



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS

APRESENTAÇÃO DOS CORDÉIS DE ANTÔNIO FERREIRA DA CRUZ A PARTIR DA
DESMISTIFICAÇÃO DA MÁQUINA DO MUNDO (1951) DE CARLOS DRUMMOND
DE ANDRADE

Laila Alice Luiz Lisboa

Rio de Janeiro
2022

LAILA ALICE LUIZ LISBOA

APRESENTAÇÃO DOS CORDÉIS DE ANTÔNIO FERREIRA DA CRUZ A PARTIR DA
DESMISTIFICAÇÃO DA MÁQUINA DO MUNDO (1951) DE CARLOS DRUMMOND
DE ANDRADE

Monografia submetida à Faculdade
de Letras da Universidade Federal
do Rio de Janeiro, como requisito
parcial para obtenção do título de
Licenciada em Letras na habilita-
ção Português/Literaturas.

Orientador: Professor Doutor Marcelo Diniz Martins

RIO DE JANEIRO

2022

FOLHA DE AVALIAÇÃO

LAILA ALICE LUIZ LISBOA

DRE: 117123658

APRESENTAÇÃO DOS CORDÉIS DE ANTÔNIO FERREIRA DA CRUZ A PARTIR DA
DESMISTIFICAÇÃO DA MÁQUINA DO MUNDO (1951)
DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português/ Literaturas.

Data de avaliação: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora:

_____ NOTA: _____

Prof. Dr. Marcelo Diniz Martins (UFRJ)

_____ NOTA: _____

Prof. Dr.

MÉDIA: _____

Assinaturas dos avaliadores: _____

CIP - Catalogação na Publicação

L769a Lisboa, Laila
APRESENTAÇÃO DOS CORDÉIS DE ANTÔNIO FERREIRA DA
CRUZ A PARTIR DA DESMISTIFICAÇÃO DA MÁQUINA DO
MUNDO (1951) DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE / Laila
Lisboa. -- Rio de Janeiro, 2022.
45 f.

Orientador: Marcelo Diniz.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português -
Literaturas, 2022.

1. CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE. I. Diniz,
Marcelo, orient. II. Título.

RESUMO

LISBOA, Laila Alice Luiz. **Apresentação dos Cordéis de Antônio Ferreira da Cruz a partir da desmistificação da Máquina do Mundo (1951) de Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro, 2022. Trabalho de Conclusão de Curso – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

O objetivo deste trabalho é a análise e reflexão do poema “A máquina do mundo” (1951) de Carlos Drummond de Andrade, entendendo e pensando a literatura de cordel de Antonio Ferreira da Cruz, em especial o poema “Historia da Machina que faz o mundo rodar” (1921). O presente trabalho de conclusão de curso, embora não esgote o tema, pretende entender a origem geográfica, histórica e cultural dos poetas e das referidas obras, a fim de analisar as diferenças em que a ideia de “grande máquina do mundo”, tão vislumbrada em Drummond, foi elucubrada também trinta anos antes no cordel de Ferreira da Cruz num contexto extremamente diverso do que o tão estudado hodiernamente. Portanto, essa relação propõe-se a identificar em que medida pode haver um diálogo entre os poemas, compreendendo o lastro temporal e as diferenças literárias que estes abarcam. Para que se possa atingir este objetivo, toma-se como lastro a farta bibliografia e as análises propostas pelo crítico José Miguel Wisnik (2018) a respeito de Drummond e o acervo sobre Antônio Ferreira da Cruz disposto na Fundação Casa de Rui Barbosa.

Palavras-chave: A Máquina do Mundo. Carlos Drummond de Andrade. Antonio Ferreira da Cruz. Historia da Machina que Faz o Mundo Rodar.

*Porque eu sou do tamanho daquilo que sinto, que vejo
e que faço, não do tamanho que as pessoas me
enxergam.*

Carlos Drummond de Andrade

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, pois Ele foi a força estruturante que me permitiu passar por mais essa etapa da vida. Através de tal força percebi que era possível sonhar e que existia uma perspectiva para “além da ilha”.

Agradeço à Tereza Luiz Lisboa, minha mãe, dona desse diploma de graduação, tanto quanto eu, que sempre lutou ao meu lado e nunca me deixou esmorecer na batalha constante que é a vida. Foi por meio dela que conheci a literatura como fuga da realidade, como amparo nas horas vagas, despertando em mim uma paixão incansável.

Agradeço a Josinaldo Silva Lisboa, meu pai, que com o exemplo de sua perseverança e coragem foi meu guia constante nesse caminho. Não poderia deixar de mencionar que foi através dele que nos primeiros anos de vida conheci a literatura em sua forma mais íntima para mim: a música.

Agradeço a Mike Thomas Luiz Lisboa, meu irmão e companheiro de UFRJ. Tive a grata oportunidade de compartilhar alguns anos de graduação ao seu lado sempre com muito apoio e companherismo. Tê-lo ao meu lado nos momentos de luz e sombra nessa jornada fez toda a diferença.

Agradeço à Izabel Luiz Neto, minha tia e amiga leal, que mesmo longe sempre se fez presente, como refúgio emocional e para os nossos diálogos infundáveis. Tenho a honra de dizer que a tenho como referência e que me acompanhou em todos os momentos compartilhando sonhos, angústias e conquistas.

Agradeço a Derick Alves Francisco, meu companheiro e melhor amigo, que esteve ao meu lado em todo o processo monográfico, colaborando e apoiando para que este sonho fosse possível. Muito obrigada por ter iluminado este caminho tortuoso.

Agradeço ao meu orientador e professor, Marcelo Diniz, professor da primeira aula que tive na graduação. Com sua paixão pela literatura e sabedoria disseminou em mim o desejo para que este trabalho de conclusão fosse produzido.

Agradeço aos amigos que fiz nessa trajetória, em especial Pedro Victor Drago, que foi meu parceiro desde o primeiro semestre letivo e nunca soltou minha mão. Muitas vezes, durante esses anos, me perguntaram como seria possível alcançar esse objetivo e, agora, posso dizer que sem essa rede de apoio, nada seria possível. Portanto, é com muito carinho e felicidade que agradeço a todos que estiveram presentes.

Por último, gostaria de agradecer a Universidade Federal do Rio de Janeiro, em especial a Faculdade de Letras, que me acolheu desde o princípio e que me mostrou que é possível sonhar.

SUMÁRIO

Introdução	5
1. A evolução de determinados temas na primeira fase da poesia de Drummond	6
2. O contexto topográfico e geoeconômico.....	7
3. O cenário e a poesia utópica de Carlos Drummond de Andrade.....	9
4. A Máquina do Mundo	12
5. O Poema	14
5.3. A inferência de “ <i>Fausto</i> ” na máquina do mundo	20
5.4. A recusa da máquina.....	22
6. Antônio Ferreira da Cruz e a literatura de cordel.....	24
7. Conclusão	33
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	36

Introdução

A reflexão desenvolvida no presente trabalho emerge de conjecturas realizadas através da leitura do poema “A máquina do Mundo” (1951), do mineiro Carlos Drummond de Andrade e como a ideia, isto é, o conceito de máquina do mundo ou maquinação do mundo se apresenta na literatura de cordel de Antônio Ferreira da Cruz, em específico no poema “Historia da Machina que faz o mundo rodar” (1921) publicado trinta anos antes da referida obra do poeta modernista.

Parte-se, portanto, para alcançar esse intuito do pressuposto de que a literatura é uma ciência que chama o leitor a estar por inteiro para ela, isto é, não se pode compreender um texto literário em sua plenitude se não houver uma mobilização por inteiro para este.

Carlos Drummond de Andrade é o poeta do sentimento do mundo, bem como é o poeta onde talvez a palavra “mundo” apareça de maneira mais recorrente ao longo da obra. Para Wisnik (2018, p. 23), com este artifício Drummond acaba percorrendo “o caminho do espaço doméstico para o espaço público, com a negação do individualismo em favor da aquisição de um “sentimento do mundo”¹”. Consonante a isto, “Sentimento do Mundo” (1940) é o nome de um de seus mais célebres livros. É o poeta da Máquina do Mundo e é o poeta de tantos mundos que se intrometem em quase tudo que ele se debruça, das menores às maiores coisas.

A figura pessoal de Drummond e sua obra compõem-se de uma dualidade intrigante e singular, pois por um lado caracterizava-se por ser um poeta denso, enigmático e capaz de poemas como a própria máquina do mundo que compreendia uma dimensão misteriosa. Por outro lado, sua poesia permite que se tenha acesso a dimensões que são desafiadoras, em que os leitores e a crítica permanecem, com o passar dos anos, interrogando-se a respeito das questões implicadas em sua obra.

Drummond é o grande poeta que vocalizou a experiência da guerra no Brasil para o mundo no livro “A rosa do povo” (1945). Ele é o vínculo entre Itabira, sua cidade natal, e entre a voz brasileira na segunda guerra mundial. Isto, de certa forma, desmistifica aquela relação de sentimento do mundo, por um lado, e Itabira, por outro, que parecem tão distantes, mas fazem parte de uma mesma história, de um mesmo processo. Não por acaso, em um dos poemas de “A rosa do povo”², em “América” o poeta escrevia que: “Uma rua começa em Itabira, que vai

¹ Wisnik, Miguel. Maquinação do mundo: Drummond e a mineração. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 23.

² Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. A Rosa do Povo / Carlos Drummond de Andrade-21ª ed.- Rio de Janeiro: Record, 2000.

dar no meu coração. /Nessa rua passam meus pais, meus tios, a preta que me criou. /Passa também uma escola — o mapa —, o mundo de todas as [cores.”.³

1. A evolução de determinados temas na primeira fase da poesia de Drummond

Para dar início a reflexão proposta é necessário elaborar um breve contexto histórico a fim de compreender em que conjuntura o poema se apresenta e como este influenciou a razão lógica por trás das obras do autor. Em 1951, Drummond publicava seu livro *Claro Enigma*. O nome já é controverso no que diz respeito a ideia de um enigma, que não é algo claro, e sim matéria de difícil resolução. Enquanto a clareza não comporta nenhuma ideia de obscuridade.

Neste livro, o autor retoma algumas características anteriores ao modernismo, como por exemplo, traz de volta a estrutura literária do soneto que consiste numa forma poética mais habitual na poesia ocidental. É um livro escrito na segunda guerra, ou seja, está intrínseco a *escrivência*⁴ do autor e as contradições que o mundo está passando. Para Mariana Quadros em *Claro Enigma*, “(...) Drummond expôs o sentimento vencido pela violência histórica ou pelos problemas do tempo”⁵ (2014, p. 206). Este livro foi muito afamado no século XX e ainda trouxe o poema “A Máquina do Mundo” para o seio da literatura.

Fazendo referência a um termo consagrado pelo historiador britânico Eric Hobsbawm em “Era dos Extremos – O breve século XX” (1995)⁶, Drummond vive esta era dos extremos. O século XX foi marcado por grandes avanços, tanto no âmbito civil quanto no que se refere os aspectos tecnológicos. Deflagra-se uma crise do Estado que se torna perverso, assim como o avanço da tecnologia que possibilita a criação da bomba atômica. A ponta tecnológica é neocrológica. Esses passos largos que a sociedade alcança são característicos na poesia de Drummond. A grande instituição do mundo ocidental concernente a época (e de certa forma até hoje) e que vai empreender o progresso é o Estado.

As diversas mudanças no mundo, podendo citar em especial, aquelas que se referem ao caráter ideológico, indubitavelmente refletiram nos ideais do poeta mineiro. Foi um século em que o advento das inovações tecnológicas proporcionou grande entusiasmo para a população. Tais inovações no campo da tecnologia e ciência acarretaram a intensificação capitalista. Não obstante, transformações nos âmbitos da cultura e política acompanharam as demais transformações e conflitos que o país estava passando.

