

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

**GUILHERME AUGUSTO BONINI**

**Teia de sentidos:**

**um olhar sobre a criação de Terrence Malick em *A Árvore da Vida***

**São Carlos**

**2018**

**GUILHERME AUGUSTO BONINI**

**Teia de sentidos:**

**um olhar sobre a criação de Terrence Malick em *A Árvore da Vida***

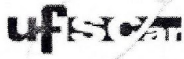
Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção de título de Mestre na Linha de Narrativa Audiovisual.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Josette Maria Alves de Souza Monzani

São Carlos

2018





**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

---

**Folha de Aprovação**

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Guilherme Augusto Bonini, realizada em 03/12/2018:

---

Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani  
UFSCar

---

Prof. Dra. Cristiane Passafaro Guzzi  
UNESP

---

Prof. Dr. Carlos Eduardo Ortolani Prado de Moura  
USP

Aos meus pais, Eduardo e Eliana por me apresentarem o cinema e, em especial, à Danielle que, ao meu lado, me acompanha nas artes que me dedico em realizar, pesquisar e vivenciar.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao meu mestre, que me guia pelas estradas do conhecimento em minha jornada diária. Segundo, à Capes que, através da bolsa de estudos, me possibilitou a realização deste estudo com a dedicação necessária.

Agradeço ao PPGIS, docentes e colegas, pelos ensinamentos e compartilhamentos durante todo o percurso de minha pesquisa.

Agradeço aos membros da banca, professores Cristiane Passafaro Guzzi e Carlos Eduardo de Moura pela disponibilidade, atenção, e contribuições inestimáveis.

Agradeço aos amigos que fiz nestes anos e, em especial, Gilmara e Mário, por contribuírem e enriquecerem meus conhecimentos durante todo o processo acadêmico.

Agradeço aos meus irmãos de trabalho Paulinho e Maurício, por estarem sempre presentes, dividindo alegrias e angústias, projetos e estudos, e por crescerem junto comigo.

Agradeço às minhas irmãs, Bili e Memis, por sempre me apoiarem em todas as minhas aventuras.

Por fim, agradeço à minha mestra orientadora, Josette Maria Alves de Souza Monzani, por acreditar em mim, por me dar oportunidade, espaço e direcionamento no caminho a essa trajetória, por me ensinar a ver o cinema para além do écran: pela alma. Sentido este que levarei por toda a vida.

*Que imagens e sons se apresentem espontaneamente aos seus olhos e aos seus ouvidos como as palavras ao espírito do literato.*

(Robert Bresson)

## Resumo

O presente estudo aborda um olhar analítico sobre o fazer criativo do diretor norte-americano Terrence Malick, os modos de materialização de seus recursos técnico-estilísticos (fotografia, som, montagem de planos, entre outras características) que proporcionam significados para além do conteúdo semântico de cinematografia. Como forma particular de construção de um filme, pensamos no modo como aqueles recursos configuram os personagens e suas ações, observando em como a dramaturgia é pensada através da bibliografia disponível, no intuito de problematizar quais são as possíveis potências implicadas na criação de um estilo próprio de dramaturgia no cinema contemporâneo norte-americano. Pelo ponto de vista do observador, buscamos promover significações que emergem da interação entre a imagem e o som, questionando em que medidas tal relação é capaz de articular uma unidade através da fragmentação discursiva presente na obra *A Árvore da Vida*, (2011), nosso objeto de estudo. Neste filme, a narrativa não contém uma ordem lógica factual, e sim descontínua, por se apresentar de forma passível de ser entendida como fragmentada. Tal característica contingente transgride a estruturação clássica de dramaturgia e abre espaço para certa similaridade ao universo surrealista.

Palavras-chave: Fragmentação narrativa, Analogia, Terrence Malick, *A Árvore da Vida*.

## Abstract

The present study addresses an analytical look at the creative work of American director Terrence Malick, the modes of materialization of his technical-stylistic resources (photography, sound, assembly of plans, among other characteristics) that provide meanings beyond the semantic content of cinematography. As a particular way of constructing a film, we think about the way these features configure the characters and their actions, observing in how the dramaturgy is thought through the available bibliography, in order to problematize what are the possible potencies implied in the creation of a proper style of dramaturgy in contemporary American cinema. From the point of view of the observer, we seek to promote meanings that emerge from the interaction between image and sound, questioning in what measure this relation is capable of articulating a unity through the discursive fragmentation present in the work *The Tree of Life*, (2011), our main object of study. In this film, the narrative does not seem to contain a factual, but rather discontinuous, order of presenting itself in a way that can be understood as fragmented. Such a contingent feature transgresses the classical structuring of dramaturgy and opens space for a certain similarity to the surrealist universe.

Keywords: Narrative Fragmentation, Analogy, Terrence Malick, *The Tree of Life*.

## LISTA DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| Figura 1: Imagem enigmática.....   | 45 |
| Figura 2: Sra. O'Brien (jovem).....  | 46 |
| Figura 3: Primeiro plano dos galhos da árvore.....                                 | 47 |
| Figura 4: Sra. O'Brien com a nota de falecimento do filho.....                     | 48 |
| Figura 5: Plano que destaca o violão no tempo presente da ação.....                | 49 |
| Figura 6: <i>Flashback</i> do personagem R.L. e Sra. O'Brien no tempo passado..... | 50 |
| Figura 7: <i>Flashback</i> de Jack, R.L. e Steve no tempo passado.....             | 51 |
| Figura 8: Avó e Sra. O'Brien no tempo presente da ação.....                        | 52 |
| Figura 9: Plano da rodovia no tempo imaginário.....                                | 53 |
| Figura 10: Plano de Jack em frente ao portal no tempo imaginário.....              | 54 |
| Figura 11: Plano médio de R.L. no tempo passado.....                               | 56 |
| Figura 12: Plano detalhe da vela acesa no tempo presente.....                      | 57 |
| Figura 13: Primeiro plano de Jack no tempo presente.....                           | 58 |
| Figura 14: Plano ponto de vista de Jack no tempo presente.....                     | 60 |
| Figura 15: Plano de conjunto de Jack no tempo imaginário.....                      | 61 |
| Figura 16: Plano geral de R.L. no tempo imaginário.....                            | 62 |
| Figura 17: Plasma cósmico no tempo passado.....                                    | 64 |
| Figura 18: Via Láctea no tempo passado.....  | 65 |
| Figura 19: Meteorito se aproximando do planeta no tempo passado.....               | 66 |
| Figura 20: Planeta Terra em formação no tempo passado.....                         | 67 |
| Figura 21: Planeta Terra em formação no tempo passado.....                         | 67 |
| Figura 22: União dos elementos no tempo passado.....                               | 68 |
| Figura 23: Transformação dos elementos no tempo passado.....                       | 69 |
| Figura 24: Seres marinhos no tempo passado.....                                    | 69 |
| Figura 25: Dinossauro no tempo passado.....  | 70 |
| Figura 26: Tubarões no tempo passado.....  | 70 |
| Figura 27: Dinossauros no tempo passado.....                                       | 71 |
| Figura 28: Encontro dos diferentes espaços terrenos no tempo passado.....          | 72 |
| Figura 29: Jack na área rochosa no tempo imaginário.....                           | 72 |
| Figura 30: Galhos da árvore no tempo passado.....                                  | 73 |
| Figura 31: Jack no escritório no tempo presente.....                               | 75 |
| Figura 32: Jack no elevador no tempo presente.....                                 | 76 |
| Figura 33: Caverna no tempo imaginário.....  | 76 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 34: Jack transpassa pelo portal no tempo imaginário.....                   | 77  |
| Figura 35: Figura feminina representando um anjo no tempo imaginário.....         | 78  |
| Figura 36: Planeta Terra no tempo imaginário.....                                 | 78  |
| Figura 37: Planeta Terra no tempo imaginário.....                                 | 79  |
| Figura 38: O encontro entre Jack adulto e Jack jovem no tempo imaginário.....     | 80  |
| Figura 39: Ponte de madeira no tempo imaginário.....                              | 81  |
| Figura 40: Estrutura do tempo imaginário.....                                     | 81  |
| Figura 41: Fragmento que simboliza o ato fúnebre no tempo imaginário.....         | 82  |
| Figura 42: Fragmento que simboliza o desprender da matéria no tempo imaginário... | 83  |
| Figura 43: Jack caminha pela estrada desértica no tempo imaginário.....           | 84  |
| Figura 44: Jack encontra Sra. O'Brien no tempo imaginário.....                    | 85  |
| Figura 45: Eclipse no tempo imaginário.....                                       | 86  |
| Figura 46: Sr. O'Brien e Jack no tempo imaginário.....                            | 86  |
| Figura 47: R.L. e Jack se encontram no tempo imaginário.....                      | 87  |
| Figura 48: Sra. O'Brien no tempo imaginário.....                                  | 88  |
| Figura 49: Figura feminina (jovem) no tempo imaginário.....                       | 89  |
| Figura 50: Sra. O'Brien e R.L. no tempo imaginário.....                           | 90  |
| Figura 51: Fragmento de uma máscara imersa na água no tempo imaginário.....       | 90  |
| Figura 52: O interior da casa no período dos anos 50 no tempo imaginário.....     | 91  |
| Figura 53: Sra. O'Brien se despede de R.L. no tempo imaginário.....               | 91  |
| Figura 54: Jack, Sra. O'Brien e R.L. no tempo imaginário.....                     | 92  |
| Figura 55: Sra. O'Brien no tempo imaginário.....                                  | 93  |
| Figura 56: Sra. O'Brien no tempo imaginário.....                                  | 94  |
| Figura 57: Plantação de girassóis no tempo imaginário.....                        | 95  |
| Figura 58: Fragmento do tempo presente.....                                       | 95  |
| Figura 59: Jack no tempo presente.....  | 96  |
| Figura 60: Fragmento no tempo presente.....                                       | 97  |
| Figura 61: Luz misteriosa no tempo imaginário.....                                | 97  |
| Figura 62: Diagrama dos Universos de A Árvore da Vida.....                        | 112 |



## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| Introdução.....  | 13  |
| Terrence Malick, <i>A Árvore da Vida</i> e o percurso de estudo.....             | 15  |
| CAPÍTULO 1: A forma filmica: unidade discursiva em <i>A Árvore da Vida</i> ..... | 22  |
| 1.1. O analógico narrativo.....  | 32  |
| 1.2. Discurso filmico.....   | 35  |
| 1.3. <i>A Árvore da Vida</i> : Apontamentos analítico narrativos.....            | 44  |
| 1.3.1. Prólogo.....  | 44  |
| 1.3.2. Universo familiar.....  | 45  |
| 1.3.3. Universo da criação do mundo.....   | 64  |
| 1.3.4. Epílogo.....  | 74  |
| 1.3.5. Conexão dos Universos.....  | 98  |
| CAPÍTULO 2: O estilo filmico: fragmentação enquanto marca estilística.....       | 113 |
| 2.1. <i>Mise-en-scène</i> .....  | 114 |
| 2.1.1. Cenário.....  | 115 |
| 2.1.2. Figurino e maquiagem.....   | 117 |
| 2.1.3. Iluminação.....   | 119 |
| 2.1.4. Encenação: Movimento e interpretação.....                                 | 121 |
| 2.2. Cinematografia.....   | 123 |
| 2.2.1. Amplitude tonal.....  | 123 |
| 2.2.2. Velocidade do movimento.....  | 124 |
| 2.2.3. Perspectiva.....  | 126 |
| 2.2.4. Regras e padrões de cinematografia em <i>A Árvore da Vida</i> (Dogma).127 |     |
| 2.3. Som.....  | 131 |
| 2.3.1. Seleção, alteração e combinação.....                                      | 133 |
| 2.3.2. A música diegética em <i>A Árvore da Vida</i> .....                       | 135 |
| 2.3.3. Sobre as dimensões do som filmico.....                                    | 145 |
| 2.3.4. A narração das personagens em <i>A Árvore da Vida</i> .....               | 147 |

|   |     |
|---|-----|
| 2.4. Montagem.....  | 150 |
| 2.4.1. Relações gráficas entre planos.....                            | 151 |
| 2.4.2. Relações rítmicas entre planos.....                            | 152 |
| 2.4.3. Relações espaciais entre planos.....                           | 153 |
| 2.4.4. Relações temporais entre planos.....                           | 155 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS.....   | 160 |
| BIBLIOGRAFIA.....   | 168 |
| FILMOGRAFIA DE TERRENCE MALICK.....                                   | 171 |
| FICHA TÉCNICA.....  | 172 |
| APÊNDICE: ESTRUTURA DE <i>A ÁRVORE DA VIDA</i> , DE TERRENCE MALICK.. | 173 |

## INTRODUÇÃO

O cinema, desde seu início, proporciona experiências diversas ao espectador. As imagens e os sons filmicos contribuem para provocar sensações aos sentidos visuais e auditivos através dos filmes. A obra cinematográfica em sua construção propõe a seus realizadores um questionamento que envolve o como a história deve ser contada, quais códigos deverão ser utilizados para entrosar o público com a dramaturgia filmica. São os cineastas que fazem o cinema e é através da reflexão sobre os filmes que conseguimos “alcançar inúmeras verdades referentes à arte do filme em geral” (METZ, 2006, p.16).

Esse raciocínio é que nos leva aos principais pontos de interesse que movem nosso estudo: pensarmos no discurso filmico de uma obra, na formação da estética cinematográfica de seu criador, através da experiência visual e sonora que se propõe ao observador. Em suas abordagens sobre a *impressão de realidade*, o crítico e teórico do cinema Christian Metz (2006) coloca que a experiência diante do filme desencadeia no espectador um processo perceptivo e afetivo, pois existe um modo filmico que desempenha uma proximidade, um fenômeno de consequências estéticas cujos fundamentos são sobretudo psicológicos.

Sei que percebo que os meus órgãos dos sentidos são fisicamente atingidos, que não estou a fantasmear, que a quarta parede da sala (o *écran*) é realmente diferente das outras três, que a sua frente há um projetor (não sou eu que projeto, portanto, ou pelo menos não sou eu sozinho) – e sei igualmente que sou eu que percebe tudo isso, que esse material percebido-imaginário vem depor-se em mim como sobre um segundo *écran*, que é em mim que ele vem agrupar-se e organizar-se numa contiguidade e que eu próprio sou, portanto, o lugar em que este imaginário realmente percebido acede ao simbólico instaurando-se como significante de um certo tipo de atividade social institucionalizada, dita ‘cinema’ (METZ, 1980, p. 58).

Continuando nessa direção, seguimos o pensamento do crítico e teórico francês Jean Mitry que diz: “projetada sobre uma tela, a imagem se oferece ‘como objeto’” (MITRY, 1984, p. 69). Dessa forma, o nosso objetivo centra-se em um estudo estético-analítico filmico, a fim de investigar os recursos técnico-estilísticos empregados em *A Árvore da vida*, para compreender a construção narrativa como uma ferramenta que potencializa a dramaturgia da obra aos olhos do observador e o afeta psiquicamente.

O pensar sobre a construção narrativa de uma obra cinematográfica faz-se presente nas discussões de vários teóricos do cinema. Em *A experiência do cinema*, Ismail Xavier (2003) faz uma antologia reunindo artigos de diversos pensadores sobre a sétima arte. Para nosso

propósito, um dos assuntos pertinentes a nosso estudo refere-se à percepção, pois partimos da experiência do olhar do observador, que segundo Hugo Munsterberg:

Devemos acompanhar as cenas que vemos com a cabeça cheia de idéias. Elas devem ter significado, receber subsídios da imaginação, despertar vestígios de experiências anteriores, mobilizar sentimentos e emoções, atizar a sugestibilidade, gerar idéias e pensamentos, aliar-se mentalmente à continuidade da trama e conduzir permanentemente a atenção para um elemento importante e essencial - a ação (XAVIER, 2003, p. 27).

O psicólogo alemão aponta que *a atenção* é uma das funções internas do ser, que cria significado com o mundo exterior, ela seleciona o que é significativo e relevante e faz com que “o caos das impressões que nos cercam se organize em um verdadeiro cosmos de experiências” (XAVIER, 2003, p. 28). Segundo o autor, existem dois tipos de atenção, a voluntária, que diz respeito a uma ideia pré-concebida de onde queremos colocar um determinado foco de atenção, e a involuntária, que é advinda de instintos naturais, imposta por reações através da percepção. Ao observador, a vida é uma conciliação entre essas duas aspirações, a imposição visual que nos desperta a atenção ordena e dá ritmo à multiplicidade de impressões organizando-as em benefício da mente.

No caso do cinema, a disposição formal das imagens sucessivas pode controlar a atenção e, para Munsterberg, a experiência do espectador não se limita às sensações que chegam aos olhos e ouvidos, pois o observador pode fascinar-se pela ação dramática e uma fonte ideológica responsável pela consciência organizacional de um discurso narrativo é a memória, pois “atua evocando na mente do espectador coisas que dão sentido pleno e situam melhor cada cena, cada palavra, cada movimento” (XAVIER, 2003, p. 37).

Podemos dizer que, ao se observar uma obra, a memória auxilia no lembrar das situações vistas anteriormente e elucida os novos acontecimentos, contribuindo no desenvolvendo inteligível por uma relação de continuidade da ação que é percebida; quando existe uma interrupção durante o curso daquele processo, Munsterberg diz que a função mental é de expectativa ou, quando está subordinada aos sentimentos, diz respeito à imaginação.

Em resumo, o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos mas às leis psicológicas da associação de ideias. Dentro da mente, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente. O cinema, ao invés de obedecer as leis do mundo exterior, obedece as da mente (XAVIER, 2003, p. 38).

Para o autor, o papel da memória e da imaginação, no cinema, pode ser rico e significativo, pois a tela pode refletir não apenas o produto das lembranças ou mesmo da imaginação, mas a própria mente dos personagens. Segundo ele, “a técnica cinematográfica

introduziu com sucesso uma forma especial para esse tipo de visualização” (XAVIER, 2003, p. 38).

Este indicativo é justamente o processo de raciocínio inicial que move nosso estudo, investigar uma obra que detenha características de representação cognitiva de seus personagens, observando os códigos cinematográficos empregados, formulando observações analíticas sobre o uso da cinematografia, do som e da montagem, na busca de uma identificação da formação narrativa, a fim de compreender a construção poético-estilística da dramaturgia de Terrence Malick.

### **Terrence Malick, *A Árvore da Vida* e o percurso de estudo**

Nascido em 1943, em Ottawa, Illinois, Terrence Frederick Malick viveu sua infância em Oklahoma e Texas. Sua formação educacional foi em *St. Stephen's Episcopal School*, Austin, e, em 1961, iniciou a graduação em filosofia na Universidade de Harvard. Após sua formação, Malick chegou a lecionar no Instituto de Tecnologia de Massachusetts e trabalhou nas horas vagas escrevendo para as revistas *Newsweek*, *The New Yorker* e *Life*. No final dos anos de 1960, despertou-se seu interesse em cinema e, em 1969, com a inauguração do *American Film Institute Conservatory*, ingressou no instituto e foi após a realização de seu curta de formação *Lanton Mills (1969)* que conheceu seu futuro agente Mike Medavoy, com quem trabalhou em diversos projetos. Como conta em entrevista à Hintermann e Villa (2015), no livro *Terrence Malick: Rehearsing the Unexpected*: “Antes de realizar *Badlands (1973)*, trabalhei com ele [Malick] procurando trabalhos como escritor. Ele [Malick] escreveu um filme chamado “*Deadhead Miles*”, “*Pocket Money*”, fez uma releitura de “*Dirty Harry*”, e outras coisas do gênero”.<sup>1</sup>

Através do diretor do instituto AFI, em que Malick estudava, durante seu processo de formação, obteve influências de um cinema não americano, como relata George Stevens Jr: “Ele adorava cinema europeu, não era o único naquele meio - aquela era a era de Truffaut, Antonioni, Fellini, Bergman”.<sup>2</sup> Durante essa fase artística inicial, o professor de cinema da

---

<sup>1</sup>“*Before he made Badlands (1973), I worked with him looking for writing jobs. He wrote a film called Deadhead Miles, Pocket Money, the rewrite on Dirty Harry, and other things like that*” (HINTERMANN e VILLA apud Medavoy, 2015, p.09). Tradução nossa.

<sup>2</sup> “*He loved European cinema, but he was not unique in that way – it was the era of Truffaut, Antonioni, Fellini, Bergman*” (HINTERMANN e VILLA apud Stevens, 2015, p. 07).

Universidade do Sul da Califórnia, Irvin Kershner, conta que o incentivou a desenvolver um processo criativo:

Eu nunca tentei encontrar um estilo ou algo do tipo, eu deixava o roteiro falar comigo porque todo roteiro diz algo diferente - alguns são crescentes, alguns são suaves e você precisa ouvir o que está sendo dito, não o que os atores dizem, mas o ritmo filmico, o que o filme está dizendo, e isso se torna o estilo. Tudo o que você está fazendo, na verdade, é explorar as possibilidades dentro de você. Eu não acho que você deva se afastar de si mesmo. Isso é algo que eu disse a Terry quando nos conhecemos.<sup>3</sup>

Após suas experiências como revisor de roteiros, Malick se reuniu com o futuro companheiro de trabalho, o diretor de arte Jack Fish, e também com o diretor de cinema, Arthur Penn, e ambos tiveram as conversas iniciais do que se tornaria o seu primeiro longa-metragem.

(...) minha assistente era uma moça chamada Jill Jakes e eles se casaram. Portanto, eu conheci Terry (Malick) durante todo aquele período, e ele disse: 'Você se lembra daquele caso que aconteceu em Dakota, onde dois jovens saíram numa matança?'. Eu lembrava do caso, então conversamos a respeito, e ele passou a considerar a realizar como o seu primeiro filme, *Badlands* (1973).<sup>4</sup>

Inspirado por uma história real sobre os assassinatos cometidos por Charles Starkweather e sua namorada Caril Ann Fugate, *Badlands* (1973), conta a história dos jovens namorados Kit Carruthers e Holly Sargis que matam o pai da garota que desaprova o namoro, o casal foge rumo a Montana e durante o trajeto fazem vítimas, o que deixa rastros e coloca a polícia na perseguição deles.

Logo em sua primeira obra, o diretor apresenta uma particularidade artística que se fará presente em todos os seus outros filmes: Malick conduz a história pelo ponto de vista da personagem através de sua narração e, segundo seu colaborador de produção, Jack Fish, esse elemento filmico é o que destaca a história. "Seu uso da narração é único, pois ele não está explicando a história, mas está adicionando um outro nível a ela, uma camada".<sup>5</sup>

Ao pensar sobre o processo de trabalho de Malick, os autores Hintermann e Villa (2015), comentam que o diretor, em suas raras aparições em público, sempre referencia o incentivo

---

<sup>3</sup> "I never tried to find a style or anything, I let the script speak to me because every script speaks differently – some speak loudly, some speak softly and you have to listen to what is being said, not what actors say but the movement of the film, what the film is saying, and that becomes the style. All you are doing, really, is exploring the possibilities within you. I don't think you can get away from yourself. This is something that I said to Terry when we first met" (HINTERMANN e VILLA apud Kershner, 2015, p. 09-10).

<sup>4</sup> "(...) my assistant was a woman named Jill Jakes and they got married. So, I knew Terry during all that period, and he said, 'You remember that case that took place up in the Dakotas, where these two young people went on a killing spree?' I did remember the case, so we talked about it, and he started to think about his first film, *Badlands* (1973)" (HINTERMANN e VILLA apud Penn, 2015, p.13).

<sup>5</sup> "His use of voice-over is unique, in that he is not explaining the story but he's adding a whole other level to it, a layer". (HINTERMANN e VILLA apud Fish, 2015, p.63).

recebido de seu professor. “Ele sempre ressaltava o quanto Irvin Kershner fora um mentor para ele. Kershner representa um estilo muito preciso em método de produção de um filme: cuidado com o personagem, cenários realistas, consciência de conteúdo social”.<sup>6</sup>

Os autores ainda apontam que foi de Irvin a sugestão para a escolha de Tak Fujimoto como o diretor de fotografia de *Badlands* (1973) e Nestor Almendros para *Days of Heaven* (1978), seu segundo longa-metragem. Com a utilização de recursos que aparentam destacar uma maneira criativa particular, Malick firma em dramaturgias com uma abordagem que remete a reflexões sobre os personagens. Isso se mostra como uma ferramenta de alguém que sabe o que quer, como George Stevens Jr. afirma em suas observações: “Terry tinha uma mente extraordinária – ele era cheio de ideias – e conhecia sua própria mente. Ele não buscava consentimentos ou confirmações, ele sabia o que queria fazer e ele fazia”.<sup>7</sup>

Em *Days of Heaven* (1978), o filme conta a história de Bill, um trabalhador de Chicago que mata o chefe da usina siderúrgica em que trabalha. Ele foge para o Texas com sua namorada Abby e sua irmã mais nova, Linda. Para evitar fofocas, Bill e Abby fingem ser irmãos e são contratados como parte de um grupo sazonal para trabalhar nos campos de trigo de um rico fazendeiro, o qual descobre estar morrendo de uma doença não identificada. Quando ele se apaixona por Abby, Bill encoraja sua namorada a casar-se com o fazendeiro para herdar seu dinheiro.

A história do filme é contada através da perspectiva de uma criança, pelas palavras da personagem Linda. De acordo com os autores Hintermann e Villa (2015), a narração foi posta como conteúdo adicional, o ator Richard Gere, que interpreta o personagem Bill no filme, relata que Malick optou pela narração centrada em reflexões sobre os personagens devido ao seu primeiro filme.

A narração de Linda é brilhante. Eu deveria saber que ele provavelmente faria isso, porque funcionou tão bem em *Badlands* (1973). Se você usar a narração para destacar o que você já sabe ou o que está vendo no filme, é inútil. Mas o ponto de vista de Terry (Malick) era muito mais poético do que isso - não em um sentido forçado, mas um senso poético realista, agradável e inesperado. Você está adicionando informações que não estavam lá antes e não apenas sobre o enredo, mas mais sobre um nível emocional mais profundo, psicológico e espiritual. Sua voz e sua capacidade de descrever de maneira muito pura, ao mesmo tempo prazerosa e poética, descreve o

---

<sup>6</sup> “he always underline how much Irvin Kershner was a mentor to him. Kershner represents a very precise way of approaching film-making: concern for character, realistic settings, awareness of social content” (HINTERMANN e VILLA, 2015, p.16).

<sup>7</sup> “Terry had a very prodigious imagination – he was full of ideas – he knew his own mind. He wasn’t always seeking approval or confirmation, he knew what he wanted to do and did it” (HINTERMANN e VILLA apud Stevens, 2015, p.08).

universo espantosamente. Esse filme não seria o mesmo sem a narração, não seria como é, sem a qualidade de sua voz, só o timbre de sua voz já é muito interessante”.<sup>8</sup>

A maneira com a qual o diretor aborda a narrativa de seus filmes, ao longo do tempo, parece se tornar cada vez mais característico. Seus trabalhos iniciais centram a história pelo ponto de vista de um personagem, porém, o seu próximo trabalho, *Thin Red Line* (1998), amplia a questão do aspecto da narração e explora um universo mais íntimo, mais pessoal, reflexivo e por mais vozes.

Sua terceira obra trata de um drama da Segunda Guerra Mundial, baseado no romance autobiográfico de James Jones, de 1962. De forma profunda, o filme aborda a tensão interior das tropas no Pacífico e a beleza da natureza territorial, enquanto os integrantes do Batalhão Charlie são destacados para a remota ilha de Guadalcanal e lutam para compreender seu lugar no mundo.

Segundo os autores Hintermann e Villa (2015), o ator Ben Chaplin, que interpreta o soldado Bell, afirma que o diretor cria diálogos que representam os pensamentos do personagem.

Os diálogos da narração não existiam inicialmente no roteiro. [Na cena] Eu estava apenas rastejando pela grama da selva com um rifle e Terry (Malick) escolheu onde adicionar as falas. Então, ele te presenteia uma ótima performance, sem você fazer nada! Ele encaixa as falas e deixa o público ver. Eu estava simplesmente rastejando pela grama, eu não estava pensando em minha esposa. Mas ele deixa o público ver que estou pensando em minha esposa e escolhe onde colocar esses momentos. Eu acho que no fundo da minha mente eu estou sempre pensando - isso era parte do meu desempenho - se eu estivesse em perigo, dentro das filmagens ou dentro da história, eu sempre tentaria obter pensamentos sobre minha esposa, ou eu mesmo, pois isso faz parte do meu personagem.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> “*The voice-over of Linda is brilliant. I probably should have realized that he would do that, because it worked so well in Badlands. If you use voice-over to underline what you already know or what you’re seeing in the picture, it’s useless. But Terry’s point of view was much more poetic than that – not in a purple poetic sense but a poetic sense of being real, funny and unexpected. You are adding information that was not there before and not just about plot, but more on a deeper emotional, psychological, spiritual level. Her voice and her ability to very nakedly, but kind of pleasantly and poetically, describe her universe is mind-boggling. This movie would not be that movie without that voice-over, wouldn’t be that way without the quality of her voice, just the timbre of her voice is so interesting*” (HINTERMANN e VILLA apud Stevens, 2015, p.110-111). Tradução nossa.

<sup>9</sup> “*These lines of voice-over did not exist initially in the script. I was just crawling through jungle grass with a rifle and Terry chose where to add that stuff. So he gives you the gift of a great performance without you doing anything! He places that upon you and lets the audience see. I was just crawling through the grass, I wasn’t thinking about my wife. He lets the audience see that I’m thinking about my wife and chooses where to put those moments. I guess in the back of my mind I’m always thinking – that was part of my performance – if I was ever in danger, within the filming or within the story, I would always try and have thoughts of my wife, or I’d get through it because that was in my character*” (HINTERMANN e VILLA apud Chaplin, 2015, p.225). Tradução nossa.



Através de Billy Weber, editor dos filmes de Malick, Hintermann e Villa (2015) apontam que o projeto, apesar de ter narrações diversas, foi idealizado com um ponto de vista, como se todos os personagens tivessem as mesmas impressões ou seja, se complementassem.

As palavras que estão sendo ditas, são pensamentos. Eu diria que, para o *Days of Heaven* (1978), o uso da narração é quase acidental; ele (Malick) não pretendia e isso se tornou uma necessidade. Em *The Thin Red Line* (1998), o uso da narração é uma parte importante do livro; a narração de Ben Chaplin sempre foi intencional, assim como as de Sean Penn, então decidimos: 'Bem, vamos fazer todo mundo'. E isso se encaixava com a ideia de James Jones (autor do livro), e também a de Terry (Malick), tudo é uma só voz, tudo está expressando a mesma coisa, mas de uma maneira diferente. É tudo uma só voz, um homem, uma ideia.<sup>10</sup>

No processo de desenvolvimento de seus filmes, podemos notar que o diretor vai aperfeiçoando esse elemento filmico narrativo de destaque. O seu quarto trabalho surge com *The New World* (2005), filme que conta a história de uma mulher americana nativa, Pocahontas e outros de sua tribo que presenciam a chegada de três navios. É a Expedição Jamestown, enviada pelos ingleses para fundar uma colônia no Novo Mundo. O capitão John Smith, antes trancado nos porões de um dos navios, é perdoado pelo capitão Christopher Newport, o líder da expedição. As perspectivas de colonização são inicialmente boas, porém doenças, má disciplina, poucos suprimentos e tensões com os nativos colocam a expedição em perigo.

Malick configura o filme com a característica da narração próxima do filme anterior, porém, a história é contada pelo ponto de vista da personagem nativa Pocahontas e o capitão Smith, explorando seus pensamentos, principalmente sobre suas diferenças culturais e o amor que passam a sentir um pelo outro. De acordo com os autores Hintermann e Villa (2015), Q'orianka Kilcher, a atriz que interpreta Pocahontas, menciona que a narração proporciona profundidade ao personagem e destaca a poesia que há no filme.

Eu não tinha absolutamente nenhuma ideia de que haveria esse tipo de narração no filme. Eu senti que aprendi muito ao fazer essa narração, porque as palavras que Terry (Malick) havia escrito eram tão poéticas e lindas, eu me aprofundi no personagem, aprendi uma coisa totalmente nova ao fazer isso. Ele me inspirou a escrever.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> “The words that they’re speaking are all thought out. I would say that for *Days of Heaven* the use of voice-over is almost accidental; he didn’t intend it and it became a necessity. In *The Thin Red Line* the use of the voice-over is so much part of the book; the Ben Chaplin voice-over was always intended and a lot of Sean’s voice-over was always intended, so we decided: ‘Well, let’s just do everybody.’ And it fed into the idea which was the James Jones idea, and also Terry’s, that it’s all one voice, it’s all expressing the same thing in a different way. It’s all one voice, one man, one idea” (HINTERMANN e VILLA apud Weber, 2015, p.235). Tradução nossa.

<sup>11</sup> “I had absolutely no idea that there was going to be that kind of voice-over in the film. I felt I learnt so much in doing that voice-over, because the words that Terry had written were so poetic and beautiful, I got so much deeper into the character, that I learned a whole new thing from just doing that. He inspired me to write” (HINTERMANN e VILLA apud Kilcher, 2015, p.291). Tradução nossa.

O diretor Terrence Malick, além da narração, configura seu projeto poético entre todos os códigos da cinematografia e parece ir além dos elementos estéticos ao propor associações ou metáforas ao espectador em sua experiência filmica, como conta Saar Klein, um dos editores de *The New World* (2005).

Muitas vezes, no filme, a narração de Pocahontas está se referindo à Mãe Natureza. É algo que ocorre também nas imagens, a câmera, frequentemente, registra o céu. Este foi um padrão recorrente. Por exemplo, durante a grande cena de batalha, quando os nativos atacam o forte, cortamos para uma tomada neutra da batalha. Tentamos nos manter subjetivos, mas nesse ponto queríamos rompe-lo, intencionalmente; (e mostrar) como se os céus estivessem observando essa desgraça. Eu sinto que algumas das técnicas que usamos em *The Thin Red Line* (1998), nós impulsionamos em maior escala em *The New World* (2005). Terry (Malick) estava intrigado com isso em *The Thin Red Line* (1998) e estava ansioso para fazer isso neste novo filme. Isso acontece, por exemplo, nas cenas de amor entre Pocahontas e John Smith. Como editor, é uma oportunidade rara e incrível trabalhar com o Terry (Malick). Explorar, em vez de seguir algum mapa predeterminado (de edição); trabalhar com um diretor que quer impulsionar o meio cinematográfico de formas extremas e tentar explorar coisas novas, são coisas tão misteriosas e difíceis de se filmar ou mesmo de se entender. Sinto-me emocionado e filosoficamente estimulado a trabalhar em seus filmes. Eu me pergunto e me pergunto sobre as coisas. Às vezes fico até frustrado. Esse trabalho é mais difícil do que em qualquer outro projeto, já que ele exige muito. Mas eu penso que o trabalho é muito semelhante à experiência das pessoas ao assistir a seus filmes - você descobre coisas editando o filme, como o público faz ao assisti-lo.<sup>12</sup>

Pensando justamente nessa composição poética e artística que o diretor Terrence Malick cria em seus trabalhos é que fomos levados a desenvolver esta pesquisa, investigando o seu próximo e quinto filme, *A Árvore da Vida* (2011).

O filme conta a história de uma família em Waco, Texas, em 1956. O filho mais velho testemunha a perda da sua inocência e luta com os ensinamentos contraditórios de seus pais. A obra possui uma série de elementos audiovisuais que, através da montagem, se apresentam enquanto resquícios de memória dos personagens, pontuando determinadas ações que convergem para um evento específico ocorrido na vida das personagens. Essa convergência pontua ainda uma relação entre dois universos distintos, o da família O'Brien e o da criação/evolução do mundo, dados que aparentemente parecem isolados, mas, pelo uso de

---

<sup>12</sup> “Very often in the film the voice-over of Pocahontas is referring to Mother Earth. It is something that occurs also in the images, the camera is often shooting at the sky. This was a recurring pattern. For example, during the big battle scene, when the natives attack the fort, we cut to a neutral shot of the battle. We tried to stay subjective, but at that point we wanted to intentionally stop it; as if the heavens are watching this disgraceful folly. I feel that some of the techniques we toyed with on *The Thin Red Line*, we pushed to a greater extent on *The New World*. Terry was intrigued with them on *The Thin Red Line* and was eager to do that in this new movie. This happens, for example, in the love scenes between Pocahontas and John Smith. As an editor, it’s a rare and amazing opportunity to work with Terry. To explore, rather than follow some predetermined map; to work with a director who wants to push the film medium in such extreme ways and try to explore things that are so mysterious and difficult to film or even understand. I feel emotionally and philosophically stimulated working on his films. I ask myself questions, I wonder about things. At times I’m frustrated. The work is harder than on any other project, since it evokes so much. But I’d like to think that the work is very similar to people’s experience of watching his films – you discover things editing the movie, as the audience does when watching it” (HINTERMANN e VILLA apud Klein, 2015, p.292). Tradução nossa.

determinadas técnicas cinematográficas, se entrelaçam e dão espaço para uma percepção metafórica do enredo, ou seja, possibilitam o desenvolvimento de significações que contribuem para a compreensão geral dessa obra.

A construção da dramaturgia em *A Árvore da Vida* cria uma forma narrativa pouco óbvia, embarca em um estilo visual em que a fotografia segue um parâmetro estabelecido pelo diretor e seu diretor de fotografia que enaltece as imagens em quadros imagéticos em grande-angulares, próximas dos personagens, apresentando uma harmonia tonal em cores que parecem terem sido captadas em imagens num período específico do dia, evidenciando os raios solares. Através do som, o uso de uma constante técnica por narração *over* estabelece uma conexão entre as distintas temporalidades dos espaços tratados, desenvolvimento da linguagem que parece ser característica do diretor. Malick é um dos realizadores contemporâneos que, como roteirista, diretor e produtor, investiu esforços em uma nova forma de discurso para o cinema americano. Sua filmografia conta com doze longas-metragens, lançados no Brasil com os títulos: *Terra de Ninguém* (1973); *Cinzas no Paraíso* (1978); *Além da Linha Vermelha* (1998); *O Novo Mundo* (2005); *A Árvore da Vida* (2001); *Amor Pleno* (2012); *Cavaleiro de Copas* (2015); *Voyage Of Time* (2016) e *De Canção em Canção* (2017).

Refletir sobre os elementos imagéticos e sonoros de um filme e analisar os modos pelos quais as inter-relações audiovisuais contribuem para o desenvolvimento dramático fílmico são os principais interesses de nossa pesquisa. Buscamos aqui contribuir com os estudos do cinema contemporâneo norte-americano, sobretudo com a investigação sobre o uso dos recursos técnico-estilísticos para a criação de novos horizontes narrativos.

Nosso percurso de estudos se inicia no Capítulo 1, compreendendo a forma fílmica da obra, primeiramente pensando nos princípios narrativos de cinematografia, destacando suas normas para, em seguida, reconhecermos a dramaturgia de nosso objeto de estudo e averiguarmos o seu discurso fílmico. Na sequência, seguimos com uma leitura da obra observando quatro sequências do filme, analisando alguns de seus códigos cinematográficos que proporcionam uma forma à dramaturgia, buscando identificar significações de seu discurso. No Capítulo 2, examinamos os aspectos técnicos da obra nos aprofundando especificamente na *mise-en-scène*; cinematografia; som e montagem a fim de identificar, através de uma padronização estética de criação, um estilo fílmico próprio do diretor. Por último, em nossas considerações finais, refletimos sobre o projeto poético de Malick, discutindo *A Árvore da Vida*, para além de seu conteúdo formal e semântico, através de nossa experiência significativa de observador.

## CAPÍTULO 1: A forma fílmica: unidade discursiva em *A Árvore da Vida*

Pensar sobre o discurso fílmico de uma obra, antes de qualquer análise, nos leva inicialmente a refletir sobre a narração fílmica, como parte estrutural da construção de uma obra cinematográfica, a fim de nos auxiliar na percepção inicial de nosso objeto de estudo.

Em seu artigo *Apontamentos para uma fenomenologia da narração*, o teórico Christian Metz (2006), propõe que se a narração se presta tão rendosamente à análise estrutural, “é por ser, de algum modo, um objeto real: o usuário ingênuo o identifica de imediato, nunca o confunde com nenhum outro” (METZ, 2006 p. 30). Para o autor, isso ocorre, pois a significação pressupõe a percepção e o principal interesse da análise estrutural é o de só poder encontrar o que já estava presente, de dar conta com mais rigor daquilo que a consciência ingênua já identificara sem analisar.

Metz admite que a análise estrutural pressupõe sempre, como estágio anterior (explícito ou implícito), uma espécie de fenomenologia de seu objeto; ou ainda, que a significação (construída e descontínua) explícita sempre o que, anteriormente, só podia ser vivido como um sentido (percebido e global).

Seguindo com os pensamentos de Metz, uma narração tem um início e um fim, e alguns tipos de narração podem apresentar características evasivas, nas quais o final dos acontecimentos narrados estabelece desenlaces em forma de parafusos-sem-fim.

As narrações tradicionais e "quadradas" são sequências fechadas de acontecimentos fechados; as narrações com final "trocado", tão ao gosto da modernidade cultural, são sequências fechadas de acontecimentos não fechados (METZ, 2006, p. 38).

À primeira vista, pelos pensamentos de Metz, podemos observar que o filme de Terrence Malick, *A Árvore da Vida* (2011), apresenta um início e um final enigmáticos, por exibir acontecimentos não fechados, contendo uma narração temporalmente no presente, no passado e no imaginário dos personagens, característica de uma obra que poderíamos enquadrar no que o autor acima citado identifica como moderno.

Por ter um início e um final, para Metz, a narração é uma sequência temporal, pois há o tempo do narrado e o da narração (tempo do significado e tempo do significante). Segundo Metz, em qualquer narração, o narrado é uma sequência mais ou menos cronológica de acontecimentos; em qualquer narração, a instância-narradora reveste a forma de uma sequência de significantes que o observador leva um certo tempo para percorrer: tempo da leitura, para uma narração literária; tempo da projeção, para uma narração cinematográfica.

Percebemos, inicialmente, que a temporalidade da narração de nosso objeto de estudo, não é cronológica e apresenta uma série de acontecimentos na vida de cada um dos personagens, destacados por suas reflexões, porém, nota-se a existência de uma causa central, a morte de um dos membros da família O'Brien, e é a partir desse acontecimento que percebemos moverem-se os questionamentos sobre a vida, propostos pelos familiares.

Segundo Metz, a narração é um conjunto de acontecimentos, e é sempre o acontecimento que constitui a unidade fundamental da narração. No caso, o autor aponta que a narração é discurso por implicar num sujeito da enunciação e pensando especificamente no cinema, afirma:

O filme se apoderou posteriormente da palavra, do ruído, da música; ao nascer, trouxe consigo o discurso imagético. Assim é que uma verdadeira definição do "específico cinematográfico" só pode se situar em dois níveis: discurso fílmico e discurso imagético (METZ, 2006 p. 75).

Por esta reflexão, iniciamos nosso percurso de estudos por um principal questionamento, qual seria o discurso fílmico proposto por Malick no filme *A Árvore da Vida*? De que modo podemos compreender o constructo de sua obra?

Para responder tais questionamentos, partimos de uma reflexão sobre a construção fílmica. Por se tratar de uma obra cinematográfica norte-americana, procuramos aqui avaliar alguns dos estudos sobre o cinema Hollywoodiano, discutindo inicialmente sobre normas e princípios narrativos, seguindo o teórico e historiador cinematográfico David Bordwell (2005-2013), a fim de obtermos como base o desenvolvimento de um sistema teleológico do cinema americano como ponte auxiliadora de investigação do nosso objeto de estudo.

Primeiramente, traçamos aqui alguns termos e significações de elementos que fazem parte da composição de um filme. A partir de Bordwell (2013), tomamos como base as seguintes definições:

- *plano*: é uma imagem ininterrupta no filme, em que haja enquadramento móvel ou não.
- *sequência*: é o termo usado para designar um segmento não muito grande de filme, envolvendo um trecho completo da ação. Num filme narrativo, muitas vezes é equivalente a uma cena.
- *cena*: é o segmento da narrativa fílmica que transcorre num tempo e espaço determinado ou que usa montagem paralela para mostrar duas ou mais ações simultâneas.

- *montagem*: na fase da realização cinematográfica, é a tarefa de selecionar e ligar as tomadas gravadas umas às outras. No filme finalizado, é o conjunto de técnicas que rege a relação entre os planos.

Bordwell (2013) considera a *narrativa* de um filme, “uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço” (BORDWELL, 2013, p.144). Constitui *história*, como o conjunto de todos os eventos ocorridos em uma narrativa, tanto os explícitos quanto os inferidos pelo observador. O mundo completo da ação da história, o autor classifica de *diegese* (termo grego para “história recontada”). Já os elementos que não fazem parte do mundo da história, o mesmo os identifica como *não diegéticos*. O *enredo*, o autor coloca que diz respeito a tudo o que está presente de maneira visível e audível no filme, isso inclui todos os eventos da história que nele são diretamente tratados. O autor também pontua uma diferenciação entre história e enredo por duas perspectivas: primeira, a do narrador (cineasta), pois é quem transforma a história num enredo, podendo adicionar a ela materiais não diegéticos, identificando a história como sendo a soma total de todos os eventos narrativos; segunda, pela ótica do observador, por quem a história se cria através da mente, com base nas pistas do enredo e que também se reconhece quando se apresenta material não diegético.

Em seu estudo sobre o cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos, artigo como parte do livro organizado por Fernão Ramos em *Teoria Contemporânea do cinema, vol. II*, Bordwell (2005), considera três aspectos distintos de estudos narrativos: representação, o modo que se refere a significação de um conjunto de ideias, a qual denomina semântica; estrutura, o modo como seus elementos se combinam para criar um todo diferenciado, e o ato, que diz respeito ao processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor. O autor determina seu estudo ao cinema hollywoodiano clássico entre 1917 e 1960 e, como aspecto normativo, configura uma lista de termos que aqui transpomos para um melhor entendimento de seus conceitos:

- *Fábula*: Termo do formalismo russo para os eventos narrativos em sequência cronológica causal (por vezes traduzido como "história"). Termo que envolve um constructo do espectador.

- *Syuzhet*: Termo do formalismo russo que designa a apresentação sistêmica dos eventos da fábula no texto (por vezes traduzido como "trama").

- *Narração*: Processo de informar o receptor para que este construa a fábula a partir de padrões do *syuzhet* e do estilo cinematográfico.

- Cognoscibilidade: a dimensão e a amplitude da reivindicação de conhecimento da narração sobre informações da fábula.
- Autoconsciência: o grau de reconhecimento, pela narração, de sua veiculação ao espectador.
- Comunicabilidade: a extensão com que a narração retém ou comunica informações sobre a fábula.
- Motivação composicional: a justificação da presença de um elemento por sua função de fazer avançar o *syuzhet*.
- Motivação realista: a justificação da presença de um elemento em virtude de sua conformidade com a realidade extratextual.
- Motivação artística: a justificação da presença de um elemento por sua função de chamar a atenção sobre si mesmo, como um procedimento diferenciado.
- Motivação transtextual: a justificação da presença de um elemento por sua referência à categoria de textos à qual pertence (por exemplo, pelo apelo a convenções de gênero).

Para Bordwell, embora o cinema tenha herdado muitas convenções de caracterização do teatro e da literatura, os filmes clássicos hollywoodianos apresentam indivíduos definidos, que são empenhados em resolver um problema evidente, com o propósito de atingir objetivos específicos.

Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. O principal agente causal é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos (BORDWELL, 2005 p. 279).

Bordwell aponta que o personagem mais especificado, é em geral, o protagonista, que se torna o principal agente causal, alvo de qualquer restrição narrativa e é o principal objeto de identificação do público. Para ele, esse modo conforma-se à história canônica, postulada como “normal” em nossa cultura, estabelecendo uma compreensão dela mesma. No caso, a fábula aposta no personagem como agente de causa e efeito e a definição da ação, como a perseguição por um objetivo referindo-se ao formato canônico. “No plano do *syuzhet*, o filme clássico respeita o padrão canônico de estabelecimento de um estado inicial de coisas que é violado e deve ser restabelecido” (BORDWELL, 2005 p. 279).

Segundo Bordwell, em Hollywood se utiliza uma fórmula estrutural padrão que envolve uma trama que corresponde a um estágio de equilíbrio, sua perturbação, luta e a eliminação do elemento perturbador. Na construção clássica da fábula, a causalidade motiva princípios temporais de organização e o *syuzhet* representa a ordem, frequência e a duração dos eventos da fábula de uma forma em que revela as relações causais mais salientes. Esse processo perdura até um último momento por um clímax, que corresponde, dentro da história, a um prazo final que demonstra a força da estrutura em definir a duração dramática no tempo em que se gasta para alcançar ou deixar de alcançar um objetivo.

Através destas observações, podemos apontar *a priori*, a existência de um distanciamento percebido entre a obra de Malick e o padrão estrutural hollywoodiano tratado por Bordwell. Os personagens em *A Árvore da Vida* apresentam traços característicos comportamentais, obtendo destaque a figura de Jack O'Brien como protagonista, porém, toda a família O'Brien entra em conflitos existenciais internos, devido a circunstâncias externas, por uma causa que, conseqüentemente, desperta ações de efeito, não respeitando uma clara formatação canônica. Veremos nos apontamentos analíticos mais adiante, detalhes dessa identificação.

Seguindo Bordwell (2005), o *syuzhet* é dividido em segmentos, o autor segue os pensamentos de Christian Metz nos estágios dos tipos sintagmáticos<sup>13</sup> e aqui, a “grosso modo”, aponta dois tipos de segmentos nos filmes hollywoodianos: “resumos” (compreendendo o terceiro, quarto e oitavo tipo sintagmático de Metz) e “cenas” (o quinto, sexto, sétimo e oitavo tipo de Metz).

As cenas na narração hollywoodiana são claramente demarcadas por meio de critérios neoclássicos - unidade de tempo (duração contínua ou consistentemente intermitente), espaço (um local definido) e ação (uma fase distinta de causa e efeito). E os limites da sequência são indicados por pontuações padronizadas (fusão, escurecimento, chicote, pontes sonoras) (BODWELL, 2005 p. 281).

Em nosso objeto de estudo, percebemos que Malick rompe o critério neoclássico, criando uma unidade de tempo com duração descontínua que envolve passagens no presente, no passado e no imaginário, por ações em espaços que, em sua maioria, não são definidos, desempenhando rupturas sequenciais entre as cenas, não indicando pontuações características claramente reconhecíveis como as mencionadas por Bordwell.

---

<sup>13</sup> Ver “Problemas de denotação no filme de ficção”, em Christian Metz, *A significação no cinema* (São Paulo: Perspectiva, 2006).



Pelo autor, a sequência montada no filme clássico tende a funcionar como um resumo transicional, comprimindo um desempenho causal único e cada cena apresenta etapas distintas. Primeiro a exposição que especifica o tempo, o lugar e os personagens relevantes – suas posições espaciais e seus estados mentais atuais (geralmente resultado de cenas anteriores). No meio da cena, os personagens agem no sentido de alcançar seus objetivos: lutam, fazem escolhas, marcam encontros, determinam prazos, planejam eventos futuros. No curso de sua ação, a cena clássica prossegue, ou conclui, os desenvolvimentos de causa e efeito deixados pendentes em cenas anteriores, abrindo, ao mesmo tempo, novas linhas causais para desenvolvimento futuro.

Uma linha de ação, ao menos, deve ser deixada em suspenso para servir de motivação à próxima cena, que retoma a linha deixada pendente (frequentemente por meio de um “gancho de diálogo”). Daí a famosa “linearidade” da construção clássica – aspecto que não é característico dos filmes soviéticos de montagem (que seguidamente se recusam a demarcar as cenas com nitidez) ou da narração do cinema de arte (com seu jogo ambíguo entre subjetividade e objetividade) (BORDWELL, 2005, p. 282).

Por Bordwell, notamos que *A Árvore da Vida* não segue uma linearidade clássica, não ocorre um desenvolvimento gradual de ação com determinação de prazos ou planejamentos futuros, Malick apresenta uma outra linha de história, além da família O’Brien, revela a criação do Cosmos e da Terra e desempenha um elo significativo entre os enredos.

De acordo com Bordwell (2005), a ligação de linhas causais no filme clássico, deve, no final, ser encerrada. O *syuzhet* é concluído por um encerramento lógico da cadeia de eventos, o efeito final da causa inicial é visto como uma espécie de coroamento da estrutura. O autor aponta que os preceitos clássicos gramaticais de roteirização dos filmes hollywoodianos são sistemáticos em sua condenação às pressões por um final feliz, enfatizando a necessidade de uma conclusão lógica.

Bordwell coloca que de acordo com o teórico Parker Tyler (1970) em *The Hollywood Hallucination*, “Hollywood considera todos os finais como puramente formais, convencionais e, geralmente, como uma charada com lógica infantil” (BORDWELL, 2005, p. 283). Dessa forma, o autor enxerga tal conclusão, como uma norma extrínseca, com a necessidade de resolver a trama de modo que ofereça “justiça poética”, tornando-se uma constante estrutural, inserida com maior ou menor motivação, no local apropriado, o epílogo.

