

A máquina do mundo e a árvore da vida: alegorias da origem na literatura e no cinema

*The world's machine and the tree of life: the source allegories in
literature and cinema*

Alessandra Cristina Valério
UNIOESTE

Resumo: A cosmogonia consiste numa tentativa de explicar a origem do mundo e do universo, decalcando as suas leis intrínsecas, revelando a dinâmica de seu movimento. Há muito tempo, as mais diversas narrativas cosmogônicas (mitológicas, religiosas e científicas) buscam deslindar a genealogia da existência. Entretanto, as explicações sobre a gênese mais do que proporcionar respostas definitivas sobre nossas origens revelam as diferentes visões de mundo do homem em seu trânsito histórico e, principalmente, os conflitos gerados pelo embate de divergentes concepções como a científica e a religiosa. A arte, sensível a esses desdobramentos, capturou em diversos momentos esses conflitos ontológicos e, buscando dar-lhes uma dimensão estética, muitas vezes, forneceu dispositivos cognitivos alternativos aos da ciência e da religião para a compreensão das questões humanas mais aflitivas. Nessa perspectiva, este artigo visa, numa abordagem comparada, compreender a forma pela qual a linguagem artística reelaborou o conflito humano relativo à origem do universo por meio da apropriação de alegorias cosmogônicas de ordem científica e religiosa. Para tal, foram eleitas as alegorias da “máquina do mundo” a partir da releitura de Haroldo de Campos em *A Máquina do Mundo Repensada* (2000) e da “árvore da vida” no filme homônimo *A árvore da Vida* (2011) de Terrence Malick.

Palavras-chave: Alegoria. Cosmogonia. Literatura. Cinema.

Abstract: *The cosmogony is an attempt to explain the origin of the world and the universe, pointing its intrinsic laws, revealing the dynamics of their movement. Long time ago, the most diverse cosmogonic narrative (mythological, religious and scientific) seek to unravel the genealogy of existence. However, the explanations about the genesis, more than provide definitive answers about our origins, reveal the different worldviews of man in his historical passage and especially the conflicts generated by the clash of divergent views as scientific and religious. Art, sensitive to these developments, captured at various moments these ontological conflict and seeking to give them an aesthetic dimension often provide alternative cognitive devices to science and religion for understanding the most serious human affairs. From this perspective, this article aims from a comparative approach, understanding the way in which the artistic language reworked human conflict on the origin of the universe through the appropriation*

*of the cosmogonic allegories of scientific and religious order. For this, were elected the allegories of the "world machine" from the reading of Haroldo de Campos in the novel *A Máquina do Mundo Repensada* (2000) and from the "tree of life" in the eponymous film *A árvore da vida* (2011) by Terrence Malick.*

Keywords: *Allegorie. Cosmogonic. Literature. Movies.*

A cosmogonia consiste numa tentativa de explicar a origem do mundo e do universo, decalcando as suas leis intrínsecas, revelando a dinâmica de seu movimento. Há muito tempo, as mais diversas narrativas cosmogônicas (mitológicas, religiosas e científicas) buscam deslindar a genealogia da existência: “Dos cantos de rituais ancestrais até as equações matemáticas que descrevem flutuações energéticas primordiais, a humanidade sempre procurou modos de expressar seu fascínio pelo mistério da Criação” (GLEISER, 1998, p.11). Entretanto, as explicações sobre a gênese mais do que proporcionar respostas definitivas sobre nossas origens revelam as diferentes visões de mundo do homem em seu trânsito histórico e, principalmente, os conflitos gerados pelo embate de divergentes concepções como a científica e a religiosa. A arte, sensível a esses desdobramentos, capturou em diversos momentos esses conflitos ontológicos e, buscando dar lhes uma dimensão estética, muitas vezes, forneceu dispositivos cognitivos alternativos aos da ciência e da religião para a compreensão das questões humanas mais aflitivas.

Nessa perspectiva, este artigo visa, numa abordagem comparada, compreender a forma pela qual a linguagem artística reelaborou o conflito humano relativo à origem do universo por meio da apropriação de imagens cosmogônicas de ordem científica e religiosa. Para tal, foram eleitas as alegorias da “máquina do mundo” a partir da releitura de Haroldo de Campos em *A Máquina do Mundo Repensada* (2000) e da “árvore da vida” no filme homônimo *A árvore da Vida* (2011) de Terrence Malick.

