

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO
CURSO DE REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL

LEONARDO TAGLIARI

A MONTAGEM COMO POÉTICA AUDIOVISUAL EM *A ÁRVORE DA VIDA* (2011), DE
TERRENCE MALICK

SÃO LEOPOLDO - RS

2023

LEONARDO TAGLIARI

A MONTAGEM COMO POÉTICA AUDIOVISUAL EM *A ÁRVORE DA VIDA* (2011), DE
TERRENCE MALICK

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do
título de Bacharel pelo Curso de Realização
Audiovisual da Universidade do Vale do Rio
dos Sinos - UNISINOS

Orientador(a): Prof(a). Dra. Fatimarlei
Lunardelli

Novo Hamburgo

2023

*A poesia é uma consciência do mundo,
uma forma particular de se relacionar com a realidade.*

Andrei Tarkovsky, em Esculpir o Tempo

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero expressar minha profunda gratidão e dedicar toda a minha jornada à memória da minha querida mãe, Mara, que nos deixou neste ano. Ela sempre esteve ao meu lado, independentemente das circunstâncias; foi minha melhor amiga, minha maior inspiração e a razão pela qual me esforço constantemente para ser uma pessoa melhor. Obrigado por tudo, mãe.

Quero estender meus agradecimentos a todos os familiares que têm sido meu apoio até hoje. Ao meu pai, Gilberto, cuja curiosidade e criatividade sempre me encantaram; às minhas irmãs Paula, Carolina, Fernanda e Giorgia, que sempre se preocuparam comigo, ofereceram ajuda incondicionalmente e foram amigas e guias para a vida e suas dificuldades. Especialmente gostaria de agradecer à Carol, que possibilitou a realização deste curso.

Não posso deixar de expressar minha gratidão aos meus cunhados Diego, Lucas e Thiago, pessoas amorosas que tenho a sorte de também chamar de amigos. Sou especialmente grato ao Diego e à Paula, que enriquecem nossa família com a presença dos adoráveis Antônio e Gabriel!

Expresso minha gratidão a todos os outros familiares que compartilharam minha jornada: meu falecido dindo Francisco, dinda Rosangela, prima Laura, primo Guilherme, tia Adri, tio Lelo, primas Manu e Gabi. E também aos meus avós falecidos: Vô Miguel, Vó Amélia, Vó Diva e Vô João!

Agradeço a Amanda por todos os momentos em que esteve ao meu lado, apoiando-me, ajudando-me e tolerando-me. Obrigado por inspirar-me a acreditar no amor e na sensibilidade. Somos, de fato, poesia!

Não seria nada sem meus amigos, que tornam minha vida mais feliz e me abrem para um mundo muito mais colorido: Guto, Wolf, Caetano, Blauth, Cássio, Dudu, Rafa, Le, Dani e tantos outros! Também sou grato aos colegas de curso que compartilharam essa emocionante trajetória comigo: Sofia, Rafa, Gian, Laura, Ângela...

Não posso esquecer de agradecer a todos os professores do CRAV e da Unisinos, que me encheram de inspiração e paixão pelo cinema. Suas aulas preencheram meus olhos de sentimento e questionamento, que me impulsionaram para a frente. Um agradecimento especial à minha orientadora Fatimarlei, que, além de sempre estar disponível, foi sensível e empática durante este ano desafiador. Expresso também a minha

gratidão a todos os funcionários da Unisinos que tornaram possível essa jornada de conhecimento e descoberta.

Agradeço também aos meus colegas de trabalho, Bruna e Régis, que não apenas me apoiam diariamente nesta jornada acadêmica, mas também são pessoas incríveis que tenho o privilégio de conhecer e pelas quais nutro grande carinho. Além disso, expresso minha gratidão à nossa chefe Monica, que também desempenhou um papel fundamental ao oferecer seu valioso apoio durante este período.

É crucial destacar minha profunda gratidão a todos os professores que me inspiraram e acreditaram em mim ao longo da vida. Desde os professores do ensino infantil, que cuidaram de mim, até aqueles do ensino médio, que me fizeram enxergar o mundo com diferentes perspectivas. Em especial, quero agradecer àqueles que despertaram minha paixão pela arte: Fábio, Rita, Tanani, Marcelo, Sabrina e Sabrine.

Agradeço ao meu professor de Jiu-Jitsu, Hique, e aos colegas que, por meio do esporte, me ensinaram os valores da humildade e da resiliência. E, é claro, a todos os outros professores que, cada um à sua maneira, me proporcionaram valiosas lições de vida.

A lista de pessoas a quem sou grato é extensa, e poderia facilmente compor um livro de agradecimentos. A todos os professores, amigos, familiares, colegas: meu sincero obrigado pela vida, minha maior fonte de poesia!

RESUMO

A poesia se revela nas linhas do poema, e o poeta, será aquele que as dá vida? Será a montagem meramente um processo mecânico de ordenação? Tais indagações provocam debates que exploram as vastas dimensões dessas áreas, as quais, no final das contas, convergem harmoniosamente. Este trabalho busca aprofundar a compreensão das complexidades dessas duas esferas e como elas se entrelaçam por meio da análise do filme *A Árvore da Vida* (2011), de Terrence Malick. Este longa, notável por sua abordagem não linear e aberta, ilustra de forma exemplar como a montagem cinematográfica pode transcender a simples linguagem para criar poesia. Neste contexto, a poesia é explorada em sua definição como senso comum, distinguindo-a como poema em contraste com a prosa, reconhecendo-a como arte em sua amplitude e linguagem concreta, incluindo a compreensão de sua função. Essa abordagem é fundamentada, principalmente, nas contribuições de Luciano Marcos Dias Cavalcanti (2014), Silvana Oliveira (2017) e Ítalo Moriconi (2002). Por outro lado, a montagem é explorada com mais foco, contextualizando e definindo-a por meio de seus elementos estruturantes, enquanto também examina o potencial e o papel da montagem como ideologia. Essa análise tem como fonte os livros de Ismail Xavier (2021) e Jacques Aumont (1995). Adicionalmente, ao empregar a perspectiva de Vincent Amiel (2016), a montagem é examinada por meio de associações, conectando a montagem soviética à concepção de poesia discutida anteriormente e estabelecendo uma definição sobre a organização da montagem como poesia, delineando suas ferramentas. A discussão sobre a montagem é mais detalhada, pois foi a forma escolhida para examinar a questão poética do filme. Por fim, aplicando a metodologia da análise fílmica, os conceitos são empregados na análise de *A Árvore da Vida* (2011), de Terrence Malick, com o objetivo de compreender a poética do filme a partir da montagem, relacionada à temática e suas implicações na dinâmica sujeito/obra.

Palavras-Chave: *A Árvore da Vida*; Terrence Malick; Cinema e Poesia; Montagem por correspondências.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 – Efeito Kuleshov e as diferentes significações.	30
Fig. 2 – Comparação entre a montagem narrativa, discursiva e de correspondências.	40
Fig. 3 – Dualidade expressa por um plano do pai trabalhando e pela mãe admirando uma borboleta	46
Fig. 4 – Mãe protege filho enquanto pai come.	51
Fig. 5 – Mãe beija a mão de um idoso que então aparece jovem.	53
Fig. 6 – Dualidade da água: Jack “nasce” através da água e o amigo morre nela.	55
Fig. 7 – Correspondência entre plano de Jack sozinho e Jack guiado por sua versão criança.	62
Fig. 8 – Correspondência entre plano de uma escada que leva a um céu nublado e um ensolarado.	62
Fig. 9 – Correspondência entre plano de R.L chamando Jack e Jack o encontrando.	62

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 POESIA	11
2.1 O que é poesia?	11
2.2 A forma poética	12
2.3 Poesia enquanto linguagem: o poder da imagem	14
2.4 A dimensão subjetiva da poesia e a linguagem	17
2.5 A função da poesia	19
3 MONTAGEM	22
3.1 A importância da montagem para o cinema	22
3.2 Definição de montagem	23
3.3 O potencial da montagem	27
3.4 A montagem enquanto significação	29
3.5 O papel da montagem no cinema	32
3.6 Montagem por correspondências	35
4 CONVERGÊNCIA ENTRE A FORMA POÉTICA E A MONTAGEM	41
4.1: Sinopse e contextualização do filme <i>A Árvore da Vida</i>	43
4.2 A poesia e a montagem para além da dualidade	48
4.2.1 A temática da dor e a dualidade	49
4.2.2 Símbolos	52
4.2.3 Correspondências	56
4.2.4 Estrutura e lirismo	62
4.2.5 função poética	69
5 CONCLUSÃO	72
REFERÊNCIAS	75

1 INTRODUÇÃO

A poesia está tanto no mundo quanto no poeta que o percebe e o expressa através de sua subjetividade. No entanto, essa subjetividade só encontra manifestação quando a abstração poética do mundo é concretizada na linguagem. A linguagem atua como o veículo pelo qual o ser humano se apropria da natureza, seja para comunicar-se por meio da prosa ou para expressar-se através da poesia. Nesse sentido, a linguagem desempenha um papel crucial, possibilitando a transformação da imaterialidade poética em algo tangível. A montagem cinematográfica, por sua vez, tem a capacidade de incorporar ambos os tipos de linguagens, comunicando e/ou expressando. Dentro desse contexto, *A Árvore da Vida* (2011), de Terrence Malick, emerge como um meio através do qual é possível explorar como a montagem pode adquirir uma dimensão poética, tanto em termos de expressividade quanto de comunicação.

Assim como o filme demonstra, existem aspectos que são necessários para a vida, e existem aspectos pelos quais vale a pena viver. A prosa e a poesia se encaixam nesse contexto, sob uma perspectiva poética da montagem cinematográfica, não só se amplia o conhecimento cultural, mas também eleva a sensibilidade, explorando e compartilhando informações sobre formas menos conhecidas de cinema. A montagem por correspondência, por exemplo, é pouco explorada em suas peculiaridades e perspectivas, revelando-se uma área vasta que contribui para enriquecer o panorama cinematográfico. *A Árvore da Vida* (2011), com seus aspectos poéticos, merece uma consideração especial. Ao analisar como no filme é empregada uma linguagem poética que sensibiliza, e considerando meu próprio envolvimento, busco aprofundar essa maneira de perceber e avaliar o cinema. Ademais, é notável a escassez de estudos sobre a montagem por correspondência, especialmente no contexto do cinema contemporâneo. Essa lacuna evidencia a importância de explorar e documentar essas práticas para enriquecer nossa compreensão da linguagem cinematográfica em sua diversidade e evolução ao longo do tempo. Com base nisto, surge a dúvida: como a montagem cinematográfica, em particular a montagem por correspondência, pode adquirir uma dimensão poética, expressiva e subjetiva, conforme exemplificado no filme *A Árvore da Vida* (2011)?

O projeto busca compreender qual é a intersecção entre a poesia e a montagem a partir do filme de Malick, e com isto avaliar as ferramentas que a obra utiliza para expressar a poesia que o filme materializa. Para isto há 3 capítulos: sobre a poesia, a montagem e análise. O capítulo sobre poesia começa abordando a noção do que é poesia; a distinção entre a

poesia e a prosa; a estrutura poética do poema enquanto materialização da poesia; aprofunda a noção da poesia enquanto linguagem humana, assim como a materialização da poesia; a dimensão subjetiva e imaterial da poesia; para, por fim, avaliar a função da poesia no contexto atual. Esses elementos emergem da convergência das ideias de três autores principais: Luciano Marcos Dias Cavalcanti (2014), Silvana Oliveira (2017) e Ítalo Moriconi (2002). Já no capítulo sobre a montagem, as fontes principais são Ismail Xavier (2021), Jacques Amount (1995) e Vincent Amiel (2016). Ismail Xavier e Jacques Amount apresentam a importância da montagem para o cinema; sua definição com base em elementos estruturantes a partir do plano; o potencial da montagem enquanto parte da linguagem audiovisual; a perspectiva soviética da montagem enquanto criadora de significados; a comparação entre a montagem de significação e a montagem naturalista. Vincent Amiel, especialmente, serve para um enfoque na montagem por correspondências como paralelo à poesia. Enfim, há uma avaliação da dimensão poética, não apenas pelo viés da montagem de correspondências, mas a partir de tudo até então desenvolvido.

Com base nesta pesquisa, adota-se o método de análise fílmica, especialmente explorando as contribuições de Francis Vanoye e Anne Goliot-lété em seu livro *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. A abordagem metodológica concentra-se na identificação de indicadores cinematográficos, com ênfase na montagem, que sustentam a concepção de construção poética. Este método consiste na desconstrução e reconstrução do filme. A desconstrução, ao separar elementos constituintes como a montagem, permite uma avaliação mais profunda. Por outro lado, a reconstrução visa à conexão desses elementos, proporcionando uma compreensão de sua contribuição para a criação do filme. Essa abordagem, alinhada à compreensão poética da montagem, busca estabelecer conexões entre recursos linguísticos e símbolos, explorando a linguagem cinematográfica poética. Ao decompor e interpretar a obra de Malick, o foco recai na perspectiva da montagem como construção poética. Inicialmente, a análise introduz os temas e símbolos que norteiam o filme, abordando em seguida a não linearidade da montagem como fonte para as correspondências exploradas. Essas correspondências são desenvolvidas como responsáveis pela ligação subjetiva entre a obra e o espectador. Por fim, a análise se volta para a estrutura como um tom, suas inter-relações e o lirismo como consequência.

A escolha de *A Árvore da Vida* (2011) como base para análise se justifica pela sua natureza multifacetada e profundamente reflexiva, revelando-se mais do que uma mera crônica de uma família americana nos anos 50. Terrence Malick utiliza este filme como um canal para explorar questões existenciais e cósmicas, proporcionando uma imersão única nas

complexidades da vida e da morte, da espiritualidade e da interconexão universal. A abordagem poética e não linear do diretor não apenas convida, mas desafia os espectadores a refletirem sobre os grandes mistérios da existência humana. A narrativa intrincada, entrelaçada com simbolismos e rimas, oferece uma riqueza de elementos interpretativos, permitindo que cada espectador extraia significados profundos de acordo com sua sensibilidade única. Além de receber reconhecimento em festivais prestigiosos e indicações ao Oscar, *A Árvore da Vida* (2011) é um marco na filmografia de Malick, destacando-se por sua ambição narrativa e sua habilidade singular de abordar questões filosóficas e espirituais de maneira visualmente impactante. Assim, a escolha deste filme como base para análise visa explorar não apenas sua riqueza cinematográfica, mas também as camadas mais profundas de significado que ecoam além da tela, estimulando uma discussão duradoura sobre a condição humana e seu lugar no cosmos.

2 POESIA

A poesia é um conceito que se desdobra em sua própria ambiguidade, definindo-se de várias maneiras em diferentes contextos. Frequentemente, é utilizada de maneira coloquial, muitas vezes considerada sinônimo de “poema” quando se refere à sua manifestação concreta na forma literária. Além disso, a poesia é frequentemente associada, em seu sentido amplo, à capacidade de descrever a inspiração e a beleza, gerando debates frutíferos sobre a estética das artes e a experiência humana. Neste contexto, este capítulo busca aprofundar a compreensão de poesia, enquanto poema, linguagem e ligação, assim como os seus impactos. O intuito é explorar como essas noções estão ligadas às possibilidades da criação artística que permeiam *A Árvore da Vida* (2011), em seus símbolos e em sua montagem.

2.1 O que é poesia?

O artigo *Poesia, o que é e para quê serve?*, de Luciano Marcos Dias Cavalcanti (2014), inicia a sua discussão através da definição do Dicionário Eletrônico Houaiss em que coloca a poesia como “arte de compor ou escrever versos”. E logo argumenta que nem todo texto disposto em versos pode ser considerado um poema e nem todo escritor de versos é um poeta, havendo a receita médica e o médico como exemplo. Da mesma forma, Moriconi (2002) inicia a discussão de seu livro *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* com a problemática diante da definição do conceito de poesia. Ele comenta que a palavra “poesia” apresenta certa oscilação de sentidos que vão desde “exercícios ameaçadores de escola” até a “mais refinada das paixões”.

Silvana Oliveira (2017), em *Análise de Textos literários: poesia*, estrutura a mesma problemática através do conceito de poema. Ela comenta que a poesia é um discurso peculiar que tem a capacidade de levar os leitores a uma experiência profunda e elaborada das emoções. Em contraste com narrativas tradicionais que exigem a atenção contínua do leitor ao longo dos acontecimentos, a linguagem poética tem como objetivo expressar emoções e sentimentos que muitas vezes são difíceis de identificar em meio às complexidades da vida. Neste sentido, ela diferencia a poesia da prosa:

Geralmente, a prosa e a poesia são apresentadas pela teoria literária como opostas. Um dos principais motivos para se considerar isso diz respeito à estrutura de cada uma dessas modalidades, pois enquanto o texto poético,

em geral, é composto em verso, o texto em prosa se organiza por meio de frases. (OLIVEIRA, 2017, p. 41).

O verso, como “cada linha que estrutura o poema”, se destaca da organização das frases da prosa, uma vez que obedece a critérios formais que servem à sua função artística. Seu objetivo não é de expressar, de comunicar, como a prosa. Em vez disso, é uma organização formal que segue outras diretrizes de composição, como ritmo, rima, sonoridade e plasticidade. Além do mais, como coloca Oliveira (2017, p. 52), enquanto em um texto narrativo há a voz do narrador que relata, o texto poético contém o chamado eu lírico, “ou seja, a voz poética que expressa as emoções e os sentimentos presentes no texto”. No entanto, é importante salientar que a poesia não está restrita ao verso. A poesia é mais do que a forma em que é apresentada, é a essência que permeia o texto. (OLIVEIRA, 2017).

Cavalcanti, em seu artigo *Poesia, o que é e para quê serve?* cita Mário Faustino, que comenta que além de aspectos formais e quantitativos, como ritmo e métrica, há a diferença qualitativa entre poesia e prosa. Para ele, a diferença fundamental está na intenção criativa e expressiva inerente à linguagem poética, que tem como objetivo a criação ou recriação de objetos, ao passo que a prosa, em sua essência, se concentra principalmente na transmissão clara de informações ou ideias. Cavalcanti comenta que para Faustino “Não existe uma obra literária que seja ‘puramente poética’ ou ‘puramente prosaica’”. Tanto a poesia quanto a prosa têm o objeto como foco central, mas enquanto a poesia visa criar ou recriar o objeto por meio de palavras, a prosa busca comunicar ideias sobre o objeto sem a fusão tão intensa entre palavras e objetos (CAVALCANTI, 2014, p. 7 - 8).