No final clássico, mesmo com a solução para as causas principais, algumas questões podem ficar pendentes, como o destino de personagens secundários, pois os assuntos menores podem ser esquecidos. Segundo Bordwell, o esquecimento é promovido pelo procedimento de encerrar o filme com uma celebração da nova estabilidade alcançada pelos personagens

principais. “O epílogo não apenas reforça a tendência a um final feliz, como também repete os motivos conotativos aparecidos ao longo do filme” (BORDWELL, 2005, p. 284).

Em nosso objeto de estudo, é possível observar que o epílogo é apresentado de forma enigmática, transcorre através de um estado imaginário do protagonista, que pode apresentar uma justiça poética de acordo com o prólogo apresentado na abertura da obra; de forma não convencional, não há um reconhecimento lógico, imediato e de fácil compreensão do final, entendemos que esta articulação do discurso de Malick é parte significativa de seu projeto poético.

De acordo com Bordwell, a abertura e o final de um filme são caracteristicamente as passagens mais oniscientes, autoconscientes e comunicativas. A sequência de abertura com os créditos e os planos iniciais, em sua maioria, exhibe traços de narração aberta, porém, com a ação iniciada, a narração se torna velada, permitindo que os personagens, em sua interação, assumam o controle da transmissão de informações. No caso de uma atividade narrativa aberta, convencionalmente, pode reaparecer em determinados momentos, no início e no final das cenas, em planos e em movimentos de câmera em torno de objetos significantes, fusões simbólicas e em um segmento-resumo de uma “montagem em sequência”. No encerramento do *syuzhet*, Bordwell diz que a narração pode ser reconhecida de forma consciente, pelos motivos musicais que ressurgem ao longo da projeção, por personagens que olham diretamente para a câmera ou que fecham uma porta à frente do público. No caso de onisciência, o autor aponta que ocorre quando a câmera se recolhe para um plano geral, revelador e a comunicabilidade se estabelece no sentido de que, agora, o público sabe de tudo. “A narração clássica não é, pois uniformemente “invisível” em todo tipo de filme, ou ao longo de todo o filme as “marcas da enunciação” são por vezes exibidas” (BORDWELL, 2005, p. 286).

Percebemos que Malick cria, em sua obra, códigos estilísticos de cinematografia que não permitem obter um reconhecimento claro e lógico, o que difere das características clássicas. Para Bordwell, a comunicabilidade da narração clássica é patente na forma como o *syuzhet* lida com as omissões. Ao ocorrer um lapso temporal, por exemplo, uma montagem em sequência ou linhas de diálogos entre personagens, estabelecem as informações ao público, se uma causa é omitida, logo o público será informado e as lacunas são raramente permanentes. A obra de Malick explora lapsos temporais em descontinuidade, estendendo as lacunas informativas, não permitindo uma leitura óbvia das ações, exigindo do espectador um raciocínio memorável para se estabelecer uma ordem organizacional. Segundo Bordwell, “quando o *syuzhet* adota a ordem cronológica e omite períodos de tempo causalmente desimportantes, a narração torna-se fortemente comunicativa e não-autoconsciente” (BORDWELL, 2005, p. 286). Por outro lado,

em uma montagem em sequência, o autor coloca que a narração se torna abertamente onisciente. No caso, um *flashback*<sup>14</sup> pode rápida e veladamente preencher uma lacuna causal. O que permite obter redundância sem violação ao mundo da fábula, quando a narração representa cada evento da história, diversas vezes no *syuzhet*, por meio de uma encenação inicial e reforços posteriores nos diálogos entre personagens. Os prazos finais claramente permitem que o *syuzhet* respeite de forma não-autoconsciente, os limites duracionais estipulados pelo mundo da fábula para a sua ação. Segundo Bordwell, de um modo geral, a narração clássica revela sua descrição colocando-se como uma inteligência editorial que seleciona alguns fragmentos temporais para um tratamento em grande escala (as cenas), promove o enxugamento de outros e apresenta os demais de um modo enormemente comprimido (as sequências de montagem), eliminando, simplesmente, os eventos sem consequência. Quando a duração da fábula é expandida, isso é feito por meio da montagem paralela.<sup>15</sup> Diferentemente do método clássico, Malick rompe com este raciocínio lógico apresentado por Bordwell, criando um entrelaçamento entre as diferentes linhas de enredo, revelando uma ordem descontínua dos fragmentos na dramaturgia.

Pensando nos aspectos narrativos, no que tange ao espaço fílmico, Bordwell coloca que é “a tendência do filme clássico de produzir a onisciência narrativa por meio da onipresença espacial” (BORDWELL, 2005, p. 287). Para o autor, se a narração procura esconder o seu conhecimento dos efeitos, em relação às causas, usa desenvolvimentos temporais subsequentes, dessa forma a narração não hesita em revelar sua habilidade para, a todo o momento, produzir mudanças de perspectiva. A função técnica como o corte no interior de uma cena e a montagem em paralelo entre vários locais, são indicativos da onipresença da narração. Segundo Bordwell, o crítico A. Lindsley Lane afirmou que a câmera é onisciente no sentido de que “estimula, através da escolha correta de seu objeto e posicionamento, a sensação no receptor de ‘estar presente à porção mais vital da experiência – no ponto mais vantajoso de percepção’ ao longo do filme” (BORDWELL, 2005, p. 288). No caso, enquanto que com planos-sequências se criam padrões espaciais que recusam a onipresença, restringindo drasticamente o conhecimento de informações sobre a história pelo espectador, a onipresença clássica transforma o esquema cognitivo a que se denomina “câmera” em um observador invisível ideal, liberado das contingências de tempo e espaço, mas discretamente confinado a padrões codificados, a favor da inteligibilidade da história.

---

<sup>14</sup> Alteração da ordem da história na qual o enredo retrocede para mostrar eventos que ocorreram antes dos que já foram mostrados (BORDWELL, 2013, p. 745).

<sup>15</sup> Montagem que alterna planos de duas ou mais linhas de ação ocorrendo em diferentes lugares, normalmente simultaneamente (BORDWELL, 2013 p. 748).

Por nossa percepção inicial, a obra de Malick apresenta uma padronização técnica fotográfica através das cores e planos, porém não corresponde com a onipresença clássica, ao lidar com o imaginário, o diretor inova através de quadros imagéticos abstratos, rompe as sequências fragmentárias por cortes que inserem planos de temporalidades diferentes, nem sempre subsequentes, proporcionando uma não onisciência constante ao observador. Veremos mais detalhes sobre esta questão no capítulo 2 de nosso estudo.

Continuando com Bordwell, o autor coloca que a narração clássica faz do mundo da fábula um constructo intermitente consistente, sobre o qual a narração parece intervir a partir de fora. A manipulação da *mise-en-scène* (comportamento das pessoas, iluminação, cenários, figurinos) cria um evento pró-filmico, aparentemente independente, que se torna o mundo tangível da história, enquadrado e registrado a partir do exterior. Esse registro e enquadramento tende a ser tomado como a narração em si, que pode, por sua vez, ser mais ou menos aberta, mais ou menos “intrusiva” com relação à homogeneidade proposta do mundo da história. A narração clássica depende, assim, da noção de “observador invisível”.

A narração clássica prontamente nos fornece indicações para a construção da temporalidade, da espacialidade e da lógica (causalidade, paralelismos) da história, sempre de modo a fazer com que os eventos “à frente da câmera” sejam nossa principal fonte de informações (BORDWELL, 2005, p. 289).

Bordwell exemplifica que, nestes aspectos, fica evidente que as narrativas hollywoodianas são fortemente redundantes, devido aos modelos que são imputados ao mundo da história. Através dos estudos de Susan Suleiman (1983) em *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*, o autor observa que a narração atribui os mesmos traços e funções a cada personagem, com base em suas aparências e que diferentes personagens tecem idênticos comentários interpretativos sobre o mesmo personagem ou situação. Dessa forma, em sua maior parte, as informações são reiteradas pelas falas ou pelo comportamento dos personagens, tornando-se reconhecível. Segundo o autor, a narração clássica é construída de modo a fazer com que os personagens e seu comportamento produzam e reiterem os dados fundamentais da história e observa que as lacunas causais na fábula são, em sua maioria, assinaladas pelas ações dos personagens. “O espectador se concentra em construir a fábula e não em indagar por que a narração a está representando dessa maneira particular – uma questão muito mais característica da narração do cinema de arte” (BORDWELL, 2005, p. 289).

Partindo destes apontamentos, reconhecemos por Bordwell que a obra de Malick detém características de um cinema não-clássico. Veremos em nossos apontamentos analíticos como o diretor desenvolve a narração da trama ao observador, investigando as técnicas empregadas ao entrelaçamento entre as linhas de temporalidades e os universos explorados nos enredos, a

fim de compreender as possíveis fontes de informações de acordo com os comportamentos dos personagens e suas narrações reflexivas. Segundo Bordwell (2005), enquanto a narração do cinema de arte pode promover um apagamento das linhas de separação entre a realidade diegética<sup>16</sup> objetiva, os estados mentais dos personagens e os comentários narrativos inseridos, o filme clássico solicita ao espectador perceber distinções bastante claras entre esses estados.

“Quando o filme clássico limita o conhecimento a um personagem, mantém-se uma nítida fronteira entre a afiguração subjetiva e a objetiva. É evidente que a narração pode nos reservar algumas armadilhas, mas o artifício é reconhecido imediata e inequivocamente” (BORDWELL, 2005, p. 290).

Dessa forma, percebemos que Malick não pontua em sua obra uma distinção clara, reconhecível e de fácil compreensão entre as fronteiras do subjetivo e do objetivo, tais quais caracteriza Bordwell na narração clássica. Podemos ver que os questionamentos reflexivos dos personagens na obra de Malick transitam no espaço-tempo diegético e no não diegético, podendo atuar como fontes de informações interlocutoras que permeiam entre as temporalidades abordadas, e uma das principais ferramentas que o diretor utiliza, para que o observador possa estabelecer uma ordenação inteligível dos fatos que eventualmente são revelados, é o uso de *flashbacks*. Segundo Bordwell, na narrativa clássica a técnica atua de forma reveladora, pois sua presença é quase sempre motivada subjetivamente, é a lembrança de um personagem que deflagra a representação encenada de um evento passado. De acordo com Bordwell, a amplitude de conhecimento no segmento em *flashback*, frequentemente não é idêntica à do personagem que tem a lembrança, é comum que o *flashback* mostre mais do que o personagem sabe (por exemplo, cenas em que ele não está presente), pois “os *flashbacks* clássicos são caracteristicamente “objetivos”: a memória do personagem é um pretexto para uma disposição não-cronológica do *syuzhet*” (BORDWELL, 2005, p. 290).

A partir deste estudo inicial, observamos que através das normas e princípios narrativos tratados por Bordwell, o filme de Malick apresenta características de uma obra que difere do cinema clássico hollywoodiano, desenvolvendo uma estrutura dramática não convencional, o que nos leva a questionar de que forma então podemos interpretar seu constructo? Para responder a este questionamento, buscamos pensar no projeto poético do diretor, refletindo sobre a construção de uma narração fílmica por analogia.

---

<sup>16</sup> Termo que corresponde a *Diegese*: “Num filme narrativo, é o universo ficcional da história. A diegese engloba eventos que se presume terem ocorrido, do mesmo modo que ações e espaços não mostrados em cena” (BORDWELL, 2013, p. 744). Em cinema e outros produtos audiovisuais, diz-se que algo é diegético quando ocorre dentro da ação narrativa ficcional do próprio filme. É um conceito de narratologia, que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa.

## 1.1. O analógico narrativo

Ao pensarmos na obra como um projeto poético não-clássico, buscamos aqui delinear um reconhecimento da dramaturgia na tentativa de orientar o leitor através de algumas observações de acordo com o tempo, espaço e ação percebida ao longo da projeção.

De um modo geral, o filme *A Árvore da vida* se mostra sem qualquer cronologia óbvia de causa e efeito, ao delinear um enredo que corresponde a fragmentos de memórias, de sentimentos, do imaginário, de impressões e de pensamentos de alguns dos membros de uma família que se inicia na década de 1950, no Texas, frações essas que são mescladas a extratos da história do Cosmos e da Terra.

O diretor Terrence Malick parece-nos instaurar uma fragmentação discursiva e temática, logo de início, ao apresentar um prólogo num espaço-tempo não definido, enigmático, apresentando uma passagem bíblica que diz respeito ao questionamento humano sobre a regência de Deus na criação da Vida / da Natureza e no destino pessoal de cada ser humano e parece usar esse discurso ao longo da história como um pretexto para perscrutar os conflitos existenciais da família O'Brien - centrados na figura do pai, Sr. O'Brien (Brad Pitt), da mãe, Sra. O'Brien (Jessica Chastain), do filho mais velho, Jack (Sean Penn - na fase adulta e Hunter McCracken - na fase jovem), do segundo filho, R.L. (Laramie Eppler) e do filho mais novo, Steve (Tye Sheridan), e levar o observador a se questionar também sobre essa questão central para a humanidade.

A obra parece-nos evocar a necessidade do ser humano de viver constantemente dividido entre dois caminhos: o da crença na Natureza ou no poder da Graça, através de apontamentos reflexivos pela figura da mãe. De princípio, vamos conhecendo a personagem, o que pensa sobre a vida especificamente, enquanto acompanhamos momentos pontuais de sua vida: primeiro, por resquícios de quando era criança, para, logo em seguida, vê-la já enquanto uma mulher adulta, casada e mãe de três filhos.

A ação dramática da obra se mostra logo após a apresentação dos personagens em múltiplas atuações no passado, quando Malick salta para o presente, sem nenhum 'aviso' aparente que ilustre essa passagem de tempo. Acompanha-se a notícia do falecimento de um dos filhos (o segundo - R. L.-, cujo nome e razão da morte nunca são mencionados) e a família então passa a existir marcada por esse duro acontecimento.

O filme revela situações diversas dos personagens, acompanhamos a forma pela qual os pais lidam com seus filhos e as reações destes de acordo com as diferentes fases de suas vidas.

O diretor configura toda a história da família O'Brien em temporalidades diversas, como já mencionado, e podemos dizer que os identificamos como sendo: o passado, ambientado no Texas, período próximo da década de 50; o presente, apresentado por um avanço no tempo que correspondente a aproximadamente 20 anos; e o imaginário, por vezes ambientado de forma abstrata e por outras retratado em espaços físicos e em situações que nos parecem enaltecer uma representação simbólica que referencia o discurso inicial proposto na história.

Em ambos os espaços-tempo, não há uma distinção clara e objetiva entre os períodos históricos apresentados, assim como também não ocorre uma transformação física dos pais ou dos jovens irmãos, o que, durante o avanço da história, exige do observador um certo reconhecimento visual cênico como indício à diferenciação entre as temporalidades. O único personagem que difere fisicamente no percurso da evolução da dramaturgia entre presente, passado e imaginário é a figura de Jack, e que, de certa maneira, se destaca, caracterizando-o como o protagonista da história.

Durante o curso narrativo do luto familiar, no tempo presente, Malick nos surpreende, interrompe a diegese e passa a explorar uma outra atmosfera: mostra a criação do mundo, desde a formação dos planetas (o *Big Bang*) à evolução da Terra e das espécies. Observamos que este segmento especificamente é mostrado de forma cronológica, porém, da mesma forma que o diretor sintetiza momentos específicos da história de vida da família O'Brien, ele condensa a história da Terra em alguns minutos, por passagens significativas que demonstram sua formação.

Por esta percepção, vemos que Malick apresenta em *A Árvore da Vida*, dois universos distintos, o universo da família O'Brien - mostrado de forma não cronológica -, e o universo da criação do Mundo - revelado cronologicamente. Isso nos leva a pensar sobre a temporalidade tratada na obra.

Conforme vimos por Metz (2006), entendemos que o tempo da diegese consiste no tempo durante o qual a ação se desenrola, em que podem surgir referências temporais como a passagem de horas, dias, meses, anos etc. Vemos que o tempo do discurso consiste no modo como o narrador relata os acontecimentos, podendo ou não coincidir com o tempo da diegese, por exemplo; falamos de sincronia<sup>17</sup> quando os tempos coincidem (o caso de diálogos ou quando o narrador segue os eventos de uma forma linear, à medida que estes vão acontecendo), mas também podemos ver que podem ser tempos anacrônicos. Por duas formas: primeiro,

---

<sup>17</sup> Termo que também diz respeito a *síncrese*: “é a soldadura irresistível e espontânea que se produz entre fenômeno sonoro e um fenômeno visual pontual quando estes ocorrem ao mesmo tempo, isto independentemente de qualquer lógica” (CHION, 2008, p.54).

através do elemento imagem, em ambas temporalidades, conforme já mencionado, Malick rompe alguns segmentos narrativos e insere planos que não fazem parte da diegese - alguns destes planos exercem a função de *flashforward*<sup>18</sup>, promovendo um sentido significativo de acordo com os avanços da história -; segundo, através das narrações dos personagens, quando então nunca vemos a fonte de emissão de suas vozes. Segundo o teórico Michel Chion, *acusmática* significa que ouvimos sem ver a causa originária do som, ou que faz ouvir sons sem a visão das suas causas. “Em sentido estrito, o som fora de campo no cinema é o som acusmático relativamente àquilo que é mostrado no plano, ou seja, cuja fonte é invisível num dado momento, temporária ou definitivamente” (CHION, 2008, p. 62). Neste sentido, posicionamos a narração acusmática dos personagens, como sendo uma voz *over*,<sup>19</sup> que está situada noutro tempo, noutro lugar, e que conseqüentemente foge da continuidade espaço-temporal, ao mesmo tempo em que atua como um elemento sonoro narrativo significativo, que potencializa o engajamento reflexivo do observador na compreensão discursiva da obra.

Por essas considerações, observamos que o projeto poético de Malick propõe que o ser humano detém dois caminhos: vive-se à luz da “crença na Natureza” e vive-se à luz da “crença na Graça” e apresenta dois eventos narrativos que compõe a dramaturgia: “eventos relativos à família e eventos relativos à história da Terra”. Apesar de serem distintos, vemos a existência de uma unificação entre os universos, formulados por analogia, alegoria ou metáfora. Universos estes que são diversos e complementares, a diegese da criação do mundo *explica* a diegese de busca por sobrevivência no luto, pós trauma vivenciado pela família O’Brien.

No que diz respeito a um filme que explora um tipo de trama em que duas linhas de enredo se conectam, Bordwell (2013) chama de *teia da vida*<sup>20</sup>. “As tramas podem inicialmente parecer completamente isoladas, mas elas normalmente convergem, revelando conexões causais inesperadas” (BORDWELL, 2013, p. 633).

Por esta reflexão, levantamos a seguinte questão: o que permite a unificação desses dois distintos universos? A partir de qual olhar ou de qual experiência estética devemos nos guiar na leitura de *A Árvore da vida*? Na obtenção destas respostas, vamos nos aprofundar nos

---

<sup>18</sup> Alteração da ordem da história na qual a apresentação do enredo avança para o futuro para depois retornar ao presente (BORDWELL, 2013, p. 745).

<sup>19</sup> Em seu livro *Audiovisão*, Michel Chion menciona o som: *in* - aquele cuja fonte aparece na imagem e pertence à diegese; *off* - a fonte que não só está ausente da imagem, mas que também pode ser não-diegética. Estes termos e suas diferenças são familiares para quem estuda cinema, no intuito de tornarmos claro e objetivo aos demais leitores, tomamos a liberdade de tratar o termo *over* - como o som fora da diegese ao longo de todo trabalho (Mais detalhes em Capítulo IV.1 fora de campo, *in* e *off*: o tri-círculo. CHION, 2008, p. 62).

<sup>20</sup> O termo “teia de sentidos” presente no título desta pesquisa faz referência ao conceito de Bordwell “*teia da vida*”. Buscamos pensar no desempenho da relação entre imagem e som proporcionando, por analogia, possíveis significados através de nossa leitura analítica da obra, promovendo assim sentidos aos fragmentos observados durante a experiência fílmica do observador.



estudos de Bordwell (2013) ao pensar sobre a formação do discurso fílmico aos olhos do observador.

## 1.2. Discurso fílmico

Assistir a um filme pode proporcionar uma experiência envolvente que engaja os sentidos, os sentimentos, a consciência e nos encerra num processo que desperta um interesse que tende a aumentar conforme cresce nosso envolvimento com a obra durante a projeção. Para David Bordwell (2013), isso acontece porque o artista cria um padrão. Segundo ele, as obras de arte despertam e gratificam o desejo humano pela forma. “Os artistas projetam seus trabalhos – dão forma a eles – para que possamos ter uma experiência estruturada” (BORDWELL, 2013, 109). Por essa perspectiva, vemos a experiência fílmica através da psicologia da forma (*Gestalt*) que, segundo Ismail Xavier (2005), a partir de sua leitura de Merleau-Ponty, diz que a produção dessa significação emana de uma organização das aparências, por um arranjo espaço-temporal dos elementos formulados no princípio de que um filme não é pensado; ele é percebido.

A percepção é uma atividade organizada e marca uma relação corporal com o mundo, uma decifração estruturada, anterior à inteligência. Neste sentido, o traço fundamental de um filme como objeto de percepção é sua presença como ‘Gestalt temporal’ (XAVIER, 2005, p. 91).

Dessa forma, por Merleau-Ponty (1999), procuramos pensar no objeto fílmico através de nosso olhar, por nossa experiência, buscando uma forma, um sentido. “A racionalidade é exatamente proporcional às experiências nas quais ela se revela. Existe racionalidade, quer dizer: as perspectivas se confrontam, as percepções se confirmam, um sentido aparece” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 18).

Bordwell (2013) trata a percepção como uma atividade que faz parte da vida do ser humano, com a qual a mente nunca descansa, busca uma ordem e um sentido para ver se existem quebras num padrão habitual. O autor diz que as obras de arte oferecem ocasiões organizadas nas quais exercitamos e desenvolvemos nossa capacidade de prestar atenção, prever eventos futuros, construir um todo a partir de partes e obter uma reação emocional a esse todo. Para o autor, esse interesse que nos move ocorre porque a obra nos dá pistas para executar uma determinada atividade, pistas estas que não são aleatórias, mas sim organizadas em sistemas. Entendemos que, como todo trabalho artístico, um filme tem uma forma e, por forma fílmica, em um sentido mais amplo, um sistema geral que são as relações que percebemos existir entre os elementos de todo o filme.

Seguindo os pensamentos de Bordwell (2013), a forma fílmica é um sistema de um conjunto unificado de elementos interdependentes relacionados e que, portanto, deve haver alguns princípios que ajudam a estabelecer uma relação entre as partes. Em *A Arte do cinema: Uma introdução* (2013), o autor distingue cinco princípios gerais ao analisar um sistema formal de um filme:

- *Função*: O autor diz que, se a forma no cinema é a inter-relação geral entre vários sistemas de elementos, se pressupõe que cada elemento tem uma ou mais funções, ou seja, cada elemento desempenhará alguns papéis no sistema fílmico como um todo.

- *Similaridade e repetição*: Bordwell diz que a repetição é a base para a compreensão de qualquer filme, pois, segundo ele, é através de repetições que se recorda e identifica algo ou alguém e qualquer elemento significativo repetido, visto em um filme. Esse reconhecimento, o autor denomina como *motivo*: “um objeto, uma cor, um lugar, uma pessoa, um som ou até mesmo um traço de personagem” (BORDWELL, 2013, p. 129). O autor ainda diz que a forma fílmica, muitas vezes, utiliza similaridades ou uma duplicação exata de elementos formando um *paralelismo*. Para o autor, esse processo é gerado pelo modo como qual o filme orienta o espectador, de forma que se comparam dois ou mais elementos distintos realçando alguma similaridade.

- *Diferença e variação*: Para Bordwell (2013), um filme não pode se basear apenas em repetições. É importante que haja mudanças ou variações, mesmo que pequenas, para que não se torne uma obra entediante. O autor aponta que a forma precisa de um plano de fundo estável de similaridade e repetição, mas também se exige que diferenças sejam criadas. Mesmo que os motivos possam ser repetidos, raramente serão exatamente iguais. O autor trata que a diferença entre os elementos pode, muitas vezes, realçar uma oposição direta entre eles e disso pode-se gerar um conflito, proporcionando envolvimento dramático no filme.

Ao pensarmos em filmes, devemos procurar por semelhanças e diferenças. Alternando entre essas duas características, podemos apontar motivos e diferenciar as mudanças pelas quais eles passam, reconhecer paralelismos, tais como a repetição, e, ainda, notar variações cruciais (BORDWELL, 2013, p.134).

- *Desenvolvimento*: Uma maneira de perceber como a semelhança e a diferença operam na forma fílmica é procurar por princípios de desenvolvimento de uma para outra. O desenvolvimento é composto por uma padronização de elementos diferentes e similares. Para Bordwell (2013), o desenvolvimento formal é como uma progressão que se move do começo, passando pelo meio até o fim de um filme. Para identificar o padrão de desenvolvimento de um

filme, o autor ilustra a realização de uma segmentação do filme - um esquema escrito que divide o filme em partes maiores e menores.<sup>21</sup>

- *Unidade e não unidade*: Segundo Bordwell (2013), os relacionamentos entre os elementos de um filme criam o seu sistema total. Mesmo se um elemento aparenta estar completamente fora de lugar em relação ao restante da diegese, não se pode dizer que não faça parte dela. No máximo, o elemento não relacionado é enigmático ou incoerente. Isso pode ser uma falha no sistema integrado do filme, mas não afeta o filme como um todo. Quando todas as relações que percebemos em um filme estão claras e parcimoniosamente entrelaçadas, dizemos que o filme tem *unidade*. O autor retrata que, caso o filme não apresente lacunas nos relacionamentos formais, se diz ser um filme bem amarrado, pois cada elemento presente tem um conjunto específico de funções, as semelhanças e as diferenças são determináveis, a forma se desenvolve logicamente, e nenhum elemento é supérfluo. Neste conceito, o autor aponta que “a unidade geral de um filme proporciona à nossa experiência uma sensação de completude e realização” (BORDWELL, 2013, p. 138).

Segundo Bordwell (2013), o sistema formal de um filme postula por uma organização da narrativa de forma estrutural. Para o autor, “um roteiro deve ter uma estrutura em três atos<sup>22</sup>, com o clímax do primeiro ato acontecendo no primeiro quarto do filme, o clímax do segundo ato, no terceiro quarto, e o clímax do terceiro resolvendo o problema do protagonista” (BORDWELL, 2013, p.101).

De acordo ainda com Bordwell (2013), normalmente uma narrativa começa com uma situação: uma série de mudanças ocorre de acordo com um padrão de causa e efeito até que, finalmente uma nova situação surge levando ao fim da narrativa. Para o autor, comumente as *personagens* são os agentes de causa e efeito, pois desempenham um papel no sistema funcional do filme. “As personagens criam causas e registram efeitos” (BORDWELL, 2013, p.149). Vemos que, em sua maioria, são as personagens que fazem com que as coisas aconteçam e que

---

<sup>21</sup>Como parte da pesquisa, fizemos um mapa da estrutura do filme *A Árvore da Vida* que integra o Apêndice desse texto.

<sup>22</sup> A ideia de uma narrativa linear, esquematizada por uma divisão estruturada em atos, pode ser vista em Syd Field (1995), *O Manual do roteiro*. O autor formula um paradigma que segmenta o filme hollywoodiano com uma duração aproximada de 120 minutos, correspondentes como: Ato 1 - 30 minutos (apresenta-se a história, os personagens, a premissa dramática e as circunstâncias que movem a ação); Ato 2 – 60 minutos (confrontação do personagem em relação aos obstáculos enfrentados de acordo com a busca por atingir seus objetivos); Ato 3 – 30 minutos (resolução da história até o seu fim). Por esta visão, a mudança de um ato para outro ocorre quando um evento move a narrativa em outra direção. Não pretendemos estabelecer uma divisão em atos do filme *A Árvore da Vida* de forma definitiva, nosso objetivo é promover uma leitura da obra através de nossa experiência estética, propondo que o diretor subverte as funcionalidades organizacionais de um sistema narrativo convencional, criando um projeto poético filmico através de rupturas nos enredos, da justaposição de fragmentos entre as diferentes temporalidades narrativas, criando assim uma unidade dramática descontínua.

reagem de acordo com os eventos apresentados na narrativa filmica. O autor reforça que as personagens apresentam *traços* (atitudes, habilidades, hábitos, gostos, impulsos psicológicos) e outras qualidades que as tornam distintas. Neste sentido, de uma maneira geral, os traços das personagens passam a ter uma função causal na ação geral da história. Em nossos apontamentos analíticos, veremos que na obra de Malick, além dos personagens, existem objetos que também desempenham uma função, uma ação, um motivo que contribui para a formação discursiva e simbólica do filme.

Na obtenção ao reconhecimento dos elementos que se inter-relacionam num sistema formal de um filme ao observador, Bordwell (2013) se aprofunda em seus estudos com a questão do *tempo*, pois, segundo ele, o tempo é quem molda o nosso entendimento da ação narrativa, é onde acontecem as causas e efeitos. “Enquanto assistimos a um filme, construímos o tempo da história com base no que o enredo apresenta [...] o espectador se envolve na tentativa de colocar os eventos em ordem cronológica e atribui a eles duração e frequência” (BORDWELL, 2013, p. 153). O autor explica que isso ocorre quando o enredo mostra eventos fora da ordem cronológica e apresenta alguns fatores importantes que contribuem para a observação:

- *Ordem temporal*: São eventos que acontecem fora de ordem na história, como o *flashback*, que significa parte de uma história apresentada no enredo fora da ordem cronológica; e o *flashforward*, que significa um movimento do presente para o futuro e, então, um retorno para o presente.

- *Duração temporal*: O enredo de um filme seleciona determinados intervalos da duração da história, seja concentrado num espaço de tempo relativamente curto e coeso, seja destacando intervalos de tempo significativos num período de muitos anos, por exemplo: “o cineasta pode manipular a duração em tela independentemente da duração geral da história e da duração do enredo” (2013, p.155).

- *Frequência temporal*: Corresponde a uma repetição do evento da história. De acordo com Bordwell (2013), o enredo de um filme pode manipular a frequência, pois a ordem e a duração da história ilustram como o espectador participa ativamente na construção do sentido do filme narrativo. “O enredo fornece pistas relacionadas à sequência cronológica, ao intervalo de tempo das ações e ao número de vezes que o evento ocorre, e o espectador é responsável por fazer suposições e inferências e por criar expectativas” (BORDWELL, 2013, p. 156).

Veremos à frente como Malick subverte as diferentes temporalidades da obra em relação aos espaços em que as ações se encontram nos dois universos. Segundo Bordwell (2013),

geralmente o lugar da ação da história também é o lugar do enredo, mas, algumas vezes, “o enredo nos leva a inferir outros lugares como parte da história” (BORDWELL, 2013, p. 161). O que o autor nos diz é que o enredo e a história podem manipular o espaço, ou seja, a narrativa pode convidar o espectador a imaginar espaços e ações que nunca são mostrados.

Pensar no desenvolvimento narrativo de um projeto poético que trata de temporalidades diferentes desenvolve uma cadeia de eventos distintos e que proporciona ao observador estabelecer uma unificação entre seus elementos, o que nos leva a aprofundar os estudos referentes ao início e ao fim de um filme.

Segundo Bordwell (2013), um filme não se inicia apenas, ele *começa*. A abertura de um filme fornece uma base para o que está por vir e nos introduz na narrativa. Para o autor, em alguns casos, o enredo buscará incitar a curiosidade inserindo o observador em uma série de ações que já começaram. Conforme já mencionado, na abertura de *A Árvore da vida*, o diretor nos introduz na história por meio de um prólogo, que a princípio é enigmático, em forma de *parábola*<sup>23</sup>, e que, ao longo do filme, propõe um sentido ao discurso filmico. A obra nos insere no que o autor chama de *in medias res* (no meio das coisas), este é o termo utilizado para aberturas que iniciam os filmes em ações em curso. Isso condiz com uma atividade em que o observador especula sobre causas possíveis dos eventos apresentados. Na obra em estudo, a sequência inicial nos apresenta uma imagem abstrata, que se assemelha a uma chama, num espaço imaginário, junto das primeiras palavras da narração em voz *over*, uma sequência indecifrável de início, mas que funciona como uma espécie de prólogo conector de isotopias<sup>24</sup>, um condutor de andamento narrativo que dá a ligação entre o real e o imaginário.

De acordo com Bordwell (2013), a maior parte do desenvolvimento dos eventos de um filme depende bastante da maneira como as causas e os efeitos criam uma mudança na situação de uma personagem. A mais comum é dita como uma *mudança no que ela sabe*, isso diz respeito a quando uma personagem descobre algo no curso da ação. Outro modo é quando a personagem é *motivada por objetivos*, quando se desenvolve uma ação para alcançar um objeto ou uma situação desejada. Semelhante a essa, o autor também coloca a chamada *busca*, que se refere a personagens que são motivados a encontrar algo; e ainda outra é a *investigação*, que

---

<sup>23</sup> A etimologia da palavra *parábola*, segundo Rusconi (2003) em Dicionário do Grego do Novo Testamento, é uma composição de duas outras palavras para, (genitivo) definido como: a partir da proximidade de uma pessoa, "de", "de lado", "a partir" e bolh, (substantivo) deverbativo da palavra ba,llw (verbo) definido como: o poderoso movimento de "jogar" ou "impulsionar" (KITTEL, 1964, p.526), formando a palavra parabolh, deverbativo do verbo paraba,llw definido como “lançar diante” (RUSCONI, 2003, p. 350). Ver *Parábola: um gênero literário*, 2013, de Koichi Sanoki, disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/reveleteo/article/view/17365>

<sup>24</sup> O termo isotopia atua como um dispositivo que pode reger de forma coexistente dois ou mais significados metafóricos durante uma interpretação textual. Ver *Isotopia e metaforização textual*, 2009, de Ricardo Lopes Leite, disponível em: <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/viewFile/216/201>

envolve o objetivo do personagem, que não é um objeto, mas sim, uma informação que se pretende obter. Conforme veremos, essa última característica aparece em nosso objeto de estudo através dos questionamentos reflexivos pelas narrações em voz *over* do personagem. As temporalidades e os espaços descontínuos imagéticos fornecem subsídios ao observador na identificação dos princípios que regem os fragmentos de memória e imaginação do protagonista e os unem ao seu tempo presente, perdurando por toda narrativa. Segundo o autor, o tempo e o espaço também podem fornecer padrões de enredo. “Uma situação de enquadramento no presente pode iniciar uma série de *flashbacks* que mostram como os eventos levaram à situação presente” (BORDWELL, 2013, p.163). Veremos em nossos apontamentos que o diretor usa essa ferramenta, sem sequencialidade lógica, e insere as narrações em voz *over* como parte de uma reflexão que o personagem revive na memória e em sua imaginação.

Seguindo os pensamentos de Bordwell (2013), ao pensarmos no final de um filme, o autor aponta que um filme não para simplesmente, ele *termina*. Geralmente, a narrativa resolve os problemas causais através de um *clímax*. Para o autor, o clímax serve normalmente para resolver os problemas causais que aconteceram durante o filme e coloca que algumas narrativas são anti climáticas, não resolvem os problemas de maneira definitiva, simplesmente cortam as expectativas formalizadas pela cadeia de causa e efeito, não apresentando uma resolução. Ele diz ainda que isso pode nos influenciar na identificação da forma narrativa.

Nesses tipos de filmes, o final se mantém relativamente aberto. Ou seja, o enredo nos deixa incertos das consequências finais dos eventos da história. Nossa resposta é menos consistente do que quando um filme tem um clímax e resolução nítidos. A forma pode nos encorajar a imaginar o que acontecerá depois ou a refletir sobre outras maneiras pelas quais nossas expectativas poderiam ter sido atendidas (BORDWELL, 2013, p. 165).

O filme *A Árvore da Vida*, como já mencionamos, demonstra obter a característica de uma obra aberta em seu final, percebemos que existe uma solução à causa apresentada, porém, não é uma resolução nítida, de fácil compreensão. Vemos que a dramaturgia nos apresenta um discurso para além de seu conteúdo narrativo, um feito que diz respeito a maneira com a qual Malick propõe as narrações reflexivas em voz *over*. De acordo com Bordwell (2013) “é o processo pelo qual o enredo apresenta informações da história ao espectador” (BORDWELL, 2013, p.176). Segundo o autor, esse processo pode se alternar entre os alcances *irrestrito* (narração extremamente informativa, também conhecida como onisciente) e *restrito* (narração limitada em informação). Isso corresponde a graus variados de *objetividade* (informação restringida) e *subjetividade* (informação por um ponto de vista). Neste caso, o autor trata que o narrador é um agente específico cujo propósito é justamente contar a história, podendo ser ele

um personagem ou um não personagem, quando não é identificado. Segundo Bordwell (2013), um filme “pode brincar com a distinção entre personagem e não personagem ao tornar a fonte de uma voz narradora incerta” (2013, p.176). Em ambos os casos, o processo cabe ao espectador captar as pistas, desenvolver suas expectativas e compreender uma história contínua a partir do enredo. Dessa forma, entendemos que todo o evento discorrido em um filme é parcialmente moldado pelo que diz o narrador. No caso de *A Árvore da vida*, vemos a existência de uma narração múltipla, fragmentária: ora ela é conduzida pela subjetividade de Jack, ora pela subjetividade de sua mãe; ou pai e irmãos.

A fim de obtermos uma compreensão da formação discursiva da obra de Malick, pensamos no analógico narrativo, partindo de alguns conceitos sobre analogia formulados por Julio Cortázar no intuito de interpretar algumas características percebidas em nosso objeto de estudo.

O princípio analógico cortaziano se estende na ideia de uma figuração por uma associação inusitada; fazendo uma relação “lógica” aparente entre os elementos do filme, constituindo uma realidade possível através da união entre características imaginárias/fantásticas e realistas/naturalistas, presentes no enredo do universo familiar e do universo da criação do mundo.

Ao tratar da literatura, Cortázar utiliza a metáfora como um recurso de elaboração de contos, ao promover uma ambiguidade que impulsiona a construção narrativa.

Em *Obra Crítica I – teoria do túnel*, o autor alega que a linguagem das letras cometeu a hipocrisia de deformar o informulável para fingir que formulava e, assim, exibir falsos fragmentos que tomavam o lugar daquilo que fica de fora do âmbito expressivo. Ao conduzir a narrativa até o extremo e interrompê-la, Cortázar leva o leitor até as margens do âmbito expressivo, sem conclusões, num enigma. Desenvolvendo a narrativa em torno dessa atmosfera no vazio, é o que apresenta a teoria: “essa agressão contra a linguagem literária, essa destruição de formas tradicionais tem a característica própria de um túnel; destrói para construir” (CORTÁZAR, 1998, p. 49). Dessa forma, o autor consentia que abordar a literatura de forma a colocá-la em crise como um modo verbal de ser do homem era o mais importante para a linguagem escrita, e que as questões estéticas eram movimentos de superfície em comparação com essa questão:

A ruptura da linguagem é entendida desde 1910 como uma das formas mais perversas da autodestruição da cultura ocidental; consulte-se a bibliografia adversa ao *Ulysses* e ao surrealismo. Levou muito tempo, leva muito tempo que o escritor não se suicida como tal, que quando perfura o flanco verbal cumpre – rimbaudianamente – uma necessária e lustral tarefa de *restituição*. Diante de uma rebeldia dessa ordem, que compromete o ser mesmo do homem, as querelas tradicionais da literatura são meros

e quase ridículos movimentos de superfície. Não existe semelhança alguma entre essas comoções modais, que não põem em crise a validade da literatura como *modo verbal do ser* do homem, e esse avanço em túnel, que se volta contra o verbal a partir do próprio verbo mas já em plano extraverbal, denuncia a literatura como condicionante da realidade e avança na instauração de uma atividade em que o estético é substituído pelo poético, a formulação mediatizadora pela formulação aderente, a representação pela apresentação” (CORTÁZAR, 1998, p. 50).

Na obra *Bestiário* (1986), Cortázar desenvolve situações ordinárias que se tornam extraordinárias graças a ferramentas que finalizam o texto de forma aberta. São imagens que fazem o observador indagar e que nunca apresentam uma resposta única possível. Se pensarmos no que consta na natureza e no que consta na fantasia como duas partes de um mesmo arquivo,<sup>25</sup> Cortázar promove uma reorganização, um embaralhamento de maneira que algumas peças fiquem deslocadas de sua classificação. Essa ruptura discursiva, sem que se torne absurda, de modo a fazer com que o texto permaneça na fronteira entre realidade e imaginação, permite que seja relacionado por duplicidade, maneira com a qual Barthes (2004) avalia obras da modernidade. Em *O Rumor da Língua*, o autor propõe que o percurso ao espaço da escrita sempre promove um sentido para então evaporá-lo em seguida.

Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, "desfiada" (como se diz uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar a dizer a *escritura*), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um "segredo", isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateleológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóteses, a razão, a ciência, a lei (BARTHES, 2004, p. 63).

Outra questão que pode ser vista em mais contos e que se encaixa nas características da modernidade são as citações. Se na modernidade ocorre o processo de fragmentação, Cortázar se apropria de imagens conhecidas e altera seu uso, elas acertam várias camadas de significado. Antoine Compagnon (1996) em *O trabalho da citação*, reconhece que o fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, mas trecho escolhido, posto em reserva. Segundo o autor, sua leitura nada tem de monótona, nem unificadora; ela faz o texto explodir, desmonta-o, dispersa-o e já o procede de um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto.

A leitura repousa em uma operação inicial de depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação. (Repetição, memória, imitação: uma constelação semântica em que conviria delimitar o lugar da citação.) Mas o teor dessa operação preliminar não pode ser avaliado senão através de metáforas (COMPAGNON, 1996, p. 14).

---

<sup>25</sup>Termo do conceito formulado por Jacques Derrida em *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* (2001).



Em *Obra Crítica 2- para uma poética*, Cortázar observa a metáfora como parte da percepção humana.

Os fatos são simples: a linguagem, de certa maneira, é integralmente metafórica, referendando a tendência humana à concepção analógica do mundo e o ingresso (poético ou não) das analogias nas formas da linguagem. Esta urgência de apreensão por analogia, de vinculação pré-científica, nascendo no homem a partir de suas primeiras operações sensíveis e intelectuais, é o que leva a suspeitar de uma força, de um direcionamento do seu ser à concepção simpática, muito mais importante e transcendente do que todo racionalismo quer admitir (CORTÁZAR, 1999, p. 254).

O autor caracteriza esse argumento a uma *direção analógica* do homem e observa a imagem como um instrumento estrutural de uma lógica afetiva. Para Cortázar vale considerar:

1) O “demônio da analogia” é íncubo, é familiar, ninguém pode não sofrê-lo. Mas, 2) só o poeta é aquele indivíduo que, movido por sua condição inspirada, vê no analógico uma força *ativa*, uma aptidão que se transforma, por sua vontade, em *instrumento*; que escolhe nadando ostensivamente contra a corrente comum, para a qual a aptidão analógica é *surplus*, enfeite de conversa, cômodo clichê que alivia tensões e resume esquemas para a comunicação imediata – como os gestos ou as inflações vocais (CORTÁZAR, 1999, p. 255).

Para o autor, o poeta reconhece na direção analógica um sentido espiritual, algo além da sensibilidade humana que explora o mundo em sua essência irreduzível a toda razão. Neste sentido, pensamos, o que o universo da criação do mundo cria de conexão com o processo de perda no universo da família? Vemos que é a tentativa, por meio da organização narrativa das imagens e sons, do ultrapassar o luto interno do protagonista. Da destruição, do ruir para construir, do desconstruir para construir, do caos devastador ao caos unificador. São os próprios processos da natureza que se resolvem, aparando, diminuindo e reorganizando o próprio caos. O processo de perda em reorganizar-se a vida novamente, desde os primórdios, volta-se ao princípio, volta-se para as primeiras ficções.

Na intenção de obtermos uma melhor compreensão da construção poética do diretor Terrence Malick, partimos aos apontamentos analíticos observando a obra sob a ótica de causa e efeito, pensando nos princípios narrativos estabelecidos por Bordwell e através de nossa experiência estética. O critério observativo compete na seleção de quatro segmentos filmicos específicos, correspondentes as distintas atmosferas exploradas na dramaturgia, com o objetivo de identificar, ao leitor, o tempo, o espaço e a ação fragmentária do filme, divididos em: prólogo; a sequência inicial que explora o universo da família; a sequência seguinte que explora o universo da criação do mundo e o epílogo. No intuito de investigar a ordenação de seus

elementos, primeiro seguimos com a descrição das respectivas cenas, evidenciando alguns códigos cinematográficos para, em seguida, formularmos a significação e a relação entre os elementos imagéticos e sonoros que proporcionam uma unidade de fragmentação descontínua à forma narrativa de *A Árvore da Vida*.

### 1.3. *A Árvore da Vida*: apontamentos analíticos narrativos

A descrição das cenas a seguir corresponde às sequências de 0 a 34, ilustradas na estrutura do filme no *Apêndice A* desta pesquisa.<sup>26</sup>

#### 1.3.1. Prólogo

A sequência se inicia por um *quadro*<sup>27</sup> preto, surge em *fade-in*<sup>28</sup> um único intertítulo: “Onde estavas quando lancei os fundamentos da Terra? Quando as estrelas da manhã, juntas, cantavam e todos os filhos de Deus gritavam de alegria? (Jó 38:4,7)”.<sup>29</sup> A passagem bíblica desaparece do quadro por um efeito em *fade-out*.<sup>30</sup> Ouvimos, num volume baixo, sons que remetem à Natureza, vento e ondas marinhas. *Fade-in*; surge uma imagem abstrata, enigmática, que se assemelha à figura de uma chama em movimento, com cores em tons quentes alaranjados. Ouvimos uma narração em voz *over* (voz de Jack O’Brien – adulto), em sussurro: “Irmão. Mãe. Foram eles que me conduziram até sua porta”. Enquanto desaparece a imagem no quadro em *fade-out*, o som é acrescido com ruídos de gaivotas e começa a melodia: “*Funeral Canticle*”, de John Tavener e Mother Thekla na *performance* de George Mosley, Paul Goodwin e a Academia de música *Ancient*, de 1999.<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> A duração deste segmento corresponde a 19’:38” de projeção. Todos os diálogos presentes nas descrições das cenas foram transcritos das traduções vistos na cópia do filme em *blu-ray*, no Brasil, distribuído pela Imagem Filmes, 2011.

<sup>27</sup> Imagem singular numa tira de filme. “Quando uma série de quadros é projetada numa tela numa sucessão rápida, a ilusão de movimento é criada” (BORDWELL, 2013, p. 749).

<sup>28</sup> Termo que corresponde a um efeito na “tela negra que gradualmente clareia até que o plano apareça” (BORDWELL, 2013, p. 745).

<sup>29</sup> Personagem bíblico do Antigo Testamento em Livro de Jó: “Jó, homem justo e íntegro, é abençoado com grandes riquezas — Satanás recebe permissão do Senhor para tentar e para pôr Jó à prova — As propriedades e os filhos de Jó são destruídos, mas ele ainda assim louva e bendiz o Senhor” (ALMEIDA, 2015, p. 825).

<sup>30</sup> Termo que corresponde a um efeito da imagem que “gradualmente desaparece enquanto a tela escurece” (BORDWELL, 2013, p. 745).

<sup>31</sup> A peça nos introduz a história, o cântico de Tavener e Thekla nos conduz para uma atmosfera que revelará o ato fúnebre ao qual o título da composição se refere.

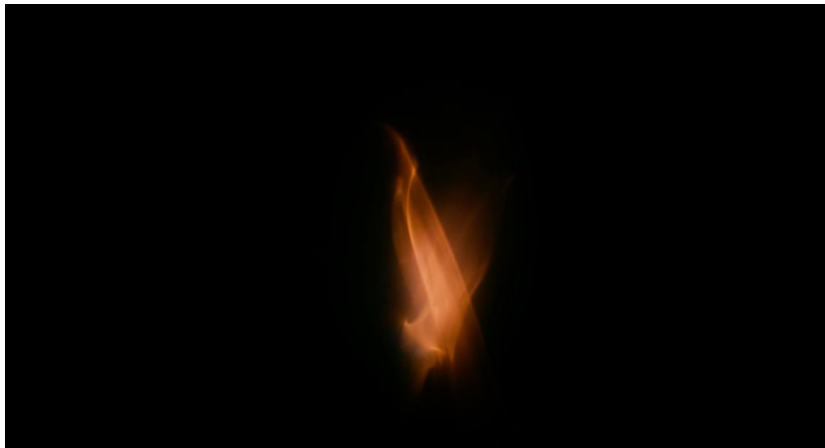


Figura 1: Imagem enigmática.

Até o momento, nos primeiros minutos de projeção, observamos que a obra nos apresenta uma temporalidade não definida, de forma que, junto da narração, é anunciado um discurso reflexivo, ambientado por um espaço enigmático e ilustrado por uma imagem abstrata, por uma ação inicial misteriosa, que pode remeter à atmosfera de um imaginário.

### 1.3.2. Universo Familiar

Logo após o prólogo descrito, enquanto a música segue em curso, a sequência se inicia de forma abrupta, surge em *primeiro plano*<sup>32</sup> a Sra. O'Brien (jovem) que, dentro de sua casa, observa o jardim por uma janela. Ouvimos uma narração (Sra. O'Brien – voz adulta): “As freiras me ensinaram que existem dois caminhos na vida: o da Natureza. E o da Graça. É preciso escolher qual deles seguir”. Enquanto as palavras são anunciadas, ocorre uma série de planos sequenciais: a jovem segurando um filhote de cabra num ambiente externo, natural; a figura do sol em um céu azul com nuvens; um girassol em um campo de girassóis e a mesma jovem observando animais em um campo.<sup>33</sup> A narração em voz *over* continua: “A Graça não procura satisfazer a si própria. Aceita ser menosprezada, esquecida, e que não gostem dela. Aceita

---

<sup>32</sup>Enquadramento no qual a escala do objeto mostrado é relativamente grande. Geralmente a cabeça de uma pessoa do pescoço para cima, ou um objeto de tamanho comparável, ocupa a maior parte da tela (BORDWELL, 2013, p. 749).

<sup>33</sup>A voz *over* da mãe de Jack, Sra. O'Brien, como narradora da história inicial coloca, por analogia e extensão, uma mulher como fundadora do Cosmos, da Terra - ela é sempre associada à Natureza, ao espaço interno e à mãe de todos os homens.

insultos e lesões”. Os planos imagéticos que acompanham o diálogo mostram a jovem, de mãos dadas com o pai e, no quadro seguinte, ela aparece abraçada no colo dele.



Figura 2: Sra. O’Brien (jovem).

Nesta primeira sequência, conhecemos em um curto período de cenas, através da narração, o discurso que o filme desenvolverá ao longo de toda sua narrativa: a trajetória do ser humano entre os caminhos da Natureza e da Graça.

A segunda sequência segue um período de temporalidade posterior (ao da sequência vista): agora, conhecemos a família. Na primeira imagem vemos Sra. O’Brien em sua fase adulta, no jardim em frente de sua casa; ela está sentada em um balanço, pendurado em uma árvore e observa os três filhos brincando em sua direção. Jack e Steve andam de bicicleta, enquanto R.L. corre. No quadro seguinte, acompanhamos Sr. O’Brien, no interior da casa, sentando à mesa preparada para o almoço; em seguida, entram no quadro R.L. e Steve, ambos vão até a janela que conta com uma vista para a área externa da residência e vemos, ao fundo, uma horta. A melodia *Funeral Canticle* se mantém, Sra. O’Brien entra em cena trazendo alimentos, ela senta à mesa. Junto da imagem, ouvimos a continuação da narração em voz *over* (Sra. O’Brien - adulta): “A Natureza só quer satisfazer a si mesma. E fazer com que os outros a satisfaçam. Gosta de tiranizá-los. E que façam sua vontade. Encontra razões para ser infeliz, quando o mundo todo ao seu redor está feliz e o amor está sorrindo em todas as coisas”. As cenas que acompanham o discurso seguem a mesma forma de montagem vista anteriormente, cada plano é interrompido por um *corte*<sup>34</sup> na imagem e, em seguida, é justaposto com outro plano, formando uma montagem de ações, ilustrando as seguintes situações: Sra. O’Brien ergue

---

<sup>34</sup>1. Na realização cinematográfica, junto de duas tiras de filme através de uma emenda. 2. No filme acabado, mudança instantânea de um enquadramento para outro (BORDWELL, 2013, p. 744).

Jack que está no gramado do jardim da casa; no quadro seguinte, toda a família brinca com o cachorro; no próximo, a Sra. O'Brien corre pela rua enquanto os três filhos a perseguem; no seguinte, vemos Jack segurando uma corda presa na árvore, enquanto os irmãos a escalam; na sequência, vemos a Sra. O'Brien observando o horizonte e, finalmente, R.L. caminhando pelo jardim. A narração em voz *over* (Sra. O'Brien - adulta), segue com os dizeres: “Elas nos ensinaram que quem ama o caminho da Graça, jamais terá um triste fim”.

As cenas que se seguem, logo após o diálogo, agora, são de elementos da Natureza: primeiro vemos por um *plano com grua*<sup>35</sup> uma grande cascata de águas em queda e em seguida, por um *plano contraplongée*,<sup>36</sup> vemos os galhos de uma grande árvore com o sol quase no centro do quadro.<sup>37</sup> Junto da imagem, a narração em voz *over*: “Serei fiel a Você. O que quer que aconteça”. Por um corte na imagem, a cena se encerra num quadro negro.



Figura 3: Primeiro plano dos galhos da árvore.