³ Idem, pág. 155 – 160.

⁴ Termo criado e utilizado pela escritora Conceição Evaristo para se referir a escrita da vivência por si só.

⁵ PINHEIRO, Mariana Quadros. Carlos Drummond de Andrade: Nenhum Canto Radioso? 2014. p. 206.

⁶ Hobsbawm, Eric J., 1917 – Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991/ Eric Hobsbawm; tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

2. O contexto topográfico e geoeconômico

Drummond é o poeta que mais prescinde da relação umbilical e contínua com seu lugar de origem - Itabira de Mato Dentro – que se configura como este lugar da província remota. Em sua obra há uma combinação inusual e atípica entre o “mundo e a província”, conforme recentes estudos do crítico José Miguel Wisnik. O crítico compreende ainda isto como uma mistura local e global. Ivan Marques, em seu livro “Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte” destaca que “esses escritores pareciam gruda-dos à terra natal referindo-se às suas raízes ainda quando pareciam tratar de problemas univer-sais”⁷ (2011, p. 47). O autor também afirma que “o embate entre a cultura e a herança rural marca essencialmente não só o modernismo, mas a própria formação social do país”⁸ (2011, p.47).

Portanto, a ligação entre essas duas vertentes, aparentemente distantes, permanece de certo modo enigmática. É possível vislumbrar, dessa maneira, uma leitura da obra de Drummond que, de certa forma, irá fazer vínculos entre Itabira e o mundo. Tal leitura traz elementos que tornam possível a reflexão do quanto a relação com a cidade natal do poeta está vinculada com uma realidade, na verdade, geoeconômica que faz com que Itabira não seja distante do mundo, mas que a cidade seja uma espécie de centro do mundo na perspectiva drummondiana.

Itabira desemboca no mundo e localiza-se no quadrilátero ferrífero de Minas Gerais. A mineração acaba trazendo à tona algum traço de sua poesia e de sua luta política em momentos em que ele acusou o poder devastador e explorador da mineração e como que aquilo se aproveitava dos lugares de onde extraía-se o ferro, em especial Itabira, sem contrapartida à altura e com um poder destruidor.

A história mundial estava acontecendo também em Itabira. E isso se dá justamente pela presença da mineração. É um lugar feito todo de ferro, como se pode extrair do poema “Confidências do Itabirano” (1940): “Noventa por cento de ferro nas calçadas. Oitenta por cento de ferro nas almas”. Ao mesmo tempo, esta paisagem é imantada pela presença de um colosso de hematita, que é essa imensa jazida erguida no horizonte, que é o Pico do Cauê. Este aparecia nas sacadas de todas as janelas que se abriam e a porta que se abria da casa em que Drummond viveu.

Esta relação com o ferro é uma relação do mundo das coisas. Tem-se um mundo marcado pela presença do ferro entranhado nas almas. Isso faz parte da topografia em que viveu Drummond, mas, mais que isso, fará parte da economia da cidade e da economia do mundo,

⁷ MARQUES, Ivan. Cenas de um modernismo de província: Drummond e os rapazes de Belo Horizonte. p. 47.

⁸ Idem.

pois Itabira está no alvo dos interesses ligados à extração de ferro, à mineração, à siderurgia e à indústria do aço. Então, este minério que moveu o começo do século XX, precisava de jazidas. O Pico do Cauê passa a ser, então, o grande objeto de atenção e é comprado por uma empresa chamada “Itabira Iron Ore Company” que se estabelece em 1911, para funcionar na exploração e extração do minério bruto para o mercado internacional.

Esta empresa é objeto de um litígio concernente a um conflito entre forças políticas no Brasil. A companhia lutava pelo reconhecimento dos seus propósitos, dos seus objetivos, mas não podia funcionar ainda. Itabira vive, então, nessa espécie de compasso de espera entre a decadência que remete às suas origens coloniais e um certo fastígio econômico no século XIX. Havia a expectativa da riqueza que traria a modernização e a exploração do minério disponível, até então tido pelo imaginário local como inesgotável. Itabira, neste contexto, encontra-se nesse entrelugar. Carlos Drummond de Andrade cresceu sob o signo dessa oscilação.

Este é o período do braço de ferro e que se desdobra até 1940 quando em plena segunda guerra mundial, o governo Getúlio Vargas, interessado na extração do ferro e na implantação da siderurgia nacional, realiza acordos com os ingleses e americanos que acabam resultando num empréstimo para a implantação dessa plataforma extrativa que é a Companhia da Vale do Rio Doce criada em 1942 para explorar o ferro de Itabira e o Pico do Cauê. E por outro lado, esses acordos fariam com que o Brasil oferecesse ferro a baixo custo para a indústria bélica e anglo-saxônica em tempos de guerra.

Para Mariana Quadros, em Drummond “o registro da urbanização destruidora e desterritorializante, a violência urbana, os efeitos nocivos da guerra, os desmandos de governantes”⁹ estão presentes em linhas no livro *Alguma poesia* (1930) e que “se desdobrariam em livros subsequentes”¹⁰ (2014, p. 156), como é o caso de *Claro Enigma*. Mariana ainda salienta que “nos anos 1940, os embates entre literatura e história se tornariam mais densos ao exporem os conflitos de um sujeito em confronto, mesmo se tentava a conjunção, com outros homens”¹¹.

Os acordos diplomáticos supracitados tiveram essas consequências econômicas e coube a Itabira o papel de ser a fonte extrativa da exportação direta do minério bruto. São esses acordos que estão no bojo da resolução que levou o Brasil a entrar na guerra. Itabira está historicamente no epicentro de uma questão mundial, bem como no epicentro oculto da modernização e da industrialização do Brasil.

⁹ PINHEIRO, Mariana Quadros. Carlos Drummond de Andrade: Nenhum Canto Radioso? 2014. p. 156.

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem.

Então, Drummond, a certa altura, estabelece uma luta com a Companhia da Vale do Rio Doce. Ele associa-se a cidadãos de Itabira que tentam acusar os malefícios que a companhia realizava. Mariana Quadros (2014, p. 147) elucida essa questão, pois “(...) o poeta ansiou participar da destruição das estruturas políticas (...) na década seguinte rejeitou o engajamento, pagou pelo preço de tal recusa pela confissão autoacusatória e pelo desmerecimento da poesia, furtada de seu poder de redenção”¹². Este embate perdura durante os anos 50 e 60 e a partir de então, o poeta frustra-se, pois o sentimento de revolta está no fundo de sua recusa em voltar para Itabira. Tal recusa está ligada à incompatibilidade com retorno àquela paisagem desolada, a paisagem da montanha pulverizada. É a paisagem em que o Pico do Cauê vira uma cratera.

3. O cenário e a poesia utópica de Carlos Drummond de Andrade

Esta história geográfica e pessoal está profundamente ligada aos valores mais caros a um poeta lírico, que são suas fontes de memória afetiva, bem como a memória que se coaduna com a descoberta do mundo. É a memória pelo mundo e o sentimento do tempo que emergem para Drummond. John Gledson explica, nessa feita, que ocorrerá uma “fusão crescente na poesia dos anos 1950”. Conforme defende o crítico (1981, p. 115):

Com efeito, as diferenças mais importantes entre as três coletâneas que vamos descrever encontram-se na fusão crescente do eu e do mundo, fusão que chega a um momento crítico em *A rosa do povo* e que resulta na poesia muito diferente de *Claro enigma*, onde já não existe mais a hipótese do eu independente. Mas, por precária que ela seja, é esta hipótese que é o núcleo estrutural destes poemas ¹³ (1981, p. 115).

Diante do exposto, surge o interesse no aprofundamento em como que a obra de Carlos Drummond de Andrade perpassa sobre as conexões da história trágica da exploração de minério de ferro no Brasil. A mineração à primeira vista não é um tema tão evidente na poesia drummondiana, mas sim uma temática que se apresenta como pano de fundo e que possui uma presença que não se pode duvidar. É certo que a mineração tem um lugar na poesia que se torna claro posteriormente quando o leitor volta sua atenção para esta. O processo de extração mineral em Itabira ocorreu durante a vida e obra de Drummond. O escritor acompanhou a implementação da mineradora multinacional brasileira Vale, o desdobramento da ação da extração e as consequências ecológicas devastadoras que ocorreram por meio desta. Portanto, a mineradora junta uma realidade local itabirana com uma discussão nacional e com o mercado mundial. Nessa feita, Drummond é um poeta cuja obra se depara com gigantes da economia.

Nesse diapasão, têm-se, por conseguinte, duas dimensões do poeta nesse contexto: aquela em que Drummond está numa constante descoberta do mundo e outra diversa em que o autor se depara com a crise do Estado. José Miguel Wisnik (2018) elabora uma definição do

¹² PINHEIRO, Mariana Quadros. *Carlos Drummond de Andrade: Nenhum Canto Radioso?* 2014. p. 147.

¹³ Gledson, Jhon. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade* – São Paulo: Duas Cidades, 1981, pág. 115.

poeta que vem muito a agregar nesse encadeamento lógico: “um escritor tão apegado ao provinciano lugar de origem e ao mesmo tempo tão marcado por um sentimento cosmopolita do vasto mundo” (WISNIK, 2018, p. 18)¹⁴.

Como se pode perceber, o “vasto mundo” e o “lugar provinciano” são concepções que se caracterizam por serem intrínsecas ao poeta, bem como de serem presentes em sua obra, isto é, não são dimensões bipartidas. No entanto, é essencial depreender essas duas figuras quando se realiza o exercício de remontar a imagem de um poeta que cresceu com as janelas abertas diante da mineração constituída pela Companhia Vale do Rio Doce, pois ali, naquele núcleo, estavam implicadas, para o então jovem poeta, aquela que seria uma das protagonistas da flagrante crise: a máquina.

A expressão “máquina”, a esta altura do cenário do poeta, também há de ser analisada, visto que do mesmo modo está incursa como um dos mais importantes elementos de *A Máquina do Mundo*. Remonta, então, uma referência mais antiga e, de certa forma aristotélica – a alavanca, isto é, faz referência a uma força física empregada. Um artifício que intensifica esta força pode estar marcado no verso da última estrofe do poema, presente no livro “Claro Enigma” (1951): “seguia vagaroso, de mão pensas.”¹⁵ e estas “mãos pensas”, suscitam de uma forma plástica, a ideia do indivíduo cansado por esse esgotamento manual. Esse mesmo sentimento descrito nestes versos, também é relatado, de certa maneira nos versos de *Sentimento do Mundo* (1940): “Tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo”¹⁶.

Essa ideia do “penso”, supracitada, aparece no final do poema remetendo ao pensador melancólico. Uma mão pensa é uma mão soterrada, é a ideia do pensador como um melancólico. É como se ele conseguisse chegar ao pensamento humano e dali não conseguisse extrair nada. O começo da modernidade está implicado nesse conhecimento de mundo. Esse sentimento aludido é explicado pelo crítico literário José Guilherme Merquior (2011), quando escreve que: “na origem da nova pobreza do eu, está a dolorosa percepção da realidade social, das necessidades elementares (...) da humanidade sofredora”¹⁷. Não obstante, se em *Sentimento do Mundo* (1940) o sujeito lírico atenta-se com a realidade social a qual está inserido, por outro turno, em *Claro Enigma* (1951) o sujeito lírico está deslocando-se do mundo que o cerca.

¹⁴ Wisnik, Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pág. 18.

¹⁵ Andrade, Carlos Drummond de. *Claro Enigma*; posfácio Samuel Titan Jr. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pág. 95.

¹⁶ Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. *Sentimento do mundo / Carlos Drummond de Andrade*. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pág. 9.

¹⁷ Merquior, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*; tradução de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro, J. Olympio, Secretaria de Estado e Cultura, Ciência e Tecnologia, pág. 72.