2.2 A forma poética

Como Souza (2023) explica: “Poesia está associada a um conteúdo conotativo que pode gerar estranheza. Já o poema se configura em uma estrutura textual que apresenta versos, estrofes e rimas.”. Apesar da poesia se estender à noção do poema, sendo este uma espécie de “arquétipo”, ele clarifica alguns entendimentos quanto à sua estrutura e quanto à natureza da poesia. Por exemplo, no Brasil, quando se pensa a poesia, normalmente surgem nomes de escritores de poemas, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles. Isto pois, como coloca Moriconi (2002, p. 8), poesia é “Todos os cinco sentidos traduzidos, por meio da palavra, em coisa mental”. Ou seja, apesar de ir além, a

poesia é rotineiramente conceituada através do poema, pois este diz muito respeito à sua natureza, e isso se exemplifica novamente na escrita do autor:

Toda linguagem tem seu quê de poesia. Mas a poesia é onde o “quê” da linguagem está mais em pauta. A poesia brinca com a linguagem. Chama atenção para as possibilidades de sentido. Explora significativamente coincidências sonoras entre palavras. Fabrica identidades por analogia, através das imagens ou metáfora: mulher é flor, rapaz é rocha, amor é tocha. Nuvem é pluma. Pedra é sono. (MORICONI, 2002, p.8).

Nesse contexto, além de tocar às suas formas, torna-se instigante examinar o que confere ao poema sua capacidade única de expressar o conceito da poesia. Para alcançar tal compreensão, é essencial analisar os componentes que o constituem: a sílaba poética e a metrificação, a estrofe e o verso, além do ritmo e da rima (OLIVEIRA, 2017). No entanto, o objetivo não reside na exploração exaustiva das múltiplas camadas, repletas de suas variadas possibilidades e exceções, que permeiam o universo poético. Em vez disso, busca-se avaliar como esses elementos conseguem eficientemente traduzir a marcante capacidade evocativa inerente ao poema.

Os poemas apresentam tipos - como os líricos (sendo declamado), Dramático (onde em uma narrativa se interpreta), épicos (entrelaçando sagas grandiosas) - e formas - como sonetos, odes, baladas, trovas, haicais (BEDUKA, 2021). Neste sentido, como Oliveira (2017) e SOUZA (2023) elucidam, o poema pode apresentar versos, que como já abordado, são cada linha que o compõe. Já os versos compõem as estrofes, que podem apresentar um ou mais versos. A organização dos versos ocorre mediante a contagem das sílabas, denominada métrica. É relevante destacar que essa métrica não adere à contagem de sílabas gramaticais, mas sim à métrica poética, a qual leva em consideração a pronúncia e a sonoridade das sílabas. O processo de escansão consiste na divisão do verso em sílabas poéticas, proporcionando ao poeta a habilidade de criar ritmo e musicalidade na composição. Adicionalmente, a seleção criteriosa das palavras desempenha um papel crucial, pois os poetas escolhem suas palavras com precisão, frequentemente utilizando figuras de linguagem, tais como metáforas (comparações), metonímias (transposições de significados), aliterações (repetição de sons consonantais) e anáforas (repetição de uma ou mais palavras). Por fim, vale destacar o papel das rimas, como semelhanças sonoras que ocorrem no meio do poema. "Assim, quando pensamos no que é rima, logo pensamos na associação entre os fonemas das palavras que podem ser consideradas como pares nos

textos." (SOUZA, 2023). Apesar de não serem necessárias para compô-lo, também ajudam a alcançar diversos efeitos estilísticos e expressivos.

Estes recursos linguísticos são empregados com o intuito de construir imagens vívidas e transmitir significados profundos. Enquanto os versos e as estrofes permitem organização, mas também pausas e transições que influenciam o ritmo e a cadência, a métrica pode evocar emoções e destacar certas palavras ou imagens. Os poetas usam palavras específicas para evocar sensações e imagens precisas. A seleção criteriosa contribui para a riqueza semântica do poema, permitindo que o leitor mergulhe em um mundo de significados e associações. Já o uso de figuras de linguagem adiciona camadas de significado e complexidade ao texto. Essas figuras não apenas criam imagens vívidas, mas também desafiam as expectativas do leitor ao estabelecer um espaço em que as associações subjetivas deste proporcionem uma experiência poética mais profunda e única. Por fim, embora as rimas não sejam necessárias para a composição de um poema, quando presentes, podem contribuir para efeitos estilísticos e expressivos - podem criar harmonia, unificação, resignificação.

O poeta acaba sendo como um alquimista das palavras que tece versos que capturam a essência da subjetividade humana. Como Perez escreve (MUNDO EDUCAÇÃO, 2023): “Em não raras situações um texto poético esbarra na compreensão de seu leitor, que pode subaproveitar suas imagens, sua musicalidade e suas metáforas.”. A escolha meticulosa de cada palavra em um poema é como a seleção de notas em uma sinfonia, ou a escolha do plano, em suas configurações visuais, em um filme. Neste sentido, a linguagem transcende seu propósito utilitário comunicativo e torna-se uma paleta de cores emocionais, pintando um quadro íntimo das experiências do poeta.

2.3 Poesia enquanto linguagem: o poder da imagem

Como linguagem, antes de tudo, a poesia evoca o conceito do poeta - daquele que se utiliza de tal linguagem. Enquanto a poesia é, para Aristóteles, como comenta Sousa (2023, p. 29), uma “prática mediante a linguagem, a harmonia e o ritmo (...)”, para Platão, o poeta é aquele que nomeia - semelhante ao conceito de demiurgo, pois ao nomear e criar através das palavras representativas, molda os pensamentos, e consequentemente a realidade (CAVALCANTI, 2014). Ele capta e expressa os sentidos poéticos presentes no mundo; Ele reinventa seus sentimentos diante do mundo de forma que não são mais seus, mas da coletividade que os acessa. (OLIVEIRA, 2017). Ou seja, o poeta é aquele que nomeia, que

atribui significado e emoção, que através do eu lírico capta e expressa os sentimentos do e para o mundo. Porém, o poeta, como agente ativo diante deste mundo, não é apenas aquele que escreve, mas também aquele que lê. Pois, da mesma forma, através da imaginação, atribui significado e emoção: o poeta cria.

Moriconi coloca que “O poema ao ser lido sobre a página, ou ouvido com atenção, aproxima o leitor do poeta [pois] Todo leitor ou leitora de poesia é um pouco poeta também, mesmo que não profissional” (MORICONI, 2002, p. 9), já que através da linguagem, o leitor, em sua leitura, cria poeticamente um mundo imaginário, assim como o escritor. Ou, em outras palavras: “Ao se emocionar com uma obra-prima, uma pessoa começa a ouvir em si própria aquele mesmo chamado da verdade que levou o artista a criá-la.” (TARKOVSKI, 1998, p. 49).

O que dizer de uma frase assim: a poesia existe para satisfazer a necessidade de poesia dos poetas? Escândalo, loucura e anátema! [...] Poeta não é só quem faz poesia. É também quem tem sensibilidade para entender e curtir poesia. Mesmo que nunca tenha arriscado um verso. Quem não tem senso de humor, nunca vai entender a piada. E concluo: – Tem que ter tanta poesia no receptor quanto no emissor. [...] Saúde a vocês que fazem, saúde a vocês que curtem, polos magnéticos por onde passa a faísca da poesia. (LEMINSKI Apud PEREZ, 2023, p?)

Dias Cavalcanti traz em seu texto a sugestão de Giambattista Vico (1730) a respeito da linguagem poética como primitiva, intrinsecamente ligada à linguagem racional. Ele via a poesia como uma expressão natural que atribuía significado e emoção a objetos aparentemente inanimados, argumentando que os seres humanos, desde o início da civilização, eram naturalmente poetas (CAVALCANTI, 2014). “O mundo é um ato de criação poética. Nós todos o herdamos, compartilhamos, interferindo neste ato. Só percebemos a existência daquilo que nomeamos” (MORICONI, 2002, p. 9).

Cavalcanti utiliza da ideia de Saussure, de que a “linguagem é pensamento-som” para dar continuidade a ideia de poesia primitiva, ou seja, de poesia como um ato natural, onde a linguagem e as suas expressões verbais nascem do ritmo. Como Cavalcanti coloca, “(...) a poesia é o gênero mais espontâneo para o ser humano, uma vez que ela concretiza o ritmo inerente à própria linguagem.” (CAVALCANTI, 2014, p. 3). Enquanto isso, a “(...) a prosa seria a consequência da racionalização do homem sobre a linguagem.” (CAVALCANTI, 2014, p. 3 - 4). A poesia, uma arte intrinsecamente entrelaçada com a essência da natureza, confere forma à linguagem e ao ato criativo, unindo de maneira profunda o ser humano em seu âmago, revelando-o como inerentemente poético por

natureza. Cavalcanti (2014) utiliza um conceito que é muito útil para termos compreensão da amplitude e potência desta forma de arte: a imagem - e/ou na mesma compreensão dos conceitos de metáfora, no sentido de substituição de significado, e símbolo, no sentido de representação do abstrato (PRIBERAM, 2023).

A imagem artística é sempre uma metonímia em que uma coisa é substituída por outra, o menor no lugar do maior. Para referir-se ao que está vivo, o artista lança mão de algo morto; para falar do infinito, mostra o finito. Substituição ... não se pode materializar o infinito, mas é possível criar dele uma ilusão: a imagem. (Tarkovsky, 1998, p. 41).

A definição de Octavio Paz para a imagem (no sentido de símbolo), trazida por Cavalcanti (2014), revela uma capacidade intrigante da poesia, que se utiliza de tal: "A imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer." (p. 5). O símbolo, neste sentido, tem a origem de sua palavra, no latim "allegoria", cujo significado é o ato de abordar ou falar sobre algo diferente (EDUCA MAIS BRASIL, 2019). Nas palavras de Tarkovski (1998, p. 123) "A imagem é indivisível e inapreensível e depende da nossa consciência e do mundo real que tenta corporificar. Se o mundo for impenetrável, a imagem também o será.". Em uma frase ou mil páginas, une realidades opostas; nasce da contradição, pois ao mesmo tempo que carrega em si o seu significado, este está além dela. O seu reino é o do "impossível verossímil" de Aristóteles. Por natureza, desafia a nossa compreensão, pois submete a sua unidade à pluralidade do real. Todavia, da mesma forma funde os opostos em sua constante capacidade de significação. Em suma, a imagem é uma representação da realidade que vai além das palavras. (CAVALCANTI, 2014).

A imagem reconcilia contrários, mas esta reconciliação não pode ser explicada pelas palavras – exceto pelas da imagem, que já deixaram de sê-lo. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre as suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não significação. Mas alguém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as portas do real: significação e não-significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma. (PAZ *apud* CAVALCANTI, 2014, p. 5).

E isto converge a Tarkovski quando ele fala que "(...) a imagem não é certo significado expressado pelo diretor, mas um mundo inteiro refletido como que numa gota

d'água.” (1998, p. 130), ou quando cita Gogol dizendo que “(...) a função da imagem é expressar a própria vida e não conceitos e reflexões sobre ela. Ela não designa nem simboliza a vida, mas a corporifica exprimindo-lhe o caráter único.” (1998, p. 131). Ou seja, a poesia faz parte da natureza humana em sua arte de significar, uma arte que se utiliza da imagem enquanto representação impossível da vida em si mesma. Neste sentido, a imagem, enquanto metáfora ou símbolo, permite que a poesia explore de forma ilimitada a fantasia - ao contrário da clareza da prosa, seu propósito é o do encantamento. Ela não se origina da necessidade de traduzir conceitos desconhecidos e conhecidos, mas, em vez disso, surgindo da associação espontânea de realidades distantes, perceptíveis apenas pela mente, realiza-se um salto da diversidade de elementos para uma unidade que só a linguagem poética pode alcançar. “Nessa perspectiva, traduzi-las é o mesmo que matá-las.” (CAVALCANTI, 2014, p. 5).

2.4 A dimensão subjetiva da poesia e a linguagem

Moriconi (2002) esclarece que, como seres sociais que interpretam a realidade por meio da linguagem, esta última serve como uma porta de acesso à poesia da vida, com a vida sendo, em última instância, a fonte da poesia.

Para os modernistas, a poesia estava mais no momento que no poema em si, mais na vida que na elaboração codificada de uma arte cansada. O poema era instrumento para obliquamente captar e com simplicidade revelar a poesia da “vida como ela é”. O poema era um stop para focalizar uma intensidade no tempo de um flash. Focalizar para celebrar, em poetas como Manuel Bandeira, Mário de Andrade. Focalizar o detalhe para dar uma outra visão do real, como na poesia “pau-brasil” de Oswald de Andrade. Focalizar para ironizar a vida e a si mesmo, como em Carlos Drummond. Porém, todos esses poetas acreditavam que algo ficava sempre de fora dessa focalização intensa pela linguagem. O fora da linguagem, o inefável: aquilo que não pode ou não chega a ser dito, embora seja intuído pela sensação e aludido pelo verso. O além da linguagem, o sublime: sensação de grandeza de espírito, de sabedoria elevada, que os modernistas pretendiam atingir pela simplicidade da expressão. (MORICONI, 2002, p. 11).

Silvana Oliveira, da mesma forma, escreve como a poesia não está apenas no poema e em sua linguagem:

A poesia como elemento abstrato faz parte da percepção formal que obedece a outras determinações de composição, como ritmo, rima,

sonoridade e plasticidade que podemos ter do mundo ao nosso redor. Quando observamos uma noite estrelada, por exemplo, somos capazes de nos emocionar com essa imagem poética de beleza e grandiosidade, mas talvez não sejamos capazes de expressá-la na forma de um texto poético. É isso o que distingue os conceitos de poesia e de poema. Enquanto a poesia está no mundo, nas coisas e nos seres, o poema é a expressão textual desses sentidos percebidos no mundo, nas coisas e nos seres. (OLIVEIRA, 2017, p. 45)

A fonte da poesia não está no poema ou na linguagem que o possibilita, mas sim na vida, que por entre a natureza humana e a sua tentativa de entender o que o cerca, se faz de forma concreta em poemas, por exemplo. Em *Análise de Textos literários: poesia*, Oliveira diferencia a dimensão objetiva da subjetiva neste entendimento:

Se o poema é um objeto concreto e a poesia é uma entidade imaterial, o poema existe por si mesmo após ser criado, ao alcance de qualquer leitor, enquanto a poesia existe em outros seres: primariamente naqueles que a manifestam, secundariamente na mente daqueles que a percebem e, terciariamente, no poema resultante do trabalho do poeta. O problema fundamental é determinar como a poesia passa do abstrato ao concreto, do mundo para o poema, por meio do poeta, transformando-se de potência em objeto literário. (LYRA *apud* OLIVEIRA, 2017, p. 70).

Em uma perspectiva moderna, se pode dizer que a poesia está na linguagem que subjetiviza o mundo. De acordo com Moriconi (2002), ao referir Bandeira, o aspecto "poético" da vida não reside tanto na própria vida, mas nas convenções de linguagem, pensamento e sentimento que influenciam nossa existência como seres sociais. A realidade, como a compreendemos, é moldada dinamicamente pela linguagem humana e não o contrário. Ele argumenta que a "poesia essencial" reside na linguagem, sendo o meio de subjetivar o mundo ao capturar fugazes momentos da vida cotidiana e atribuir-lhes valor simbólico através de poemas de simplicidade coloquial.

Oliveira (2017) destaca que o poema é a concretização da poesia, em que a poesia é essa essência imaterial que pode ser interpretada subjetivamente para provocar uma resposta pessoal daqueles que a apreciam. O processo de concretização da poesia pode ocorrer através de outras linguagens além da verbal e/ou escrita. Ela pode, por exemplo, ser concretizada como cinema, escultura, pintura, música e assim por diante. Como coloca Moriconi (2002, p. 8 - 9), "É o lado além-livro da poesia" que está não só na cultura, mas também no "(...) ar que nos envolve.". Um filme pode "ter" poesia com a sua linguagem específica da mesma forma que a escrita o faz, seja no poema, seja na prosa. Neste sentido, pode-se dizer que a "a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas

coisas lógicas como nas disparatadas” (BANDEIRA *apud* CAVALCANTI, 2014, p. 8). Contudo, para que amplie o seu alcance e significado, é necessário que ela se manifeste de forma concreta através das diversas linguagens, estimulando a sensibilidade de cada poeta-espectador/poeta-leitor e ampliando seu alcance pelo mundo.

2.5 A função da poesia

A primeira vista, em um sentido mercantil, a poesia acaba por se apresentar como inútil, como se fosse produto do simples ócio. Porém, encontra-se um paralelo interessante que ressignifica o seu papel. Cavalcanti comenta que, assim como a criança, o poeta escreve como se tivesse visto o objeto de sua reflexão pela primeira vez, relacionando através das semelhanças a partir das vezes consecutivas (CAVALCANTI, 2014). Ou como Tarkovski escreve: “O poeta tem a imaginação e a psicologia de uma criança, pois as suas impressões do mundo são imediatas, por mais profundas que sejam as suas idéias sobre o mundo.” (1998, p. 45). Isto vai ao encontro da visão pedagógica de arte de Kant, que diz que “a função mais alta da arte é produzir o sentimento do sublime, isto é, a elevação e o arrebatamento de nosso espírito diante da beleza como algo terrível, espantoso, aproximação do infinito” (Kant *Apud* CHAUI, 2000, p. 415). Neste sentido, o poeta e a criança partilham da não objetiva sensibilidade “poética”. Contudo, o que é mais significativo, para dar continuidade ao entendimento da poesia como poema, é a consequente conclusão de Oliveira:

Dessa maneira, podemos concluir que a linguagem poética não se realiza de modo meramente objetivo, apenas pela busca da comunicação. O que se deseja com a poesia é a expressão de algo além de uma simples informação ou de um dado específico. Por isso mesmo, a poesia coloca a linguagem para funcionar em uma esfera diferente das esferas objetiva e comunicativa. Na poesia, aparecem a subjetividade, o ritmo e a expressividade da linguagem. Ao ativar esses elementos, o poeta pode expressar de forma mais profunda aquilo que lhe interessa, sem limitar-se ao campo meramente comunicativo. (OLIVEIRA, 2017, p. 51).

O poeta, apesar de criador linguístico, consequentemente, é criador de civilizações. Contudo, de qualquer forma, assim como a criança com a sua forma virtuosa de exploração, o poema, por não ter valia, é inútil. Desta forma, pode se dizer que tanto o poeta (e a criança), quanto o poema e a poesia não são objetivamente comunicativos, mas subjetivamente expressivos.

Como elaborado, em uma perspectiva filosófica e intangível, a poesia é aquilo que sustenta o homem em sua realidade linguística, mas mais além é esta realidade. De forma concreta é o poema, e também o cinema, a escultura, a música. No entanto, esta sensibilidade se mascara diante do contexto sócio-cultural atual, em que estas formas de poesia seguem à outra dinâmica. Como introduz Olivera , “(...) no mundo contemporâneo - em que a tecnologia e a rapidez da informação tomaram conta das nossas vidas -, o espaço para a poesia é cada vez mais restrito.” (2017, p. 7). Ou ainda mais, como referencia Cavalcanti (2014, p. 11): “Num mundo caracteristicamente utilitarista dominado pelo capitalismo que elege a mercadoria como “bem supremo”, a poesia não tem função.” (BOSI *apud* CAVALCANTI, 2014, P. 11)”.