Até o momento, próximos de quatro minutos de projeção, o filme nos apresenta parte do convívio da família, salientando, através da narração, características pertinentes aos caminhos da Natureza e da Graça propostos no prólogo. Observamos que esta atmosfera se caracteriza por uma temporalidade ambientada nos anos 50, de acordo com o figurino dos personagens e os modelos de alguns objetos, como o carro em frente à casa vizinha, os talheres

---

<sup>35</sup> Plano com mudanças de enquadramento que são alcançadas ao se colocar a câmera acima das pessoas e coisas na tomada, movendo-a no ar em qualquer direção (BORDWELL, 2013, p. 748).

<sup>36</sup> Segundo o livro *Narrativa Cinematográfica*, de Jennifer Van Still é “quando a câmera é colocada abaixo do objeto e apontada para cima. Isso faz com que o objeto pareça ter um tamanho descomunal. A câmera transmite força ao objeto, fazendo-o parecer dominar o que está abaixo dele” (SILL, 2017, p. 200).

<sup>37</sup> Os planos dos galhos e copas das árvores são sempre mostrados de baixo para cima. Da Terra para o Céu. Do plano terrestre/terreno para o plano do sagrado. A Natureza (a vida) vista de modo grandioso pelo tamanho do caule das árvores em contraste com a copa.

da mesa e as estruturas das casas. Essas propriedades nos identificam a categorizar o tempo da narrativa como sendo o passado da família O'Brien.

Do quadro negro, por um plano abrupto, inicia a segunda sequência, surge a imagem de uma calçada e, por um plano móvel do chão em direção a porta de uma casa, vemos um jovem caminhando, vestido com trajes aparentemente militares e se deslocando até a entrada da casa, ele se aproxima da porta. No quadro seguinte, dentro da casa, vemos o interior de um lar que difere do apresentado anteriormente, acompanhamos a Sra. O'Brien que abre a porta e o rapaz entrega a ela uma carta. A melodia que se segue é a mesma desde a primeira sequência que, ao longo do recebimento da carta, vai esmorecendo.

Na ação, a Sra. O'Brien abre o envelope, a melodia então se encerra - na medida em que a carta é aberta -, e o silêncio toma conta da encenação. A personagem está num *primeiro plano*, ela caminha pela sala até começar a ler a carta, para e esboça uma reação negativa. Entendemos haver uma tragédia anunciada ali, ouvimos seu grito de desespero e lamentação.



Figura 4: Sra. O'Brien com a nota de falecimento do segundo filho.

Por um corte repentino na imagem, agora vemos no quadro o Sr. O'Brien em um aeroporto. O som que toma toda a ação é apenas o de uma turbina, ele está em um telefone e sua reação complementa a de sua esposa, firmando um olhar sério e ao mesmo tempo triste, ao ficar ciente da trágica notícia. A ambientação sonora é alterada, incorpora uma dramatização por tons graves, acrescidos de efeitos sonoros que remetem a elementos de natureza; por um corte na imagem ocorre um avanço no tempo e as cenas seguintes passam a acompanhar as reações de lamentação do casal. Num primeiro momento estão em uma rua, em frente à sua própria casa e, num segundo, estão em seu interior. Sr. O'Brien se encontra ajoelhado no chão de um quarto e Sra. O'Brien, com lágrimas nos olhos, próxima de uma janela. Na cena, ouvimos



sinos e notas agudas que aparentam ser emitidas de um instrumento como o órgão - uma ambientação sonora que se assemelha às ouvidas em igrejas - enquanto a Sra. O'Brien caminha pelo corredor da casa. Vemos um quarto vazio com um violão próximo da cama e, nos quadros seguintes, objetos de pintura e, na sequência, um plano destacando o violão. Surge uma melodia e, na imagem, vemos um carteiro - diferente do mostrado anteriormente - saindo da casa. Junto da imagem ouvimos uma voz *off* masculina - diversa das falas anteriores - pronunciando os seguintes dizeres: "Ele está nas mãos de Deus agora". Na cena não há visivelmente a identificação do emissor, mas sua mensagem parece subentender que seja de um padre ou pastor. Posteriormente, ao longo do filme, será possível identificar a voz devido às cenas em que a família se encontra em uma missa e o padre então discursa sobre a vida de Jó - o personagem bíblico citado no intertítulo do prólogo.



Figura 5: Plano que destaca o violão mudo no tempo presente da ação.

Até o presente momento, com pouco mais de sete minutos de projeção, observamos que não se trata da mesma temporalidade da cena anterior, nesta, a personagem está em um novo ambiente, mais moderno de acordo com as características dos objetos no interior da casa, porém sua forma física se mostra a mesma, os planos são próximos, mas é possível perceber que se trata de uma atmosfera a frente do passado e que aqui será categorizada como o tempo presente da narrativa. Neste ponto, até então, todas as cenas apresentadas logo após o prólogo seguem uma ordem de cronologia apresentando a história da família; aos poucos acompanhamos determinadas situações da vida dos O'Brien, através de uma montagem que segue *raccord de*

*olhar*<sup>38</sup> e usa *elipses*.<sup>39</sup> As ações seguem um avanço narrativo de curso informativo apresentando efeitos de cortes em *jump cut*.<sup>40</sup>

Junto das palavras emitidas pelo padre, vemos então um plano que remete ao passado, causando o efeito *flashback* no curso narrativo. No quadro, o personagem R.L. toca um violão - o mesmo visto na cena anterior - destacado em um quarto, e Sra. O'Brien observa o filho.



Figura 6: *Flashback* dos personagens R.L. e Sra. O'Brien no tempo passado.

No quadro seguinte, vemos um plano do teto de uma igreja em que os desenhos na vidraça formam um caracol.<sup>41</sup> No próximo plano, vemos a Sra. O'Brien com um figurino de luto, ela cumprimenta um sacerdote na igreja e sai do quadro. No plano seguinte, a personagem já está em outra situação, com novas vestes, recebendo cumprimentos de vizinhos, ou seja, o plano de R.L. tocando o violão, que remete ao passado, atua como um fragmento histórico vivenciado pela mãe, pois ela estava presente no plano. Neste caso, a imagem provoca, mesmo que momentaneamente, uma ruptura dentro da temporalidade atuante na sequência. Este conjunto de planos, até então, vinha seguindo um curso histórico no presente, porém, a intervenção do plano remetendo ao passado provocou uma ação não convencional, inédita nas primeiras sequências. O plano ali empregado pode fazer referência a uma ocorrência da

---

<sup>38</sup> Termo que diz respeito ao “corte que obedece ao princípio do eixo da ação, no qual o primeiro plano mostra uma pessoa olhando para o espaço fora de campo numa direção e o segundo mostra o espaço próximo contendo o que essa pessoa está olhando. Se a pessoa olhar para a esquerda, deve estar implícito no plano seguinte que ela está situada no espaço fora de campo à direita” (BORDWELL, 2013, p. 749).

<sup>39</sup> Termo que corresponde a “abreviação da duração do enredo através da omissão de partes da duração da história” (BORDWELL, 2013, p. 744).

<sup>40</sup> Termo que representa um falso *raccord* ou salto. “Corte elíptico que aparenta ser a interrupção de um plano único. Ou as figuras parecem mudar instantaneamente em relação a um fundo constante, ou o fundo muda instantaneamente enquanto as figuras permanecem constantes (BORDWELL, 2013, p. 746-7).

<sup>41</sup> Imagem que pode fazer uma alusão a uma figura ilustrativa de um DNA, engajando o elo existente entre a personagem e seu filho e por se tratar de vidraças do teto da igreja, potencializa a figuração religiosa à Deus.



memória da mãe, desempenhando o *flashback* a sua vivência com o filho enquanto o observava tocando violão. Desse momento em diante essa ruptura temporal na diegese será frequente ao longo de toda a narrativa.

Continuando, enquanto a Sra. O'Brien é cumprimentada por alguns vizinhos, voltamos a ouvir seus pensamentos pela narração em voz *over*: “Minha esperança. Meu Deus”. No quadro, a personagem caminha pela rua até que, no seguinte, vemos um plano, invertido - quadro de ponta cabeça - evidenciando três sombras. De forma rápida, é possível identificar os três filhos brincando na rua, efeito que ali, novamente, ilustra o passado (advindo da memória da mãe).



Figura 7: *Flashback* de Jack, R.L. e Steve no tempo passado.

Junto da imagem, continuamos a ouvir seus pensamentos: “Não temerei nenhum mal. Pois tu estarás comigo”. Durante esses dizeres, o quadro retorna a ela caminhando na rua no tempo presente e então novamente a ouvimos: “O que você ganhou? Não te afastes de mim, pois o sofrimento está perto”. No plano seguinte, vemos o Sr. O'Brien sendo uma figura rígida com uma vizinha, ao alegar não precisarem de consolos. O quadro seguinte mostra a Sra. O'Brien e uma senhora - que julgamos ser a avó de R.L., devido à sua proximidade com a personagem da mãe em outros momentos do filme -, que, no plano, tenta consolá-la com o presente diálogo: “Ao menos tem suas recordações dele. Agora terá que ser forte e sei que a dor vai acabar passando. Pode parecer insensível dizer isso, mas é a verdade”. Este diálogo pode nos proporcionar uma justificativa da então lembrança do filho que, eventualmente, surge de forma inesperada, logo após a notificação do falecimento, através da leitura da carta.

No mesmo plano, entre os dizeres da avó, ouvimos a narração em voz *over* da Sra. O'Brien: “Não quero que passe” e, logo em seguida, ouvimos a continuação do discurso da

avó: “A vida continua. As pessoas se vão. Nada permanece o mesmo. Você ainda tem os outros dois. O Senhor dá e o Senhor tira, e é assim que Ele é. Ele envia moscas para as feridas que Ele deveria curar”.



Figura 8: Avó e a Sra. O’Brien no tempo presente da ação.

Nas últimas frases, o quadro que vemos é um *plano detalhe*<sup>42</sup> da Sra. O’Brien chorando e, no seguinte, um plano de uma árvore evidenciando uma pequena casa construída entre os galhos, no alto; o som junto da imagem enaltece a dor da mãe por um efeito sonoro de um grito.

A cena seguinte mostra, através de uma vidraça, Sr. O’Brien dentro de sua casa; na sala e no reflexo em um dos vidros, vemos a Sra. O’Brien, ela caminha pelo jardim. Junto da imagem, ouvimos a voz do Sr. O’Brien: “Não tive chance de dizer a ele que eu lamentava. Uma noite, ele deu um soco em seu próprio rosto sem nenhum motivo”. No quadro seguinte, vemos um *primeiro plano* de seu rosto, ele está sentado, aparentemente em algum lugar do jardim e diz: “Estávamos sentados ao piano e critiquei o modo como ele virava as páginas”. No próximo quadro, vemos um *primeiro plano* da Sra. O’Brien, sentada, e por *raccord de olhar*, ela observa o Sr. O’Brien. No plano seguinte, vemos Sr. O’Brien, agora em pé: “Ele ficou envergonhado. Eu que devia ficar”. Através de *jump cut* há um corte na imagem, mas o plano se mantém o mesmo, Sr. O’Brien agora com lágrimas nos olhos, lamenta: “Pobrezinho”.

---

<sup>42</sup>Enquadramento em que a escala do objeto mostrado é muito grande; geralmente um pequeno objeto ou uma parte do corpo. (BORDWELL, 2013, p. 749).

No quadro seguinte vemos um *plano geral*<sup>43</sup> de uma floresta e entre as árvores está o Sr. O'Brien que caminha ao longe, a cena é encerrada por um corte abrupto na imagem revelando um quadro preto.

A próxima sequência se inicia através de sons agudos que parecem emitidos por algum instrumento de sopro, do quadro negro surge em *fade-in*, uma nova imagem abstrata, de forma enigmática (pela segunda vez), semelhante à figura de uma chama, se encontra em movimento e apresenta cores em tons alaranjados quentes e azuis.

Estamos próximos dos 11 minutos de projeção, a sequência se mostra, inicialmente, por um segmento inédito - de acordo com tudo o que vimos até então - apresentando cenas por uma *forma abstrata*<sup>44</sup>. No quadro vemos uma imagem sem definição, distorcida, em uma velocidade horizontal. Durante a imagem, ouvimos uma narração de Jack (na fase adulta) em voz *over*: “Como você veio até mim?”. A imagem indefinida, através de uma  *fusão*,<sup>45</sup> se transforma em irreconhecíveis rastros imagéticos vermelhos que se destacam em um fundo negro; as imagens são desfiguradas, acompanham o movimento horizontal do quadro anterior. Continuamos a ouvir a narração de Jack em voz *over*: “Sob qual forma?”. No quadro seguinte, a imagem se justapõe com um plano externo de uma rodovia, vemos que a imagem está com uma rotação acelerada e, em poucos segundos, a mesma imagem se repete e, por um *jump cut*, o quadro seguinte mostra a mesma rodovia, mas em outro ponto, seguindo o fluxo de continuidade do espaço mostrado, porém, apresentando agora uma imagem com uma rotação mais lenta.

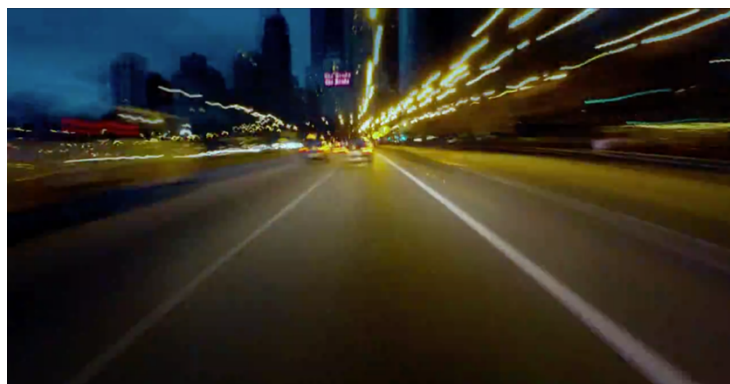


Figura 9: Plano da rodovia no tempo imaginário.

---

<sup>43</sup>Enquadramento em que a escala do objeto mostrado é muito pequena; um prédio, uma paisagem ou uma multidão enchem a tela (BORDWELL, 2013, p. 749).

<sup>44</sup> Tipo de organização filmica no qual partes se relacionam umas com as outras através de repetições e variações de elementos visuais como forma, cor, ritmo e direção do movimento (BORDWELL, 2013, p. 745)

<sup>45</sup>Transição entre dois planos durante a qual a primeira imagem gradualmente desaparece enquanto a segunda imagem gradualmente aparece. Por um instante as duas imagens se misturam numa superposição (BORDWELL, 2013, p. 746).

No próximo quadro, vemos uma imagem em *primeiro plano*, no interior de uma residência, uma porta entreaberta: por um *travelling*<sup>46</sup>, o quadro se aproxima da fresta da porta - destaque para a luz do sol que evidencia a existência de um espaço exterior. A cena é interrompida por um corte, e, no plano seguinte, o quadro fílmico revela um *plano contraplongée* de Jack (adulto), num espaço ao ar livre, vestido com um terno preto e camisa branca, em frente ao batente de uma porta.<sup>47</sup> Junto da imagem, continuamos a ouvir sua narração em voz *over*: “Disfarçado de quê? ”. O quadro muda e vemos um *plano geral* de gaivotas no céu. Em poucos segundos, por um corte, a imagem seguinte mostra um *plano geral* em *travelling* de um lugar deserto em que se destaca um chão de areia branca, com o sol centralizado no quadro entre nuvens e montanhas, a sequência se encerra.

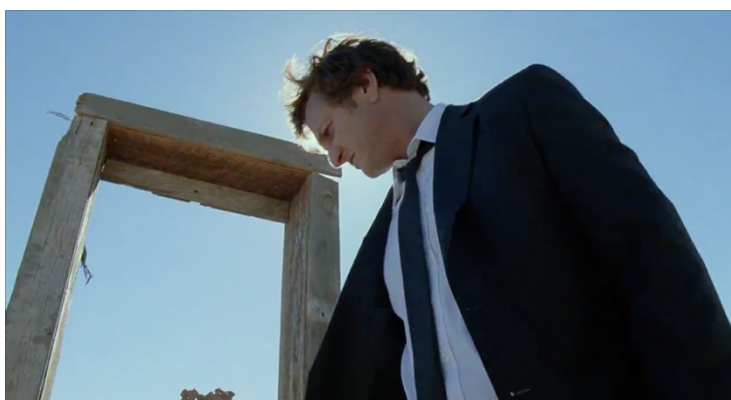


Figura 10: Plano de Jack em frente ao portal no tempo imaginário.

Neste ponto observamos que novamente o curso narrativo foi rompido, ao nos apresentar uma atmosfera que difere das anteriores; este segmento, por abordar uma *forma abstrata* que se enquadra na atmosfera do prólogo, foi categorizado por nós como ocorrido em um tempo no imaginário.

A próxima sequência inicia através de uma interrupção abrupta do plano anterior, toda a ambientação sonora também se altera em sincronia com a ruptura imagética. O quadro seguinte revela um *primeiro plano* de Jack (adulto), em uma nova situação. A atmosfera agora,

---

<sup>46</sup>Enquadramento móvel que percorre o espaço para frente, para trás ou para as laterais (BORDWELL, 2013, p. 751).

<sup>47</sup> Por analogia, observamos que a imagem nos parece apresentar a figuração de um portal em um tempo futuro ou indistinto dos demais do curso narrativo; o objeto (portal) parece representar uma passagem para a memória, o sonho e o inconsciente do personagem Jack.

se mostra no tempo presente da narrativa. O personagem, deitado em uma cama, desperta repentinamente, o gesto mostra como se este acabara de acordar, na cena o personagem ameaça se levantar mas deita-se novamente.<sup>48</sup> Ainda no quarto, vemos uma mulher sentada do outro lado da cama, o som que ouvimos parece ser acrescido de efeitos sonoros que remetem a elementos da natureza, como o vento. No quadro seguinte, vemos o *primeiro plano* da mulher que supomos ser sua esposa. Jack, agora sentado na cama, levanta-se e sai de quadro. O plano sequencial mostra um *plano detalhe* da torneira do banheiro que escorre água. A encenação mostra a mão de Jack que toca suavemente a água. Por uma *montagem em continuidade*<sup>49</sup> vemos, no plano seguinte, um *primeiro plano* de Jack e, no próximo quadro, um *plano em close-up* da mulher - que aparenta estar arrumando a cama. Dentro do mesmo espaço cênico ocorre uma *elipse* e agora vemos um *plano conjunto*.<sup>50</sup> a mulher com uma nova vestimenta, ela ajusta o *blazer* e caminha em direção à câmera, aproximando-se de uma janela. A câmera se movimenta através de um *plano de seguimento*,<sup>51</sup> acompanhando o movimento da personagem e assume uma nova posição dentro do quadro: em um *plano sequência*,<sup>52</sup> que primeiro revela a vista através da janela, através de um suave movimento, a câmera centraliza a sala da casa no quadro e o reconfigura para uma posição em *plongé*,<sup>53</sup> vemos Jack também com outra vestimenta, um terno preto com camisa cinza, a câmera continua o movimento, completando um curso diagonal, reconfigurando o quadro novamente, em que a mulher o observa, vendo Jack no andar de baixo da casa, caminhando pela sala. O plano seguinte segue o enquadramento de *plano conjunto* e por um movimento de câmera suave vemos a mulher caminhando por um corredor, segurando um ramo de flores. Continuando, por um *plano sequência*, o quadro agora acompanha a mulher, que sobe escadas da casa, ao fundo vemos Jack entrar no mesmo ambiente, ele segue para um outro cômodo enquanto vemos a mulher colocar o ramo de flores que carrega, em um altar. O *plano sequência* continua, a mulher passa em frente da câmera e desce as escadas, o quadro agora centraliza em Jack, que está na cozinha - Jack parece vagar

---

<sup>48</sup> Observamos que na encenação, o gesto e a expressão facial do personagem remetem ao despertar de um sonho, o que faz uma alusão a toda sequência vista anteriormente, uma ação retratada como parte de um todo imaginário, um sonho vivido, revelando fragmentos alegóricos do inconsciente do personagem.

<sup>49</sup> Sistema de cortes que visa manter a ação da narrativa contínua e clara. A montagem em continuidade se baseia em fazer corresponder direção de campo, posição no espaço e relações temporais de um plano para outro (BORDWELL, 2013, p. 747).

<sup>50</sup> Enquadramento no qual a escala de um objeto mostrado é pequena; uma figura humana de pé apareceria, mais ou menos, na altura da tela. (BORDWELL, 2013, p. 749).

<sup>51</sup> Plano com um enquadramento que se desloca para manter uma figura em movimento em campo (BORDWELL, 2013, p. 749).

<sup>52</sup> Termo de origem francesa que designa uma cena feita em um único plano, normalmente um plano longo (BORDWELL, 2013, p. 749).

<sup>53</sup> Quando a câmera é colocada acima do objeto com as lentes apontadas para baixo. Isso faz com que o objeto pareça menor e vulnerável (SILL, 2017, p. 198).

no espaço em que está, pensativo. Há um corte, o plano seguinte é um *detalhe* das mãos de Jack que acende uma pequena vela em um castiçal azul, a mulher se aproxima fisicamente. No quadro seguinte, vemos em *plano conjunto* Jack olhando para a vela que acaba de acender, a mulher se encontra na mesma posição do quadro anterior. Junto da imagem, ouvimos a narração em voz *over* de Jack: “Eu vejo a criança que eu era” e um corte abrupto interrompe a cena.

A atmosfera é alterada, ocorre um *flashback*, o tempo agora se mostra no passado. O quadro mostra um *primeiro plano* de Jack (jovem), segurando uma bola de futebol americano, ele a joga; por um *jump cut*, o quadro seguinte revela Jack (jovem) rebatendo a mesma bola com um taco de *baseball*. Toda a ambientação sonora se mostra a mesma da temporalidade anterior, o som ambiente de um espaço do interior de uma casa, acrescido de efeitos sonoros que remetem a elementos da natureza, como vento, pássaros, água corrente de um rio. No quadro seguinte, vemos um plano detalhe de Jack (jovem) junto com o irmão R.L., ambos encostados em uma árvore. Em seguida, vemos um *plano médio*<sup>54</sup> de R.L. e Steve (irmão mais novo) e, junto da imagem, continuamos a ouvir a narração de Jack (adulto) em voz *over*: “Vejo meu irmão. Leal”.<sup>55</sup>



Figura 11: Plano médio de R.L. no tempo passado.

Em poucos segundos, durante as frases, vemos quatro rápidos momentos de R.L.: no primeiro momento, joga bola com os irmãos; no segundo, está com Steve na beira de um lago; no terceiro, lava o próprio rosto e, no quarto, se encontra sozinho em uma mata, a câmera em movimento, destaca a mão do personagem que toca as folhas. No quadro seguinte, vemos um

---

<sup>54</sup>Enquadramento no qual a escala de um objeto mostrado é de tamanho moderado; uma figura humana do quadril para cima preenche a maior parte da tela. (BORDWELL, 2013, p. 749).

<sup>55</sup> Observamos que o segmento filmico em *flashback* remete ao lembrar de momentos do personagem Jack com o irmão – ato reflexivo e compreensivo de acordo com a recente perda familiar - uma encenação que se assemelha a da Sra. O’Brien quando se lembra do filho após a notificação do falecimento pela carta.



*plano geral* de R.L., na sala de sua casa, por um *travelling*, o vemos tocando violão. Junto da imagem, ouvimos a narração de Jack (adulto) em voz *over*: “Amável”. Esse segmento do passado em *flashback*, é então rompido. A atmosfera retorna ao tempo presente, no último plano da sequência, o quadro mostra um *plano detalhe* da vela acesa no castiçal azul. Por um movimento de câmera em *travelling*, o quadro se aproxima e enaltece o objeto, junto da imagem, continuamos a ouvir a narração de Jack (adulto) em voz *over*: “Ele morreu quando tinha 19 anos”. A sequência é encerrada por um corte abrupto e revela um quadro negro.



Figura 12: Plano detalhe da vela acesa no tempo presente.

A sequência seguinte se inicia por um *plano plongé* de grandes edifícios que evidenciam as vidraças que refletem o céu. O quadro seguinte mostra por um *plano de conjunto* o interior de um prédio, vemos pessoas caminhando pelos corredores do edifício. O próximo plano em *contreplongée*, vemos Jack vestido com o terno preto e camisa cinza - o mesmo da sequência anterior -, o personagem se encontra em uma escada rolante. Vemos que a ação é uma continuidade do tempo presente da sequência anterior. O plano seguinte mostra Jack caminhando pelo corredor do prédio, vemos um *plano detalhe* de folhas verdes de pequenas árvores que estão encostadas nas vidraças do edifício. O segmento é interrompido e vemos um fragmento inédito por um *plano de conjunto* que revela algumas pessoas caminhando pela água na beira de um rio. A imagem se mostra fora do tempo presente, em decorrente de sua ambientação, o quadro parece desempenhar uma função de *flashforward* do tempo no imaginário, evidenciando algo que será revelado no futuro. Logo na sequência ocorre uma ruptura do plano e há um retorno ao tempo presente. O quadro fílmico mostra o escritório de trabalho do personagem Jack, por um *travelling*. O plano seguinte mostra um *primeiro plano* de Jack e um funcionário, os dois conversam - enquanto Jack fala sobre um projeto arquitetônico, o outro lhe conta sobre a vida conjugal. Ocorre uma elipse, vemos no quadro

seguinte um *plano geral* de Jack sozinho em seu escritório, em seguida, vemos em *primeiro plano* de Jack ao telefone. A encenação indica que o personagem vivencia uma situação confusa em relação à vida; a cena é interrompida e vemos um *plano detalhe* de um projeto arquitetônico, em seguida ocorre um retorno ao mesmo plano anterior de Jack ao telefone. Toda a ambientação sonora segue a diegese do tempo presente, mas, no mesmo quadro, inicia-se o som em ruídos de elementos da natureza como água corrente, pássaros e grilos. O quadro então é alterado e vemos na imagem seguinte um elemento da natureza em *plano detalhe*, as águas de um rio em movimento. A atmosfera é alterada, não se trata mais do tempo presente. No quadro, vemos agora um *primeiro plano* dos irmãos brincando nas águas de um rio - destaque para R.L. que está no centro do quadro -, ocorre um *flashback* do tempo no passado e, em poucos segundos, a cena é interrompida. O próximo quadro retorna ao tempo presente da ação, vemos um *primeiro plano* de Jack sentado na cadeira de seu escritório, o gesto de sua face se mostra à deriva em pensamento, como se estivesse rememorando o momento em que os irmãos brincavam no rio. Por um *travelling*, a imagem se aproxima do rosto de Jack que muda a direção de seu olhar e a cena é interrompida.



Figura 13: Primeiro plano de Jack no tempo presente.

Vemos, na sequência, um *plano de conjunto* dos três irmãos jovens correndo pela água do rio - o mesmo da cena anterior -, continuando a ação do *flashback* no tempo passado, em poucos segundos, a cena é interrompida e retornamos ao tempo presente, porém, por uma elipse, vemos em *plano conjunto*, Jack em uma outra situação, está em um outro escritório, em algum andar acima do seu, sentado em uma cadeira próximo da janela, ouvindo as palavras de um homem que aparenta ser seu chefe. Junto da imagem, passamos a ouvir uma narração em voz *over* do Sr. O'Brien: “O mundo caminha rumo ao desastre. As pessoas são gananciosas. E pioram”. No quadro seguinte, vemos um *primeiro plano* de Jack, com a mesma expressão à



deriva e o olhar ao longe. Continuamos a ouvir a narração em voz *over* do Sr. O'Brien: "Tentam te manter sob controle". Por um *jump cut*, vemos o mesmo *primeiro plano* de Jack que direciona o olhar para o homem que continua falando em sua direção. A cena é interrompida e vemos um *plano contraplongé* do exterior do edifício, destacando dois elevadores que estão subindo. Junto da imagem, ouvimos um ruído de sinal de contagem eletrônica - conforme o elevador passa os andares -, o quadro é alterado e por um *primeiro plano* vemos Jack dentro do elevador, falando ao telefone com o Sr. O'Brien, enquanto o elevador sobe alguns andares. Jack pede desculpas e diz pensar no irmão todos os dias. O plano logo é interrompido por uma elipse, vemos agora Jack em *primeiro plano* em uma nova situação, o personagem agora se encontra em uma reunião. A cena mostra primeiro Jack em pé, caminhando próximo da mesa; depois mostra cinco integrantes sentados em uma mesa; em seguida, Jack se encontra em pé em frente a janela, com o mesmo gesto à deriva; no próximo quadro a reunião é encerrada, os integrantes estão se levantando das cadeiras – detalhe para o contraste na imagem de acordo com os reflexos de suas sombras no vidro da parede da sala e a cena se encerra.

O próximo quadro mostra por um *plano contraplongé* o céu e o sol em destaque através dos vidros do teto do edifício, em seguida, vemos um *primeiro plano* de Jack que observa o céu através do vidro, como se estivesse vendo a imagem anterior. Por uma elipse vemos um *plano de ponto de vista*<sup>56</sup> de Jack que caminha por um corredor do edifício e observa pelo vidro uma árvore que está sendo plantada. Por um corte, o próximo quadro evidencia a árvore, agora pelo lado de fora do edifício, por um plano em *contraplongé* que promove por um movimento de câmera a grandiosidade da Natureza. Junto da imagem, passamos a ouvir uma narração de Jack em voz *over*: "Como lhe perdi?". O quadro é interrompido e, no plano seguinte, vemos uma atmosfera de elementos da natureza, por um *plano detalhe* debaixo d'água, a imagem dá destaque à queda de uma onda no oceano. Novamente ouvimos a narração em voz *over* de Jack: "Vagueando. Eu lhe esqueci" e a cena é interrompida.

---

<sup>56</sup> Plano filmado com a câmera posicionada próximo de onde os olhos da personagem estariam, mostrando o que ela veria; normalmente inserido antes ou depois de um plano do olhar da personagem (BORDWELL, 2013, p.749).



Figura 14: Plano ponto de vista de Jack no tempo presente.

O quadro seguinte passa a explorar o tempo no imaginário,<sup>57</sup> vemos Jack (adulto) de terno preto e camisa branca - o mesmo traje da cena em que se encontrava em frente ao batente de uma porta, é possível notar que se trata do mesmo espaço do universo imaginário. Agora, na ação, o personagem lava o rosto em uma poça d'água no deserto. O plano seguinte mostra em *plongé* o reflexo de Jack de joelhos, em frente da poça e, no próximo quadro, um *primeiro plano* do personagem que se levanta e direciona seu olhar ao horizonte do deserto. O plano seguinte, mostra o *ponto de vista* do personagem que olha os montes rochosos do deserto. No quadro seguinte, por um *primeiro plano*, acompanhamos três planos de Jack que caminha entre as rochas do deserto através de *jump cut*; no primeiro o personagem toca em uma rocha, no segundo transita por uma estrada de areia entre rochas e, no terceiro, se encontra numa superfície mais plana, o personagem caminha até um monte, o escala e para à beira do topo, a cena a interrompida. O quadro seguinte mostra um *plano contraplongé* de uma ponte de madeira inclinada - como uma rampa -, a estrutura atinge uma parede de troncos de árvores e seu fim chega próximo ao topo da madeira. O movimento de câmera em *panorâmica vertical*<sup>58</sup> de baixo para cima, proporciona a leitura da passagem do terrestre para o sagrado. A cena é rompida por um corte abrupto e do tempo imaginário se retorna ao tempo presente.

---

<sup>57</sup> O segmento trata de fragmentos futuros de Jack, que ali desempenham um papel de *flashforward* que fazem parte do epílogo da obra.

<sup>58</sup> Termo também conhecido como “*Tilt*”. Diz respeito a “movimento no qual a câmera desliza para cima e para baixo num suporte estático. Produz um enquadramento móvel que varre o espaço na direção vertical” (BORDWELL, 2013, p. 748).



Figura 15: Plano de conjunto de Jack no tempo imaginário.

O próximo quadro mostra um *plano contraplongé* interno do edifício, a imagem evidencia a grande estrutura arquitetônica, que destaca duas torres através do reflexo pelos vidros na parede que revestem todo o prédio. O plano seguinte mostra um movimento de câmera em *travelling* e o personagem Jack, de costas, - vestido com o terno preto e a camisa cinza -, caminhando por um longo corredor no interior do edifício. O plano é interrompido e novamente se explora o tempo imaginário, vemos o irmão jovem, R.L., atrás de uma cortina branca com o rosto parcialmente coberto, próximo da janela de uma casa. Junto do jovem se encontra uma figura feminina - não identificada -, na ação, ela cobre todo o rosto de R.L. com a cortina<sup>59</sup> e o beija em seguida. A cena é cortada e ocorre um retorno ao tempo presente, o quadro mostra a continuação da cena anterior - o personagem caminhando pelo corredor do edifício -, Jack então para no meio do corredor. O quadro revela um *primeiro plano* do personagem que se mostra com o mesmo olhar à deriva - gesto representativo como se acabara de ter um lapso em pensamento de um imaginário do irmão -, a cena é interrompida e passamos novamente ao tempo no imaginário, o quadro mostra em um *plano geral* um espaço desértico à beira rio e vemos R.L., sozinho, distante - entre uma superfície de terra cercada por água. Ouvimos as palavras de R.L. por uma narração em voz *over*: “Encontre-me”.

---

<sup>59</sup> A encenação parece simbolizar o ato em que o rosto é coberto por um véu, retratando uma simbologia que pode representar a consagração de um corpo sagrado.



Figura 16: Plano geral de R.L. no tempo imaginário.

A cena é interrompida e retornamos ao tempo presente, o mesmo da cena anterior, vemos Jack em *primeiro plano* com o olhar à deriva, como se acabara de ter uma “visão” do irmão.<sup>60</sup> Novamente a cena é rompida e agora ocorre um *flashback*, vemos R.J. jovem, primeiro em um *plano detalhe*, brincando sozinho na calçada; depois por um *plano geral*, correndo pela rua enquanto a Sra. O’Brien, de braços abertos, proclama seu retorno; no quadro seguinte, um *plano conjunto* de R.L. e a mãe se abraçando, a sequência se encerra por um corte na imagem revelando um quadro preto.

A sequência seguinte aparentemente se mostra no tempo presente, vemos por um *plano de conjunto* Sra. O’Brien em sua casa, exibindo um gesto de dor e lamentação. Por um movimento de câmera, o personagem Jack aparece no quadro, de costas, vestido com o terno preto e a camisa branca<sup>61</sup>. O quadro seguinte mostra o *plano médio*<sup>62</sup> do Sr. O’Brien fechando um piano. Junto da imagem ouvimos a narração de Jack em voz *over*: “Como ela aguentou?”. No próximo plano, vemos Sra. O’Brien em *plano médio* sentada em uma cadeira da sala; no quadro seguinte, por um *plano de conjunto* ela está em pé e o Sr. O’Brien sentado em sua frente; com o movimento de câmera em diagonal, Jack se encontra em pé, pouco atrás de seu pai,

---

<sup>60</sup> O fragmento desempenha uma função de *flashforward* que corresponde com outros fragmentos que estão descontínuos em todo o filme; observamos que esta atmosfera pertence a um futuro do tempo imaginário do personagem – percebido no epílogo da obra.

<sup>61</sup> Neste ponto, podemos perceber que o segmento pode se tratar do tempo imaginário, devido ao traço característico de Jack, o seu figurino - o mesmo visto anteriormente nas cenas em que se encontra no deserto: primeiro, no evento em que o personagem se mostra em frente ao batente da porta de madeira e segundo, no evento em que lava o rosto na poça d’água e escala o monte. O espaço desértico e o traje do personagem caracterizam a temporalidade imaginária.

<sup>62</sup> Enquadramento no qual a escala de um objeto mostrado é de tamanho moderado; uma figura humana do quadril para cima preenche a maior parte da tela (BORDWELL, 2013, p. 749).

observando o casal.<sup>63</sup> Por um corte na imagem, o próximo quadro, em um *plano contraplongé*, mostra Jack que acaricia a cabeça da Sra. O'Brien, o movimento de câmera enquadra Sr. O'Brien no mesmo plano, sentado no sofá ao fundo da sala. Junto da imagem, continuamos a ouvir a narração em voz *over* de Jack: "Mãe"; a cena é interrompida e surge um plano em *travelling* de elementos da natureza, vemos um *plano contraplongé* de galhos de árvores, o caule em contraste com o sol entre as folhas. Junto da imagem, ouvimos o som de um grito da Sra. O'Brien. O próximo quadro mostra um *plano em panorâmica*<sup>64</sup> que acompanha um bando de pássaros no céu que voa próximo de grandes edifícios e cria diferentes formas abstratas com as posições diversas dos pássaros no ar. Junto da imagem ouvimos a narração em voz *over* da Sra. O'Brien: "Fui falsa com você?". A imagem é interrompida e o quadro seguinte mostra um *plano americano*<sup>65</sup> da Sra. O'Brien que caminha em uma floresta - a mesma em que vimos Sr. O'Brien em cenas anteriores. Por um corte na imagem, o quadro mostra um *primeiro plano* da personagem que observa as árvores, a câmera acompanha o movimento de sua cabeça em direção ao céu e revela a grandiosidade da altura do tronco, destacando as pontas dos galhos. O quadro seguinte mostra um *plano detalhe* do rosto da personagem com os olhos em lágrimas; durante o seu caminhar na floresta, a personagem se mostra à deriva, fecha os olhos e toda a sequência se encerra em sincronia com o olhar dela, revelando, por um corte na imagem, um quadro preto.

Até este ponto, chegamos próximos aos 20 minutos de projeção. De acordo com as descrições das sequências, conhecemos os membros da família O'Brien e suas temporalidades no passado, presente e imaginário, de forma descontínua. Foi possível identificar os questionamentos e reflexões dos personagens e nos familiarizar com o universo familiar antes e depois da morte de R.L., fato chocante na vida de Jack, sua mãe e seu pai.

A seguir, vamos revisitar as sequências que retratam a criação do mundo. Ali, Malick rompe com a diegese da família e nos apresenta um outro enredo ao pontuar os eventos históricos anteriores ao aparecimento daquela família, ocorridos em escala universal.

---

<sup>63</sup> A encenação nos mostra o personagem imerso no próprio imaginário por uma reflexão que ilustra o pensamento sobre o luto e a dor de seus pais que o próprio compartilha, numa busca de reestruturação do eu através da lembrança e da reflexão.

<sup>64</sup> Movimento com o corpo da câmera girando para a direita ou para a esquerda. Na tela, ela produz um enquadramento móvel que varre o espaço na direção horizontal (BORDWELL, 20013, p. 748).

<sup>65</sup> Enquadramento no qual a escala de um objeto mostrado é moderadamente pequena. A figura humana da canela até a cabeça preenche a maior parte da tela. Este plano pode também ser chamado de meio plano de conjunto, especialmente quando figuras humanas são mostradas (BORDWELL, 2013, p. 748).

### 1.3.3. Universo da criação do mundo

A descrição das cenas a seguir corresponde às sequências de 35 a 39, ilustradas na estrutura do filme, presente no *Apêndice A* desta pesquisa.<sup>66</sup>

No quadro preto ouvimos uma ambientação sonora marinha; pelo efeito de *fade-in*, surge a imagem misteriosa, abstrata, que se assemelha à figura de uma chama (pela terceira vez), em movimento, com cores em tons alaranjados quentes e azuis. Ouvimos a narração em voz *over* da Sra. O'Brien: "Senhor. Por quê? Onde você estava?". A imagem desaparece pelo efeito em *fade-out*.

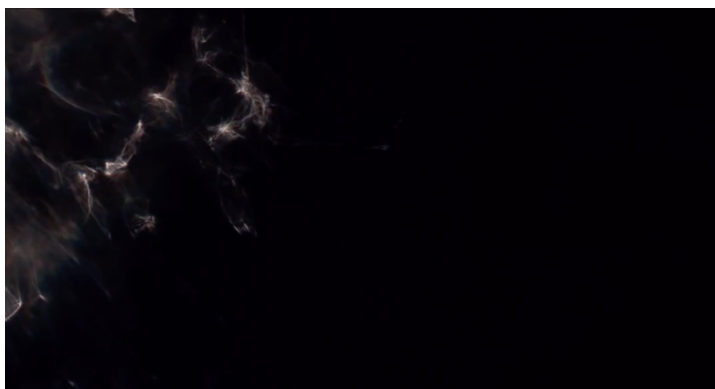


Figura 17: Plasma cósmico no tempo passado.

*Fade-in*. O primeiro quadro revela uma imagem sem forma, como rastros de luz presentes na lateral esquerda do quadro, eles se destacam do fundo negro. Logo que a imagem surge, ouvimos a música: *Lacrimosa 2*,<sup>67</sup> composta por Zbigniew Preisner, na *performance* de Elzbieta Towarnicka (soprano) e *The Sinfonia Varsoviae*, com *The Varsov Chamber Choir*, conduzido por Jacek Kasprzyk.

No quadro seguinte, vemos um plano detalhe da imagem disforme. Na sequência, um rápido *flash* de luz e, em seguida, vemos outra imagem sem forma no topo do quadro, em tons avermelhados. Ela desaparece suavemente.

---

<sup>66</sup> O evento sequencial da criação do mundo tem início aos 19' 39" de projeção e a duração de todo segmento corresponde a aproximadamente 18 minutos.

<sup>67</sup> A ópera parece conduzir o movimento das ondas imagéticas no desenvolvimento de formação do *Gênesis*. A cena apresenta os questionamentos da mãe diretamente para Deus e nos conduz a refletir sobre quem somos nós. Se não uma retratação do micro, quase imperceptível, perante toda essa representação grandiosa que, através do agudo da música, relaciona as imagens a um caráter suntuoso e ao sagrado.

Logo depois, vemos uma esfera branca e, ao seu redor, uma aura vermelha. A esfera passa a ter mais intensidade e toda a atmosfera se revela como compostos de elementos cósmicos, como uma junção de gás e plasma. Vemos um plano detalhe da reação cósmica, que se mostra de forma gradual entre elementos em variações de tons de cor violeta. Surge um ponto de luz no quadro que revela nuvens cósmicas em tons vermelhos e violetas. Juntamente com as imagens, ouvimos a narração em voz *over* da Sra. O'Brien: "Você sabia?". Na imagem vemos reações cósmicas em nuvens e a esfera branca perde sua intensidade.

O quadro seguinte mostra outro tipo de reação, um pequeno ponto de luz parece estar dentro de uma bolha de gás formando uma gradação em rápida intensidade, demonstrando estar em ebulição. Junto da imagem, continuamos a ouvir a narração em voz *over* da Sra. O'Brien: "Quem somos nós para você?". Na imagem, vemos o universo, coberto de pequenos pontos de luzes e surgem, no mesmo quadro, esferas azuis translúcidas. Ouvimos a narração em voz *over* da Sra. O'Brien: "Responda-me". *Fade out*.



Figura 18: Via Láctea no tempo passado.

*Fade in*. Na imagem vemos a Via Láctea. No quadro seguinte, outro ponto de vista sobre a Via Láctea. Em seguida, vemos plasmas de nebulosas. No quadro seguinte, um *plano detalhe* das formas abstratas. No plano que se segue, o quadro se aproxima de outra forma plasmática. Na próxima imagem, vemos outra forma de nebulosa e, em seguida, um quadro ainda mais detalhado da forma, e podemos ver gás e poeira cósmica. O plano muda, vemos parte da Via Láctea e, ao fundo, o universo, repleto de estrelas. Junto da imagem, passamos a ouvir ruídos de explosões.

No quadro seguinte vemos reações com o elemento fogo. A música perde sua intensidade e ruídos de trovões passam a ficar mais evidentes. Na imagem vemos dois *planos*

*detalhes* dessas reações por uma  *fusão*. Deixamos então de ouvir explosões e a ambientação sonora é silenciosa.

Na imagem sequencial vemos um quadro escuro e uma esfera de baixa intensidade que aos poucos se torna cada vez mais forte. Entre os gases cósmicos passamos a enxergar uma esfera escura, um planeta. No quadro seguinte, a esfera branca, de luz, evidencia a esfera negra. Vemos um *plano detalhe* da esfera e tomamos ciência que é um planeta, apresentando áreas rochosas em sua atmosfera. No horizonte vemos o sistema solar e passamos a tomar conhecimento de que a esfera branca é o sol. O quadro se aproxima do planeta e vemos um meteorito atingir a Terra, provocando uma explosão.



Figura 19: Meteorito se aproximando do planeta no tempo passado.

Vemos em plano detalhe a explosão por lavas. Ouvimos um estouro vulcânico. Vemos detalhes que evidenciam a reação explosiva, rapidamente, são três planos de explosões. No quadro seguinte, vemos a reação da junção dos elementos fogo e água, formando o vapor. Passamos a ouvir sons que destacam os elementos e suas transformações. Vemos um *plano detalhe* da terra com lava, o quadro mostra todo o envolvimento dos elementos e suas reações. O último plano mostra os quatro elementos formados da Terra: terra, fogo, água e ar (vapor). *Fade-out*.

No quadro totalmente negro ouvimos ruídos de trovões, surge a imagem de um grande vapor, a câmera em um *plano geral*, por um movimento em *panorâmica vertical (tilt)*, revela a grandiosidade do vapor, através da reação na fusão dos elementos fogo e água, em um espaço de terra: assistimos à formação do planeta Terra.





Figura 20: Planeta Terra em formação no tempo passado.

No quadro seguinte, vemos o plano que evidencia essa reação, ocorre uma explosão. O plano a seguir mostra a visão aérea da Terra, vemos dois pontos com a mesma fusão dos elementos. Ouvimos a narração em voz *over* da Sra. O'Brien: "Nós lhe suplicamos. Minha alma". Vemos um plano detalhe da Terra pelo movimento da câmera aérea e o nível do vapor, devido à fusão entre os elementos, diminuiu. Continuamos a ouvir a narração em voz *over* da Sra. O'Brien: "Meu filho. Ouça-nos". O próximo quadro mostra um plano geral do céu, vemos as nuvens se moverem e o sol centralizado no quadro. Junto dessa imagem, nos seus segundos finais de duração, ouvimos sons de água. No quadro seguinte, vemos a imagem de água em queda, por um *plano plongé* e, em seguida, vemos um *plano detalhe* da queda d'água. *Fade-out*.



Figura 21: Planeta Terra em formação no tempo passado.

*Fade-in*. Surge a imagem de uma caverna em um *plano contraplongé*, vemos as deformidades do rochedo pelo movimento de câmera em *travelling*. No plano seguinte, vemos a superfície da Terra, vapores saem de buracos de dentro da Terra, como gêiseres, em um deserto. Vemos um plano detalhe de um buraco com lama evidenciando bolhas na superfície.

Ouvimos uma trilha em um tom contínuo grave. No quadro seguinte, através de um movimento de câmera em *travelling*, vemos detalhes de dentro de um dos buracos que contém um líquido borbulhante, evidenciando que a reação está chegando ao seu fim. No quadro seguinte, vemos uma imagem aérea em *plano plongé* de uma superfície vulcânica. Vêm-se os elementos água e terra.

No próximo quadro, um *plano detalhe* de um líquido em movimento em tom alaranjado. A próxima imagem mostra um detalhe ainda maior que evidencia bolhas que se juntam formando uma conexão. No quadro seguinte acompanhamos rápidas cenas da movimentação de diferentes plasmas que também se unem. Ouvimos trovões que são síncronos com imagens que revelam raios e relâmpagos. O quadro se mantém preto por alguns segundos, toda a ambientação sonora em tons graves, evidenciando a ocorrência de uma evolução da atmosfera formulada em decorrente do processo das reações cósmicas e orgânicas.

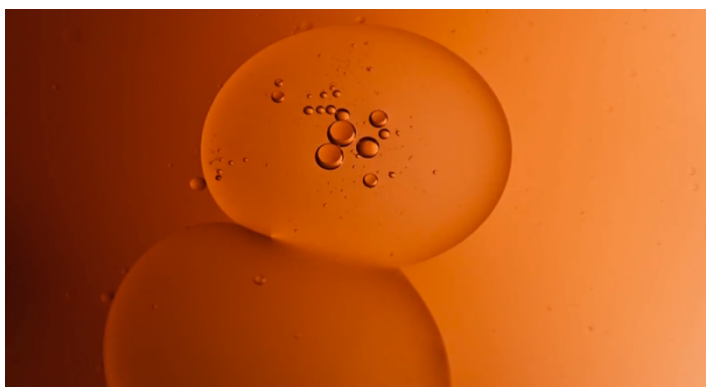


Figura 22: União dos elementos no tempo passado.

*Fade-in.* O quadro revela o horizonte cósmico através da luz do astro, a imagem do sol evidencia a atmosfera azul do planeta Terra. Ouvimos a música *Resurrection in Hades* de John Tavener e Joseph Jennings e *The Chanticleer Choir e Chorus*.<sup>68</sup> No quadro seguinte, vemos a formação de moléculas. Vemos um *plano detalhe* da fusão de organismos ao se fundirem. O quadro penetra no organismo e acompanhamos detalhes de sua evolução. São três momentos rápidos, no último, vemos diversos organismos plasmáticos em constante processo de transformação.

---

<sup>68</sup> A trilha faz parte da peça *Lamentations and Praises*, de John Tavener, e retrata a relação entre morte e vida, sobre a ressurreição de Cristo. Disponível em: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1567/13018#>



Figura 23: Transformação dos elementos no tempo passado.

*Fade-in.* Surge uma imagem revelando o interior de um mar. No quadro seguinte, vemos cinco águas vivas nadando em direção à superfície. A música esmorece, um ruído marinho passa a ficar em evidência. O quadro seguinte revela um conglomerado da espécie, o próximo acompanha outro plano do grupo e, em seguida, vemos uma água viva em destaque, com tons alaranjados e, as que estão ao seu redor, azuis. Vemos um *plano detalhe* do mesmo ser vivo entre plantas marinhas. Ocorrem dois planos detalhes evidenciando partes das plantas marinhas.

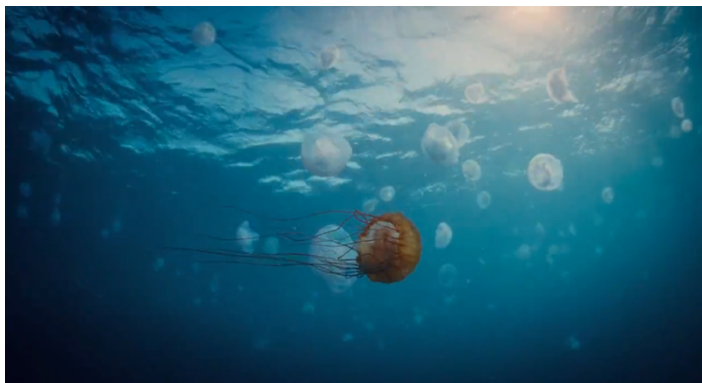


Figura 24: Seres marinhos no tempo passado.

No quadro seguinte acompanhamos um novo espécime aquático. Na imagem que se segue, vemos um ser semelhante a um peixe. No próximo quadro vemos um *plano detalhe* de um deserto, evidenciando grãos de areia percorrendo o espaço devido ao vento. Junto da imagem ouvimos ruídos de ondas marinhas. O quadro seguinte revela um campo verde, montanhoso e o movimento de câmera centraliza em direção de uma única árvore em um dos morros. No próximo quadro, vemos ondas que atingem uma areia à beira mar. No plano seguinte há um grande dinossauro, próximo de uma praia.



Figura 25: Dinossauro no tempo passado/imaginário.

O seguinte quadro mostra um *plano detalhe* do interior do mar, vemos sangue na água. O quadro seguinte revela diversos tubarões martelo. No próximo plano o detalhe de uma arraia.



Figura 26: Tubarões no tempo passado/imaginário.

O quadro seguinte mostra um *plano detalhe* de vasos sanguíneos. No próximo, vemos veias e o movimento do quadro revela o coração do ser em formação batendo. Vemos em seguida o *plano detalhe* dos olhos de uma ave. No próximo quadro, o plano geral em posição de câmera em *plano contraplongé* de um conjunto de grandes árvores. Na imagem seguinte, vemos um pequeno dinossauro na floresta. Depois, um *plano detalhe* de um grande tronco de uma árvore. Em seguida, vê-se um *primeiro plano* do pequeno dinossauro na floresta. Acompanhamos seus movimentos. No próximo plano, tem-se uma estrutura rochosa com plantas e junto da imagem ouvimos sons de água corrente. No quadro seguinte, vemos um pequeno riacho com um dinossauro ferido, deitado sobre pedras, próximo a ele se encontram

três outras espécies que se distanciam. No contraplano do quadro, vemos uma nova espécie de dinossauro, aparentemente superior, ele se aproxima do que está ferido nas rochas, o mesmo percebe sua presença e tenta se levantar, mas, em resposta, o dinossauro age rapidamente e o atinge com uma de suas patas, prensando a cabeça do dinossauro ferido contra o chão.<sup>69</sup>



Figura 27: Dinossauros no tempo passado.

Por uma *montagem em continuidade*, vemos a ação no plano seguinte em um *plano plongé*. Na encenação, o dinossauro que se impõe reforça sua dominação ao fazer o outro, ferido, permanecer no chão. No quadro seguinte, o dinossauro dominador vai embora. O próximo plano mostra outro ponto do mesmo riacho em que estavam os dinossauros. Vemos pedras entre as águas e, nas extremidades do rio, a floresta. Ouvimos a narração em voz *over* da Sra. O'Brien: "Luz da minha vida".