O orgulho e a cabeça baixa fixados na “Confidência do Itabirano”¹⁸, poema presente no livro *Sentimento do Mundo* (1940) são a mistura de algo que ao mesmo tempo não se entrega, mas que concomitantemente se resguarda e que está naquele homem que ao final da máquina do mundo vai de “mãos pensas” pela noite adentro. É o recolhimento dos homens que olham para o chão, pois é lá que está o ferro: “Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro. /este orgulhoso, esta cabeça baixa...”¹⁹.

Revela-se, aqui, um despertar do autor a respeito do sentimento que estava impelido nas obras anteriores. Portanto, nasce uma espécie de poesia comprometida socialmente. Segundo John Gledson (1981), *Claro Enigma* (1951) “mantém uma crença niilista de que o mundo não tem objetivo algum, muitas vezes, matizada por uma crença mais schopenhaueriana, segundo a qual a dor e o sofrimento constituem a essência da vida”²⁰(p. 263).

Da perspectiva de Drummond, tomar conta de Itabira é tomar conta do mundo e era de fato uma rede de extensão nacional, local e mundial. Então, o que se entende, a partir da análise da obra do autor é que é este o momento da elaboração lutuosa do poema “*A máquina do mundo*”. Como explica Wisnik (2018), o luto verifica-se pela ruína de algo mais sólido, visto que “para passar do estado perturbado da crônica reflexiva e enigmática do poema, é de imaginar que foi preciso (...) passar pelo luto daquela perda que o poeta se recusava a admitir, ao ver a destruição invadindo um mundo que era intimamente seu.”²¹ (p. 135).

Posteriormente, a Companhia expande-se para o mercado mundial e acirra o processo extrativo que pulveriza a montanha. Esse fato, então, corresponde ao momento em que Drummond acusa a exploração da Companhia. Isso aparece em vários poemas. No imaginário da época o que se vislumbrava é que o Pico colossal jamais se esgotaria caso fosse explorado, porque é como se fosse a reserva mirífica de uma espécie de patrimônio material e imaterial.

O governo eleito a época se elegeu afirmando uma espécie de luta contra a cultura, visto que se acreditava nesta como um “mundo de aproveitadores”. Então, a literatura e a cultura perderam a relevância e a centralidade que já tiveram.

A máquina do mundo, o mais profundo poema de Drummond, compreende dimensões filosóficas e metafísicas, mas está imbricado, impreterivelmente, numa dimensão histórico-social. Merquior (2011) compreende que nesta fase “o sentimentalismo não é negado, é apenas

¹⁸ Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. *Sentimento do mundo* / Carlos Drummond de Andrade. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

¹⁹ Idem, pág. 10.

²⁰ Gledson, Jhon. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade* – São Paulo: Duas Cidades, 1981, pág. 263.

²¹ Wisnik, Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pág. 135.

posto em parênteses”. Nesta toada, este poema foi escrito num momento em que Carlos Drummond de Andrade formulava em seu eu o trauma de ver a devastação que se operava pela extração de minério em Itabira. Isso aconteceu a ele numa viagem aérea que fez a cidade natal, em 1948 e um ano antes da publicação do poema no *Jornal do Brasil*, em 1949 e após o livro *Claro Enigma*, em 1951.

4. A Máquina do Mundo

Nessa parte, o enfoque será delinear determinados aspectos últimos e essenciais, para que se possa enfim analisar, de forma pormenorizada o poema “A Máquina do Mundo”, visto que para compreender este deve haver um resgate na cronologia do autor, a fim de recuperar o “símbolo” primeiro a qual se refere a obra. De acordo com Merquior (p. 181), “estes (...) poemas filosóficos-existenciais adotam (...) uma perspectiva “biográfica”, deixando a especulação metafísica emergir da alusão a uma situação vivida”²². Portanto, como já supramencionado, não se pretende aqui esgotar a obra, uma vez que sua riqueza de detalhes alcançaria de um largo estudo. No entanto, busca-se, dessa maneira, explicitar e traçar a referida cronologia e os aspectos que envolvem o poema.

Assim, em 1948, Drummond retorna a Itabira após uma ligação de seu irmão informando que sua mãe se encontrava em estado grave de saúde. Ele retorna a Itabira num voo de táxi aéreo, assim como relata numa crônica chamada *Antigo*²³ (1949):

Num voo que me deu a imagem da natureza, próprio para descortinar o conjunto da paisagem e fazer apreender a soma das coisas, tristes e alegres, que antes apareciam no seu isolamento inexpugnável, tomei em Belo Horizonte **a máquina aventureira** que se chama táxi aéreo, e fui refazer, do alto um dos atalhos o histórico caminho da minas ²⁴(CORREIO DA MANHÃ, 1949, **grifo nosso**).

Vê-se, então, pela primeira vez, do alto, aquele mundo tão particular – Itabira. Em *Antigo*, o autor descreve que se vê, de repente, o município de Caeté “surge num vale, e o coco das montanhas cinzentas, azuladas e violáceas, se vai estruturando por sobre o silêncio e a solidão das Minas²⁵”. Nesta compreensão a respeito de Minas Gerais pelo olhar do autor, enxerga-se a hidrografia no que se refere o Rio das Velhas, assim como a orografia: as montanhas, o couro advindo delas e o fato de que parecia que estas cantassem, novamente, no silêncio e solidão de Minas:

Que carga de silêncio, que toneladas de solidão entram no mistério do comportamento do mineiro, e como desta **máquina frágil**, sobre os abismos, podemos compreender

²² Merquior, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*; tradução de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro, J. Olympio, Secretaria de Estado e Cultura, Ciência e Tecnologia, pág. 181.

²³ Correio da Manhã, Rio, domingo, 30 de janeiro de 1949. BN-Rio/pesq. mcs1375.

²⁴ Antigo – Carlos Drummond de Andrade. Disponível em: <<https://viladeutopia.com.br/antigo/>>. Acesso em: 15 de maio de 2022.

²⁵ Antigo – Carlos Drummond de Andrade. Disponível em: <<https://viladeutopia.com.br/antigo/>>. Acesso em: 15 de maio de 2022.

melhor o homem que lá embaixo debulha milho ou tange um bezerro! ²⁶(CORREIO DA MANHÃ, 1949, **grifo nosso**).

É um silêncio que pesa toneladas, como se fosse feito de ferro. Portanto, é possível vislumbrar a mineração englobada nesta paisagem. Ademais, é viável depreender acerca do homem que “debulha o milho ou tange um bezerro” que respectivamente representam e traduzem a imagem da lavoura e da pecuária.

A partir da perspectiva do alto, as coisas são percebidas num só olhar, ou seja, não há mais um olhar sedimentado, mas sim debruça-se sobre o todo. É uma visão da máquina do mundo camoniana, dado que este poema se inspira no canto final d’ *Os Lusíadas* (1572) de Luís Vaz de Camões quando depois de dominarem os mares, os portugueses, representados por Vasco da Gama, na Ilha dos Amores, tem acesso à visão mirífica da máquina do mundo, que é uma contemplação do cosmos, ou seja, uma contemplação do todo. Vê-se a seguir, a descoberta da presença da máquina do mundo:

Vês aqui a grande **máquina do Mundo**,
Etérea e elemental, que fabricada
Assim foi do Saber, alto e profundo,
Que é sem princípio e meta limitada,
Quem cerca em derredor este rotundo
Globo e sua superfície tão limada,
É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,
Que a tanto o engenho humano se estende.

(*Lusíadas*, Canto X, v 76-142, **grifo nosso**)

É esta a visão globalizante que ressoa no poema “*A máquina do Mundo*”, pois em Camões consagra-se a aparição da grande máquina. É uma visão da totalidade. Como elucida Wisnik (2018, p. 201), “a aparição não se destaca do mundo como um objeto luminoso capaz de replicá-lo, à maneira d’*Os Lusíadas*, mas é como se jazesse imersa na própria totalidade”²⁷.

Com essa visão universalizante a respeito de Minas é possível compreender o interesse poético por aquilo que está ao redor do poeta e Drummond usa as expressões “máquina frágil” e “máquina aventureira” para designar o avião no qual ele está. Não é incomum que se intitule um avião de máquina, mas é exatamente este engenho ou instrumento que possibilita ao poeta a visão plena, ou seja, não é uma coincidência. Então, a palavra “máquina” é associada à essa experiência da visão total e está a um passo de uma espécie de intuição da máquina do mundo.

²⁶ Correio da Manhã, Rio, domingo, 30 de janeiro de 1949. BN-Rio/pesq. mcs1375.

²⁷ Wisnik, Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pág. 201.

Com sua chegada em Itabira, o poeta tem pela primeira vez a visão do Pico do Cauê sendo explorado agora pela Companhia Vale do Rio Doce. Passado o período da guerra, a Companhia ganha novo fôlego no mercado mundial do ferro encontrando novos compradores ao redor do mundo. Dessa maneira, o poeta depara-se com um momento em que o ritmo de produção aumenta, isto é, esta máquina está veementemente preparando-se para o seu crescimento exponencial que se dará a partir dos anos 50. Então, Drummond testemunhou o momento em que se dava esta grande virada da máquina extrativa em Itabira.

A crônica se debate em um fator que se pode dizer que é a denegação do fato da destruição que se apresenta. É como se houvesse o processo em que a psicanálise chama de denegação, quando se nega de maneira enfática algum fato que está acontecendo. É como desautorizar a experiência, é fazer com que a experiência tenha ocorrido, mas seja “desacontecida”. A respeito dessa temática Sigmund Freud explica como deve ser encarada: “O desejo de negar, o negativismo que é apresentado por alguns psicóticos, deve provavelmente ser encarado como sinal de uma defusão de instintos [de pulsões] ...” (FREUD, 1925, p.300). É esta destruição acusada que vai ser trabalhada pelo poema “*A máquina do Mundo*”, escrito um ano depois desta viagem.

5. O Poema

O texto é denso e exige um refinamento apurado por conter frases longas em ordem indireta, com um estilo camoniano. Este poema não prescinde de uma relação direta, isto é, não se trata de uma descrição dos acontecimentos históricos que foram abordados como preâmbulo até esta altura. O poeta e crítico literário Gilberto Mendonça Teles (1980) explica que:

Verifica-se assim que o processo da influência camoniana vai do nome do Poeta, citado no texto dos poemas, aos versos e nome postos em epígrafe e adquirem um sentido maior de intertextualização quando lhe retomam os temas e as formas expressivas, declarando-se conscientemente sob influência de sua obra literária²⁸ (TELES, 1980, p. 45).

Não obstante, a história social e geoeconômica reverbera no poema, da mesma maneira que se transfigura neste, haja vista que este é uma percepção do estado desse mundo do poeta onde os dispositivos de dominação e exploração se tornam universais.

Examinando o poema verso a verso este é compreendido de estrofes de três versos, cada uma em versos decassílabos, e aqui já se percebe uma referência implícita da estilística do grande poema de Dante Alighieri (1265), *A Divina Comédia* (1304-1321), ou seja, “*A Máquina do Mundo*” resgata não somente *Os Lusíadas*, mas também correlaciona com a obra de Dante, Gledson (1981, p. 257) explana que:

²⁸ TELES, Gilberto Mendonça. O mito camoniano: a influência de Camões na cultura brasileira. Revista de Letras, Fortaleza, v. 3/4, n. 2/1, p. 45, 1980/1981.

Drummond, desprovido da fé religiosa de Dante, ou do entusiasmo descobridor de Camões, está esmagado pela sua consciência das limitações da existência. E sua falta de fé, de urgência, de esperança é o resultado tanto do que vê como da desilusão – na medida em que podemos separar as duas coisas. (...) a ilusão da liberdade num mundo que se tornou “claro enigma”²⁹. (GLEDSON, 1981, p. 257).