No mesmo sentido, no site *Revista Cult*, Alberto Pucheu (2016) entende a poesia como uma forma de resistência em um mundo utilitário e egocêntrico. O poeta comenta que a poesia é uma abertura à alteridade, uma pedagogia poética e uma política poética que desafia poderes totalitários e altera as nossas vidas. Cavalcanti, citando Faustino, comenta que a poesia em sua falta de função específica, tem a capacidade de confrontar o imperceptível, desafiando as convenções das ideologias predominantes. Portanto, ela vai além de ser apenas uma forma de expressão pessoal, tornando-se um meio de diálogo e síntese que contrasta com a necessidade de inúmeras páginas nos textos enciclopédicos, sociológicos e psicológicos. Pucheu (2016), citando Barthes, comenta que a poesia é vista como uma prática de sutileza em um mundo bárbaro, e lutar por ela é subverter e cuidar de maneira sutil, subversiva e vital. A poesia é então um receptáculo de intensidades que enriquece nossas subjetividades.

Aquele que verdadeiramente vive um poema, imediatamente, por mais que disso não se dê conta, muda de vida. (...) Toda grande poesia, em particular aquela do tipo ‘comovente’, relembra ao homem sua grandeza, seu alto destino. Recorda, igualmente, a quem vive, a seriedade, a importância da vida”. (FAUSTINO *apud* CAVALCANTI, 2014, p. 13).

Moraes comenta que “O material do poeta é a vida” e sua complexidade, “Seu instrumento é a palavra” e a sua função é de ser um meio de capturar e transmitir o mundo interior e subjetivo das pessoas, bem como explorar conceitos e ideias que vão além do mundo tangível e concreto. Ele segue comentando que “o poeta é um criador, ou melhor, um estruturador de línguas e, sendo assim, de civilizações”, mas então aborda que até “Pode ser:

Mas para o burguês comum a poesia não é coisa que se possa trocar usualmente por dinheiro”, concluindo que a beleza heroica da poesia é a sua inutilidade (MORAES *apud* OLIVEIRA, 2017, p. 46 - 49).

Em resumo, a poesia é um conceito ambíguo, pois permeia várias instâncias: apesar de suscitar poetas famosos logo de cara, vai além do ato de escrever versos. Porém, no poema se exprime muito a essência da poesia - nele se percebe a experiência profunda e elaborada das emoções mais difíceis de serem identificadas, traduzidas, assim, em singelas palavras. Apesar de se misturarem, enquanto as frases da prosa comunicam e transmitem objetivamente, a poesia expressa de forma subjetiva. No entanto, anterior a isto, a própria condição humana é poética por natureza, pois ela se coloca no mundo através de uma linguagem igualmente poética, uma linguagem que da mesma forma atribui significado e emoção. Neste sentido, o poeta é aquele que cria ao acessar a poesia, seja, por exemplo, escrevendo, seja lendo. O poeta percebe através de sua própria natureza a poesia da vida. Mesmo que através de imagens metafóricas, impossíveis de expressar a totalidade do real, a poesia encontra formas/linguagens de se expressar e concretizar, como a literatura e o cinema. Por fim, apesar de, em um mundo imediatista do consumo, a poesia acabar por “perder” a sua utilidade, ela continua disponível para que novos olhares encontrem significado. Contudo, é importante destacar que, ao final das contas, como expõe Mário Quintana, "A poesia não se entrega a quem a define." (PENSADOR, 2023).

3 MONTAGEM

Após desenvolver uma noção quanto a poesia, outro tópico de importante desenvolvimento é a questão da montagem: desde a sua conceituação e noção clássica predominante, até as outras possibilidades que a permeiam, como a montagem psicológica e a poética.

3.1 A importância da montagem para o cinema

No início, o cinema não era reconhecido como uma forma de arte ou linguagem, mas sim como uma tecnologia cativante que registrava instantes do cotidiano. Foi somente quando visionários como Alice Guy-Blaché e Georges Méliès começaram a explorar o potencial criativo e narrativo dessa tecnologia que a linguagem cinematográfica começou a se desenvolver. Logo que os filmes deixam de serem “teatros filmados”, e começaram a explorar o mundo, levando as câmeras para fora e relacionando tomadas distintas em termos de continuidade, surge uma necessidade: a montagem. Por anos, teóricos defenderam que o cinema era exclusivo em sua linguagem e forma de arte, não por reunir todas as formas de arte que vieram antes dele, mas por possuir a montagem como algo único e próprio à sua linguagem. Como é citado no livro *O discurso cinematográfico: A Opacidade e a Transparência* de André Malraux, em seu texto *Esboço de uma psicologia do cinema* (1946), “aponta o corte dentro da cena como o ato inaugural da arte cinematográfica (...)” (MALRAUX *apud* XAVIER, 2008, p. 29).

D. W. Griffith, com base em sua experiência anterior na American Mutoscope and Biograph Company, conseguiu gradualmente afastar-se das abordagens mais simples do “cinema de atrações”, transformando o cinema de mero entretenimento em uma forma mais complexa e rica de contar histórias (THEBAS, 2023). Seu filme, *O Nascimento de uma Nação* (1915), foi um marco na história do cinema, introduzindo várias inovações de linguagem e formato, entre elas, de edição. Cortes de ação (técnica de edição em que a transição entre os planos ocorre durante uma movimentação, visando a continuidade visual), montagem paralela (alternação entre duas ou mais sequências de ação que estão ocorrendo simultaneamente, mas em locais diferentes), como o plano geral (aberto), o *insert*¹, a câmera subjetiva, o *travelling*, o *flashback*, as variações de ritmo, são alguns dos exemplos (CANELAS, 2010). A montagem desempenhou um papel crucial na narrativa linear do

¹ “Introdução de um elemento em uma continuidade.” (AUMONT, 2003, p. 168).

filme, combinando imagens, letreiros e música original para orientar o público e disfarçar a descontinuidade inerente às filmagens. No entanto, é importante ressaltar a relação intrínseca entre a decupagem² e a montagem, que acabam por nascer, de certa forma, juntas, ao passo que os cineastas percebiam seus princípios. Como Ismail Xavier investiga nas relações entre a decupagem e a montagem:

O que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo de rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível (XAVIER, 2008, p. 32).

A montagem transcendeu a ideia de plano autônomo (independente) por parte da câmera, desempenhando um papel fundamental no avanço da narrativa cinematográfica. Tanto a decupagem quanto a montagem trabalharam em conjunto, contribuindo para a expansão e sofisticação da linguagem cinematográfica, resultando em níveis de articulação notavelmente complexos. Através da meticulosa combinação de sequências de planos, a montagem tornou-se uma ferramenta essencial para contar histórias no cinema, aprimorando a experiência do espectador e estabelecendo o cinema como uma forma de expressão artística única.

3.2 Definição de montagem

À medida que a linguagem cinematográfica se consolidou ao lado da montagem, seu sistema de códigos e relações tornou-se mais intrincado. Desta forma, antes de adentrar a análise da montagem enquanto uma possibilidade de construção de sentidos, é de suma importância que compreendamos a sua natureza e a interconexão com a linguagem cinematográfica. A definição do conceito de montagem é desafiadora devido à sua abrangência e constante evolução, mas torna-se fascinante quando exploramos a sua estrutura.

Como é introduzido no capítulo sobre a montagem em *A Estética do Filme*, de Jacques Aumont, o cinema é “(...) uma arte da combinação e da organização (imagens, sons, inscrições gráficas em proporções variáveis).” (AUMONT, 1995, p.53). Ou em um sentido mais prático, como é colocado na introdução da definição de montagem no *Dicionário*

² “Na linguagem audiovisual, [a decupagem] diz respeito ao processo de dividir as cenas de um roteiro em planos, como parte do planejamento da filmagem.” (KREUTZ, 2023).

Teórico e Crítico de Cinema, “(...) trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão.” (AUMONT, 2003, p. 197). Porém, esta definição, de organização, sistematização e ordenação, não dá conta da complexidade pela qual o filme se molda e se significa.

A montagem surge com a noção de filme e sua divisão de trabalho - um processo que se inicia no roteiro e termina no filme concluído (AUMONT, 1995, p. 53). Na perspectiva da edição, a produção fílmica se inicia com a decupagem do roteiro, então há a filmagem e, por fim, a montagem em si. A decupagem do roteiro é a transformação do roteiro em unidades de ação, que então se transformam em unidades de filmagem. No livro *A Técnica da Montagem Cinematográfica* de Karel Reisz e Gavin Millar, os autores ressaltam a importância de lidar com erros elementares das filmagens, como: 1 - sequências fora de ordem; 2 - repetições; 3 - desalinhamentos temporais. A montagem é então desdobrada em seus elementos essenciais, que englobam a: 1 - organização narrativa dos planos (o que implica na questão da narrativa); 2 - seleção criteriosa desses planos (ênfase); 3 - definição da duração de cada um (ritmo); 4 - apuração em relação a fluidez na transição entre eles (fluência). Resumidamente, “A montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (MARTIN *apud* AUMONT, 1995, p.54). Com base em tais contextualizações, já se pode compreender a abrangência do processo de montagem, porém, para compreender como ela se dá, assim como os seus impactos, se torna imperativo que se avalie o que estrutura o filme e consequentemente a montagem.

Em *O discurso cinematográfico*, Ismail Xavier inicia o segundo capítulo a respeito da linguagem clássica estabelecendo algumas noções importantes para a concepção do filme:

Classicamente costumou-se dizer que um filme é constituído de sequências - unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada sequência seria constituída de cenas - cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal. Partindo daí, definamos por enquanto a *decupagem* como o processo de decomposição do filme (e portanto das sequências e cenas) em planos. (XAVIER, 2008).

Para compreender a organização dos planos em um filme, é essencial explorar a definição e o papel desse elemento fundamental. Ismail Xavier destaca o duplo significado do conceito de "plano", argumentando que, quando a câmera mantém uma relação fixa com o objeto filmado, ele representa um ponto de vista específico, uma continuidade visual.

Contudo, o termo também pode referir-se à posição específica da câmera em relação ao objeto, incluindo distância e ângulo (XAVIER, 2008). Em resumo, o plano pode ser compreendido de duas formas distintas: como um elemento da filmagem e como um componente da montagem.

De acordo com Aumont (1995), durante a fase de filmagem, o plano é utilizado como uma célula do filme, equivalendo a conceitos como "quadro", "campo" e "tomada". Ele abrange não apenas o ponto de vista sobre o evento (enquadramento) mas também sua duração, que pode ser relativizada pelo conceito de plano-sequência. Já na etapa de montagem, a definição de plano se torna mais precisa, representando a verdadeira unidade de montagem - o menor segmento de filme que contribuirá para o produto final. Na prática, um plano é uma seção do material filmado, registrada pela câmera. No contexto do filme final, o plano é uma porção refinada e ajustada do material capturado durante a filmagem, configurando-se, por fim, como "qualquer pedaço de filme entre duas mudanças de plano" (AUMONT, 1995, p. 40).

Apesar das complexidades inerentes, como a ideia limitada de que um plano representa uma tomada contínua da câmera capturando uma única configuração visual, ou a inclusão de elementos além da imagem registrada, é possível retornar a uma dimensão mais ampla, porém crucial. Nessa perspectiva, considera-se o plano como uma "unidade de montagem" (AUMONT, 1995). Segundo Ismail Xavier, o plano torna-se "(...) cada tomada de cena, ou seja, a extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa que o plano é um segmento contínuo da imagem" (XAVIER, 2008, p. 28). Essa definição enfoca a relação intrínseca do plano com o processo de montagem, delineando sua importância na construção narrativa cinematográfica.

Avançando para o aspecto da cena, frequentemente confundida com o plano, a cena cinematográfica, segundo Ismail Xavier (2008), é uma unidade narrativa dentro de um filme. Ela é composta por uma série de planos que compartilham uma continuidade temporal e espacial, representando uma ação ou evento específico da história. A cena é caracterizada pela continuidade perceptível para o espectador e geralmente é delimitada por cortes ou transições visuais que marcam seu início e fim. A cena é fundamental para a construção da narrativa, permitindo que o espectador perceba as relações causais entre eventos e personagens.

Para Jacques Aumont (1995), os planos são organizados para compor uma cena ou uma parte específica de um filme que tem continuidade temática, narrativa ou estilística. A sequência, portanto, representa uma coleção de planos interconectados que contribuem para

o desenvolvimento da história ou transmitem uma ideia ou emoção específica ao espectador. Como é colocado no *Dicionário teórico e crítico de cinema*, “uma sequência é uma sucessão não de planos, mas de acontecimentos (...)” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 269). Desta forma, enquanto as cenas seriam o conjunto de planos delimitados por uma continuidade espaço-temporal, as sequências seriam o conjunto de cenas delimitadas por acontecimentos temáticos, narrativos e estilísticos de um filme.

Após esclarecer as noções de plano, cena e sequência, é crucial ressaltar a diversidade dos objetos da montagem para além da mera concepção de "unidade de montagem", seja ela um plano ou um elemento "indivisível". Jacques Aumont destaca que, em relação à duração, uma parte de um filme (sintagmas fílmicos ou sequências) pode variar em tamanho, indo além do próprio plano (AUMONT, 1995). Ela pode ser maior, pois, por exemplo, uma sequência pode ser decomposta indefinidamente, alternada ou estendida através de citações de outros filmes. Pode ser menor, como no caso de um plano-sequência, onde as delimitações da ação ou dos sintagmas são claramente estabelecidas, ou quando dentro do próprio plano a configuração visual interna delimita. Também pode ser discordante, por exemplo, quando a trilha sonora segue um tempo fílmico diferente da imagem. Em todos esses cenários, essas definições se afastam da montagem em si, mas é importante notar que, em cada caso, a montagem continua a se referir ao relacionamento entre dois ou mais elementos, independentemente de estarem contidos no mesmo plano ou expandindo-se além dele. Isso resulta na criação de efeitos únicos que não estão presentes em nenhum dos elementos originais quando considerados isoladamente.

Ao passo que se diferenciou os componentes estruturantes do filmes e sua possíveis relações, assim como se analisou o processo e a pluralidade da montagem, vale, por fim, reconsiderar a noção da montagem para além da ordem e da duração, acrescentando a questão da composição na simultaneidade (ou justaposição). Sendo assim, como é colocado em *A Análise Fílmica*, a montagem é a organização de planos de acordo com critérios de ordem (organização na continuidade ou sucessibilidade), duração (fixação da duração) e justaposição (de elementos homogêneos ou heterogêneos). Portanto, em uma definição mais ampla da montagem, é possível ir além de uma base empírica da edição: “A montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração.” (AUMONT, 1995, p. 62).

3.3 O potencial da montagem

Com uma compreensão mais ampla da montagem cinematográfica, podemos explorar as inúmeras possibilidades que ela oferece na articulação dos elementos filmicos. Seguindo a abordagem do livro *A Estética do Filme* é possível explorar os efeitos efetivos (ou a função enquanto vocação) deste princípio que é a edição, e assim perceber que a função é intrínseca ao processo da montagem enquanto cinema.

Desde os primórdios do cinema, a sequência de imagens desempenhou um papel fundamental na narrativa cinematográfica. Como mencionado anteriormente, a própria ideia de montagem evoluiu quando a câmera começou a se deslocar. Nas palavras de Christian Metz, “a transformação do cinematógrafo em cinema operou-se em torno dos problemas de sucessão de várias imagens, muito mais do que em torno de uma modalidade suplementar da própria imagem.” (Metz *apud* AUMONT, 1995, p. 64). Isso ressalta como, desde o seu início, a montagem está intrinsecamente ligada às condições históricas de seu desenvolvimento e à sua função narrativa, na qual, por natureza, se define.

Como se pode analisar, a função principal ou “normal” (ao longo da história) da montagem é a função narrativa, em que a montagem garante o encadeamento dos elementos de ação segundo uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegética. Jean Mitry (1963) diz que o efeito-montagem (montagem produtiva) “resulta da associação, arbitrária ou não, de duas imagens que, relacionadas uma com a outra, determinam na consciência que as percebe uma ideia, uma emoção, um sentimento estranhos a cada uma delas isoladamente” (MITRY *apud* AUMONT, 1995, p.64). Ou em outras palavras, “a colocação, lado a lado, de dois elementos filmicos que acarretam a produção de um efeito específico, que cada um desses elementos, considerado isoladamente, não produz.” (AUMONT, 1995, p.64). Contudo, ao avaliar que a montagem se define pela sua função criadora, é relevante abordar suas possibilidades.

A análise das funções da montagem, conforme delineadas por Aumont (1995), revela uma divisão em três categorias distintas: funções sintáticas, funções semânticas e funções rítmicas, cada uma delas com suas próprias nuances. As funções sintáticas (funções a partir da estrutura) se concentram na combinação de dois signos entre si, garantindo relações independentes do sentido dos planos. Essas relações podem ser divididas em dois tipos principais. Em primeiro lugar, há os efeitos de ligação ou disjunção, que incluem todos os efeitos de pontuação e demarcação. A ligação reforça a continuidade entre os planos, muitas

vezes alcançada por meio do *raccord*³, um cuidadoso alinhamento entre elementos visuais ou sonoros que garante uma transição suave. Em segundo lugar, temos os efeitos de alternância ou linearidade, que dependem do conteúdo dos planos. Eles podem representar simultaneidade, como na "montagem alternada", ou comparação, como na "montagem paralela". (AUMONT, 1995).

As funções semânticas (funções a partir do próprio sentido) desempenham um papel fundamental na produção de sentido. A montagem contribui para a construção do espaço-tempo da narrativa, criando a *diegese*⁴, que é essencial no cinema narrativo. Além disso, a montagem também produz sentidos conotados, relacionando dois elementos diferentes para criar efeitos de causalidade, paralelismo, comparação e muito mais. A riqueza da montagem está na sua capacidade de relacionar qualquer elemento com qualquer outro, ampliando as possibilidades de significado. (AUMONT, 1995).

Por fim, as funções rítmicas reconhecem a importância do ritmo na experiência cinematográfica. A visão e a audição têm ritmos distintos: a visão percebe bem o espaço, mas não o tempo, enquanto o ouvido é sensível ao tempo. Os ritmos temporais estão intimamente ligados à trilha sonora, em que o uso de música e som influencia o ritmo do filme. Porém, os ritmos plásticos podem surgir da organização das superfícies no quadro, distribuição de intensidades luminosas e outros elementos visuais que contribuem para o ritmo visual do filme. Essas três categorias de funções da montagem demonstram a complexidade e versatilidade dessa técnica no cinema, desempenhando um papel crucial na criação de significado, continuidade narrativa e experiência sensorial. (AUMONT, 1995).