No quadro, vemos um *plano detalhe* evidenciando Saturno. Continuamos a ouvir a narração em voz *over* da Sra. O'Brien: "Eu procuro por você. Minha esperança".<sup>70</sup> Junto da imagem, ouvimos o *Réquiem, Op.5 (Grande Messe des Morts)*, de 1970, pela Orquestra Sinfônica de Londres.

No próximo quadro vemos um *plano detalhe* do planeta Júpiter. Ouvimos a narração em voz *over* da Sra. O'Brien: "Meu filho". No quadro seguinte, vemos o *plano detalhe* de um meteoro se aproximando da Terra. No plano que se segue, vemos um *plano geral* do meteoro atingindo a Terra. A música se encerra e ouvem-se algumas notas graves. No quadro, vemos a

---

<sup>69</sup> A ação nos demonstra que mais do que uma demonstração de supremacia de uma raça sobre a outra, a morte é um processo natural da criação da vida no desenvolvimento da evolução das espécies.

<sup>70</sup> A afinidade entre a personagem e a Natureza vai adquirindo traços anímicos, na busca por uma "resposta" aos questionamentos da personagem. A encenação da extinção dos dinossauros, algo como parte natural do processo de mudança universal, foi o que proporcionou a existência do organismo que se obteve pela evolução dos seres vivos até a existência humana - do destruir ao construir.



parte interna do mar com um grande volume de ondas. O plano seguinte mostra detalhes das ondas. No próximo, vemos uma imagem aérea de uma vasta área em que uma grande quantidade de água cobriu parte da crosta terrestre. O plano seguinte mostra, por um corte em *jump cut*, a imagem aérea do mesmo espaço, agora, evidenciando uma área pós evaporação da água, a terra, e destaca duas partes distintas: do lado esquerdo, é vista uma área rochosa, negra; do lado direito, vê-se uma área de areia branca e, ao centro do quadro, se detêm a imagem do ponto de encontro - um espaço representativo de complemento e equilíbrio da esfera.



Figura 28: Encontro dos diferentes espaços terrenos no tempo passado.

Junto da imagem ouvimos a narração em *voz over* de Jack: “Você falava comigo através dela. Você falava comigo do céu. Das árvores”. O quadro seguinte mostra Jack em fase adulta, vestido com o terno escuro e a camisa branca – o mesmo identificado na atmosfera de um tempo no imaginário -, o personagem tenta caminhar entre o chão da área rochosa. No próximo quadro, um *plano detalhe* das pernas de Jack que, com dificuldade, consegue avançar entre as rochas. Continuamos a ouvir a narração de Jack em *voz over*: “Antes de eu saber que amava você”.



Figura 29: Jack na área rochosa no tempo imaginário.

O quadro seguinte mostra um *plano geral* de Jack que segue caminhando na área rochosa.<sup>71</sup> O próximo quadro mostra o plano de uma gaivota no céu. Continuamos a ouvir a narração de Jack em voz *over*: “Que acreditava em você”. O próximo quadro mostra a imagem interna do mar em um *plano detalhe* em *plongé*. Vê-se uma cobra da água, de cor rajada em branco e preto, nadando na superfície. O quadro seguinte é o *plano geral* da cobra em direção à imensidão do mar. No próximo, vemos o *plano geral* de um rio e, no seguinte, vemos o último quadro do seguimento, um *plano detalhe* em *plongé* dos galhos de uma grande árvore. Juntamente com essa imagem, o segmento da criação do mundo se encerra com o questionamento de Jack por sua narração em voz *over*: “Quando tocou meu coração pela primeira vez?”.



Figura 30: Galhos da árvore no tempo passado.

De acordo com a sequência descrita, o curso narrativo corresponde aproximadamente aos 37 minutos de projeção. Observamos que o evento relativo à criação do mundo respeita uma temporalidade de ordenação sequencial cronológica, o que difere da ordenação vista na sequência do universo da família, ora no tempo presente, ora no tempo passado e ora no imaginário. Durante a ação do evento da criação do mundo, foi possível identificar um posicionamento reflexivo através das narrações em voz *over* das personagens Sra. O'Brien e de Jack, cujos questionamentos, no encerramento do segmento, corroboram uma relação existencial entre os elementos filmicos dos universos e a onisciência, por parte do 'narrador' do

---

<sup>71</sup> A cena nos indica uma atmosfera que se trata de um fragmento futuro do tempo imaginário, um efeito de *flashforward* que remete ao epílogo da obra. A encenação corresponde ao avanço na obtenção das respostas aos questionamentos sobre a dor e o luto que ele enfrenta durante a jornada, suas narrações sugerem um reconhecimento do eu, o nascimento do primogênito da família.

filme, de toda a trama, da teia que está sendo tecida na diegese. Neste ponto especificamente, o diretor não encerra a sequência por um quadro preto ou por um efeito em *fade-out* - visto anteriormente -, agora, Malick estabelece uma interligação, promovendo uma justaposição entre os quadros, por uma *montagem intelectual*.<sup>72</sup> A questão proposta pelo personagem, conforma-se por uma resposta que perpassa as sequências seguintes da projeção.<sup>73</sup> A partir deste ponto, o curso narrativo centra na história da família O'Brien e destaca o período dos anos 50. A dramaturgia salienta o personagem Jack (jovem) sua relação com a mãe, irmãos e o pai até o momento em que a família precisa se mudar, próximo ao encerramento do filme.<sup>74</sup>

De acordo com nossos objetivos em observar a relação proposta entre o universo da família e o universo da criação do mundo, passamos a revisitar as sequências que retratam o epílogo da obra pontuando o envolvimento entre os elementos fílmicos estabelecidos dentro das temporalidades percebidas na dramaturgia.

#### 1.3.4. Epílogo

A descrição das cenas a seguir corresponde às sequências finais da obra de 102 a 111, ilustradas na estrutura do filme, presente no *Apêndice* desta pesquisa.<sup>75</sup>

A sequência se inicia por uma *montagem intelectual* que interliga o último quadro do tempo no passado - R.L. toca piano na sala da casa -, diretamente com o tempo no presente. Por um *plano contraplongé*, o quadro mostra as pontas das árvores em uma floresta e por um

---

<sup>72</sup> Justaposição de uma série de imagens para criar uma ideia abstrata que não está presente em nenhuma imagem individual (BORDWELL, 2013, p. 748).

<sup>73</sup> As sequências correspondem às de números 40 a 43 da estrutura fílmica presente no *Apêndice* desta pesquisa. Logo após o plano que revela a imagem de uma árvore e seu caule - apresentando o questionamento do personagem em narração em voz *over* -, o quadro seguinte mostra pássaros voando no céu e, na sequência, vemos um primeiro plano da Sra. O'Brien. A junção dos dois planos, após o questionamento do personagem Jack, permite a interligação com a sequência seguinte ao mostrar a relação amorosa entre o casal Sr. e Sra. O'Brien no tempo passado, antes da concepção do primeiro filho e, conseqüentemente, após a formação do planeta - mostrado na sequência da criação do mundo -, que antecede a justaposição dos dois quadros percebidos. A resposta se concretiza com à graça??? ao nascimento do personagem, mostrado na sequência 41 por uma série de fragmentos que simbolizam esta ação - logo que a mãe se encontra em trabalho de parto, vemos a figura de um anjo em forma de mulher que conduz diversas crianças em fila, e, no quadro seguinte, vemos um quarto imerso na água e uma criança que nada entre os objetos até sair por uma porta, representando o nascer do personagem Jack - mostrado no quadro seguinte quando Sra. O'Brien se torna mãe pela primeira vez. A resposta se reforça nas sequências 42 e 43 ao mostrar o crescimento de Jack no processo de superação do ciúme e o apreço em relação aos irmãos.

<sup>74</sup> A narrativa centraliza a história da família O'Brien nos anos 50 - da sequência 44 até a 101 -, porém, durante esse desenvolvimento dramático, o diretor intervém com rupturas que revelam fragmentos: no tempo presente, na sequência 46, e no tempo passado do imaginário, nas sequências 45; 60; 63 e 71 da estrutura fílmica no *Apêndice* desta pesquisa.

<sup>75</sup> O epílogo tem início em 2h00 de projeção e a duração de todo segmento corresponde a aproximadamente 13 minutos.



movimento de câmera em *tilt* num eixo de cima para baixo, vemos em *primeiro plano* da Sra. O'Brien de costas, caminhando pela floresta - a mesma situação vista no último quadro da sequência 34 -, o segmento que antecede o enredo do universo da criação do mundo. Junto da imagem, ouvimos a narração da Sra. O'Brien em voz *over*: "Esperança". O quadro seguinte se mantém no tempo presente e revela um *primeiro plano* da Sra. O'Brien no jardim de sua casa, a encenação mostra a personagem sentada em uma cadeira, de cabeça baixa, com os olhos fechados e lágrimas em seu rosto, a câmera se aproxima e ela abre os olhos. Por um corte na imagem, a cena é interrompida e o quadro seguinte mostra o *plano detalhe* da vela acesa no castiçal azul - a mesma vista na sequência 16, o objeto que Jack acendera na cozinha de sua casa -, por um movimento de câmera em *travelling*, o quadro que naquele plano se aproximou do objeto, agora se afasta.<sup>76</sup> O quadro seguinte retoma à situação de Jack em seu trabalho no tempo presente.



Figura 31: Jack no escritório no tempo presente.

Por um movimento de câmera em *travelling*, vemos o centro da cidade visto de cima, em um *plano plongé*, o quadro se afasta por um movimento que revela a janela do escritório e muito próximo se encontra Jack, sentado em uma cadeira com o olhar à deriva - a mesma situação vista na sequência 23, enquanto Jack ouvia os dizeres de seu chefe em algum andar de cima do prédio em que trabalha. O próximo quadro mostra um *primeiro plano* de Jack, dentro de um elevador. O quadro seguinte mostra um contraplano do plano anterior, vemos Jack no

---

<sup>76</sup> A ação da cena parece representar, através do objeto, um ato que impulsionou o despertar da memória do personagem Jack, revisitado por suas lembranças e reflexões da história de vida de toda a família, observado durante todo o percurso narrativo, a partir do momento em que o personagem acende a vela na cozinha de sua casa e que se mantém acesa. Uma analogia que também se refere à figura abstrata em forma de chama.

elevador, de costas, ele observa a cidade e o horizonte que destaca o pôr do sol enquanto sobe os andares.



Figura 32: Jack no elevador no tempo presente.

A ambientação sonora transmite o sinal de ruído na passagem entre os andares. O próximo plano revela um *plano em contraplongé* da parede de vidro do elevador, enquanto continua a subir, vemos a estrutura do prédio à frente e um ruído sonoro de sino de igreja que toca, a imagem então é interrompida por um corte. O próximo quadro rompe com a atmosfera e o espaço do tempo presente e revela o tempo no imaginário, vemos um *plano em contraplongé* de uma caverna que mostra as deformidades em rochas – semelhante aos quadros vistos na sequência 37 do universo da criação do mundo -, junto da imagem, ouvimos a narração de Jack em voz *over*: “Irmão”.

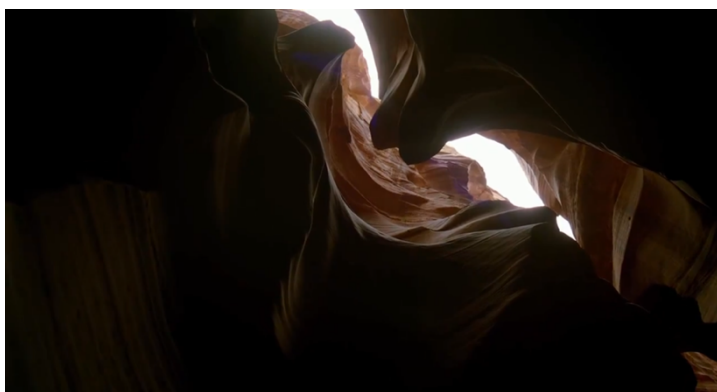


Figura 33: Caverna no tempo imaginário.

Toda a ambientação sonora se modifica e passamos a ouvir um ruído de vento e, por um corte, o próximo quadro mostra em *travelling*, um *plano de conjunto* da sombra de Jack que caminha pelo deserto, ouvimos mais um ruído de sino e ocorre um corte na imagem. O próximo quadro, por um *plano americano*, mostra Jack - com seus traços característicos em terno preto e a camisa branca -, vemos ao fundo a figura feminina de um ser não identificado.<sup>77</sup> Por um efeito em *jump cut*, o quadro muda e vemos o personagem em frente ao portal,<sup>78</sup> representado pelo batente em madeira. Na cena, vemos a ação de Jack que paralisa em frente ao portal, se afasta e lentamente se aproxima aos poucos, por um gesto que aparenta estar em pensamento, primeiro de forma insegura, até de fato agir e transpassar o objeto.



Figura 34: Jack transpassa o portal no tempo imaginário.

No momento em que o personagem passa pelo portal, ocorre um corte na imagem. O próximo quadro mostra um *travelling* por um *primeiro plano* - parece representar o ponto de vista do personagem. O quadro se aproxima da figura feminina e a cena então, é interrompida, revelando um quadro preto.

---

<sup>77</sup> O ser parece representar a figura de um anjo - um ser místico com um vestido em tom bege. A figura conduz as ações do personagem que a segue através de seus gestos, graciosidade nos movimentos, o que reforça as características da Graça, propostas pelas palavras da figura da mãe no início do filme.

<sup>78</sup> A cena retrata a continuação do *flashforward* mostrado na sequência 13 da estrutura fílmica da obra, próximo ao início do filme. Agora, ocorre uma ação do personagem que justifica a sua revisitação ao passado por suas memórias.



Figura 35: Figura feminina representando um anjo no tempo imaginário.

A ambientação sonora demonstra ruídos de explosões, trovões e fogo. Surge a imagem de um conglomerado de gases amarelos e vermelhos em uma atmosfera cósmica em chamas, ao lado esquerdo do quadro, vemos uma pequena esfera negra.<sup>79</sup> Junto da imagem ouvimos a narração de Jack em voz *over*: “Cuide de nós”. O próximo quadro mostra em *travelling*, um plano geral de uma atmosfera terrestre, vemos rachaduras que apresentam lava e um horizonte avermelhado com vapor e gás. Continuamos a ouvir a narração de Jack em voz *over*: “Guienós”. O próximo plano mostra um *plano de conjunto* do planeta, presente em um espaço denso, destacado em uma forma negra refletido por a uma luz vermelha em uma atmosfera em chamas. Junto da imagem, ouvimos a narração de Jack em voz *over*: “Até o fim dos tempos”.<sup>80</sup>



Figura 36: Planeta Terra no tempo imaginário.

---

<sup>79</sup>O segmento agora trata do universo da criação do mundo. A forma imagética em esfera parece representar o planeta Terra, escuro, devido a luminosidade de toda a ambientação cósmica avermelhada, em processo de erupção e transformação.

<sup>80</sup> A cena representa pelo diálogo a analogia do fim, o caos, a destruição - o planeta imerso em uma atmosfera caótica e em ruínas, com suas rachaduras em lava -, mesmo assim, firme, presente, em processo de transformação.

O próximo quadro mostra *flashes* de raios e relâmpagos, a imagem é interrompida por um quadro negro. *Fade in*, o próximo quadro mostra o universo em *plano geral*, vemos uma atmosfera rochosa e, no horizonte, uma força central<sup>81</sup> que ilumina toda a ambientação galáctica. Junto da imagem surge a música *Requiem Op.5 – Symphony Funébre Et Triomphale*,<sup>82</sup> de Hector Berlioz, conduzida pela *London Symphony Orchestra*. No próximo quadro vemos o planeta Terra envolto em uma atmosfera tênue e azulada. O quadro estático destaca a movimentação do planeta que cobre o foco de luz no universo. Junto da imagem, ouvimos a narração de R.J. em voz *over*: “Siga-me”. A cena se encerra por uma ruptura na imagem que revela um quadro preto.

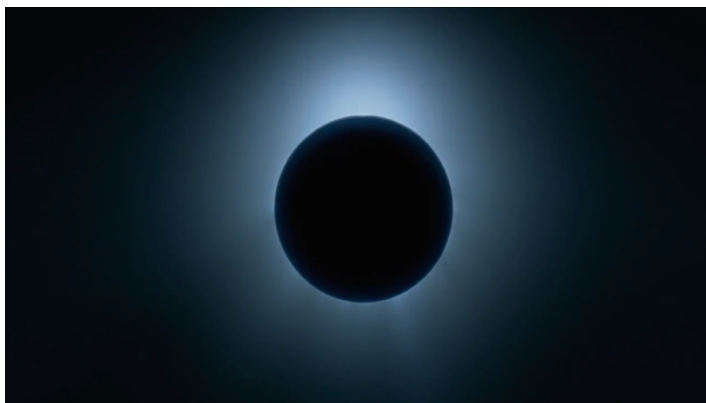


Figura 37: Planeta Terra no tempo imaginário.

A atmosfera se altera, o próximo quadro mostra um *primeiro plano* de uma figura feminina segurando uma vela acesa. O ser caminha e vemos um jovem parcialmente iluminado na lateral esquerda segurando uma vela apagada. Na encenação, a figura feminina acende a vela do jovem. O quadro muda e vemos um *plano detalhe* das chamas sendo transferidas de uma vela à outra. No próximo quadro, um plano detalhe das mãos da figura feminina que toca as mãos na cabeça de um jovem garoto, não identificado.<sup>83</sup> O próximo quadro mostra um plano detalhe de uma porta de madeira, destacada pela luz solar que evidencia os traços arquitetônicos do objeto. Na cena vemos que, atrás da porta, se encontra uma movimentação, devido a sombras

---

<sup>81</sup> A fonte reluzente reforça a identidade da completude do surgir através da Graça - do ruir com a destruição, ressurgir, em transformação, a força em luz aquieta, o espaço que agora se encontra em paz.

<sup>82</sup> O *Requiem*, de Berlioz como trilha de fundo, justifica a analogia da representação do universo da criação do mundo - a transformação do planeta -, como uma alusão à família O'Brien na aceitação da dor da perda e o ressurgir através do eu reflexivo, refeito, pela Graça.

<sup>83</sup> A cena aparenta retratar o processo de purificação da figura de um anjo para com o jovem - por ouvirmos a narração em voz *over* de R.L., que indica para segui-lo - uma espécie de ritualística para a “entrada” no mundo da Graça, por uma “renovação” do ser.

entre as frestas da porta. No quadro seguinte, vemos a figura feminina segurando a vela, próxima da porta. Na cena, ela assopra a vela e passa pela porta. Uma luz, forte e clara ilumina todo o quadro e a imagem é rompida por um corte. O quadro seguinte muda a ambientação e vemos um *plano americano* de Jack (adulto), de costas, caminhando no deserto entre os rochedos. Próximo ao personagem está Jack (jovem), os dois se observam.<sup>84</sup> A ambientação sonora segue com a música de fundo com o *Réquiem*, de Berlioz, o coro destaca o encontro com o eu jovem do personagem. Por um efeito em *jump cut*, vemos duas situações do encontro; primeiro um *plano detalhe* da mão direita do personagem Jack adulto e, ao longe, no fundo do quadro, a figura do personagem jovem; o segundo plano mostra uma movimentação de câmera por um *plano de conjunto* que acompanha o jovem Jack que corre entre o rochedo, escala e salta para o outro lado da rocha - a ação indica que o personagem, na fase adulta, segue o personagem na fase jovem.



Figura 38: O encontro entre Jack adulto e Jack jovem no tempo imaginário.

No quadro seguinte, vemos um *primeiro plano* de Jack jovem e, por um corte, a cena é interrompida e passamos a ver uma outra atmosfera da sequência. No quadro, vemos em *plano contraplongé*, uma ponte de madeira inclinada. No quadro, por um *plano em panorâmica vertical (tilt)*, a imagem, primeiro mostra o objeto e depois revela o céu.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> A encenação reconfigura e aproxima a ação ao ato de um encontro com o Eu - a observação retratada por uma autoanálise sobre os atos do passado, a vida em família e a própria evolução do ser.

<sup>85</sup> A encenação reafirma o ato de introduzir o personagem à Graça. Uma simbologia reconfigurada através do movimento da câmera que do eixo que mostra o chão, se direciona para o céu. Por analogia, a mesma ação que o personagem realiza em fase adulta, visto antes como um *flashforward* na sequência 27 da estrutura fílmica, aqui, a ação também é realizada pelo personagem na fase jovem, que escala a rocha e salta ao outro lado - plano que antecede ao quadro da ponte de madeira -, um ato de entrega ao Eu, de evolução do personagem através da reflexão de sua história de vida, revisitada ou pela memória, ou no sonho, ou na fantasia.





Figura 39: Ponte de madeira no tempo imaginário.

O próximo quadro mostra em *plano geral* a entrada de um local que apresenta uma estrutura de cimento gasto em tom cor de rosa, envelhecido, parecendo ser uma cúpula. O portão de entrada, enferrujado e semiaberto, mostra ao fundo uma grande porta de madeira.

Pensamos que como se trata de uma obra aberta, neste caso, não há especificamente um elemento que permita reconhecer este espaço durante todo o filme. Por analogia, supomos representar uma estrutura - como parte do universo imaginário do personagem - que faz alusão à entrada de um local semelhante a um cemitério, que reverencia um local que simboliza a Graça, uma atmosfera que envolve o ato fúnebre do desprendimento da matéria física e a entrada da alma no universo espiritual.



Figura 40: Estrutura do tempo imaginário.

O próximo quadro, por um *plano em panorâmica vertical (tilt)* de baixo para cima, mostra a imagem de dois corpos envoltos em faixas de um pano branco, deitados no gramado. Ao fundo, vemos estruturas que parecem casas, como parte de uma cidade.<sup>86</sup>



Figura 41: Fragmento que simboliza o ato fúnebre no tempo imaginário.

Em seguida, o próximo quadro mostra, por um *plano em panorâmica vertical (tilt)* de baixo para cima, o *plano detalhe* de uma escada de madeira. Entre os degraus vemos o sol no centro do quadro.<sup>87</sup> O quadro seguinte mostra um *plano de conjunto* que representa o ponto de vista de um olhar humano. Vemos na imagem um espaço de terra nas laterais do quadro, semelhante a uma vala fúnebre e, no centro do quadro, uma figura feminina com o braço direito esticado acenando - um ato representativo que impulsiona a segui-la.<sup>88</sup> Vemos então na imagem o braço direito que se aproxima da figura feminina. O quadro seguinte mostra um *plano detalhe* de duas mãos se desprendendo.

---

<sup>86</sup> O plano se relaciona ao quadro anterior, a encenação parece retratar o espaço que simboliza o ato fúnebre do ser. Durante toda obra, ficamos cientes de duas mortes, a primeira, que ocorre no tempo presente, o falecimento de R.L., membro da família O'Brien e, no tempo do passado, período dos anos 50 da história da família - sequência 59 da estrutura filmica - a família presencia o afogamento de uma criança, membro da comunidade onde vivem - e todos participam da celebração e enterro.

<sup>87</sup> O plano justifica a simbologia do desprendimento da matéria em relação ao quadro anterior - o movimento que primeiro, mostra os corpos e direciona o quadro ao céu -, mostra a escada da mesma forma, uma retratação da partida.

<sup>88</sup> A encenação reafirma o ato espiritual do desprendimento do corpo físico terreno em direção a um anjo que acena ao ser falecido - ato que reconfigura a partida da alma para a vida espiritual.





Figura 42: Fragmento que simboliza o desprender da matéria no tempo imaginário.

O próximo plano muda a atmosfera, o quadro mostra um *primeiro plano* de Jack (adulto) passando pela porta de madeira, entrando na cúpula vista anteriormente, a cena se encerra por um efeito em *fade-out*. Junto da imagem o cântico em coro se mantém. *Fade in*, surge em *travelling*, um *primeiro plano* do interior da cúpula, vemos duas portas de madeira entreabertas e, no centro do quadro, uma figura feminina não identificada – mas que se assemelha à Sra. O'Brien, deitada em uma cama. Seu rosto e tronco estão envoltos em um véu, transparente, o quadro avança em direção às portas de madeira. Por um corte na imagem, vemos o *primeiro plano* de uma outra figura feminina, também não identificada – diferente da anterior. O quadro agora se afasta do ser. O próximo plano mostra um *plano detalhe* em *contraplongé* de uma porta de madeira entreaberta - vemos os raios solares invadirem o centro do quadro pelo vão da fresta da porta à medida em que a câmera se movimenta em *panorâmica* horizontal da esquerda para a direita.<sup>89</sup>

O próximo quadro muda a atmosfera ambiente, vemos um *plano geral* em *travelling* de um espaço desértico à beira-mar.<sup>90</sup> O próximo quadro mostra o personagem Jack (adulto), em *primeiro plano*, caminhando por uma estrada de areia branca. Junto dele se encontram outros seres andantes.

---

<sup>89</sup> Por analogia as figuras femininas que aparecem neste segmento podem se referir ao ato fúnebre mostrado no quadro anterior. Os corpos mostrados parecem fazer alusão às mortes vistas ao longo do curso narrativo, e as figuras femininas podem se relacionar às respectivas figuras maternas. Através do filme, a simbologia da Graça que é representada pela figura da mãe no início do filme, aqui, na cena, a primeira - se encontra deitada e se assemelha à Sra. O'Brien por uma ação que se encontra em luto e explana seus questionamentos sobre a vida; a segunda, que está em pé, pode-se afirmar se encontrar num estado já de conformidade e aceitação. O quadro que revela a porta entreaberta e a luz que invade o espaço, demonstra o adentrar da personagem ao processo que irá percorrer logo a seguir - referenciando a aceitação futura de acordo com a perda do filho.

<sup>90</sup> Toda a ambientação do espaço é parte do *flashforward* visto em fragmentos na sequência 18 e 31 da estrutura fílmica. Um local representativo do imaginário do protagonista que materializa as figuras memoráveis vistas no decorrer de sua história de vida.



Figura 43: Jack caminha pela estrada desértica no tempo imaginário.

O quadro seguinte mostra um *flashback* de Jack, vemos o *plano geral* de uma área à beira-mar e R.L. ao longe - a mesma situação vista na sequência em que ouvimos sua narração em voz *over* solicitando que Jack o encontre.<sup>91</sup> No plano, vemos Jack chegando ao local onde o irmão se encontra.<sup>92</sup> O próximo quadro mostra o *plano de conjunto* do espaço à beira-mar, agora, sem a presença do irmão. No quadro seguinte vemos um *plano geral* de uma outra área do espaço desértico à beira-mar, surge Jack que entra no quadro e a câmera passa a acompanhá-lo, de costas. O personagem caminha em direção ao horizonte, vemos outros seres andantes. O personagem para no meio do caminho e se ajoelha. Surge no quadro uma figura feminina, de veste bege, semelhante ao ser que Jack segue no deserto e transpassa o portal. Ela se dirige até o personagem e o acaricia na cabeça. No quadro seguinte, vemos um *plano detalhe* da mão direita e o joelho de Jack na areia, uma outra figura feminina se aproxima dele. Por um *jump cut*, vemos um plano detalhe de Jack, que acaricia os pés da figura feminina. Por um corte na imagem, vemos uma outra situação no mesmo espaço desértico. Por um *plano de conjunto*, vemos um jovem garoto com uma cicatriz em seu crânio, caminhando à beira-mar, uma outra figura feminina o acompanha.<sup>93</sup> No próximo quadro, vemos um *primeiro plano* do jovem que é abraçado pelo ser. No quadro seguinte, vemos um *plano detalhe* do rosto de Jack. No outro quadro, vemos um *primeiro plano* do irmão mais novo, Steve, caminhando entre outros seres, ele para e olha em direção ao quadro. No próximo plano, vemos um *plano de conjunto*, do

---

<sup>91</sup> De acordo com a narrativa, a ação deste quadro se refere ao plano visto anteriormente, ou seja, Jack

<sup>92</sup> A cena retrata a confirmação do percurso do protagonista que atingiu o objetivo proposto pelo irmão.

<sup>93</sup> O jovem que caminha à beira-mar é o mesmo visto na sequência 64 da estrutura filmica. Cada um dos seres andantes são personagens que de alguma forma fizeram parte da vida do personagem. Junto deles, se encontra uma figura que os acompanham – como se fossem anjos da guarda, responsáveis por suas proteções.

mesmo espaço desértico à beira-mar, na areia, vemos ao longe enquanto alguns seres cruzam em frente ao quadro, uma pequena árvore enterrada na areia, sozinha. O quadro seguinte mostra um bando de pássaros voando pelo céu, o movimento da câmera capta o horizonte e vemos diversos seres caminhando pela areia. No seguinte plano, vemos um *plano de conjunto* de Steve e outros seres observando os pássaros que sobrevoam logo em cima de suas cabeças. Na encenação, Steve demonstra estar feliz, por um *jump cut*, o jovem salta e movimenta os braços, admirando a ação dos pássaros.

No próximo quadro, vemos um plano detalhe submerso que revela o quebrar das ondas, a imagem é interrompida e vemos no plano seguinte um *primeiro plano* de Jack, paralisado na areia, em sua direção surge, entre outros seres andantes, a Sra. O'Brien - com vestes em tons verdes - ela caminha em sua direção.



Figura 44: Jack encontra Sra. O'Brien no tempo imaginário.

O quadro seguinte, por um efeito em *jump cut*, mostra um *plano detalhe* de Jack e Sra. O'Brien abraçados; o próximo plano mostra um plano detalhe da mão da Sra. O'Brien nas costas de Jack. Por um corte na imagem, a atmosfera se altera, vemos o *plano de conjunto* de um eclipse, a esfera negra cobre a força emanada em luz branca do astro sol.

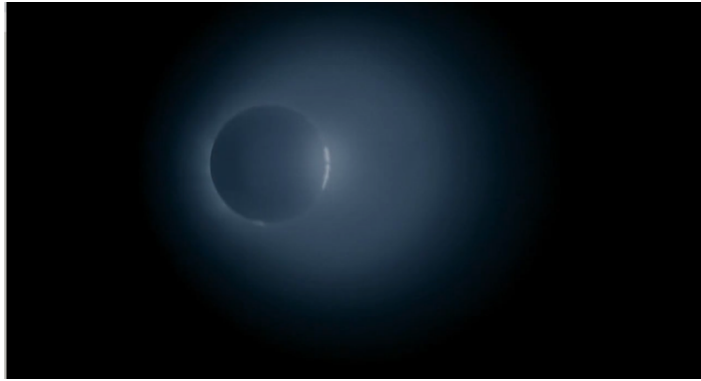


Figura 45: Eclipse no tempo imaginário.

O próximo quadro mostra um *plano geral* do eclipse visto da Terra. Na cena, a união dos astros transforma-se em uma forte luz branca que ilumina toda a esfera terrena.<sup>94</sup> O quadro seguinte retorna ao espaço desértico, vemos agora um *plano de conjunto* de Jack e Sr. O'Brien caminhando pela areia à beira-mar. No plano seguinte vemos o *contraplano* do quadro anterior.



Figura 46: Sr. O'Brien e Jack no tempo imaginário.

No próximo plano vemos um *plano detalhe* do braço esquerdo do Sr. O'Brien nas costas de Jack. Novamente a cena é rompida e vemos uma outra atmosfera, no quadro, um *plano contraplongé* da árvore e o caule - a mesma situação vista no início da obra – da terra para o sagrado, destaque para o sol em contraste com o tronco dos galhos. O quadro seguinte mostra o *plano detalhe* de uma lanterna acesa e uma mão cobre a luz. O plano seguinte mostra um

---

<sup>94</sup> O fragmento da união dos astros faz referência ao encontro de Jack e Sra. O'Brien, uma ação que retrata a transformação de Jack à pureza da Graça. Ao perdão. Da aceitação. A conformação da perda e o processo de restabelecimento do ser - uma ação que se associa a sequência 106 da estrutura filmica da obra.

*primeiro plano* de R.L. cobrindo a luz da lanterna com as mãos.<sup>95</sup> A cena é interrompida e a atmosfera retorna ao espaço desértico à beira-mar. O quadro mostra um *plano de conjunto* de R.L. - vestido de camisa xadrez e calça escura -, na areia, junto de outros seres andantes. O personagem olha em direção ao quadro, a câmera se movimenta em sua direção e o personagem Jack entra no quadro, caminhando em direção ao irmão.



Figura 47: R.L. e Jack se encontram no tempo imaginário.

O próximo quadro mostra, por um efeito em *jump cut*, o *primeiro plano* de Jack e R.L. abraçados. Na cena, Jack carrega o irmão nos braços. A cena é interrompida e o quadro seguinte mostra em *plano contraplongé* uma figura feminina e, depois, a sombra de uma jovem na areia. O próximo quadro mostra Jack entregando o irmão R.L. para Sr. O'Brien, que o segura em seus braços. No próximo quadro, um *plano detalhe* de Sr. O'Brien erguendo o filho para o alto em direção ao céu. Na cena, o pai observa o filho no alto e o abraça em seguida. No quadro seguinte, Jack observa o pai e o irmão abraçados por um *plano de conjunto*. Por um efeito em *jump cut*, o próximo quadro mostra um plano de conjunto da Sra. O'Brien se aproximando de R.L. e do Sr. O'Brien, Jack os observa. Na encenação, Sr. O'Brien direciona o filho para a mãe.<sup>96</sup> Na cena, R.L. se aproxima da Sra. O'Brien que direciona as mãos ao rosto do filho. No quadro seguinte, vemos um *primeiro plano* da mesma situação, a mãe com os olhos em lágrimas olha diretamente para o filho. Por um efeito em *jump cut*, vemos um *plano detalhe* do gesto da mãe que acaricia a face de seu filho, junto deles surge o irmão mais novo, Steve. Por *jump cut*, o próximo quadro mostra um plano detalhe da Sra. O'Brien abraçando o filho. O quadro seguinte mostra um *plano de conjunto* da mesma situação, Jack observa a mãe abraçada ao irmão. O

---

<sup>95</sup> A encenação retrata o personagem emanado de luz, a transformação de R.L. ao estado espiritual.

<sup>96</sup> Toda a ação justifica o ato do perdão e aceitação, de cada membro da família, por analogia, a passagem do personagem R.L. por cada um retrata o despedir da dor com relação à purificação da Graça.

próximo quadro mostra um *plano de conjunto* de Jack observando todos os membros da família, agora, juntos. No plano seguinte, vemos um *primeiro plano* da Sra. O'Brien abraçada com R.L., dentro da água. O quadro seguinte mostra um *plano detalhe* das mãos da Sra. O'Brien que toca e beija uma mão envelhecida de uma figura feminina não identificada. Na encenação, logo após o beijo, ocorre um corte da imagem e o próximo quadro mostra a mesma situação e a mão que antes era envelhecida, se torna agora, jovem.<sup>97</sup>



Figura 48: Sra. O'Brien no tempo imaginário.

O plano seguinte mostra um *plano conjunto* da família à beira-mar, Sra. O'Brien beija Sr. O'Brien que abraça o filho mais novo Steve, R.L. caminha em direção à água e Jack os observa à distância. No plano seguinte, por um movimento de câmera em *panorâmica vertical (tilt)*, de cima para baixo, vemos um *primeiro plano* da Sra. O'Brien dentro da água, ela abre os braços. No quadro seguinte vemos uma outra atmosfera, um *plano detalhe* em *contraplongé* de uma porta de madeira, imersa na água - uma situação semelhante à simbologia retratada no nascimento do personagem Jack<sup>98</sup> -, a cena mostra o *ponto de vista* do personagem, o quadro transpassa pela porta. Por um corte da imagem, vemos no próximo quadro, o *plano detalhe* de plantas aquáticas. No quadro seguinte, vemos um *plano detalhe* de dentro d'água, Sra. O'Brien emerge do fundo em direção a superfície. O plano seguinte mostra um *plano de conjunto* em *contraplongé* da Sra. O'Brien observando o horizonte, ao seu lado se encontra uma figura feminina. No próximo quadro, vemos o ponto de vista da personagem, um *plano geral* em

---

<sup>97</sup> Por analogia, a cena retrata simbolicamente o renascimento, a figura da mãe envolta na Graça resplende a tudo que toca, transforma, faz-se reviver.

<sup>98</sup> A encenação se assemelha ao ato ocorrido na sequência 41 da estrutura filmica da obra. Aqui, por analogia, a cena reproduz o renascimento da personagem.



*travevelling* do mar, um pássaro voa ao horizonte que destaca o pôr do sol, centralizando o astro ao centro. No plano seguinte, vemos um *plano detalhe* do pássaro voando.

Por uma ambientação quase noturna, o próximo quadro mostra um *plano de conjunto* da Sra. O'Brien e do filho R.L. de mãos dadas. No quadro seguinte, vemos uma movimentação de câmera na horizontal, circular, acompanhando, em *primeiro plano*, a mesma situação. Na cena, os personagens se olham e todos os seres andantes se direcionam a beira-mar em direção ao horizonte. No quadro seguinte, vemos um *primeiro plano* de uma figura feminina, jovem, segurando um castiçal azul, com uma vela acesa.<sup>99</sup>



Figura 49: Figura feminina (jovem) no tempo imaginário.

No próximo quadro, a atmosfera muda e vemos um *plano geral em plongé* de uma cascata. Pensamos que o elemento água faz referência à purificação, à cura, transformação, o que corresponde ao divino, como passagem à vida espiritual.

No quadro seguinte, ocorre um retorno ao espaço desértico, agora, ambientado em um estado que difere do visto anteriormente, o elemento água não se apresenta mais no espaço. Vemos um quadro, em primeiro plano, de Sra. O'Brien abraçada com R.L. - ela vestida com um traje azul e o filho de camiseta marrom e calça jeans - ambos em uma área de areia branca.

---

<sup>99</sup> O objeto se assemelha ao que o personagem Jack ascende no tempo presente - sequência 14 da estrutura filmica. Por analogia, aqui, nos parece ocorrer uma reafirmação da representação da personagem Sra. O'Brien num ato que faz alusão à figuração do eterno, à completude da Graça ao renascimento do seu ser.



Figura 50: Sra. O'Brien e R.L. no tempo imaginário.

Por um efeito em *jump cut*, no próximo quadro vemos um *plano de conjunto* de Sra. O'Brien e R.L., ao fundo outros seres transitam pela área desértica. Na cena, a mãe ajoelha e toca o rosto do filho. No plano seguinte, por *jump cut*, vemos um *primeiro plano* da Sra. O'Brien, em *plongé*, ajoelhada, ela toca na sombra do filho, projetada na areia.<sup>100</sup> O quadro seguinte mostra um *primeiro plano* em *contraplongé* de Jack. O próximo quadro, mostra uma imagem que difere da atmosfera que se segue, vemos um *plano detalhe* de uma máscara imersa na água, flutuando.<sup>101</sup> Por um *jump cut*, a próxima imagem mostra a mesma situação.



Figura 51: Fragmento de uma máscara imersa na água no tempo imaginário.

---

<sup>100</sup> A encenação parece representar um desprendimento entre a mãe e o filho, num gesto de despedida.

<sup>101</sup> A cena reforça o quadro anterior, Jack presente como o observador que vê a mãe e o irmão, num ato que simboliza o perdão à partida de R.L. para a vida espiritual.



No quadro seguinte, vemos um *plano de conjunto* do interior da casa da Família O'Brien nos anos 50. Vemos a entrada da casa, especificamente a porta de entrada. Na cena, vemos Sra. O'Brien à frente, de mãos dadas com o filho R.L. e logo atrás se encontra Jack, que os observa.



Figura 52: O interior da casa no período dos anos 50 no tempo imaginário.

Na encenação, a câmera acompanha a mãe e o filho. Ela abre a porta da casa e o ambiente do lado de fora, se trata do espaço desértico de areia branca em que os três personagens se encontravam no quadro que antecede o plano da máscara. O próximo quadro mostra um *plano detalhe* de Sra. O'Brien e R.L., na área desértica, ela beija o filho no rosto.<sup>102</sup>



Figura 53: Sra. O'Brien se despede de R.L. no tempo imaginário.

---

<sup>102</sup> A encenação demonstra a despedida da mãe para com o filho, uma representação do perdão, da entrega à vida espiritual.

No próximo plano vemos, por um efeito em *jump cut*, um *plano de conjunto* de Jack dentro da casa, logo a sua frente a mãe e na porta de entrada o irmão. Novamente por um *jump cut*, o próximo quadro mostra um *plano de conjunto*, na imagem vemos Jack, a mãe e R.L., mais ao longe.



Figura 54: Jack, Sra. O'Brien e R.L. no tempo imaginário.

O quadro seguinte mostra um *plano de conjunto* em *contraplongé* da Sra. O'Brien na entrada da porta da casa e o filho R.L. do lado de fora, na areia, ela com as mãos no rosto do filho. Por um efeito em *jump cut*, vemos um *plano americano* de R.L. em *contraplongé*, soltando as mãos da Sra. O'Brien em um gesto de despedida. Na cena, o personagem R.L. sai de quadro em direção ao deserto. No próximo plano, vemos um *plano de conjunto* de Jack observando a Sra. O'Brien olhando o filho se distanciar ainda mais. O quadro seguinte mostra um *plano detalhe* de Jack, tocando as costas da mãe com o braço esquerdo, em um gesto de conforto. No quadro seguinte, por um *plano de conjunto*, vemos Jack e a mãe olhando R.L. partir. Na cena, Jack acaricia a cabeça da mãe. No quadro seguinte, vemos um *primeiro plano* da Sra. O'Brien, na imagem vemos apenas a mão de Jack acariciando o cabelo e as costas da mãe. O próximo quadro mostra um *plano detalhe* em *contraplongé* da casa da família - característica dos anos 50 -, no espaço desértico. Na cena, por uma representação do ponto de vista da mãe, vemos a porta se abrir por completo - destaque para o sol no centro do quadro.

O próximo quadro mostra um *plano geral* da Sra. O'Brien, por um movimento de câmera em *travelling*, vemos a personagem sozinha no espaço desértico de areia branca. Ela

caminha, descalça, em direção ao horizonte. Na cena vemos ao fundo montanhas que são destacadas pela luz do sol no centro do quadro.<sup>103</sup>



Figura 55: Sra. O'Brien no tempo imaginário.

O quadro seguinte mostra uma área completamente branca, vemos por um *plano detalhe*, em *contraplongé*, a Sra. O'Brien junto de uma figura feminina, que cobre os olhos da personagem com a mão. Na cena, a figura descobre os olhos da personagem e vemos seu rosto. Por um efeito em *jump cut*, as personagens encostam suas cabeças e uma luz invade o quadro. No plano seguinte, vemos um plano detalhe da Sra. O'Brien, a figura feminina segura as mãos da personagem e as direciona ao alto, num gesto de recebimento e entrega à Graça. O quadro seguinte mostra um *primeiro plano* das personagens, em *contraplongé*, a figura feminina toca na cabeça da Sra. O'Brien e em seus ombros. A câmera se aproxima do rosto da personagem mãe, que fecha os olhos - destaque para o sol, centralizado no quadro que irradia os olhos da personagem. Na sequência, vemos três planos que destacam a movimentação e o gesto corporal da personagem. Primeiro, Sra. O'Brien, com os olhos fechados, pende a cabeça para cima; segundo, gesticula a cabeça para o lado esquerdo; terceiro, vemos um plano detalhe de seu braço direito com as palmas da mão viradas para o céu.<sup>104</sup> O movimento de câmera na horizontal mostra a figura feminina com o braço direito erguido em direção da cabeça da personagem, como se estivesse emitindo uma força divina à mãe. Na cena, vemos a personagem emitir de sua boca, em sussurros, os dizeres: “Entrego-Lhe ele”. O próximo quadro mostra um *plano detalhe* das mãos da personagem.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> A encenação reafirma o perdão da mãe referente aos questionamentos levantados a Deus. Seu gesto em abrir os braços representa sua purificação divina – como uma bênção ou graça que irá receber.

<sup>104</sup> Os gestos do corpo sugerem que a personagem mãe recebe a purificação divina.

<sup>105</sup> Na cena, a figura feminina auxilia a mãe, juntando suas mãos, criando uma forma que se assemelha ao gesto católico do recebimento da hóstia.



Figura 56: Sra. O'Brien no tempo imaginário.

O quadro seguinte mostra um *plano detalhe* da mão direita da Sra. O'Brien ao alto, em direção ao céu. Junto com o movimento da câmera, na vertical para baixo, uma luz clara cobre todo o quadro e, junto da imagem, ouvimos suas palavras em *voz off*:<sup>106</sup> “Entrego-Lhe o meu filho”. O próximo quadro mostra um *primeiro plano* da Sra. O'Brien, com os braços abertos em direção ao céu, a figura feminina, atrás da personagem, sustenta o erguer de seus braços. Por um corte na imagem, em *jump cut*, vemos um primeiro plano da Sra. O'Brien com as palmas da mão fechadas, ela as abre, gesticulando em direção ao céu.<sup>107</sup> No quadro seguinte, vemos um *plano detalhe* da mão da Sra. O'Brien, junto com a mão da figura feminina. No próximo plano, vemos um *plano detalhe* da Sra. O'Brien e, junto dela, em lados opostos, duas figuras femininas. O quadro seguinte, por um efeito em *jump cut*, mostra a mesma situação, na cena, a figura feminina que se encontra atrás da personagem, toca na cabeça da mãe, ao mesmo tempo em que Sra. O'Brien toca na figura feminina que está em sua frente. No próximo plano, por *jump cut*, o quadro mostra a mesma situação, vemos Sra. O'Brien no centro e, nos lados opostos, as figuras femininas. A personagem mãe, repete o gesto com as palmas de sua mão. A câmera acompanha o movimento, dando destaque para as mãos da personagem, no centro do quadro. Ao mesmo tempo que as palmas da mão, fechadas e que se abrem, uma luz clara invade todo o quadro, encerrando a ação.

No próximo plano, vemos uma outra atmosfera. No quadro, por um *plano geral*, vemos uma área extensa coberta por uma plantação de girassóis.<sup>108</sup> A ambientação sonora com o fundo

---

<sup>106</sup> As palavras da personagem, agora em *off*, permitem o reconhecimento de sua fonte, devido à emissão do som visto no quadro anterior.

<sup>107</sup> A encenação reafirma o ato de entrega do filho à Deus - de acordo com o diálogo da personagem.

<sup>108</sup> O plano faz alusão ao fragmento de girassóis mostrado nos primeiros planos do filme. Quando ouvimos a narração em *voz over* da Sra. O'Brien ao indicar a existência dos caminhos da Natureza e da Graça.

musical se encerra com o coro anunciando o “amém”. Junto da imagem, primeiro passamos a ouvir ruídos da natureza como vento e pássaros e, em seguida, a sonorização do elevador no tempo presente, pontuando o bipe<sup>109</sup> de acordo com a passagem entre os andares do prédio.



Figura 57: Plantação de girassóis no tempo imaginário.

No próximo quadro, retornamos ao tempo presente da narrativa, vemos um *plano detalhe* da estrutura do elevador que, agora, desce os andares do prédio. No quadro seguinte, vemos uma árvore, imersa na estrutura do prédio - destaque para os galhos e o sol que contrastam com a estrutura de ferro do prédio, atrás da árvore. Neste ponto, vemos que o quadro faz referência à evolução do protagonista Jack que, após toda sua experiência, mantém as raízes em seu interior, pronto para seguir com a vida.



Figura 58: Fragmento do tempo presente.

---

<sup>109</sup> O ruído permite-se reconhecer como um elemento característico do tempo presente.

O plano seguinte mostra um *plano de conjunto* dos prédios por uma movimentação que segue o descer do elevador. A ambientação sonora do ruído que pontua os andares é rompida por um corte da cena. No próximo quadro, vemos um *plano de conjunto* de Jack - vestido de terno preto e camisa branca -,<sup>110</sup> frente ao prédio. O personagem olha ao seu redor, ele para e a câmera se afasta, revelando toda a área em que Jack se encontra. No quadro seguinte, vemos um *plano detalhe* do rosto do personagem, que agora, esbanja um leve sorriso em seu rosto.



Figura 59: Jack no tempo presente.

O próximo plano mostra, por um *plano de conjunto*, toda a estrutura do prédio em *contraplongé* - com destaque para os vidros que refletem a imagem do céu.<sup>111</sup> O quadro seguinte mostra um *plano geral* de uma ponte,<sup>112</sup> vemos a estrutura sólida, firme em solo aquático e ao longe um pássaro em vôo que cruza o centro da imagem e sai pela lateral do quadro. Por um corte na imagem, o segmento se encerra por um quadro preto.

---

<sup>110</sup> O figurino do personagem se conecta com os traços característicos do tempo no imaginário, uma justificativa do resultado da evolução de Jack, materializado agora no tempo presente.

<sup>111</sup> Por analogia, a completude na transformação à Graça, se faz presente também na arquitetura, o reflexo do céu no vidro transmite uniformidade ao espaço em que o personagem se encontra.

<sup>112</sup> A estrutura reafirma o estado de transformação dos universos vistos na obra, se antes era vista em madeira, até um eixo específico, agora, revestida por ferro, perpassa pela água, elemento representativo da purificação e transformação; por analogia, a ponte representa a passagem de um ponto a outro, o que reafirma o estado de evolução ou movimento do personagem.





Figura 60: Fragmento no tempo presente.

A ambientação sonora se mantém por alguns segundos, de forma naturalista, no ambiente atmosférico do quadro anterior. Do quadro preto, passamos a ouvir ruídos de ondas marinhas, vento e pássaros; por um efeito em *fade in*, surge a imagem misteriosa, abstrata, que se assemelha à figura de uma chama<sup>113</sup> (pela quarta e última vez), em movimento, com cores em tons alaranjados quentes e azuis.

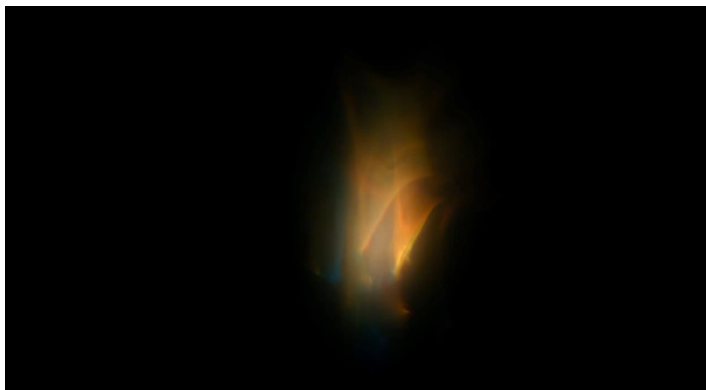


Figura 61: Luz misteriosa no tempo imaginário.

A imagem aos poucos se reconfigura em formas que destacam uma modificação tonal nas cores. A imagem então é interrompida por um corte, vemos um quadro preto, a ambientação sonora se mantém, surgem os créditos e a obra se encerra.

---

<sup>113</sup> A encenação reafirma a personificação do estado evolutivo e da transformação vistos no protagonista da obra.

Pensando na construção da narrativa cinematográfica, através da leitura dos excertos diegéticos destacados, pensamos agora no discurso fílmico observado, procurando estabelecer uma conexão mais profunda entre os universos apresentados.

### 1.3.5. Conexão dos Universos

Seguindo os conceitos abordados pelo teórico Bordwell (2013), podemos identificar os seguintes princípios no sistema formal fílmico de nosso objeto de estudo:

- *Função*: a narrativa da obra propõe o interesse em se obter uma resposta ao questionamento apresentado no prólogo, através das reflexões dos personagens. Observamos que o principal motivo que move essa ação se apresenta na história familiar, através do telegrama recebido pela personagem Sra. O'Brien. A informação sobre o falecimento de R.L. (segundo filho) é o que desempenha a função motivadora para as reflexões e questionamentos dos personagens. Dessa forma, podemos considerar que o universo familiar atua como uma metáfora ao que o intertítulo propõe em forma de pergunta e o universo da criação do mundo proporciona a resposta à questão enunciada. Esse engajamento narrativo é o que promove a principal interligação entre os universos. Essa relação é impulsionada no epílogo, quando as transposições entre as temporalidades são mais presentes e passam a evidenciar funcionalidades aos fragmentos descontínuos, inseridos como articuladores responsáveis às rupturas percebidas durante a dramaturgia. Os segmentos vistos em *flashforward* e *flashback* passam a articular um sentido ao observador de efeito à causa enunciada, através da memória, no seu reconhecimento fragmentário, justificado adjunto as reflexões do protagonista, em sua revisitação a história de vida da família O'Brien por seus pensamentos.

- *Similaridade e repetição*: a padronização fotográfica entre enquadramentos, movimentos de câmera e as cores (tendentes ao verde e o marrom das árvores) na composição cênica criam uma similaridade entre os dois universos. Os elementos imagéticos da Natureza são predominantes em ambos, a exemplo da água (em espaços como o mar, o lago, o rio ou mesmo quando algum personagem ou ser vivo interage com aquele elemento); da terra (através do cultivo da horta familiar, dos desdobramento de crateras ou quando os dinossauros exploram o território florestal, entre outros); ar (os ventos que manipulam os galhos das árvores e a areia do deserto ou sua presença quando da própria criação do Cosmos) e o fogo (como a chama que se repete ao longo da projeção, a vela que o personagem Jack acende ou a própria formação do mundo com as explosões provocadas pela colisão do meteorito na Terra). Todos os elementos



atuam como um *motivo* de repetição que desempenha uma associação entre os universos. No epílogo, essa articulação se reforça de duas formas: primeiro, pelo reconhecimento dos fragmentos - vistos anteriormente como parte de segmentos em ambos os universos, sejam elementos da natureza, sejam imagens abstratas; e segundo, quando ocorre a conjunção entre fatos do passado e da imaginação na atmosfera ilusória do protagonista, observador do encontro de todos os membros da família e imerso em sua casa – característica dos anos 50 - materializada no espaço desértico.

