio do caminho”⁸. O próprio sequenciamento dos versos do poema de Auden a partir do uso reiterado do conectivo “e” (“e as multidões na calçada”, “e abaixo no rio”, “e o rio a saltar”, “e nas ruas”, etc.) é reeditado no poema de Drummond (“e no fecho da tarde”, “e meu próprio ser desenganado”, “e só de o ter pensado”, “e nem desejaría”, etc.).

Também o cenário audeneano da hora das Vésperas fora redesenhado por Drummond, certamente, por julgá-lo, em termos dramaturgicos, um prosclênio ideal para o desenvolvimento de seu enredo. A preocupação do poeta era desenvolver uma narrativa cujo cenário, enredo e argumentos se contrapusesse frontalmente às visões místicas do *Livro de Sonetos* de Jorge de Lima (1997). O cenário de Lima, como sabemos, é luminal e repleto de imagens celestiais; o cenário de Drummond, extraído do poema matricial de Auden, é sombrio e repleto de imagens mecânicas e maquinais. Onde Jorge vislumbra a epifania das obras de Deus, Drummond vê a epifania da máquina como representação cabal do poder de engenho humano. Ao construir sua narrativa, portanto, Drummond pretendia repelir a visão cristã da criação do universo como obra de Deus, tal como está nos sonetos de Jorge de Lima. Esta visão profética e encantada da criação fora confrontada com o cenário maquinal e desencantado do poema de Auden.

Como assinalou Michael O’Neill (1994, p. 344), os cenários de Auden “procuram colocar em fuga suas próprias ilusões de grandeza”, de modo que “esses cenários fornecem a seu autor e leitor consolações imaginativas” que nos dão a impressão de estarmos ante um poeta cuja “sabedoria perspicaz e desiludida é capaz de [...] ver o coração da história e a relação da arte com a história”, ou, no caso de “As I Walked Out One

⁸ Lembremo-nos que pedra no meio do caminho é um conceito teológico referente a “escândalo”, isto é, pedras de tropeço postas no caminho dos cegos para que caiam.

Evening”, ver a relação entre a necessidade de encantamento e beleza exigidos pela criação poética e a necessidade da poesia de retratar uma realidade corrompida, desencantada e feia.

De todo modo, os cenários de abertura descritos por Auden e Drummond são igualmente marcados por esta atmosfera quase noturna e maquinal. No caso do poema de Auden, a escolha das máquinas como protagonistas não se deve apenas a uma opção cenográfica urbana, mas também ao antirromantismo convicto do poeta. Como podemos perceber, na segunda estrofe do poema, o amante (“a lover”) dirige sua fala somente ao seu companheiro (provavelmente Auden pensava, naquela ocasião, em Chester Kallman, seu jovem amante americano). Porém, ao final do poema, na última estrofe, Auden assinala que “The lovers they were gone”, isto é, “os amantes se foram”, agora com o sujeito no plural, certamente porque o poeta pensa nos amantes como um arquétipo de jovialidade, pessoas que dançam, praticam mergulho e ignoram soberbamente a efemeridade da própria juventude e beleza. Assim, a fala deste amante anônimo na segunda estrofe pode ser interpretada como se o próprio Auden apaixonado discursasse ao seu leitor num tom poético que nos soa, propositalmente, como um clichê romântico. Os amantes são porta-vozes entusiásticos desta filosofia romântica e idealista que concebe o amor e a vida como realidades eternas; já os relógios homiliam como porta-vozes de uma filosofia realista e desencantada que adverte os amantes sobre a finitude da vida e do amor. Portanto, os relógios foram propositalmente escolhidos pelo poeta como porta-vozes dessa filosofia desencantada e antirromântica.⁹