O conceito de alegoria na modernidade que norteia esta análise está ancorado nos postulados de Benjamim em *A origem do Drama Barroco Alemão* (1984). Pensada no âmbito da filosofia da linguagem, a alegoria é descrita pelo teórico como um processo de constituição de sentido que se funda numa relação de arbitrariedade entre a palavra e o mundo, orientada por um princípio de subjetividade: “Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância” (BENJAMIM, 1984, p.124). Nesse sentido, pode-se relacionar a alegoria com o signo linguístico, já que no mundo histórico as “coisas” deixaram de ter sentido em si próprias; o “nome” não “é” a coisa, e todos os elementos

que envolvem a linguagem: as coisas, as palavras e o intérprete encontram-se, inevitavelmente, submersos em historicidade. Por conseguinte, o significado alegórico resulta da relação subjetiva entre signo e coisa, projetando o lastro da subjetividade subjacente a todo sentido no mundo histórico.

Diferentemente do símbolo, que remonta um sentido massivamente cristalizado, unitário e legitimado e por isso dispensa a subjetividade na interpretação, a alegoria aponta para a descontinuidade, para o sentido histórico que não admite a transparência, mas tem na heterogeneidade seu princípio constitutivo. Baseada no duplo princípio de subjetividade e historicidade, reciprocamente implicados, a alegorização ocorre essencialmente como fragmentação: "na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue" (BENJAMIN, 1984, p. 198). As leis que presidem à construção alegórica são as da dispersão, a da separação, leis que destroem e fragmentam a unidade. Tudo o que passa pelo olhar alegórico se transforma imediatamente em fragmento e em ruína, rejeitando qualquer ideia de totalidade.

O gesto alegórico retira o fragmento de seu contexto original e o reorganiza em novos e diversos contextos. Por meio desse procedimento desdobrado de descontextualização e recontextualização, o alegorista sugere que o sentido atribuído ao fragmento na nova rede de conexões não é original ou inato, mas sim arbitrário. Nesse sentido, Peter Burger (1987, p.131-132), ao decompor as etapas do gesto alegórico, indica como primeiro passo, invariável, a fragmentação e descontextualização, pois o alegorista extrai um elemento do seu meio original, isolando-o e despojando-o da sua função inicial: "o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido" (BENJAMIN, 1984, p. 205). O procedimento permite verificar o invólucro histórico de sentido que envolve a trajetória alegórica, fazendo com que olhar analítico se volte ao passado e constate a presença da temporalidade heterogênea e múltipla latente na alegoria. Desse modo, a construção de sentido alegórico pode ser tomada como um modo recordação e reconstituição da memória. Por meio dessa recordação, a alegoria resgata os objetos da transitoriedade neles produzidos pela perda de seu sentido original, ou seja, "a vista da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria" (BENJAMIN, 1984, p. 246-247).

Logo, pode-se afirmar que a alegoria subsiste mais na forma, no significante enquanto o conteúdo provém de um resgate histórico, de um gesto desdobrado e simultâneo do autor de

recuperaçãodo passado sempre com vistas no presente, no agora. Desse modo, compreender as alegorias “máquina do mundo” e “árvore da vida” implica conhecer os modos pelos quais as obras que as incorporaram recriaram a tradição e atualizaram os sentidos históricos subjacentes.

A máquina do mundo repensada

O poema do tradutor e poeta concretista Haroldo de Campos é formado por 152 estrofes mais uma coda de verso único, todo ele composto em "terza rima". Esta forma tornou-se famosa a partir de Dante na *Divina Comédia*. Ela é constituída de versos decassílabos com esquema rítmico aba/bcb... nxn/n e, segundo Pécora (2000, p.32), “suas principais virtudes são o transporte contínuo da rima que cria, sucessivamente, expectativas para o seu remate na estrofe seguinte - e, além disso, a forte pontuação lógica de cada uma delas”. Para Toneto (2008), a terza rima também remete ao movimento incessante de busca do passado e concretização do presente, amarração no agora uma vez que estabelece um contínuo ir e vir com vistas no devir. E ainda em relação à linguagem:

Toda a organicidade do texto define-se pela extrema plasticização da linguagem, pelos jogos sonoros, erudição e refinamento do léxico, pela reinvenção da tradição. São frequentes as elipses e as bruscas interrupções dos versos. O trabalho fônico desenha uma multiplicidade de rimas que se reiteram, combinando-se de formas diversas, como o movimento de um caleidoscópio: o novo a partir do já existente, rotacionando signos palpáveis pelo corpo do poema-máquina, pela corporalidade densa da escritura (TONETO, 2008, p.70).