Não só a imagem, mas a sonorização também se enquadra nesta questão, os ruídos da Natureza formam uma padronização orgânica que permeia entre as temporalidades das ações, o que reforça essa conexão. Os questionamentos em voz *over* atuam primeiro pela *repetição*, pelo fato dos comentários, em sua maioria, serem sempre ditos em baixa intensidade (sussurros): ação presente em ambos os universos e, segundo, por *similaridade* ao associar as reflexões e os questionamento dos personagens ao intertítulo do prólogo.

- *Diferença e variação*: trata-se, como se procurou pontuar através dos excertos analisados, de duas histórias, praticamente: uma pessoal, familiar; a outra, que contém a primeira, do Cosmos, da Terra e de seus habitantes. Isso desempenha a *não-unicidade narrativa*, em comparação com a estrutura clássica cinematográfica, pois a obra, constantemente, provoca um rompimento de *unicidade de ação*, em *A Árvore da Vida*, ao lado da multiplicidade e indeterminação espaço temporal, por meio do que se transgride as unidades de tempo e de espaço no enredo também. Como visto, as narrações em vozes *over* de Jack e da Sra. O'Brien são aliados aos ruídos e à música *extra-diegética*, e, em montagem com as imagens, ampliam as temporalidades e os espaços, tornando-os múltiplos e, simultaneamente, coincidentes, ou pertencentes a universos sincrônicos.

David Bordwell menciona que o público espera que uma trama “*teia da vida*” revele relações inesperadas (BORDWELL, 2013, p.633). Vemos que a obra do diretor Terrence Malick faz essa atividade, de uma maneira não óbvia, e que se exige uma certa atenção e reflexão por parte do observador para perceber uma relação de significação existente na dramaturgia. No intuito de identificarmos esse propósito, passamos a refletir sobre alguns momentos pontuais dos excertos cinematográficos observados.

A passagem Bíblica vista no prólogo: “Onde estavas quando lancei os fundamentos da Terra? Quando as estrelas da manhã, juntas, cantavam e todos os filhos de Deus gritavam de alegria? (Jó 38:4,7). Perguntamo-nos: Por que Jó? Qual seria a sua função na narrativa? Seria ele um elemento de unificação do movimento filmico? Para responder essas questões, pensamos na primeira imagem que surge em sequência ao intertítulo.

A luz misteriosa, abstrata, que se assemelha à figura de uma “chama”, aparece quatro vezes ao longo da diegese. A primeira, logo após o prólogo - sequência 01 da estrutura filmica da obra; a segunda, na introdução ao segmento que parece retratar o imaginário do protagonista, no tempo presente do universo familiar - sequência 12; a terceira aparição ocorre na introdução do universo da criação do mundo - sequência 35; e a quarta como uma última manifestação, que surge como a conclusão de toda a narrativa - sequência 111. Interpretamos essas aparições como uma construção metafórica em representação ao ato divino, uma simbologia espiritual que surge para revelar algo significativo, sobre o que é necessário refletir; a luz surge como *Epifania*.<sup>114</sup> Sua presença, no início da obra, introduz o observador na jornada do personagem Jack como protagonista, quando este enuncia em narração voz *over* (reconhecido nos diálogos do personagem ao longo da diegese): “Irmão... mãe... foram eles que me levaram à sua porta”, é possível considerar que o discurso faz referência, primeiro, à crença e à fé da Sra. O’Brien - sua mãe e, segundo, à morte de seu irmão, à dor da perda - que ele está prestes a enfrentar. Vemos que estes seriam os motivos que teriam levado Jack a refletir em pensamentos, sobre a essência de Deus ao longo de toda a diegese narrativa, o que o encaminhou à imersão na Graça, no epílogo. De acordo com a passagem bíblica, o intertítulo faz alusão à resposta de Deus à Jó quando este o questiona e lamenta depois que é posto à prova.<sup>115</sup> Dessa forma, por analogia, podemos conectar o personagem à figura bíblica, na obra. Outros de seus discursos podem reafirmar essa interpretação, como: “Quem somos nós para Você? Você sabia (que meu irmão morreria)? Como nos relacionamos?”. Não só em discurso, mas também os nomes permitem correlacionar esses personagens, por se tratar de uma obra americana, leia-se JOB, o ser bíblico, que se assemelha às iniciais do personagem, Jack O’Brien.

---

<sup>114</sup> Epifania significa aparição ou manifestação de algo, normalmente relacionado com o contexto espiritual e divino. Do ponto de vista filosófico, a epifania significa sensação profunda de realização, no sentido de compreender a essência das coisas. Ou seja, a sensação de considerar algo como solucionado, esclarecido ou completo. Epifania também pode ser considerado como um “pensamento iluminado”, tido como uma inspiração divina que surge em momentos de impasse e complexidade, solucionando as frustrações e dúvidas sobre determinada angústia. Disponível em: <https://www.significados.com.br/epifania/>

<sup>115</sup> Em o Livro de Jó (parte do Velho Testamento da Bíblia Sagrada na revisão do Padre João Ferreira de Almeida, 2015) – capítulo 23, Jó busca o Senhor (Deus) e afirma sua própria retidão – Ele diz: Pondo-me à prova o Senhor, sairei como ouro. No versículo 2-3, Jó diz: “Ainda hoje a minha queixa é uma revolta; a minha mão pesa sobre meu gemido. Ah, se eu soubesse onde o poderia achar! Então me chegaria ao seu tribunal” (p. 849). No capítulo 31, Jó pede um julgamento para que Deus reconheça sua integridade – Se agiu mal, Jó aceita de boa vontade o castigo por tê-lo feito. No versículo 18 Jó diz: “Porque desde a minha mocidade cresceu comigo como seu pai, e fui o guia da viúva desde o ventre de minha mãe” (p. 857). Em meio às lamentações e aos questionamentos de Jó, Deus então o responde no capítulo 38. “Deus pergunta a Jó onde ele estava quando foram estabelecidos os fundamentos da Terra, quando as estrelas da manhã cantavam juntas e quando todos os filhos de Deus bradavam de alegria — Os fenômenos da natureza mostram a grandiosidade de Deus e a fraqueza do homem” (p. 865). A jornada do personagem se encerra no capítulo 42. “Jó se arrepende no pó e na cinza — Ele vê o Senhor com seus olhos — O Senhor repreende os amigos de Jó, aceita Jó, abençoa-o e faz com que seus últimos dias sejam melhores do que os primeiros” (p. 870).

A “chama” também pode indicar o início do primeiro bloco narrativo. Após surgir, ela nos insere no evento que identificamos como universo familiar. Através do discurso em narração em voz *over* (reconhecido como sendo da personagem Sra. O’Brien, pela emissão de sua voz ao longo da diegese), é- nos apresentada a mensagem transmitida de que as freiras ensinaram que na vida deve-se seguir entre dois caminhos: o da Natureza e o da Graça. Passamos então a acompanhar a história de vida da família O’Brien, de forma descontínua, por fragmentos. Assistimos, por uma *montagem elíptica*,<sup>116</sup> a resquícios de memórias de vida dos personagens, que, juntos, criam uma *unidade* mínima e proporcionam a ideia de que certos eventos ali apresentados ocorreram em períodos diversos de suas trajetórias.

Ao longo do filme é possível identificar unidades com imagens e ações no passado, no presente e futuro, contidas em fragmentos espaço temporais que acreditamos serem criações do *imaginário*, não em um sentido mágico, mas por retratarem sensações, emoções ou fantasias que se enquadram na diegese desde que pensados enquanto passados remotos ou próximos, ou como tempos futuros criados pela habilidade conjunta de imaginação e memória que habita em cada ser humano, e dá *materialidade* ao seu presente.

Os discursos em narração em voz *over* (da Sra. O’Brien e de Jack) nos trazem a Graça como sendo a representação de uma força do amor, da bondade, do perdão, da compaixão presente no mundo, e a Natureza como sendo uma força violenta, uma pulsão que representa o lado incontrolável, feroz e hostil do mundo. Notamos que as duas contrastam e se contrapõem.

Na diegese, após as primeiras imagens da Sra. O’Brien criança, o diretor emprega três planos, por uma *inserção não diegética*<sup>117</sup> a primeira imagem é a do céu, a segunda de um girassol, destacando-se uma das flores na lateral esquerda do quadro, e a terceira um outro plano de um girassol, destacando-se uma das flores na lateral direita do quadro. Isso promove uma descontinuidade dentro da *unidade da ação* e proporciona nova significação à cena: neste caso, de forma direta, a primeira imagem é vista quando ouvimos o *som simultâneo*<sup>118</sup> “Natureza” e, nas imagens seguidas, o *som simultâneo* “Graça”, respectivamente, ilustrando as imagens. Vemos a diferenciação desses meios, ao mesmo tempo em que nos conscientizamos de que essas imagens não estão no mesmo espaço da ação e que revelam ser um artifício narrativo

---

<sup>116</sup>Transições entre planos que omitem partes de um evento, causando uma *elipse* na duração do enredo (BORDWELL, 2013, p. 747).

<sup>117</sup>Plano, ou série de planos montados como sequência, mostrando objetos que são representados como estando fora do universo ficcional da narrativa (BORDWELL, 2013, p. 746).

<sup>118</sup>Som diegético representado como ocorrendo, na história, simultaneamente às imagens que o acompanham (BORDWELL, 2013, p. 750).

empregado pelo diretor - o seu fazer criativo. Ao longo do filme vemos esse tipo de recurso, também de forma indireta, exigindo uma atenção especial do observador.

Pela *montagem em descontinuidade*, deixamos a temporalidade da Sra. O'Brien criança e passamos a acompanhar - ainda nos primeiros minutos de projeção - sua vida adulta. Percebemos ali que se fazem presentes as mesmas características naturais de quando ela era criança, e depois, como mãe. Na cena, vemo-la observar os filhos em uma manhã ensolarada: é possível notar os *traços* da personagem (conforme os conceitos de Bordwell), reforçando essa postura de pureza. Então, por associação, entendemos que a Sra. O'Brien personifica a Graça e que, ao longo do filme, o mesmo irá acontecer com o Sr. O'Brien, só que este será apontado como uma representação da Natureza, associando essa característica por meio de suas atitudes e métodos educacionais com os filhos; enquanto a mãe (Sra. O'Brien) sempre demonstra compaixão, o pai (Sr. O'Brien), mostra uma posição rígida, dura, incluindo seus aconselhamentos sobre competitividade e imposição, quando fala com Jack (jovem) em um trecho da história.<sup>119</sup> Esse contexto, em postura social e econômica, retrata as estruturas patriarcais da década de 50, a figura do pai autoritário, ríspido, duro e as da mãe passiva, afetiva, calada; uma relação que contextualiza o período do pós-guerra sob a ideologia do *American Way of Life*.<sup>120</sup>

Pensamos agora sobre o ponto principal da história, o seu motor. O que move a ação de todo o filme? Para responder essa questão destacamos parte do discurso da Sra. O'Brien, no início da obra, ao salientar as características entre os caminhos da Natureza e da Graça, a personagem afirma que se pode: “encontrar razões para alguma insatisfação” na vida. Sua fala dá indício aos seus questionamentos de fé e aos ensinamentos religiosos a ela transmitidos - quando futuramente receber a notificação do falecimento de seu filho. Percebemos que ali reforça-se a relação da história da família ao intertítulo bíblico, pois demonstra a 'voz' da Graça, como sendo uma das bases a mover toda a diegese filmica. As reflexões *over* da personagem Sra. O'Brien contextualizam também com o prólogo, quando ela questiona Deus sobre o motivo da perda de seu filho e pergunta onde Ele estava, quando adveio a morte. Pensamos, assim como ocorre no discurso bíblico, Malick propõe a resposta a essas perguntas com a ruptura da diegese do universo familiar e nos introduz ao segundo universo, apresentando, assim, a criação do mundo. O começo sem princípio, o eterno movimento, o fim casual e a presença do acaso

---

<sup>119</sup> É possível perceber essas diferenças de comportamento na sequência 66 na estrutura filmica no *Apêndice* dessa pesquisa.

<sup>120</sup> Na história do povo norte-americano, existe uma influência da religião, sob a ótica da postura em: trabalhar, prosperar e promover o progresso na sua própria comunidade. Uma lógica que faz parte da sociedade norte-americana. Disponível em: <http://tede2.espm.br/handle/tede/277>

ou da necessidade - que se toma pelo nome de Deus, ou de Graça divina, ou de poder criador/destruidor que a tudo rege - instauram-se na trama enquanto questões a serem resolvidas ao longo do seu curso narrativo.

O discurso introdutório da personagem se encerra com a proclamação: “Serei fiel a Você. O que quer que aconteça”. Nesse ponto é interessante observar o modo como o diretor usa os recursos técnicos para enaltecer a dramatização do principal evento que move a história, o que Bordwell chama de criação de uma *teia da vida*. Malick usa novamente uma *montagem em descontinuidade*, do que era um espaço de uma temporalidade no passado – período dos anos 50, e agora mostra o presente, por um movimento de câmera num *plano de seguimento* que vai do chão até a porta de uma casa, mostra no quadro um mensageiro que se aproxima de uma residência mais moderna que a anterior. O quadro seguinte mostra um *plano sequência* do interior da casa da Sra. O’Brien, que se mostra fisicamente - muito semelhante à da sequência anterior - nesta cena, ela usa uma vestimenta também mais moderna, porém, o enquadramento, mesmo em *primeiro plano*, dificulta uma identificação clara. Na ação, a Sra. O’Brien recebe a correspondência, a câmera a acompanha e então visualizamos o interior da residência, uma casa moderna, com paredes contendo grandes vidros que dão vista ao jardim no fundo, uma enorme lareira e móveis com *design* arrojado. Ao caminhar pelo corredor, a personagem abre a correspondência, passa a ler a mensagem e se imobiliza próxima à mesa de jantar. Com cerca de trinta 30 segundos de duração de plano, Malick faz novamente o uso da *montagem elíptica*, a ação é “rompida” duas vezes, mas dentro de uma mesma *unidade de ação*. O primeiro *corte* “quebra” a movimentação da ação, destaca a reação da personagem que parece perplexa com o que acaba de ler e derruba a carta no chão; na cena, observamos a presença do *som diegético*<sup>121</sup> do papel que atinge o chão. O segundo *corte* mostra a personagem apoiada na mesa, demonstrando sua tensão, o *som diegético*, por alguns segundos é inaudível e, então, percebemos a existência do *som não diegético* de ruídos de pássaros, vento e ondas marinhas, ambos mantidos durante alguns segundos em que a personagem parece tomar fôlego em resposta a emoção sentida. A Sra. O’Brien então se movimenta, não ouvimos mais os sons diegéticos e ela então grita e, por um efeito de *som sincrônico*,<sup>122</sup> a ouvimos.

Após a notícia da morte do filho, acompanhamos alguns momentos solitários do casal: na temporalidade do presente, vemos o Sr. O’Brien de joelhos num quarto e, em seguida, vemos um plano detalhe da Sra. O’Brien, próxima da janela. Ela sai do quadro e então vemos um *plano*

---

<sup>121</sup> Qualquer voz, passagem musical ou efeito sonoro apresentado como originário de uma fonte do universo ficcional do filme (BORDWELL, 2013, p. 750).

<sup>122</sup> Som que tem correspondência temporal com os movimentos ocorrendo nas imagens, como o diálogo correspondendo ao movimento dos lábios (BORDWELL, 2013, p. 750).

*ponto de vista*<sup>123</sup> que se assume como sendo a visão da Sra. O'Brien. O quadro, por um leve movimento de câmera, mostra um quarto, vemos um violão e, poucos segundos depois, vemos o plano detalhe de R.L. tocando o violão, ou seja, o efeito de *flashback* é usado e associamos o plano a uma lembrança da Sra. O'Brien, promovendo uma outra técnica de Malick. O efeito rompe as *unidades* de ação e de tempo e reforça a ideia de fragmentação.

Podemos observar o uso dessa mesma técnica logo após as cenas do consolo dos vizinhos. Enquanto a Sra. O'Brien caminha pela vizinhança, vemos a imagem de um quadro invertido, evidenciando a sombra dos três irmãos que jogam bola. Ali, novamente o efeito de *flashback* promove a função de rompimento das unidades de ação e de tempo.

Dessa forma, podemos observar que a estrutura narrativa que Malick cria é construída, selecionada e ordenada. Se pensarmos na tragédia da perda familiar de um membro jovem - as reflexões despertadas na memória dos personagens, surgem “naturalmente”, potencializando o conflito gerado dentro do discurso narrativo por uma “des/Graça” anunciada que é então refletida em dor e em pensamentos.

Acompanhando o desenvolvimento narrativo da obra, observamos que a segunda vez em que a luz misteriosa abstrata aparece, próxima aos 11 minutos, reforça a ideia de *similaridade*, analogia x repetição, recorrência - de forma indireta. As primeiras cenas que fazem parte desta sequência se encontram fora do espaço/ tempo do universo familiar visto anteriormente, mostram uma atmosfera inédita até o momento de projeção, vemos imagens abstratas e, junto delas, os questionamentos e reflexões do personagem Jack em sua voz em narração *over*, por isso a classificamos aqui como uma *unidade imaginária*. Esta se contrapõe com os espaços até então explorados; vemos uma temporalidade que não se enquadra no passado, e nem no presente, mas como parte de um mundo *materializado* na mente do protagonista.

Partindo destas observações, pensamos nos diversos elementos que o diretor explora e observamos que a última cena dessa *unidade imaginária* mostra um espaço desértico de areia branca e associamos essa imagem como um efeito de *flashforward* em duas situações: a primeira - do ponto de vista da criação do mundo,<sup>124</sup> vemos esse espaço como parte de uma significação explícita em que, por uma cena em plano aéreo, vemos a imagem representando duas forças, a do lado esquerdo - contém uma área escura rochosa e, a do lado direito - contém

---

<sup>123</sup>Plano filmado com a câmera posicionada próxima de onde os olhos da personagem estariam, mostrando o que ela veria; normalmente inserido antes ou depois de um plano do olhar da personagem (BORDWELL, 2013, p. 749).

<sup>124</sup>Sequência 38 ilustrada na estrutura do filme presente no *Apêndice*.

uma área de areia branca. No centro do quadro vemos a união entre as partes (escura x clara) e a imagem proporciona uma dualidade que, por um movimento de câmera, prioriza a área clara, reforçando a ideia, de forma implícita, de uma transformação que ocorrerá no futuro da diegese - o espaço do reencontro familiar e a purificação dos personagens à Graça -, o que nos leva para a segunda situação, do ponto de vista de Jack.<sup>125</sup> Na cena como parte do epílogo, vemos o encontro da Sra. O'Brien e Jack ao se despedirem de R.L., ambos se encontram dentro da casa da infância - caracterizada com a arquitetura e seus adereços visto no período dos anos 50 do tempo passado -, ela se faz presente num espaço de areia branca (a mesma vista no plano aéreo da primeira situação), interpretamos que aqui, nesta segunda situação, próximo do encerramento da projeção, os personagens se desprendem de suas dores - após todo o rememorar da infância, das experiências marcantes em vida e atingem o objetivo de compreender o ciclo da vida. Dessa maneira, de forma implícita, Malick anuncia na primeira situação - através do efeito técnico, uma interligação com o evento futuro que ocorre na segunda situação.

Seguimos agora com observações sobre a cena em que vemos Jack adulto se levantar de sua cama. Nela podemos verificar a presença de diversos elementos da natureza que se inter-relacionam de forma explícita com o personagem. A partir do início da sequência, vista como uma *unidade* de temporalidade no presente, pode-se inferir que, devido à ação do personagem que se levanta abruptamente da cama, ele acabara de despertar de um sonho. Dessa forma, poderíamos expor que toda a sequência anterior de temporalidade imaginária, condiz e se conecta com a encenação do personagem. Contudo, devemos atentar ali para algumas partes significativas relacionadas à criação do mundo.

O primeiro elemento que Jack toca, quando desperta, é a água (elemento de transformação). Sua ação é de contemplação. Em ambos os segmentos dos universos (o imaginário de Jack e o da criação da Terra), a água é um dos elementos que interliga os corpos; é o rio das brincadeiras na infância, por exemplo.

Continuando, o segundo elemento com o qual o personagem Jack interage, é o fogo, ao acender a vela, neste momento, ocorre também um segundo momento de contemplação, no primeiro quadro vê-se um *plano detalhe* das mãos do personagem acendendo a vela; o segundo quadro mostra o plano geral por uma *montagem em continuidade*, da mesma forma que Jack observa o elemento água, aqui, neste plano, ele observa o elemento fogo. Logo em seguida, ouvimos a sua reflexão em narração voz *over*: “Eu vejo a criança que eu era”.

---

<sup>125</sup>Sequência 109 ilustrada na estrutura do filme presente no *Apêndice*.

Passamos então a acompanhar uma *unidade* que corresponde à temporalidade no passado, aqui, observamos algumas das ferramentas que Malick utiliza para compor essa reflexão do personagem. O primeiro quadro que vemos é de Jack (jovem), segurando uma bola de futebol americano, por um movimento de câmera, o quadro evidencia o objeto na mão do personagem, que a joga. Em seguida, através de uma *montagem elíptica*, Malick rompe o *raccord de movimento*,<sup>126</sup> o espectador é quem deduz que o personagem jogou a bola, passa a ver, no quadro seguinte, o *plano conjunto* do mesmo personagem, agora com um taco na mão, rebatendo a bola. Uma ação, que a princípio, causa um estranhamento visual, mas reconfigura a cena como um momento significativo de lembrança de Jack (adulto) que reflete sobre a figura do irmão R.L.. Nas cenas seguintes, vemos fragmentos do passado, Jack (jovem), encostado em uma árvore, olha o irmão, noutro plano (R.L.), que interage com a natureza, lava o rosto. Todas as cenas representam lembranças pelo ponto de vista de Jack. Por um *som simultâneo*,<sup>127</sup> a narração em voz *over* de Jack (adulto): “Vejo meu irmão. Leal. Amável. Ele morreu quando tinha 19 anos”, evidencia essa ação. Nas últimas palavras, vemos um plano detalhe, por uma movimentação de quadro em *travelling*, a vela acesa que Jack (adulto) acendeu. Podemos dizer, por uma significação de forma implícita, que Jack adulto, após se relacionar com os elementos água e fogo, obteve momentos de contemplação - através da manipulação dos elementos da natureza que o impulsionaram a “visualizar” as imagens em sua memória -, nesta cena.

Destes apontamentos, podemos traçar uma relação comparativa com os eventos ocorridos na sequência sobre a criação do mundo. Na cena inicial, com o surgimento da luz misteriosa (terceira vez), ouvimos a narração em voz *over* da Sra. O’Brien: “Senhor. Por quê? Onde Você estava?”. A sequência começa através de alguns planos de elementos cósmicos até mostrar a esfera branca, composta por uma áurea em sua volta. No quadro, vemos elementos como gás e outros componentes, percebemos que a esfera é o astro Sol. Ouvimos então a continuação da narração *over* da Sra. O’Brien: “Você sabia? Quem somos nós para Você? Responda-me”. Malick, como já apontamos, se refere ao prólogo, ao apresentar os questionamentos direcionados a Deus. Podemos obter essa confirmação pela cena em que todos os membros da família estão em uma missa, ouvindo o discurso do padre sobre a vida de Jó.<sup>128</sup> Na cena, acompanhamos a explanação sobre os motivos de Jó vivenciar a dor da perda e o padre faz referência à evolução do indivíduo, representado na disposição de seguir-se em frente, indo

---

<sup>126</sup>Corte em continuidade que junta duas visões diferentes de uma mesma ação, transcorrendo no mesmo momento do movimento, fazendo parecer que elas continuam ininterruptamente (BORDWELL, 2013, p. 749).

<sup>127</sup>Som diegético representado como ocorrendo, na história, simultaneamente à linguagem que o acompanha (BORDWELL, 2013, p. 750).

<sup>128</sup>Sequência 51 ilustrada na estrutura do filme, presente no *Apêndice*.



em busca do seu próprio destino, um modo de encontrar uma resposta aos próprios questionamentos, como uma autoanálise e a reflexão sobre a própria vida - fato que se associa aos personagens e seus objetivos pós morte do filho/irmão.

Podemos então perceber que não só no universo familiar, mas em toda a sequência que envolve a criação do mundo, Malick se refere à parábola do prólogo. Ao criar uma linha de enredo da criação do mundo, o diretor aborda esse processo evolutivo tal qual menciona o padre. Acompanhamos a formação do planeta ao nos depararmos com a colisão do asteroide na esfera, seguindo o processo de erupções que então promove a transformação dos elementos e, por fim, desenvolve a cadeia evolutiva da vida.

Após as cenas introdutórias da formação do planeta, Malick enfatiza a união dos elementos fogo e água; através de um plano em um espaço escuro, faz uso de uma fotografia em contrastes, expondo as cores quentes da lava que, junto com a água do mar, gera o vapor. No quadro fílmico seguinte, o *plano geral* evidencia a grandiosidade da união desses elementos. A cor clara da fumaça em tons azulados, junto da forte cor alaranjada das explosões da lava, permite relacionar metaforicamente ao discurso o *conflito* entre os caminhos da Graça e da Natureza presente no universo humano. Por analogia, associamos a figura do fogo à Natureza, como uma força difícil, que arde, corrói, e a figura da água, seu oposto, relacionando à Graça, como a da pureza, leve e cristalina. Conseqüentemente, ligamos esses elementos aos personagens, o pai como um representante da Natureza (fogo), a mãe como a personificação da Graça (água) e da união daqueles elementos originaram-se os três filhos. Essa significação pode ser vista na cena seguinte à da reação dos elementos - por um *plano em perspectiva aérea*, vemos três crateras que evidenciam um gradual volume de vapor, sendo possível associá-los com os filhos.

De uma mesma maneira, pode-se ver a *unidade* seguinte, ao acompanharmos a criação do planeta Terra, começando pela a união dos organismos, formação das células, DNA e a evolução dos seres vivos. Observamos a existência de alguns segmentos que também se enquadram em ligação comparativa com o universo familiar. Na cena que revela o interior do oceano, logo após a formação dos seres vivos, os primeiros seres que vemos são águas vivas. São vistas exatamente cinco espécies e, nesse caso, também poderíamos harmonizá-las com os membros da família.

Outro ponto corresponde com a representatividade aos caminhos da Natureza e Graça, na cena em que vemos um espaço montanhoso - no universo da criação do mundo, no topo de um dos morros, vemos apenas uma árvore em um campo verde. Ali existe uma sutileza do movimento do quadro, que prioriza o balançar das folhas nos galhos pelo vento. No quadro,

existe uma harmonia visual que se assemelha com alguns dos momentos em que vemos a personagem Sra. O'Brien contemplar a natureza no universo familiar do tempo presente - quando caminha entre as árvores na floresta. Da mesma forma, podemos também destacar momentos que contrastam com essa significação, como a cena em que vemos a dominação de um dinossauro a outro, o que também nos permite trazer para a cena, um *traço* do Sr. O'Brien, que sempre demonstra domínio e autoridade sobre a família.

Por fim, retomamos as últimas cenas da sequência da criação do mundo, o *plano aéreo* que ilustra um deserto que apresenta uma área escura rochosa e uma área branca, lisa. Neste plano, podemos definir, além da dualidade entre contrastes, a representação da conexão entre os universos da família e da criação do mundo, possíveis de serem interligados aos caminhos da Natureza e Graça, desempenhando a ideia de que todo esse complexo é visto através do ponto de vista do personagem Jack, regente no momento da projeção, e que vivencia uma dualidade interna entre as duas forças. Nessa cena ouvimos sua narração em voz *over*: “Você falava comigo através dela. Você falava comigo do céu. Das árvores. Antes de eu saber que amava Você. Que acreditava em Você. Quando tocou meu coração pela primeira vez?”. As primeiras três frases citadas correspondem à mãe, pois foi através da Graça que ele foi levado para essa reflexão. Na diegese, há uma sequência em que Jack caminha pelo corredor do edifício em que trabalha e, ao se deparar com a plantação de uma árvore, percebemos que a ação provoca nele uma atitude de tristeza e reflexão. A quarta e quinta frases correspondem a um *flashforward*, que evoca a, então, evolução de Jack (adulto) e remete à busca por respostas aos seus questionamentos existenciais. E é por meio da última frase que o diretor nos introduz na história de vida dos personagens, começando pelo nascimento de Jack e, na sequência, a de seus irmãos. Contudo, vemos que da mesma forma em que se mostra todo o seguimento de evolução dos seres vivos - na sequência da criação do mundo, a partir desse ponto da narrativa, Malick apresenta a evolução familiar até finalmente estreitar a união entre os universos, no epílogo - como vimos nos apontamentos analíticos. O fato ainda de constarem da trama as vozes *over* da Sra. O'Brien e de Jack, ao lado de recursos visuais e sonoros (trilha musical) narrativos que apontam para o conhecimento por parte do narrador dos pensamentos e ações da família e, também, das etapas da criação do mundo, coloca o narrador da diegese como sendo onisciente e permite a Malick, através dele, estabelecer a correspondência entre tudo e todos na Terra, apontar que tudo e todos os seres estão sujeitos às mesmas leis universais: a da finitude e a do movimento perpétuo.

A partir de Bordwell (2013), observamos que a ferramenta de dramaturgia *teia da vida*, promove na obra uma relação entre os universos da história através do fenômeno Morte ou do

impacto que dela surge e que, enquanto símbolo de finitude e/ou da transitoriedade dos seres vivos, germina na história como a força motora principal da narrativa, como o fio condutor que impulsiona o elo entre o Caminho da Natureza (ordem natural: criação/nascimento e destruição/falecimento) e o Caminho da Graça (propício graças às qualidades possíveis aos seres humanos: a memória, o consciente/inconsciente, a imaginação e suas paixões, entre elas a Paciência, a Aceitação, a Esperança). No segmento final vemos que se prospera a imersão à Graça, pois a ação atua como uma solução ao drama da perda/ da dor/ a superação da morte, mediante os dizeres da Sra. O'Brien: "Entrego-Lhe o meu filho", o luto é superado e a dor é apaziguada. O personagem Jack, que se faz presente como *observador* do próprio imaginário, transpassa em transformação/evolução ao tempo presente. No fragmento das cenas finais, que mostra um campo de girassóis, ouvimos o ruído *extra-diegético* de bipe do elevador - um efeito sonoro que se assemelha à representação de um pulso do coração -, o ruído articula o 'retorno' do personagem à lucidez no espaço e tempo do presente. Por um recurso conhecido como *ponte sonora*,<sup>129</sup> a sonorização do ruído continua nos planos seguintes, até revelar sua fonte de origem - tornando-se o elemento um *som diegético*. O quadro então mostra Jack no elevador, descendo os andares do prédio até o som síncrono ser rompido por um *corte* na imagem e vemos o personagem em terra, frente ao prédio em que estava, num espaço em que observa tudo ao seu redor e assim, decorrente de toda jornada, em sua última cena - representando um estado de compreensão e objetivo atingidos.

Observamos então como princípio analógico narrativo que é possível ver a dramaturgia da obra sob a premissa de "destruir para construir" como parte do discurso que tange a finitude e/ou transitoriedade presente nos dois enredos da história. De um lado, o universo da criação do mundo revela-se com o surgimento do *Big Bang*, a formação do Cosmos, dos planetas, os primeiros organismos e fica claro que com a extinção dos dinossauros se instaura a evolução dos seres/ humanidade, ou seja, da ascensão do ruir, do fim, se prosperou a vida. Por outro lado, no universo da família, é através da experiência do luto, da aceitação, que se envolta a transitoriedade, transpassando em reflexões que levam da finitude ao perdão correspondente a transformação e evolução do ser. Essa significação discursiva reverbera entre os caminhos da Natureza e da Graça propostos pelo filme através dos fragmentos imagéticos e sonoros de forma descontínua, interligando sequências narrativas de temporalidades entre passado, presente e futuro (este último é apresentado de forma extraordinária no imaginário). Vemos na obra que

---

<sup>129</sup> Segundo Bordwell (2013), o som da cena anterior pode perdurar brevemente enquanto a imagem está apresentando a cena seguinte, podendo criar transições suaves ao colocar expectativas que são rapidamente confirmadas. Para um aprofundamento na discussão sobre tipos de ponte sonora, ver *A arte do cinema: uma introdução* (Campinas: Editora Unicamp, 2013, p. 448 e 449), de David Bordwell.

os acontecimentos dos eventos nos enredos atuam como parte dos pensamentos reflexivos, por intermédio de múltiplas narrações em voz *over* dos personagens, que são concebidos por uma linguagem do fazer criativo do diretor, de modo - que nos parece, emular o pensamento humano seja por fantasia, sonho ou inconsciente. Nessa perspectiva salientamos que o discurso fílmico se aplica num sentido para além do universo familiar pois implementa como tema de engajamento narrativo a unificação entre os dois universos operados pelo argumento Morte: enquanto fenômeno natural, a finitude, a angústia existencial correlacionando a transitoriedade em sua superação pela Graça - soma de dons que aos seres humanos, dado conceber a prosperação os questionamentos de ordem existencial: a Criação, a Finitude, e a própria Graça humana.

Em *O fim da Modernidade*, Giovanni Vattimo (2002) coloca que “através do remontar *in infinitum* e da fluidificação dos horizontes históricos, é o sentido do ser que é recordado. Esse sentido [...] só se dá a nós como ligado à mortalidade” (VATTIMO, 2002, p. 119). Assim sendo, na obra, o recordar em memória promove a transposição entre as temporalidades, despertado através do luto e, por ele, os personagens encontram a Graça. Segundo Freud (1916), em *Transitoriedade* coloca que “quanto à beleza da natureza, ela sempre volta depois que é destruída pelo inverno, e esse retorno bem pode ser considerado eterno, em relação ao nosso tempo de vida” (FREUD, 2010, p. 186). Para ele, a vivência da transitoriedade (do luto, da perda, da morte) pode se recolocar como um retorno à nossa capacidade de reinvestir nosso amor no mundo (no contexto do filme, uma relação entre a dor e a Graça). Em *Luto e Melancolia*, Freud (1917) aponta que o luto interfere em nossa apreensão do mundo. “Logo vemos que essa inibição e restrição do Eu exprime uma exclusiva dedicação ao luto, em que nada mais resta para outros intuitos e interesses” (FREUD, 2002, p. 129). Nessa lógica, podemos ver na obra que o protagonista se encontra a todo momento à deriva, em pensamento, revisitando em sua memória histórias da família e revivendo os momentos com o irmão falecido até atingir um estado de completude e compreensão, estado esse que pode ser interpretado através de Freud que coloca que “o fato é que, após a consumação do trabalho do luto, o Eu fica novamente livre e desimpedido” (FREUD, 2002, p. 130). No caso de *A Árvore da Vida*, é visto que esse processo de superação do luto, perdura até o epílogo, quando o protagonista encontra sua superação de fato. Relembrando a cena, imerso no próprio imaginário, o personagem Jack compartilha, junto de sua mãe, a partida do irmão, ocorrendo ali, a entrega do filho a Deus; uma analogia ao perdão, a purificação e o renascer em vida pela Graça. Já na cena final podemos observar que a transformação do personagem se revela no epílogo de duas formas: primeiro em seu figurino – o que era característico do tempo imaginário, agora se encontra como parte do corpo no tempo presente da ação e segundo, por sua atitude gestual,

justamente na cena final quando Jack parece transmitir uma completude do Eu, que oriundo de uma jornada em drama e dor, passa a emitir, momentaneamente, um sorriso em seu rosto, proporcionando assim um sentido de compressão do ser, de objetivo alcançado e de se encontrar agora, em um estado livre de espírito.

Neste sentido, pensamos então no que diz respeito à simbologia da árvore na obra e podemos encontrar uma resposta em Jó 14, 7-9:

Porque há esperança para a árvore que, se for cortada, ainda se renovará, e não cessarão os seus renovos. Ainda que envelheça na terra a sua raiz, e morra o seu tronco no pó, ao cheiro das águas brotará, e dará ramos como uma planta (ALMEIRA, 2014, p. 839-840).

Dessa forma, vemos que Malick substancia uma completude ao seu discurso fílmico, por uma *direção analógica*, pois para além de um significado meramente representativo da história de vida da família O'Brien, a figura de uma árvore sendo plantada é o que proclama o despertar em memória das reflexões do personagem, desenvolvendo assim - através da relação entre os elementos imagéticos e sonoros, que, justapostos e unificados, proporcionam uma unidade dramática fragmentária, descontínua - uma proposta estética inovadora à experiência fílmica do observador.

Para uma visualização da relação existente entre os principais eventos narrativos da obra e obtermos uma melhor compreensão do projeto poético do diretor, apresentamos um diagrama que retrata os universos do filme. Nele é possível observar, em forma de arco dramático, as sequências iniciais do universo da família e da criação do mundo, as ações significativas ocorridas nas duas faces do enredo são ilustradas por um índice informativo que demarca: primeiro, o percurso da família - contendo os personagens envolvidos na história, a duração dos fatos e suas relevantes ações; segundo, revela a criação do mundo ilustrando os principais fatos, destacando a duração e as ações que nele ocorrem. Para uma melhor percepção da fragmentação narrativa desenvolvida pelo diretor, retratamos ainda a identificação dos diferentes espaços temporais da obra, representando os tempos no presente, passado e imaginário da dramaturgia.

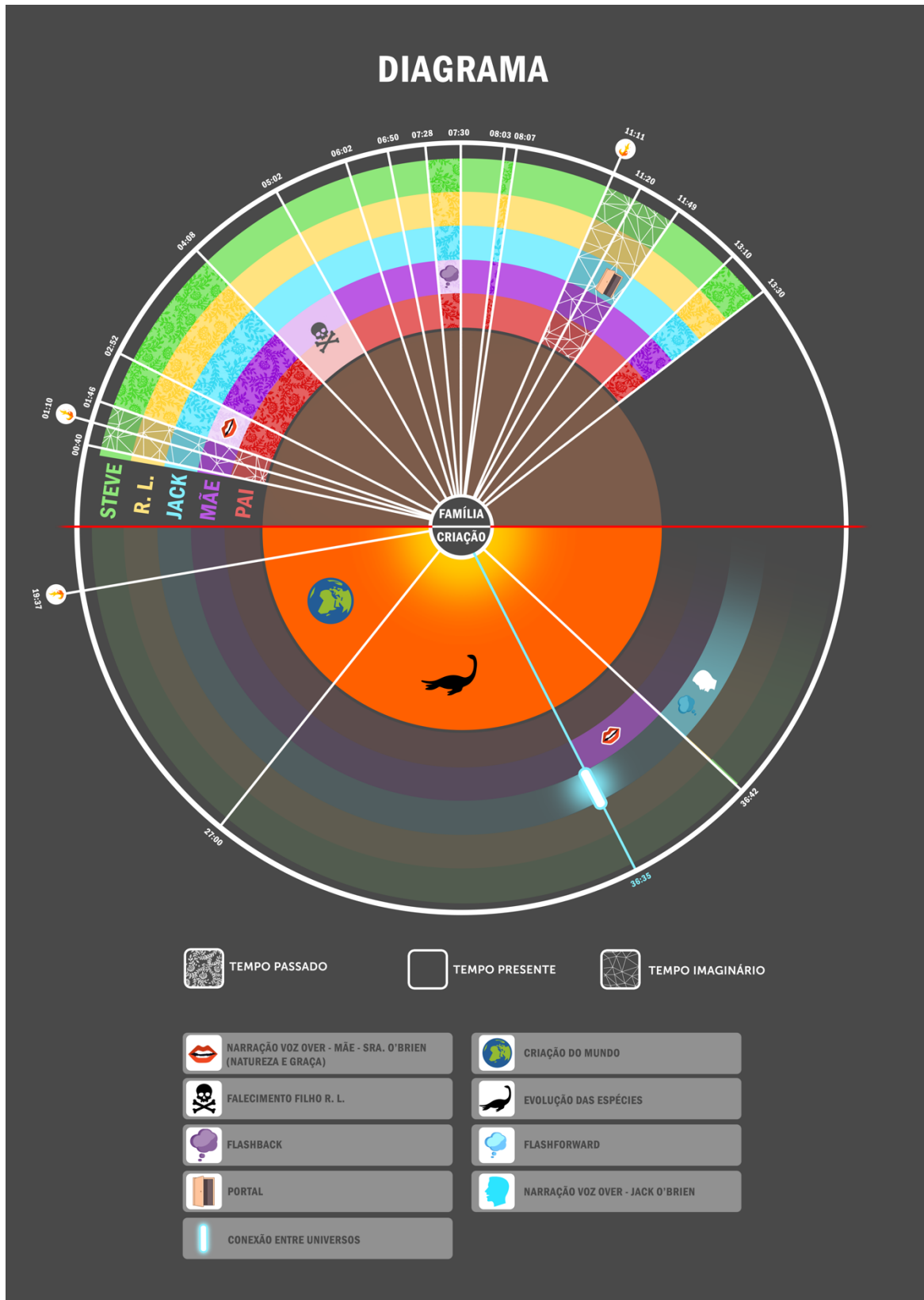


Figura 62: Diagrama dos Universos de A Árvore da Vida (autoria própria).

## CAPÍTULO 2. O Estilo filmico: fragmentação enquanto marca estilística

No intuito de nos aprofundarmos na relação construtivo temática e estética decorrente dos elementos visuais e sonoros, passamos agora a discutir o estilo filmico no aspecto da fotografia, do som e da montagem - observados na obra *A Árvore da Vida*.

Seguindo os pensamentos do teórico do cinema David Bordwell (2013), em seu livro *Sobre a história do estilo cinematográfico*, de 1997, o autor oferece a seguinte definição:

No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feita pelo(s) cineasta(s) em histórias específicas” (BORDWELL, 2013, p.17).

No capítulo 1 desta pesquisa, por Bordwell (2013), vimos como diferentes partes de um filme se relacionam dinamicamente dentro da sua *forma* geral. Através dos apontamentos analíticos, podemos perceber o uso de ferramentas cinematográficas que proporcionam uma forma narrativa. Seguindo esse autor, as técnicas empregadas no uso dos elementos filmicos, interagem para criar um outro sistema formal do filme, o seu estilo. No livro *A arte do cinema: uma introdução*, de 2010, o autor afirma: “Estes dois sistemas – o estilo e a forma narrativa/não narrativa -, por sua vez, interagem reciprocamente” (BORDWELL, 2013, p. 473). De acordo com o autor, as circunstâncias histórias limitam as escolhas abertas dos cineastas. Antes de 1928, os cineastas não tinham a opção de usar diálogo sincronizado e, mesmo hoje, de acordo com a amplitude de escolhas, há limites.

Para Bordwell (2013), há uma outra razão pela qual somente algumas possibilidades técnicas podem ser utilizadas em um único filme:

Ao trabalhar em uma situação de produção concreta, o cineasta deve escolher que técnicas empregar. Geralmente, ele faz certas escolhas técnicas e atém-se a elas durante todo o filme. Ao longo do filme, o cineasta geralmente usará iluminação de três pontos,<sup>130</sup> montagem em continuidade ou som diegético. Alguns segmentos podem se destacar por se afastarem do uso normal do filme, mas, em geral, um filme tende a se valer do uso regular de certas técnicas. O estilo do filme resulta de uma combinação de limitações históricas e escolhas deliberadas” (BORDWELL, 2013, p. 474).

---

<sup>130</sup>Arranjo comum que utiliza três direções de luz numa cena: uma partindo atrás dos sujeitos (contraluz), uma com fonte brilhante (luz-chave) e uma de uma fonte menos brilhante, equilibrando a luz-chave (luz de preenchimento) (BORDWELL, 2013, p. 746).

Pensando então no fazer criativo do diretor Terrence Malick, passamos a discutir neste capítulo, as escolhas técnicas percebidas na experiência fílmica, a fim de identificar uma marca estilística do diretor.

Seguindo ainda Bordwell (2013), em seus estudos cinematográficos sobre estilo, o autor aponta que uma vez identificadas as técnicas proeminentes na obra, é possível perceber como elas são organizadas em padrões. “As técnicas terão repetições e variações, desenvolvimentos e paralelos, ao longo de todo filme ou de um segmento individual” (BORDWELL, 2013, p. 477). De acordo com o autor, uma tática para perceber padrões estilísticos é procurar descobrir de que maneiras o estilo reforça padrões de organização formal. Para o autor, os cineastas muitas vezes planejam deliberadamente o sistema estilístico do filme para sublinhar desenvolvimentos do drama. Em nossos apontamentos analíticos, foi possível observar a existência de um padrão estético, de acordo com o autor:

Uma parte do trabalho do diretor é dirigir a nossa atenção, e, portanto, o estilo muitas vezes funcionará simplesmente de maneira perceptual - para nos fazer perceber coisas, enfatizar uma coisa em detrimento de outra, guiar erradamente a nossa atenção, esclarecer, intensificar ou complicar nosso entendimento da ação. (BORDWELL, 2013, p. 479).

Na intenção de obtermos um reconhecimento mais preciso das técnicas preeminentes, na localização de padrões e proposição das funções do estilo como parte do discurso fílmico, seguiremos os conceitos estilísticos de Bordwell (2013) pensando, primeiro, na *mise-en-scène* de alguns segmentos já observados, para depois dialogarmos com a cinematografia percebida; na sequência, destacaremos o uso de alguns traços da trilha musical e da narração dos personagens, para, por último, refletirmos sobre a montagem.

## 2.1. *Mise-en-scène*

De acordo com Bordwell (2013), o termo *mise-en-scène* significa ‘pôr em cena’, uma palavra aplicada através da prática teatral. Em cinema, o termo se estende à direção cinematográfica ao expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico. “Como seria o esperado, *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor *encena o evento* para a câmera” (BORDWELL, 2013, p.205).

Para o autor, geralmente envolve algum planejamento, mas o cineasta pode estar aberto a eventos não planejados, como uma mudança de iluminação não esperada, uma improvisação



da fala de algum ator e isso torna a *mise-en-scène* mais espontânea e imprevisível, o que pode influenciar no realismo percebido em tela.

Bordwell (2013) aponta que as noções de realismo variam de acordo com as culturas, da mesma forma que um filme pode criar impressões de realidade, outros podem buscar efeitos muito diferentes: exagero cômico, terror sobrenatural, beleza discreta e inúmeras outras funções. Dessa forma, é preciso “analisar as funções da *mise-en-scène* no filme como um todo: como é motivada, como varia ou se desenvolve, como funciona em relação às outras técnicas cinematográficas” (BORDWELL, 2013, p. 207).

A fim de avaliarmos as funcionalidades da *mise-en-scène* nos segmentos observados no capítulo anterior, seguiremos os aspectos que Bordwell assinala como quartas áreas de possibilidades de seleção e controle que a *mise-en-scène* oferece ao cineasta: cenário, figurino e maquiagem, iluminação e encenação.

### 2.1.1. Cenário

Por nossa percepção, de acordo com os apontamentos analíticos dos segmentos selecionados para esta pesquisa, podemos diferenciar os cenários de nosso objeto de estudo em relação aos espaços e tempos visto no Universo da Família O’Brien e no Universo da Criação do Mundo.

No caso do Universo da família - visto de forma não cronológica -, delineamos três temporalidades: o passado (característico dos anos 50); o presente (por um avanço temporal de aproximadamente 20 anos) e o imaginário (como parte de um estado atemporal que engloba elementos de diversas camadas do passado e do presente).

Segundo Bordwell (2013), o design global de um cenário “pode moldar a forma como entendemos a ação da história” (BORDWELL, 2013, p. 2010).

Logo após o prólogo, na sequência em que conhecemos os membros da família e ouvimos o discurso sobre os caminhos da Natureza e da Graça pela voz em narração *over* da Sra. O’Brien, vemos que a combinação entre a disposição da arquitetura, dos objetos, e a movimentação dos personagens, desempenham uma ambientação introdutória que retrata o passo, uma situação da vida daquela família num período específico. A integração cênica, pelo movimento de câmera, contextualiza o observador junto ao discurso da personagem. Na cena em que vemos a Sra. O’Brien levando comida à mesa, ouvimos seu discurso de que a Natureza

apenas tenta agradar a si própria. O gesto da personagem é de quietude; ao se sentar, por um reposicionamento do quadro, vemos o Sr. O'Brien conversando com os filhos. Essa ação dá indícios dos traços característicos do personagem, que serão justificados ao longo de toda a diegese, através de seu comportamento. Da mesma forma, todo design global também propõe a idealização de uma família que segue o método patriarcal do *American way of life*.

No tempo presente da diegese, ao acompanharmos o personagem Jack (adulto), logo após seu despertar, somos conduzidos a 'visitar' o cenário - a casa do protagonista, quando o quadro acompanha a companheira do personagem, vemos todo o interior da casa: pisos, janelas, armário, objetos - uma atmosfera modernista e que difere em relação ao período no passado. Na cena em que Jack se encontra na cozinha, vemos o personagem manipular um objeto cênico - acende a vela do castiçal azul. A ação com o objeto desempenha a função de *flashback*, o personagem relembra o passado e reflete sobre o irmão, confirmando seu falecimento quando tinha dezenove anos. Para Bordwell (2013), "quando um objeto no cenário tem uma função na ação em curso, podemos chamá-lo de adereço" (BORDWELL, 2013, p. 213). Esse adereço cênico também é visto, na mesma situação, porém próximo ao final da projeção, aqui, se mostra como um fragmento que nos introduz ao epílogo. Seguindo Bordwell (2013), "ao longo da narrativa, um adereço pode se tornar um motivo" (BORDWELL, 2013, p. 214). Aqui, o objeto faz a função de reintegrar o observador na compreensão da ordenação do curso narrativo: logo após um certo período do passado (a sequência em que a família muda de casa e de cidade), vemos o presente (a cena em que a Sra. O'Brien se encontra entre as árvores e em lágrimas), em seguida surge o fragmento do objeto que nos introduz ao espaço em que o protagonista se encontra à deriva, em pensamentos e passa a imergir no estado ilusório - no imaginário e na fantasia. Através do fragmento, por lembrança do objeto que havia sido aceso pelo personagem, é possível reordenar a situação do protagonista em acordo com a revelação descontínua dos eventos durante todo o curso narrativo.

No que diz respeito ao tempo imaginário, acompanhamos uma imersão do personagem Jack em espaços naturalistas atemporais. Na sequência em que antecede o despertar do protagonista vemos Jack num espaço desértico, frente a um batente de uma porta de madeira - estrutura representativa de um portal. O adereço atua primeiro como um *flashforward* do evento futuro, pois vemos o personagem na mesma situação, no epílogo; e segundo, exerce a função de motivo, quando Jack transpassa pelo portal, visto que somos direcionados ao segmento do Universo da criação do mundo, ou seja, o fragmento que apresenta o portal atua como uma ferramenta dramática de *teia da vida*, de Bordwell, e, assim sendo, se promove uma ação articuladora de interligação direta entre os universos na narrativa. Diante disso, os possíveis

caminhos de leitura da obra que aqui elaboramos, através de Bordwell, é o que nos leva a referenciar o termo “teia de sentidos”, presente no título desta pesquisa - já apontado acima, anteriormente -, em razão de identificar, por analogia, os recursos técnico-estilísticos que Malick utiliza em sua criação, proporcionando sentidos nas justaposições fragmentárias do discurso fílmico na dramaturgia, por certo propiciando um reconhecimento de uma marca estilística.

No caso, agora pensando no Universo da Criação do mundo - visto de forma cronológica, o diretor retrata o cenário de duas formas: a primeira, com a representação do Cosmos, acompanhamos todo o processo de formação de planeta. Por efeitos visuais práticos e digitais, vemos a transformação e reação de gases e poeira cósmica, o *Big Bang*, a colisão de um meteorito na superfície terrestre e o surgimento de organismos vivos. Aqui, a ambientação cênica retrata o universo, escuro e por contraste, cada um dos elementos característicos dessa cadeia de fases de evolução se destacada. Como segunda forma, a atmosfera é naturalista - em terra, acompanhamos sua evolução por reações dos elementos da natureza (água, fogo, terra, ar); a recriação dos dinossauros entre rio, floresta e o desenvolvimento dos seres vivos até o surgimento do homem.

Em ambos os casos, podemos observar que o diretor explora o cenário, estabelecendo um contraste tonal. “Quando o cineasta usa a cor para criar um paralelo entre os elementos do cenário, o motivo da cor pode ficar associado a vários adereços” (BORDWELL, 2013, p. 216). Podemos ver que nessa relação cria-se uma interação entre os universos. No caso do fogo, por exemplo, se faz presente - no Universo da Criação do Mundo, como o elemento em tom de vermelho e amarelo, responsável pela transformação terrestre, a colisão, a representação do ruir, do selvagem, da Natureza. No Universo da Família, o mesmo elemento é visto como objeto pela vela de castiçal azul, a imagem abstrata que se assemelha com a ‘chama’ e a representação do eterno. Pela cor, os universos se aproximam e estabelecem uma relação, ao mesmo tempo em que interagem também por contrastes. No caso da água, no Universo da Criação do Mundo, o elemento em tons azuis, branco - se opõe ao fogo, se apresenta como o elemento responsável pelo desenvolvimento terrestre, na formação rochosa, na evolução dos organismos e na estruturação de uma paz universal. No Universo familiar, é visto pelo rio, pelo mar, o elemento representativo do movimento, da paz, da purificação, da reunificação e da Graça.