⁹ Outra evidência do antirromantismo de Auden está no modo como o poeta contrapõe o tempo natural ao tempo humano ao empregar metáforas que nos remetem à escala temporal das eras geológicas e ao movimento das placas tectônicas da Terra. Assim, os amantes iludidos creem que o amor perdurará “até a China a África encontrar,/E o rio sobre a montanha saltar” ou “até que o mar/Seja estendido a secar”. Estas metáforas do tempo geológico reaparecem ao longo de todo o poema, por exemplo, quando o poeta se refere ao o “rio em cheia”, “às montanhas”, “às estrelas”, “ao oceano”, “à geleira”, “ao deserto”, “ao anoitecer” ou às estações que fluem desde a primavera com seus “vales verdejantes” até o inverno com sua “neve esmaecente”. Todas estas forças da natureza, além de agirem à revelia da vontade humana, são símbolos da longuíssima escala do tempo geológico que, comparada ao breve ciclo vital de um ser humano, representa uma espécie de eternidade terrena. Auden confronta este longo tempo dos ciclos da natureza com o breve tempo da vida de cada homem para apequenar a ilusão do amor erótico, deixar evidente que ele não tem o poder de subjugar o tempo geológico, que é o tempo humano mais próximo do tempo de Deus, a eternidade.

Daí que a ambientação do poema tenha se valido deste cenário urbano, ruidoso, sujo e industrial, preenchido pelo poeta com pavimentos, ferrovias, ruas escuras e relógios públicos. Ademais, como assinala Fuller (2007, p. 271), nesta época, Auden insistia que “o bem privado que o amor erótico representava não tinha nada a ver com a Justiça”.¹⁰ Certamente, o confronto entre estas duas filosofias do romantismo e do antirromantismo estava na própria consciência do poeta. Ademais, sabemos pelos biógrafos que, nesta época, Auden fora traído e abandonado pelo jovem Kallman.

No caso do poema de Drummond, a escolha da Máquina como protagonista se dera tanto como uma apropriação parcial do cenário antirromântico de Auden quanto como uma resposta às visões místicas do *Livro de Sonetos* de Jorge de Lima.

3. As estruturas dialogais

Além desta semelhança inicial entre as aberturas, Drummond rearranjou a estrutura dialogal e cênica do poema de Auden e a transformou numa estrutura monologal. No poema de Auden, os relógios da cidade de Birmingham refletem não apenas sobre a ilusão das pessoas apaixonadas que creem na imortalidade do amor. Refletem também sobre: i) a inexorável e melancólica degeneração do ser pelo tempo, (ii) o caráter “torto” (*crooked*) ou imperfeito do amor cristão (a caridade) em contraposição ao amor perfeito do romantismo (“Amarás teu torto vizinho/Com o teu torto coração”), (iii) o caráter injusto do amor erótico, (iv) a corrupção da ingenuidade da infância representada na imagem de personagens como Joãozinho e o Pé de Feijão

¹⁰ O verso “Nos covis do pesadelo/ Onde a Justiça sua está” (“In the burrows of the Nightmare/ Where Justice naked is”) pode ser interpretado como um intertexto com o conto *The Burrow* de Kafka (tradução inglesa de “Der Bau” feita por Willa e Edwin Muir), o qual é analisado pelo próprio Auden no ensaio “O Eu sem um Self” (Cf. *A Mão do Artista*, 1993, p. 125-131). Neste conto, diz Auden “o narrador-protagonista [...] vive só, sem macho nem fêmea, e jamais encontra outro membro de sua espécie” (AUDEN, 1993, p.128). Auden estava a lamentar sua própria solidão depois de ser traído pelo amante. Fuller (2007) vê neste verso um intertexto com o poema “Dover Beach” de Matthew Arnold, especificamente com o versos que descreve a “planície sombria” (*darkling plain*). Contudo, é provável que Fuller tenha se enganado nesta associação.

(“E o Gigante a Joãozinho encanta¹¹/ E o Menino Branquinho Rosna¹²/ E Jill¹³ já caiu na esbórnia”), (v) a vida como uma bênção ou graça dada por Deus (“A vida permanece uma bênção/Embora abençoá-la não possas”) e (vi) a esperança (ou convicção) na vida eterna ante a imagem de um rio que continua a correr. Portanto, os relógios nos dão lições que podem ser compreendidas como virtudes teológicas: a fé (*life remains a bless/ but you cannot bless*), o amor como caridade (*You shall love your crooked neighbor/ With your crooked heart*) e a esperança na vida eterna figurada no rio que permanece, a despeito da corrupção da carne e da morte (*The clocks had ceased their chiming/And the deep river ran on*).