Em expansão à noção das funções de criação de sentido, o livro *A Arte do Cinema - Uma Introdução* de David Bordwell e Kristin Thompson (2013), discutem como a montagem concede ao diretor o controle das relações gráficas, rítmicas, espaciais e temporais entre os planos, permitindo correspondências e descontinuidades entre o plano A e o plano B. Ou seja, estas funções se traduzem, ou se possibilitam, por relações práticas da estética entre os elementos filmicos. Enquanto as relações gráficas englobam elementos como cor, formas, contrastes, ângulos e movimentos, desempenhando um papel crucial na composição visual do filme e suas inter-relações, as relações rítmicas vão além da duração dos planos, envolvendo o movimento da câmera, a ação na *mise-en-scène*⁵ e o uso do som, todos contribuindo para a definição do ritmo no filme. As relações espaciais são igualmente

³ “Trata-se da correta continuidade temporária ou espacial entre dois planos consecutivos.” (Conceitos, 2023).

⁴ “(...) diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa” (SP Escola de Teatro, 2023).

⁵ “(...) todos os elementos que compõem a encenação” (BIBLIOTECA PUC RS, 2023).

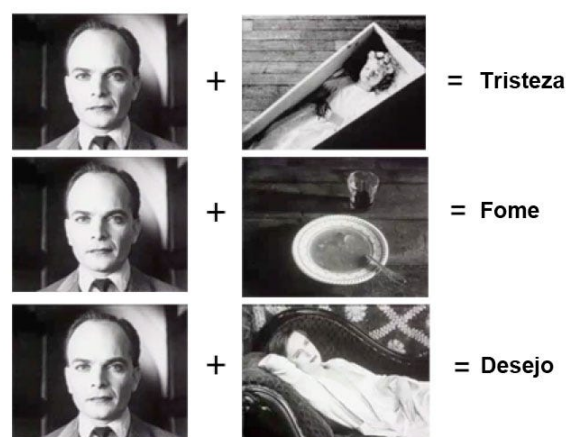
intrigantes, pois a montagem permite a união de planos de locais diferentes, criando a ilusão de que esses lugares compartilham o mesmo espaço. A posição dos personagens em relação à câmera e o respeito pela regra dos 180 graus desempenham um papel fundamental na construção dessas relações espaciais. Por fim, as relações temporais são essenciais na montagem, já que permitem ao filme manipular a percepção do tempo na tela, fazendo com que o tempo diegético pareça mais rápido ou mais lento do que na realidade. Elipses realizadas no corte são um método comum para representar passagens de tempo, transportando o espectador para diferentes espaços e tempos, contando apenas o essencial para a narrativa.

3.4 A Montagem enquanto significação

Tendo em vista um enriquecimento da noção da linguagem cinematográfica onde a montagem vai além do clássico, para além de um cinema em que o plano é invisível, o cinema soviético se torna uma poderosa ferramenta. Este teve a sua origem no início do século XX, impulsionado pela propagação da propaganda marxista e fortemente influenciado pela cinematografia de D.W. Griffith em *Intolerância* (1916). O filme encantou a União Soviética, desempenhando um papel crucial na inspiração para a criação de uma escola cinematográfica soviética. Foi na Escola de Cinema de Moscou que surgiram três destacados nomes na arte da montagem cinematográfica: Lev Kuleshov e dois de seus alunos, Serguei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin.

Lev Kuleshov foi um cineasta e teórico cinematográfico soviético que ficou conhecido principalmente pela Teoria do Efeito Kuleshov. Este envolveu a edição de quatro elementos em justaposição: uma expressão neutra no rosto de um ator, uma tigela de sopa, uma criança morta em um caixão e uma mulher deitada. Ele combinou a expressão facial neutra do ator com cada um desses elementos em sequência. Quando o público assistiu a essa montagem, atribuiu significados diferentes à expressão do ator em cada caso. Quando a expressão do ator foi seguida pela tigela de sopa, o público interpretou como fome. Quando a mesma expressão foi seguida pela imagem do caixão da criança, o público viu tristeza em seu rosto. E por fim, quando o rosto foi seguido pela mulher, o público interpretou o desejo pela moça em seu semblante neutro (XAVIER, 2008, p. 47).

Fig. 1 – Efeito Kuleshov e as diferentes significações.



Fonte: MEDIUM, 2016.

Este simples experimento forneceu pistas do poder que a montagem carregava consigo ao possibilitar o deslocamento e/ou criação de sentido que antes estava com a imagem em si. Como comenta Marcel Martin, esta montagem “que não é um fim”, “visa a exprimir por si mesma, pelo choque de duas imagens, um sentimento ou uma ideia” (MARTIN *apud* AUMONT, 1995, p. 64). Este aspecto da criação de sentidos possibilita alterar o sentido de diálogos e reações e de criar uma geografia criativa onde a associação entre planos distintos os une geograficamente, independente de sua real natureza de gravação.

Então, tanto Serguei Eisenstein quanto Vsevolod Pudovkin, seguindo os passos do professor Kuleshov, quebraram as relações do cinema com o teatro, ampliando as possibilidades de controle e espaço dentro de uma narrativa, fazendo da linguagem cinematográfica única. Os dois exploraram o potencial da montagem, evidenciando o que torna o cinema verdadeiramente cinematográfico, pois, por exemplo, ao contrário do que defendia Tarkovski como um cinema em função de um naturalismo, “entre o evento natural e sua aparência na tela existe uma nítida diferença. É exatamente esta diferença que faz do cinema uma arte” (Pudovkin *apud* XAVIER, 2008, p. 54). Neste sentido, Eisenstein interpretou a montagem como choque entre sentidos opostos (tese e antítese, resultando em uma síntese - sentido almejado da sequência) enquanto Pudovkin se focou na montagem a partir do controle psicológico. Então, de forma muito parecida, os dois descreveram cinco métodos de montagem em detrimento da criação de um sentido criado no espectador. (CANELAS, 2010, p. 9).

Para Eisenstein os cinco tipos de montagem eram a montagem métrica, rítmica, tonal, harmônica (overtonal) e intelectual. A montagem métrica é uma edição onde os cortes

são feitos almejando uma cadência específica a partir de ritmos visuais ou sonoros. Já a montagem rítmica explora e se baseia nas movimentações dentro da *mise-en-scène* em que os cortes buscam uma conexão entre os movimentos no filme. A montagem tonal, de uma forma mais abstrata, seria baseada nas tonalidades emocionais e visuais dos planos em que o corte visa transmitir estados emocionais. Complexificando ainda mais, a montagem *overtonal* combina, através dos cortes, diferentes elementos visuais, muitas vezes de maneira simbólica, buscando criar uma síntese em que se sugere ideias ou conceitos que vão além do que é mostrado literalmente nas cenas. Por fim, de maneira ainda mais profunda, a montagem intelectual envolve a manipulação deliberada de imagens para transmitir uma mensagem política, social ou ideológica, em que através dos cortes sugere metáforas, analogias e contrastes não tão claros para destacar questões maiores como a visão de mundo do diretor e à crítica social. (CANELAS, 2010).

De forma muito parecida com Eisenstein, Pudovkin também estabelece cinco técnicas, porém, enquanto as técnicas de Eisenstein tendem a enfatizar o aspecto emocional e ideológico da montagem, as técnicas de Pudovkin se concentram em criar conexões psicológicas e narrativas sólidas, o que acaba sendo mais proveitoso no contexto poético. Estas seriam a montagem de contraste, paralelismo, simbolismo, simultaneidade e *leitmotiv*. A montagem de contraste envolve a criação de significado a partir da colocação de dois planos ou elementos contrastantes juntos, em que esta naturalmente suscita uma comparação em que as diferenças e/ou semelhanças criam um impacto emocional ou narrativo. A montagem paralela diz respeito às sequências que mostram ações acontecendo em paralelo, mas que não são as mesmas em significado - estabelecendo alguma relação subjetiva. A montagem de simbolismo consiste em explorar o poder dos símbolos na construção narrativa, em que mesmo objetos completamente diferentes dispostos na mesma sequência, podem ser relacionados de maneira simbólica e subjetiva através da montagem. Já a montagem de simultaneidade, semelhante ao paralelismo, é mais focada na tensão gerada pela interdependência de ações que ocorrem em tempos paralelos. Por fim, Pudovkin empregava a técnica do *Leitmotiv* para reforçar a coesão temática de seus filmes. Repetindo elementos ao longo da narrativa que carregavam o mesmo significado; ele proporcionava uma estrutura sólida que aprofundava a compreensão do público sobre os elementos essenciais da história. Assim, as técnicas de Pudovkin, desde o contraste até o *leitmotiv*, revelam a maestria do cineasta em utilizar a montagem de maneiras inovadoras, explorando diversas dimensões emocionais e conceituais para aprimorar a experiência cinematográfica. (JENNIFER, 2005).

Para Pudovkin, em analogia à literatura, a montagem era a base estética do filme. Assim como para o escritor as palavras ganham vida na sua interação, o mesmo princípio se aplica ao cinema, em que a verdadeira expressão artística emerge da interconexão dos elementos visuais, criando uma experiência cinematográfica única e impactante (CANELAS, 2010). Pudovkin entendia que “tal como a língua, também a montagem tem a palavra (a imagem) e a frase (a combinação das imagens) e, deste modo, acreditava que o poder do cinema vinha da montagem como gramática” (VIVEIROS *apud* CANELAS, 2010, p. 6). Desta forma, a montagem teria uma capacidade de criação para além da fruição, mas para a articulação de elementos, e consequentemente, a criação de significado.

3.5 O papel da montagem no cinema

Com o modesto desenvolvimento de uma perspectiva de montagem para além da fluidez narrativa, torna-se mais concreta a ponte que sintetiza a noção ideológica da montagem em duas visões antagonistas. Retomando os fundamentos de Aumont em *A Estética do Filme*, a descrição de tipos de montagem é uma prática antiga e diversificada - vários teóricos a abordaram de maneiras variadas. Embora essas descrições sejam intrigantes, baseiam-se nas práticas dos autores, limitando-se às suas experiências e perspectivas em relação à montagem. Assim, elas não constituem uma classificação teórica dos efeitos da montagem, mas são, em vez disso, "receitas" derivadas de seus repertórios de práticas, sendo, portanto, mesmo importantes para a formalização da reflexão sobre o cinema, ultrapassadas nos dias de hoje. (AUMONT, 1995, p. 70).

A história das teorias do cinema desde suas origens evidencia a existência de duas tendências que, sob diferentes nomes e escolas, praticamente não cessaram de se opor de maneira polêmica. De um lado, há a valorização da montagem como um elemento dinâmico essencial do cinema, em que o princípio da montagem é considerado uma técnica fundamental na criação de significados e emoções. Por outro lado, existe a desvalorização da montagem, na qual os efeitos da edição são estritamente subordinados à narrativa ou à representação real do mundo, considerando esses elementos como o propósito fundamental do cinema. Esse antagonismo histórico entre essas duas perspectivas de montagem moldou duas grandes ideologias dentro do cinema, cada uma refletindo uma filosofia única sobre a arte cinematográfica. (AUMONT, 1995).

Embora existam diversas práticas cinematográficas com nuances valiosas, elas podem ser essencialmente resumidas em duas perspectivas fundamentais de montagem e

cinema. Para ilustrar essa dicotomia, Aumont considera os trabalhos de André Bazin e S.M. Eisenstein. Não por rotulá-los como líderes, mas por reconhecer a capacidade de ambos de desenvolver teorias cinematográficas coerentes e distintas. Ambos apresentaram claramente seus pressupostos ideológicos e conferiram à questão da montagem - cada um a seu modo - um lugar central em seus sistemas de pensamento. (AUMONT, 1995).

O sistema de pensamento de André Bazin e seu cinema da transparência está fundamentado em um postulado ideológico essencial: na realidade do mundo, nenhum evento possui um sentido intrínseco pré-definido; em vez disso, ele carrega uma "ambiguidade inerente ao real". Para Bazin, a vocação existencial do cinema é reproduzir o real, respeitando essa característica fundamental. Em outras palavras, o cinema deve preservar a ambiguidade inerente à realidade ou, pelo menos, esforçar-se para fazê-lo. (AUMONT, 1995).

Bazin propõe que a montagem, em certos casos, deve ser proibida. Isso ocorre quando o cerne de um evento depende da presença simultânea de múltiplos fatores de ação, tornando a montagem inadequada. No entanto, a montagem recupera seu lugar quando o sentido da ação não mais depende da contiguidade física, mesmo que essa contiguidade esteja envolvida. O ponto crucial é a ambiguidade da realidade, que surge quando há apenas uma perspectiva diante de um evento e o resultado é imprevisível. No entanto, na maioria dos casos, a montagem não é proibida, desde que a descontinuidade entre os planos seja habilmente disfarçada. Bazin defende a ideia de transparência, na qual os cortes são mascarados para criar a ilusão de que estamos testemunhando eventos reais, uma espécie de "fraude essencial". Esse conceito de transparência foi refinado ao longo de décadas pelos editores do "cinema clássico". (AUMONT, 1995).

A recusa da montagem se relaciona com o conceito de *raccord*. Bazin não aceita uma montagem que não conduza naturalmente de um plano para o próximo. Nesse sentido, ele valoriza muito o trabalho de cineastas como Orson Welles, que utilizam planos-sequência com profundidade de campo. Esses planos-sequência, embora ampliem o realismo por meio de uma representação mais fiel do mundo, também permitem a aplicação de técnicas de montagem "dentro do próprio plano". (AUMONT, 1995).

S.M. Eisenstein desafia as ideias preconcebidas sobre a relação entre a realidade e o cinema com a "cinedialética". Enquanto André Bazin defendeu o "cinema da transparência", baseado na crença de que o cinema deveria reproduzir o real preservando sua ambiguidade inerente, Eisenstein apresentou uma abordagem notavelmente distinta. A ideologia de Eisenstein refletia a convicção de que o real objetivo e imaculado, por si só, não possuía um

sentido intrínseco, mas sim que o cinema deveria conferir sentido ao real por meio de um juízo ideológico específico. Nessa perspectiva, o cinema não era visto como um mero espelho da realidade, mas como um meio de expressão capaz de moldar o significado do real de acordo com os propósitos ideológicos. (AUMONT, 1995).

Enquanto, para Bazin, se existe um critério de verdade, está no real (em última instância em Deus), para Eisenstein, a ideia de verdade do discurso cinematográfico é medida pela sua conformidade às leis do materialismo dialético e histórico com o objetivo de ser um veículo de uma expressão ideológica específica. Eisenstein propunha que o cinema não deveria ser uma mera representação do mundo, mas sim um discurso cuidadosamente articulado por meio de três eixos: 1 - o fragmento fílmico (que vai além da noção de plano) é considerado um elemento produtor dentro da estrutura sintagmática do filme; 2 - este fragmento, como imagem fílmica, é desdobrado a partir de vários parâmetros da representação fílmica (luminosidade, contraste, “grão”, “sonoridade gráfica”, cor, duração, tamanho do quadro etc.), onde as influentes relações entre os fragmentos são mútuas, complexas e incertas; 3 - o fragmento extraído do real, ao ser organizado diante da câmera, por natureza é uma separação, operando como um corte - oposto à noção de janela proposta por Bazin. Enquanto para Bazin o quadro da tela de seu cinema é “centrífugo” (para a realidade), o de Eisenstein se concentra em ser “centrípeto” para dentro do discurso articulado. “Correlativamente, a produção de sentido, no encadeamento de fragmentos sucessivos, é pensada por Eisenstein a partir do modelo de conflito” (AUMONT, 1995, p. 83). Esta ideia surge a partir da ideia de “contradição” proposta pelo materialismo dialético, em que o conflito pode se dar a partir de duas unidades quaisquer - entre fragmentos, mas também dentro do próprio fragmento. Eisenstein exemplifica esta noção em: conflito gráfico; das superfícies; dos volumes; espacial; das iluminações; dos ritmos; entre material e enquadramento; entre o material e sua especialidade; entre o processo e sua temporalidade; entre o conjunto do complexo ótico e um domínio bem diferente.

Portanto, a noção de montagem produtiva, avaliada anteriormente, se aplica muito bem a essa perspectiva da montagem, mas ainda se estende: para Eisenstein, a montagem é o princípio único na produção de significados - os outros elementos fílmicos são subordinados à construção de significados da montagem. Mas no contexto do cinema soviético, isso tem uma conotação específica: para os soviéticos, o objetivo principal do filme é influenciar o espectador, onde a montagem é análoga aos processos mentais do espectador - como “argumentação”. (AUMONT, 1995, p. 70).

Embora essas duas perspectivas sobre a montagem não sejam as únicas, foram o cerne das discussões por muito tempo. Mesmo sendo radicais em suas concepções sobre o papel e influência da montagem, ambas oferecem noções e conceituações valiosas que enriqueceram e sofisticaram a consciência e a realização cinematográfica. Neste sentido, tudo o que foi analisado compreende uma visão na qual o plano é privilegiado em relação à montagem - o que "cria" é o conteúdo, não o corte em si. Se a montagem não tem que mais articular a representação de uma ação, nem a lógica de um raciocínio, que transformação poderá ela operar? E é a partir da motivação de uma complexificação ainda maior do poder da montagem que isto pode ser respondido. (AUMONT, 1995, p. 70).

3.6 Montagem por correspondências

No capítulo 3 sobre a montagem de correspondência do livro *Estética da Montagem*, Vincent Amiel reúne a conceituação por trás de uma abordagem de montagem que vai além do plano em si, buscando uma espécie de poesia através da edição. Robert Bresson, nas suas *Notes sur le cinématographe*, comenta que “O laço imperceptível que une as imagens mais afastadas e diferentes, é a tua visão” (BRESSION *apud* AMIEL, 2016, p. 77). Isto, inicia o capítulo, destacando como, apesar de as imagens serem mais distantes e diferentes, invariavelmente, a visão une os elementos.

O cineasta-poeta seria aquele que utiliza da montagem sem justificação narrativa ou intelectual, pois só a sua visão pode legitimar o ato subjetivo que a criou. A arte muitas vezes transcende a lógica e a razão, explorando emoções, subjetividade e ambiguidade. Tentar analisar uma obra de arte apenas com base na racionalidade pode limitar a compreensão e a apreciação da mesma: a estética da sensibilidade e da subjetividade importa mais do que o conteúdo e suas mensagens específicas e lógicas, pois lidam com aquilo que importa para a arte - a sensibilidade. (AMIEL, 2016).

A partir do momento que a montagem não tem função narrativa ou descritiva, sua presença num filme se impõe como sendo uma arte de contemplação e ruptura. Se considerarmos que a fragmentação característica da montagem significa interrupção do fluxo visual (corte) e denominação por outro (plano seguinte) é preciso adequar essa noção à perspectiva poética no cinema. Com isso, dois termos são interessantes de analisar: ritmo (corte) e rima (plano). (AMIEL, 2016).

Bresson diz que "só é durável o que está enredado em ritmos" (BRESSION *apud* Amiel, 2016, p. 79). Ou seja, a montagem pode até ser sem cortes, mas, quando há um

referencial rítmico, o tempo se torna mais palpável e há sensação de espera, por exemplo, surge se houver algum ritmo que traga este referencial. Neste sentido, a decomposição da montagem modifica o senso de contemplação, dependendo da velocidade na sucessão dos planos a relação de domínio da imagem muda: a sucessão rápida de planos faz o espectador ficar confuso e perder as referências imagéticas (ocorre uma asfíxia intelectual do domínio das sensações), fazendo com que dependa dos objetos escolhidos pelo cineasta através da planificação da imagem para se guiar. Quando o plano é longo (e bem referenciado), a montagem é menos perceptível, o espectador tem domínio e pode esgotar a superfície com o tempo não contabilizado (AMIEL, 2016).