### 2.1.2. Figurino e maquiagem

Assim como cenário, o figurino pode ter funções específicas. Segundo Bordwell (2013), o figurino é muitas vezes usado em coordenação com o cenário. “Tendo em vista que normalmente, o cineasta deseja dar ênfase às figuras humanas, o cenário pode fornecer um fundo mais ou menos neutro, enquanto o figurino ajuda a destacar as personagens” (BORDWELL, 2013, p. 218). No Universo da família, a cena em que Sra. O’Brien recebe o telegrama do mensageiro, com o envelope nas mãos - a acompanhamos. Na cena, enquanto ela caminha pelo corredor da casa, vemos o interior, percebem-se os objetos com características modernistas e toda a parede, revestida por vidro, transparente - ao fundo existe um jardim. Neste, a predominância do tom, é o verde - vemos a grama, grandes árvores e a área do terreno é revestida por um muro que contém arbustos. A personagem veste justamente um casaco de tom esverdeado, mais escuro que o fundo, o que realça o tom de sua pele clara.

Aqui, Malick de fato neutraliza o fundo cênico que emite um tom de cor suave, a personagem é o centro de nossa atenção. A combinação de cenário com o figurino e a respectiva tonalidade em tom verde predominante, proporciona um peso maior à dramaturgia, no exato momento em que ocorre a principal causa da história- a notificação do falecimento do filho. A personagem que personifica a Graça, como vimos, passa a adentrar em dualidade, o que gerará os questionamentos dela sobre a vida, direcionando a Deus suas perguntas. No livro *If It’s Purple, Someone’s Gonna Die*, a autora Patti Bellantoni (2005) explora o poder da cor na narrativa visual. Seguindo seus pensamentos, a cor verde é uma cor dicotômica e em sua manifestação vegetal, sinaliza a vida. Podemos ver que, nesse caso, a cor do figurino retrata a dualidade presente na personagem, o que potencializa o discurso fílmico.

“Verde torna-se a sintaxe visual difundida para o que está acontecendo embaixo das histórias entrelaçadas. Verde, por causa de sua capacidade de estimular respostas ao positivo e ao negativo, torna-se a metáfora central para a dualidade da existência em si.”<sup>131</sup>

Não só o figurino, mas a maquiagem também pode desempenhar um papel importante. Segundo Bordwell (2013), a maquiagem era originalmente necessária porque os rostos dos atores não ficavam bem registrados nas películas cinematográficas silenciosas e sem grande movimentação de câmera. “Hoje, a maquiagem geralmente tenta passar despercebida, mas também acentua características expressivas do rosto do ator” (BORDWELL, 2013, p. 221). Vimos nos apontamentos analíticos anteriores que a obra de Malick explora inúmeros *primeiros planos*. Na sequência em que mostra o luto da família no tempo presente, acompanhamos a Sra.

---

<sup>131</sup> “Green becomes the pervasive visual syntax for what is going on underneath the interweaving stories. Green, because of its ability to stimulate responses of both the positive and the negative, becomes the central metaphor for the duality of existence itself.” (BELLANTONI, 2005, p. 170). Tradução nossa.

O'Brien após o enterro. Vemos ela ser acolhida por vizinhos ao caminhar na rua de sua casa, sua aparência nos proporciona uma impressão de realidade naturalista, a maquiagem é despercebida, seu rosto demonstra a dor na região dos olhos com as sombras vermelhas que parecem carregar uma longa duração em lágrimas. Ao mesmo tempo, vemos um contraste com Sr. O'Brien, as sombras dos olhos realçam as sobrancelhas franzidas, aqui, a dor é expressa de forma selvagem, dura. Dessa forma, podemos perceber que a maquiagem reforça a expressividade dos traços característicos dos personagens.

### 2.1.3. Iluminação

A principal fonte que permite transmitir algum registro de imagem é a luz. Através da iluminação pode-se chamar a atenção do observador para algum gesto importante, uma sombra pode esconder um detalhe ou potencializar a dramatização da cena.

“No cinema, a iluminação é mais do que aquilo que nos permite enxergar a ação: áreas mais claras e mais escuras dentro do quadro ajudam a criar a composição geral, de cada plano e, assim, orientar a nossa atenção para certos objetos e ações” (BORDWELL, 2013, p. 221).

Seguindo os pensamentos de Bordwell (2013), a iluminação molda objetos criando sombras e destaques. O destaque é um ponto de claridade relativa sobre uma superfície e permite fornecer informações. Se a superfície for lisa, como as cenas em que vemos vidros, os destaques tendem a brilhar ou reluzir. As cenas em que vemos o prédio em que o personagem Jack trabalha, reproduz - através do brilho do sol - o sol, o céu, as nuvens. Uma forma de retratar a imersão do personagem à Natureza ao mesmo tempo que demonstra a significação da Graça em sua vida. No caso de superfícies irregulares como revestimento de pedras ou algo que possa bloquear alguma passagem de luz, estas proporcionam destaques mais difusos. A cena em que o personagem Jack caminha no deserto, entre rochas, desempenha uma sombra do rochedo em regiões de seu corpo, assim como a cena em que a Sra. O'Brien - após a notícia do falecimento do filho, se encontra próxima a uma persiana. Em ambos os casos, a luz emitida no corpo e na face proporciona um sombreamento que reforça traços negros e sombrios, que configuram o estado emocional em que os personagens se encontram.

Existem dois tipos básicos de sombras, ambos importantes para a composição cinematográfica: a sombra *própria*, ou *sombreamento*, e a sombra *projetada*. A sombra própria ocorre quando a luz não ilumina parte de um objeto devido à forma desse objeto ou às características de sua superfície. Se uma pessoa se senta perto de uma vela numa sala escura, pontos do seu rosto e de seu corpo ficarão na escuridão: mais obviamente, o nariz geralmente cria pontos escuros nas bochechas. Esse fenômeno é o sombreamento ou a sombra própria. Mas a vela também projeta a

sombra do corpo na parede atrás de si e essa é uma sombra projetada porque o corpo bloqueia a luz (BORDWELL, 2013, p. 222).

O sistema de iluminação no cinema engloba quatro características: qualidade, direção, fonte e cor. Para Bordwell (2013), a qualidade se refere a intensidade, pode-se designar uma iluminação concentrada que cria sombras claramente definidas, texturas nítidas e contornos distintos, e também uma iluminação difusa - como já mencionamos -, que cria uma luminosidade dispersa. A direção da iluminação já diz respeito ao caminho da luz a partir de sua fonte ou fontes até o objeto. Pode-se distinguir como: iluminação frontal – reconhecida por eliminar as sombras; iluminação lateral – concentrada para esculpir características da personagem; contraluz – a luz vem de trás do objeto filmado; iluminação de baixo - a luz que vem de baixo do objeto e iluminação de cima – o holofote é direcionado de cima para baixo concentrando o foco de luz em uma área específica.

Na obra de Malick, percebemos que existe uma predominância de fonte de luz natural, o sol. A maioria das cenas são durante o dia e trabalhadas de forma a obter uma intensidade mais difusa, por uma iluminação que incida pela lateral, de forma que a luz se espalhe entre as áreas em que ocorrem as filmagens. Vemos também que são algumas cenas pontuais em que se vê luzes diretas como abajures que iluminam os rostos dos três filhos, na cena em que Sra. O'Brien os coloca para dormir no tempo passado e como ocorre – no mesmo período – na cena em que Sr. O'Brien brinca com os filhos no quarto, através de uma lanterna.

Na maioria dos filmes de ficção, as luminárias e os postes de luz que você vê na *mise-en-scène* não são as principais fontes de iluminação das filmagens. Contudo essas fontes de luz visíveis vão motivar as decisões de iluminação tomadas na produção. O cineasta geralmente se esforça para criar um projeto de iluminação que é consistente com as fontes no cenário (BORDWELL, 2013, p. 224).

De acordo com Bordwell (2013), a manipulação da iluminação realizada pelo diretor e diretor de fotografia, parte do pressuposto de que qualquer objeto requer duas fontes de luz: luz chave e luz de preenchimento.

A luz-chave é a fonte primária, que proporciona iluminação dominante e projeta sombras fortes. A luz-chave é a luz mais direcional e, geralmente, corresponde à fonte de luz de motivação no cenário. Uma luz de preenchimento é uma iluminação menos intensa que “preenche”, enfraquecendo ou eliminando as sombras projetadas pela luz chave. Através da combinação da luz chave com a luz de preenchimento, e da adição de outras fontes, a iluminação pode ser controlada de maneira bastante exata (BORDWELL, 2013, p. 225).

No filme podemos perceber que ocorre uma combinação destas técnicas pensando-se especificamente na fonte de emissão da luz natural. Na maioria das cenas, é possível perceber o tom de cor do pôr do sol ou mesmo o astro fazendo parte do quadro. No livro *Terrence Malick*

*Rehearsing The Unexpected*, de Carlo Hintermann e Daniele Villa (2015), uma das produtoras do filme Sarah Green, comenta: “Terry e o diretor de fotografia Chivo Lubezki acreditam no poder e beleza da luz natural, então não estamos presos a luzes, cabos e geradores, e isso nos permite mover muito rapidamente e capturar muitas variações de uma ideia em filme”.<sup>132</sup>

Para Bordwell (2013), o público em geral está acostumado a ignorar a luminosidade do ambiente cotidiano, de modo que a iluminação de um filme também pode passar despercebida. No entanto, a aparência de um plano é controlada centralmente pela qualidade, direção, fonte e pela cor da luz. “O cineasta pode manipular e combinar esses fatores para moldar a experiência do espectador de muitas maneiras” (BORDWELL, 2013, p. 231).

#### 2.1.4. Encenação: Movimento e interpretação

Este ponto aborda o controle comportamental das figuras filmicas pelo diretor. Segundo Bordwell (2013), a *mise-en-scène* permite que as figuras expressem sentimentos e pensamentos, mas também pode dinamizá-las para criar vários padrões cinéticos. A interpretação de um ator é composta de elementos visuais (aparência, gesto, expressões faciais e corporais) e som (vozes, efeitos). Para o autor, a interpretação é criada para ser filmada e uma vez que a interpretação que um ator cria faz parte de um conjunto da *mise-en-scène*, os filmes contêm uma grande variedade de estilos de atuação.

Em vez de assumirmos que as atuações devem ser realistas, devemos tentar compreender que tipo de estilo de atuação o filme esta buscando. Se as funções da atuação no filme são mais bem preenchidas por uma interpretação não realista, esse é o tipo de atuação que o ator habilidoso vai se esforçar para apresentar (BORDWELL, 2013, p. 234).

Seguindo Bordwell (2013), deve-se considerar a interpretação por duas dimensões. Uma interpretação será mais ou menos individualizada, e será mais ou menos estilizada. Muitas vezes, quando pensamos em uma interpretação realista, temos ambas em mente e identificamos que se cria uma personagem única e que não parece exagerada ou nem apagada.

De acordo com nossos apontamentos analíticos, identificamos um padrão comportamental nos membros da família O’Brien. Como já notado, a Sra. O’Brien apresenta característica pacíficas, serena, amorosa; Sr. O’Brien é o oposto, rígido, duro, autoritário e Jack,

---

<sup>132</sup> “Terry and the director of photography Chivo Lubezki believe in the power and beauty of natural light, so we are not tied down to lights and cables and generators, and that allows us to move very quickly and capture many variations of an idea on film” (HINTERMANN e VILLA, 2015, p. 298). Tradução nossa.

em sua fase jovem, um garoto em processo de descobertas, rebeldia, confronta o pai; ele transmite resquícios de traços do casal, com predominância do pai e, na fase adulta, da mãe. O reconhecimento desse processo de evolução comportamental reforça a idealização de apresentar a naturalidade humana. Jack, em sua fase adulta, se encontra num estado de dúvida e absorto em pensamentos, identificamos seu gesto de acordo com suas ações, como na cena em que está sentado em uma cadeira, ouvindo os relatos de seu chefe e expõe uma atitude de desatenção à conversa, pensativo, ao longe. Da mesma forma, na cena em que caminha pelo corredor do edifício e para no meio do caminho. Sua atitude comportamental demonstra o estado de lapso momentâneo de lembrança.

Para Bordwell (2013), ao examinarmos como a interpretação de um ator funciona no contexto geral do filme, é possível observar a forma como ele interage com outras técnicas. Para ele, as técnicas de câmera também criam um contexto para controlar a atuação.

A atuação no cinema, como a maioria dos espectadores sabe, é diferente da atuação teatral. À primeira vista, isso sugere que o cinema sempre requer interpretações mais moderadas, já que a câmera pode se aproximar do ator. Mas o cinema realmente exige uma interação mais forte entre contenção e ênfase (BORDWELL, 2013, p. 241).

Na obra, como já mencionamos, o diretor utiliza quadros próximos dos atores e podemos perceber, de forma clara, suas expressões. Na cena em que vemos Sr. O'Brien se lamentar em culpa para Sra. O'Brien - dada a recente perda do filho -, relata sobre um momento de sua vida em que enquanto tocavam piano juntos, ele havia dado um tapa na face do menino. Ao pronunciar as palavras, vemos o rosto do ator encher os olhos de lágrimas, um comportamento que não é típico da figura patriarcal autoritária, sua expressão destaca as sobrancelhas frisadas que, naquele momento, reproduzem a sua dor. Da mesma forma, ocorre uma inversão pela personagem Sra. O'Brien, que presente enquanto o marido discursa, se apresenta séria, firme. Ambas as expressões faciais e comportamentos, auxiliam na compreensão do discurso fílmico: apesar dos personagens terem características marcantes na história, o envolvimento familiar, a história de vida do casal com o passar dos anos, demonstra que cada ser humano adquire um pouco das atitudes do outro, o que permite a ideia de um equilíbrio entre os opostos.

Basicamente, uma cena pode se concentrar na expressão facial do ator ou em gestos de pantomina do corpo. Claramente, quanto mais próximo o ator está da câmera, mais a expressão facial será visível e mais importante ela será (ainda que o cineasta possa optar por se concentrar em outra parte do corpo, excluindo o rosto e enfatizando o gesto). Mas se o ator está longe da câmera ou virado para esconder o rosto, os seus gestos se tornam o centro da interpretação (BORDWELL, 2013, p. 242).



Podemos ver por Bordwell (2013), que o diretor cria um projeto estético pessoal desenvolvendo uma combinação entre gestos e face através do corpo do ator próximo da câmera. Na cena em que a Sra. O'Brien se despede do filho e diz entregá-lo a Deus, primeiro vemos a imagem de seu rosto emitindo suas palavras em uma expressão facial que transmite leveza, paz e o perdão, em seguida, vemos o quadro se centrar nos seus movimentos gestuais, ilustrando uma representação de entrega espiritual, o que reforça o seu estado emotivo na narração e que é condizente com sua expressão corporal. Essa composição é orquestrada em fragmentos e executa parâmetros técnicos por uma composição entre uma série de planos e cortes que mostram seu rosto aliado a partes do corpo da personagem, como suas mãos. Essa linguagem direciona o olhar do observador para a ação em si, cria um apelo emocional na cena ao mesmo tempo em que potencializa a simbologia da transitoriedade na superação do luto, e faz do segmento um dos momentos mais importantes do drama narrativo.

Basicamente, o cineasta tem que guiar a atenção do público para as áreas importantes da imagem. Precisamos identificar os itens importantes da ação em curso. Também é interessante para o cineasta aumentar nosso interesse, despertando curiosidade e suspense. E ele tenta adicionar características expressivas, dando ao plano um tom emocional. A *mise-en-scène* ajuda o cineasta a atingir todos esses objetivos (BORDWELL, 2013, p. 244).

## 2.2. Cinematografia

Vimos que a *mise-en-scène* compõe o quadro filmico conformando o cenário, a iluminação, o figurino e a encenação dentro do contexto formal de todo o filme. Neste contexto o cinema também pode controlar as qualidades cinematográficas do plano: como a imagem é fotografada, o enquadramento, quanto tempo a imagem permanece na tela.

O plano não existe até que padrões sejam inscritos em uma tira de filme, afirma Bordwell (2013):

A cinematografia (literalmente, escrita em movimento) depende em grande medida da fotografia (escrita em luz). Às vezes, o cineasta elimina a câmera e simplesmente trabalha no próprio; porém mesmo ao desenhar, pintar ou arranhar diretamente no filme, ou ao fazer furos ou cultivar mofo nele, o cineasta está criando padrões de luz sobre celulóide. Com mais frequência, o cineasta usa uma câmera para regular como a luz de um objeto será registrada fotoquimicamente na película sensibilizada. No vídeo digital, a luz ativa um *chip* de computador que traduz o padrão em uns e zeros. Em qualquer um dos casos, o cineasta pode selecionar a amplitude tonal, manipular a velocidade do movimento e transformar a perspectiva (BORDWELL, 2013, p. 273).

### 2.2.1. Amplitude Tonal

O quadro filmico pode mostrar uma imagem constituída de tons nítidos numa variação entre claro e escuro. O cineasta pode controlar a qualidade visual manipulando a exposição – durante a captação ou no processo de revelação. Segundo Bordwell (2013) a visão humana é altamente sensível a diferenças de cor, textura, forma e outras propriedades pictóricas. “Os contrastes dentro da imagem capacitam os cineastas a guiar o olho do espectador para partes importantes do quadro” (BORDWELL, 2013, p. 274).

O cineasta geralmente controla a exposição regulando a quantidade de luz que passa pela lente da câmera. As imagens, de acordo com sua exposição, podem ser superexpostas (muito brilhantes, com muita passagem de luz pela lente) ou subexpostas (muito escuras, sem passagem suficiente de luz pela lente), cabe ao diretor de fotografia estabelecer a unidade de exposição correta de acordo com a proposta estética do projeto filmico.

Na obra, podemos ver a existência de uma variação de exposição entre claro e escuro, na cena em que Malick retrata a relação entre Sra. O’Brien e Sr. O’Brien, no segmento que antecede o nascimento de Jack – no tempo passado. Do quadro negro, uma fonte de luz pontual invade o quadro pela lateral direita e se movimenta até a lateral esquerda, mostrando uma sequência de fragmentos, como um processo de passagem momentâneo onde o quadro ao clarear - revela a *mise-en-scène* - e logo em seguida, com a passagem de luz, escurece a *mise-en-scène*. De forma sutil, esse segmento mostra a sutileza e a pureza do amor entre o casal, por gestos que expressam o consentimento à chegada do filho.

### 2.2.2. Velocidade do movimento

Assim como ocorre na exposição, o cineasta também pode controlar a velocidade de movimento no registro de uma imagem. De acordo com Bordwell (2013), o cineasta que encena um acontecimento a ser filmado pode (dentro de limites) ditar o ritmo da ação.

A velocidade do movimento que vemos na tela depende da relação entre a taxa em que o filme foi filmado e a taxa da projeção. Ambas as taxas são calculadas em quadros por segundo. Uma taxa-padrão, estabelecida com o surgimento do cinema com som sincronizado, no fim dos anos 1920, era de 24 quadros por segundo. As atuais câmeras de 35mm oferecem ao cineasta uma escolha que vai de 8 a 64 quadros por segundo, e há câmeras especializadas que oferecem um leque de escolhas ainda mais amplo (BORDWELL, 2013, p. 279).

A manipulação de rotação de velocidade e da exposição na obra de Malick é percebida nos dois universos tratados no enredo. Primeiro, no Universo familiar, foi possível perceber nos

apontamentos analíticos, a sequência em que retrata o sonho de Jack – antes de seu despertar. Na cena, primeiro vemos borrões imagéticos em câmera lenta, por imagens distorcidas e superexpostas que mostram uma saturação e um contraste forte em tons que se fundem a um avermelhado que é alterado e se transforma, no plano seguinte, em uma rodovia retratada em ritmo acelerado.

Essa manipulação da imagem que se mostra acelerada, prende a atenção do público e o direciona a um ritmo frenético, arrebatando-o pelo ambiente para o âmago da ação. Já a câmera lenta (realizada através de uma captação onde quanto mais quadros por segundo forem filmados, mais lenta a imagem aparecerá - de acordo com a rotação “normal” em 24 quadros por segundo) é usada para fins expressivos. De acordo com Bordwell (2013), hoje, “filmagens em câmera lenta muitas vezes servem para sugerir que a ação tem lugar em um sonho ou fantasia ou para comunicar enorme poder” (BORDWELL, 2013, p. 280). É justamente o que observamos na sequência apresentada, logo após o segmento do sonho, vemos a sequência em que Jack desperta em sua cama – no tempo presente, uma atitude gestual que reforça a impressão do sonhar.

A segunda manipulação de rotação de velocidade percebida na obra se encontra no Universo da criação do mundo, na cena em que vemos a união de elementos plasmáticos que se fundem. No quadro, vemos inicialmente os elementos se movimentando lentamente, duas bolhas que se encostam e se unem, nos quadros seguintes, ocorre uma reação desses elementos em ritmos acelerados, promovendo uma função de transformação e evolução.

De acordo com Hintermann e Villa (2015), segundo o colaborador de Malick, produtor e supervisor de efeitos visuais Doug Trumbull, para a realização destas sequências, eles utilizaram câmeras em alta velocidade criando ensaios filmicos ao manipular tanques de água, leite, líquidos, tintas e vários outros efeitos que eram combinados numa composição digital. Em sua entrevista, durante o desenvolvimento do filme, o produtor comenta o processo de trabalho de Malick e relata que o principal interesse do diretor era justamente captar o inesperado.

Foi no início desse processo que percebi que Terry não gosta de fazer *storyboards* ou planejar muito as coisas. O interesse de Terry era encontrar fenômenos inesperados que eram quase impossíveis de serem planejados, e assim, embora eu tenha começado a fazer planos para as gravações que seriam minimamente em partes, líquidas, computação gráfica ou compostas, Terry não gostou de trabalhar dessa maneira. Ele queria criar circunstâncias em que fenômenos inesperados pudessem ocorrer, então poderíamos usá-los, porém, dessa forma, achava que seria o mais apropriado para o filme. Então comecei a desenhar fenômenos mais abstratos. Terry, tem sido muito consistente em sua exploração de um tipo de experiência cinematográfica poética e impressionista - e às vezes não-linear -, onde ele se preocupa mais em encontrar os momentos misteriosos que muitas vezes ocorrem quando os atores nem sequer sabem que a câmera está funcionando. Terry está incentivando os artistas e o cinegrafista a

encontrar o inesperado; este é um tipo de filme muito ousado e corajoso, porque cada vez menos pessoas estão prontas para assimilá-lo.<sup>133</sup>

Nesse sentido, através dos autores, podemos perceber que o método criativo de Malick imprime originalidade em seu fazer criativo, de forma a permitir que o impremeditado aconteça, o que reforça a impressão de certo realismo e naturalidade nas cenas.

### 2.2.3. Perspectiva

De acordo com Bodwell (2013), o sistema óptico do olho humano, ao registrar raios de luz refletidos da cena, fornece inúmeras informações sobre escala, profundidade e relações espaciais entre as partes da cena. Tais relações são formuladas por uma perspectiva.

A lente de uma câmera fotográfica, grosso modo, faz o mesmo que o olho. Ela colhe a luz da cena e transmite essa luz para a superfície plana do filme para formar uma imagem que representa tamanho, profundidade e outras dimensões da cena. Uma diferença entre o olho e a câmera, porém, é que as lentes fotográficas podem ser mudadas e cada tipo de lente retratará a perspectiva de diferentes maneiras (BODWELL, 2013, p. 282).

Basicamente, duas lentes que fotografam a mesma cena podem resultar relações de perspectivas drasticamente diferentes. Um dos fatores principais que indicam essa diferenciação é a distância focal. Corresponde à distância do centro da lente até onde os raios de luz que convergem em um ponto de foco no filme. Geralmente se distinguem três tipos de lente, com base nos efeitos sobre a perspectiva:

Lente de distância focal curta (grande-angular). Tem a propriedade de enxergar profundidade. Como as distâncias entre o primeiro plano e o plano de fundo parecem maiores, a grande-angular também faz as figuras que estão se aproximando ou se afastando da câmera parecerem percorrer o espaço mais rapidamente.

---

<sup>133</sup>“It was at the very beginning of that process that I realized that Terry does not like to storyboard or plan things very much. Terry’s interest was in finding unexpected phenomena that were almost unplannable, and so even though I started doing plans for shots that could partly be miniatures, partly liquids, partly computer-graphics or composited, Terry didn’t like to work that way. He wanted to create a circumstance where unexpected phenomena could occur, then we could use it however best would be appropriate for his movie. So then I started designing more abstract phenomena. Terry has been very consistent in his exploration of a kind of poetic and impressionistic – and sometimes non-linear – cinematic experience, where he’s concerned more with finding the mysterious moments that often occur when actors don’t even know the camera is running. Terry is encouraging the performers and cameraman to find the unexpected; his is a very bold and brave kind of film-making, because fewer and fewer people are ready to assimilate it”. (HINTERMANN e VILLA, 2015, p. 310-311). Tradução nossa.

Lente de distância focal média (média). Tem a propriedade de evitar distorções de perspectivas perceptíveis. O espaço frontal e o espaço de fundo não devem parecer nem esticados, nem espremidos, é uma medida média entre o primeiro plano e o plano de fundo. A grosso modo, é a lente que se assemelha à visão humana.

Lente de distância focal longa (teleobjetiva). Tem a propriedade de distorcer o espaço lateralmente, as lentes de distância mais longa achatam o espaço ao longo do eixo da câmera. Os planos parecem espremidos, como quando se olha por um telescópio ou binóculo.

Não só a distância focal e os tipos de lente, mas a profundidade de campo e o foco, também exercem papéis significativos na composição imagética. Para Bordwell (2013), a profundidade de campo corresponde a amplitude da distância diante da lente dentro da qual os objetos podem ser fotografados com foco nítido.

Uma lente com uma profundidade de campo de 3 metros até o infinito retratará qualquer objeto dentro desse âmbito claramente, mas a nitidez da imagem diminuirá quando o objeto se aproximar da lente (digamos, para 1,5 m). Sendo todos os outros fatores iguais, uma lente com distância focal curta (grande-angular) tem uma profundidade de campo relativamente maior do que uma lente com distância focal longa (teleobjetiva) (BORDWELL, 2013, p. 288).

Nesse sentido podemos perceber, pelos apontamentos analíticos, que na obra de Malick existe uma predominância de imagens realizadas com lente com distância focal curta (grande-angulares), a maioria das imagens apresentam profundidade de campo. Na maior parte das cenas em que vemos árvores, por exemplos, podemos observar que o tronco em primeiro plano e os caules e galhos no segundo, estão nítidos. Não só a figura se destaca, como também é possível perceber o que há ao fundo do quadro. Vemos a presença do astro sol - geralmente com destaque no centro do quadro. Essa percepção compactua com o argumento de que Malick e toda equipe, de fato, seguem uma normativa, uma padronização estética.

#### 2.2.4. Regras e padrões de cinematografia em *A Árvore da Vida* (Dogma)

A Sociedade Americana de Cinematografia (*The American Society of Cinematographers*), em 2011, publicou um artigo que apresentava uma série de definições de composição estética que foi utilizado para a realização de *A Árvore da Vida*. Segundo o autor do artigo Benjamin B, o conjunto de regras foi evoluindo com o tempo até que se definiu como sendo ‘o dogma’. A idealização foi estabelecida pelo diretor Terrence Malick e o diretor de fotografia Emmanuel “Chivo” Lubezki, enquanto planejavam a produção do filme *O Novo*

*Mundo*, de 2005. Não existe uma versão oficial escrita, mas através dos colaboradores da produção e pelas entrevistas com o diretor de fotografia, a ASC pontuou em sua publicação a lista dos parâmetros seguidos que, aqui, reproduzimos:

- Fotografe em disposição da luz natural
- Não subexpor os negativos, mantenha os pretos (cor) verdadeiros
- Preserve a latitude na imagem
- Procure resolução máxima e granulação fina
- Procure profundidade com foco profundo e stop.<sup>134</sup> "Compor em profundidade"
- Fotografe em contraluz para continuidade e profundidade
- Use preenchimento negativo para evitar "luz sanduíche" (mesma fonte em ambos os lados)
- Fotografe atravessando a luz, somente após o amanhecer ou antes do anoitecer; nunca luz frontal
- Evite reflexos na lente (*flares*)
- Evite cores brancas e primárias no quadro
- Fotografe com lentes duras de foco curto
- Sem filtros, exceto Polarizador
- Fotografe com a mão estável ou *Steadicam* "no olho do furacão"<sup>135</sup>
- O eixo Z se move em vez de *pans* ou *tilts*
- sem *zoom*
- Faça gravações com tripé estáticos "no meio de nossa pressa"

---

<sup>134</sup> Objetivas de cinema são classificadas em *t-stops*, 't' significando 'transmissão', em vez do familiar *f-stop* encontrado nas objetivas de fotografia. *T-stop* são valores que representam a verdadeira quantidade de luz que passa através da objetiva. Cada objetiva é testada e marcada em seus valores *T-stop*. Um *F-stop* é simplesmente uma fórmula geométrica. Ela calcula a quantidade de luz que deve passar através de uma objetiva com base na distância focal dividida pelo diâmetro do primeiro elemento. Disponível: <http://www.abcine.org.br/artigos/?id=985&/por-que-precisamos-de-objetivas-de-cinema>

<sup>135</sup> Expressão que retrata a gravação de uma ação complexa na *mise-en-scène* – como as crianças correndo dentro e fora da casa.

- Aceite a exceção ao dogma (também o Artigo E) - O Artigo E, entretanto, não aplica a subexposição do negativo.<sup>136</sup>

De acordo com Hintermann e Villa (2015), o filme *A Árvore da Vida*, seguiu as regras estabelecidas pela equipe. A obra, por conter um processo de criação também digital, no caso do universo da criação do mundo, optou pela utilização de ambas formas: celuloide (analógico) e digital, porém, de acordo com os testes, optaram por seguir adiante com o processo final, digitalmente, como conta o cinegrafista do filme, Joerg Widmer:

Sempre foi de acordo com essas regras de iluminação - o que era bom, porque se não fosse, então não teríamos filmado; assim que os atores seguiram na direção errada, simplesmente fechamos a parada e dissemos: 'Ok, não filmamos mais'. Terry (Malick) tem um papel fundamental nessas decisões porque queria ter um filme que parecesse bom e Chivo (Lubezki) é o responsável por todo o visual do filme; então ele foi o homem que decidiu como expor o negativo, como ele queria filmar e como ele queria o equilíbrio de cores, quase de maneira científica. Durante a pós-produção, ele trabalhava por meses para encontrar a melhor qualidade para a impressão (do negativo). Eu acho que eles tiveram meio ano de avaliação e decidiram o processo de *scan* (transferir o negativo para digital). Eu acho que eles fizeram uma varredura dupla para as altas luzes e as baixas luzes, eles fizeram algo que deixou o negativo completamente diferente. A primeira vez, eles tentaram fazer isso em analógico e eles compararam impressões analógicas com as impressões digitais e, finalmente, eles decidiram que era muito melhor com o *Digital Intermediate* (formato digital). Tendo em mente todo o processo desde as gravações até a pós-produção, Chivo pôde compartilhar suas ideias com a equipe.<sup>137</sup>

De acordo com nossas observações anteriores, é possível definir que Malick realmente desenvolveu um projeto propondo uma estética que segue um parâmetro visual. Pensando em relação ao enquadramento dos planos cinematográficos, Bordwell (2013) coloca que, em

---

<sup>136</sup> “Shoot in available natural light; Do not underexpose the negative; Keep true blacks; Preserve the latitude in the image; Seek maximum resolution and fine grain; Seek depth with deep focus and stop: “Compose in depth”; Shoot in backlight for continuity and depth; Use negative fill to avoid “light sandwiches”; Shoot in crosslight only after dawn or before dusk; never front light; Avoid lens flares; Avoid white and primary colors in frame; Shoot with short-focal-length, hard lenses; No filters except Polarizer; Shoot with steady handheld or Steadicam “in the eye of the hurricane”; Z-axis moves instead of pans or tilts; No zooming; Do some static tripod shots “in midst of our haste”; Accept the exception to the dogma (“Article E”)”. Disponível em: [https://theasc.com/ac\\_magazine/August2011/TheTreeofLife/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/August2011/TheTreeofLife/page1.html). Tradução nossa.

<sup>137</sup> “it was always according to these lighting rules – which was good, because if it wasn’t, then we wouldn’t have shot it; as soon as the actors went in the wrong direction, we simply closed the stop and said, ‘Okay, we don’t shoot it any more.’ Terry has a fundamental role in these decisions because he wanted to have a movie which looks good, and Chivo is responsible for the whole look of the movie; so he was the man who decided how to expose the negative, how he wanted to shoot and how he wanted the colour balance, almost in a scientific way. During post-production, he would work for months in order to find the best quality for the print. I think they had half a year of grading, and then deciding the scan process. I think they did a double scan for highlights and lowlights, they did something which treated the negative completely differently. The first time, they tried to do it in analogue and they compared analogue prints to the digital prints, and finally they decided that it was much better with the *Digital Intermediate*. Having in mind the whole process from the shooting to the post-production, Chivo was able to share his ideas with the crew” (HINTERMANN e VILLA, 2015, p. 352-353).

qualquer imagem, o quadro não é simplesmente uma borda neutra; ele impõe certo ponto de vista ao material da imagem. O quadro é importante pois é quem define a imagem ao observador.

O enquadramento pode afetar poderosamente a imagem por meio do tamanho e da forma do quadro, da maneira como o quadro define o espaço dentro e fora de campo, da maneira como o enquadramento impõe distância, o ângulo e a altura de um ponto de vista à imagem e da maneira como o enquadramento pode se deslocar interagindo com a *mise-en-scène* (BORDWELL, 2013, p. 299).

O filme *A Árvore da Vida* utiliza um formato de quadro de exibição de aspecto 1.85:1.<sup>138</sup> Independente do formato, o quadro coloca fronteiras e limites na imagem, seleciona o que quer mostrar e deixa o resto fora de campo. Seguindo os pensamentos de Bordwell (2013), se a câmera deixa um objeto ou pessoa e se move para outra parte, supomos que o objeto ou pessoa ainda está lá, fora do quadro. “Mesmo em um filme abstrato, não podemos resistir à sensação de que as formas e os padrões que irrompem na tela vêm de algum lugar” (BORDWELL, 2013, p. 305).

Em nosso objeto de estudo, percebemos que o diretor utiliza a movimentação do quadro a ponto de revelar informações significativas ao seu discurso, porém, de forma sutil. Na sequência do Universo familiar, quando Jack caminha pelo corredor, para e lembra do irmão, logo após o *flashforward* de R.L. que por sua voz *over* pede para o irmão encontrá-lo. Jack passa a refletir sobre a dor da mãe e vemos o quadro da Sra. O'Brien, em sua casa, olhando o jardim através das paredes de vidro. O movimento do quadro passa a revelar uma parte de Jack, que então se encontra na *mise-en-scène*, junto de sua mãe. O plano, que é de poucos segundos, causa um estranhamento ao observador - que a pouco vira o personagem no corredor. Na cena do tempo presente, Jack se encontra vestido com o terno preto e camisa cinza e na cena em que observa a mãe, veste o terno com a camisa branca - a movimentação do quadro reconfigura a ação de que o que estávamos vendo é uma ilusão de Jack, materializado no tempo presente, com o qual reflete sobre a mãe e se “imagina” observando-a. Malick não utiliza nenhum efeito especial que diferencia a atmosfera de espaço e tempo da anterior, o movimento do quadro permite essa leitura ao mostrar o personagem naquele espaço com outro figurino.

Em relação ao ângulo, nível, altura e distância do enquadramento, Bordwell (2013) coloca que “o quadro determina não apenas o espaço do lado de fora, mas também uma posição a partir da qual é visto o material da imagem” (BORDWELL, 2013, p. 307). Podemos ver que tal posição é a da câmera que filma o acontecimento na cena. Dessa forma, podemos ver que,

---

<sup>138</sup> Segundo Bordwell, é o formato mais comum na América do Norte (BORDWELL, 2013, p. 300).



em qualquer tipo de filme, os planos podem ser enquadrados em câmera alta ou baixa, em planos gerais ou em primeiro plano, os quais simplesmente resultam da perspectiva em que serão registrados.<sup>139</sup>

### 2.3. Som

Seguindo os pensamentos de Bordwell (2013), o som é uma poderosa técnica cinematográfica, pois envolve um modo de percepção distinto. Mesmo antes da introdução do som gravado, em 1926, os filmes silenciosos eram acompanhados por orquestra, órgão ou piano. No mínimo, a música preenchia o silêncio e dava ao espectador uma experiência perceptual mais completa. “Mais significativamente, o envolvimento da audição abre a possibilidade para aquilo que o diretor soviético Sergei Eisenstein chamava ‘sincronização dos sentidos’ - conseguir que um ritmo ou qualidade expressiva individual unifique imagem e som” (BORDWELL, 2013, 410).

Para Bordwell (2013), o entrelaçamento de imagem e som estimula algo bem profundo na consciência. A principal condição envolve a disposição no tempo e a 'profundidade' da cena - se um som e uma imagem ocorrem no mesmo instante, são percebidos como um só acontecimento.

Assim como nossas mentes buscam padrões em um plano ou padrões causais em uma narrativa, somos inclinados a buscar padrões que façam a fusão de movimentos de lábios e fala, e mesmo de ritmos musicais e ritmos visuais. A propensão para criar padrões audiovisuais governa nossas atividades cotidianas (imagine ouvir a conversa de um amigo fora de sincronia) e nossa experiência de campos artísticos, como a música, o teatro e o cinema (BORDWELL, 2013, p. 410).

Em nossos apontamentos analíticos, percebemos que a obra em questão faz a utilização de músicas de acompanhamento, de narrações e diálogos em sons diegéticos, não diegéticos e extra diegéticos, mesmo a retratação de uma atmosfera silenciosa, como no prólogo ou no fragmento final do filme, identificamos a presença de um ruído que remete à natureza, uma intensidade bem baixa de um som de vento e o bater das ondas do mar.

De acordo com Bordwell (2013), o som dá valor ao silêncio. “Uma passagem silenciosa em um filme pode criar uma tensão quase insuportável, forçando o espectador a concentrar-se na tela” (BORDWELL, 2013, p. 412). Para o autor, o som é tão repleto de possibilidades quanto

---

<sup>139</sup> Para uma discussão mais profunda sobre enquadramento, ver o livro *A arte do cinema: uma introdução* (Campinas: Editora Unicamp, 2013, p. 308 e 309), de David Bordwell.

a montagem e aponta alguns elementos fundamentais importantes como parte da sonorização de um filme:

Volume - a amplitude ou largura das vibrações do ar produz nossa percepção de volume. Está relacionado com a distância percebida; quanto maior o volume do som, mais perto supomos que esteja. Por exemplo, ao ouvirmos um diálogo entre Sr. e Sra. O'Brien no jardim, é possível perceber o ambiente em que estão, o bater dos galhos das árvores, o vento – mas são sons que estão em segundo plano, pois o diálogo é o destaque, na imagem, vemos o casal em *primeiro plano*, o que, conseqüentemente, intensifica a naturalidade do espaço e a nosso entendimento do discurso proposto. Segundo Bordwell (2013), um filme pode espantar o espectador ao explorar mudanças abruptas e extremas no volume (geralmente chamadas mudanças na *dinâmica*), como quando uma cena silenciosa é interrompida por um barulho muito alto” (BORDWELL, 2013, p. 414). Na obra, podemos ver que Malick faz o inverso na cena em que mostra a sequência do sonho do personagem Jack – no tempo presente. Os fragmentos que compõe o segmento são acompanhados por um som grave e crescente em volume; no final do quadro em que vemos um plano de uma área desértica de areia branca, o sol ao fundo como segundo plano, o corte da imagem abrupta é rompida em sincronia com o som, que revela no quadro seguinte o despertar do personagem, por uma atitude que demonstra “acordar” repentinamente. Todo o som seguinte é categorizado na adequação ao ambiente da casa, do quarto - onde o personagem e sua companheira se encontram.

Altura - as vibrações em frequências do som afetam a altura ou a maneira como se percebe as altas e baixas frequências do som. “A altura desempenha um papel útil ao nos ajudar a perceber sons distintos em um filme. Ela nos ajuda a distinguir música e discurso de ruídos” (BORDWELL, 2013 p. 414). Pela altura podemos identificar que o nível de intensidade de ruído é mais baixo do que as músicas de acompanhamento. No Universo da Criação do mundo, onde praticamente não se ouvem diálogos, é predominante a melodia que destaca a voz, o coro e os instrumentos na trilha *Lacrimosa*, mas, ao mesmo tempo, ouvimos os trovões, explosões que caracterizam a cena.

Timbre - confere-se certa qualidade tonal aos componentes harmônicos que os músicos denominam *timbre*, segundo Bordwell (2013). “Quando dizemos que a voz de alguém é anasalada ou que certo tom musical é brando, estamos nos referindo ao timbre” (BORDWELL, 2013, p. 415). O timbre é indispensável na descrição da textura ou “sensação” de um som. Por nossos apontamentos analíticos, é possível observar que as narrações *over* das personagens, são emitidas em sussurros, criam uma significação íntima, minimalista, metafórica em relação aos discursos que retratam o estado emocional da dúvida, os timbres percebidos demonstram o

estado íntimo de autoavaliação em que as personagens se encontram. O timbre também pode ajudar na articulação de porções da trilha sonora na diferenciação de instrumentos musicais entre si.

### 2.3.1. Seleção, alteração e combinação

Segundo Bordwell (2013), o som no cinema é composto por três tipos: fala, música e ruído (também chamado de *efeito sonoro*). O cineasta pode escolher a melhor imagem dentre vários planos, assim como pode escolher que trecho exato de som melhor servirá ao seu propósito.

Assim como o material filmado de fontes díspares pode ser mesclado em uma única trilha musical, o som que não foi gravado durante a filmagem pode ser acrescentado livremente. Além disso, um plano pode ser refotografado, tingido ou dividido em uma imagem composta, e um pedaço de som pode ser processado para mudar suas qualidades acústicas. E, assim como o cineasta pode ligar ou sobrepor imagens, ele também pode juntar as extremidades de quaisquer dois sons ou colocar um sobre o outro. Apesar de geralmente não termos tanta consciência da manipulação do som, a trilha sonora exige tanta escolha e controle quanto a trilha visual (BORDWELL, 2013, p. 416-17).

Podemos perceber que a obra de Malick faz uso composto dos três tipos de som mencionados por Bodwell, a fala é retratada em diálogos e narrações, a música é presente como acompanhamento tanto por composições originais para o filme - pelo compositor Alexandre Desplat -, quanto por compositores clássicos, como Bach.

Segundo Bordwell (2013), como acontece com outras técnicas cinematográficas, o som orienta a atenção do observador. Normalmente a trilha sonora é esclarecida e simplificada para que o material importante se destaque. O diálogo, como transmissor de informações da história, geralmente é gravado e reproduzido com vistas ao máximo de clareza. Falas importantes não devem ter de competir com música ou ruído de fundo. Os efeitos sonoros fornecem uma percepção geral de um ambiente realista e raramente são percebidos, se estiverem ausentes, porém, o silêncio seria uma distração. A música geralmente também se subordina ao diálogo, entrando durante pausas na conversão de efeitos.

Ao criar uma trilha sonora, então, o cineasta deve selecionar sons que desempenham uma função específica. Para isso, ele geralmente oferecerá um mundo sonoro mais claro e mais simples do que o da vida cotidiana. Normalmente, nossa percepção filtra os estímulos irrelevantes e conserva o que é mais útil em um momento específico (BORDWELL, 2013, p. 418).

Podemos perceber, em nossa leitura, que Malick escolhe certos sons e guia nossa percepção da imagem e da ação. Por exemplo, na cena em que Sra. O'Brien toma consciência de que o filho faleceu, acompanhamos a sua reação. O diretor intensifica o drama da personagem ao manipular o som ambiente e o ruído. Ao ler a notícia no telegrama, a personagem solta o papel no chão e ouvimos perfeitamente o papel cair, logo após a queda, há a inserção de um ruído de vento grave que toma conta da ambientação e, através de uma pausa em segundos, deixamos de ouvir aquele ambiente, o que perturba e intensifica a reação da personagem que, por um gesto de ansiedade e desconforto, levanta da cadeira em que está sentada, agacha no chão e se ergue em seguida, rapidamente, emitindo um forte grito de desespero. A imagem é interrompida abruptamente e vemos Sr. O'Brien num aeroporto, próximo de um avião e o som é justamente o de uma turbina, forte, grave. Na cena, o personagem está ao telefone e com um gesto para ouvir a outra pessoa na linha, leva a mão esquerda a tapar o ouvido – o gesto condiz com a atmosfera realista pois sabemos que a potência acústica de um avião sobressai aos sons ao redor. Dessa forma, Malick prioriza o efeito sonoro, sem som ambiente, sem diálogo, o ruído potencializa o incômodo da dor em relação à notícia que acabara de receber.

De acordo com Bordwell (2013), o som de um filme normalmente é reprocessado para produzir exatamente as qualidades desejadas. “Uma gravação seca do som em um espaço não reflexivo será manipulada eletronicamente para produzir o efeito desejado” (BORDWELL, 2013, p. 419). Neste sentido, guiar a atenção do observador, depende de selecionar e trabalhar sons específicos. O que indica que se depende de uma mixagem de som, em combinação com outros sons. Vemos que é importante pensar no som não como um conjunto de sons distintos, mas como uma corrente de informações auditivas que estão em andamento. Pelo autor, podemos ver que cada evento sonoro assume seu lugar em um padrão específico. “Esse padrão liga acontecimentos no tempo e os planta em qualquer dado momento” (BORDWELL, 2013, p. 419).

Pensamos então que a mixagem exerce a função de mesclar suavemente sons distintos, desempenhando assim uma uniformidade sonora à forma fílmica. Para Bordwell, a escolha e a combinação de materiais sonoros também podem criar padrões que percorrem o filme como um todo. “Podemos estudar isso mais prontamente examinando como o cineasta usa uma composição musical. Às vezes, ele seleciona trechos preexistentes de música para acompanhar as imagens” (BORDWELL, 2013, p. 423). Assim, pensando no ritmo, na melodia, harmonia e na instrumentação da música nota-se que podem afetar vigorosamente as reações emocionais do espectador em relação ao discurso fílmico da obra. Desenvolvemos um estudo de caso,

pensando em como o diretor - de acordo com suas escolhas para o processo de rupturas imagéticas na diegese, trabalha a música, não como um acompanhamento da imagem, mas como instrumento articulador como parte presente da diegese.

### 2.3.2. A música diegética em *A Árvore da Vida*

Existem diversas ferramentas de interesse para explorar a construção narrativa que se projeta na tela cinematográfica. Rick Altman (1994), em seu artigo sobre o nascimento da recepção clássica, aponta o som como um dos principais meios de fragmentação responsáveis pelo crescimento da arte como elemento de atração e, em se tratando de percepção, o coloca ainda como o aspecto de exploração analítica cinematográfica “que continua a ser o mais difícil de captar” (ALTMAN, p.41, 1994).

A música, como elemento do processo narrativo de um filme, fez parte do período de evolução do próprio cinema, especificamente na passagem do primeiro cinema ao clássico, período esse que o autor chama de o vazio dos anos dez e aponta a definição de uma série de práticas musicais, defendida por especialistas como uma campanha de padronização de som. Essa prática permitiu uma relação interpretativa entre som e imagem e, de certa forma, favoreceu o desenvolvimento da narrativa clássica.

A linguagem destes especialistas da música para cinema não é nem um pouco teórica, mas a mensagem é perfeitamente clara: fundamentada sobre uma leitura autorizada das imagens do filme, a música e os ruídos devem ser um prolongamento do trabalho da produção. Inserindo-se entre as “dobras” do filme, o acompanhamento sonoro torna-se assim parte integrante da produção (ALTMAN, p.46, 1994).

Mas, qual seria então, realmente, a razão da presença da música nos filmes, existe causa, efeito ou até mesmo estratégia que, aplicada na narrativa, evoca uma percepção no espectador? Sobre estas questões, a teórica e pesquisadora Cláudia Gorbman (1987) coloca:

No momento em que reconhecemos até que ponto a música de filme molda nossa percepção de uma narrativa, não podemos mais considerá-la incidental ou inocente. Como a iluminação, livre da explicitação verbal, a música ajusta humores e tonalidades em um filme; guia a visão do espectador tanto literal como figurativamente. Tendo vindo ao cinema para experimentar uma história, o espectador recebe muito mais do que isso, situado pelos sistemas conotativos de colocação de câmera, edição, iluminação, atuação. . . É música.<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> “The moment we recognize to what degree film music shapes our perception of a narrative, we can no longer consider it incidental or innocent. Like lighting, free of verbal explicitness, music sets moods and tonalities in a film; it guides the spectator's vision both literally and figuratively. Having come to the cinema to experience a story, the spectator receives much more than that, situated by the connotative systems of camera placement, editing, lighting, acting . . . and music” (GORBMAN, p.11, 1987). Tradução nossa.

A partir do momento em que o cinema assume as propriedades da música como um possível potencial para enriquecer suas estratégias narrativas, buscamos observar o uso da música em cena, a fim de identificá-la como um importante elemento sonoro que contribui para o discurso filmico da obra *A Árvore da Vida* (2011), de Terrence Malick.

O filme do diretor norte americano faz uso de músicas como parte presente da ação em dois momentos especificamente, ambos como parte do Universo da família - período que retrata parte da história que ocorre na década de 50. Para tal investigação, propõe-se a realização de uma análise destas respectivas sequências, partindo de estudos que tratam da música em suas funções na narrativa filmica, exposta por Cláudia Gorbman (1987) em *Unheard Melodies: Narrative Film Music* e pelo crítico e musicólogo Michel Chion (2009) em *Film, A Sound Art*.

De acordo com Cláudia Gorbman (1987), a narrativa convencional constrói uma diegese - um mundo de histórias entrelaçadas, um lugar da ação. Formas modernistas problematizam a transparência do discurso e apontam que é a narração que constrói a diegese. No caso, a música atinge um *status* especial na narrativa filmica que, segundo a autora, pode ser *diegética* (quando a origem da fonte sonora é visível), *não diegética* (quando a origem da fonte não é visível) e *meta diegética* (quando supostamente é imaginada). Muitas vezes a música cruza as fronteiras e, ao transpor esses limites, liberta o realismo estrito da imagem.

Esta facilidade em cruzar fronteiras narrativas põe a música em uma posição para libertar a imagem do realismo estrito. Como algo não muito conscientemente percebido, inibe a narrativa com valores emotivos através de códigos musicais culturais. A sinalização de uma música - misteriosa, pastoral, jazzística - sofisticada, romântica deve ser instantaneamente reconhecida como tal para funcionar.<sup>141</sup>

Dessa forma, pode-se dizer que a música permite que o espectador se envolva emocionalmente para dentro da ação narrativa e, para a autora, não é difícil perceber que a trilha sonora tem muito mais liberdades com a diegese do que com o som que retrata a imagem. Gorbman (1987) coloca que comentários *off*, *over* e *flashbacks* verbalmente narrados, por exemplo, atuam normalmente como elementos não diegéticos; já efeitos sonoros, no entanto, tendem a permanecer diegéticos (a menos que eles acompanhem também imagens não diegéticas). Segundo ela, isso acontece devido à ambiguidade de muitos sons serem apresentados fora do contexto de sua fonte e, no caso, a música seria o único elemento capaz de cruzar livremente essa linha divisória.

---

<sup>141</sup> “This ease in crossing narrational borders puts music in a position to free the image from strict realism. As something not very consciously perceived, it inilects the narrative with emotive values via cultural musical codes. A music cue's signification-eerie, pastoral, jazzy-sophisticated, romantic must be instantly recognized as such in order to work” (GORBMAN, p.4, 1987). Tradução nossa.