O próprio poema pontua seus movimentos narrativos e poéticos com a sintaxe e com o ponto final. É o momento em que o longo período instituído chega ao final. Este momento de abertura pode ser chamado de penumbral, pois é todo marcado pela experiência da penumbra acarretada pelo crepúsculo, ou como diz Wisnik (2018, p. 231), o poema “acontece no tempo de um crepúsculo”³⁰. Todo o poema é este momento. É um poema de duração, haja vista que dura a passagem do dia à treva. E este movimento é realizado por meio de um estado em que não se vislumbra mais claramente as coisas e não se sabe mais se o que se está enxergando é o visível ou não visível. Portanto, o visível e o invisível se confundem, e é a isto que o poema dá voz.

O poema “*A Máquina do Mundo*” no livro *Claro Enigma* vem acompanhado de um outro chamado “*O Relógio do Rosário*”. Estes são dois poemas que se assemelham por conceberem uma experiência metafísica desencadeada pelo som do sino. O “sino rouco”, o qual o autor se refere, que ressoa no verso “uma estrada de Minas, pedregosa/ no fecho da tarde um sino rouco” se mistura com o também som do verso “ao som de meus sapatos/ que era pausado e seco”. Então, são duas ordens acústicas diferentes. Aquela refere-se à vibração do sino que tem essa propriedade da reverberação, portanto ele persiste em si mesmo. Esta refere-se as passadas que nos coloca na dimensão do espaço, e do espaço mensurável, enquanto, o sino é a dimensão imensurável do tempo. Funde-se, dessa maneira, o som do sino com o som das passadas, tornando, portanto, aquilo que é o mensurável das passadas, esta dimensão que é contemplada pela duração contínua do sino e a memória afetiva que o acompanha.

Destarte, é da memória lírica que surge a reverberação destes elementos no crepúsculo. Ainda nesse momento melancólico, o poeta escreve “(...) aves pairassem/ no céu de chumbo, e suas forma pretas”, contudo, são aves pretas que pairam de tal forma como se estivessem diluindo-se numa escuridão maior. Ou seja, em razão da diluição das aves pretas, não há como saber ao certo se enxerga-se as formas pretas das aves ou a “escuridão maior”, vislumbra-se o ainda visível ou o não mais visível que vem “dos montes” ou do seu “próprio ser desenganado”. Então, encontra-se aqui o sujeito numa experiência crepuscular e penumbral.

²⁹ Gledson, Jhon. Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade – São Paulo: Duas Cidades, 1981, p. 257.

³⁰ Wisnik, Miguel. Maquinação do mundo: Drummond e a mineração. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 231.

Isto posto, verifica-se nesses trechos analisados, a ruptura que *Claro Enigma* traz para com os livros anteriores. O mestre Vagner Camilo (2001, p. 172) salienta que “a referência à completa escuridão do céu negro que envolve o sujeito lírico, no auge do meio-dia de sua condição melancólica e pessimista, sem quaisquer perspectivas diante do real”³¹. É justamente uma alteração da percepção, é esta que concebe as condições para que algo se entreabra e este algo é a máquina do mundo.

A abertura da máquina do mundo ocorre, visto que o visível e o invisível tornam-se indistintos. E se abre, nesse diapasão, como se o próprio mundo se apresentasse como máquina. Não obstante, ressalta-se que aqui não se debruça acerca da máquina no sentido moderno, que retrata o dispositivo construído, isto é, este artefato que permite alavancar as forças existentes, mas sim a máquina no sentido de outrora, no sentido camoniano. A máquina como sendo a disposição do mundo que se apresenta. Essa disposição que não se é capaz de perceber a todo momento, mas que é dada a ver nas circunstâncias em que esse sujeito, em um lugar de transição no tempo e no espaço, depara-se com algo que se abre. O poeta procura a todo o tempo abarcar o mundo impossível, mas é como se nesse momento a possibilidade se abrisse.

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.
Abriu-se majestosa e circunspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável
pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar [...]

(*Claro Enigma*, 1951)

A máquina oferece uma espécie de revelação em toda a linha do nexos primeiro até a total explicação última. É necessário enxergar a oferta da máquina como algo que é da ordem do discurso da tentação, visto que é o oferecimento de uma verdade total. Segundo explica Mariana Quadros Pinheiro (2014, p. 138) em “A máquina do mundo, de *Claro Enigma*, o sujeito “Está exausto devido à contínua inspeção do deserto em que vivem os homens e pela infrutífera perquirição da realidade transcendente. Quando ele é interpelado pela visão sublime, a esperança e o anseio de superar as trevas já se haviam abrandado. Por isso, ele, “ser desenganado”,

³¹ CAMILO, Vagner. Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, 322p. p. 172.

desdenha “colher a coisa ofertada”³². Drummond é um contemplador, um intelectual que enfrenta os limites e, portanto, sonda a verdade das coisas. Então, é uma espécie de tentação que a máquina lhe oferece, como se ele pudesse agora se locupletar nas evidências.

O cerne da leitura encontra-se na ocasião em que antes de recusar esta máquina apresenta na sequência, em sete estrofes, especificamente a visão ou descrição da máquina do mundo. É uma espécie de poema de sete faces, contido no escopo do poema da máquina do mundo. A visão inicia-se com elementos que são da ordem da engenharia. Há um pensamento potencializado que vai mais longe do que ele mesmo antecipando, assim, de alguma maneira, uma inteligência das máquinas. É um universo em que a técnica e os seus dispositivos transformam o mundo em estoque a ser explorado e, esses estoques abrangem as dimensões subjetivas e objetivas do cosmos. O “sono rancoroso dos minérios” é o ponto de inflexão de tudo isso. Ou seja, há uma completa fusão imagética entre o mundo de Itabira e o seu colosso de minério e o mundo da exploração planetária a uma geoeconomia que transforma tudo em estoque. O que une Itabira ao mundo de fato é esta geoeconomia, isto é, são os dispositivos de dominação e exploração em ação. Então, essa questão deparou-se com sua dimensão poética.

Nos versos em que o autor escreve:

[...] no sono rancoroso dos minérios,
dá volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo,
e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que tantos
monumentos erguidos à verdade;

(*Claro Enigma*, 1951, p. 105)

localiza-se não mais propriamente a técnica, mas sim os enigmas do mundo. O poema, a partir desta altura, transfigura-se, como se este, numa espécie de torção, viesse da tecnologia moderna e inflétisse para o ser do mundo, o enigma do mundo. É como se houvesse uma nova relação com o mundo, ou nas palavras do escritor e crítico literário Davi Arriguci Júnior (2002, p. 17):

Em termos drummondianos, talvez se possa dizer que o sentimento é a marca que o mundo lava na alma. A poesia, espécie de mineração, é uma arte de lavar palavras: inscreve a marca do sentimento numa forma de linguagem. Por isso, ela traz em segredo, feito enigma, como uma cicatriz, algo do sentido do mundo que só sua forma pode conter e, de repente, relevar³³ (2002, p. 17).

³² PINHEIRO, Mariana Quadros. Carlos Drummond de Andrade: Nenhum Canto Radioso? 2014. p. 138

³³ ARRIGUCCI JR., Davi. Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 17.

Ao analisar as sete estrofes é possível extrair uma dicotomia que se transfigura por um lado a máquina dos dispositivos do mundo moderno e contemporâneo. E por outro lado, a máquina da disposição enigmática do universo, portanto, aquela correspondente a metafísica, a máquina originária, a máquina cósmica, mas em dimensão moderna. Nota-se que o verso “dá volta ao mundo e torna a se engolfar” é exatamente o verso central das sete estrofes. É o verso do meio da quarta estrofe. Descortina-se, dessa forma que o poeta formulou em termos contemporâneos, um tema ancestral da máquina do mundo que não se vislumbra mais no mundo moderno, pois este é um mundo fragmentado, e não mais um mundo capaz de abarcar a totalidade.

5.1. A representação da máquina do mundo em “*Os Lusíadas*”

Considera-se, neste momento, as questões do mundo moderno e contemporâneo, assim como da máquina do mundo e de seus dispositivos que são levantadas pelo poema em suas dimensões interpretativas. O poema “A Máquina do Mundo” de Carlos Drummond de Andrade está no centro enigmático da relação do poeta com a mineração. O nome do poema remete aos leitores de poesia ao episódio final de *Os Lusíadas*, no Canto X, quando os portugueses, após a navegação são recebidos pela ninfa Tétis, na Ilha dos Amores e Vasco da Gama é levado a ver a máquina do mundo. Esta que ali aparece é uma entidade luminosa e consiste numa forma feita de esferas embutidas e concêntricas correspondendo a uma espécie de representação em miniatura do cosmos da grande máquina do mundo. É uma representação milenar do cosmos. É uma forma de consagração da empreitada portuguesa que conecta os navegantes portugueses com o mundo como totalidade.

Tal representação da máquina do mundo tem como centro a Terra. Concebe-se, portanto, como dentro do universo no modelo geocêntrico e contem-se com seus quatro elementos: a terra, a água, o ar e o fogo nas esferas estelares. Inicia-se na primeira que é a esfera cristalina da lua, seguida por Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno, formando sete céus cristalinos que giram cada um numa velocidade própria. São sete céus das luminárias moventes que eram avistadas da Terra e são compreendidas a partir da Lua como sendo da ordem do mundo supralunar. Sendo assim, portanto, a Terra enquanto realidade física está contida na dimensão metafísica que compõe o cosmos. É um mundo que supõe uma cosmologia fechada. É possível compreender que este mundo pré-moderno conjectura uma concepção da humanidade, isto é, do universo como sendo algo que é englobado em uma ordem incorruptível, que embora se mova em seus ritmos próprios é inamovível. Portanto, é uma ordem sobre a qual a mão humana não recai. É esta representação que o poema de Camões herda, a despeito deste escrever no momento em que Nicolau Copérnico concernia acerca da centralidade do Sol, e não da Terra e dessa forma, transmutava o local da Terra para outro espaço cósmico.

Nessa esteira, *Os Lusíadas* é uma obra épica que data desta passagem. Ele prescindiu de uma herança cosmológica e simbólica pré-moderna, mas é concomitantemente, um sinal loquaz da chegada do moderno, visto que é a representação justamente das navegações e da conquista dos mares. Passava-se neste momento por uma transição fundamental da cosmologia para a geoeconomia como representação do mundo.

No poema, a visão da máquina do mundo por Vasco da Gama inclui a visão luminosa da totalidade e da Terra e como os seus lugares também são compreendidos como espaços por onde os portugueses viajavam, de sorte contempla a própria obra vertida sobre a Terra. De certa maneira, a partir de uma análise deste momento é possível interpretar que a máquina do mundo é apoderada pela máquina mercante e tudo isso traduz-se numa máquina poética, que é a célebre epopeia camoniana, *Os Lusíadas*.

Há várias dimensões do conceito de máquina colocadas, pois a noção primordial de máquina não é a acepção moderna que se encontra de um conjunto estruturado de peças que transformam energia, que atuam energeticamente sobre objetos. De acordo com o sítio eletrônico Dicio – Dicionário Online de Português³⁴, máquina significa: “conjunto de mecanismos combinados para receber uma forma definida de energia, transformá-la e restituí-la sob a forma mais apropriada, ou para produzir determinado efeito: máquina de escrever”. Isto é, a máquina é uma invenção engenhosa fruto da inteligência, explicando desta forma o porquê o cosmos que ali está representado é uma máquina do mundo, tendo em vista que é um produto, ou seja, um resultado engenhoso advindo da inteligência divina.