A obra é ainda estruturada em três cantos: o primeiro, referente a um "ciclo ptolomaico", que apresenta 40 estrofes; o segundo, alusivo à "relação" da evolução da física de Galileu a Einstein, com 39 estrofes; e o terceiro que retrata a "gesta do cosmos" ou, mais especificamente, a hipótese do Big Bang, para o qual se reserva quase uma outra metade do poema, com 73 estrofes, mais a coda de um verso.

No canto I, Haroldo retrata a forma pela qual poetas tão distintos como Dante, Camões e Drummond apresentaram em seus poemas o contato do homem com um saber incomum, sublime e total, veiculado pela contemplação da totalidade da criação. A alegoria da “máquina do mundo” surge, nesse canto, como modo de representação da totalidade celebrada por Camões, em *Os Lusíadas*, e, posteriormente, retomada por Drummond, na temática do poema “A máquina do mundo”. Desse modo, a alegoria da máquina do mundo se constitui numa tentativa

decompreensão do universo, por meio da relação mítica entre o homem e a divindade desde a Antiguidade, conservando-se, como se verá pela leitura do poema, nos paradigmas científicos.

Já no canto II, a alegoria aparece imbricada com a história da ciência moderna. Aqui, o autorreconta como as teorias físicas primordiais da modernidade teriam estremecido as concepções de mundo antigas, implicadas, também, nas representações de Dante e Camões, tornando obsoletas as teorias cosmológicas que serviram de base para estas representações. A visão dantesca e a camoniana baseiam-se em uma visão de mundo ptolomaica, que advém das ideias aristotélicas, amplamente usadas pela Igreja (GLEISER, 2006, p. 65). Haroldo de Campos segue detalhando como a física de Newton e o determinismo de Laplace tornaram a figura da “máquina” o principal paradigma de representação da totalidade revelado pela ciência moderna. O autor procura elucidar ainda como é que a física contemporânea teria contribuído para que este modelo de mundo fosse substituído pelo modelo do *Big-Bang*, na medida em que os cientistas atuais passaram a questionar o privilégio antes concedido aos padrões de cientificidade estabelecidos pela mecânica newtoniana e pela matemática antiga.

46. 1 .Espaço afora centelhando irruentes
2. ninguém fala hoje em dia em maquinaria
3. do mundo concentrando continentes

Segundo Toneto (2008), pode-se afirmar que a primeira parte do poema representa o passado, o diálogo com o cânone para a compreensão do presente; a segunda, o futuro. Para realizar a travessia do Canto II, “será necessário ser absolutamente novo, será necessário navegar outros mares, deixar-se levar pelo acaso e pela aventura e, possivelmente, por outros poetas” (TONETO, 2008, p. 118). Desse modo, a questão da origem *ultrapassa o signo* e vai “ao céu”, por isso a saga, a partir da estrofe 41, é ascensional: olhando para o céu e deixando-se guiar pela agnose que o movimenta, “o poeta vence a lei da gravidade do seu próprio texto, que talvez procure prendê-lo à literatura, e viaja para o espaço, levando o cânone junto com a pulsão de perquirir e de desbravar fronteiras” (TONETO, 2008, p.119).

