

A MÁQUINA DO MUNDO: UMA EXPERIÊNCIA DE TEMPO¹

Fábio Galera²

RESUMO

Este trabalho pretende expor o desafio proposto pelo filósofo Giorgio Agamben, em sua aula inaugural do curso de Filosofia Teorética, publicado sob o título *O que é o contemporâneo?*. Assumindo o desafio do *ser contemporâneo*, nosso trabalho pretende apresentar uma leitura que pontue um diálogo intertextual e imagético, que torne contemporâneos os poetas Carlos Drummond de Andrade e Dante Alighieri, bem como suas obras. Nossa pretensão é apresentar alguns argumentos para um entendimento possível da última seção do livro *Claro Enigma* como um palimpsesto. Com esta proposta, tanto as fronteiras que demarcam os limites da literária nacional, que configuram nossa literatura como um sistema, bem como seus períodos, quanto às demarcações temporais da historiografia nacional/universal serão transpassadas por um impulso de observação livre e criativo acerca do fenômeno poético das obras envolvidas, tendo ainda como fundamento uma forte tendência testemunhal.

Palavras-Chave: Contemporaneidade. *Divina comédia*. A máquina do mundo. Tempo.

ABSTRACT

This paper aims to explain the challenge proposed by the philosopher Giorgio Agamben, in his inaugural lecture of the course of Theoretical Philosophy, published under the title *What is the Contemporary?*. Taking on the challenge of being contemporary, our work aims to present a reading which establishes an intertextual and imagetic dialogue; a dialogue which makes Carlos Drummond de Andrade contemporary with Dante Alighieri, and their respective works contemporary with one another. Our intention is to present some arguments for a possible understanding of the last section of the book *Claro Enigma* as a palimpsest. With this proposal, both the boundaries that demarcate the limits of national literature, that shape our literature as well as its periods into systems, and the temporal boundaries of national/universal historiography will be transfixed by a free and creative pulse of observation of the poetic phenomenon related to the works involved, still, bearing a strong witnessing tendency as foundation.

Keywords: Contemporaneity. *The Divine Comedy*. The Machine of The World. Time.

Preliminarmente, cabem algumas observações. É sabido que muitos pesquisadores renomados de nossa tradição crítica já empenharam suas forças intelectuais para interpretar a obra poética de Carlos Drummond de Andrade. A poética drummondiana conta com um rigoroso cabedal teórico, produzido por especialistas, e, sendo assim, dizer qualquer coisa sobre sua feitura causa certo *embaraço* e certo *imobilismo*: embaraço, pois, quando alguém se digna a dizer qualquer coisa sobre algo, imediatamente surge um desafio: o dizer deve ser matizado, em alguma medida, pela qualidade do inédito, deve trazer minimamente alguma contribuição; sabendo-se que tudo de mais importante já foi dito, o que resta desse embaraço inicial está mesmo na ordem do imobilismo e da hesitação. Definitivamente, a fala que se pronuncia aqui não poderia ser caracterizada como estando na ordem do inédito. De toda forma, este discurso que se diz de fora de uma tradição crítica e sem autorização acadêmica para ser proferido, irá tentar empreender uma humilde reflexão sobre uma experiência de sentido.

A reflexão que será aqui desenvolvida irá se constituir em dois momentos. Num primeiro momento a tarefa será elencar resumidamente os pontos fundamentais, os pilares que sustentam a ideia do contemporâneo, presentes no pequeno ensaio *O que é o contemporâneo*, do filósofo italiano Giorgio Agamben. Posteriormente, será proposta uma experiência temporal de aproximação de três textos: os poemas *A Máquina do Mundo* e *Relógio do Rosário*, de Carlos Drummond, e o Canto XXXII do Prugatório, da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri³. Dentre outros argumentos que serão apresentados ao longo dessa breve reflexão, vale mencionar que um importante ponto de conexão entre os três textos, além do plano do sentido, será promovido pela convergência de elementos iconográficos presentes nos três textos. Em última instância, o objetivo desta abordagem será tornar a leitura, de algum modo, e em alguma medida, contemporânea dos poemas.

Giorgio Agamben, em seu texto *O que é o contemporâneo*, apresenta um encaminhamento bastante diverso daquele adotado comumente pela historiografia literária, ao tratar do contemporâneo e ao oferecer uma reflexão sobre a experiência do tempo⁴. Contemporâneo! O que é isto a que se designa por contemporâneo? A

partir da leitura do texto de Agamben, muitas perguntas começam a emergir e a inquietar a cerca do seu direcionamento sobre o que vem a ser o *contemporâneo*. O texto inicia com uma pergunta que já dá uma indicação do ponto de onde parte as questões que será enfrentadas: "De quem e do quê somos contemporâneos?" (AGAMBEN, 2010, p. 57).