Se o corte pode dar ritmo, os ecos entre planos, como efeitos estéticos, podem produzir rimas - repetições, reposições e similaridades. Quando um elemento fílmico está disposto particularmente em certa situação, não se trata apenas de decomposição (articulação ou estilo), mas de rima - efeito estético e sensível em que a montagem rompe a continuidade dramática para criar uma continuidade invisível, reflexo de uma visão interior do espectador. Com isto, as rimas visuais são de todas as naturezas e expressões (sembrantes, cor, cenário, símbolos representados que se repetem). Mas ainda mais quando, por exemplo, um elemento de rimas lembra outro elemento, há um terceiro eco - não apenas mais uma rima, mas um efeito estético que envolve uma rede mais complexa de relações.

Os ecos que são trabalhados na montagem, que sensibilizam e então significam, são imagens que por serem dispostas de maneiras diferentes, interrelacionam-se e produzem significações diversas. Este processo, denominado correspondência (ou paralelismo), é algo que pode ser construído em uma montagem intencional de associações, ou pode ser uma aleatoriedade ainda interpretável. De qualquer forma, a recepção das imagens ultrapassa a intenção, seja qual for o caso, e a montagem acaba por ser, no final das contas, uma composição aberta em que o cineasta convoca o acaso e o encontra e aceita os seus efeitos. Bresson comenta sobre "Praticar o preceito de encontrar sem procurar [...] Isso porque uma mecânica faz surgir o desconhecido, e não porque tenhamos encontrado antes esse desconhecido." (BRESSION *apud* AMIEL, 2016, p. 81). Então, não se trata da disposição decorativa de elementos estéticos, nem de indícios necessários à condução narrativa, mas de fragmentos de tempo e ação que deslocados perdem o peso obviamente relacional para ultrapassar a sua soma: a continuidade dá lugar à consequente significação. (AMIEL, 2016).

Em suma, a montagem de correspondências, por permitir encarar outras ligações além das da sucessão ou do encadeado, e por afrouxar os

mecanismos intelectuais para deixar que a sensibilidade ocupe os intervalos, oferece aos espectadores uma outra dimensão da representação. Uma verdadeira poética, elaborada com a própria matéria do filme: o seu fluxo temporal. (AMIEL, 2016, p. 81).

Retomando: na montagem por correspondência, o ritmo, moldado pelo corte, ou - como é colocado em um sentido análogo à poesia - pelas escansões, dá a referência necessária para a sensação e noção do tempo, e consequente influência sobre o espectador. Além disso, o corte contribui para que ecos entre os planos surjam, exercendo efeitos estéticos sensibilizantes que se encontram, correspondências que produzem rimas - e mais ecos, numa complexa rede de correspondências. Essas correspondências que se encontram através do espectador, com seu efeito sensibilizante, por natureza, resulta em uma significação, e posterior significação, por parte deste.

Isto tudo se dá pela duração do olhar e da história, onde as intervenções, e consequente relações de sensações contíguas, transformam a linearidade do incessante devir no eterno presente feito de retornos e reminiscências (rimas). Contudo, para isso é preciso que os fragmentos estejam desagregados para não levar demasiado longe o olhar e a consciência, mas suficientemente dependentes também para que não tenhamos a ideia de um “caleidoscópio sem razão” - um equilíbrio de um jogo que trabalha a incerteza, mas com certa coerência, para que a consciência não abdique-se (AMIEL, 2016).

Estes efeitos de retornos, provocados pelas rimas, implicam uma semelhança mais ampla do que a própria rima, pois reiteram com distinção, criando complexificação. Criam-se camadas semelhantes, mas não iguais sobre o mesmo aspecto, tornando o seu tempo permanente - por ser constante e diverso ao mesmo tempo. No entanto, este tempo, que se torna o objeto fílmico por ser a sua matéria, não é parecido com o discurso da montagem dialética, ou com a continuidade da narração, pois ele permanece transparente na estrutura da obra, não a deixando esgotar em um significado único. A ambiguidade desse cinema reside em não propor nenhuma necessidade de significação. Ao invés de pontuar ou criar uma relação óbvia de correspondência, a estrutura global do filme convida o espectador a “mergulhar em si e buscar uma significação”. Ou seja, este “incessante devir” provocado pelas semelhanças assimétricas se diferencia dos principais cinemas, pois, ao contrário de significar, ele explora a subjetividade do espectador. Amiel exemplifica isto com um analogia à escrita:

Na ordem da escrita, de facto, o fosso vai-se acentuando cada vez mais entre uma linguagem de comunicação, que se serve da língua e não

sobrevive à transmissão do pensamento, e uma linguagem de criação que liberta a palavra do conceito transportando-a em direcção à imagem, e luta com uma sintaxe transitiva para suscitar uma visão intransitiva e duradoura: através desta resistência que um estilo e uma estrutura opõem aos dados imediatos da língua, a obra literária cumpre-se num objecto estético, cujo significado só pode ser percebido através da apreensão desta forma nova. (...) Por cinema literário deve, portanto, entender-se primeiramente um cinema cujo efeito seria de ordem literária e reenviaria para a obra cinematográfica como uma totalidade sensível, irredutível a um discurso directo ou a uma história (ROPARS-WUILLEUMIER *apud* AMIEL, 2016, p. 83).

Como já tratado, a montagem por correspondência é paradoxal pois “resiste” enquanto se utiliza do fluxo de imagens. As rimas deslocadas (gestos e ações distintas combinadas) funcionam como freio para a expressão artística e seu objeto. Esta montagem é feita de repetições que se ressignificam e tornam a diegese e suas significações metamórficas. (AMIEL, 2016).

Diante desta lógica, Amiel articula as correspondências com a forma de perceber o cinema do cineasta Andrei Tarkovski, que utiliza "lençóis de tempo" em seus filmes: ações e épocas diegéticas entrelaçadas que criam relações e associações emocionais e visuais. Essas associações são feitas através da “textura” (percepção sensorial, não lógica) dos planos onde, para Tarkovski, a intensidade/diluição da textura é a “pressão do tempo” exercida. Ou seja, os planos de um filme contêm uma subjetiva sensação em que o tempo se imprime. O cineasta soviético considera que a montagem apenas valoriza a totalidade inerente do plano e que o ritmo não está no comprimento dos planos, mas no tempo impresso neles. Para Tarkovski, a montagem organiza os tempos impressos nos planos e não deve estar a favor de conceitos pessoais. A montagem, para ele, é uma forma de revelar novas e únicas percepções da realidade através de ecos e associações. (AMIEL, 2016).

Apesar de Tarkovski ser crítico a uma visão particular sobre a montagem rápida e fragmentada, popularizada por cineastas como Sergei Eisenstein, ainda assim enxergava a sua dimensão associativa, através de uma abordagem mais contemplativa e prolongada, favorecendo planos longos e transições suaves entre as cenas. Ele acreditava que isso permitia ao espectador mergulhar mais profundamente na experiência do filme e absorver as emoções de uma maneira mais orgânica. Para ele:

Montar um filme corretamente, com competência, significa permitir que as cenas e tomadas se juntem espontaneamente, uma vez que, em certo sentido, elas se montam por si mesmas, combinando-se segundo o seu próprio padrão intrínseco. Trata-se, simplesmente, de reconhecer e seguir esse padrão durante o processo de juntar e cortar. (TARKOVSKI, 1998, p. 136).

Em contraste a isto, Amiel (2016) aborda a vanguarda francesa dos anos 1920, que foi uma escola que via a montagem como equivalente visual dos ritmos musicais. Para afastar expressões do teatro, pintura e literatura, utilizavam expressões ligadas ao tempo com um vocabulário musical - o filme como organização do fluxo visual (enquanto a música é do sonoro). Sua primeira ferramenta para estas criações é a “montagem acelerada”, na qual consistia de uma edição rápida de cenas e planos, muitas vezes utilizando cortes rápidos e frequentes para criar um efeito de aceleração temporal ou narrativa, transmitindo uma sensação de frenesi, estranheza e caos, muitas vezes questionando as convenções cinematográficas tradicionais. O exemplo mais notável é o famoso *Um Cão Andaluz* (1929) de Luis Buñuel que apresenta uma série de imagens desconexas e surreais unidas por meio de uma montagem acelerada. (AMIEL, 2016).

Amiel compara então este “cinema sensível” como a música utilizando o conceito de legato (técnica de execução musical que enfatiza a suavidade e a continuidade na interpretação das notas, criando um fluxo musical coeso) em que a edição valoriza a sucessão fluida de fragmentos de filme do que as entidades individuais de cada fragmento. Ela é caracterizada pelo uso frequente de fusões (transições suaves entre dois planos, nas quais uma imagem se desvanece gradualmente à medida que a próxima imagem aparece) e sobreposições (uma imagem sobre outra, criando um efeito de dupla exposição). Esta técnica busca anestesiar a inteligência do espectador para não depender do narrativo ou discurso para unir o filme, como uma "sinfonia visual" em que cada imagem é um instrumento (AMIEL, 2016, p. 88). Epstein então descreve a “fotogenia”, como capacidade da montagem para criar e não apenas revelar, em que os objetos, quando vistos através da lente cinematográfica, evocam recordações, emoções e associações pessoais, tornando-se elementos cinematográficos carregados de significado moral e humano. A montagem é vista como algo mais do que um simples registro, é uma forma de expressão que vai além da linguagem, permitindo a apreensão do real de maneira única e artística (EPSTEIN *apud* AMIEL, 2016, p. 85).

Amiel prossegue sua exposição a respeito da montagem por correspondência, analisando como uma montagem aberta em que além de estar aberta para o público em sua subjetividade, está aberta em sua estrutura. Para ele, tanto a montagem narrativa (exemplo de Griffith e Hawks) quanto discursiva (Eisenstein e Godard) privilegia o plano (a ruptura do corte e sua ordem) e suas ideias (e conteúdo), estados e situações, enquanto a montagem por correspondência (Epstein, Ferrara, Gance, Kieslowski) não. O seu ritmo é dado tanto

pela escansão quanto pelos ecos internos que criam as metáforas tanto pela inspiração (o que as imagens e seus signos permitem falar por conta própria) quanto pela respiração (pelas rupturas dessas imagens e seus signos). Existe uma liberdade de sentido que é dada pela abertura da montagem, pela sua própria implicação nas correspondências sugeridas. (AMIEL, 2016).

Portanto, a montagem por correspondência destaca-se como uma abordagem cinematográfica que transcende as limitações das ideologias e narrativas convencionais permitindo uma exploração mais ampla e rica dos efeitos do cinema. Essa técnica de montagem valoriza a sensibilidade, a subjetividade e a ambiguidade na experiência cinematográfica. Ela reconhece que a arte não se limita apenas a transmitir mensagens específicas e lógicas, mas também busca provocar emoções, reflexões e uma compreensão mais profunda do mundo por meio da sensibilidade do espectador. Abaixo, apenas para fins de visualização, há uma tabela que resume bem as diferenças trabalhadas entre os tipos de montagem.

Fig. 2 – Comparação entre a montagem narrativa, discursiva e de correspondências.

Tipo de montagem	Articulação dos planos	Relação entre os planos	Princípio de junção	Princípio de transmissão	Representação do mundo	Procedimento estético dominante
Montagem narrativa	Contínuo	Articulação	Raccords necessários	Transparência (mimética)	Um mundo evidente	Planificação
Montagem discursiva	Descontínuo	Confrontação	Escolhas inteligíveis	Demonstração	Um mundo a construir	Enxerto
Montagem de Correspondências	Descontínuo	Ecos	Conexões aleatórias	Sugestão	Um mundo a perceber	Colagem

Fonte: Vídeo no Youtube⁶.

A montagem por correspondência utiliza o ritmo e a rima visual para criar uma linguagem única e poética. Através de cortes e ecos entre os planos, ela estabelece relações visuais que transcendem a narrativa convencional. Essas correspondências evocam uma resposta emocional e subjetiva no espectador, permitindo que ele participe ativamente da construção do significado do filme. Além disso, este tipo de edição revela a importância da intuição e do acaso no processo criativo cinematográfico. Os cineastas que adotam essa abordagem não apenas planejam, mas também deixam espaço para o inesperado e o imprevisível, permitindo que o filme se desenvolva organicamente.

⁶ Disponível em: <https://youtu.be/YppfROzVms>. Acesso em 05 de outubro de 2023.

4 CONVERGÊNCIA ENTRE A FORMA POÉTICA E A MONTAGEM

Após tanto analisar a poesia quanto a montagem, percebem-se confluências que dizem respeito às suas naturezas. Como escreve Tarkovsky, enquanto “A sociedade busca estabilidade, o artista quer o infinito” (1998, p. 231), e por consequência, a poesia, que isto busca, se imprime tanto na forma de poema, quanto na forma de filmes. “(...) a diferença básica é que a literatura recorre às palavras para descrever o mundo, ao passo que o filme não precisa usá-las: ele se manifesta diretamente a nós.” (TARKOVSKI, 1998, p. 70). Porém, ao contrário do que defende Tarkovski, no caso deste trabalho, a montagem trabalha com a combinação, com a sinergia entre elementos distintos que dialeticamente geram uma síntese no espectador.

Como foi visto, a poesia é um conceito, um propósito, uma natureza, um significado flutuante e ambíguo que desperta os mais diversos diálogos; que tem a capacidade de elevar para uma experiência profunda de sentimentos - que tem o objetivo de expressar emoções difíceis de identificar em meio à confusão do dia a dia. Da mesma forma, a definição de montagem gera debates e discussões acaloradas, pois é tão difícil defender o conceito de plano como unidade de montagem, quanto é definir a montagem em si. Antes de mais nada, a edição é um trabalho, uma operação, é uma noção, mas também uma ferramenta. Esta consiste na manipulação de dois ou mais elementos, resultando na criação de efeitos únicos que não estão presentes em nenhum dos dois originalmente. De qualquer forma, tanto a poesia quanto a montagem exprimem esta noção de combinação e significação.

O *haikai* (...) é um gênero de poesia com forma fixa. Possui três versos: o primeiro e o terceiro são redondilhas menores — versos de cinco sílabas —, e o segundo, redondilha maior — verso de sete sílabas.” (PORTUGUÊS, 2023). Este traduz bem a noção de combinação e significação - “Eisenstein via nesses tercetos o modelo de como a combinação de três elementos separados é capaz de criar algo que é diferente de cada um deles.” (TARKOVSKI, 1998, p. 76). Neste sentido, coloco um exemplo de BASHÔ: “Já é primavera / Uma colina sem nome / Sob a névoa da manhã” (Pensador, 2023). Como visto, a arte de combinar coisas distintas para através do leitor/espectador criar alguma relação, e consequente significação, vai além da montagem, mas também da própria poesia.

De certa forma, a arte da combinação está na própria língua “pensamento-som”, que atribui significado e emoção através da nomeação; que relaciona palavras à experiência subjetiva inefável - “O mundo é um ato de criação poética” (MORICONI, 2002, p. 9). Para a montagem estas palavras são os planos, mas também as unidades de montagem que vão

além dele - como a música e a escrita. Os elementos filmicos, como o plano, traduzem a imaterialidade da significação. Aqui outro conceito favorece a compreensão: o da imagem, do símbolo que tem esta função de “tradução”.

"A imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer." (PAZ *apud* CAVALCANTI, 2014, p. 5). Por natureza, desafia a nossa compreensão, pois submete a sua unidade à pluralidade do real. Ela equivale-se ao significado do símbolo, que "(...) só é um símbolo verdadeiro quando é inesgotável e ilimitado em seu significado, quando exprime, em sua linguagem oculta (mágica e hierática) de sinais e alusões, alguma coisa de inexprimível, que não corresponde às palavras." (IVANOV, TARKOVSKI, 1998, p. 53). Ou seja, tanto a poesia quanto a montagem se utilizam da combinação de elementos intraduzíveis. Isto se dá, como já elaborado, pois a montagem, e consequentemente o filme, é uma forma de poesia, uma forma de materializar a poesia da vida, da subjetividade.

Poderia se dizer que a poesia está em tudo, mas toma-se de exemplo a relação da prosa e do poema para ilustrar a diferença entre a poesia estar em tudo e nem tudo estar para a poesia. Enquanto a "(...) a prosa seria a consequência da racionalização do homem sobre a linguagem." (CAVALCANTI, 2014, p. 3 - 4), a poesia expressa. Apesar de não existir uma obra puramente poética ou prosaica (FAUSTINO *apud* CAVALCANTI, 2014, p. 8), há uma diferença entre a explicação e a expressão - enquanto em um texto narrativo há a voz do narrador que relata, o texto poético contém o chamado eu lírico, "ou seja, a voz poética que expressa as emoções e os sentimentos presentes no texto" (OLIVEIRA, 2017, p. 52). Neste sentido, a linguagem clássica, e consequentemente a montagem produtiva, se equivale a essa função comunicativa, em que se garante o encadeamento dos elementos de ação segundo uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegética.

O cineasta-poeta seria aquele que não busca se justificar narrativamente ou intelectualmente, mas expressar, pois apenas a sua visão pode legitimar o ato subjetivo que criou. Tentar analisar uma obra de arte apenas com base na racionalidade pode limitar a compreensão e a apreciação. (AMIEL, 2016). Neste sentido, há formas de linguagem que enfocam nisto: o poema e a montagem por correspondência.

Os principais conceitos que convergem a montagem e a poesia enquanto poema é a imagem/palavra que ecoa, e as rimas que geram significação. Ao mesmo tempo que um poema se baseia em uma escolha precisa das palavras, com suas figuras de linguagem que funcionam como símbolos - que aprofundam a compreensão para um sentido mais sensorial -, a montagem por correspondência, em sua dimensão rítmica e semântica, conta com os elementos filmicos e seus ecos, como efeitos estéticos que se correspondem em rimas. Com

isto, tanto a montagem quanto o poema se utilizam das rimas - enquanto um se utiliza de palavras, outro se apropria dos elementos fílmicos. Porém, a montagem conta com uma dupla significação: além da imagem estar em constante movimentação, ela lida com outros elementos, como a música e as escritas. Neste sentido, enquanto o poema rima através das sílabas e sua musicalidade, a montagem utiliza-se do princípio do choque do *efeito kuleshov*.

A comparação e a significação resultante do plano, e o choque do seu corte pode ser feita de diversas maneiras, como Eisenstein e Pudovkin bem expressam. Com base na métrica do plano, no ritmo entre os planos, no tom do plano, na simbologia dos e entre os planos; no contraste entre os planos, na sua relação paralela e em sua repetição. Em suma, através da comparação por contraste, na ênfase por repetição e na confluência por paralelismo das métricas, ritmos, tons e símbolos dos e entre os planos. E isto se amplia desde letreiros, falas e voice overs, músicas, ações e interpretações de personagens, enquadramentos, iluminação, etc.