Se atentarmos bem, veremos que Auden preferiu se concentrar nos problemas da Árvore da Vida e do Conhecimento, portanto, nos consequentes dilemas entre mortalidade e imortalidade, geração e corrupção, bem e mal. São castigos advindos do pecado original. Estes seriam, portanto, os conteúdos substantivos da fala dos relógios misturados à voz da consciência do poeta. Ainda que os relógios estejam a responder aos amantes, a fala horológica se confunde com a consciência do poeta num monodílogo valeryano (CAMPOS, 1987, p. 14). Assim, os pensamentos do poeta-narrador se desdobram enquanto os sinos dobram. Tanto o amante (encantado com a suposta imortalidade do amor) quanto os relógios melancólicos (que nos falam sobre a efemeridade da vida e dos amores) são expressões do conflito interno da consciência do poeta, ou seja, são dois eus em monodílogo.

O poeta mineiro reutilizou este cenário audeniano, mas descartou os temas teológicos da homilia horológica. Se no poema de Auden os relógios (máquinas de contar o tempo) se apresentam como uma projeção da consciência cristã do poeta, no poema de Drummond, a máquina é uma projeção da autoimagem mecânica do homem enquanto criador de si e do mundo que o circunda. A estrutura dialogal dos dois poemas é, portanto,

¹¹ Auden sugere aqui que o Gigante é encantador para Joãozinho (*Jack*) numa aceção sexual.

¹² A alusão aos “meninos brancos como lírio” (“*Lily White Boys*”) foi extraída da canção folclórica infantil inglesa intitulada “*Green Grow the Rushes*”, datada do século XII. Estas crianças são símbolos de pureza e inocência. Aqui, aparecem como símbolos de corrupção da inocência pela vida adulta.

¹³ A alusão ao “*roaring boy*” (“o garoto ruidoso”) foi extraída do poema anônimo intitulado “*Tom O’ Bedlam’s song*”, datado do século XVII.

bastante diversa. O monólogo da máquina drummondiana é, a rigor, uma metonímia do poder triunfal do engenho humano enquanto força fabricante do mundo. Drummond não nos fala do mundo como uma criação de Deus, mas como uma fabricação humana. Por outro lado, a “coisa oferta” pela máquina não reflete, necessariamente, os pensamentos do poeta-narrador (tal como os relógios refletem a consciência cristã de Auden). Contrariamente, a imagem maquina e triunfal do *homo faber* não tem qualquer poder de sedução sobre a indiferença *blasé* deste Drummond, poeta do absurdo.

Portanto, a máquina drummondiana não dá lições, apenas revela ao narrador os mistérios do engenho e do conhecimento humano, certamente porque compreende tais mistérios como emulação triunfal do homem contra os poderes de Deus. A máquina de Drummond é, também, um ser obscuro e indefinido que, em silêncio (sem “voz alguma, ou eco ou simples percussão”), oferta ao transeunte tais poderes triunfais; as máquinas de Auden nada oferecem aos transeuntes, senão o tédio (aos amantes que partem, já impacientes, em meio à homilia), as verdades desconfortáveis (acerca da imperfeição e finitude do amor, bem como da própria vida) e a certeza da passagem inexorável do tempo.

Esta adaptação meramente cenográfica do poema matricial audeniano é feita por Drummond tendo por referência um dos postulados filosóficos do sentimento do absurdo esposado por Camus (2018): o postulado segundo o qual o homem é um ator e o mundo é um cenário. Assim, o cenário de Auden e as metáforas de Camus formam, para Drummond, o ambiente ideal para que ele responda à visão mística de Jorge de Lima.