Por conseguinte, infere-se que é devido a este fato que se conceitua na própria palavra “maquinação” algo de uma atividade astuciosa. Realizando uma pesquisa no mesmo sítio eletrônico supra referido, Dicio – Dicionário Online de Português³⁵, maquinação significa: “os planos feitos com o intuito de alcançar determinado objetivo, geralmente, realizados de modo artil; manobra”. Wisnik enfatiza que “a máquina do mundo n’*Os Lusíadas* é a maquete da máquina do universo, oferecida à contemplação daqueles viajantes lusos, (...) cuja máquina navegante e mercante circundou o núcleo terreno da máquina divina”³⁶ (2018, p. 130). Nesta máquina presenciou-se uma passagem precípua para o entendimento d’*Os Lusíadas* da ordem cósmica que se traduz numa ação econômica sobre o mundo. O poema, no modo como ele trata a linguagem, é também máquina e engenho.

³⁴ Significado de “máquina”. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/maquina/>>. Acesso em: 16/05/2022.

³⁵ Significado de “maquinação”. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/maquinacao/>>. Acesso em: 16/05/2022.

³⁶ Wisnik, Miguel. Maquinação do mundo: Drummond e a mineração. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 130.

5.2. A representação da máquina do mundo em “A Divina Comédia”

No prisma da *Divina Comédia* (1304-1321) que também está referida pela própria forma estilística do poema, como por exemplo as escolhas das estrofes em três versos, os versos decassílabos, pressupõe-se que a viagem neste poema é diversa daquela iniciática outrora referida. A viagem do personagem Dante, guiado por Virgílio que desce ao mundo subterrâneo, isto é, aos círculos infernais, e sai através do Monte do Purgatório e sobe por este a caminho das esferas celestes. Então, o deslocamento narrativo e simbólico em “A Divina Comédia” é um movimento ascensional. Parte-se da Terra perfurando pelo inferno, subindo através do monte e por final, indo aos céus até Deus, guiado em última instância, por Beatriz. Este é um mundo pré-moderno, haja vista que não é um mundo que está assinalado pelo trauma da ruptura com a ordem cósmica divina. Tudo desta delinea-se, ou seja, verte -se para a contemplação do divino num movimento ascensional. Em “Os Lusíadas”, o movimento de deslocamento contraria esta ideia ascensional, pois, de certo modo, os céus remetem à Terra, e na Terra já se tem as navegações como uma empresa mercantil. Nessa feita, há um movimento descendente em direção à Terra.

5.3. A inferência de “Fausto” na máquina do mundo

No poema de Drummond insinua-se um outro texto fundamental, Fausto de Goethe, no que se refere a construção da totalização na constituição do moderno. O homem fáustico é aquele que intervém sobre a ordem divina. Marshall Berman³⁷ traz considerações vultosas acerca do Fausto de Goethe (1982, p. 34):

O Fausto de Goethe ultrapassa todos os outros, em riqueza e profundidade de perspectiva histórica, em imaginação moral, em inteligência política, em sensibilidade e percepção psicológica. Ele abre novos caminhos no emergente autoconhecimento moderno, que o mito do Fausto sempre explorou. Sua imaculada imensidão, não apenas em abrangência e ambição, mas na visão genuína, levou Puchkin a chamá-lo de “Íliada da Vida moderna”. O trabalho de Goethe no tema do Fausto começou em torno de 1770, quando ele tinha 21 anos, e prosseguiu intermitente por seis anos; ele não considerou a obra terminada até 1831, um ano antes de sua morte, aos 83 anos, e sua publicação integral só se deu algum tempo depois que ele morreu. A obra, portanto, foi concebida e sendo criada ao longo de um dos períodos mais turbulentos e revolucionários da história mundial. Muito de sua força brota dessa história: o herói goethiano e as personagens a sua volta experimentam com grande intensidade muitos dos dramas e traumas da história mundial que o próprio Goethe e seus contemporâneos viveram; o movimento integral da obra reproduz o movimento mais amplo de toda a sociedade ocidental.

A figura de Fausto é a figura do humano que realizando o pacto com Mefistófeles³⁸ empenha sua alma com o desígnio de atingir a plenitude da sabedoria e poder. O fomentador

³⁷ Tais considerações estão presentes no livro - BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007, p. 34.

³⁸ Mefistófeles é o nome de uma entidade diabólica nascida durante a Era Medieval, e apresentada como uma das manifestações do mal, companheiro de Lúcifer, seu assessor na apreensão de almas aparentemente puras. Em muitas tradições culturais este ser é associado ao próprio Diabo (Infoescola, 2022).

fáustico é aquele que quer dominar a natureza como um todo, bem como quer colonizar a terra e o mar e, para este fim diligência os poderes de Mefistófeles, o que acaba implicando numa força avassaladora e destruidora. Ao final, Fausto sobe aos céus, no entanto, já não mais nos sete céus ptolomaicos, mas sim num céu de nuvens onde ainda é disputado pelo demônio que deseja tomar para si a alma. Então, este também é um amplo poema totalizante e enigmático, remetendo de grandes consequências para a modernidade, uma vez que é um poema que foi continuamente sendo relido e retomado em dispares circunstâncias.

No poema de Drummond há na descrição da máquina do mundo, a visão fáustica dos recursos da terra dominados, da máquina que está presente em todas as dimensões da vida e da natureza. Este componente do poema ressoa à questão faustiana e envolve uma pergunta metafísica sobre o ser, isto é, sobre o mundo tal como se dispõe. É possível congeminar que é dessa ordem de complexidade imagética que se edifica a máquina do mundo no âmago do poema de Drummond.

No que diz respeito a dimensão faustiana, insta salientar que, assim como o Fausto de Goethe, estudos e pesquisas recentes alçam novos sentidos a máquina do mundo de Drummond. No momento em que o poema foi publicado, é como se a sua leitura não pudesse ser feita de maneira que se conseguisse extrair ou alcançar esta ferida que é ilustrada pela onipresença de dispositivos de dominação e exploração que não eram evidentes nos anos 1950 ou 1960, mas que começam a emergir nos anos 70, ocasião em que a questão ambiental se tornou uma demanda. Mariana Quadros explica a transformação de tom do poeta, visto que “A mudança temática acompanha a transformação formal: o poeta prefere então as formas e os versos livres (...) a poética, bastante variada, dos livros publicados nos anos 1980, viria diversificar esse quadro como parte da renovação constante a que se submete o escritor”³⁹ (2014, p. 70).

Essas questões ambientais foram aflorando e hodiernamente é de notório saber popular que elas são urgentes. Os novos tempos foram fornecendo sentidos ao poema, pois é próprio da poesia e da literatura absorver os sentidos da história que se encontram latentes no próprio texto. Não seria diferente para Drummond e consoante a isto, Mariana explicita que “Embora a miséria da vida presente não deixe de frequentar a pena de Carlos Drummond de Andrade, ele se volta de forma mais evidente para a interrogação da existência (...)”⁴⁰ (2014, p. 70.) Então, essas são as muitas dimensões que o poema permite, em termos, de um acirrado diálogo entre o texto, a literatura e a história.

³⁹ PINHEIRO, Mariana Quadros. Carlos Drummond de Andrade: Nenhum Canto Radioso? 2014. p. 70.

⁴⁰ Idem.

Dessarte, é possível inferir que esses poemas são uma figuração literária de uma transformação no mundo que se delineava e que é próprio da literatura captar a seu modo. Nessa perspectiva, Wisnik, no livro “Drummond e o mundo” traz alguns conceitos para reiterar essa ideia “Mundo é o conjunto total dos conjuntos do mundo e ao mesmo tempo aquilo que está fora desse conjunto, porque o que define, na época ‘das concepções de mundo’, é o limite da totalização que o esgota, mas também a sua abertura inesgotável”⁴¹ (2005, p. 31-32). Não que o poeta tenha consciência de todas essas implicações, mas não de maneira contrária intui que o texto é aberto a múltiplas dimensões de sentido, isto é, ele contém virtualidades de sentido que já captam conjunturas que vão se desvelando. O poeta moderno recolhe essa tradição que remonta à Dante e à Camões e, concomitantemente, encara o moderno com um olhar crítico.

Neste diapasão, parece que o poema lida com uma visão complexa de máquina do mundo. Não é somente uma visão da máquina do mundo em si, mas é uma espécie de entrelaçamento da máquina, no sentido moderno-contemporâneo, dos dispositivos de dominação e exploração onipresentes, mas também da disposição do ser que se encobre de novo, como o próprio mundo máquina que se apresenta e depois se esconde. Este mundo se desvela na duração do poema, naquele crepúsculo, para depois desaparecer, mas fica recolhido na máquina do mundo que é o próprio poema, visto que é produto do engenho poético.

5.4. A recusa da máquina

Uma das linhas interpretativas também trabalhadas no exame do poema postula que o poeta recusa a máquina do mundo, pois esta é uma entidade pré-moderna, ancestral. O poema oferta uma visão e em seguida denega, visto que ele recusa a máquina. Este fato acabou acarretando interpretações em que muitas vezes a máquina não se apresentou porque o poeta a recusou. Não foram poucos os autores que se debruçaram acerca da temática. Segundo José Guilherme Merquior:

Ao conhecimento pela religião e pelo amor, o viajante mineiro contrapõe um invencível pessimismo epistemológico. Rejeita voluntário a ciência rara, inumana, hermética e sacra. [...] Não é possível dizer que o poema seja negativista, em relação à possibilidade do conhecimento, sem atestar que, onde ele é mais negativo, é em relação à viabilidade de um conhecimento sobrenatural, sobre-humano, extra-humano. A recusa decidida dessa via – apresentada como alternativa para os fracassos do espírito humano – está, mais do que qualquer outro tema, extensa e intensamente plasmada nos seus versos. É facultado ver, por trás do cerrado pessimismo de Drummond, um não menos compacto humanismo⁴² (1996, p. 112-113).

⁴¹ WISNIK, José Miguel. “Drummond e o mundo”. Em: NOVAES, Adauto (org.). Poetas que pensaram o mundo. São Paulo: Companhia das letras, 2005, p. 31-32.

⁴² MERQUIOR, José Guilherme. Verso universo em Drummond. Tradução de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 112-113.

Então, é um movimento de aceitação do limite e, portanto, a recusa desconfiada daquela máquina que oferece todo o conhecimento desde o nexos primeiro até a explicação final. O homem moderno recusa a máquina, pois está guarda aquele encantamento pré-moderno que supõe que há um Deus que cria e contém toda a criação num mundo fechado. Novamente Merquior explica que “O caminhante recusa o dom gracioso da máquina do mundo. Desdenha o conhecimento místico, a graça, o presente de poderes mais altos que o homem. Ao recusá-lo, investe-se da condição plenamente antropocêntrica, estritamente profana, do homem moderno (...)”⁴³(1965, p. 85).

Portanto, homem moderno é justamente aquele que não poderia aceitar esta cosmologia, ao contrário, ele adentra a escuridão e prossegue com as “mão pensas”, tendo aberto mão desta dádiva e seguido com as mãos vazias do homem que carrega o limite consigo. Para Betina Bischof “A obra de Drummond não se compraz nunca no deleite da luz, na contemplação sem arestas e cortes de um mundo ofertado e acessível (e o que se evita, com isso, é o falseamento da apreensão do mundo num tom fácil, sem obstáculos e opacidade)”⁴⁴ (2005, p. 35).

O poema não só recusa o que há de arcaico ou pré-moderno nas figurações da máquina do mundo, mas também faz uma crítica moderna do moderno, ao mesmo tempo em que acolhe o potencial simbólico das figurações pré-modernas do mundo. O que se percebe é que o poeta denega e finge recusar aquilo que está no poema, isto é, aquilo que o poema trouxe em seu âmago. Tal recusa precisa ser entendida como um movimento de negação e de denegação de algo que está aí nesta forma de alta concentração poética e enigmática. É uma falsa recusa da máquina do mundo, na medida em que esta foi incorporada ao poema.