Estas relações podem também se interrelacionar e criar complexos de correspondências. Ou seja, a complexidade de elementos e possíveis correspondências faz do cinema uma arte poética poderosa. E a ambiguidade desse cinema reside em não propor nenhuma necessidade de significação, mas de convidar o espectador a “mergulhar em si e buscar uma significação” (AMIEL, 2016, p. 82). Ou como coloca Tarkovski:

Quando não se disse tudo sobre um determinado tema, fica-se com a possibilidade de imaginar o que não foi dito. O método pelo qual o artista obriga o público a reconstruir o todo através das suas partes e a refletir, indo além daquilo que foi dito explicitamente, é o único capaz de colocar o público em igualdade de condições com o artista no processo de percepção do filme. (TARKOVSKI, 1998, p. 18).

Neste sentido, tanto o poema quanto o filme, se utilizando da montagem, ou apenas exercendo-se sobre a imagem, tem a função única de expressar e ser um meio de capturar e transmitir o mundo interior e subjetivo das pessoas, bem como explorar conceitos e ideias que vão além do mundo tangível e concreto. (MORAES apud OLIVEIRA, 2017, p. 46 - 49).

4.1: Sinopse e contextualização do filme *A Árvore da Vida*

Terrence Malick é um renomado cineasta e roteirista norte-americano, que antes de se aventurar no cinema, estudou e professou filosofia em Oxford e Harvard (CINEPHILIA BEYOND, 2023). Influências existencialistas, sua infância nos anos 40 e 50, assim como o

seu desenvolvimento filmográfico, de um estilo único e uma abordagem poética e contemplativa, fazem *A Árvore da Vida* (2011) ser considerada tanto uma de suas obras mais ambiciosas - com uma narrativa não linear e imagens evocativas -, quanto uma espécie de autobiografia filosófica e *espiritual*⁷. “*A Árvore da Vida* é, de longe, o filme mais pessoal de Malick, já que Malick é natural do Texas, teve um pai dominador e perdeu seu irmão.” (Cinephilia Beyond, 2023) .

O longa dividiu opiniões em sua estreia - através de uma linguagem que busca a sensorialidade da poesia, a montagem exerceu extrema importância para que o roteiro se transformasse.

A montagem do longa divide opiniões, como Sean Penn afirma, que se o diretor tivesse escolhido uma organização mais convencional teria ajudado o filme sem tirar o seu impacto. Para montar os quase 5 mil metros de filme captados em 72 dias, Malick fragmentou o longa entre 5 montadores, incluindo o brasileiro Daniel Rezende, montador de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002). O método de Malick está em transitar entre 5 épocas distintas, sem a ajuda de legendas nem intertítulos (...). (GIRON, 2017)

Malick fez *A Árvore da Vida* (2011) ser amado por alguns e odiado por outros, e tudo isto por sua maneira exploratória não objetiva de construir “experiências”. No vídeo “DANIEL REZENDE (DIRETOR DE CINEMA) - Inteligência Ltda. Podcast #359”, um dos montadores do filme, Daniel Rezende, descreve o processo. Segundo ele, Malick não estava buscando fazer um filme no sentido clássico, mas uma experiência. Ele estava interessado no que o montador não faria - uma quebra de paradigma. A forma de gravar e de montar do diretor fazem da montagem uma espécie de roteiro em que se cria a poesia dos encontros - imprevisto espontâneo que cria relações.

Porém, esta forma “aberta” de montar, muito se dá ao processo anterior à montagem, em que a fotografia e a direção “de improvisos” fornecem um material mais amplo para que isto possa ser explorado na pós. A parceria de Terrence Malick com o diretor de fotografia Emmanuel Lubezki é por onde isto se inicia. A abordagem fotográfica de Lubensky é caracterizada por algumas diretrizes essenciais: gravar estritamente em luz natural; favorecer a utilização de lentes grande-angulares e uma extensa profundidade de campo para se aproximar da distorção da visão humana; sempre posicionar a câmera contra a luz solar, ao mesmo tempo evitando reflexos indesejados; abster-se do emprego de cores primárias tanto

⁷Neste contexto, “(...) a espiritualidade é mais uma prática individual e tem a ver com ter uma sensação de paz e propósito.” (UOL, 2022).

no cenário quanto no figurino; adotar a *steadycam* (estabilizador de câmera) de forma contínua, ocasionalmente alternando com o tripé estático; destacar os movimentos no eixo Z, evitando assim panorâmicas e inclinações. (GIRON, 2017).

No longa, Brad Pitt interpreta o pai Sr. O'Brien; Jessica Chastain, a mãe, Sra. O'Brien; Sean Penn, como Jack adulto e Hunter McCracken, como Jack criança; Laramie Eppler, como R.L., o irmão do meio; e Tye Sheridan, como o irmão mais novo. Brad Pitt também é um dos produtores do filme, e através de seu relato pode-se compreender melhor a dinâmica que Malick criou para a sua filmagem:

Havia um sentimento de família, mais do que você normalmente começa em um set de filmagem. Os rapazes eram como irmãos de verdade, eles se amavam e brigavam. Onde o garoto Laramie, que interpreta o segundo filho, chuta Hunter, era real, pois eles realmente tiveram uma briga naquele dia. As lágrimas que você vê no final nos olhos de Tye, o mais jovem, elas eram reais. Esse foi o último dia de filmagem dos meninos. Três anos mais tarde, eles ainda presenteiam a Jéssica no dia das mães. Foi uma sessão única, porque não tínhamos todas as luzes e os equipamentos, e era uma forma livre muito narrativa. Assim, as crianças não estavam realmente fazendo um filme. Eles não sabiam o script, e Terry apenas disse-lhes um pouco sobre o que iria acontecer. Em vez de fazer pequenas regravações das cenas a serem filmadas em um determinado dia, Terry iria se levantar de manhã, meditar e escrever seus pensamentos sobre o trabalho do dia. E nos entregaria estas quatro páginas, com espaço simples, e elas seriam as idéias de fluxo de consciência que poderíamos incorporar ao trabalho do dia. Alguém chamou Terry de perfeccionista, e eu disse que não, ele é um "Imperfeccionista". Digamos que, se os pais estão discutindo dentro da casa, ele vai mandar uma das crianças para dentro e ver como podemos lidar com isso. Os melhores momentos não foram pré-concebidos. (TIME, 2021).

Na sua abordagem, o diretor não busca revelar a razão de uma discussão, e menos ainda o próprio conflito, mas sim as consequências que esses desentendimentos provocam nos seus personagens momentos posteriores. A espontaneidade no desempenho, seja da câmera, do enredo ou dos atores, tem consistentemente se revelado uma ferramenta valiosa na busca por um naturalismo genuíno. (GIRON, 2017).

A Árvore da Vida (2011) "É uma investigação filosófica sobre a alma e uma meditação sobre o luto, enquanto acompanhamos uma família do subúrbio do Texas dos anos 1950, os O'Briens, atingida pela perda de um filho." (Cinephilia Beyond, 2023). Malick primeiro explora a dualidade na relação entre a natureza e a existência humana, para então dissolvê-la em provocativas reflexões sobre a natureza do ser. Apesar do filme se construir a partir de símbolos, há uma parte mais fabular pela qual a temática se apresenta. *A Árvore da Vida* (2011) começa com uma citação do Livro de Jó da Bíblia, referindo o

sofrimento humano diante da existência. Neste versículo, Deus responde às dúvidas de Jó sobre Sua compreensão e papel na criação do mundo, enfatizando Sua soberania e sabedoria que transcendem a compreensão humana. Então, nesta espécie de prólogo, a mãe do protagonista Jack, em um *voice-over*, ilustra a temática pela qual o filme se guia: a dualidade da vida.

Como a mãe elucida: “O coração de um homem tem duas formas de encarar a vida. A forma da natureza. E a forma da graça.” (2 min 4 s). Enquanto a graça não tenta agradar a si mesma, a natureza apenas tenta agradar a si, mas há outros para agradar também. Ao longo do filme esta dualidade se desenvolve em outros conceitos. Enquanto a graça, representada pela mãe, simboliza a vida, a beleza e a luz, a natureza, representada pelo pai, simboliza a morte, a brutalidade e a escuridão. Neste caso, se conhece o pai como este personagem que foca no “mundo pequeno” (não interligado com o universo), no jeito da natureza, em adquirir sucesso financeiro e status.

Fig. 3 – Mãe protege filho enquanto pai come.



Fonte: *A Árvore da Vida* (2011)

Em seguida, ocorre a notícia da morte de R.L, recebida pela mãe e pelo pai, em que cenas de luto expressam a incompreensão diante do sofrimento. Desta forma, se corta para o aniversário da morte de seu irmão, em que é apresentado o protagonista Jack, que, apesar de ser financeiramente bem sucedido, é alienado, em um mundo que não faz sentido - o personagem é representado à deriva em um deserto onde há uma porta da qual ele não consegue passar (11 min 42 s). Então, Jack começa a investigar em suas memórias a mesma incompreensão da mãe diante do sofrimento.

Do mesmo modo que Deus respondeu a Jó no versículo, as dúvidas da mãe em seu luto são colocadas diante de uma sequência de 15min na qual se acompanha desde a

formação de galáxias até a ascensão e extinção de seres vivos. Após esta primeira parte da metade do filme, em que se introduz o tom e a temática, a história da família de Jack é desenvolvida.

A combinação dessas forças opostas, personificadas pelo pai e pela mãe, dá origem à vida de Jack. Então, acompanhamos a primeira infância do protagonista, na qual descobertas, brincadeiras, conhecimentos e experiências são explorados na perspectiva de uma criança que vê tudo pela primeira vez - mágico, curioso e estranho. O nascimento de seu irmão e os desafios do ciúmes não enfraquecem a magia cotidiana, e essa atmosfera persiste até que finalmente se alcança o ponto central da história desta família.

Na medula do longa, acompanha-se a relação dual do pai e da mãe na vida de Jack: a maneira permissiva e amorosa da mãe e a disciplina autoritária do pai fazem de Jack um menino cheio de dúvidas. Com isto, se constroem concepções a respeito da religião e suas relações com os personagens (e com o filme); o lado opressivo e o lado afetuoso do pai; as nuances da vida de um menino de 11 anos, como os aprendizados, a paixão de escola, e as brincadeiras. Seu questionamento sobre o caminho da graça se transforma em uma rebelião, inicialmente contra o pai, mas, posteriormente, após seu primeiro encontro com a morte e a realidade de que tudo o que vive um dia perecerá, contra Deus.

Por conseguinte, surge a desarmonia por trás da graça isolada, quando o pai viaja e a mãe fica sozinha com os filhos. Aqui, o egoísmo da natureza de Jack se faz presente; é um momento em que ele tenta agradar a si mesmo. Em um primeiro momento eles se divertem, brincam e celebram a ausência autoritária do pai. Porém, há descontrole e Jack se excede. Malick explora de maneira abrangente como a essência da natureza se apodera de Jack, enquanto R.L segue o caminho da graça. Jack começa a desafiar as regras, fazendo coisas ruins apenas por fazer. Sua primeira exploração da sua sexualidade parece se transformar em uma perversão. Quando o pai volta há um choque entre a sua “natureza” e a de Jack - o menino odeia a si mesmo e a seu pai, e deseja que ele morra. É uma escalada que culmina em uma agressão à R.L, que lhe impacta.

Aos poucos o rapaz percebe o vazio de se satisfazer, e assim como o pai, busca se redimir - ele pede desculpas para o irmão, percebendo um pouco do valor da graça na atitude de R.L, e se reconcilia com o pai em um momento sensível. Por fim, a história nostálgica do protagonista se encerra com a mudança deles daquela casa, por conta do trabalho do pai. Junto com a conclusão em *voice-over* da mãe, que diz que “a menos que você ame, sua vida passará rapidamente”, Jack volta para o presente com respostas a respeito desta dualidade.

O protagonista atravessa simbolicamente a porta no deserto enquanto o sol parece consumir a terra. Nesse deserto etéreo, o protagonista se depara com rostos do passado, cumprimentando-os e encontrando reconciliação com suas memórias. Mais adiante, em um deserto místico de estética esotérica, tanto Jack quanto sua mãe se despedem de seu irmão, que parte. Finalmente, o personagem principal retorna ao presente, fora do ambiente de escritórios, com um discreto sorriso que sugere que ele encontrou uma resposta que o alivia, possivelmente relacionada à transcendência da dualidade ou ao papel fundamental da graça.

4. 2 A Poesia e a Montagem para além da dualidade

O diretor Terrence Malick, por meio do filme *A Árvore da Vida* (2011), continua sua busca por respostas existenciais, como destacado por muitos críticos. O filme é frequentemente descrito como uma obra intrincada que contém mais dúvidas do que respostas. No entanto, a simbologia e a poesia intrínseca à montagem hermética não são recursos meramente estilísticos; eles atuam como ferramentas que fortalecem a expressão artística do filme.. Ao explorar a temática central "Por que sofremos?", Malick utiliza o simbolismo da dualidade da existência como peça central para articular um sentido existencialista. Ele também incorpora outros símbolos presentes no imaginário popular para conduzir essa temática ao longo da narrativa, enriquecendo-a com significados evocativos e ambíguos.

A ferramenta dos símbolos, embora carregada de significados, pode ter pouco impacto isoladamente, pois precisa estabelecer uma conexão significativa com o espectador - e é aqui muitas vezes que os filmes perdem o contato com o público geral. Para superar essa barreira, o diretor emprega uma construção poética em sua montagem por correspondências, criando relações internas entre os símbolos que representam a temática, e o espectador que as identifica. Essa abordagem visa associar a temática às experiências subjetivas individuais, aprofundando assim o impacto emocional.

Por meio do lirismo, que direciona as correspondências de forma a se tornar uma espécie de desculpa dramática, o diretor transcende as perspectivas limitadas da família e do protagonista Jack. Apesar de os múltiplos pontos de vista convergirem para ele na orientação das representações, a narrativa introduz uma certa incerteza por meio de uma espécie de *meganarrador*⁸ anterior e posterior ao personagem. Entre outros aspectos, essa

⁸ O meganarrador é “(...) o mostrador e o montador filmico (...)”, a fotografia e a imagem que contam a história. (OSSANES, 2017, p. 8).

ambiguidade culmina na identificação do espectador com a temática, gerando uma sensibilização tanto do personagem quanto do público em relação à complexidade da existência. Portanto, o diretor utiliza a função poética para despertar sensibilidade no público diante daquilo que lhe é fundamentalmente sensível: a vida.

Por fim, os tópicos de análise vão desde o tema central do longa; os seus símbolos específicos; as correspondências que fazem dos símbolos como próprios ao espectador; o lirismo e a ambiguidade dos personagens e sua perspectiva para com o filme e as aberturas poéticas em função da temática de Malick.

4.2.1 A Temática da dor e a dualidade

Terrence Malick é reconhecido por inserir elementos filosóficos e existenciais em seus filmes, frequentemente deixando questões abertas para proporcionar uma experiência mais contemplativa. Utilizando-se de imagens evocativas e simbólicas para transmitir emoções e conceitos, o diretor prefere sugerir do que fornecer respostas diretas. Apesar de suas conclusões indefinidas convidarem à co-criação por parte do público, através da ambiguidade do espaço preenchido pela subjetividade do espectador, a temática e a simbologia já oferecem sugestões diante dessas incertezas. Assim, além de apresentar a temática, aqui também é delineada uma linha de raciocínio particular por trás dessas lacunas, resultante da análise.

A Árvore da Vida (2011) conta com diversos símbolos instigantes que aprofundam a relação entre a obra e o público. Porém, estes símbolos gravitam ao redor de uma temática central. A primeira cena do filme, com a citação bíblica de Jó 38:4-7, já elucida isto: “Onde estavas tu, quando eu fundava a terra?... Quando as estrelas da alva juntas alegremente cantavam, e todos os filhos de Deus jubilavam?” (0 min 44 s). Este versículo conclui a história de Jó. Como está escrito na Bíblia, Jó era um homem temente a Deus que foi abençoado com uma vida próspera. Porém, Deus permitiu que Jó fosse testado por Satanás, resultando na perda de sua família, propriedades e saúde. No Livro de Jó, Jó debate com amigos sobre o motivo de seu sofrimento e questiona a injustiça. No final, Deus aparece em uma tempestade, revelando seu poder e sabedoria. Nessa passagem, Deus desafia Jó a reconhecer a limitação da compreensão humana diante da grandiosidade da criação divina.

Assim como Jó, a mãe deixa claro a sua devoção: “Eu serei fiel a Você. Não importa o que acontecer” (4 min 4 s). Porém, também como o personagem bíblico, quando ela tem perdas, cai em dúvidas - como é mostrado, através da montagem, as falas do padre “Ele

agora está nas mãos de Deus.” são colocadas em contraste com os *voice overs* dela “Ele sempre esteve. Não é verdade?” (7 min 28 s - 7 min 42 s). Esta incompreensão da mãe diante de sua perda se dá em outros momentos ao longo do filme, como antes da sequência da criação do universo e da vida, em que ela pergunta “Deus... Por que? Onde você estava” (19 min 44 s). Porém, ganha maior importância quando, posteriormente, isto se refere ao protagonista responsável por mover a história.

Todos os pontos de vistas (que posteriormente serão discutidos), como o da mãe, o do pai, o do “criador” e o de Jack adulto e em sua infância, são ligados através do questionamento sobre a existência do sofrimento - seja com a mãe nesta sequência de luto, com Jack falando sobre sua alienação no mundo moderno, com a perspectiva da criação na sequência cósmica, ou, com o pai falando sobre sua carreira frustrada. Porém, toda esta incompreensão diante da existência da dor pode ser resumida pelo *voice over* de Jack quando criança, se referindo a Deus: “Deixou um garoto morrer. Nada poderia ser feito? Por que devo ser bom? Se você não é.” (74 min 4 s - 74 min 43 s). Em 9 min 21 s, a vó conforta a mãe em seu luto dizendo que “Deus dá e Deus tira. É assim que Ele é. Ele envia moscas à ferida que Ele deveria curar.”. Esta personagem traz a noção do sofrimento como pertencente a uma realidade humana em que há a dualidade do bem e do mal.

A incompreensão diante do sofrimento é desenvolvida através da dualidade, que logo é introduzida após a citação bíblica. Em uma sequência, há *voice overs* explicando que “O coração de um homem tem duas formas de encarar a vida. A forma da natureza. E a forma da graça.” (1 min 50 s - 2 min 12 s). Enquanto a graça não tenta agradar a si mesma, a natureza apenas tenta agradar a si, mas há outros para agradar também (2 min 30 s - 3 min 12 s). Enquanto a graça é representada pela mãe, que ao longo do filme é gentil, amável, compassiva, divertida, alegre, a natureza é representada pelo pai autoritário, brutal, agressivo, implacável.