Embora Drummond tenha se valido do cenário, da estrutura dialogal, da atmosfera sombria e do desfecho do poema audeniano, muitas são as diferenças – formais e substantivas – entre os dois poemas. Drummond preferiu desenvolver a descrição de tal *stimmung* em decassílabos brancos rigorosamente acentuados na sexta e décima sílaba, e evitou qualquer assonância ou aliteração na construção dos versos.¹⁴ Esta escolha deu ao

¹⁴ Já o poema de Auden foi redigido em quadras cujos versos em forma de balada têm, regularmente, três sílabas tônicas. O encadeamento desta marcação rítmica dá a impressão, a quem declama o poema em voz alta, de estar numa caminhada. A ideia de Auden era compor, segundo suas próprias palavras, “o pastiche de uma canção folclórica” (FULLER, 2007, p.271). Assim, o primeiro e o terceiro verso são tetrâmetros iâmbicos, enquanto o segundo e o quarto são trímetros iâmbicos rimados. O que se mantém regular são as três sílabas tônicas em todos os versos do poema, ainda que tal marcação resulte ora em versos de sete, ora em versos de oito sílabas.

poema um tom narrativo, descritivo e dissertativo que, somada ao fato de preterir a rima, fez dos tercetos dantescos uma autêntica negação de toda a tradição do rimário cristão. Como sabemos, a rima é um expediente poético-musical cuja origem remonta à tradição cristã do verso leonino do século IX e se desenvolveu até o advento da música litúrgica responsorial nos séculos XI e XII, quando atingiu sua perfeição (MELLO NÓBREGA, 1965, p.16). Ao negar a rima em seus tercetos dantescos, Drummond deixou claro seu tributo à tradição pagã greco-romana, cujos versos são rigorosamente marcados em pés longos e curtos, mas sem rimas. O poeta preteriu o rimário como fundamento rítmico do poema e, assim, mais uma vez, sinalizou seu desencantamento em relação a qualquer das “defuntas crenças” desta tradição religiosa. Além disso, o itabirano optou por encerrar o poema no trigésimo segundo terceto (32º), como sinal de recusa ao símbolo trinitário cristão do trigésimo terceiro número (33º). Quer dizer, o poeta se recusou a terminar o poema com um número sagrado não apenas para Dante, mas para toda a tradição da fé cristã.

4 Os desfechos

Há, também, semelhanças e diferenças entre os desfechos dos dois poemas. No poema de Drummond a máquina se recolhe “miudamente” ao seu obscuro mundo de origem enquanto o poeta-narrador prossegue seu caminho, “vagaroso e de mãos pensas”, depois de recusar tanto o triunfalismo prometeico da ordem maquinal e geométrica do mundo quanto a esperança na eternidade pregada pelo cristianismo místico. No poema de Auden, em contraposição, não é o poeta-narrador quem segue seu curso, mas o rio, símbolo da eternidade e da continuidade da vida. Os relógios param e os amantes partem, indicando não apenas a efemeridade das palavras proferidas pela homilia, mas também a efemeridade da euforia dos amantes e da própria vida. Auden nos dá a entender que ao fim tudo passará; somente a eternidade permanecerá na imagem de um rio que continuará a correr em seu leito, depois que todos nós já não estivermos mais neste mundo.

Por outro lado, o poeta de *Bristol Street* nos dá a entender que a ocorrência daqueles pensamentos – imaginariamente proferidos por máquinas de contar o tempo (os relógios) – é um acontecimento rotineiro. Logo, o sermão dos relógios não é compreendido como uma epifania decisiva

e extraordinária (como fora para Drummond a aparição da Máquina). Auden entende que tais pensamentos nos ocorrem cotidianamente e logo passam enquanto a vida continua em sua repetição de afazeres rotineiros.

Um exemplo evidente de semelhança entre os dois desfechos está na cena da recusa. Drummond nos relata que, após vislumbrar a “coisa oferta”, recusou-a com uma resposta gestual negativa, quando “baix[ou] os olhos incurioso, lasso” e seguiu seu caminho “de mãos pensas”. Neste instante, a máquina retornou ao seu obscuro lugar de origem, “repelida”, enquanto o poeta seguiu “avaliando o que perdera”:

e a máquina do mundo, repelida,
se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, *avaliando o que perdera*,
seguia vagaroso, de mãos pensas.
(ANDRADE, 2002, p. 304, grifo nosso)

Se observarmos com acuidade, veremos que o verso “avaliando o que perdera” é uma tradução literal de um verso de Auden em “As I Walked Out One Evening” no qual o poeta de Bristol Street diz:

Oh, mergulha suas mãos na água,
Mergulhe-as até os pulsos;
Olha, olha para a bacia
E avalia o que perdeste.
(AUDEN, 2007, p. 135, grifo nosso)