Fica sugerido nesta pergunta que aí está inscrito algo relativo ao homem: nós somos contemporâneos. A pergunta busca ainda esclarecimentos sobre uma relação: relação entre o homem e algo, ou alguém. Para o nosso caso, contemporâneo parece significar um modo de ser que nos empenha numa proximidade com um texto, uma obra literária ou um autor. Agamben adverte sobre uma exigência para a consecução dessa proximidade, para que ela seja alcançada: devemos ser contemporâneos "dos textos e dos autores" (AGAMBEN, 2010, p. 57) que forem examinados. Mas como, isto? O que significar ser contemporâneo de algo? Como se dá essa contemporaneidade?

Logo à frente, Agamben inicia a primeira resposta, que ainda se anuncia provisória, a essa pergunta, citando Nietzsche a partir de Roland Barthes: "Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões" (AGAMBEN, 2010, p. 58). *Intempestividade, desconexão, defasagem, desvio, anacronismo, não-coincidência, discronia*, estas são algumas das palavras utilizadas pelo filósofo para denominar essa não coincidência, esse descompasso entre o homem e o seu tempo. O que, no entanto, não o dispensa de viver o seu próprio tempo, pois "sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo" (AGAMBEN, 2010, p. 59).

Assim, pensando nessa relação do homem com o seu tempo, tome-se como exemplo um autor literário, sendo este contemporâneo, estando ele numa relação intempestiva com o seu tempo. Pode-se dizer, que seu texto é contemporâneo, o texto apresentaria caracteres intempestivos, imprevistos, inoportunos, não oportunos, que não vieram ao seu tempo, não são apropriados. Essa intempestividade, essa contemporaneidade se dá entre o autor e seu tempo, entre o texto e seu tempo. Mas qual seria a medida viável para se investigar, por exemplo, essa contemporaneidade, já que quem investiga tem também o seu próprio tempo e sua própria contemporaneidade?

Há, pois, o tempo do autor, o tempo do investigador. Para isso, seria necessário que o intérprete fosse contemporâneo do autor, ou do texto, ou melhor: do tempo do autor e do tempo do texto. E como seria possível dar-se a essa relação, a essa contemporaneidade? Como poderia se dar a contemporaneidade entre eu, que escrevo nas primeiras décadas do século XXI, e Carlos Drummond, que respirou os eflúvios da segunda guerra mundial? E ainda, em nosso caso, como seria possível ser contemporâneo de Dante e da Divina Comédia? Como se dá essa proximidade, fazendo considir Drummond e Dante, pertencentes a épocas totalmente diferentes? Ser contemporâneo de um texto significa se aproximar do texto, respeitando o seu tempo e o seu lugar? Geralmente é mais fácil trazer o texto do seu tempo e seu lugar e fazê-lo texto no tempo e lugar de quem o lê. Seria necessário retirar-me do meu tempo, então, sem podê-lo fazer, para habitar o tempo e o lugar do texto e do autor. No entanto, é preciso pensar em que medida é possível essa experiência de aproximação do texto, sem retirá-lo um instante que fosse de seu próprio tempo. E antes ainda: saber seu exato tempo e lugar. Qual é o tempo do texto?

A proposta de Agambem para denominar o contemporâneo é bastante ousada, levando-se em consideração a posição assumida pela historiografia. Essa proposta diverge daquilo que comumente é considerado por contemporâneo. A palavra pode designar um momento histórico. Entendido enquanto período demarcado historicamente, o conceito do contemporâneo se torna mera cronologia: se diz, assim, o contemporâneo aquilo ou quem se delimita restrito às margens do que foi pré-estabelecido como contemporâneo, historicamente. Contemporâneo é previamente delimitado. Entender o contemporâneo enquanto período histórico de produção literária é o mesmo que dizê-lo como conceito balizado pela cronologia.

Porém, o contemporâneo enquanto conceito produz apenas problemas de ordem conceitual. Isto significa que não se fala, neste encaminhamento, de uma questão relativa ao homem, ou à vida, ou ao real, ou mesmo à literatura, como se deveria supor - a pesar da pretensão estar subentendida. Fala-se sobre conceitos, não se fala de uma experiência inaugural, uma experiência da *arké*. Se o conceito começa aqui e termina ali, se abarca esta ou aquela cultura, se encontra-se nesta ou naquela região, se coaduna-se a este ou àquele pensamento filosófico, tudo isso refere-se aos problemas conceituais do que vem a ser contemporâneo. E aí serão travados duelos conceituais para legimar uma escolha e desautorizar outras.

Contemporâneo enquanto substantivo ou enquanto adjetivo será ainda assim um conceito de demarcação teórica, ferramenta de organização historiográfica. Entendido desta forma, o homem nada tem a ver com a questão do contemporâneo, nada diz sobre o homem, mas sim sobre conceitos e sistemas de pensamento.

Apesar disso, o que está em questão no texto de Agamben é um modo de relacionamento com o real. O que está em vias de investigação é um modo particular de relacionamento entre o homem e o seu tempo. Esta é uma questão relativa ao Ser.