No Canto III, o poeta remata o relato iniciado nos Cantos I e II e passa a refletir acerca das visões de mundo com as quais se defrontou. A terceira parte de *A máquina do mundo repensada* (2000) resume-se nas indagações do eu-lírico diante do mundo observado e de seus mistérios, quando chega, provisoriamente, ao fim de sua caminhada. Desse modo, ergue-se até um mirante imaginário para observar a gesta do universo que se abrirá perante seus olhos e, partir de então, sua voz ganha mais autonomia. As perquirições, feitas a partir da experiência vivida nos cantos anteriores, buscam respostas para as suas próprias dúvidas. No canto III, fica mais clara a

analogia latente no texto entre a “máquina do mundo” e a “máquina do poema”, considerando também que o enigma poético é o processo criativo. Ou seja, o poeta busca a compreensão da genealogia do universo porque, por meio dela, possa entender, enfim, a origem da palavra poética. Assim a gesta do universo é também a gesta da palavra, o eco ouvido pela explosão do Big-Bang podem remeter as múltiplas vozes poéticas que ressoam da tradição e de um passado que ressurgem inteiramente novo, relido pelo presente. A constituição da palavra do poeta se dá assim, de modo palimstético, criando o novo a partir do velho, escrevendo presente sobre a escrita da tradição.

A árvore da vida

O filme *A árvore da vida* (2011) do diretor Terrence Malick organiza uma reflexão cosmogônica centrada na alegoria religiosa homônima que corresponde à “árvore do conhecimento” cujos frutos foram proibidos de ser consumidos pelo homem, na narrativa bíblica do gênesis. O filme é aparentemente irregular, descontínuo, optando pela não-linearidade temporal e prescindindo de conexões lógicas de causalidade. Sua apresentação é organizada em uma estrutura poética, cujas relações entre os fatos são captadas de forma estética, por meio de associações imagéticas, rítmicas, sonoras, e conceituais, mas sem afirmações diretas e rigores silogísticos. Devido a essa estrutura não convencional, o filme recebeu a Palma de Ouro em Cannes (2011), mas foi rejeitado por grande parte do público.

A obra de Malick pode ser apreendida em três momentos aparentemente autônomos, mas que se relacionam numa cosmogonia totalizadora. Trata-se, num primeiro momento, do resgate memorialístico de Jack, filho mais velho dos O'Brien, uma família americana típica dos anos 50. Confrontado pela morte do irmão mais novo, Jack adulto mergulha no passado, no universo das tensões familiares, buscando compreender como assimilara os valores conflitantes do pai e da mãe. Jack mantinha uma relação ambígua no limiar do amor e do ódio com o pai, de quem dependia, mas cuja aspereza o exortava. Os ensinamentos do pai, em confronto com os da mãe, ensinavam ao garoto o valor da força, da esperteza e da determinação. Pode-se dizer que o leque valorativo do pai corresponde aos valores humanísticos e individualistas que gozam de amplo prestígio e são os fundamentos da sociedade norte-americana. O livre-arbítrio, o poder das escolhas, a força do indivíduo em detrimento do coletivo são o baluarte da visão de mundo que o pai se esforça para repassar a Jack. Já a mãe tenta lhe ensinar o caminho da Graça, das forças supra-individuais, da solidariedade, da caridade e da bondade, em suma, os valores religiosos.

Paralelo às indagações de Jack, Malick intercala belíssimas imagens da origem do mundo segundo a teoria do Big-Bang. A gesta do universo desde a grande explosão, passando pela formação das galáxias e a evolução das espécies é acompanhada de imagens poéticas e música sacra (“Lacrimosa 2” de Zbigniew Preisner que é um lamento pela perdição do homem e uma oração pedindo misericórdia). As temporalidades do cosmos e da memória de Jack são, então, convergidas para um ponto comum: um tempo-zero, uma espécie de apocalipse em que o protagonista adulto encontra o protagonista criança, pai, mãe e irmão morto são todos reencontrados num espaço em que não se distingue passado, presente e futuro, uma quarta dimensão. Tal dimensão pode remeter tanto para o depois da morte quanto para antes de tudo, é o conhecimento divino, sublime da árvore da vida, é a máquina do mundo aberta.

A máquina e a árvore: é possível haver ascese na agnose?

O primeiro ponto de diálogo entre as obras é sem dúvida a estrutura alegórica geradora de belíssimas imagens que tem como matriz as teorias da física contemporânea e a recuperação discursiva de outros artefatos pertencentes à tradição. Assim se *A máquina do Mundo Repensada* (2000) dialoga com as obras de Dante, Camões e Drummond, a *Árvore da vida* (2011) também resgata, no plano técnico, *A odisseia no espaço* (1968) de Stanley Kubrick, principalmente, pela opção de evitar a computação gráfica e preferir as imagens em alta definição ou obtidas a partir da manipulação de líquidos e substâncias químicas.