Uma vez que compreendemos a flexibilidade que a música desfruta com relação à diegese do filme, queremos reconhecer quantos tipos diferentes de funções ela pode ter: temporal, espástica, dramática, estrutural, denotativa, conotativa - tanto no fluxo diacrônico de um filme e em vários níveis interpretativos simultaneamente.<sup>142</sup>

A fim de investigar o uso da música exclusivamente presente na narrativa e observar as funções do elemento sonoro como parte da estrutura dramática da obra, vamos apontar as ferramentas que a autora chama de os sete princípios de composição, mixagem e edição para música de filmes clássicos, que consistem nas seguintes funções:

1. *Invisibilidade*: o aparato técnico da música não diegética, não deve ser visível. 2. *Inaudibilidade*: a música não deve ser ouvida conscientemente, ela deve ser subordinada aos veículos primários da narrativa como imagem e diálogos. Gorbman aponta algumas práticas: a) a forma musical é geralmente determinada ou subordinada à ação narrativa; b) diálogo ou som significativo, deve receber prioridade na mixagem final; c) alguns pontos na ação são melhores que outros para entrada e saída da música. 3. *Significante de emoção*: a música pode determinar climas e enfatizar emoções sugeridas na narrativa, mas é, em primeiro lugar, um significante específico de emoção. Ela pode funcionar como: a) representante do irracional – a música é associada ao irracional, foge do discurso realista dos filmes; b) representante da mulher – a mulher como objeto do bom romantismo; filmes de caráter romântico são sempre acompanhados por música; c) representante do sentimento épico – a música pode denotar uma resposta de sentimento épico, elevando a individualidade e/ou os sentimentos dos personagens para uma significância universal. 4. *Marcação Narrativa*: pode ser dividida em duas categorias: a) referencial – a música proporciona marcações referenciais e narrativas, em começos e finais de filmes, definindo gênero, tema, assim como tempo, lugar e um ponto de vista, como a subjetividade de um personagem em uma associação temática; b) conotativa - em dois casos: primeiro, a música pode servir como instrumento auxiliar de interpretação de eventos narrativos e, segundo, a música pode funcionar como instrumento de ilustração, sendo as técnicas utilizadas, *mickey-mousing* – as frases musicais sincronizadas de forma explícita com os movimentos na imagem – e, *stinger* – efeito que ilustra uma tensão dramática na narrativa. 5. *Continuidade formal e rítmica*: a música proporciona ligação entre os planos, preenche os vazios e ajuda a diminuir a descontinuidade de uma cena para outra, suavizando os cortes. 6. *Unidade*: a música pode ajudar na construção da unidade narrativa através de repetição e

---

<sup>142</sup> “Once we understand the flexibility that music enjoys with respect to the film's diegesis, we begin to recognize how many different kinds of functions it can have: temporal, spacial, dramatic, structural, denotative, connotative-both in the diachronic flow of a film and at various interpretative levels simultaneously” (GORBMAN, p.22, 1987). Tradução nossa.

variação de material musical e instrumentação. 7. *Quebrando as regras*: pode-se violar qualquer um dos princípios acima, considerando que a violação está a serviço de outros princípios.

Como segunda abordagem das funções musicais, parte-se de Michel Chion (2009), selecionando alguns tópicos de interesse para uma complementação desta proposta analítica. Segundo o teórico francês, o mais importante sobre a música é quando ela começa e quando termina, em como as pistas sonoras se encaixam na temporalidade do filme e essa relação pode se concretizar de duas formas: como expectativa para o acúmulo da ação e quando a música é mantida em seu curso até a situação da ação ser resolvida. Esse entrelaçamento no tempo estrutural que o autor aponta enquadra a música como um importante instrumento manipulador do tempo: “Antes de fornecer ressonância emocional para um filme, a música é antes de tudo uma máquina para manipular o espaço e o tempo, o que ajuda a expandir, contrair, congelar e descongelar à vontade”.<sup>143</sup>

Tratando-se da presença da música em cena, questiona-se de que fontes ela veio. E Chion simboliza em dois termos os conceitos originados de pesquisas de outros teóricos da música fílmica: *Screen Music*, como a fonte que está no tempo presente e no lugar da ação; e *Pit Music*, a fonte é emitida de um espaço-tempo que pode estar em qualquer lugar.

O autor também coloca a música como um emblema audiovisual quando envolve *Sobreposição* e *Sincronia* ao questionar: quem decide o quê? Para ele, um personagem pode desempenhar um papel determinante na estrutura narrativa: “Às vezes o personagem de um filme age através do som, em outras palavras, o dj da vida”.<sup>144</sup>

Uma outra função aqui abordada relaciona-se à interação da semântica emotiva. Nessa direção, Chion compartilha das teorias de pesquisadores dos anos de 1980, dentre eles Adorno e Eisler. O autor relaciona a música com o clima emocional de uma cena e expõe que isso ocorre de duas formas: *Redundante*, quando a música é associada à imagem e agrega um valor expressivo à ação; e *Contraponto*, quando a música pode exercer uma função complementar ou contraditória que, supostamente, enriquece o significado da cena ou o “desloca”. Essa relação é apresentada em quatro casos: 1. *Empático*, a música adere a sentimentos expressos pelos personagens; 2. *Anempático*, a música se mostra indiferente ao que ocorre na cena; 3. *Contraponto Didático*, a música permite a compreensão de uma ideia e não se presta como

---

<sup>143</sup> “Before providing emotional resonance for a film, music is first and foremost a machine for manipulating space and time, which it helps to expand, contract, freeze, and thaw at will” (CHION, p.409, 2009). Tradução nossa.

<sup>144</sup> “Sometimes a film character plays at being the cause through sound, in other words the disc jockey of life” (CHION, p.423, 2009). Tradução nossa.



forma de reforçar uma emoção; ali Chion (2009) faz um paralelo e fala de *Indiferença*, quando a música impulsiona uma leitura emotiva, particular, para dentro do próprio espectador, e não na própria música; e 4. Existem casos em que a música não se encaixa em nenhuma das categorias: não segue o personagem, não se identifica, apenas faz um acompanhamento da ação.

Como último levantamento de discussão, o autor coloca uma questão sobre o que as caixas de música ou aparatos mecânicos querem de nós e aponta a existência de casos em que se envolve a associação da música por um impulso de um personagem, algo possível de se perceber como parte da encenação presente, como observamos nas sequências a seguir.

A primeira sequência observada objetiva o jantar em família<sup>145</sup>. A música presente na cena é do compositor alemão Johannes Brahms, especificamente a melodia: 2. *Andante moderato* [*Symphony No. 4 in E minor, Op. 98*]. Composta em 1877, integra o segundo movimento de sua 4ª *Sinfonia*, uma das últimas de suas composições. O compositor faz parte da conhecida tríade da música alemã junto de Bach e Beethoven. Sua obra participa do período romântico clássico erudito ocidental, e propõe destaque de acordo com a variação de ritmo em sua instrumentação.

Antes de iniciar os apontamentos observados, é importante salientar que, durante a projeção, até o presente momento, nenhuma fonte de trilha sonora havia sido revelada, o que desperta um estranhamento visual e sonoro ao observador quando a origem da fonte se faz descoberta. Primeiramente, o quadro filmico da sequência se inicia no plano exterior da casa da família: os três filhos encaminham-se em direção à porta enquanto a mãe os espera. A sinfonia de Brahms surge durante a entrada das crianças na casa: em baixa intensidade, a sonorização dos ruídos diegéticos estão em evidência, a câmera é móvel e acompanha a ação dos personagens, o que proporciona um ritmo próximo ao da música. No quadro, a família senta à mesa e ora, o pai é o condutor da reza. A melodia se mantém em sua cronologia temporal, enquanto a imagem engloba uma pequena variação de tempo-espaco em relação à diegese filmica. Após a oração, os membros se servem dos alimentos na mesa e o pai questiona o jovem Jack sobre a realização de suas tarefas. Durante o questionamento, a câmera permeia as figuras e revela, através dos gestos do pai, uma insatisfação com a resposta do filho. É possível notar a lamentação familiar com suas expressões faciais e uma imposição de acordo com a reação do pai. Enquanto Jack se serve, há uma pausa no diálogo que evidencia as frases instrumentais da melodia, o quadro se mantém fixo na figura de Jack que, de acordo com uma mudança de ritmo instrumental da música, reage com seu físico proporcionando um reconhecimento do que se

---

<sup>145</sup> Tempo de cena na projeção: 50':04"- 52':49". Sequência 44 da estrutura filmica presente no apêndice A desta pesquisa.

ouve. O pai murmura e Jack responde com uma afirmação gestual, o que conseqüentemente afirma ao público a percepção do personagem em relação à música imersa no ambiente. Em seguida, a mãe inicia um diálogo, mas o pai a interrompe na sequência e levanta um questionamento a todos, pergunta se eles conhecem a melodia. No quadro, a música cresce em sua intensidade, se sobressai aos outros elementos e, através da montagem, dá ritmo à ação. Ao questionar os demais, o pai levanta da mesa, caminha até um toca-discos e mostra um vinil, apresentando a obra musical de Brahms. Toda a encenação acompanha o curso melódico através da montagem, a música segue em alta intensidade, a imagem mostra variações na diegese até toda a estrutura se romper, por uma perfeita sincronia entre imagem e som. No quadro, Jack entra na casa e, ao bater a porta, a melodia é interrompida bruscamente, os únicos elementos sonoros em questão fazem parte da diegese em um espaço-tempo de pós jantar. A sequência se encerra com a encenação de um questionamento do pai sobre o filho, inquirindo se este o ama.

Partindo dos conceitos de Cláudia Gorbman (1987), é possível interpretar como uma sequência que apresenta a música, primeiro, como um acompanhamento da ação, atuante de forma *não diegética* e, segundo, como responsável na mudança da ação, quando há o reconhecimento do personagem pela melodia imersa na diegese, o que pressupõe a percepção do espectador. Na encenação, a fonte é confirmada através do pai, tanto pelo questionamento do conhecimento daquela fonte, quanto por ser o responsável pelo aparelho reproduzidor musical. A música se torna naquele momento um elemento *diegético*.

De acordo com os sete princípios evidenciados pela autora, se observa que inicialmente não vemos o aparato técnico da melodia, o que diz respeito ao princípio da *invisibilidade*, porém este é desconstruído com a revelação de sua fonte. A característica de *inaudibilidade* segue o mesmo caso da *invisibilidade*: no início os elementos sonoros estão como a principal fonte; ao se ter a percepção melódica, a fonte de origem é revelada, a música se torna consciente, como parte da ação, o que não enquadra o princípio daquela. No caso de *significante de emoção*, fica evidente o envolvimento da música em relação à emoção dos personagens, primeiro, através da reação deles, de acordo com as suas percepções e, segundo, ao desempenhar um significado dominante, através da figura do pai. Sua figura é autoritária, se impõe aos outros membros, ato que também diz respeito à *marcação narrativa*. Como característica *referencial*, existe uma subjetividade através do ponto de vista do pai, pois é quem manipula toda a ação e, dessa forma, ali se inclui o *conotativo*, pois a música influencia os sentimentos dos personagens, e isto pode ser visto através de seus gestos e reações. A melodia proporciona uma ligação entre os planos, função presente na prática de *Continuidade formal e rítmica*, preenche os espaços entre os

cortes das cenas e, através de seu tempo, dá ritmo à ação. Feito que corresponde também com a função de *Unidade*, ou seja, ajuda na construção própria de uma unidade narrativa que interliga a dramatização da encenação. Por último, a música, ao transpassar do processo de *não diegético* para o *diegético*, transgride algumas funções como o de *invisibilidade* e *inaudibilidade*, o que atinge o último item proposto por Gorbman, *quebrando as regras*, fato que surpreende o espectador durante a leitura fílmica e fornece um elemento realista à cena.

Partindo para Chion (2009), é visível a importância da música de Brahms na sequência; existem nuances de acúmulo da ação com as pequenas pausas até o ato de revelar a presença da música, e ela se mantém até definir a imposição do pai como um manipulador, dominador da ação. A melodia então se enquadra, inicialmente, na função *Pit Music*, e, no decorrer da encenação, se transfere como *Screen Music*, após a revelação de sua origem. Fica claro, no início da cena, uma *sobreposição* dos elementos sonoros da diegese em relação à música de baixa intensidade, mas ao ser revelada sua origem, é ela quem predomina. Outra característica presente é o encerramento brusco, feito através de uma *sincronia* da melodia com o impulso do personagem ao fechar a porta. A respeito do clima emocional da narrativa, é possível nomear a melodia de Brahms como *redundante*, por agregar um valor expressivo na ação; o *contraponto* se forma ao exercer um complemento significativo da narrativa, relacionando a obra do compositor em seu potencial criativo, de acordo com a complexidade expressiva nas atitudes atuantes da figura paterna. A música exerce uma função *empática*, ela se relaciona com a ação, adere a um sentimento autoritário do pai, o que se relaciona com as atitudes do filho de acordo com as situações que se revelam durante todo o filme; na sequência, os demais membros da família parecem ser submissos, o que enfatiza um empoderamento do pai perante todos. Na percepção da existência de um significado implícito, se encontra de certa forma um *contraponto didático*, pois a música permite a compreensão da figura do pai como sendo um personagem 'dominante' da ação. Fato que o enquadra perfeitamente na característica de manipulador de destino, pois foi o responsável pela música no aparato técnico, foi quem agiu como um dj e que, no caso, se enquadrou como um Deus arquiteto de toda a dramatização.

A segunda observação diz respeito à reunião familiar durante uma cerimônia religiosa.<sup>146</sup> A música presente na cena é do compositor alemão Johann Sebastian Bach, especificamente: *Fugue [Tocatta and Fugue in D Minor, BWV 565]*. Composta entre 1703-1707, a melodia faz parte do período barroco clássico ocidental e propõe destaque na

---

<sup>146</sup> Tempo de cena na projeção: 58':45" - 01':01':00". Sequência 49 da estrutura fílmica presente no *Apêndice A* desta pesquisa.

complexidade de estilo em abordagem rítmica, de acordo com as notas na instrumentação organista.

O quadro fílmico se inicia com o plano no interior da casa da família, o pai entra no quarto dos filhos e os retira de suas camas. A melodia surge no mesmo quadro, de forma gradual e, no plano seguinte, já é intensa e se revela como sendo de uma fonte originada de um órgão da igreja executado pelo pai. O filho Jack observa a ação do pai, ao seu lado. A câmera é móvel e acompanha a *performance* em planos que revelam a mão e o rosto do personagem. A encenação se estende na postura do pai e na observação do filho até, gradualmente, surgirem elementos sonoros que não fazem parte da diegese. Durante a narrativa, ocorre uma mudança do espaço-tempo da diegese, no quadro surgem suscetíveis fragmentos de memória num período histórico da família, que se resumem em: no primeiro momento, o pai se encontra descontraído ao molhar os filhos enquanto rega o gramado; no segundo, Jack acorda seu pai com o bater da porta e é punido; no terceiro, o pai impõe ao filho que o gramado deve ser arrancado pela raiz; a cada fragmento apresentado, a melodia de Bach se mantém como a intensidade principal, em toda a ação os elementos sonoros estão presentes dando realismo à encenação; no quarto fragmento, enquanto a imagem mostra o pai que brinca com os filhos e a mãe os observa, surge um comentário sonoro que não faz parte da diegese, o pai discursa ao filho impondo a fragilidade da mãe e induz a necessidade de ser firme ao longo da vida; o quinto fragmento revela o pai em uma mesa de carteados e seu discurso continua com a mesma postura; o sexto e último fragmento histórico revela a diegese do discurso, enquanto caminham pela rua, próximos de casa, o pai direciona a mensagem ao filho e expõe a não realização do sonho de ter sido músico. O quadro seguinte não faz parte desses fragmentos e mostra a imagem de um deserto, um plano que sugere ser imaginário. Por fim, a narrativa rompe novamente sua estrutura dramática, retorna à sua diegese de origem: no plano, o pai continua sua *performance* no órgão; na encenação, Jack se aproxima e senta-se ao seu lado. A sequência se encerra com o surgimento de um discurso bíblico sobre Jó, já analisado, e no quadro fílmico a mãe, junto com os outros dois filhos ouvem o discurso do padre, o elemento sonoro se torna a fonte principal, enquanto a música de Bach fica inaudível.

De acordo com os conceitos de Gorbman (1987), nesta sequência, a origem da fonte é perceptível no início de seu plano, o que proporciona a melodia em sua função *diegética*, a intensidade emocional se mantém como principal elemento. Com uma ruptura da diegese, o quadro mostra os fragmentos da vida familiar. O ritmo das notas de Bach é condizente com as ações narrativas, desempenha o papel de um acompanhamento dramático. Ocorre uma mudança narrativa do espaço-tempo na ação, o fragmento histórico familiar apresentado passa a tornar a

melodia como um elemento *não diegético*. Após toda a fragmentação dramática, há um plano imaginário, a imagem do deserto, a melodia se mantém, o que possibilita desempenhar uma função também *meta diegética*. Por uma segunda ruptura estrutural, existe o retorno da diegese de origem da fonte melódica, que assume novamente a postura *diegética*, e sua função se mantém até o início do quadro seguinte, quando se torna inaudível em função da pregação religiosa.

Seguindo os sete princípios da autora, é perceptível a existência da música nos dois primeiros planos nas funções de *invisibilidade*, pois dentro do quadro não existe nenhum aparato técnico revelado na cena e a *inaudibilidade*, pois a melodia é subordinada em relação a imagem. No quadro seguinte, a música já deixa de exercer as duas funções, pois o aparato técnico e a música se tornam conscientes. A intensidade não é alterada durante as cenas de fragmentos da família, o que evidencia sua presença de forma contínua. A melodia determina um clima, porém não parece desempenhar diretamente uma função *significante de emoção*, ela faz parte da ação dramática (constância na vida daquela família) e compõe com a figura do pai que, através de seus atos, impõe normas ao filho. Nesse contexto é possível identificar uma *marcação narrativa*. Primeiro, propõe-se um *referencial* através do ponto de vista do pai, seja no ato performático com relação a música que toca, seja em suas atitudes morais e, segundo, de forma *conotativa*, ao vincular ao ato performático um instrumento que auxilia a interpretação como parte da homilia que se segue. O princípio de *continuidade formal e rítmica* se forma na ligação dos planos através do curso melódico durante a apresentação das diferentes partes da trama, o que também o faz criar uma função de *unidade*, pois constrói um laço dramático nas passagens entre o espaço-tempo dos fragmentos históricos da família. Por último, considerando o ato de transferência de melodia *diegética* a *não diegética*, pode-se identificar o princípio do *quebrando as regras*, pois o ato da música retornar à sua unidade de origem possibilita uma estrutura não convencional que, de acordo com a narrativa dramática, é a única sequência filmica que promove essa ação.

Partindo para Chion (2009), a importância da música não se enquadra como um acúmulo da ação, ela não provoca uma expectativa, mas ela se mantém de acordo com a *performance* e promove um acompanhamento durante todo fragmento histórico. Nesta sequência, a música desempenha uma função de *screen music*, pois existe a revelação de sua fonte, porém com a ruptura da diegese, ela também exerce o papel de *pit music*, ao acompanhar a ação. Fica visível a *sobreposição* da melodia como a fonte sonora principal, até o momento da diminuição de sua intensidade. Nesse caso, não existe uma *sincronia* direta com a imagem, há uma relação de ritmo entre as notas e a montagem, principalmente durante os fragmentos históricos. A música

se relaciona com o clima emocional da narrativa, primeiro de forma *redundante*, ao associar a rigidez matemática da obra de Bach com os atos expressivos e discursivos do personagem; segundo, como um *contraponto*, ao exercer um complemento significativo da ação, de forma *empática*, pois a melodia adere a expressivos sentimentos ao personagem Jack e, como se faz presente em toda a ação, promove um *contraponto didático*, pois permite a compreensão da figura do pai como um ser dominante, perceptível tanto no ato performático quanto em sua imposição nos fragmentos históricos. Essa relação também se enquadra na característica do que o autor propõe como a figura de um 'Deus' que predestina os personagens.

De uma maneira geral, *A Árvore da Vida* apresenta os conflitos existenciais vividos pelos personagens e nos permite uma leitura simbólica na personificação das figuras entre os caminhos da Natureza e da Graça, proposto no início do filme. Em sua narrativa, o diretor cria um discurso filosófico ao ilustrar a Natureza como algo selvagem, duro, violento, cruel e a Graça relacionada ao perdão, ao amor, às alegrias pueris, algo puro, doce. Em ambas as sequências analisadas, foi possível observar o uso da música como um dos recursos técnico-estilísticos que contribuem para a construção dramática na associação da figura do pai como representação da Natureza que o filme simboliza como violenta, dominadora e implacável. Ao mesmo tempo, a relação do pai com a música clássica aponta para um caráter doce da personalidade dele que, até então, não havíamos percebido.

Podemos concluir que, através dos conceitos de Cláudia Gorbman (1987), se nota que, na primeira sequência, a música presente na ação vai além de suas funções, ela transpassa de um universo não diegético para diegético e reforça a caracterização rígida da figura do pai. Na segunda sequência, a melodia transgride o espaço-tempo, de uma forma diegética, e vai a não diegética, chega a se tornar meta diegética devido à fragmentação histórica relacionada a um quadro imaginativo, permitindo que o espectador transite entre os modos diegéticos e perceba a personalidade e os sentimentos dos personagens (pai e Jack) através de seus atos.

Pelos argumentos de Michel Chion (2009) foi possível observar que as músicas proporcionam significados à narrativa. Na primeira sequência, a sinfonia de Brahms, ao percorrer as funções de *pit music* à *screen music*, objetiva a imposição do pai em relação ao filho. Emitida pelo aparato técnico, a melodia clássica erudita ocidental incorpora uma complexidade rítmica de instrumentação de origem, fica visível na encenação o conhecimento e a admiração do pai pela obra do compositor, a associação que potencializa a narrativa se firma justamente na caracterização deste ao se mostrar como uma figura árdua, dura, complexa e de personalidade ímproba, porém dominadora. Em determinado momento da cena, o personagem chega a gesticular como se fosse o regente da obra e isso só reforça a leitura de ser o condutor da ação. Essa complexidade, através de um perfil característico dominante do personagem,

também pode ser vista na segunda sequência analisada. A melodia de Bach tem sua fonte de origem explicitada através do órgão tocado pelo personagem; a música que desempenha a função de *screen music* também passa a exercer o papel de *pit music* enquanto acompanha a mostração de fragmentos da vida da família. Durante esse trajeto narrativo concretiza-se a percepção da significação musical através da complexidade do estilo aguçado pela *performance* do pai no instrumento, ao mesmo tempo em que ele se revela rígido durante diversas situações de sua vida, o que reafirma a visão do autor como um personagem que pode ser representado pela figura de um Deus – ou deste como sendo a própria Natureza, instrumentalizadora da vida dos personagens, mas que, contudo, pode ser sensível, emotiva, dada a sua percepção musical.

Assim, as teorias aqui apresentadas auxiliam na compreensão da construção cinematográfica empregada por Malick e permitem a percepção da importância do som e de suas funções na narrativa fílmica. As sequências observadas revelam que há uma tensão, um paradoxo nas escolhas musicais que corroboram para a fragmentação, o diretor utiliza as músicas como um recurso técnico-estilístico que, não só contribuem para a construção da obra, como são parte fundamental da sua criação artística, o que faz de *A Árvore da Vida* um filme que proporciona algo além da percepção musical usual no discurso cinematográfico.

### 2.3.3. Sobre as dimensões do som fílmico

Observamos do que são compostos os sons melódicos do filme e como o cineasta pode aproveitar a ampla diversidade de usos para a trilha sonora. Para Bordwell (2013), a maneira como o som se relaciona com outros elementos do filme proporciona-lhes novas dimensões.

Primeiro porque o som ocupa uma duração, ele tem um ritmo. Segundo, o som pode relacionar-se com sua fonte percebida com maior ou menor fidelidade. Terceiro, o som comunica uma percepção das condições espaciais em que ocorre. E, quarto, o som se relaciona com eventos visuais que têm lugar em um tempo específico, e essa relação dá a ele uma dimensão temporal. Essas categorias revelam que o som em um filme oferece muitas possibilidades criativas ao cineasta (BORDWELL, 2013, p. 426).

Seguindo os pensamentos de Bordwell (2013), o ritmo envolve minimamente uma *batida*, ou compasso, um tempo, ou andamento, e um padrão de acentos. No domínio do som, todas essas características, naturalmente, são mais reconhecíveis na música do filme, já que, nesta, o ritmo, o tempo e o acento são elementos composicionais básicos. Mas a fala também apresenta ritmo. “As pessoas podem ser identificadas por marcas sonoras que exibem não

apenas frequências e amplitudes características, mas também, padrões distintos de andamento e tonicidade silábica” (BORDWELL, 2013, p. 427).

Por nossa observação nos apontamentos analíticos, foi possível perceber uma padronização silábica nas narrações *over* dos personagens. Ambos apresentam um ritmo lento, e uma tonicidade relativamente fraca, em sussurros. Para Bordwell (2013), o ritmo no som e na imagem podem se envolver em uma coordenação. “Qualquer consideração dos usos rítmicos do som é complicado pelo fato de que os movimentos nas imagens também possuem ritmo, distinguido pelos mesmos princípios de compasso, andamento e acento” (BORDWELL, 2013, p. 427). O que o autor menciona é que a montagem também compõe um ritmo, por uma sucessão de planos curtos, por exemplo, ela ajuda a criar um andamento rápido da ação, ao passo que os planos que são mantidos por mais tempo, tendem assim a desacelerar o ritmo.

No caso da obra em questão, podemos perceber que, apesar da obra apresentar fragmentos diversos que ao longo do curso narrativo são inseridos como rupturas diegéticas, mesmo que seja de forma acelerada a sua aparição, muitas delas retratam uma lembrança em *flashback*, no caso da narração *over* se mantém em ritmo lento; o que permite ainda representá-la como um discurso de pensamento é o ruído ambiente em segundo plano, pois este se mantém na atmosfera fragmentária. Toda a coordenação reforça o discurso do personagem que está à deriva, em pensamento, e então, “imagina” as cenas, são fragmentos de recordação em rápidas ativações da memória. O som ali tem o poder de manter o observador na perspectiva objetiva do estado emocional do personagem. Esse quadro é o que Bordwell (2013) coloca como o ritmo e som na imagem como sendo díspares. Para o autor o cineasta também pode escolher e criar uma disparidade entre os ritmos de som, montagem e imagem. Uma das opções mais comuns é editar cenas de diálogos de maneiras que vão contra os ritmos naturais da fala.

O cineasta pode contrastar o ritmo do som e da imagem de maneiras mais perceptíveis. Por exemplo, se a fonte do som encontra-se principalmente fora de campo, o cineasta pode utilizar o comportamento das figuras na tela para criar um contrarritmo expressivo” (BORDWELL, 2013, p. 428).

Assim, o cineasta pode manipular o som independentemente das imagens, como vimos. Quando fala em finalidade sonora, Bordwell refere-se ao grau em que o som é fiel à sua fonte. Segundo ele, a fidelidade “é puramente uma questão de expectativa” (BORDWELL, 2013, p. 430). No caso das sequências observadas, é visível a fonte de emoção em relação aos objetos: o disco que é tocado no aparelho ou as teclas que são acionadas no instrumento. Da mesma forma, o ruído de sinal em bipe do elevador é plausível ao observador quando este vê a estrutura em movimento passando entre os andares. Neste caso, Bordwell (2013) aponta que recursos sonoros permitem que a narrativa também consiga profundidade subjetiva, um dado



extremamente importante para o filme de Malick. Em alguns casos, Bordwell aponta ainda que a fidelidade pode ser manipulada como uma mudança no volume. No caso, o bipe observado na cena citada, de fato indica um estado de volume superior ao que normalmente percebemos no cotidiano. Seguindo o autor, “a mudança na fidelidade funciona para sugerir um estado psicológico, um movimento da percepção exacerbada da personagem para a pura alucinação” (BORDWELL, 2013, p. 431). Neste exemplo observado, percebemos que o sinal do elevador não necessariamente reporta a cena como um todo, um estado ilusório do personagem, porém, remete ao seu pensamento, de fato - ele aparece como uma espécie de ruído, um mantra rítmico que faz lembrar a batida do coração humano que permite, ainda, que ele exerça uma função de 'volta' do espectador ao tempo presente. Como o som é ouvido duas vezes ao longo da dramaturgia, o fato do volume alto permitir que o ruído se sobressaia aos outros sons, ele permite que o observador, ao ouvi-lo pela segunda vez - no epílogo, retome, pela lembrança, o sinal (e o contexto) que havia ouvido anteriormente. Neste sentido, podemos dizer que o som tem uma dimensão especial porque vem de uma fonte e nossa *crença* sobre essa fonte tem um poderoso efeito na maneira como compreendemos o som.

#### 2.3.4. A narração das personagens em *A Árvore da Vida*

Agora que temos um maior conhecimento sobre a dimensão dos sons no filme, nos aprofundaremos nas narrações em voz *over* dos personagens, pensando em sua propagação num espaço e tempo narrativos, seguindo os pensamentos de Bordwell (2013). Ao pensar sobre a criação do som como retratação da mente de um personagem, o autor afirma:

Muitas vezes, um cineasta usa o som para representar o que uma personagem está pensando. Ouvimos a voz da personagem falando seus pensamentos apesar de seus lábios não se moverem; presume-se que as outras personagens não possam ouvir seus pensamentos. No caso, a narrativa usa o som para obter subjetividade, oferecendo-nos informações sobre o estado mental da personagem (BORDWELL, 2013, p. 439).

Observamos que a obra de Malick, por nossa percepção, trata as narrações como representações dos estados de fantasia dos personagens. Para Bordwell (2013), pensamentos pronunciados podem ser comparáveis às imagens mentais na trilha visual. Uma personagem, por exemplo, pode lembrar-se de palavras, trechos de músicas ou acontecimentos representados por efeitos sonoros e essa técnica é comparável a um *flashback* visual. Para o uso do som como representação como parte da mente do personagem, o autor aponta a seguinte distinção: Som

diegético externo, é aquele que nós, como observadores, consideramos ter uma fonte física na cena. Som diegético interno é aquele que vem de dentro da mente da personagem; é subjetivo. “Os sons não diegéticos e diegéticos internos são muitas vezes chamados de sons *over* porque eles não provêm do espaço real da cena. O som diegético interno não pode ser ouvido por outras personagens” (BORDWELL, 2013, p. 440).

Por esta perspectiva, podemos salientar que, por nossos apontamentos analíticos, os pensamentos que ouvimos são representados como fala e as palavras são parte de sua mente e não estão no ambiente objetivo. Essa forma, o autor referido enxerga como um monólogo interior, pois retrata de forma subjetiva os pensamentos.

O resultado é uma narrativa *omnisciente* que inesperadamente mergulha na subjetividade mental. Os pensamentos das personagens que encontram voz às vezes se entrelaçam tão cerradamente com o diálogo externo que criam um comentário descritivo simultâneo à ação da cena (BORDWELL, 2013, p. 440). (Grifo nosso)

Observamos que em todo o filme as narrações perpassam entre as temporalidades, por exemplo, na cena inicial, em que acompanhamos o discurso da Sra. O'Brien, o seu discurso sobre a existências dos dois caminhos tem início com sua imagem ainda criança, a sincronia entre imagem e som - como já mencionado, reforça os termos Natureza e Graça em fragmentos imagéticos representativos deste discurso. A narração da personagem se mantém enquanto esta se revela na fase adulta, casada e mãe, o que coloca sua fala *over* como artifício também de comentário, tal qual afirma Bordwell.

Vemos ao longo da diegese que os pensamentos em forma de fala divagam durante longas sequências em que, muitas delas, as personagens sequer são visíveis (*vozes over*). Esse recurso atua como se as falas flutuassem por toda a trama, contemplando um sentido como parte de um pensamento de figuras que já vivenciaram uma experiência e que, naquele momento, desempenham uma autorreflexão a respeito do vivido.

“Esses monólogos flutuantes chegam a lembrar uma narração em voz *over* mais tradicional. Essa impressão é reforçada quando o monólogo interior usa o tempo passado, como se a ação que estamos vendo na tela estivesse sendo recordada posteriormente” (BORDWELL, 2013, p. 440).

Dessa forma, se pensarmos no prólogo inicial, as primeiras palavras que ouvimos em narração em voz *over*, quando Jack (adulto) enuncia à Deus que a mãe e o irmão foram os

responsáveis por levarem-no “à Sua porta” - à Graça. De acordo com Bordwell, esse discurso pode nos indicar que o personagem está refletindo sobre algo que já vivenciou e, então, a partir deste ponto, reviverá em memória - a história em família que o observador verá pela primeira vez.

Assim, podemos observar que o som permite que o diretor represente o tempo de diversas maneiras. Isso pois o tempo representado na trilha sonora pode ou não ser o mesmo representado na imagem. Por Bordwell (2013), vimos que as relações audiovisuais mais diretas envolvem a sincronização entre imagem e som. Como observamos, a correspondência de som e imagem na projeção cria: o som sincrônico - quando ouvimos o som ao mesmo tempo em que vemos a fonte produzindo o som e o som assíncrono - quando o som e imagem estão fora de sincronia. Nesse sentido, a sincronização também se relaciona com a duração de tela ou tempo de exibição e, conseqüentemente, envolve o tempo da história e o tempo do enredo (ou da narração).

O tempo da história é composto da ordem, da duração e da frequência de todos os acontecimentos pertinentes para a narrativa, sejam eles exibidos ou não para nós. O tempo do enredo é composto da ordem, da duração e da frequência dos acontecimentos efetivamente representados no filme. O tempo do enredo nos mostra acontecimentos selecionados da história e limita-se a omitir ou apenas sugerir outros” (BORDWELL, 2013, p. 447).

Seguindo os pensamentos de Bordwell (2013), o tempo da história e o tempo do enredo podem ser manipulados pelo som de duas maneiras. Quando o som ocorre ao mesmo tempo que a imagem, em termos de acontecimentos da história, ele é som simultâneo (quando os personagens falam e ouvimos as palavras que estão ocorrendo no mesmo momento da ação do enredo e no tempo da história). Porém, é possível que o som que ouvimos ocorra na história, antes ou depois dos acontecimentos que vemos na imagem. Essa manipulação da ordem da história permite fazer com que o som se torne não simultâneo e desempenhe, assim, um *flashback* sonoro, como observado na sequência do prólogo.

Usando o som não simultâneo, o filme pode nos oferecer informações sobre acontecimentos da história sem apresentá-los visualmente. E o som não simultâneo, como o som simultâneo, pode ter uma fonte externa ou interna – isto é, uma fonte no mundo objetivo do filme ou nos domínios subjetivos da mente da personagem (BORDWELL, 2013, p. 448).

Pensando então no uso de uma ferramenta que se utiliza de diversos recursos de sonorização que perpassam entre distintas temporalidades do enredo, Bordwell (2013) afirma que o som da cena anterior pode perdurar brevemente enquanto a imagem está apresentando a

cena seguinte por uma ponte sonora. Segundo o autor “se a ponte sonora não for imediatamente identificável, ela pode surpreender ou desorientar o público” (BORDWELL, 2013, p. 449).

Contudo, através de nossos apontamentos analíticos, vemos que Malick utiliza diversos recursos que apontam maneiras pelas quais o som, muitas vezes sem percebermos, molda emocionalmente a nossa experiência fílmica, tornando-a mais intensa e íntima.

## 2.4. Montagem

De acordo com Bordwell (2013), podemos pensar na montagem como “a coordenação de um plano com o seguinte” (BORDWELL, 2013, p. 350). Segundo o autor, na produção cinematográfica, um plano é um ou mais quadros expostos em série, em uma extensão contínua do negativo fílmico. No caso, o editor de cinema geralmente escolhe o melhor plano, elimina o material não desejado e junta o plano escolhido pelo fim de um e o início do outro.

Um montador, portanto, deve montar uma grande e variada batelada de material filmado. Para facilitar essa tarefa, a maioria dos cineastas planeja a fase de montagem durante as fases de preparação e filmagem. Os planos são filmados com uma ideia de como se juntarão no final. Na filmagem ficcional, roteiros e *storyboards* ajudam a planejar a montagem, enquanto os documentaristas muitas vezes filmam já imaginando como o material será cortado” (BORDWELL, 2013, p. 352).

Seguindo os pensamentos de Bordwell (2013), as junções entre planos podem ser de diferentes tipos: podem apresentar fusões, transições e os mais variados efeitos especiais para tornar imperceptível a mudança de um plano a outro.

Em nossos apontamentos analíticos, pudemos perceber que o diretor Malick cria uma montagem não convencional em *A Árvore da Vida*, ao explorar dois universos distintos por planos fragmentados, em sua maioria – descontínuos, dentro de uma padronização estética. Observamos que na justaposição entre os quadros fílmicos, o diretor faz uso de recursos comuns como *fade-out* – ao escurecer gradualmente um quadro até que fique preto; o *fade-in* – ao clarear um quadro a partir do preto, e explora os diferentes espaços e tempos narrativos em segmentos que unem dois planos, através de puros cortes. Neste sentido, questionamos quais seriam as características estilísticas a compactuar a montagem da obra enquanto discurso fílmico. Para responder essa questão, seguimos com os estudos de Bordwell (2013) sobre montagem, pensando no desempenho da montagem de acordo com as funcionalidades que se promovem na união entre os planos.

A montagem oferece ao cineasta quatro áreas básicas de escolha de controle: relações gráficas; rítmicas; espaciais e temporais entre os planos, conforme Bordwell (2013).

#### 2.4.1. Relações gráficas entre planos

A junção entre planos em uma montagem pode estabelecer relações gráficas, os quadros podem desempenhar padrões entre claro e escuro, linha e forma, volume e profundidade, movimentos de câmera e transmitir sensações. De acordo com o *dogma* estabelecido entre o diretor e o diretor de fotografia em *A Árvore da Vida*, abordado anteriormente, podemos perceber o uso de grandes angulares, o formato dos quadros e escolhas de objetivas, o enquadramento, o contraste entre cores e os cortes nas imagens. Para Bordwell (2013), ao juntar dois planos, a montagem permite a interação por meio de similaridade e diferença, qualidades puramente pictóricas entre os dois planos.

Os quatro aspectos da *mise-en-scène* (iluminação, cenário, figurino e comportamento das figuras no espaço e no tempo) e a maioria das qualidades cinematográficas (fotografia, enquadramentos e mobilidade de câmera) fornecem, todos eles, elementos gráficos potenciais. Portanto, todo plano oferece possibilidades para a montagem puramente gráfica e todo corte cria algum tipo de relação gráfica entre dois planos (BORDWELL, 2013, p. 353).

Seguindo os pensamentos do autor, os elementos gráficos podem ser editados para a obtenção de uma continuidade suave ou para o contraste abrupto. O cineasta pode ligar planos usando similaridades gráficas construindo assim uma *correspondência gráfica*. Na obra, logo após a sequência da notificação do falecimento do filho, vemos um quadro de vitrais de uma igreja por um *plano contraplongé*. A exposição da iluminação no quadro revela o contraste do ambiente interno de uma igreja, por uma luz que incide no espaço pelos vitrais. A posição destes se assemelha com a figura de uma cadeia de DNA, espiralada, o que promove um volume e uma profundidade na composição. O que reforça isso é o movimento de câmera girando suavemente em sua rotação no próprio eixo. O plano seguinte, por um *plano de conjunto*, revela a personagem Sra. O'Brien de luto, cumprimentando o padre da igreja. No quadro, acompanhamos a ação por uma composição diferente daquela do plano anterior, porém, na imagem, vemos a personagem próxima de um vitral com as mesmas características anteriormente vistas, a iluminação segue a relação pictórica no contraste entre claro e escuro do ambiente iluminado, por uma luz incidida pelo vidro, que, por sua vez, “desenha” uma sombra no rosto claro da personagem que veste um figurino escuro, o que ainda reforça esse

contraste. Nesta cena, podemos ver que as formas, cores, a composição geral e o movimento do primeiro plano destacam a composição do plano seguinte. A junção entre os planos permite a leitura, por uma correspondência gráfica, de que o segmento religioso representa o momento de luto da mãe (pela perda do filho na ordem natural da vida: se nasce, se vive e se morre..., representada pela espiral) em uma cerimônia fúnebre.

De acordo com Bordwell (2013), “o diretor geralmente se esforçará para manter mais ou menos constantes o centro de interesse no corte e o nível de iluminação geral e para evitar choques de cor fortes de um plano para outro” (BORDWELL, 2013, p. 345), porém, o autor também coloca que a montagem não precisa ser graficamente contínua, ela pode ser descontínua através do choque de um plano para outro.

Podemos ver essa relação na sequência em que Jack, no tempo presente, desperta de seu sonho. No plano que antecede o acordar do personagem vemos, no tempo imaginário dele, o *plano geral* do espaço da área desértica de areia branca - um *travelling* em direção ao horizonte montanhoso que revela o astro sol -, repentinamente, por um *corte*, vemos o personagem, no tempo presente, levantar da cama. A passagem de um plano ao outro promove um choque ao observador, a sonorização da cena, como observamos, contribui para esse efeito, o que potencializa a reação, despertando a atenção para o quadro seguinte.

#### 2.4.2. Relações rítmicas entre planos

A montagem permite que o cineasta determine a duração de cada plano. Segundo Bordwell (2013), quando o cineasta ajusta a extensão dos planos em relação com outros planos, ele está controlando o potencial rítmico da montagem.

O ritmo cinematográfico como um todo deriva não apenas da montagem, mas também de outras técnicas cinematográficas. O cineasta se vale do movimento da *mise-en-scène*, da posição e do movimento da câmera, do ritmo do som e do contexto geral para determinar o ritmo da montagem. Contudo, o padrão das extensões dos planos contribui consideravelmente para o que reconhecemos intuitivamente como ritmo de um filme (BORDWELL, 2013, p. 358).

Pensando na sequência que remete ao sonho do personagem Jack, observamos que Malick cria um momento enfatizado, acentuado por uma relação rítmica de aceleração gradual entre os planos. Nas primeiras imagens abstratas, a extensão dos planos segue um ritmo lento, o plano se funde a outro e a deformidade da imagem passa gradualmente a acelerar, até vermos, no plano seguinte, o quadro de uma rodovia com a rotação ainda mais acelerada, a ponto de

deformar os pontos de luzes dos carros e postes presentes no local. As durações dos planos, em relação aos cortes entre os primeiros quadros, agora, são mais curtos em sua extensão. Esse fator intensifica o ritmo mais acelerado de quando se iniciou o primeiro plano da cena. Essa relação entre os quadros filmicos, junto da trilha que também é crescente em entonação, contribui para a ruptura da sequência, ao promover o choque de mudança de atmosfera ao observador quando, na cena seguinte, “desperta-se” do sonho visto, junto com o personagem.

A duração de um plano também pode ser usada para desacentuar uma ação. Continuando com a cena do despertar, ao vermos o personagem acordado, o seu gesto inicial é tentar se levantar da cama, passam-se poucos segundos e o personagem deita-se novamente. Sua atitude se mostra como se fosse necessário um momento para retomar a consciência. Dessa forma, a extensão do plano é justamente maior em comparação aos quadros anteriores, e essa prática permite desacelerar o observador do ritmo acelerado anteriormente, o que deve aproximar o público do estado em que o personagem se encontra.

A montagem vista neste exemplo vai de encontro ao que Bordwell (2013) afirma: “O cineasta pode também criar um ritmo dinâmico. Planos de duração crescente podem diminuir o ritmo, enquanto planos sucessivamente mais curtos podem acelerá-lo” (BORDWELL, 2013, p. 358). O espectador pode sentir a mudança de andamento da sequência devido a durações mutáveis dos planos.

Em geral, ao controlar o ritmo da montagem, o cineasta controla a quantidade de tempo que temos para captar e refletir sobre o que vemos. Uma série de planos rápidos por exemplo, deixa-nos pouco tempo para pensar sobre o que estamos vendo (BORDWELL, 2013, p. 359).

Podemos perceber, que na obra *A Árvore da Vida*, Malick faz também uma diferenciação entre os universos em relação a extensão dos planos. Observamos que no Universo familiar os acontecimentos nos segmentos são mais ritmados, mostram uma fragmentação de planos de curta duração. Já no Universo da criação do mundo, o diretor apresenta uma duração mais longa entre os planos, permitindo ao observador um tempo maior para assimilação de ideias e reflexão.

#### 2.4.3. Relações espaciais entre planos

Além de controlar os elementos gráficos e o ritmo, a montagem também serve para construir o espaço fílmico. Segundo Bordwell (2013) “a montagem permite ao cineasta justapor

quaisquer dois pontos no espaço e, assim, sugerir algum tipo de relação entre eles” (BORDWELL, 2013, p. 360).

Em nosso objeto de estudo, Malick cria a relação espacial de seus universos de forma fragmentária. Pensando primeiramente no Universo familiar, na cena em que seguimos Sra. O’Brien em seu momento de luto, o quadro acompanha a personagem caminhando pelo corredor no interior de sua casa. Vemos rapidamente dois fragmentos: um quarto vazio, arrumado - contendo um violão e imagens de materiais de desenho. A princípio nos parecem planos aleatórios, porém são significativos ao longo de todo filme pois constroem o espaço do personagem – os quadros se referem às características de R.L., vemos o personagem tocando violão num plano logo em seguida e ao longo do filme podemos ver R.L. usando os materiais de desenho. Apesar de serem fragmentos descontínuos no momento em que aparecem, eles permitem a construção de um espaço fílmico que é associado ao personagem falecido. Da mesma forma acontece com o Universo da criação do mundo. No curso narrativo vemos de forma cronológica todo o segmento de criação, formação e evolução dos seres e, como parte do epílogo, esse universo cósmico é retomado.

Essa construção de um todo espacial fez parte dos estudos da história do cinema soviético. De acordo com Bordwell (2013), durante os anos 1920, Lev Kuleshov conduziu experimentos formais montando planos com elementos dramáticos separados. O mais famoso desses experimentos envolvia o corte de planos neutros do rosto de um ator e a junção com outros planos (relatados como planos de sopa, cenas naturais, uma mulher morta e um bebê). O resultado foi que o público imediatamente supôs que a expressão do ator mudava e que o ator reagia em relação aos elementos presentes contiguamente a ele.

Apesar de cineastas terem usado tais cortes antes do trabalho de Kuleshov, os estudiosos do cinema dão o nome de *efeito kuleshov* a qualquer série de planos que, *na ausência de um establishing shot*,<sup>147</sup> impele o espectador a inferir um todo espacial com base na visão de apenas porções do espaço (BORDWELL, 2013, p. 361).

Neste sentido, podemos observar que Malick não utiliza planos de *establishing shot*, ou seja, o observador identifica fragmentos de espaços descontínuos e os reorganiza na própria memória, construindo assim um espaço fílmico de dois universos observados em constante diálogo e em extensão.

---

<sup>147</sup> “Plano normalmente envolvendo um enquadramento distante, que mostra as relações espaciais entre figuras, objetos e locais importantes numa cena” (BORDWELL, 2013, p. 745).



#### 2.4.4. Relações temporais entre planos

Assim como outras técnicas observadas, a montagem pode controlar o tempo da ação denotada no filme. Para Bordwell (2013), em um filme narrativo “a montagem geralmente contribui para a manipulação do tempo da história do enredo” (BORDWELL, 2013, p. 362).

Segundo o autor, como vimos, existem três áreas que orientam o espectador a construir o tempo da história: ordem, duração e frequência. Primeiro, existe uma ordem de apresentação dos acontecimentos. No caso de *A Árvore da vida*, podemos perceber que os acontecimentos no Universo familiar seguem uma ordem não cronológica, já o Universo da Criação do mundo mostra eventos numa ordem sequencial.

De acordo com Bordwell (2013), o diretor pode controlar a sucessão temporal pela montagem. Essa manipulação de acontecimentos, pode levar mudanças na relação entre história e enredo. “Estamos mais familiarizados com manipulações desse tipo em *flashbacks*, que apresentam um ou mais planos fora da sua ordem presumida” (BORDWELL, 2013, p. 362). No caso da obra em questão, na cena em que Jack acende a vela no castiçal azul, a função de *flashback* atua para que seja revelada uma informação de confirmação a respeito do telegrama recebido pela mãe. O personagem que observa o objeto - a vela acesa - anuncia pela narração em voz *over*: “Eu vejo o meu irmão ...”. Passamos então a revisitar, junto do personagem, momentos históricos de sua vida na infância com o irmão - até aquele momento não sabíamos de fato quem era o personagem ou o que realmente havia acontecido a ele. Era apenas uma dedução, mas, nas últimas cenas, Jack menciona que o irmão morrera aos 19 anos.

Da mesma forma, a obra também utiliza o *flashforward* reordenando o observador - do tempo presente, para o futuro. Podemos ver em uma das cenas do tempo no imaginário do personagem Jack, no segmento em que vemos uma área desértica de um beira-mar e a figura do irmão em um espaço de areia e ouvimos sua narração *over*: “Me encontre”. Esse fragmento só será reordenado no epílogo, logo que vemos Jack chegando a beira-mar e observando o irmão – na mesma situação vista no *flashforward*, ou seja, o personagem cumpriu o objetivo imposto pelo irmão, Jack o encontra no epílogo. Para Bordwell (2013), os cineastas podem usar o recurso de *flashforwards* para *atizar* o espectador com vislumbres do final da ação da história pois, “criam a sensação de uma narrativa com poderosa amplitude no que se refere ao conhecimento da história” (BORDWELL, 2013, p. 363).

O autor também coloca que a montagem oferece ao cineasta maneiras de alterar a duração dos acontecimentos pela montagem elíptica. Em nossos apontamentos analíticos,

podemos perceber que Malick faz uso recorrente dessa ferramenta. Bordwell (2013) afirma que o cineasta pode criar uma elipse usando um *cutaway*: corte com um plano de outro acontecimento, em outra parte, que não durará tanto quanto a ação elidida” (BORDWELL, 2013, p. 364). Isso acontece na primeira sequência do Universo Familiar quando vemos pela primeira vez a Sra. O’Brien em sua fase adulta. Primeiro a personagem está sentada em um balanço, em frente da casa e observa os três filhos se aproximando, na sequência mostra um outro momento da ação, agora o filho senta no balanço e, na sequência, uma nova situação é vista, a personagem agora com outra vestimenta leva os alimentos à mesa. Em seguida, na próxima cena ocorre uma nova situação, a família está no jardim, com novas vestimentas, e todos brincam. Podemos ver que o diretor omite alguns tempos entre cortes, em cada uma destas três situações, e revela micro situações, com durações menores entre as demais.

Da mesma forma, também é possível expandir o tempo da história. Para Bordwell (2013), “se a ação do fim de um plano é repetida parcialmente no início do plano seguinte, temos uma montagem sobreposta” (BORDWELL, 2013, p. 364). Isso faz com que se prolongue a ação, esticando-a para além de sua duração. Podemos ver que Malick faz essa extensão de duas formas: primeiro, na cena em que ocorre o sonho do personagem, vemos o plano de rotação acelerado de uma rodovia, o mesmo plano se repete; segundo, no epílogo, a sequência em que vemos Sra. O’Brien se despedir do filho, seu gesto com as mãos de entrega do filho à Deus, se repete. Em ambos os casos, vemos que se trata de um prolongamento da ação.

Portanto vemos, por Bordwell (2013), que os elementos gráficos, o ritmo, o espaço e o tempo oferecem ao cineasta possibilidades criativas ilimitadas. Segundo o mesmo autor:

A maioria dos filmes que vemos faz uso de um conjunto mais estrito de possibilidades de montagem – tão estrito que, na verdade, podemos falar de um estilo de montagem dominante ao longo de toda a história do cinema. É a chamada montagem em continuidade (BORDWELL, 2013, p. 366).

Seguindo ainda Bordwell (2013), quando os cineastas começaram a usar a montagem em torno de 1900-1910, eles buscavam ordenar seus planos de modo a contar uma história com coerência e clareza, por uma montagem sustentada por estratégias de cinematografia e *mise-en-scène* para assegurar uma continuidade narrativa. O propósito básico do sistema de continuidade sempre foi permitir que espaço, tempo e ação fluam ao longo de uma série de planos. Primeiro, as qualidades gráficas são geralmente mantidas de forma mais ou menos contínua de plano para plano; figuras equilibradas, dispostas simetricamente no quadro; tonalidade geral de iluminação constante e a ação ocupando a zona central da tela. Segundo, o

ritmo do corte geralmente é dependente da distância da câmera no plano, os planos de conjunto aparecem na tela por mais tempo do que os planos médios, que, conseqüentemente, aparecem mais tempo do que os primeiros planos - a suposição é de que o espectador necessita de mais tempo para absorver os planos que contenham mais detalhes. Contudo, o autor aponta que “como o estilo de continuidade busca apresentar uma história, é principalmente pelo manejo do espaço e do tempo que a montagem promove a continuidade narrativa” (BORDWELL, 2013, p. 367).

De acordo com nossos apontamentos analíticos, observamos que o diretor Terrence Malick não faz o uso de uma montagem em continuidade em sua obra, porém, é possível perceber em algumas sequências a presença de uma característica de continuidade espacial, a regra dos 180°. <sup>148</sup> No caso, o espaço de uma cena é construído num eixo de ação. Pensando em uma conversa entre duas pessoas, se imagina uma linha de centro entre as duas figuras, esse eixo determina um meio círculo, ou uma área de 180°, onde a câmera pode ser colocada para apresentar a ação. “Conseqüentemente, o cineasta planejará, filmará e montará os planos de modo a respeitar essa linha de centro. O trabalho de câmera e a *mise-en-scène* em cada plano serão manipulados para estabelecer e reiterar o espaço de 180°” (BORDWELL, 2013, p. 367).

Na sequência em que ocorre o diálogo entre Sra. O’Brien e a avó de R.L., percebemos que Malick utiliza a regra dos 180°. A figura da avó aparece em *primeiro plano*, ela está composta no quadro, ocupando mais o espaço da esquerda do que da direita, ela olha para baixo e durante sua fala, olha para frente, com a direção do olhar para a direita. No contra plano, vemos um primeiro plano da Sra. O’Brien, composta ocupando mais o lado esquerdo do quadro, o que corresponde e respeita a regra de composição de continuidade. Sra. O’Brien, em lágrimas, olha para o chão e, em poucos segundos, direciona o olhar para a esquerda do quadro, interagindo com a personagem que direciona palavras a ela. Dessa forma, percebemos que Malick, em alguns segmentos de sua obra, respeita o *raccord de olhar*. <sup>149</sup>

Bordwell (2013) coloca que o estilo da continuidade usa a dimensão temporal da montagem, primariamente para fins narrativos. Pelo conhecimento anterior, o espectador espera que a montagem apresente os acontecimentos da história em ordem cronológica, com apenas um reordenamento ocasional por meio de *flashback*. O espectador então espera que a montagem respeite a frequência dos eventos da história e pressupõe que as ações irrelevantes para a causalidade da história sejam omitidas ou, pelo menos, abreviadas por elipses judiciosas.