No segundo item do ensaio, Agamben sugere um modo de ser para o poeta contemporâneo. Apresenta uma leitura do poema *O século* e decreta a tarefa do poeta. O poema trata da "relação entre o poeta e o seu tempo" (AGAMBEN, 2010, p. 60): "o tempo do indivíduo" e "o tempo histórico coletivo" (AGAMBEN, 2010, p. 60). O poeta contemporâneo é a fratura, é a fenda que se abre entre os tempos, entre o tempo da vida individual e o tempo histórico: "O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra" (AGAMBEN, 2010, p. 61). Assim, a tarefa do poeta é ser, paradoxalmente, a *ruptura* e, ao mesmo tempo, a *soldagem* das vértebras dos tempos. Agamben afirma ser uma tarefa "irrealizável" e "paradoxal": entretanto, esta tarefa "é obra do indivíduo (nesse caso, do poeta)" (AGAMBEN, 2010, p. 61).

Ampliando um pouco mais a resposta à pergunta sobre "o que significa ser contemporâneo?" (AGAMBEN, 2010, p. 57), temos um segundo momento em que Agamben determina o ser contemporâneo: "contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro" (AGAMBEN, 2010, p. 62). Mas "o que significa 'ver uma treva', 'perceber o escuro'?" (AGAMBEN, 2010, p. 62). Ver o escuro é não cegar a visão com as luzes do presente, não permitir que a vista seja ofuscada com seu brilho. O objetivo é conseguir "entrever nessas [luzes do presente] a parte da sombra, a sua íntima obscuridade" (AGAMBEN, 2010, pp. 63-64) que há no presente.

Mas por que pode interessar a visão do escuro? Por que isso nos concerne? O que significa exatamente esse escuro do presente? Não é dita, pelo menos de modo explícito, a resposta para essas pergunta. Tampouco fica externamente claro como pode ser alcançado e recebido "em pleno rosto o faxo de trevas que provém do

seu tempo" (AGAMBEN, 2010, p. 64). Certo é que, assumir essa atitude de ver o escuro é uma postura de coragem, porque isso "significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós" (AGAMBEN, 2010, p. 65). Esta postura, segundo Agamben, também é uma postura paradoxal.

Uma outra associação realizada no ensaio para tentar explicar o contemporâneo é feita entre o contemporâneo e a moda. A experiência do contemporâneo é similar à experiência da moda. O tempo da moda é descontínuo, assim como o tempo do contemporâneo. Não há cronologia possível: "se procurarmos objetivá-la e fixá-la no tempo cronológico, ela se revela inapreensível" (AGAMBEN, 2010, p. 66). O agora da moda, não identificável através do cronometro, o *kairos* da moda não é passível de ser apreendido e a frase "eu estou neste instante na moda" (AGAMBEN, 2010, p. 68) inculca uma contradição: no instante mesmo do pronunciamento, o tempo já se foi, impossibilitando tal entendimento. O mesmo se dá com o contemporâneo. Assim, por extensão, dizer-se contemporâneo, segundo o conceito tradicional, é impossível: o agora acabou de passar, quando pronuncie a palavra *agora*.

Tentando responder à pergunta sobre como se tornar contemporâneo de algo ou alguém, Agamben afirma que aquele que "percebe, no mais moderno e recente, os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo" (AGAMBEN, 2010, p. 69). Isto é possível porque arcaico é o que está "próximo da *arké*, isto é, da origem" (AGAMBEN, 2010, p. 69). Mas esta origem não está situada num passado cronologicamente distante, "ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste" (AGAMBEN, 2010, p. 69).

Neste ensaio, Agamben está apontando para um caminho talvez mais fecundo, em que se pode pensar o contemporâneo enquanto uma experiência temporal diferenciada, que interrompe a cronologia do tempo, em vigor nos conceitos da teoria e da historiografia. No que diz respeito à literatura, tornar-se contemporâneo de um texto, de um poema, significaria, a partir do que foi dito no ensaio, alcançar uma tal aproximação em que o tempo do intérprete esteja em estado de *ruptura e soldagem*, em relação ao tempo do poema. Como seria essa ligação? Como seria essa separação? Há uma certeza: essa ligação e essa separação não podem ser cronológicas, pois a cronologia faz parte de uma outra acepção de

contemporaneidade e de uma outra experiência de tempo. O tempo do intérprete, então, deve-se identificar com um tempo primordial, e este só pode ser vivido pelo escuro do tempo, que lança sua luz de sombra sobre o passado. É necessário buscar a arké dos tempos e produzir, assim, uma descontinuidade, desomogeneidade entre os tempos.

Agora, o desafio será tornar contemporânea, a leitura. Contemporânea dos poemas de Carlos Drummond. Contemporânea do CXXXIIP, de Dante. O primeiro passo será dado em direção a uma aproximação da *A Máquina do Mundo*. A pergunta inicial que pode guiar o percurso é: em que medida é possível uma contemporaneidade com o personagem do poema AMM? O quão contemporâneo nos é o personagem do poema? Qual é o grau de contemporaneidade que se pode assumir e alcançar na/com a leitura desse poema?