Ao longo do filme, a natureza é frequentemente retratada como uma metáfora para a vida e a existência desafiadora. Malick usa imagens de paisagens naturais deslumbrantes para representar a grandeza e a beleza da vida mundana. Estas imagens da natureza servem como uma representação da natureza implacável, na qual a competitividade e seus artifícios egocêntricos estão em prol da sobrevivência e da evolução - a sequência (a partir dos 21 min 37 s) mostra não só a formação energética do mundo, mas também a necessária morte em função da evolução biológica. Isto se estende desde a formação da vida complexa, através da englobação de um ser por outro (28 min 50 s), até a disciplina que o pai busca passar para os filhos em um mundo competitivo. Indo mais além, estas imagens da natureza também são

uma metáfora para a jornada da vida que Jack, em forma de memórias, percorre ao longo do filme - como quando isto é denotado através da sucessão de planos referentes à nostalgia dele em que o semblante de Jack demonstra reflexão ao passo que imagens dele criança em meio à natureza aparecem (14 min 56 s). De qualquer forma, esta polaridade que é construída denota o lado difícil e cruel da vida, em que o pai, como trabalhador, exemplifica a competitividade.

Por outro lado, a graça, no filme, é frequentemente associada a momentos de bondade, compaixão e compreensão. A personagem da mãe é frequentemente associada a este conceito. Isto se dá, por exemplo, quando o *voiceover* do prólogo comenta a respeito da graça, e uma criança ruiva, muito parecida com a personagem adulta, ilustra a fala. A graça é retratada como um elemento transformador que traz alívio e compreensão em momentos de conflito e sofrimento - como quando um dinossauro poupa a vida do outro (33 min 41 s), ou quando a mãe protege os filhos do pai (81 min 6 s). Além do mais, a graça é simbolicamente colocada como um potencial de compaixão e entendimento, como quando a mãe é retratada de forma delicada com o pouso de uma borboleta nela (41 min 30 s), ou quando ela é compassiva com Jack após ele aprontar (89 min 21 s). Porém, também como potencial para o transcendental, como quando é representada de forma mística ao dançar flutuando no ar (54 min 30 s), ou por ser através dela que Jack acessa suas memórias, indo do presente para o passado e do passado para o cósmico (o que vai ser melhor analisado junto com o eu lírico).

Fig. 4 – Dualidade expressa por um plano do pai trabalhando e pela mãe admirando uma borboleta



Fonte: *A Árvore da Vida* (2011)

Portanto, Malick oferece desde o início do filme a temática a respeito da incompreensão da dor e a simbólica dicotomia da vida entre a natureza e a graça como o caminho pelo qual a temática se sustenta. Neste sentido, de forma poética, tais

entendimentos são co-construídos através do espectador em suas experiências subjetivas, que não apenas se relacionam com os fatos da vida de Jack, mas com as dualidades e as dores como temas universais de fácil identificação. No entanto, essa identificação vai além da dualidade, dependendo também de outros símbolos entrelaçados na narrativa. Avaliar como esses símbolos conduzem a temática ao longo da história é crucial para compreender o impacto das correspondências para o espectador.

4.2.2 Símbolos

A dualidade proposta pelo filme complexifica a relação da graça e da natureza para além do materno e do paterno. Embora o pai e a mãe personifiquem esses polos na vida de Jack, como será discutido mais adiante, a obra explora essa dualidade para além do âmbito do protagonista. Essa ampliação serve como pano de fundo para debates filosóficos e existenciais que se entrelaçam de maneira íntima com o espectador-poeta. Este último conecta a temática do sofrimento, a dualidade como alicerce e sua experiência subjetiva aos demais símbolos apresentados no filme. Esses símbolos adjacentes à dualidade, de natureza etérea, instigam o imaginário singular de cada espectador, incentivando a não se afastar do impulso criativo subjacente à obra.

Os símbolos adjacentes à dualidade enredam a temática em um sentido espiritual através de sua capacidade tradutora, na qual a imagem (como símbolo) diz o que por natureza a linguagem não pode dizer. Ou seja, estes símbolos gravitacionais à questão da dualidade exercem influência ao instigar imaginários comuns em detrimento do sentido proposto pelo autor. Apesar de não serem distantes, são plurais. Os mais estabelecidos são aqueles que representam a vida e a morte, intrinsecamente relacionados à existência. Por exemplo, além de ter uma sequência destinada à formação do sistema solar, da terra e da vida complexa como conhecemos, há um momento em que o amor dos pais, a concepção e o nascimento de Jack são retratados (a partir de 37 min 10 s). Por outro lado, também há a morte - desde a morte de R.L no prólogo do filme, a extinção dos dinossauros com o meteoro (35 min 35 s), até a morte de um amigo dos filhos (71 min 24s).

Fig. 5 – Mãe beija a mão de um idoso que então aparece jovem.



Fonte: *A Árvore da Vida* (2011)

Enquanto a vida é relacionada à graça, em um sentido eterno e positivo, a morte é relacionada à natureza em sua circularidade e efemeridade. Porém, isto é construído de maneira abstrata, em que esta correlação é sugerida a partir de outros dois conceitos: o de céu (místico e eterno) e terra (brutal, cíclica e efêmera). Por exemplo, após a mãe engravidar (37 min 48 s), há uma pequena sequência que simboliza o nascimento numa perspectiva simbólica, e talvez espiritual de concepção. Neste trecho, ao som da inspiradora música de Ottorino Respighi, aparecem imagens de um portão sendo aberto para a natureza (da vida), uma figura feminina contando um segredo para uma criança com semelhanças físicas a Jack quando pequeno, uma espécie de “rosto-portal” de rochas, o subir de um escada de pedras, a figura feminina chamando e guiando as crianças vestidas de branco, em meio a natureza, e posteriormente o nascimento de Jack no hospital.

A partir da montagem, que estabelece um contexto simbólico, associando estes elementos, algumas interpretações podem surgir: 1 - O portão aberto pode representar a passagem para a vida mundana que aguarda a criança; 2 - a figura feminina, cuidadora, dá o tom maternal; 3 - as escadas e o portal associados ao contexto, assim como as roupas brancas, criam uma atmosfera mística; 4 - esta figura, associada à condução das pequenas crianças, sugere-se como guia espiritual, conduzindo estas almas para o mundo físico da natureza. Porém, esta associação do místico à figura feminina se resume no plano (130 min 22 s), onde a mãe de Jack caminha por aquilo que é posteriormente associado ao céu. Neste sentido, à graça é constantemente associada com esta figura feminina, fonte criadora, da qual surge a vida, que desagua para o mundo da natureza efêmera, e retorna para a vida eterna no céu.

Por outro lado, novamente a criação cósmica exerce poder, pois, além de dimensionar a efemeridade e o caráter ínfimo da história da família mundana em um contexto cósmico, ela exemplifica a morte como intrínseca à natureza: um ser engole o outro (28 min 43), um *Elasmosaurus* gravemente ferido observa o seu ferimento e então o

pôr do sol (30 min 52 s), há sangue na água (31 min 12 s), e então os predadores tubarões, um dinossauro ferido sendo dominado (33 min 4 s), e o meteoro que extinguiu os dinossauros (35 min 37s). Neste sentido, a morte é frequentemente associada à vida terrena, onde além de ser o tema pelo qual o filme se passa com o fundo da morte de R.L, aparecem em outros momentos como: um bebê expressa intriga em seu semblante e então aparece a imagem de um folha morta no chão voando para longe (39 min 18 s); o som de uma trilha que expressa algo errado com notas agudas que aparecem quando a mãe tenta tapar os olhos do filho para a convulsão de um homem (44 min 5 s); um menino morre e então há o seu enterro (131 min 37 s); as crianças brincam em um cemitério (132 min 54 s); há uma representação do irmão morto aos (133 min 16 s); etc.

A dualidade da natureza e da graça também está no: 1 - mundano e cósmico, com a formação de galáxias, que redimensionam a perspectiva da história mundana destes personagens); 2 - mal e bem, muito bem condensado na cena em que a mãe ajuda prisioneiros (56 min 44 s); 3 - o presente de Jack adulto e suas memórias no passado; 4 - escuro e claro (como quando o pai é retratado em ambientes escuros ou (52 min 6 s) ao ter um momento de intimidade forçada, ou quando a mãe é retratada (40 min 17 s) com Jack em sua primeira infância); 5 - individualidade de Jack adulto e ligação com sua família no passado; 6 - vida adulta e infância; etc. Ou seja, esta dualidade se polariza nas mais diversas vertentes, mas ainda convergindo, em sentido de resposta à temática de “por que há sofrimento?”, para uma perspectiva espiritual.

Após analisar estas imagens que circundam o dualismo, vale citar alguns outros símbolos mais periféricos que contribuem para que o dualismo seja estruturado. Através de imagens (como símbolos que bebem de um imaginário cultural), ou metáforas audiovisuais, o filme evoca, de maneira condensada, sensações e significações muito mais amplas, dando profundidade à construção temática, sensibilizando assim o público. Diversos símbolos não dualistas são trazidos de forma consistente, além de outros mais inconstantes, conforme segue.

O sol, por exemplo, é elemento frequente na trama: ele está presente quando a mãe diz que será fiel a Deus (4 min 4 s), quando o pai recebe a notícia da morte do filho (5 min 58 s), no surgimento da vida na terra (28 min 19 s), quando Jack é batizado (39 min 43 s), além dos diversos momentos de pôr do sol. No site *dicionário de símbolos* (2023) o sol simboliza o amor, o nascimento, a morte, a ressurreição e a imortalidade. Desta forma, está associado a efemeridade da natureza, com suas cenas a respeito da morte. Porém, também reflete a transcendência da natureza, a um tom divino: por exemplo, em outros momentos,

quando a mãe fala “Eu serei fiel a Você”, se referindo a Deus, aparece a luz do sol entre as árvores; ou quando o sol aparece em tela e um coral angelical começa a soar (10 min 0 s).

Outro símbolo importante é a água e as ondas. Em 0 min 44 s, no qual há a citação bíblica, se escutam ondas, que mais tarde são trazidas em momentos de transição, como em 35 min 56 s após o meteoro atingir a Terra, e em 126 min 56 s quando Jack vaga por entre suas memórias. Já a água em si aparece em diversos momentos, como no desaguar da cachoeira (3 min 57 s), no olhar enigmático de Jack adulto (12 min 10 s) quando, na sequência de nascimento de Jack (38 min 15 s), no batismo de Jack (39 min 43 s), ou na morte do amigo dos filhos (71 min 37 s). Neste sentido percebe-se que a água também circunda a dualidade de vida e morte, sendo a água aquilo que permite a vida “florescer”, e em contrapartida o fogo associado à morte e sua necessidade diante da vida. O site *dicionário de símbolos* (2023) coloca que a água simboliza “a origem da vida, a fecundidade, a fertilidade, a transformação, a purificação, a força, a limpeza.”. Já a onda simboliza a “potência da natureza, poder e mudança.” e a “renovação (...)”, sendo associada tanto ao ciclo da vida quanto a “purificação” da qual acompanhamos o protagonista.

Fig. 6 – Dualidade da água: Jack “nasce” através da água e o amigo morre nela.



Fonte: *A Árvore da Vida* (2011)

Porém, há diversos outros símbolos, como: a porta do deserto do início (11 min 42 s) e no fim (122 min 2 s), que simboliza a passagem entre duas situações ou dois mundos: o conhecido e o desconhecido, com caráter de revelar algo. As gaivotas que aparecem junto com as ondas no início do filme e no final revelador (a partir de 126 min 39 s) simbolizam a “liberdade, bem como é mensageira entre o céu e a terra.” (Dicionário de Símbolos, 2023). Já as velas que aparecem também no início, em que Jack homenageia o irmão (em 13 min 35 s) e no fim, são “um símbolo de luz resultante de uma atitude compreensiva.” (Dicionário de Símbolos, 2023). Ela representa “a clareza da mente que se abre para penetrar no inconsciente e o fertilizar.” (Dicionário de Símbolos, 2023). O girassol, que aparece quando

a mãe exemplifica a dualidade da graça e da natureza e no final após entregar seu filho à divindade (ou a aceitação) em 133 min 25 s, “De acordo com a sabedoria popular, a flor de girassol significa felicidade.” (Significados, 2023). Por fim, a árvore da vida que está presente no filme inteiro, assim como em seu título, “(...) é um símbolo sagrado da criação, fecundidade e imortalidade. Ela representa a ligação entre céu, terra e submundo.” (Dicionário de Símbolos, 2023).

Entre outros símbolos, como o deserto, o vento, o cabrito, o vazio, também se encontram expressões que, em termos de imaginário popular, dizem muito respeito ao que é tratado em tela - em que as imagens se constroem como símbolos. Aos 37 min 30 s aparecem planos de luzes e sombras, do pai e da mãe, simbolizando o sexo dos dois, seguido pelo plano da barriga grávida. Aos 63 min 15 s Jack brinca nos bancos da igreja contrastando com o *voice over* do padre em um tom sério e existencial. Também como em 17 min 2 s, quando Jack é retratado em uma espécie de deserto do qual pode-se representar diversas coisas, como o seu estado mental perdido e seco em relação à água, a graça. Como se pode perceber, estas cenas e planos mais representam uma sensorialidade, memória, emoção, ambíguas, do que um fato objetivo a ser contado - por exemplo, quando o pai caminha em uma floresta escura (11 min 4 s); Quando Jack, tímido, anda em uma rua seguindo a menina pela qual ele é apaixonado (70 min 34 s); Quando uma criança anda de triciclo em sótão com um homem bem alto segurando um livro (84 min 50 s); Quando está no escuro do quarto com uma lanterna e uma música tensa soa e então aparece um palhaço fazendo caretas em um circo (em 84 min 24 s).

De qualquer forma, percebe-se que estes símbolos, mais evidentes ou não, também estão em função da simbologia dual pela qual a temática se sustenta. Neste sentido, a obra se estrutura por uma temática complexa que se utiliza de diversos códigos que exploram sua potencialidade como imagem para aprofundar de acordo com a proposta de Malick, exemplificada pelo próprio título do longa. Por fim, embora esses símbolos enriqueçam o significado, isoladamente, não estabelecem a conexão com o espectador; é nesse ponto que as correspondências desempenham um papel crucial.

4.2.3 Correspondências

A obra de Malick conta com uma diversidade de elementos simbólicos que aprofundam a temática da dor em uma perspectiva espiritualizada da dualidade. Apesar de evocar o imaginário do espectador através da diegese, estes símbolos, assim como as

palavras isoladas em um poema, são relacionados com experiências isoladas. Assim, a poesia em *A Árvore da Vida* (2011) acontece principalmente por meio das associações entre os símbolos, que proporcionam identificação.

A partir da tangibilidade do filme, o áudio e a imagem, seus elementos internos, desde os *letterings* até os enquadramentos, e sua matéria-prima, o ritmo, possibilita-se que a montagem estabeleça, através dos cortes, associações que são interpretadas pelo espectador. Neste sentido, a montagem não linear e o vasto material do filme possibilitam a inserção de elementos filmicos dispostos em uma certa ordem, criando a partir disto, relações entre si - através do espectador que as imagens e os sons se conectam, assim como as interações entre essas conexões.

O tom, o ritmo e a plasticidade dos planos individuais e/ou dos elementos filmicos, são *imagens* que carregam significação, e através da montagem criam correspondências entre si. Estas são feitas através das três disposições: 1 - comparação por contraste; 2 - ênfase por repetição; 3 - confluência por paralelismo. Isto não apenas move a narrativa adiante, mas de forma correlacionada, a coloca diante de sua construção emocional. Para exemplificar de forma condensada como isso se dá no filme de Malick, é necessário escolher formas com o desenvolvimento subjetivo e lógico. Isto se dá tanto ao longo de uma sequência, quanto ao longo do filme.

O trecho inicial do filme apresenta diversas camadas de associações, feitas através da relação entre a fala e as imagens, entre as imagens, entre os símbolos presentes nas falas e nas imagens, na manipulação do som e do ritmo. Ao passo que muitos destes ecos são criados no espectador, e posteriormente retornados, as correspondências ganham uma profundidade interna que alimenta a co-criação sensorial e consequente significação. Neste sentido, por exemplo, quando a mãe é “resgatada” posteriormente, a sua significação por parte do espectador vai além daquilo que está em quadro, pois corresponde aos diversos códigos relacionados anteriormente (uma “contaminação” que é amplamente utilizada por Malick).

O filme se inicia com a citação bíblica de Jó associada ao som de ondas e gaivotas, introduzindo a temática ao passo que prepara um imaginário ao incutir símbolos que indicam tanto o místico quanto o mundano, que mais adiante serão resgatados e desenvolvidos. Então, uma luz metamórfica laranja em meio ao escuro aparece, salientando a aura sacra, e aí se escuta o *voice over* do protagonista Jack: “Irmão? Mãe... Foram eles que guiaram-me à sua porta.”. A ideia de que estes personagens em particular ajudaram o personagem principal a encontrar Deus, ou a algum entendimento maior que se relacione à

aura sacra materializada pela luz, não é um entendimento construído *a priori*. Aqui, o filme se preocupa em contaminar o espectador através de um impacto sensível, mais do que gerar significação. Porém, de qualquer forma estes dois personagens ficam marcados.

Ao som de uma música angelical com coral, cujo tom sacro se reafirma, desencadeia-se um envolvente *voice-over* protagonizado pela mãe do personagem central, que explora a dualidade da vida. Simultaneamente, uma menina ruiva, evocando a presença materna interpretada por Jessica Chastain, age simbolicamente. Com expressão curiosa, ela contempla, fascinada, o campo através de uma janela. Tanto a expressão da menina quanto o movimento de câmera e o corte seco contribuem para uma leitura mais sensorial, ressaltando a curiosidade e a exploração.

Essa sensorialidade permeia toda a sequência: enquanto a música mantém o tom etéreo, a fala se materializa em elementos visuais, como a menina segurando um cabrito, o sol entre as nuvens e girassóis, todos correlacionados pela montagem, criando ecos e associações. Três exemplos ilustram esse processo: 1 - O simples corte entre planos de um girassol, revelando partes diferentes da flor, em sintonia com a fala "Você deve escolher qual das duas seguir", intensifica a expressividade da mensagem, acrescentando uma camada sensorial; 2 - O plano da menina segurando um pequeno cabrito, simbolizando para os católicos, uma representação de satanás pelos chifres e pela forma do corpo de bode, gera um eco que ressurgue em correspondências nas rimas seguintes. Por exemplo, logo após (aos 2 min e 35 seg), a graça é representada como aquela que "aceita ser desprezada, esquecida, rejeitada" pela natureza - que independentemente é cuidadosa e amorosa; 3 - Os *voice overs* consecutivos são simbolizados por planos que dão outra dimensão à relação de contraste da natureza e da graça - "A graça não tenta agradar a si mesma." é ilustrada pela menina indiferente com seu rosto tapado pelo cabelo, "Ela aceita ser desprezada, esquecida, rejeitada." é representado pela menina abraçada a uma figura paterna, e "Ela aceita insultos e machucados." é materializada com a menina no colo do suposto pai, sob seu "controle", com uma expressão que vai do fascínio para a seriedade. Portanto, esta singela sequência traz diversos símbolos, que podem ser identificados ou não, gerando variáveis significações, mas ainda conduzindo a temática através da simbologia sugestiva da relação entre o egoísmo da natureza e a compaixão da graça.