Nos versos em que o poeta escreve “desdenhando colher a coisa ofertada/ que se abria gratuita a meu engenho/ como se um dom tardio já não fora apetecível, antes despiciendo” há um jogo de palavras entre apetecível e despiciendo. Acerca da recusa da máquina nesse trecho, Antonio Cicero explica que:

Se o poeta desdenha “colher a coisa ofertada/que se abria gratuita” a seu engenho, é que a razão já lhe mostrou que a aceitação de um “total explicação do mundo” não pode ser senão o mergulho em mais uma ilusão, que inevitavelmente lhe custará mais de uma desilusão. É, pois, com ironia que chama de “gratuita” a “coisa ofertada”, no momento mesmo que explica havê-la desdenhado, “incurioso e lasso” (Folha de São Paulo, 2010).

⁴³ MERQUIOR, José Guilherme. Verso universo em Drummond. Tradução de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 85.

⁴⁴ *Razão da recusa*. São Paulo: Nakin Editorial, 2005, p. 35.

Já na palavra engenho que tradicionalmente se traduz na poesia a força poética. É esta palavra que explicita que este sujeito é poeta, que a viagem a que se refere é uma viagem poética. Trata-se, portanto, de incorporá-la ou não ao poema. Então, o poeta desdenha colher isto que se abre gratuito ao seu engenho. Betina Bischof⁴⁵ afirma que esse impasse podia ser vislumbrado na “própria escolha do caminho dificultoso num mundo ‘retorcido’”, bem como quando o poeta se utilizasse de “tons de sombra da realidade, sem encobri-la ou falseá-la” (2005, p. 11). É possível extrair do enunciado do poema a recusa da máquina, não obstante na enunciação do poema, ele incorpora a máquina do mundo que ele diz recusar e realiza, por conseguinte, esse movimento de negação que é próprio da modernidade.

Uma vez que a máquina do mundo se apresentou e foi repelida, o que era de se esperar é que esta fosse se decompondo, contudo, ela realiza o movimento contrário, isto é, de recomposição em cada detalhe, em cada lugar. Isto se dá, pois a máquina do mundo é o mundo, não é um objeto da transcendência. Dessa maneira, a máquina do mundo se vai recompondo “se foi miudamente recompondo, / enquanto eu, avaliando o que perdera, / seguia vagaroso, de mãos pensa.”, no sentido de que o mundo volta a repousar em si mesmo. É um poema em que se destrincha o luto e a perda. A máquina é uma afirmação pujante da possibilidade poética de conectar-se com o enigma do mundo.

6. Antônio Ferreira da Cruz e a literatura de cordel

Para que se possa correlacionar de maneira mais veemente as duas obras literárias aqui implicadas, se faz necessário uma breve explicação histórica a fim de que se consiga contextualizar de que maneira um cantador escreveu em 1921 a respeito de uma máquina similar àquela que Drummond formularia e entrelaçaria em seu cerne referências que dizem respeito não só as demais obras, mas, assim como a visão acerca do mundo. Sendo assim apresenta-se a literatura de cordel até o século XX, momento o qual manifesta-se a “Historia da Machina que faz omundo rodar” versada pelo afamado cantador Antônio Ferreira da Cruz (1921).

Não se pode olvidar que um dos grandes patrimônios culturais presentes na literatura brasileira, principalmente no Nordeste, é o cordel. Este origina-se da tradição oral e foi através dos contos interpretados pelos cantadores que nasceram os primeiros folhetos⁴⁶. Outrossim, a leitura e a escrita não eram acessíveis a todas as pessoas, da mesma maneira que o papel e a

⁴⁵ *Razão da recusa*. São Paulo: Nakin Editorial, 2005, p. 11.

⁴⁶ Lima (2008, p. 28) apresenta, de forma sintetizada que, os aspectos gráficos dos folhetos: “Os folhetos de cordel mantêm, desde seus primórdios, o mesmo formato (16 cm x 11 cm), a mesma apresentação gráfica (ilustração na capa, propaganda da editora na quarta capa e a poesia distribuída em três, quatro ou cinco estrofes por página) e, geralmente, o mesmo número de páginas (oito, dezesseis, vinte e quatro e trinta e dois para as histórias menores, e entre quarenta e sessenta e quatro para as narrativas maiores)”.

tinta eram tecnologias inovadoras. A respeito desse aspecto, Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (1985) explica que “A ação dos pregadores, dos conferencistas de academia, dos glosadores de mote, dos oradores nas comemorações, (...) correspondia a uma sociedade de iletrados, analfabetos ou pouco afeitos à leitura”⁴⁷ (p. 84). Portanto, a única forma de transmitir a literatura da época era por meio das cantigas que vinham sempre revestidas de rima, métrica e ritmo. Dessa forma, a palavra acompanhada de música com rima, ritmo e em versos era mais facilmente memorizada, isto é, ficava internalizada na consciência dos ouvintes da época.

Essas narrativas tinham como objetivo manter a cultura popular viva na memória coletiva através deste gênero literário que se caracterizava no conto de causos, mitos e histórias recheadas de humor, ironia e sarcasmo. Nesse sentido, Marlyse Meyer (1980, p.5), explica acerca da tradição oral:

Em todo o mundo, desde tempos imemoriais, à grande tradição da literatura escrita culta correspondeu sempre, em todas as culturas, a pequena tradição oral de contar. Às vezes, porém, o contador pegava lápis e papel e se punha a escrever – ou a ditar – o que já estava havia tempo em sua memória, ou o que de novo inventava, ampliando um pouco o seu público. Quando surgiram as máquinas impressoras, a divulgação dessas obras de pequena tradição literária estendeu-se a um número maior de leitores: algumas eram escritas em prosa; a maioria, porém, aparecia em versos, pois era mais fácil, a um público analfabeto, decorar versos e mais versos, lidos por alguém. Esta foi à trajetória daquilo que se chamou, na França, literatura de colportage (mascate); na Inglaterra, chapbook ou balada; na Espanha, pliego suelto; em Portugal, literatura de cordel ou folhas volantes.⁴⁸ (Meyer, 1980, p.3)

Em Portugal, nos séculos XV e XVI, começou-se a escrever essas canções que até o presente momento eram somente cantadas pelos trovadores, menestréis e pelos demais poetas populares. Data-se do início do renascimento da Europa (séc. XV a XVII), o momento em que a técnica da escrita e o papel se tornam cada vez mais acessíveis as pessoas da época possibilitando que os poetas possam transcrever suas cantigas. Uma vez impressas essas canções, os folhetos começam a ser pendurados em pequenos cordões ou cordéis, como eram chamados na época e são expostos em praças públicas e nas ruas, para que toda a população pudesse ver e ter acesso. Tais folhetos trazem um apelo da linguagem e temática popular. Dessa maneira, além de declamar suas cantigas em praça pública, os poetas poderiam também vender suas histórias. Ainda nas linhas de Marlyse Meyer (1980):

Esse costume proveio de uma longa tradição ibérica, dos romanceiros, das histórias de Carlos Magno de dos Doze Pares de França e outros grandes livros populares. Originou-se também de contos maravilhosos de ‘varinha de condão’, de bichos falantes, de bois - sobretudo na região nordestina, onde se desenvolveu o ciclo do gado’; e, ainda de histórias do folclore universal e africano - estas trazidas pelos escravos, acostumados à narrativa oral em suas terras de origem. “As histórias eram veiculadas por

⁴⁷ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro, 2006. p. 84.

⁴⁸ MEYER, Marlyse. *Autores de cordel*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 3.

cantadores ambulantes, que iam de fazenda em fazenda, de feira em feira, transmitindo notícias de um lugar para outro, aproximando as pessoas”. Reproduziam histórias, inventando casos, improvisos, repentes, desafios e peijas entre cantadores. “Contadores de história e cantadores de cantorias sempre estiveram associados ao mundo nordestino, no seu duplo sistema de organização: pastoril, do interior sertanejo - ao qual virá acrescentar-se posteriormente o plantio de algodão -; e agrícola, no mundo fechado da cana-de-açúcar do litoral. ⁴⁹(Meyer, 1980, p.7).

A prática é trazida pelos portugueses ao Brasil no período da colonização (séc. XV. a XIX) e se consagra com maior força no Nordeste, feita sempre com o mesmo apelo, linguagem e temática popular. Insta salientar que a rima e a métrica desses poemas é sempre perfeita com versos ritmados, com a medida bem calculada e a rima bem distribuída para facilitar ainda mais a memorização desses textos que muitas vezes eram canções transcritas. O acompanhamento de instrumentos enquanto se declama o referido texto resultou no que se conhece hoje como repente nordestino.

Apesar de referir-se aqui que a tradição fora trazida ao Brasil, há que se ressaltar, no entanto que a literatura de cordel brasileira não possui somente influência europeia, visto que conforme citação de Luís Câmara Cascudo, diferentes manifestações de literatura oral deram origem a esse patrimônio, a propósito:

Índigenas, portugueses e africanos possuíam cantos, danças, estórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar⁵⁰ (CASCUDO, 1984. p. 9).

Essas manifestações de cunho oral propagam aquilo que está no seio do entretenimento popular. Assim, afirma Cascudo:

(...) recreação popular não inclui apenas o divertimento, o folguedo, infantil e adulto, mas igualmente as expressões do culto exterior religioso, na parte em que o povo colabora na liturgia ampliando ou modificando o cerimonial, determinando sincretismos e aculturações, transformada numa espécie de atividade lúdica⁵¹ (CASCUDO, 1984. p. 29).

A palavra cordel, então, deixa o seu sentido primário que é de pequeno cordão e assume um sentido atual de gênero poético popular. Desde a origem do cordel, a xilogravura foi a técnica para ilustrar esses folhetos nos desenhos da capa e da contracapa. A respeito desta técnica, Joseph Luyten explica que “a imagem xilográfica responde a um desejo de ilustrar os folhetos”⁵² (LUYTEN, 1993, p. 50) e ainda enfatiza que “antigamente, isso era feito com simples recursos tipográficos como vinhetas e outros pequenos enfeites”⁵³ (LUYTEN, 1993, p. 50).

⁴⁹ Op. Cit, p. 7.

⁵⁰ CASCUDO, Luís Câmara. Literatura oral no Brasil. 3. Ed. São Paulo: Edusp, 1984, p. 9.

⁵¹ Idem, p. 29.

⁵² LUYTEN, Joseph M. O que é Literatura popular. 5ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1992, p. 50.

⁵³ Idem, p. 50.

Hoje com o avanço da tecnologia digital, a capa dos cordéis pode ser feita com qualquer tipo de arte moderna.

Além disso, há algumas regras que o texto da literatura de cordel deve seguir, pois geralmente tipifica-se como um poema longo, com métrica e rima perfeita e pode ser escrito com os seguintes tipos de estrofe: quadra ou também chamada de quarteto (formada por quatro versos), sextilha ou sexteto (formada por seis versos), septilha ou sétima (formada por sete versos) e décima ou década (formada por dez versos). Cada verso utilizado necessita seguir uma quantidade adequada de sílabas poéticas. O cordel exige que cada verso tenha sempre a mesma medida correta de sílabas. As duas medidas de versos mais comuns são: o verso heptassílabo ou redondilha maior (composto por sete sílabas poéticas) e o verso decassílabo (composto por dez sílabas poéticas). Já no que diz respeito a quantidade de estrofes, a partir de duas estrofes já pode ser considerado um cordel.

A narrativa poética em exame, *A Historia da machina que fez o mundo rodar* (1921)⁵⁴ de Antônio Ferreira da Cruz, trata-se de um folheto de cordel com grande escassez de material, visto que seu estudo é quase nulo. A Fundação Casa de Rui Barbosa tipifica a respectiva obra no rol da sátira e humorismo, contudo em sua primeira estrofe já se pode perceber traços de uma visão de mundo tradicionalmente cristã, isto é, se enquadraria, portanto, num índice religioso. Este fato já elucida uma certa problematização no que se refere o ciclo em que a obra pode ser incluída.