Para começar a forçar a abertura de um tempo que poderia nos levar à arké dos poemas, do seu tempo, vale mencionar alguns dados relevantes sobre os mesmos poemas que foram propostos à leitura.

A seção VI do livro *Claro Enigma*, denominada *A Máquina do Mundo*, possui dois poemas: o primeiro com o mesmo nome do título da seção e o segundo com o nome *RR*. Isto nos sugere a necessidade da leitura coordenada de ambos poemas, para a compreensão desta seção, como se os dois estivessem interligados. Sugerimos a hipótese de que esta seção poderia ser compreendida como um Canto e, na verdade, nada nos impede de executar esta interpretação. *A Máquina do Mundo* será considerada, assim, o sexto e último Canto de *Claro Enigma*.

Executando o levantamento formal de contar estrofes e versos, é possível encontrar no poema AMM trinta e duas estrofes, cada uma com três versos. A quantidade de estrofes nos leva ao número 32. A quantidade de versos que aparece no poema totaliza exatamente o número 96. Parece que o numeral 32 e o numeral 96 estão nos enviando à leitura do CXXXIIP. O número 32 estaria indicando o Canto XXXII, e o número 96, estaria indicando a parte da Divina Comédia (Inferno, Purgatório, Paraíso). Pergunta-se: o que poderia ser esperado de um relacionamento intertextual normal entre AMM e a *Dívina Comédia*? Seria mais comum relacionar o

poema com o Canto XXXIII do Paraíso, em que Dante contempla *a Trindade, a Divindade e a Humanidade conjuntas no Verbo*. Isto sim aproximaria ambos os textos pela sua temática (a contemplação do aparecimento da máquina que explica o mundo e a contemplação do divino).

No entanto, caso se entenda a quantidade de estrofes e versos que há no poema AMM (32 e 96), como um índice de *sombra*, tal como sugerido por Agamben, deveríamos ler o CXXXIIP. A *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, é dividida em três partes, *Inferno, Purgatório e Paraíso* e nas três partes encontramos um Canto de número XXXII. Se lermos CXXXIIP, será possível perceber uma complementaridade significativamente maior entre os textos.

Mas por que o Canto do Purgatório e não o do Paraíso, ou o do Inferno? O título do livro em que constam os dois poemas referidos é *Claro Enigma*; o nome da parte d'*Comédia* sugerida como fonte intertextual é o Purgatório; ambos sugerem uma posição medial: entre o claro e o escuro deve haver algo, o mesmo deve ocorrer entre o inferno e o céu. Há também algo interessante em relação ao número de versos do poema AMM: o número 96 possui final 6. A representação numérica do *nove* e do *seis* é idêntica, exceto a sua direção: 9 – 6. Nove são os estágios que devem ser superados por Dante no Purgatório: o primeiro é o antipurgatório; temos em seguida os sete círculos, que representam os sete pecados capitais; por fim, o último estágio é o paraíso terrestre. Temos o número nove. O número 9 é constituído por 3 partes de 3, ou seja, $3 + 3 + 3$. O número 6 é constituído por 2 partes de 3, ou seja, $3 + 3$. Isto pode nos levar a entender que o 6 nos indica ainda o segundo estágio da completude do 9: o seis só conseguiu chegar a sua segunda etapa, não foi até a terceira, que teria como representação o 9. Há outro caminho: se somarmos o número 9 e o número 6, teremos o numeral 15. Ao reduzir o quinze, somando o número 5 e o número 1 teremos, novamente, o número 6. Há ainda no poema AMM uma curiosa pontuação: seis são os pontos finais do poema. Além disso, e talvez mais importante, não encontramos nada que nos dissesse algo relevante no Canto XXXII, do Inferno nem no Canto XXXII do Paraíso d'*Comédia*. O mesmo não pode ser dito a respeito do CXXXIIP. Parece-nos surpreendente a relação entre o Canto e o poema citado.

Uma outra coincidência com o número 32 pode ser observada através da composição das estrofes dos poemas presentes na sexta seção do livro *Claro Enigma*. A quantidade de versos que compõem cada estrofe do primeiro poema

(AMM) equivale ao número 3 (são tercetos), ao passo que a composição do segundo poema (RR) se constitui, por dísticos, que nos leva ao número 2. Assim, considerando necessária a leitura dos dois poemas conjuntamente, teremos a representação do 3 associada ao 2, em que unindo o 3 e o 2 teremos 32, novamente.

O segundo poema que consta da seção *A Máquina do Mundo* é RR. Ele possui vinte e duas estrofes com dois versos cada. Somando a quantidade de estrofes que possuem os dois poemas juntos (AMM e RR), encontramos cinquenta e quatro estrofes. Temos aí o número 54. O livro *Claro Enigma* possui um total de 42 poemas (somando 4 e 2, temos o 6). Poderíamos sugerir uma leitura mais atenta do período compreendido entre as estrofes de número 42 e 54 do CXXXIIP. Porém, ocorre que ele vai até a estrofe 53. A diferença numérica equivale a 1, como se houvesse a necessidade de dar mais um passo, após a leitura do CXXXIIP, o que nos levaria ao RR. Mas, se ainda fóssemos ao 32 e somássemos o 3 e o 2, chegaríamos ao resultado 5. Para completar o seis ainda faltaria o 1. O mesmo ocorre com o 53: $5 + 3 = 8$ (falta 1 para o 9). De qualquer forma, encontramos uma revelação intrigante entre as estrofes 42 e 53, que aproxima muitíssimo o CXXXIIP ao poema AMM.