Mas é a teoria do Big-Bang a eleita pelo cineasta e pelo poeta que se encarregará de engendrar as imagens fundamentais e também é contraponto essencial para “quicá desenigme-se o dilema!” (CAMPOS, 2000, 42-3) ou ilumine a face escura e dramática da condição humana: “Luz da minha vida, eu procuro por você, minha esperança” (fala da mãe que atravessa a memória de Jack).

- 44.1 do primogênito estrondo inouvido
2. explodir que arremessa pó de estrelas
3. fervente caldo cósmico expandido



- 45.1. feito de fogo líquido ou daquelas
2. cristalfluidas nonadascomburentes
3. a resolver-se em sopa de parcelas

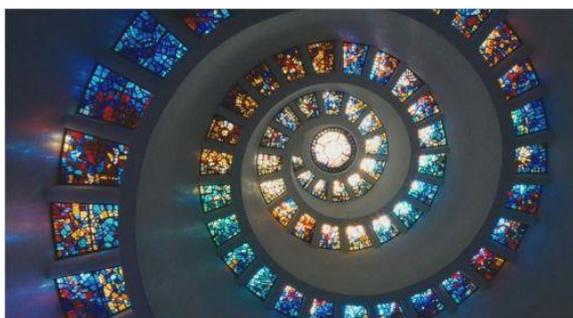


A teoria do Big-Bang, segundo Gleiser (1998) permitiu a descoberta de que o universo está em constante expansão. Isso levou os cientistas, a partir da década de 40, a darem um passo importante para a apreensão da totalidade do universo, uma vez que sabendo que o universo está em constante expansão é possível compreender como se originou e qual a trajetória percorrida. Até então, o homem só conseguia apreender alguns aspectos dessa totalidade. Contudo, a

compreensão da origem em si, do que ocorreu momentos antes ou depois da grande explosão cósmica não poderia ser circunscrita a experimentos e observações científicas, pois não haveria modos de se reproduzir tais condições iniciais do universo. Isso coloca em xeque o próprio estatuto da pesquisa científica que não tem como comprovar suas hipóteses.

O que o modelo do *big-bang* sinaliza é que, depois de séculos de crenças na ordem determinista, de um universo criado a partir de um demiurgo (inclusive para Newton, como severá), descobre-se o processo pelo qual foi criado, mas à sua compreensão não se tem acesso, pois o universo é dinâmico e instável e é um espaço contínuo; dada essa geometria e orquestração contínua do cosmos, ainda não há aportes da física suficientes para entendê-lo, para entender a sua gesta. As dúvidas tornaram-se maiores com os avanços dos estudos; descobriu-se que o processo de geração do universo é irreversível e está associado a um vácuo quântico, que é o estado de menor energia de um sistema; nesse estado fundamental, no lugar de uma singularidade, tem-se instabilidade engendrada pela grande explosão inicial (GLEISER, 1998, p. 390).

Assim, se a “máquina do mundo newtoniana” não pode mais explicar a confabulação do universo, tampouco a teoria contemporânea do Big-Bang parece eliminar todas as incertezas. De modo que, se no poema de Haroldo, como já dito antes, o canto III tem um aspecto ascensorial, de olhar para cima, para céu em busca de respostas outras, na película de Malick as tomadas do plano inferior para o superior que permeiam todo o filme parecem também apontar para a necessidade de se encontrar outros caminhos.



A figura da mãe aponta o tempo todo para o filho aquilo se esconde, que se oculta: seja o rosto por trás da cortina, o corpo por debaixo da roupa, o pássaro entre os galhos da árvore, o céu por entre as nuvens. O caminho da mãe se dirige para o transcendente, para a busca daquilo que não se entrega fácil, do conhecimento latente na natureza, aquilo que a cognição não apreende. Já o pai indica o chão, o terreno, a lógica, aquilo que se deve fazer com determinação e força para atingir o objetivo. O pai é racional, sua lógica é causal, determinista. Numa cena muito interessante, opai entra na igreja ensinando aos filhos o valor de se ter metas e tomar ações

coerente com os objetivos a ser alcançados e, paralelo ao seu discurso, está o sermão de Jó, proferido pelo padre, que enfatiza as ações divinas em detrimento da vontade humana, quebrando a lógica causal estabelecida pelo pai.