De certo que a obra em estudo concentra peculiaridades satíricas, mas quando não há a inter-relação entre o ciclo religioso e o ciclo satírico, inserindo o folheto numa só especificidade isto acaba afastando a lupa de futuros estudiosos que se incubem de analisar temas que repercutem na sociedade contemporânea ou que prescindem de maior prestígio intelectual. Acerca da questão, Manuel Diégues Júnior ressalta que:

É evidente que um ciclo temático não se caracteriza tão só pelo tema em si mesmo; mas ainda pelo que este tema contém como expressão social. Não só o exterior, isto é, o tema abordado, mais igualmente o conteúdo, ou seja, o que contém o tema em seu modo de colocar o assunto. Em resumo: como o poeta utilizou o assunto, em primeiro lugar; e, depois, como este tema repercute no quadro da sociedade respectiva.⁵⁵ (DIÉGUES, Manuel Júnior, 1973, p. 3).

Portanto, a figura do sujeito Manoel Galope, personagem categorizado numa classificação satírica, parece gozar de certa afinidade com o divino. Para ratificar tal compreensão a

⁵⁴ In: Fundação Casa de Rui Barbosa. Acesso em: 20 de maio de 2022. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=CordelFCRB&pasta=Ant%F4nio%20Ferreira%20d%20a%20Cruz&pesq=>.

⁵⁵ DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclos temáticos na literatura de cordel (Tentativa de classificação e de interpretação dos temas usados pelos poetas populares), 1953, p. 3.

respeito da obra perceba as informações encontradas na sextilha introdutória do cordel relacionadas ao personagem: “Morava na Parahyba/ Lá nos confins do agreste/ Um homem de pouca idade/ Que tinha saber por peste/ A ponto de lá querer/ Vencer o plano celeste” (CRUZ, 1921, p. 1).

Isto posto, além da pesquisa a respeito da inserção temática do poeta, é interessante também determinar em qual período a obra se classifica na literatura de cordel, para que se possa aprofundar ainda mais no folheto. O sociólogo Eduardo Diatahy B. de Menezes, a partir de uma reconstituição histórica da literatura de cordel brasileira, identificou três períodos característicos chamados de: (I) recusa da história, (II) aceitação da história e (III) *acontecimental*. Dessa maneira, em análise pormenorizada do folheto a fim de identificar a qual período pertenceria, constata-se aqui que apesar deste ter algumas características do segundo constitui-se, propriamente do terceiro. Conforme Eduardo (1988):

Finalmente, o período mais recente, que parece caracterizar-se pelo predomínio de folhetos que contam a história “*acontecimental*” do presente, revelando vários sintomas da ruptura da unidade e da identidade de suas velhas matrizes sociais criadoras, bem como de sua crescente folclorização”. Com efeito, as transformações sócio-econômicas da últimas décadas modificaram intensamente certos aspectos do meio de onde se gerava e emergia essa produção simbólica, reduzindo o seu relativo isolamento cultural e ampliando a sua inserção em **novas relações sociais e produção mais tipicamente capitalistas**⁵⁶ (1988, p. 49, **grifo nosso**).

Desta feita, Antônio Ferreira da Cruz, assim como Carlos Drummond de Andrade vive uma era de intensa produção capitalista. Logo, não é de se impressionar que ambos os poetas se debruçam acerca da máquina e da produção, ou seja, escrevem a respeito das modificações, de onde se gerava e emergia essa produção simbólica. O que ocorre é uma espécie de esvaziamento das questões outrora trabalhadas, isto é, os autores através das novas relações e das novidades da produção capitalista transformam seu enfoque, pois estão vivendo esse momento de modificação intensa e contínua. Os motivos que os afligem se rompem para que novos possam aparecer ou são revestidos de novos contornos devido aos aspectos da ampliação do meio pelo qual estão inseridos.

O fato de que Antônio Ferreira da Cruz foi figura presente neste contexto de produção capitalista que refletiu em sua obra, pode ser exemplificado pelo fato de que o cantador, conforme sua biografia disposta na Fundação Casa de Rui Barbosa e escrita por Maria Rosário Pinto, foi operário e contramestre de tecelagem numa fábrica de tecidos até os anos 30, quando se tornou cantador e poeta. Ou seja, a máquina industrial foi figura cativa em sua vida. No que concerne a pouca biografia existente a respeito do poeta, Maria Rosário informa:

⁵⁶ BEZERRA DE MENEZES, Eduardo Diatahy. Das classificações temáticas da literatura de cordel: uma querela inútil. Revista de Letras, Fortaleza, v. 13, n. 1/2, p. 41-53, jan./dez. 1988.

Antônio Ferreira da Cruz nasceu na cidade de Ingá (PB), em 1876. (...) Há pouca bibliografia sobre esse cantador, visto não ser, naquela época, comum a feitura desses registros. O que se tem são informações transmitidas oralmente por outros poetas e também por pesquisadores interessados. Algumas de suas obras foram catalogadas sem a referência de autor, diante do fato de ter, muitas vezes, assinado com Antonio F. da Cruz ou simplesmente Antonio Cruz.

É constantemente citado em vários folhetos como um dos maiores cantadores de sua época. Autor de inúmeros folhetos, composto de 8, 12, 16, 24 e 32 páginas, setissilábicas. Entretanto, destacou-se como glosador em decassílabos, na modalidade de martelo agalopado e mourão de oito pés dentre outras.

Usou o acróstico ANTONIOFERREIRA, o que gerou ainda mais controvérsias sobre a autoria de seus folhetos. Inspirou vários outros poetas que compuseram, de memória, muitas cantorias, desafios e pejejas envolvendo suas apresentações (...)⁵⁷.

Abertas estas premissas, parte-se ao exame específico do folheto. Nota-se que a capa do cordel traz algumas informações que valem ressaltar. Além do nome do autor e do título da história a ser contada, em sua parte central lê-se que se trata de uma “descrição da terra”, isto é, uma descrição da terra, assim como nesta mesma altura, logo abaixo registra-se que é uma “geographia rimada pelo inteligente poeta Manoel Ferreira da Silva”. Estas informações auxiliam a ratificar a ideia supramencionada acerca de como o poeta preocupa-se sobre as transformações ao seu redor, visto que em sua produção Antônio Ferreira articula a geografia e a descrição territorial a qual pertencia. Nesta feita, Geice Peres Nunes explica que nos livros de cordel, o leitor entra em contato com “as vivências de uma camada rural e também com a percepção do poeta a respeito de acontecimentos locais ou distantes geograficamente”⁵⁸ (2012, p. 2).

Este fato se confirma ainda mais quando no rodapé da capa do folheto registra-se o estado-membro que coincide com o do sujeito poético: “Estado da Parahyba do Norte”. Na sextilha introdutória do cordel em exame, é possível detrair informações a respeito do espaço geográfico e do personagem da respectiva história e trazem novas perspectivas: “Morava na Parahyba/ Lá nos confins do agreste/ Um homem de pouca idade/ Que tinha por peste” (CRUZ, 1921, p. 1). Assim como verifica-se na tradição do cordel, os versos iniciais indicam também um resumo do que será narrado: “Descrevo d’elle um tratado/ De um mysterio profundo/ Que se for apparecido/ Tem de ficar sem segundo/ E’ a tal machina inventada/ P’ra fazer rodar o mundo” (CRUZ, 1921, p. 21).

O protagonista é apresentado pelo sujeito poético como um sujeito subversivo e engenhoso: “Esse homem inventou/ Certa machina preparar/ Por meio de electricidade/ Fazer o mundo rodar, / De acordo com a atmosphaera” (CRUZ, 1921, p. 1). Ainda nesse mesmo campo

⁵⁷ Biografia de Antônio Ferreira da Cruz. Disponível em: <http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/cordel/AntonioFerreira/antonioFerreira_biografia.html#>. Acesso em: 28 de maio de 2022.

⁵⁸ NUNES, Geice Peres. A literatura popular do Nordeste e os matizes da fé. *Darandina Revisteletrônica*, v. 5, p. ---, 2012.

da apresentação do personagem: “Chamava-se Manoel Galope, / Nome que adquierio/ Devido uma vantagem/ Que o povo lhe atribuiu/ E por ser muito andador, / Pois ao vento competio.” (CRUZ, 1921, p. 2). Para Geice Peres, o nome do personagem advém de uma sugestão “a agilidade, que se concretiza na forma de inteligência, de um pensamento rápido, mas também na forma de uma ligeireza física” (2012, p. 7).

Em sequência, a voz poética nos apresenta a relação de Manoel Galope com a máquina. Este vem de uma relação desde o princípio com o método criativo, isto é, a forma inventiva: “Dizem que ainda menino, / Por duas vezes tentou/ Pelo espaço sahir voando, / Ainda experimentou, / Por meio de asas suppostas;” (CRUZ, 1921, p. 2). Neste ponto do texto, percebe-se que assim como em Drummond, a relação do conceito de máquina em correlação com o avião e a inventividade deste é anterior, Geice Peres afirma que “o delineamento da máquina idealizada por Manoel Galope não recebe contornos muito precisos, assim, funda-se uma ambiguidade, já que pode se tratar de uma aeronave ou mesmo de um mecanismo movido a eletricidade (...)” (2012, p. 7).

Vale ressaltar que, o avião não é tema exclusivo deste folheto de Antônio Ferreira. Em “Os aviadores e a viagem pelo espaço”⁵⁹ (1922, p. 1), o poeta fala de dois sábios que de Portugal que voam até o Brasil para conhecer o país:

Dois grandes aviadores
Vieram pelo espaço
Voando de Portugal
Em um hydroplano de aço,
Atravessando céu e mar
Sem o menor embarço.

Contudo, não é somente nesta questão que as obras de Drummond e Antônio Ferreira se esbarram. Galope, assim como o sujeito lírico da máquina do mundo de Drummond, também passa pela experiência da descoberta da máquina: “Ficou com a pretensão/ De tudo o mais descobrir/ começou andar no mundo/ E até à ladrões perseguir” (CRUZ, 1921, p. 2). Essa viagem iniciática de descoberta que já fora examinada na obra de Drummond (e que é realizada por Dante e Vasco da Gama), se mostra também muito bem descrita na obra de Antônio Ferreira: “Por um caminho desusado, / Conseguio a tal viagem/ E nisto ficou firmado” (CRUZ,

⁵⁹ In: Fundação Casa de Rui Barbosa. Acesso em: 29 de maio de 2022. Disponível em: <<http://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=CordelFCRB&pasta=LC7045%20-%20Historia%20da%20ma-china%20que%20faz%20o%20mundo%20rodar&pesq=&pagfis=5212>>.

1921, p. 2). O personagem realiza, então, uma espécie de peregrinação, outro traço característico da religiosidade presente nos cordéis: “Seguiu pelo rasto d’elle/ 25 annos andou” (CRUZ, 1921, p. 3).

Essa caminhada incessante do personagem se dá através de um sonho: “Teve um sonho desmaziado/ Para perseguir ladrões” (CRUZ, 1921, p. 2). É importante, desta forma, entender por que a concretização do seu feito ocorre por meio deste veículo. O sonho de galope era subir aos céus e isto mistura âmbitos antagônicos, pois a partir da interpretação do folheto é possível depreender que o personagem deseja ser revestido de uma capacidade celestial. No entanto, para realizar o seu intento, Galope quer construir uma máquina, mesclando assim, religião e ciência. Para Geice Peres, “na forma de sonho, boas novas são dadas, o homem se liberta da “prisão corporal” e entra em contato com aquilo que é divino. Galope concretiza parte de seu desejo tendo esse estado como meio” (2012, p. 9).