Apesar disso, há ainda alguns pontos a serem esclarecidos e considerados sobre o segundo poema, RR. Qual a relação que poderia haver entre AMM, RR e CXXXIIP? Com esta intriga inicial, iniciamos uma investigação sobre a possibilidade de haver alguma igreja em Itabira que possuísse um relógio ou algo que remetesse a leitura a alguma informação temporal. Começamos a procurar as igrejas de Itabira. À época em que Drummond escreveu o livro, entre 1948 e 1951, havia na cidade duas igrejas que possuíam em sua fachada um relógio: a Igreja Nossa Senhora da Saúde, construída entre 1823-1848, e a Igreja Matriz do Rosário, contruída em 1826. Não conseguimos saber muito sobre a Igreja Nossa Senhora da Saúde, pois quando fomos visitar a cidade e investigar alguma possível relação entre o poema RR e as igrejas, ela estava fechada.

Sobre a Matriz do Rosário descobrimos que em 1970 teve de ser demolida, posto que houve o desabamento de uma parede lateral, comprometendo sua estrutura. Vale a pena reproduzir esses dados históricos que revelam o que os cidadãos pensaram sobre o desastre:

[...] na madrugada do dia 09-11-1970, uma das paredes laterais da antiga Matriz desabou e uma de suas torres sofreu avarias causando riscos de desabamento. Foi então que toda ela teve que ser demolida de modo brusco, o que foi motivo de consternação entre os itabiranos. Segundo pessoas da época, o desabamento seria castigo divino, pois dois dias antes o bispo Dom Marcos Noronha teria pedido renúncia do cargo. Porém, uma outra versão declara que a infiltração tomava conta das paredes e que elas desabaram após longo período de chuvas na cidade.⁵

No lugar da Igreja Matriz do Rosário foi construída a atual Catedral da Nossa Senhora do Rosário. Desta forma, a igreja foi reconstruída. No Canto XXXIII do Purgatório, ocorre a profetização da restauração do *carro*, representação da igreja, destruído no CXXXIIP. É o que se vê nas estrofes 12 a 14, pelas palavras de Beatriz:

A caixa, que a serpente há devastado,
Já foi: de Deus castigo aos criminosos
Ser não pode por sopa obliterada.

Não faltarão herdeiros cuidadosos
Da águia que ao carro as suas plumas dera,
E o tornou monstro e presa aos cobiçosos.

Vejo o porvir e a voz minha assevera
O que propínquos astros anunciam:
Nada os estorva, nem seu curso altera.

Considerar essa relação como coerente obriga também a pensar que Drummond ao criar seus dois poemas estivesse profetizando a queda da Igreja Matriz em 1970. Não é impossível uma leitura do poema que privilegie uma profecia. Porém, preferimos tomar outra direção, deixando aí uma sombra.

Mas como poderá ser solucionada a relação entre o Relógio e Igreja e o Rosário? Buscando conhecer algo sobre o terço através do qual se faz a oração do Rosário, descobrimos que ele possui um total de sessenta contas, além do crucifixo, que seria um elemento a mais no terço. O total de versos do CXXXIIP equivale ao número cento e sessenta, (cinquenta e três estrofes com três versos, totalizando cento e cinquenta e nove versos, mais um verso – todos os cantos são encerrados com estrofes de quatro versos, um verso a mais).

Rosário designa, noutro sentido a oração católica em honra à Santíssima Virgem Maria. Ao longo da história da arte muitos foram os pintores que retrataram o

evento da Coroação da Virgem Maria. Fra Angélico, Botticelli, Jean Hey, El Greco, Vasco Pereira Lusitano, Diego Velázquez são alguns pintores dos quais foram destacadas a representação da cerimônia, daquela que foi considerada a *Mãe* da Igreja Católica. Todas as obras que representam a coroação possuem elementos díspares, que as distinguem umas das outras. No entanto, algumas figurações são recorrentes.

A impressionante obra de El Greco possui duas versões, uma finalizada em 1592 e outra em 1605. A única diferença entre ambas é que na segunda versão o artista incluiu a presença dos seguidores de Maria, que aparecem logo abaixo de seus pés. Na primeira versão, seus pés são apoiados nas nuvens, enquanto que na segunda versão da obra, aparecem sete seguidores admirando e louvando sua coroação. O quadro de Botticelli apresenta seis anjos sustentando Maria enquanto recebe a coroa de Deus. Já o quadro de Jean Hey possui seis anjos de cada lado, mais dois coroando Maria; sete anjos de cada lado. No quadro de Lusitano, parece haver seis pequenos anjos sustentando o trono de Maria. A pintura de Velázquez apresenta o trono sendo sustentado por dois ramos de cabeças de anjos, cada um com dois anjos e mais dois outros anjos com seus corpos inteiros, totalizando seis anjos. Fra Angélico, em seu quadro, acrescenta não anjos, mas muitos seguidores de Maria. Antes da escadaria que leva ao grande altar em que Jesus se encontra coroando Maria, do lado direito, existem algumas mulheres, do lado esquerdo, é possível identificar sete homens.