O verso “E avalia o que perdeste” (“And wonder what you’ve missed”), com o verbo no *present perfect*, indica uma ação ocorrida no passado cujas consequências ainda se desdobram no presente. Drummond traduziu a expressão verbal “you’ve missed” no pretérito mais-que-perfeito do indicativo (“perdera”) para indicar uma ponderação (“wonder”) sobre o que perdera após a recusa. Neste contexto, o verbo “perder”, no pretérito mais-que-perfeito, fora vertido de modo a resguardar a mesma indicação de uma ação passada que ainda tem consequências no presente. Assim, Drummond reconheceu, implicitamente, que recusar a oferta feita pela Máquina representou para ele uma *perda*. O ato de ponderar ocorreu somente após a negativa que despertou o poeta para a autoconsciência. Por isso o narrador se autodescreve como “lasso”. No livro *O Mito de Sísifo*, Camus (2018) nos diz que a lassidão é um “movimento da

consciência” que subitamente “desperta” e passa a se perguntar pelo “por que” da vida. Para Drummond, leitor de Camus, “avaliar o que perdera” significa ponderar sobre sua dupla recusa: à fé mística esposada por Jorge de Lima e ao triunfalismo do homem maquinal prometeico.

Já no poema de Auden o verso “e avalia o que perdeste” designa o momento em que o poeta, na cozinha de seu apartamento, num dia de inverno rigoroso, põe-se a lavar a louça suja, mergulha as mãos na água da pia e olha para a rachadura na xícara. Enquanto executa esta tarefa doméstica, o poeta ouve os relógios badalarem e interromperem seus pensamentos. Descreve-nos, assim, fenomenologicamente, o momento em que conversa consigo mesmo e pensa no sentido de sua própria vida enquanto executa a simples tarefa doméstica de lavar a louça. A rachadura na xícara, então, abre à “terra dos mortos uma via”, isto é, abre um caminho que levará o poeta à sua própria infância povoada de lugares, personagens e acontecimentos que se perderam no tempo. Auden leva a sério a definição socrática segundo a qual o pensamento é uma conversação entre os dois eus interiores que dialogam entre si numa só pessoa, ou seja, o pensamento é uma conversação consigo próprio. Não por acaso, esta estrofe de Auden fora citada por Hannah Arendt (2017, p. 235) como um exemplo de descrição fenomenológica e poética do pensamento que se desdobra numa autoconversação silente.

Devemos atentar, também, para o ritmo das repetições de verbos e substantivos (Walked out/Walking down; Time/Time; plunge/plunge; Look/look/look; Stand/stand; Crooked/Crooked; late/late) os quais, supostamente, imitam o badalar de sinos à hora das Vésperas. A impressão imediata dada ao leitor é que tais repetições ecoam os sons dos sinos que redobram insistentemente e interrompem o pensamento do poeta. Contudo, segundo a interpretação de Frances Lee (2012), a repetição dos verbos pode ser interpretada como “um *loop* do tempo”, ou seja, uma reiteração do tempo estacionário da experiência pessoal revivida pela lembrança, reiteração esta que ignora, naquele instante, que “o tempo físico passou” enquanto “o tempo mental não”, de modo que o tempo mental permaneceu “girando em torno de si mesmo e meditando sobre a mesma ideia em um estado suspenso”. Este seria o tempo quase neurótico do ego pensante que ruma e revive suas dores e alegrias experienciadas ao longo da vida. Nesta lógica, o tempo mental se prende a certas experiências

personais passadas cuja reiteração pela memória cria uma dessincronia com o tempo físico presente.

Para além destes elementos intertextuais específicos entre os dois desfechos, é notável como Drummond pensa à luz do sentimento do absurdo e entende que a esperança na vida eterna é um modo de negar a realidade inescapável da finitude e da mortalidade do ser. Já Auden pensa à luz da eternidade, porque entende que, depois da corrupção da carne e da morte, a vida continuará, representada pela imagem final de um “rio profundo” que “continua a correr” (“*and the deep river ran on*”). Se a eternidade é cristã, a fé na imortalidade dos heróis é pagã (ARENDDT, 2011, p. 21-25). Drummond, contudo, é um niilista do absurdo, não crê na eternidade cristã, tampouco na imortalidade pagã. Por isso, sua resposta é dada por um heterônimo do homem absurdo, e se manifesta como uma recusa. De fato, Camus e Drummond não fazem questão de distinguir entre eternidade e imortalidade. Para eles, ambas as concepções de tempo são subterfúgios espirituais do homem que se nega a enfrentar a realidade da finitude e da morte como horizonte último da vida.