Mas se a voluntariedade humana é posta sob suspeita através da figura paterna, a fé e a religiosidade da mãe também são confrontadas com a perda do irmão de Jack. “Ele está nas mãos de Deus agora. Mas ele sempre esteve nas mãos de Deus”, é a fala da mãe quando recebe a derradeira notícia. Curiosamente, neste momento do filme, em que o homem se depara com o inexorável de sua finitude, é que se deflagram a cenas do Big-Bang, a teoria da infinitude do universo. A pergunta implícita é: Como seres finitos e limitados podem compreender a grandeza de um universo infinito?

A resposta de *A árvore da vida* (2011) é essencialmente religiosa, sugere a necessidade de transcendência, aponta para o céu. Já *A Máquina do Mundo Repensada* (2000) de Haroldo de Campos mostra um eu-lírico agnóstico:

41. 1 já quisera no límen do milênio
2. número três testar noutro sistema
3. minha agnose firmado do convênio

Assim, em detrimento do medo dantesco, da empolgação camoniana e do ceticismo de Drummond, Haroldo de Campos responde com acídia aos desafios cosmogônicos do terceiro milênio. Segundo Pécora (2000), a mística é essencialmente intelectual “que anuncia o “dom” ou “estigma” da “reflexão sem cura”; mesmo que possam produzir excessos como os que levem à busca de “pêlo em ovo” ou de “chifre na cabeça/ do cavalo”. E a grande questão que prevalece, nas palavras de Pécora (2000) “É possível haver ascese na agnose?” O último verso, a coda, parece responder provisoriamente a questão “O nexo o nexo o nexo o nexo o nex” (CAMPOS, 2000, 153.1). Nex significa morte ou fim em latim mas que na estrutura do verso remete novamente ao início, ou seja, a resposta pode estar na origem de tudo.

Considerações Finais

A “máquina do mundo” e a “árvore da vida”, como alegorias, representam duas grandes narrativas de explicação de uma grande questão humana: a das origens. Ciência e religião, embora tenham seguido caminhos distintos, tentaram e ainda tentam responder a agônica questão da gênese do universo, da existência de Deus. A arte, no caso, a poesia haroldiana e a película de

Malick servem de espaço mediador desses grandes conflitos, palco de encenação dos discursos opostos e de reatualização do drama.

Como vimos, a saída da poética de Haroldo de Campos aponta para a agnose, para a condição de ser eternamente autorreflexivo “sigo o caminho? Busco-me na busca?” (CAMPOS, 2000, 150.3) como estatuto irreversivelmente humano. Malick sugere um resgate religioso que contorne o racionalismo mecanicista e relativize o voluntarismo humano. Ambos situados no limiar do terceiro milênio, engendrando passados e construindo presentes para assim quem sabe pensar o futuro.

Referências

- BENJAMIM, W. *A origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1984.
BURGER, Peter. *Teoria de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.
CAMPOS, H. *A Máquina do Mundo Repensada*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
GLEISER, M. *A dança do universo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 1998.
DA VIDA, Árvore. Direção: Terrence Malick. Imagem Filmes. (EUA) 2011.
PÉCORA, A. Big Bang, Sublime e Ruína. In: MOTTA, L.T. *Céu Acima*: para um “tombeau” de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2000.
TONETO, D.M.J. *Convergências em A Máquina do Mundo Repensada*: poesia e sincronia em Haroldo de Campos. Tese de Doutorado. UNESP, 2008.

Alessandra Cristina Valério

Doutoranda em Estudos Literários (UNIOESTE), Mestrado em Letras - Linguagem e Sociedade (UNIOESTE), Graduação em Letras (UNIOESTE). É integrante do Grupo de Pesquisa *Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas diversas linguagens* e do Grupo de Pesquisa *Poéticas do Imaginário*.

Recebido em 20 de março de 2015.

Aceito em 10 de maio de 2015.