Em algumas obras, é possível encontrar o número 6, em outras o 7. Pode parecer que, tudo isso, todo esse levantamento de coincidências seja um movimento de ordenação, um trabalho racional necessário ao estabelecimento de uma coerência, ligando uma coisa a outra. Apesar disso, não foi essa a nossa pretensão. De outro lado, pode ser que todos esses eventos ocorridos, cada qual em seu tempo, possam estar unidos de alguma maneira. Agamben fala em seu ensaio: "É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse faxo de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora." (AGAMBEN, 2010, p. 72) Estaria esta pesquisa em consonância com esta fala? Estes eventos poderiam estar ligados por uma *sombra* de intimidade que viria a explicar a sombra presente nos poemas? Estaríamos, com tudo isso, revelando a *arké* íntima dos poemas? Ou, fazendo nada mais que

superinterpretações? Sobre essa origem, Agamben afirma o seguinte.

Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque as formas mais arcaicas parecem exercer sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está contida no imemorial e no pré-histórico. (AGAMBEN, 2010, p. 70)

Sinceramente, não tivemos essa intenção de modo consciente, mas fomos levados por esse fluxo, esse encaminhamento.

Mas a história da Igreja não terminou. A partir das duas Igrejas que possuíam relógios em sua fachada, não foi possível encontrar uma vinculação entre os textos. Apesar disso, descobrimos em Itabira uma outra igreja chamada Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, construída em 1770, sendo assim a mais antiga. Sua estrutura é toda de madeira. Quando chegamos a entrada da Igreja, não tínhamos nenhuma expectativa de encontrar qualquer indício de sentido que promovesse alguma coerência. Quão grande foi a surpresa, quando ao sentar em um dos bancos, tornou-se possível contemplar o forro do teto entre a capela-mor e a nave! Uma pintura do mestre Manoel de Ataíde: uma versão da Coroação da Virgem. Faltaria resolver o problema do Relógio. Por que o título do poema é *Relógio do Rosário*?

No poema RR, até o verso 25, nada é dito explicitamente sobre tempo e sua medida. Apesar disso, fica subentendida uma experiência temporal distinta da contagem habitual do tempo. Ocorre um acontecimento subitâneo que sugere uma experiência divina do tempo: “Era tão claro o dia, mas a treva/do som baixando, em seu baixar me leva” (versos 1 e 2). E a partir desse roubo temporal avassalador, toma-se ciência, nessa visualização, de uma dor profunda, de um “choro pânico do mundo” (verso 4). Esta dor é caracterizada como dor primeira, gravada em “plano dionisíaco” (verso 8), é dor individual e também um *selo afrodisíaco*, que se converte “em mil pequenna dor” (verso 14), “dor de tudo e de todos, dor sem nome” (verso 17), dor “do tempo que há de vir, das velhas eras!” (verso 26).

Parece-nos, que esta dor trata do pecado original. Logo após o verso 26, inicia-se, nos versos 27 e 28, uma inquirição, opondo a *dor* ao *amor*:

Não é pois todo amor alvo divino
e mais aguda seta que o destino?

Não é motor de tudo e nossa única
Fonte de luz, na luz de sua túnica?

A pergunta é meramente retórica, pois a resposta já está contida e dada na pergunta. Sim, é o “amor que elide a face...” (verso 31), mas, ele “não nos explica” (verso 33). O amor, em sua natureza mesma, contém já desde sempre um grau de impureza e ainda de dor (versos 33 a 36):

[...] E nada basta,
nada é de natureza assim tão casta

que não macule ou perca sua essência
ao contato furiosa da existência.

Numa tentativa de reunião, que faça com que todas essas obras estejam ligadas, que de alguma maneira estejam secretamente ligadas neste compromisso, pode nos servir a impressionante visão e leitura do CXXXIIP. Gustave Doré ilustrou esse Canto, destacando exatamente a transformação da carruagem em um *drago* de sete cabeças. É curiosa a semelhança da disposição que Gustave ilustrou o Canto em questão, se comparado com a maioria das obras plásticas destacadas sobre a Coroação de Maria. Há uma íntima relação entre elas, principalmente com a obra de Greco.