Ante tal comparação entre os desfechos dos dois poemas, resta-nos saber: por que no poema de Drummond é o poeta quem segue sua jornada, e não o rio ou a máquina? Certamente, esta continuidade ocorre porque o poeta-narrador drummondiano, tomado pela noção do absurdo, concebe o próprio ego ou “sentimento” como epicentro de compreensão do sentido da vida, do mundo e do tempo. Por isso, quem segue a jornada, após a epifania maquinal, é o próprio poeta, não o rio ou a máquina. A dimensão do tempo drummondiano é o tempo de sua própria existência, por isso, permanecem o poeta e seu caminho pessoal, enquanto a máquina se “recompõe” ao seu lugar obscuro de origem. No poema de Auden, contrariamente, os amantes partem e o rio permanece, porque a dimensão do tempo audeniano é a eternidade, o tempo de Deus, não o tempo da existência pessoal do poeta-narrador. Para o poeta cristão, a eternidade é um tempo divino situado fora do tempo dos homens.

5. Conclusão

Em suma, os dois poemas têm cenários semelhantes de abertura e desfecho, ainda que cada um seja narrado com um enredo particular. O ponto

nevrálgico do dissenso entre as duas narrativas está no fato de que Auden nos propõe uma reflexão cristã sobre a natureza do tempo e da vida à luz da eternidade ao passo em que Drummond nos propõe, através da epifania da Máquina do Mundo, uma reflexão sobre o mistério do poder humano de engenho, ou seja, sobre o poder humano de fabricar seu próprio mundo a partir do domínio técnico-científico dos recursos da Terra. A revelação maquinal da “estranha ordem geométrica de tudo” descortina, em verdade, uma autoimagem maquinal do homem. Neste caso, a “coisa oferta” ao poeta pela Máquina é a decifração do mistério do homem como criador do próprio homem, não como criatura de Deus. Noutros termos, o que a Máquina oferece ao caminhante não é o conhecimento segundo a plenitude da sabedoria de Deus, mas a plenitude do conhecimento como poder humano de domínio do mundo. O objeto da reflexão drummondiana é a decifração do mistério da “criação” enquanto obra maquinal do homem, o geômetra de seu próprio mundo, decifrador das leis da *physis*. E esta autoimagem maquinal e prometeica do homem é uma resposta dada não a Auden, mas à visão mística da criação revelada no *Livro de Sonetos* de Jorge de Lima (1997). O poeta mineiro recusa tanto a cosmovisão mística de Lima quanto a cosmovisão maquinal do homem prometeico. Para o homem absurdo, a visão mística provém de um mecanismo ilógico de autoilusão, ao passo em que a visão prometeica é enganosamente triunfal e otimista, porque compreende o homem como um infalível demiurgo terreno.

Já Auden, ao dar às máquinas o papel de protagonistas do poema, repele o romantismo idealista representado pela fala dos amantes. Assim, passa a pôr em confronto a concepção cristã do amor como caridade entre homens igualmente miseráveis e a filosofia romântica do amor perfeito e heroico. Seguindo Kierkegaard (2017), o poeta inglês assinala que “A vida permanece uma bênção/Embora abençoa-la não possas”, ou seja, ele repele o ideal do homem romântico que se autocompreende como o único ser capaz dar sentido à própria vida. Segundo tal ideal, somente o indivíduo pode atribuir sentido à sua existência, de modo que a bênção é compreendida como uma graça pessoalmente conquistada por merecimento ou esforço individual. Portanto, esta visão romântica, secular e individualista da bênção é negada por Auden por influência de Kierkegaard. Ao fim, Auden nos deixa a mensagem de que, mesmo os homens tortos e inclinados ao mal são capazes de amar. Como não há

redenção para os males do mundo, o que resta aos homens é aprender a lidar com o amor imperfeito e torto de uma humanidade imperfeita e torta.