---

<sup>148</sup>Para uma discussão mais profunda sobre a regra dos 180°, ver o livro *A arte do cinema: uma introdução* (Campinas: Editora Unicamp, 2013, p. 368 e 369), de David Bordwell.

<sup>149</sup> Para um aprofundamento sobre a importância da direção do olhar, ver: [www.davidbordwell.net/blog/?p=3518](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=3518)

“Todas essas expectativas permitem que o espectador acompanhe a história com o mínimo esforço” (BORDWELL, 2013, p. 392).

Por nossa percepção nos apontamentos analíticos, observamos que Malick subverte então esse estilo da continuidade que o autor avalia, rompe os acontecimentos da história, surpreende o espectador com uma ordenação criativa, própria, realizada por descontinuidade espacial e temporal. Nessas condições, questionamos como então é possível contar uma história sem aderir às regras de continuidade clássicas?

No caso de *A Árvore da Vida*, Malick viola as convenções da continuidade espacial, temporal e gráfica por meio do uso sistemático do *jump cut*, por um falso *raccord*, por saltos. De acordo com Bordwell (2013) o significado primário da designação é “quando dois planos do mesmo tema são unidos, mas não são suficientemente diferentes em distância e ângulo de câmera, haverá um salto perceptível na tela” (BORDWELL, 2013, p. 395). Vemos que esse recurso é recorrente na obra, e é mais perceptível no Universo familiar, que ordena uma temporalidade em eventos não cronológicos entre passado, presente e imaginário. Uma segunda característica encontrada na montagem da obra são os cortes elípticos, o que difere de *jump cut* - que mostra a ação a partir de um único ângulo -, no caso dos cortes elípticos, a justaposição entre os planos comunica a passagem de tempo mostrando as figuras em diferentes posições e espaços, este recurso já é mais perceptível no universo da criação do mundo. Uma terceira violação de continuidade presente na obra é que Malick faz uso de fragmentos isolados, pelo recurso de inserção diegética. Segundo Bordwell (2013), “o cineasta corta da cena para um plano metafórico ou simbólico que não faz parte do espaço e do tempo da narrativa” (BORDWELL, 2013, p. 396). O diretor, junto dos segmentos em *jump cuts* e dos cortes elípticos, insere planos significativos que desempenham funções metafóricas, de criação de analogias no discurso fílmico.

Seguindo os estudos de Bordwell (2013) e por nossas observações discutidas no capítulo 1 desta pesquisa, na condição de inserções não diegéticas, o autor afirma que “provenientes de fora do universo ficcional, esses planos constroem comentários recorrentes, muitas vezes irônicos, sobre a ação, e impelem o espectador a buscar significados implícitos” (BORDWELL, 2013, p. 396-397). O autor ainda reforça que os públicos modernos se acostumaram com cenas interrompidas por breves *flashbacks* e que alguns cineastas criam uma incerteza ainda maior, inserindo um plano que pode ou não estar fora da ordem da história. Pensando que a montagem pode manipular a ordem e a frequência, o autor coloca que “tal manipulação da montagem bloqueia nossas expectativas normais a respeito da ação da história e nos obriga a *nos*

*concentrarmos no próprio processo de compor a narrativa do filme”* (BORDWELL, 2013, p. 398). (Grifo nosso).

Vimos que a montagem pode tomar liberdades com a duração da história. Sabemos que a continuidade visa ir completando os segmentos narrativos e a elipse propõe as maneiras mais comuns de expressão de expansão - do esticar um momento e fazer o tempo de exibição parecer maior do que o tempo da história. Seguindo os estudos de Bordwell (2013), os cineastas descobriram maneiras criativas de retrabalhar preceitos básicos do sistema de continuidade propondo *raccord* de movimento, que sugere fortemente que o tempo continua para além do corte. No epílogo da obra isso ocorre na cena em que vemos o personagem Jack, imerso na casa de sua infância, materializada no seu tempo imaginário: observar a mãe que se despedida do irmão R.L., o comportamento da Sra. O’Brien ao gesticular as mãos num gesto de “entrega” do filho à Deus, se repete em dois *primeiros planos*. Através deste recurso, o diretor prolonga a ação dramática, potencializando sua significação dentro do discurso fílmico.

Algumas discontinuidades de ordem, duração e frequência podem tornar-se perfeitamente inteligíveis em um contexto narrativo. Por outro lado, com o *jump cut*, a inserção não diegética e o corte incoerente na ação, os deslocamentos temporais também podem se afastar inteiramente das noções tradicionais de história e criar relações ambíguas entre planos (BORDWELL, 2013, p. 399).

Dessa forma, podemos observar que Malick cria uma obra que exige interligação dos segmentos por parte do público e reflexão posterior e vai além da apresentação linear dos acontecimentos da história, ao fazer o público *montar* os acontecimentos observados pela própria experiência fílmica.

Pensando na obra, especificamente nas características dos recursos técnicos empregados na montagem, percebemos que os segmentos são justapostos por uma espacialidade criada em *jump cut*, as temporalidades exploradas nos universos são ordenadas por cortes elípticos, e junto destes recursos o diretor insere planos significativos, metafóricos e simbólicos que, principalmente por meio da analogia, tornam possível ao observador compreender e reordenar os acontecimentos da dramaturgia.

O estilo fílmico interage com o sistema formal: num filme narrativo, as técnicas podem funcionar para dar progressão à cadeia de causa e efeito, criar paralelos, manipular as relações entre história e enredo, ou manter o fluxo de informações da narrativa. Mas alguns usos da técnica fílmica podem chamar a atenção para os padrões de estilo (BORDWELL, 2013, p. 203).

Por fim, de acordo com Bordwell (2013), vemos que através da *mise-en-scène*; da cinematografia; do emprego do som e da montagem percebidos em *A Árvore da Vida*, o diretor Terrence Malick desenvolve uma descontinuidade *espácio temporal* muito particular, contribuindo assim com modificações na ordem do discurso cinematográfico convencional, através de um filme que configura sua marca estilística pessoal.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por nossa pesquisa observamos que a obra *A Árvore da Vida* é um filme que nos leva a procurar interrelações temáticas. Através dos conceitos apontados pelo teórico Bordwell (2013), foi possível investigar a os modos pelos quais o filme relaciona seus elementos pela ferramenta narrativa em *teia da vida*, tal qual é mencionada por aquele autor. Percebemos que a obra do diretor Terrence Malick propõe seu enredo criando um *paralelismo* ao traçar os caminhos da Natureza e da Graça na história do filme. Vimos que isso impulsiona o desenvolvimento entre ações das duas linhas da história na dramaturgia. Interpretamos que a primeira parte, a qual denominamos Universo familiar, corresponde a um estado que identificamos como micro, particular, apresentando elementos mínimos oriundos do que é próprio da natureza humana. Isso é possível devido à relação familiar observada, o modo como os integrantes lidam com as situações de suas vidas. Foi possível identificar através das imagens e do som que, em grande parte da história, o curso segue principalmente pelo ponto de vista do personagem Jack O'Brien, o filho mais velho do casal. Já a segunda parte do enredo, a qual chamamos de Universo da criação do mundo, corresponde a um estado que identificamos como macro, amplo, em que os elementos narrados fazem parte de algo de que somente a Natureza e seu criador, o Deus bíblico (no caso desse filme) teriam conhecimento.

Apesar de o filme apresentar unidades em temporalidades distintas, as narrações dos personagens, os efeitos sonoros não diegéticos, a cinematografia e a montagem, em especial, vão nos permitindo interligar os elementos da narrativa, mesmo que se apresente um ou outro ato em descontinuidade, seja ele apenas distinto do que o antecede ou de caráter enigmático, pois isso reforça a existência de uma unidade na fragmentação, no descontínuo, o que funda e diferencia a poética do diretor. Desse modo, vemos na obra que o Universo familiar traz o questionamento sobre Deus, a finitude e a imprevisibilidade da vida. No Universo da criação do mundo, ao contrário, vemos a formação da resposta aos questionamentos humanos, através do desenvolvimento da formação do planeta e a evolução dos seres, destacando assim, a própria

vida e seu movimento contínuo, na valorização e compreensão do ritmo regente dos seres vivos. No caso, destacamos na obra a própria Graça proposta no filme, pois nos aponta uma subjetividade aplicada pelo diretor à uma crença em Deus, uma fé religiosa em que perpetua por uma soma das habilidades que somente o ser humano é capaz de atingir através de sua capacidade sensorial intelectual. Ou seja, além dos sentidos, o homem obtém-se da imaginação, da consciência, da memória e o inconsciente, das paixões, do desejo que o regem e que proporcionam a ele, perceber, sentir, inferir, experienciar. Por essa direção, o homem passa a criar objetos estéticos, ideologias para além das religiões, que deem respostas ao que vive, sente e pensa. Malick parece expressar em seu discurso fílmico a necessidade que o homem tem de entender o próprio eu, numa jornada que envolve o mistério paradoxal existente entre a vida e a morte, como menciona a própria produtora de *A Árvore da Vida*, Sarah Green aos autores Hinterman e Villa (2015).

Uma grande lição de vida para mim foi aceitar o paradoxo, que acredito ser fundamental para a natureza e para a experiência humana. Um paradoxo que particularmente ressoa para mim em *A Árvore da Vida* é o da morte e sua relação com a vida. Um nível desse pensamento envolve a compreensão de que a vida e a morte são dois lados da mesma moeda, e outra - que veio até mim enquanto eu estava lendo o roteiro de Terry - é a ideia de que a morte é mais do que isso, morte ou ameaça de morte. A morte é talvez o que nos forçou a evoluir e continua a fazê-lo e, portanto, é uma poderosa força vital. De particular deleite para mim quando assisti *A Árvore da Vida*, foi a conexão que senti ao mistério: o mistério do mundo através dos olhos de uma criança; o mistério da vida e da morte e do espírito. Eu não entendo essas coisas, mas eu as agradeço e as celebro e, às vezes, posso vivenciá-las de todo o coração. *A Árvore* [filme] me trouxe para aquele lugar visceral e experiencial.<sup>150</sup>

Dessa forma, pensando como um último ponto de discussão nesta pesquisa, refletindo sobre o discurso obtido pela experiência fílmica, observamos que a noção de uma linha narrativa de continuidade com começo, meio e fim enquanto estrutura linear clássica, não se aplica ao modo criativo de Malick neste filme em questão. Percebemos que a obra formaliza uma dramaturgia em descontinuidade e apresenta uma identidade visual que segue um padrão estético formulado por regras de composição particulares estabelecidas pelo diretor e o diretor de fotografia.

---

<sup>150</sup> “*A big life lesson for me has been to accept paradox, which I believe to be fundamental to nature and to human experience. A paradox that particularly resonates for me in *The Tree of Life* is that of death and its relationship to life. One level of this thinking involves the understanding that life and death are two sides of the same coin, and another – one that came to me as I was reading Terry’s screenplay – is the idea that death is more than that, death or the threat of death is maybe what forced us to evolve, and continues to do so, and thus is a powerful life force. Of particular delight to me when watching *The Tree of Life* was the connection I felt to mystery: the mystery of the world through a child’s eyes; the mystery of life and death and spirit. I don’t understand these things but I appreciate them and celebrate them, and sometimes am able to experience them wholeheartedly. *Tree* brought me to that visceral, experiential place” (HINTERMANN e VILLA apud Green, 2015, p. 306). Tradução nossa.*

Esse estilo visual encontrado na obra é possível de ser aproximado ao colocado por Bordwell (1985) no livro *Narration in The Fiction Film*, no qual o conceito de “narração paramétrica”, do termo “parâmetro” - discutido por Noël Burch (1973), em *Práxis do cinema*, é derivado. “É que pensamos que no cinema se trata essencialmente da mesma noção: as estruturas parecem quase sempre apresentar-se sob um aspecto dialético, quer dizer, sob a forma de um parâmetro evoluindo entre um ou vários pares de pólos bem definidos” (BURCH, 1973, p. 83). No caso, Bordwell (1985) define a narração no filme ficcional como sendo “o processo pelo qual o *syuzhet* e o estilo interagem no decorrer da apresentação e canalização da construção da fábula pelo próprio espectador”.<sup>151</sup> Observamos que o diretor, em seus parâmetros técnicos (iluminação, distância focal da lente, posições da câmera, duração do plano) estabelece uma interação entre os elementos, possível de se identificar em uma articulação fragmentária, dada sua montagem em descontinuidade. Seguindo os pensamentos de Cortázar (1999), vemos na obra uma narrativa construída por meio da analogia, por justaposição e por contraste, e essa ruptura e 'dilatação' das unidades do discurso acabaram por implicar uma lógica discursiva não linear: uma analógica.

Nesse sentido, podemos também compreender o discurso fílmico de Malick pensando na relação entre os elementos por correspondência, seguindo o teórico e pesquisador cinematográfico Vicent Amiel (2007), que coloca em seu livro *A estética da montagem*, a seguinte afirmação:

*Correspondência: ecos formais valorizados pela montagem, mas cuja experiência não se esgota na sensação. Esta poderia ser a definição dessa colagem à distância que, de longe, cria efeitos sensíveis que provocam eles mesmos relações de significação. Os sentidos engrenam a substituição, que por sua vez produz Sentido” (AMIEL, 2007, p. 80).*

Por nossa percepção, podemos ver em nosso objeto de estudo que as imagens e sons associam-se ao sabor das reflexões, cruzam-se pela montagem. Realçam a descontinuidade dos ambientes, da atmosfera da diegese natural dos universos explorados, através dos fragmentos dos quadros, para tentar caminhar numa unidade que não reside na matéria utilizada, mas no olhar que lhe é dedicado. Um olhar que se deve à subjetividade, em primeiro lugar.

A montagem deixa então de ser uma ferramenta, um artifício de apresentação: ela torna-se o próprio princípio de revelação, a única figura possível de uma verdade que a estabilidade da imagem única não sabe exprimir.

---

<sup>151</sup> “*In the fiction film, narration is the process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the fabula*” (BORDWELL, 1985, p. 53). Tradução nossa.



Poética, a montagem, quando molda assim uma forma de ver inusitada, como o faria um conceito novo com pensamento. Ou mais exatamente quando cristaliza em algumas imagens essa forma de ver, de tal modo que possamos reproduzir essa experiência, e refleti-la. É também isso, a força estética: oferecer os meios da designação (AMIEL, 2007, p. 89).

Segundo Mark Yoshikawa, um dos montadores de *A Árvore da Vida* - através dos autores Hintermann e Villa (2015), toda a edição da obra foi conduzida pela própria câmera, tentando fazer o corte na própria ação ao tentar registrar, de forma naturalista, capturando a própria vida.

Tudo isso veio de Terry [Malick - diretor], Chivo [Lubezki - diretor de fotografia] e Joerg [Widmer - cameraman de segunda unidade] sempre querendo capturar a vida. Eles nunca sabiam para onde estavam indo: era tudo iluminação natural, era livre, 360 graus para que eles pudessem filmar em qualquer direção que quisessem. Eu ouvi o Chivo dizer uma vez que o roteiro foi escrito como uma ficção, mas depois eles filmaram como não-ficção, como um documentário, e então na edição nós tivemos que transformá-lo em ficção novamente. Então isso nos forçou, e ficamos felizes em fazê-lo, a usar uma abordagem semelhante, porque Terry queria estender o método de edição em: pegar as coisas por acaso. E as coisas seriam muito mais fugazes, não tendo o luxo de ir para um close-up ou uma tomada oposta quando queríamos uma, ou ainda um plano mais extenso especificamente. Nós nunca registramos uma cena de uma mesma maneira, nós seguíamos a ação. Tínhamos que cortá-lo [o plano fílmico] mais como um documentário, você não conseguia pensar de antemão como se faz normalmente durante uma edição. Você só tinha que reagir e foi como se estivéssemos no set; eles [Malick, Chivo e Joerg] estavam apenas filmando e capturando coisas como lá estavam, e na sala de edição nós apenas experimentávamos dois planos, utilizamos apenas dois quadros e os justapomos. Nós nunca pensávamos se juntos esses quadros funcionariam, seguíamos o mesmo método de estilo: estávamos tentando fazer o que Chivo e Joerg estavam fazendo no set.<sup>152</sup>

Nesse sentido, refletimos sobre o fazer criativo do diretor que, por sua construção, seleção e ordenação do espaço fílmico narrativo, nos parece ir além de uma intencionalidade consciente, explícita, permitindo a leitura ou a *performance* de um *inconsciente estético*, fazendo uso aqui do conceito de Rancière (2009). Jacques Rancière aponta que no regime representativo da arte literária, legitimada a elaboração aristotélica da *mimesis* no emblema da

---

<sup>152</sup> “All this came from Terry, Chivo and Joerg always wanting to capture life. They would never know where they were going to: it was all natural lighting, it would be free, it was 360 degrees so they could shoot in whatever direction they wanted. I heard Chivo say once that the script was written as a fiction, but then they shot it as non-fiction, as a documentary, and then in the editing we had to make it into fiction again. So that forced us, and we were happy to do it, to use a similar approach, because Terry wanted to extend the method to the editing: to catch things by chance. And things would be a lot more fleeting, not having the luxury of going to a close-up or a reverse shot when we wanted one, or a wide shot specifically. We never had to take a shot in the same way, following an action. You had to cut it more like a documentary, you couldn't think it out beforehand, like you normally do while editing. You just had to react and that was a lot like it was on set; they were just shooting and catching things as they were and in the editing room we would just experiment with two shots, just throw two shots together and juxtapose them. We never thought that they would go together to see if it would work, it was like the same sort of style: we were trying to do what Chivo and Joerg were doing on set” (HINTERMANN e VILLA *apud* Yoshikawa, 2015, p. 358). Tradução nossa.

tragédia clássica, havia certa ideia de poema como disposição ordenada de ações, tendendo para sua resolução através do confronto de personagens que perseguiram fins conflitantes e que manifestavam em sua fala suas vontades e sentimentos segundo todo um sistema de conveniências. Tal sistema mantinha o saber sob o domínio da história e o visível sob o domínio da palavra, numa relação de contenção mútua do visível e do dizível. É essa ordem que o Édipo romântico vem romper, o herói de um pensamento que não sabe o que sabe, quer o que não quer, age padecendo e fala por seu mutismo.

Se Édipo – arrastando atrás de si o cortejo dos grandes heróis edipianos - está no centro da elaboração freudiana, é porque ele é o emblema desse regime da arte que identifica as coisas da arte como coisas do pensamento, enquanto testemunhos de um pensamento imanente a seu outro e habitado por seu outro, escrito em toda parte na linguagem dos signos sensíveis e dissimulado em seu âmago obscuro (RANCIÈRE, 2009, p. 49-50).

Em *A Árvore da Vida*, observamos que o diretor cria com as narrações em voz *over* uma retratação dos pensamentos dos personagens. Jack, o protagonista da história, parece atuar dentro deste aspecto pontuado por Rancière, num regime conflitante em questionamentos reflexivos representados por um onirismo estético. O espaço/ tempo no imaginário presente na obra é materializado sob a ótica do protagonista. Seus questionamentos, pensamentos, memória e reflexões são apresentados de forma simbólica, promovidos pela fantasia, pela imaginação e pelo sonho, características estas isomorfas àquelas abordadas por André Breton (1924) em seu manifesto surrealista.

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (BRETON, 1924, p.12).

Compreendemos que o manifesto do Surrealismo de Breton prega a liberdade artística, fundamentada no inconsciente humano e na organização de elementos significativos a uma representação do pensamento humano. O movimento surrealista valorizou a elaboração onírica. Pensando no processo criativo, o artista parece querer reproduzir a obscuridade da mente, sem a presença de um raciocínio lógico. Por tratar do funcionamento do pensamento humano, é vista a influência das pesquisas de Freud naquele movimento. Breton apurava uma linha de raciocínio do encontro entre o consciente e o inconsciente no ser humano.

(...) é inadmissível, com efeito, que esta parte considerável da atividade psíquica (pois que, ao menos do nascimento à morte do homem, o pensamento não tem solução de continuidade, a soma dos momentos de sonho, do ponto de vista do tempo a considerar só o sonho puro, o do sono, não é inferior à soma dos momentos de realidade, digamos apenas: dos momentos de vigília) (BRETON, 1924, p. 4-5).

No caso do cinema, filmes surrealistas lançaram uma base de narrativa que não obedecia a lógica clássica, mas uma ruptura desta rumo ao onírico, imagens mentais ou visões provocantes que despertavam a atração do mistério. Essa convergência do sonho com a articulação do discurso cinematográfico é um assunto recorrente tanto na prática, quanto na teoria do cinema, segundo Arlindo Machado (2002) em *Pré-cinemas e pós-cinemas*.

(...) a promoção do sonho tem sido mesmo a razão de ser do cinema, perseguida desde as primeiras invenções de George Méliès até os resultados mais acabados obtidos por criadores como Abel Gance ou Jean Cocteau, fato que tem sido reiterado pelos mais diferentes analistas do cinema, tais como Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Germaine Dulac, Béla Balázs, Elie Faure, Luis Buñuel, Jean Epstein e Edgar Morin, entre outros (MACHADO, 2002, p. 50).

Contra um padrão convencional de cinema, os surrealistas propunham um cinema autêntico, de sonhos, de aventura e mistério. Um cinema que incorporasse à sua imagem a dimensão do desejo e rompesse com as regras da percepção comum, ou seja, os cineastas surrealistas pensavam na criação de um cinema artístico, que representasse algo específico da linguagem cinematográfica, como apontou o crítico e poeta surrealista Robert Desnos:

O fundamental para o surrealismo é o rompimento de um círculo: o do desejo sublimado e inscrito nas convenções culturais e estéticas de um cinema que cultua a sugestão, que usa a montagem como construção de um espaço verossímil e o corte como repressão da imagem proibida. O cineasta surrealista quer atingir o maravilhoso, e, para tal, precisa lutar contra o cinema que celebra a estabilidade do mundo de frustrações cotidianas (...). O filme surrealista deve ser um ato liberador e a produção de suas imagens deve obedecer a outros imperativos que não os da verossimilhança e os do respeito às regras da percepção comum. Não bastam as transformações no conteúdo das cenas filmadas e a liberação do gesto humano que compõem sua narrativa. É preciso introduzir a ruptura no próprio nível da estruturação das imagens, no nível da construção do espaço, quebrando a tranquilidade do olhar submisso às regras (In XAVIER, 2005, p.113).

Nossa intenção neste estudo foi contribuir com as pesquisas cinematográficas através de uma leitura analítica dos elementos fílmicos de *A Árvore da Vida*, a fim de identificar uma forma e um estilo particulares de Malick nessa obra. Por nossa leitura, buscamos evidenciar que Malick cria um projeto poético não convencional, atinge uma esfera de onirismo fílmico que reflete o processo de luto. Através das memórias, questionamentos e reflexões dos personagens da Sra. O'Brien e de Jack, via emprego de determinados recursos técnico-estilísticos, percebe-se uma obra em fragmentos que impulsiona ao “despertar” do Eu do filho.

Por este ponto de vista, podemos também dialogar com o teórico Sitney (2002), em seus estudos sobre cinema de vanguarda, no livro *The Three Faces of the film*. O autor sugere uma poética fílmica de um realismo consciente, da materialização de um imaginário artístico percebido.

O carro chefe das tendências imaginativas entre cineastas experimentais ou *avant-gardes* é a ação como um sonho e o ator como um sonâmbulo. Esta tomada do filme utiliza ranhuras de verdade no rolo (negativo) para transmitir a magia de se enxergar enquanto “sonhando acordado”; o mundo à vista torna-se aquele de pura e simples ação poética: ação sem limitações da consciência a níveis básicos, razões diárias e o realismo tão conhecido”.<sup>153</sup>

Esse “realismo” percebido na ação fílmica que o autor trata, ao aplicarmos o termo “sonhando acordado” ao personagem Jack, torna-se possível ao se observar que o diretor faz uso de uma poética onírica, através da marca estilística ali empregada. As principais características que podem justificar essa percepção, são: Primeiro, as inserções não diegéticas, por fragmentos que rompem uma cadeia sequencial de um segmento da narrativa e que irão ser associados a outros fragmentos - descontínuos ao longo do filme. Segundo a utilização de *jump cut* que demonstram padrões estéticos em ações pontuais por saltos temporais que mostram situações significativas. Terceiro, ao apresentar cortes elípticos em todo filme, representando as temporalidades entre passado, presente e imaginário. Estas três características são conduzidas por fim, pela última, a narração em voz *over*. Os pensamentos dos personagens promovem uma uniformidade ao discurso fragmentário, retratando questionamentos às próprias figuras, o que propõe uma completude da poética que o autor trata, é a imersão do personagem como parte do próprio imaginário. Pensando pelo aspecto de uma consciência reflexiva, podemos ainda dialogar com Freud (1886-1899), que coloca:

A respeito da consciência [isto é, do estar consciente], ou melhor, do tornar-se consciente, devemos supor três coisas: (1) no que tange às lembranças, ela consiste, na maior parte, na consciência verbal relativa a essas lembranças - isto é, no acesso às representações verbais associadas; (2) que a consciência não está exclusiva e inseparavelmente ligada nem ao chamado inconsciente, nem ao chamado reino consciente, de modo que parece necessário rejeitar esses termos; (3) que a consciência é influenciada por um compromisso entre as diferentes forças psíquicas que entram em conflito... (FREUD, 1886-1899, Vol. I, pp 131-132).

Se pensarmos nas sequências que retratam o sonho do personagem Jack, os segmentos do imaginário e o epílogo, podemos encontrar elementos imagéticos abstratos, disformes, com planos que criam alterações no tempo de rotação do quadro - acelerado, lento, mas ao mesmo tempo, vemos que o diretor também utiliza imagens sem deformidades ou manipulação. Não só na imagem podemos encontrar efeitos de dubiedade, o diretor complementa sua obra com o uso constante de ruídos sonoros como vento, mar e da natureza em geral, além de *poetizar* os

---

<sup>153</sup> “The chief imaginative trend among Experimental or avant-garde filmmakers is action as a dream and the actor as a somnambulist. This film shot employs actual scratching on the reel to convey the magic of seeing while “dreaming awake”; the world in view becomes that of poetic action pure and simple: action without the restraints of single level consciousness, everyday reason, and so called realism” (SITNEY apud Tyler, 2002, p. 17-18). Tradução nossa.

espaços e tempos filmicos com as trilhas musicais. Assim, podemos pensar que a poética do diretor propõe um discurso filmico que remete de fato aos pensamentos e reflexões sobre a existência humana, delimitados pelo drama da perda familiar, caminhando entre duas fronteiras, explorando o real e o irreal, por uma estética artística que funde estes aspectos e leva o personagem a uma imersão no imaginário, propondo transpassar por simbologias na busca pela compreensão de sua história [pelo protagonista], e dialogando ainda com um discurso metafórico entre Natureza e Graça, morte e vida, luto e superação.

Por fim, vemos em *A Árvore da Vida* que os elementos filmicos percebidos promovem uma marca estilística, como o ‘olhar’ do diretor, como bem apontam os autores Hinterman e Villa (2015), através do professor de cinema de Malick, Irvin Kershner: “Ele processa o que sente, o que vê, o que ouve. Para mim, sinal de inteligência é a habilidade de conectar uma coisa na outra, e ele pode fazer isso – é infinito”.<sup>154</sup> Kershner ainda coloca que o diretor tem estilo, uma assinatura e que isso pode ser visto nos seus movimentos de câmera:

“Terry move a câmera de modo bem limitado, o que é bom; ele se aproxima não para causar um efeito dramático, mas simplesmente para manter a ação enquadrada (...), Terry tem uma assinatura, e apenas bons diretores tem uma assinatura”.<sup>155</sup>

Não é só o movimento de câmera, como vimos, que faz Malick destacar uma assinatura. O uso da narração em voz *over* também é vista como marca de um estilo próprio, como afirma seu amigo e produtor Jacob Brackman: “ele desenvolveu seu próprio estilo (...), ele deu um jeito de como trabalhar com “voz over”. Essas são coisas que ele não aprendeu com ninguém, ele meio que as inventou”.<sup>156</sup>

Observamos, nessa direção, que vários recursos técnico-estilísticos da obra destacam o método criativo particular do diretor. Malick, pelo discurso engendrado, cria uma fragmentação narrativa que dá ensejo à estética da descontinuidade que configura uma obra cinematográfica incomum e instigante enquanto experiência filmica do espectador, levando-o a sentir e refletir sobre os sentidos da Natureza e da Graça: a força do acaso e da necessidade agindo sobre o Cosmos e o Homem.

---

<sup>154</sup> “*He processes what he feels, what he sees, what he hears. To me a sign of intelligence is the ability to relate one thing to another, and he can do it – it’s infinite*” (HINTERMANN e VILLA *apud* Kershner, 2015, p.18). Tradução nossa.

<sup>155</sup> “*Terry moves the camera in a very limited way, which is good; he moves in not for dramatic effect, but to merely keep the action in the frame (...), Terry has a signature and only good directors have a signature*” (HINTERMANN e VILLA *apud* Kershner, 2015, p. 21). Tradução nossa.

<sup>156</sup> “*he developed his own style (...), he figured out how to work with voice-over. These were things that he didn’t learn from anyone else, he kind of invented them*” (HINTERMANN e VILLA *apud* Brackman, 2015, p. 21-22). Tradução nossa.

## BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Padre João Ferreira. **A Bíblia Sagrada**. Utah: Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, 2015.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- AUMONT, J. e MARIE, M. **A Análise do Filme**. Lisboa: Texto e Gráfica, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- \_\_\_\_\_. **O Cinema e a encenação**. Lisboa: Texto e Gráfica, 2006.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, B. *Emmanuel Lubezki, ASC, AMC creates emotionally resonant imagery for Terrence Malick's The Tree of Life*. Disponível em: <[https://theasc.com/ac\\_magazine/August2011/TheTreeofLife/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/August2011/TheTreeofLife/page1.html)> Acesso em 05 de outubro de 2017.
- BORDWELL, D. e THOMPSON, K. **A Arte do cinema: uma introdução**. Campinas, SP: Unicamp, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas, SP: Unicamp, 2013.
- \_\_\_\_\_. **O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos**.
- BOTZ-BORNSTEIN, Thorsten. *Films and Dreams*. United Kingdom: Lexington Books, 2007.
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Trad. Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CARRUTERS, Lee. *Doing Time: Temporality, Hermeneutics, and Contemporary Cinema*. New York: State University of New York Press, 2016.
- CHANDLER, Gael. *Film editing*. California: MW, 2009.
- CHION, Michel. **A Audiovisão: som e imagem em movimento**. Lisboa: Texto e Gráfica, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Film, a Sound Art*. New York: Columbia University Press, 2009.
- \_\_\_\_\_. *La voz en el cine*. Madrid: Signo e Imagen, 2004.
- \_\_\_\_\_. *The Thin Red Line*. London: BFI, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica 1**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Obra crítica 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Bestiário**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- CUNHA, Paulo Roberto Ferreira da. *American way of life* : representação e consumo de um estilo de vida modelar no cinema norte-americano dos anos 1950. Disponível em: <<http://tede2.espm.br/handle/tede/277>> Acesso em 23 de Janeiro de 2018.

- DERRIDA, Jacques; FREUD, Sigmund. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2001.
- ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- EDGAR-HUNT, R., MARLAND, J. e RAWLE, S. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- GARDIES, René. **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Texto e Gráfica, 2007.
- GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies - narrative film music**. London: Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- HINTERMANN, C. e VILLA, D. **Terrence Malick. Rehearsing the Unexpected**. England: Faber and Faber, 2015.
- JULIER, L. e MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.
- KATZ, S. **Shot by shot**. Michigan: Focal Press, 1991.
- KENWORTHY, Christopher. **Master Shots, vol. 1,2,3**. California: MW, 2012.
- KOICHI. Sanoki. **Parábola: um gênero literário**. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/reveleteo/article/view/17365>> Acesso em 15 de agosto de 2017.
- MAHER JR., Paul. **ONE BIG SOUL: An Oral Biography of Terrence Malick**. Edição do Kindle, 2015.
- MALKIEWICZ, K. e MULLEN, D. **Cinematography**. New York: Simon e Schuster, 2005.
- MERCADO, Gustavo. **O olhar do cineasta**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MICHELI, M. **As Vanguardas Artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- OHARA, Ryan Patrick. **Por que precisamos de Objetivas de Cinema?** Disponível em: <<http://www.abcine.org.br/artigos/?id=985&/por-que-precisamos-de-objetivas-de-cinema>> Acesso em 10 de dezembro de 2017.
- OLIVEIRA, Adriano. **A irrealidade no cinema contemporâneo**. BA: UFRB, 2011.
- PATTERSON, Hannah. **The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America**. New York: Columbia University Press, 2007.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do cinema. Vol. II**. São Paulo: Senac, 2005.
- RUSCONI, Carlo. **Vocabolario del Greco del Nuovo Testamento**. Traduzido por Irineu

Rabuske. Dicionário do Grego do Novo Testamento. São Paulo: Paulus, 2003.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado - processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 1998.

SITNEY, P. *Visionary film*. New York: 2002.

TAVENER, John. *Lamentations and Praises*. Disponível em:  
<<http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1567/13018#>> Acesso em 17 de agosto de 2017.

VAN SIJLL, Jennifer. **Narrativa Cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

XAVIER, I. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: GRAAL, 2003.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.



## FILMOGRAFIA DE TERRENCE MALICK

*Lanton Mill* (Terrence Malick, EUA, 1969)

*Terra de Ninguém / Badlands* (Terrence Malick, EUA, 1973)

*Cinzas no Paraíso / Days Of Heaven* (Terrence Malick, EUA, 1978)

*Além da Linha Vermelha / The Thin Red Line* (Terrence Malick, EUA, 1998)

*O Novo Mundo / The New World* (Terrence Malick, EUA, 2005)

*A Árvore da Vida / The Tree Of Life* (Terrence Malick, EUA, 2011)

*Amor Pleno / To The Wonder* (Terrence Malick, EUA, 2012)

*Cavaleiro de Copas / Knight of Cups* (Terrence Malick, EUA, 2015)

*Voyage of Time: Life's Journey* (Terrence Malick, EUA, 2016)

*Voyage of Time: The IMAX Experience* (Terrence Malick, EUA, 2016)

*Mon Guerlain: Notes of a Woman* (Terrence Malick, EUA, 2017)

*De Canção em Canção / Song To Song* (Terrence Malick, EUA, 2017)

*Together* (Terrence Malick, EUA, 2018)

*Filmed on Pixel 3* (Terrence Malick, EUA, 2018)

*Radegund* (Terrence Malick, EUA, 2018)

## FICHA TÉCNICA

Título no Brasil: *A Árvore da Vida*

Título original: *The Tree of Life*

Tempo de duração: 139 minutos

Ano de lançamento: 2011

País de origem: USA

Produção: *Cottonwood Pictures, River Road Entertainment, Brace Cove Productions*  
e *Plan B Entertainment*

Produtores: Brad Pitt, Bill Pohlad e Donald Rosenfeld

Direção: Terrence Malick

Roteiro (original): Terrence Malick

Trilha Sonora: Alexandre Desplat

Direção de Fotografia: Emmanuel Lubezki

Montagem: Hank Corwin, Jay Rabinowitz, Daniel Rezende, Billy Weber e

Mark Yoshikawa

Direção de arte: David Crank

Figurino: Jacqueline West

Elenco: Brad Pitt (Mr. O'Brien)

Sean Penn (Jack)

Jessica Chastain (Mrs. O'Brien)

Hunter McCracken (Young Jack)

Laramie Eppler (R.L.)

Tye Sheridan (Steve)

Fiona Shaw (Grandmother)

## APÊNDICE: ESTRUTURA DE *A ÁRVORE DA VIDA*, DE TERRENCE MALICK

### Sequências de ações, espaços e temporalidades do filme

#### **00. PRÓLOGO: 00:40 (JÓ 38:4,7)**

- Passagem bíblica

#### **01. CHAMA: 01:10 (primeira vez)**

- Aparece uma luz misteriosa em formato de chama.

#### **02. PASSADO: 01:46 (Sra. O'Brien - criança) – anos 30**

- Sra. O'Brien quando criança: ela está no jardim de sua casa com elementos da natureza. Em *over* (voz adulta) anuncia os dois mundos: Natureza e Graça.

#### **03. PASSADO: 02:52 (Família O'Brien: Mãe, Pai, Jack, R.L, Steve) – anos 50**

- Apresentação da Família O'Brien. Brincam no jardim de casa; almoçam juntos dentro da casa e passeiam ao redor da casa.

#### **04. PRESENTE: 04:08 (Sra. O'Brien - mãe) – anos 70**

- Sra. O'Brien dentro de casa recebe por telegrama a notícia do falecimento do filho R.L. (segundo filho).

#### **05. PRESENTE: 05:02 (Sr. O'Brien - pai)**

- Sr. O'Brien no aeroporto, recebe a notícia da morte do filho por telefone.

#### **06. PRESENTE: 06:02 (Sr. e Sra. O'Brien)**

- Sr. e Sra. O'Brien caminham pela rua.

#### **07. PRESENTE: 06:50 (Sr. e Sra. O'Brien)**

- Sr. e Sra. O'Brien lidam com a perda do filho dentro de casa.

#### **08. PASSADO: 07:28 (R.L)**

- R.L. (criança) tocando violão no quarto.

#### **09. PRESENTE: 07:30 (Sr. e Sra. O'Brien)**

- Sr. e Sra. O'Brien dentro na igreja, funeral de R.L.. Eles são consolados pelos vizinhos no jardim da casa.

**10. PASSADO: 08:03 (Jack, R.L, Steve: crianças)**

- Os três filhos jogam bola.

**11. PRESENTE: 08:07 (Sr. e Sra. O'Brien)**

- Sr. e Sra. O'Brien são consolados por vizinho e familiares. Os dois caminham em florestas, separados.

**12. CHAMA: 11:11 (segunda vez)**

- Aparece pela segunda vez uma luz misteriosa em formato de chama.

**13. IMAGINÁRIO: 11:20 (Urbano e Jack: adulto)**

- Fragmentos descontínuos: imagens indefinidas, *flashes*, rodovia, porta, Jack em frente ao portal, gaivotas, deserto de areia.

**14. PRESENTE: 11:49 (Jack: adulto)**

- Jack dentro de casa com esposa. Ele acende uma vela num castiçal azul.

**15. PASSADO: 13:10 (Jack, R.L, Steve: crianças)**

- Jack, R.L., Steve brincam fora e dentro de casa.

**16. PRESENTE: 13:30 (Jack: adulto)**

- Vela acesa no castiçal azul que Jack acendeu.

**17. PRESENTE: 13:43 (Jack: adulto)**

- Jack no trabalho, dentro de edifício.

**18. IMAGINÁRIO: 14:06 (descontínuo)**

- Pessoas em um espaço desértico à beira rio.

**19. PRESENTE: 14:09 (Jack: adulto)**

- Jack trabalhando dentro do escritório.

**20. PASSADO: 14:50 (descontínuo)**

- Crianças em um rio.

**21. PRESENTE: 14:56 (Jack: adulto)**

- Jack pensativo e melancólico dentro do escritório.

**22. PASSADO: 15:00 (Jack, R.L., Steve: crianças)**

- Os três correm pelo rio.

**23. PRESENTE: 15:03 (Jack: adulto)**

- Jack em um escritório de algum andar do prédio, pensativo olhando pela janela enquanto ouve o chefe.

**24. PRESENTE: 15:24 (Jack: adulto)**

- Jack dentro do elevador do edifício, conversa com seu pai ao telefone.

**25. PRESENTE: 15:39 (Jack: adulto)**

- Jack no escritório.

**26. PRESENTE: 15:43 (Jack: adulto)**

- Jack no escritório: reunião, ao telefone e pelos corredores do edifício – ele vê árvores sendo plantadas.

**27. IMAGINÁRIO: 16:25 (Jack: adulto)**

- Fragmentos descontínuos: onda dentro do mar; Jack no deserto rochoso, uma ponte de madeira inclinada até um eixo de parede revestida de troncos de árvores.

**28. PRESENTE: 17:15 (Jack: adulto)**

- Jack no corredor do edifício.

**29. IMAGINÁRIO: 17:23 (R.L: criança)**

- R.L. sendo coberto com uma cortina por uma mulher misteriosa.

**30. PRESENTE: 17:28 (Jack: adulto)**

- Jack no corredor do edifício – reflexivo.

**31. IMAGINÁRIO: 17:38 (R.L: criança)**

- R.L. sozinho num espaço desértico à beira rio.

**32. PRESENTE: 17:40 (Jack: adulto)**

- Jack parado no corredor do edifício – reflexivo.

**33. PASSADO: 17:46 (R.L.: criança)**

- R.L. brinca na calçada; corre na rua com sua mãe, ela o abraça.

**34. PRESENTE: 17:57 (Sra. O'Brien, Sr. O'Brien e Jack: adulto)**

- Dentro de casa, Jack com seus pais, elementos da natureza, Sra. O'Brien caminha na floresta sozinha.

**35. CHAMA: 19:37 (terceira vez)**

- Aparece pela terceira vez uma luz misteriosa em formato de chama.

**36. PASSADO/ IMAGINÁRIO: 19:37 (criação do Mundo)**

- Cosmos, formação do planeta e a união dos elementos: fogo, água, ar, terra.

**37. PASSADO/ IMAGINÁRIO: 27:00 (criação do Mundo)**

- Caverna e a transformação da terra; evolução dos seres; extinção dos dinossauros.

**38. IMAGINÁRIO: 36:35 (Jack: adulto)**

- Área de deserto: escuro x claro, Jack caminha no deserto entre rochas.

**39. PASSADO/ IMAGINÁRIO: 36:42 (criação do Mundo)**

- Elementos da natureza.

**40. PASSADO: 37:09 (Sr. e Sra. O'Brien)**

- Intimidades de Sr. e Sra. O'Brien: jardim da casa.

**41. PASSADO/ IMAGINÁRIO: 37:30 (nascimento de Jack)**

- Elementos históricos: portão de uma casa, totem em ruínas, anjos com crianças. Quarto de Jack imerso na água, ele sai do quarto - nasce.

**42. PASSADO: 38:47 (crescimento de Jack)**

- Primeiros anos de Jack.

**43. PASSADO: 42:37 (crescimento de R.L, Jack e Steve)**

- R.L. nascido, Jack no processo de aprendizado: lida com o ciúme, planta uma árvore. Os dois crescem alguns anos. Steve nos primeiros dias de vida.

**44. PASSADO: 48:39 (Jack, R.L. e Steve: crianças)**

- Os três sobem a árvore, brincam na rua. Jantar familiar. A mãe coloca todos para dormir.

**45. PASSADO/ IMAGINÁRIO: 53:39 (Sra. O'Brien)**

- Sra. O'Brien lembra uma passagem de sua vida. Ela flutua no ar.

**46. PRESENTE: 54:23 (Jack: adulto)**

- Jack caminha na área externa do edifício.

**47. PASSADO: 54:48 (Sr. O'Brien)**

- Sr. O'Brien trabalhando na fábrica.

**48. PASSADO: 55:27 (Sra. O'Brien e filhos)**

- Sra. O'Brien e os três filhos brincam em casa. Eles vão ao centro da cidade, se deparam com a prisão de alguns homens. Os filhos brincam na praça.

**49. PASSADO: 58:50 (Sr. O'Brien e Jack: jovem)**

- Na igreja, Sr. O'Brien toca órgão, Jack o acompanha.

**50. PASSADO: 59:35 (Jack: jovem)**

- Fragmentos da história de vida de Jack: brinca com os irmãos, recebe a árdua educação do pai.

**51. PASSADO: 1:01:09 (Família O'Brien)**

- Na igreja, Sr. O'Brien toca órgão, Jack o acompanha. Sra. O'Brien, R.L. e Steve ouvem o discurso do padre.

**52. PASSADO: 1:03:21 (Família O'Brien)**

- Saem da igreja, passam por uma feira.

**53. PASSADO: 1:05:11 (Família O'Brien)**

- Sr. O'Brien ensina boxe para os filhos.

**54. PASSADO: 1:06:22 (Família O'Brien)**

- Durante almoço, Sr. O'Brien entre em conflito com Steve e Jack.

**55. PASSADO: 1:07:25 (Sr. O'Brien, R.L.: jovem e Jack: jovem)**

- Sr. O'Brien toca piano, R.L. o segue no violão e Jack os observa do lado de fora da casa.

**56. PASSADO: 1:08:19 (Sr. O'Brien e os filhos)**

- Sr. O'Brien e os três filhos brincam de sombras no quarto, antes de dormirem.

**57. PASSADO: 1:09:30 (Jack: jovem e R.L.: jovem)**

- Os irmãos vão à escola. Jack flerta com uma colega de classe.

**58. PASSADO: 1:10:53 (Família O'Brien)**

- Todos estão na piscina natural, em um lago. Uma criança morre afogada.

**59. PASSADO: 1:12:24 (Família O'Brien)**

- Todos no velório da criança.

**60. PASSADO/ IMAGINÁRIO: 1:12:45 (Jack: jovem)**

- Recebe a bênção de alguém.

**61. PASSADO: 1:12:59 (Jack, R.L. e Steve: jovens)**

- Brincam no cemitério.

**62. PASSADO: 1:13:21 (Família O'Brien)**

- Sra. O'Brien com os filhos na cozinha da casa. A família vai até a horta.

**63. IMAGINÁRIO: 1:13:35 (Sra. O'Brien)**

- Sra. O'Brien num caixão transparente na floresta.

**64. PASSADO: 1:13:47 (Jack: jovem)**

- Jack brinca com os irmãos pela vizinhança; se impressiona com a cicatriz no crânio do garoto; observa a vizinha.

**65. PASSADO: 1:15:50 (Sr. O'Brien e Jack: jovem)**

- Sr. O'Brien ensina jardinagem ao Jack.

**66. PASSADO: 1:17:33 (Sr. O'Brien e Jack: jovem)**

- Sr. O'Brien cozinha fora da casa e aconselha Jack sobre imposição e ter controle da própria vida, ao falar sobre suas patentes.

**67. PASSADO: 1:17:44 (Sr. O'Brien)**

- Sr. O'Brien no fórum.

**68. PASSADO: 1:19:16 (Família O'Brien)**

- Sr. O'Brien chega do fórum, os filhos brincam no jardim. Todos almoçam, ocorre um conflito entre Sr. O'Brien, R.L., Jack e Sra. O'Brien.

**69. PASSADO: 1:24:03 (Jack: jovem)**

- Jack em seu quarto lendo com uma lanterna um livro fantástico.

**70. PASSADO: 1:24:24 (Jack: jovem)**

- Jack num parque de diversões.

**71. PASSADO/ IMAGINÁRIO: 1:24:39 (Jack: criança)**

- Jack no sótão de sua casa com um gigante.



**72. PASSADO: 1:25:00 (Sra. O'Brien, Jack, R.L. e Steve: jovens)**

- Os três irmãos brincam com a mãe dentro de casa.

**73. PASSADO: 1:26:35 (Jack: jovem)**

- Jack perambula pela vizinhança e espia os vizinhos.

**74. PASSADO: 1:27:47 (Jack, R.L. e Steve: jovens)**

- Jack e os dois irmãos arruaçam pela vizinhança com amigos.

**75. PASSADO: 1:29:20 (Sra. O'Brien e Jack: jovem)**

- Sra. O'Brien descontente com as atitudes de Jack.

**76. PASSADO: 1:29:38 (Jack: jovem)**

- Jack brinca com os amigos.

**77. PASSADO: 1:30:35 (Jack: jovem)**

- Jack observa sua mãe no jardim, molhando os pés na água.

**78. PASSADO: 1:30:53 (Jack: jovem)**

- Jack invade a casa da vizinha, rouba uma camisola e a descarta no rio.

**79. PASSADO: 1:34:57 (Jack: jovem e Sra. O'Brien)**

- Jack chega em casa e a Sra. O'Brien o espera. Jack se lamenta.

**80. PASSADO: 1:37:15 (Jack, R.L. e Steve: jovens)**

- Os irmãos brincam dentro e fora de casa.

**81. PASSADO: 1:40:01 (Jack: jovem e Sra. O'Brien)**

- Jack discute com a mãe na casa.

**82. PASSADO: 1:41:07 (Jack, R.L. e Steve: jovens)**

- Os três nadam em um lago.

**83. PASSADO: 1:41:36 (Família O'Brien)**

- Sr. O'Brien chega de viagem e a família o recebe.

**84. PASSADO: 1:42:55 (Sr. O'Brien; Jack, R.L. e Steve: jovens)**

- Sr. O'Brien e os filhos almoçam em um restaurante.

**85. PASSADO: 1:43:24 (Sr. O'Brien e Jack)**

- Jack discute com o pai no jardim.

**86. PASSADO: 1:44:04 (Sr. O'Brien e Sra. O'Brien)**

- Casal discute.

**87. PASSADO: 1:44:14 (Sra. O'Brien, Jack: jovem e Sr. O'Brien)**

- Jack, prestes a dormir, conversa com sua mãe enquanto o Sr. O'Brien toca piano.

**88. PASSADO: 1:45:00 (Jack: jovem e Sr. O'Brien)**

- Jack acompanha o Sr. O'Brien que conserta o carro.

**89. PASSADO: 1:45:50 (Família O'Brien)**

- Os filham brincam na árvore enquanto os pais os observam. Jack confronta o pai.

**90. PASSADO: 1:46:42 (Jack, R.L. e Steve)**

- Os três irmãos recebem a bênção do padre.

**91. PASSADO: 1:46:47 (Jack: jovem)**

- Jack caminha pela rua, Jack em casa dorme no sofá ao lado de seu pai.

**92. PASSADO: 1:47:09 (Jack, R.L.: jovens)**

- Os irmãos passeiam por uma floresta; encontram uma casa e brincam no jardim.

**93. PASSADO: 1:52:26 (Jack: jovem)**

- Jack brinca na rua com um amigo.

**94. PASSADO: 1:53:03 (Jack e Sr. O'Brien)**

- Jack ajuda seu pai na plantação da horta.

**95. PASSADO: 1:54:04 (Sr. O'Brien)**

- Sr. O'Brien na fábrica, retorna para casa.

**96. PASSADO: 1:54:26 (Sra. O'Brien e Steve)**

- Mãe e filho no centro da cidade.

**97. PASSADO: 1:54:54 (Sr. e Sra. O'Brien)**

- Casal conversa sobre mudança de casa e de cidade.

**98. PASSADO: 1:56:00 (Jack: jovem e Sr. O'Brien)**

- Jack e pai se reconciliam.

**99. PASSADO: 1:57:28 (Jack e Steve: jovens)**

- Jack e irmão choram na floresta.

**100. PASSADO: 1:58:15 (Jack: jovem)**

- Jack observa a rua onde mora.

**101. PASSADO: 1:58:54 (Família O'Brien)**

- A família vai embora da casa. R.L. se despede de alguns pertences.

**102. PRESENTE: 2:00:54 (Sra. O'Brien)**

- Sra. O'Brien caminha pela floresta.

**103. PRESENTE: 2:01:07 (Sra. O'Brien)**

- Sra. O'Brien chora em seu jardim.

**104. PRESENTE: 2:01:14 (Casa de Jack: adulto)**

- Vela acesa no castiçal azul que Jack acendeu.

**104. PRESENTE: 2:01:17 (Jack: adulto)**

- Jack no escritório. Jack no elevador - subindo.

**105. IMAGINÁRIO: 2:01:41 (Jack: adulto)**

- Jack caminha pelo deserto, atravessa o portal.

**106. IMAGINÁRIO: 2:02:31 (criação do Mundo)**

- Cosmos; elementos da natureza; a transformação da esfera negra de um estado denso ao tênue.

**107. IMAGINÁRIO: 2:03:54 (seres)**

- Seres em ritualísticas: acendem vela e passam por uma porta iluminada.

**108. IMAGINÁRIO: 2:04:24 (Jack: adulto)**

- Jack, adulto, encontra Jack, jovem, no deserto.

**109. IMAGINÁRIO: 2:04:55 (Lugares históricos, anjos, Família O'Brien, Natureza e Graça)**

- *Deck*; casa histórica cor de rosa; dois cadáveres em frente a uma cidade; escada; um anjo em figura feminina acena para outro ser. Jack: adulto entra em um local. Uma casa com um ser vestido de noiva, coberta na cama e outra em pé; praia; Jack: adulto caminha pela areia junto com outros seres e anjos. Jack: adulto encontra Steve e Sra. O'Brien. A esfera negra se funde

ao sol. Jack: adulto encontra Sr. O'Brien e R.L.: jovem. Elemento da natureza: cachoeira. Sra. O'Brien, R.L.: jovem e Jack na praia deserta. Jack: adulto e Sra. O'Brien com R.L.: jovem dentro de uma casa na praia deserta. Sra. O'Brien, com anjos. Campo de girassóis.

**110. PRESENTE: 2:11:50 (Jack: adulto)**

- Elevador descendo; árvore dentro do edifício; Jack na área externa do edifício – observando todos em sua volta. O edifício e uma ponte.

**111. CHAMA: 2:12:36 (quarta vez)**

- Aparece pela quarta vez uma luz misteriosa em formato de chama.