Todos esses dados, de alguma maneira promovem uma aproximação entre os três textos (AMM, CXXXIIP e RR). Para que seja possível uma leitura, onde os três estivessem imbricados, seria necessário um fio condutor que os ligasse entre si. Nossa hipótese é a seguinte: a leitura começa com o poema AMM. Nele o personagem narra um acontecimento. O poema inicia como se muito já houvesse ocorrido antes do tempo do acontecimento: o poema começa com a conjunção coordenativa aditiva e, sugerindo um tempo decorrido anteriormente. Ao longo do poema a conjunção é repetida 24 vezes (somados esses números, temos, novamente, o número 6) para ligar orações coordenadas, fora as vezes em que aparece para ligar adjetivos e adjuntos. O acontecimento que se dá é o surgimento da máquina do mundo; ela oferece a explicação da vida e de "tudo o que define o ser terrestre/ou se prolonga até nos animais/e chega às plantas [...]e o absurdo original e seus enigmas" (versos

55 a 61). Ao longo da vida do personagem, diga-se, de uma longa vida, um longo percurso, uma grande viagem, o personagem do poema vem procurando esse "nexo primeiro e singular" (verso 44) e não encontra. Trajetória semelhante àquela empreendida por Dante, na *Divina Comédia*, em que busca sua purificação e o encontro com sua amada, Beatriz, aquela que traz beatitude. No entanto, o personagem ao se deparar com a máquina, rejeita-a e segue "vagaroso, de mãos pensas." (verso 96).

Um ponto que liga AMM ao RR parece estar presente no caráter inconcluso do poema AMM. Faz todo sentido ficar de mãos vazias e baixas no fim do poema. Isto demonstra a busca incessante pelo conhecimento, um incansável refazimento da vida, o que se apresenta inteiramente de acordo com as propostas filosóficas do existencialismo, pensamento em voga à sua época. Porém, assumindo a relação entre o poema e a *Divina Comédia*, o poema não acabaria no verso 96, parece haver aí uma continuidade. O poema de Drummond sugere nas duas últimas estrofes a continuidade da caminhada, "avaliando o que perdera":

A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.

Parece que a trajetória do poeta não termina aí; à primeira impressão fica um vazio desolador. É possível interpretar este final como algo estritamente consonante com o existencialismo. Porém, se formos ao CXXXIIP, vê-se uma complementaridade. O acontecimento esperado por Dante é a aparição de Beatriz, que irá conduzi-lo ao Paraíso. Beatriz aparece divinamente e absorve a atenção de Dante. Quando de repente, o carro, representação da igreja e a árvore, representação do conhecimento, são atacados por uma águia. A primeira investida destrói a árvore. Isto podemos observar nas estrofes 37 e 38 do CXXXIIP:

Dos etéreos confins arremessado,
Não rasga o raio à densa nuvem, o seio,
Com tanta rapidez precipitado,

Como da alta ramada pelo meio,
Córtice, fronde, flores destruindo,
O pássaro de Jove irado veio.

O segundo ataque da águia acerta em cheio o carro, a Igreja, e deixa parte da plumagem cair no carro. Neste momento ocorre uma transformação no carro, observáveis nas estrofes 47 e 48.

Timão e rodas vestem-se igualmente
Tão presto, que um suspiro vem lançado
À flor dos lábios menos prontamente.

Daquele plaustro santo, assim mudado,
Nos ângulos cabeças irromperam,
Três no timão e uma em cada lado.

Essas, como as de boi, armadas eram;
Uma só ponta as quatro guarnecia:
Monstros iguais já nunca apareceram.

Após ser atacado, o carro (Igreja) dá lugar a um dragão, que é controlado por um gigante. Na última estrofe do canto, O gigante dirige o monstro a se recolher na escuridão da floresta, escondendo sua prostituta.

No ciúme e na ira, que o inflamava
Desprende o carro e à selva o vai tirando,
Que depressa aos meus olhos ocultava
A prostituta e o novo monstro infando.

Aqui, a semelhança à máquina do mundo pode ser mera coincidência. Mas a relação é bastante plausível. Vale lembrar, no poema de Drummond, o instante em que a máquina é recusada, nos versos 93 e 94 "e a máquina do mundo, repelida,/se foi miudamente recompondo,". Assim como o gigante leva o carro para se esconder na escuridão da floresta, a máquina *miudamente* se recolhe, torando à *escuridão vinda dos montes*.

O que vem a seguir, após a avaliação do viandante do AMM, são os 22 versos do RR, que põem o amor como "motor de tudo e nossa única/fonte de luz" (versos 29 e 30).

Está, neste encaminhamento de leitura, uma tentativa de experiência de tempo efetivamente arquetípica, que houvesse feito a arké se revelar, e o claro enigma ser decifrado? Teria a leitura conseguido realizar uma aproximação contemporâneo do tempo da obra, alcançando, assim a *exigência* proposta por Agamben? Teria conseguido enxergar a luz do escuro do presente "que procura nos alcançar e não pode fazê-lo" (AGAMBEN, 2010, p. 65)? Teríamos experimentado uma tal descontinuidade temporal, que supostamente nos lançaria num tempo primordial, *desomogeneizado!* Teríamos conseguido comparecer ao encontro secreto, ao qual "se pode apenas faltar" (AGAMBEN, 2010, p. 65)?