Se esta visão romântica e individualista da bênção é veementemente negada por Auden, em contraposição, ela constitui o cerne da filosofia do absurdo de Albert Camus esposada por Drummond. Para o pensador argelino, a vida não tem sentido em si mesma; somente o homem absurdo pode encontrar, dentro de si, o sentido que o permitirá continuar vivendo. Assim, a razão de viver pode, eventualmente, estar em Deus, ainda que tal escolha seja compreendida como um sinal de rendição moral e de covardia espiritual. De todo modo, para o homem absurdo e para existencialistas como Drummond e Camus, o sentido da vida é uma conquista pessoal, não uma dádiva divina. Drummond, neste caso, abraça a noção sentimental de Camus porque, para ele, somente o sentimento do absurdo pode corajosamente enfrentar a falta de sentido da vida sem apelar para Deus ou para o suicídio. O poeta mineiro, assim, lê o poema de Auden e o *Livro de Sonetos* de Jorge de Lima com o espírito de Albert Camus. Talvez por isso ele tenha escolhido narrar sua epifania maquinal com a metáfora do caminho. Afinal, como disse Camus (1989, p.38), “é no final desse caminho difícil que o homem absurdo reconhece suas verdadeiras razões”.

Referências

- ANDRADE, C. D. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ARENDDT, H. *A Vida do Espírito*: pensar, querer e julgar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- ARENDDT, H. *A Condição Humana*. 11. ed. Tradução: Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- AUDEN, W. H. W. H. Auden: “As I walked out one evening”/”Ao descer a rua Bristol: tradução de Nelson Ascher. In: CICERO, A. *Acontecimentos*: blog de Antonio Cicero: poesia, arte, filosofia, crítica, literatura, política. [S. l.], 2009. Disponível em: <http://antoniocicero.blogspot.com/2009/12/wh-auden-as-i-walked-out-one-evening-ao.html>. Acesso em: 26 ago. 2020.
- AUDEN, W. H. *Collected Poems*. Edição: Edward Mendelson. New York: The Modern Library, 2007.
- AUDEN W. H.; HECHT, Anthony. W. H. Auden’s “In Praise of Limestone”. *New England Review* (1978-1982), v. 2, n. 1, p. 65-84, Aut. 1979.
- AUDEN, W. H. *Another Time*. New York: Random House, 1940.

- AUDEN, W. H. *Outro Tempo*. Tradução: Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.
- AUDEN, W. H. *A Mão do Artista: Ensaios Sobre Teatro, Literatura, Música*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- CAMÕES, L. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1997.
- CAMPOS, A. *Via Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CAMUS, A. *Le Mythe de Sisyphe*. 69^{éd}, Paris: Les Éditions Gallimard, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1522/030174432>.
- CAMUS, A. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.
- CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1989.
- DANTE, A. *A Divina Comédia*. Tradução: Cristiano Martins. 8.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- FULLER, J. W. H. *Auden: A Commentary*. London: Faber and Faber, 2007.
- KIERKEGAARD, S. *Ou-Ou: Fragmentos de uma Vida*. Lisboa: Relógio D'Água, 2017. Primeira Parte.
- LEE, F. Arendt & Auden. *Amor Mundi*, New York, 12 out. 2012. Disponível em: <https://hac.bard.edu/amor-mundi/arendt-auden-2012-12-10>. Acesso em: 26 ago. 2020.
- LIMA, J. *Obra Completa*. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- MELLO NÓBREGA. *Rima e Poesia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.
- O'NEILL, M. Making and faking in some poems by W. H. Auden. *Critical Survey*, New York, v. 6, n. 3, p. 343-350, 1994.
- TIBERGHEN, G. A. Hodológico. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v.2, n.3, ano 2, p. 161-176, jul. 2012.
- VARGIU, L. Walking Throught Landscapes? In: SERRÃO, A. V.; REKER, M. (Ed.). *Philosophy of Landscape: Think, Walk, Act*. Lisbon: Centre For Philosophy at the University of Lisbon, 2019.
- WISNIK, J. M. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Recebido em: 29 de agosto de 2020.

Aprovado em: 15 de abril de 2021.