Após anos peregrinando em seu sonho, Galope chega ao centro da terra e, novamente mais um traço do folheto esbarra em todo o contexto drummondiano supradito. O que parece é que para compreender a revelação da máquina do mundo, o indivíduo deve primeiramente passar por uma experiência de compreensão de existência pessoal e, esta, por sua vez resulta no conhecimento do universo. Em a “História da machina que faz o mundo rodar” não é diferente. Contudo, essa experiência conglomerada em seu cerne a religiosidade, unindo numa espécie de sincretismo religioso uma série de figuras e entidades religiosas de alto relevo:

Como Mahomé dos turcos
E El-Rei D. Sebastião
Que encantados no espaço
Subiram para a amplidão
também se verá a machina
mover toda rotação (1921, p. 6).

[...]

Diz outro: Augusto Severo
também pensou em subir
num balão até o céu
Para com Deus competir
Antes de chegar nas nuvens
viu-se ele foi cair. (1921, p. 7).

[...]

Diz outro, Antonio Conselheiro

determinou-se a brigar
prometendo ao seu povo
que havia de ressussitar;
assim como elle fez isto
a machina tem de rodar (1921, p. 8).

Essa composição que mistura religiosidade, credences e superstições é característica usual nos folhetos. Com relação a esse sincretismo, Ginzburg detalha que “(...) nessa religiosidade popular tão compósita, formada por contribuições variadíssimas, tal sincretismo certamente não chega a provocar espanto”⁶⁰ (GINZBURG, 2010, p. 48-49). Então, não é de se estranhar que Galope procure solucionar seus problemas ou atingir seu intento reivindicando toda espécie de crença ou fé, bem como é por meio disto que o personagem estabelece uma certa concretude com o seu objetivo. Isto funciona como um elemento de construção desse homem que amadurece conforme o decorrer da viagem e que está ansioso em decorrência das transformações que o capitalismo traz.

Sobretudo, Manoel Galope traz duas figuras bíblicas (Elias e Enock), especificamente do Antigo Testamento, que tem como traço semelhante em suas trajetórias a ascendência aos céus. Essa imagem de subida celestial dos homens desempenha vultosa influência na concepção cristã. O historiador Jean Delumeau determina que está ascensão consagrou-se no *Primeiro Livro de Enoque*: “Naquele tempo, um turbilhão arrebatou-me da face da terra e me depositou na franja dos céus”⁶¹ (2003, p. 64). Logo, o que se pode elucubrar é que este movimento de subida religiosa, no âmbito analisado, traduz-se no folheto como o voo que Galope ambiciona alçar com a “machina”. É a máquina trazida pelas mudanças ocorridas que representa a elevação aos céus do homem fixado no campo terrestre.

Assim, quando Galope visualiza a engrenagem que, de acordo com ele, faz o mundo rodar, liga-se quase que, instantaneamente aos seus detalhes e por conseguinte, constrói a descrição do mecanismo: “Verificou bem o eixo/ Aonde estava sentado, / Tirou de tudo o dezenho/ Com toda calma e cuidado/ Discrevendo o machinismo/ Fez de tudo o apanhado” (1921, p. 3). Após, a voz poética inicia a empreitada para a construção da “machina”, convidando para isto a participação popular. Esse povo, consoante ao que se pode extrair de Antônio Ferreira da Cruz, alicerça sua esperança na confecção da “machina”, essencialmente na fé: “Afinal no velho

⁶⁰ GINZBURG, Carlo. Os andarilhos do bem. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

⁶¹ DELUMEAU, Jean. O que sobrou do Paraíso? São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

mundo/ breve há de aparecer/ velho virando menino, / Morto tornando a viver, / a terra criar
lavoura/ Sem ser preciso chover!...” (1921, p. 8).

Nesta mesma linha, como tudo aquilo que é divino, sagrado e foge ao entendimento racional dos homens, o sujeito poético explica que essa ascensão aos céus, essa subida deífica só pode ser revestida a um indivíduo por Deus. Portanto, a capacidade de tecer maquinário responsável por “fazer rodar o mundo” é uma atribuição que infringe o curso natural das coisas

Como se evidencia nos seguintes versos:

Desta machina aparecer
não há quem tenha certeza,
não só devido o preparo,
como devido é grandeza,
salvo se for um prodígio
do autor da natureza. (1921, p. 8).

[...]

Mas, é Deus que não consente
a um mancebo vagabundo
conhecer o eixo da terra
que faz rodar todo mundo,
ainda sendo um seu servo
não tem o saber profundo. (1921, p. 9).

Em vista disso, o empreendimento de Galope antes carregado de confiança e gozando de simpatia divina, agora é visto como algo desmedido. É como se o personagem desobedecesse a natureza, validando-se para isso de poderes que não lhe foram concebidos. Dessa forma, a voz poética, já na parte derradeira, infere entonações moralizantes e, diferentemente da figura divina de antes, o que aparece é uma figura diabólica: “No fim do mundo há de vir/ o capaverde pregando” (1921, p. 8). Tal aspecto pode contribuir para explicar a conclusão enigmática que ocorre com o personagem. O desfecho aparenta ser um tanto quanto obscuro e contraditório mesmo após serem apresentadas tantas características simpáticas ao peregrino: “Quando ele findou a machina/ achou o trabalho bonito;/ Disse: enrico desta vez/ No logar em que habito.../ Na primeira experiência/ Subiu para o infinito...” (1921, p. 10).

7. Conclusão

Diante das circunstâncias apresentadas, o trabalho propôs, portanto, analisar e refletir o poema “A máquina do mundo” (1951) de Carlos Drummond de Andrade, identificando e traçando um breve diálogo entre o poeta mineiro e a “Historia da Machina que faz o mundo rodar”

(1921) de Antônio Ferreira da Cruz. Assim, ainda que não haja um delineamento claro entre a intertextualidade das duas obras, o que se pretendeu examinar foi como essas vozes poéticas simbolizam ao final a busca do homem de entender as mudanças e a ansiedade causada pelo seu tempo. Apesar de textos marcados por diferenças tão excêntricas, tanto esse sujeito da “estrada de Minas, pedregosa”, quanto o homem nordestino e do campo fazem inferências a respeito da máquina ou “machina”.

Desse modo, o objetivo principal foi trazer referências e análises que correspondem ao que está no centro do trabalho. Compreendendo para tanto das perspectivas mais antigas até as mais contemporâneas sem, contudo, esvaziar por completo todos as análises disponíveis. O que se pode extrair é que a obra *Claro Enigma* (1951) delinea um caminho muito particular que se conclui com o encontro com a “Grande Máquina”. Seja esta de Camões, de Drummond ou de Antônio Ferreira da Cruz, elas remontam e relembram o papel que o poeta exerce ao refletir sobre seu mundo e suas modificações.

Nesta mesma linha de raciocínio, a partir das ideias desenvolvidas nas obras, e aqui destacadas percebe-se que é possível constatar que o cordel, como este folheto produzido em 1921, é passível de analogia. Mesmo tratando-se de cenários absolutamente diferentes e de um lapso temporal de 30 anos, os poetas se debruçam a respeito do sujeito que presencia as tantas modificações na sociedade. Sejam esses eivados de fé ou de compreensão científica e tecnológica, todos estão afetos pela ânsia da máquina.

Em paralelo, conclui-se que a almejada máquina, com todas as referências e alusões de Camões que lhe são intrínsecas, se conceitua de um objeto concreto e sua investigação nas obras citadas pode explicitar de que maneira ela ocorre em narrativas de diferentes naturezas, assim como esta também depende de uma certa tradição literária. Seu misticismo e ar enigmático perpassa desde Manoel Galope, no sertão da Paraíba até a voz poética de “A máquina do mundo” de Drummond. Portanto, a máquina eiva-se de significado e torna-se instrumento literário.

Conclui-se, em suma, que o trabalho através do diálogo das obras propôs mostrar que a literatura brasileira não seria a mesma sem a influência camoniana, pois a criação desse signo literário concedeu contornos nas referidas obras e possibilitou que através desse objeto, o poeta refletisse o seu tempo, em paralelo com sua territorialidade, ressignificando seu lugar no mundo através da observação de um tópico sensível como a exploração capitalista e sobretudo, as transformações que o país viveu durante o século XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de, 1902-1987. **A Rosa do Povo** / Carlos Drummond de Andrade-21ª ed.- Rio de Janeiro: Record, 2000.

ANDRADE, Carlos Drummond de, 1902-1987. **Sentimento do mundo** / Carlos Drummond de Andrade. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro Enigma**; posfácio Samuel Titan Jr. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Antigo – Carlos Drummond de Andrade. **Vila de Utopia**, 2019. Disponível em: <<https://vila-deutopia.com.br/antigo/>>. Acesso em: 15 de maio de 2022. [Correio da Manhã, Rio, domingo, 30 de janeiro de 1949. BN-Rio/pesq. mcs1375].

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. A aventura da modernidade. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

Biografia de Antônio Ferreira da Cruz. Disponível em: <http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/cordel/AntonioFerreira/antonioFerreira_biografia.html#>>. Acesso em: 28 de maio de 2022.

BISCHOF, Betina. Os impasses do tempo. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *As impurezas do branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 127-146. _____ . *Razão da recusa*. São Paulo: Nakin Editorial, 2005.

BEZERRA DE MENEZES, Eduardo Diatahy. Das classificações temáticas da literatura de cordel: uma querela inútil. *Revista de Letras, Fortaleza*, v. 13, n. 1/2, p. 41-53, jan./dez. 1988.

CAMILO, Vagner. **Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas** – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, 322p.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 1984.

CICERO, Antonio. A máquina do mundo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 de agosto 2010. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708201022.htm>>. Acesso em: 16/01/2022.

Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991 / Eric Hobsbawm; tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. — São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FREUD, S. *As neuropsicoses de defesa* (1894). Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1986, v.3.

DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do Paraíso?* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclos temáticos na literatura de cordel (Tentativa de classificação e de interpretação dos temas usados pelos poetas populares). In: _____. *Literatura popular em verso*. Rio de Janeiro: MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, p. 1-151.

GINZBURG, Carlo. *Os andarilhos do bem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

LIMA, Antonio Carlos Ferreira. *A permanência do ciclo místico religioso da literatura de cordel e sua correlação com os níveis de construção textual*. Tese (doutorado em Letras e Linguística: Literatura Brasileira), Maceió (AL): PPGL/UFAL, 2008.

LUYTEN, Joseph M. *O que é Literatura popular*. 5ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1992.

MARQUES, Ivan. **Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte** – São Paulo: Ed. 34, 2011.

MERQUIOR, José Guilherme. “A máquina do mundo” de Drummond. In: _____. **Razão do poema:** ensaios de crítica e de estética. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. Disponível: <<https://blogdocastorp.blogspot.com/2014/08/drummond-e-maquina-do-mundo.html>>. Acesso em: 16/01/2022.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Tradução de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. _____. “A máquina do mundo” de Drummond. In: _____. *Razão do poema:* ensaios de críticas e de estética. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 77-88. MORAES NETO, Geneton. *Dossiê Drummond*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Globo, 2007.

MEYER, Marlyse. *Autores de cordel*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

NUNES, Geice Peres. A literatura popular do Nordeste e os matizes da fé. *Darandina Revista-letrônica*, v. 5, p. , 2012.

PINHEIRO, Mariana Quadros. **Carlos Drummond de Andrade: Nenhum Canto Radioso?** Orientador: João Camillo Barros de Oliveira Penna. 2014. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SANTANA, Ana Lucia. **Mefistófeles**, Disponível em: < <https://www.infoescola.com/mitologia/mefistofeles/>>. Acesso em: 16/01/2022.

Significado de “máquina”. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/maquina/>>. Acesso em: 16/05/2022.

Significado de “maquinação”. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/maquinacao/>>. Acesso em: 16/05/2022.

TELES, Gilberto Mendonça. **O mito camoniano: a influência de Camões na cultura brasileira**. *Revista de Letras, Fortaleza*, v. 3/4, n. 2/1. 1980/1981.

WISNIK, José Miguel. **Maquinação do mundo: Drummond e a mineração**. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

WISNIK, José Miguel. **“Drummond e o mundo”**. Em: NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