A experiência de tempo e leitura aqui propostas não possuíam por intenção *provar* uma íntima relação entre esses textos. Nem, muito menos, desvendar o escuro do mistério, do enigma. A tarefa se apresentou apenas como uma humilde tentativa de enxergar uma luz, ainda que ingene e que não se pode enxergar, mas que se fazia ver em alguns momentos, de algum modo. É preciso ainda avaliar e refletir sobre esse escuro que se deu, essa luz que se ofuscou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

ACHCAR, Francisco. *A rosa do povo & claro enigma: roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. 2ª Reimpressão. Chapecó: Argos, 2010.

AGOSTINHO, Santo. Confissões. In: *Confissões; De magistro*. Tradução de José Oliveira Santos, Ambrósio de Pina e Ângelo Ricci. São Paulo: Abril Cultura, 1980. (Coleção Os Pensadores)

ALIGHIERI, Dante. *Divina comédia*. Tradução de J. P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Martins Claret, 2002.

ALIGHIERI, Dante. *The Divine Comedy of Dante Alighieri*. Volume 2 - Purgatorio. Edited

and Translated by Robert M. Durling. Oxford University Press, 2003.

ALIGHIERI, Dante. *Divine Comedy – Purgatorio*. Translated by Henry Wadsworth Longfellow. Creative Commons, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964.

CAMILO, Vagner. *Da Rosa das Trevas a Luz do Rosário: Claro Enigma*. In: *Da rosa do povo à rosa das trevas: classicismo, melancolia e cosmovisão trágica na lírica de Drummond*. Campinas, SP: [s.n.], 1999. (Tese de doutoramento - UNICAMP)

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

TONETO, Diana Junkes Martha. *O relógio do Rosário anuncia A máquina do mundo: Haroldo de campos relê Drummond*. In: *Revista Letras de Hoje*. Volume 46, nº 2. Porto Alegre, 2011, pp. 13-21.

SITES CONSULTADOS

BOTTICELLI, Sandro. *A coroação da virgem*. Disponível no endereço: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Botticelli,_incoronazione_della_vergine.jpg>. Acesso em: 09 de dezembro de 2011.

GRECO, El. *A coroação da virgem*. Disponível no endereço: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coronacion_de_la_Virgen.jpg>. Acesso em: 09 de dezembro de 2011.

GRECO, El. *A coroação da virgem*. <<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-coronacion-de-la-virgen/>>. Acesso em: 09 de dezembro de 2011.

HEY, Jean. *Coroação da virgem*. Disponível no endereço: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_von_Moulins_006.jpg>. Acesso em: 09 de dezembro de 2011.

LUSITANO, Vasco Pereira. *A coroação da virgem*. Disponível no endereço: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Coroacao_da_Virgem_de_Vasco_P_Lusitano.jpg>. Acesso em: 09 de dezembro de 2011.

PORTAL DE ITABIRA. Disponível no endereço: <<http://www.vivaitabira.com.br/viva-turismo-lazer/VisualizaConteudo.php?IdConteudo=172>>. Acesso em: 09 de dezembro de 2011.

TROSINI, Guido di Pierrô. *A coroação da virgem*. Disponível no endereço: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_078.jpg>. Acesso em: 09 de dezembro de 2011.

VELÁZQUEZ, Diogo. *A coroação da virgem*. Disponível no endereço: <http://sumateologica.files.wordpress.com/2011/03/diego_velazquez_coroacao_virgem.jpg>. Acesso em: 09 de dezembro de 2011.

¹ Este texto é o resultado de uma reflexão iniciada no primeiro semestre de 2009, numa disciplina do curso do Mestrado, do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, que foi apresentada no curso de extensão da mesma instituição no primeiro semestre de 2011.

² **Fábio Galera** é licenciado em Letras (UNESA), graduando em Filosofia (UFRJ), especialista em Literatura Infante-juvenil (UNESA) e em Educação Especial (UNIRIO), mestre em Ciência da Literatura (Poética - UFRJ), mestrando em Estética e Filosofia da Arte (UFF), doutorando em Ciência da Literatura (Poética - UFRJ) e professor de Teoria da Literatura na Faculdade de Letras da Fundação Técnico Educacional Souza Marques. E-mail: fabiogalera@ufrj.br; fabiogalera@ig.com.br.

³ Daqui em diante o poema *A Máquina do Mundo* será referido como AMM, o poema *Relógio do Rosário* será RR e o *Canto XXXII* do Purgatório será mencionado como CXXXIIP, respectivamente, por motivo de economia de espaço.

⁴ Não será objeto desta reflexão promover uma aproximação entre as considerações sobre o tempo, desenvolvidas por Santo Agostinho, no Livro Décimo Primeiro das *Confissões* e o que desenvolve Giorgio Agamben, em seu ensaio. Porém, vale indicá-la como possível fonte para a discussão sobre a concepção do contemporâneo desenvolvida por Giorgio Agamben.

⁵ Informação retirada do site oficial de Itabira, cidade natal de Carlos Drummond, conforme referências bibliográficas.