Estas correlações vão se aprofundando ao longo do filme, onde camadas vão se sobrepondo, gerando correspondências mais intensas para o espectador. Após esta introdução simbolizada pela pequena criança, depois de um *black*, há o plano da mãe andando de balanço, brincando com seus filhos, e então servindo ao esposo enquanto a sua

narração continua a explicar a respeito da natureza (impressa no esposo). Aqui ocorrem rimas tanto por repetição, quanto por paralelismo: o *voice over* inicial do filho, que destaca o papel da mãe, rima com o *voice over* da mãe sobre a imagem da criança fascinada, e ainda rima com o plano da mãe brincando com os filhos e posteriormente servindo o marido. Há diversas correspondências sendo feitas: a mãe é associada a uma guia espiritual, através do *voice over* do filho; a figura materna é quem explica a relação da dualidade, demonstrando uma maior compreensão; através das imagens, a criança é associada à graça; A criança tem uma fisionomia parecida com a da mãe, a narração dela em cima da imagem da criança, e a passagem de uma cena da criança para a da mãe enfatiza isto; A mãe serve o pai, assim como a criança está sob o domínio do pai. Há ênfase dos papéis e confluência da mãe, carregando consigo todas as qualidades que são construídas independentes.

Em sequência, da mesma forma como é feito com a mãe, o pai e Jack são associados com a natureza, seja quando as falas são narradas por cima de suas imagens, seja quando estas imagens apresentam símbolos e ações que representam o que é dito. Aos 3 min 45 s, há um plano de uma árvore em que os irmãos brincam; então, aproveitando-se do ritmo e da plasticidade da própria imagem, a montagem flui para a imagem da mãe olhando para cima. Porém, apesar de haver certa associação em relação ao processo de montagem em si e à construção compassiva da personagem mãe, o principal não está nesta fluência, mas posteriormente quando a mãe segue observando e seu semblante muda para uma boca aberta e um olhar denotando preocupação. Neste sentido, segue-se um plano de R.L de costas se virando com um semblante apreensivo e o seguinte *voice over*: “Nos ensinaram que ninguém que ama o caminho da graça, nunca tem um final infeliz.”. Com isso, aparece o plano de uma grande cachoeira. Então, há um plano do sol entre uma árvore e o *voice over* “Eu serei fiel a Você... Não importa o que acontecer” e posteriormente a sequência da notícia da morte de R.L e seu luto. Neste momento acompanhamos diversos símbolos, rimas e associações internas sendo feitas, criando mais do que um entendimento, mas uma compreensão emotiva interna do que está acontecendo: 1 - o paralelismo entre os semblantes da mãe e de R.L sugerem algo ruim; 2 - o choque da relação entre as imagens com o que está sendo dito, sugere uma problemática - que será trabalhada ao longo do filme; 3 - o contraste das imagens que vinham aparecendo com as águas da cachoeira cria certa ambiguidade, evocando signos já trazidos, como o som das ondas (trabalhados na citação bíblica que ilustra a incompreensão diante da dor), e sugerindo um entendimento neste sentido. De qualquer forma, isto tudo é dimensionado de forma mais concreta na sequência seguinte com a notícia da morte de R.L. No entanto, apesar de que todas essas relações não

sejam feitas de maneira consciente, evocando uma compreensão imediata dos fatos, elas trabalham a sensibilização, os ecos internos e a continuidade para o espectador.

Para finalizar a ilustração de como as correspondências se utilizam tanto de símbolos, quanto de associações feitas entre as imagens e os elementos de montagem no início do filme vale a pena ilustrar a sequência seguinte. Nela, a mãe recebe uma carta com a notícia da morte do filho R.L e o pai recebe um telefonema construídos com recursos poéticos que mais provocam sensações do que entendimentos. Quando a mãe vai entendendo ao ler a carta, há silêncio antes de seu derradeiro choro; a quebra do silêncio segue com o intenso som de aviões no aeroclube em que o pai está; o pai se comunica no telefone, mas novamente o som da voz é suprimido; após o pai receber a notícia se instaura um silêncio, então uma frequência acompanhada de sinos ecoados; por fim, um pôr do sol encerra a cena do pai recebendo a notícia. Novamente, com alguns elementos se constrói diversas significações possíveis: 1 - a angústia provocada pela supressão do som; 2 - o choque representado pela quebra do silêncio com um choro intenso e o som de motores de aviões; 3 - incompreensão sugerida pela construção de um ritmo sonoro que dilata o tempo ao passo que relembra a morte através do sino; 4 - a construção do som é acompanhada com as imagens que captam o pai encolhendo-se e o pôr do sol que simbolicamente sugere o fim de um ciclo.

Através do exemplo apresentado, torna-se evidente como as complexas interações se desenvolvem em um filme, particularmente neste. Um símbolo ressoa em determinada parte da narrativa, sendo posteriormente recuperado por meio de uma rima, adicionando uma camada de complexidade à sua apreensão. Porém, isto se estende para além das sequências, permeando desde o primeiro símbolo até o último. Por exemplo, a dualidade trabalhada no filme não condena a natureza, e isto se dá através de diversos símbolos, que isolados causam pouco impacto, mas que correlacionados, exercem uma significação

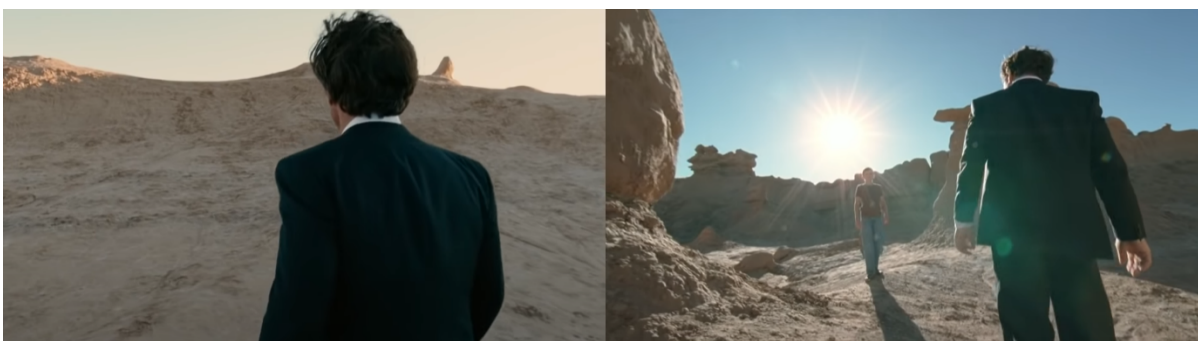
A natureza é retratada constantemente, pela perspectiva mundana, como brutal, competitiva e egoísta, ou pela perspectiva do pai, como autoritária e agressiva. Isto se dá desde a narração da mãe, que comenta que "A Natureza apenas tenta agradar a si própria. Mas há outros para agradar também. Ela gosta de poder. De ter suas próprias escolhas. Encontra motivos para ser infeliz, enquanto todo o mundo brilha a seu redor." (3 min 5 s), a sequência da criação da vida no planeta terra, até as diversas associações que são feitas através do pai, como quando ele briga com a família inteira por um motivo bobo (80 min e 55 s), ou quando ele força os filhos a dar socos nele para exercitarem a autodefesa (65 min 20 s).

Porém, esta dualidade também é relativizada por meio do matrimônio entre a graça (mãe) e a natureza (pai); através da ocasião em que o pai é quem coordena a todos em um momento frágil (71 min 39), quando a criança se afoga; ou a própria brutalidade por de trás da criação do planeta e da vida como a conhecemos - pois sem a morte, não há evolução, não há vida. Ou seja, tanto a natureza corporificada em personagens como o pai e Jack, quanto a graça em R.L se demonstram flexíveis, pois os personagens, apesar de mais representativos quanto uma forma de lidar com a vida, ainda sim apresentam a outra forma em si. Por exemplo, o pai tem momentos em que demonstra sensibilidade quando ele tem um momento terno com o filho em que os dois tocam juntos (a partir de 67 min 25 s), ou logo após, quando brinca com os filhos (68 min 25 s) -, e a mãe e R.L têm momentos de raiva - a mãe dá um tapa no marido (82 min 36 s), pois este se excedeu com os filhos, e R.L se defende de Jack chutando-o (99 min 4 s).

Na verdade, esta dualidade como interdependente e complementar é por onde o filme se encaminha. Através destes contrastes, em personagens como o pai, sensíveis e cruéis, ou na própria dinâmica de uma natureza brutal que possibilita a apreciação por R.L e a mãe, ou o personagem Jack que encontra respostas para a sua natureza mundana no celestial, o filme constrói essas conversas internas que possibilitam diversas combinações, interpretações e até relação com a obra.

Por fim, vale destacar como estas correspondências se dão no filme como um todo - desde contrastes simbólicos, até repetições, ressignificações e rimas, no seu sentido amplo. O início do filme, onde Jack se vê perdido em sua busca solitária por alguma compreensão maior a respeito do sofrimento, a respeito do sentido da vida em um universo injusto, e com isto, diversos planos simbólicos, como imagens, retratam esta interioridade. Da mesma forma, isto se dá no final, no qual Jack se vê mais completo. Com isto, há um contraste, uma conversa não tão evidente, mas perceptível entre estes símbolos contrastantes. Por exemplo, enquanto, no início do filme, há planos de Jack vagando perdido no deserto (17 min 1s), de uma escada, ou espécie de ponte, que pela angulação da câmera se direciona ao céu, (17 min 10 s), e um plano do irmão pedindo para Jack o encontrar. Em contraste, há um plano de Jack no deserto, agora sendo guiado por sua versão criança (134 min 26 s), a mesma escada, agora para um céu ensolarado (124 min 55 s), e Jack encontrando o irmão (125 min 48 s).

Fig. 7 – Correspondência entre plano de Jack sozinho e Jack guiado por sua versão criança.



Fonte: *A Árvore da Vida* (2011)

Fig. 8 – Correspondência entre plano de uma escada que leva a um céu nublado e um ensolarado.



Fonte: *A Árvore da Vida* (2011)

Fig. 9 – Correspondência entre plano de R.L chamando Jack e Jack o encontrando.



Fonte: *A Árvore da Vida* (2011)

4.2.4 Estrutura e Lirismo

A Árvore da Vida (2011) pode ser analisado, decomposto, fracionado e interpretado de diversas maneiras, a depender da lógica concebida a partir da poesia do filme. De qualquer forma, a fim de analisar a estrutura e o seu impacto lírico, busca-se criar uma ordem coerente com a noção temática apresentada. O filme, apesar de poético em suas ferramentas dramáticas, não pode ser definido como experimental. Este não evita o emprego

de técnicas de montagem e realização convencionais, como também não abre mão da estrutura narrativa linear tradicional, com seu começo, meio e fim. Além disso, o longa não se aventura a explorar técnicas cinematográficas inovadoras em sua expressão.

O filme é dividido em três partes: início (0 min 40 s - 37 min 0 s), meio (37 min 0 s - 112 min 22 s) e fim (112 min 22 s - 133 min 0 s), representando 26%, 54% e 22% do total, respectivamente. O início do filme inicia-se no prólogo e termina com a sequência da criação cósmica. O meio inicia-se com a comunhão dos pais e o nascimento de Jack e termina quando Jack percebe o lado destrutivo de sua natureza. O fim inicia-se quando Jack se aproxima do pai e aprende algo em si mesmo, e termina quando algo inerente à sua história se revela para o seu eu do presente. Neste sentido, vale avaliar esta demarcação e sua composição para então avaliar o simbolismo, a introspecção, as pausas e as repetições como recursos poéticos, além da não-linearidade e o lirismo como efeito subjetivo.

O início do filme conta com uma diversidade que introduz o espectador para a temática e seus simbolismos, fundamenta o tom e apresenta os personagens e suas relações ao espectador. O prólogo (0 min 40 s - 4 min 7 s) oferece uma apresentação temática através da citação bíblica de Jó enquanto desenvolve a central dualidade para com o tema. Então, o filme materializa a sua temática através da notícia da morte do filho, e o seu luto (4 min 7 s - 11 min 12 s). Com isto, somos apresentados ao protagonista, que compartilha desta incompreensão diante das dores de sua vida. Este se mostra alienado em seu mundo moderno de construções e trabalho, buscando, a partir do gatilho da notícia do luto, em suas memórias, que aos poucos vão “lhe chamando” (11 min 12 s - 19 min 37 s). Então, finalizando este primeiro ato, através da dor e consequente incompreensão da mãe e de Jack diante da perda do filho e irmão R.L, assim como explicou-se a Jó, uma visão cósmica ilustra a dualidade da criação da vida por trás deste sofrimento (19 min 37 s - 36 min 58 s).

No segundo ato do filme, a narrativa aprofunda a complexidade da vida do protagonista ao explorar a relação dual em sua infância, tangibilizando essa dualidade por meio das interações com seus pais e destacando os impactos significativos que exerce sobre o desenvolvimento do personagem principal. Em uma primeira sequência ilustra-se o início mágico da vida de Jack e sua primeira infância. Imagens poéticas ilustram não só a união dos pais, a concepção e o posterior nascimento do protagonista, mas também a sua primeira infância repleta de novidades (36 min 58 s - 48 min 34 s). Depois vem a sequência mais complexa, em que a relação dual dos pais na vida de Jack se exemplifica em diversas cenas e símbolos. Conhece-se melhor a graça da mãe, o autoritarismo do pai, as dúvidas de Jack, o impacto da morte nele, e a exploração de Jack pelo caminho da natureza, como reflexo ao

pai opressivo (48 min 34 s - 85 min 0 s). Então, o pai viaja e Jack e seus irmãos são felizes sem a opressão dele, mas com a liberdade da mãe compassiva. Porém, Jack se vê livre e começa a explorar a natureza dentro de si (85 min 0s - 97 min 6 s). Por fim, ao explorar o seu lado egoísta que busca agradar a si, Jack é agressivo e ciumento. Após se ver angustiado com a excessividade de sua natureza, busca um pouco de equilíbrio, controlando sua natureza com o perdão e com a sensibilidade da graça que ainda vive dentro dele. (97 min 6 s - 112 min 23 s).

No terceiro ato, o protagonista, assim como a mãe, encontram respostas diante da dor que o assombra. Jack se sensibiliza para a graça dentro de si, finalmente se abrindo para a sua dor. Sendo acolhedor com a brutalidade da existência, Jack finalmente é emotivamente vulnerável com o pai, se colocando em seu lugar e em sua dor. Com isto, o protagonista enxerga a própria dor germinada através do pai, e simbolizada pela mudança da casa de sua infância, percebendo a necessidade de abrir mão de sua natureza, de sua dor (112 min 23 s - 120 min 54 s). Então, Jack e sua mãe entendem, em seu luto, a razão do lado cruel da natureza diante da existência. Representado por imagens do fim da vida na Terra, a trama conclui seu círculo diante da vida e da morte como possibilidade - Jack aceita a dor dentro de si, pois ela foi veículo para a sua busca. O protagonista simbolicamente passa pela porta “da aceitação”, e após o “deserto da incompreensão”, encontra-se diante de suas memórias. Assim como sua mãe entrega o seu filho, Jack conduz isto e aceita o seu passado (120 min 54 s - 131 min 50 s). Por fim, Jack volta à realidade de seu presente transformado (131 min 50 s - 133 min 0 s).

A estrutura de *A Árvore da Vida* (2011) instila no espectador uma percepção que vai além dos eventos em si. Para além das associações simbólicas que emergem no espectador, pode-se citar alguns outros recursos, relacionados a estrutura que permitem uma construção poética: a não linearidade, que permite certa maleabilidade, e, conseqüentemente, as pausas, as repetições, e a resultante introspecção e lirismo. A estrutura não linear do filme acaba sendo a ferramenta chave para a estrutura e para a montagem como poesia, pois ela abre espaço dentro da trama para que outras lógicas possam ser usadas, desafiando os espectadores a participar da atividade na construção de significado. O saltar, entre diferentes momentos na vida da família e da história, pode ser comparada a versos desconexos em um poema. Cada fragmento contribui para a construção poética da narrativa, explorando temas de forma não linear.

Como abordado acima, a história pode ser analisada através de diferentes configurações: 1 - Um prólogo anterior ao todo: tanto a luz etérea e a posterior citação,

quanto a mãe em sua narração, transcendem a narrativa imediata do filme; 2 - A notícia de morte e o luto: apesar de já dentro da narrativa imediata, está no passado recente daquela diegese; 3 - O presente de Jack: através dele, acessa-se a suas memórias e a personagem da mãe com sua perspectiva; 4 - A resposta de “Deus” para a incompreensão da mãe: em um passado extremo de criação do universo e da vida complexa na Terra; 5 - A mágica infância de Jack: volta-se para a sua perspectiva de seu passado, anterior ao da mãe, mas posterior à notícia da morte; 6 - A vida dualizada com os pais, em que conhece melhor o sofrimento, avançando a história através de sua perspectiva; 7 - A escolha de Jack pelo caminho da natureza e a sua rebeldia; 8 - O arrependimento e o entendimento: Jack volta atrás em seu jeito descontrolado de se levar a natureza e encontra neste desequilíbrio um entendimento - e com isso, através da perspectiva da mãe, sai deste passado anterior para o passado do luto, com respostas acerca da dor da vida; 9 - A simbolização da revelação para Jack: o protagonista volta para o presente, para uma espécie de não lugar místico em que se depara com as suas memórias, para o futuro em que o fim da vida na Terra ocorre e então para outro não lugar que agora remete não a um limbo, mas a um céu; 10 - Jack volta ao presente transformado.

As seqüências não lineares, assim como os relativos pontos de vistas, redimensionam o filme em um contexto flutuante em que lacunas são construídas - a ambiguidade oportuniza, através de potenciais construções poéticas, que o espectador transcenda as imagens. E isto é ainda amplificado por outros elementos fílmicos. Por exemplo, com exceção do prólogo, a mãe e o pai são retratados com a mesma idade em todos os momentos, representando essa mesma fonte para o que é apresentado, que são as memórias - antes dos filhos nascerem, em sua criação, na notícia da morte do filho com 19 anos e em seu luto.

As cenas não são colocadas de forma lógico-causal, ou seja, o que expressam não são os fatos isoladamente, pois apesar disto dizer respeito a algumas noções, o que importa para a viagem espiritual de Jack são as interconexões de sentimentos. As cenas deslocadas representam mais temas e símbolos, ou imagens humanas, do que fatos conceituais isolados. Isto cria mais do que uma narrativa não linear de acontecimentos, um quebra-cabeça o qual o espectador tem que montar, mas uma construção linear de sentimentos e perspectivas que o espectador acessa através do personagem, e consequentemente organizando a prosa.

Neste sentido, as pausas estratégicas e os silêncios proporcionam um ritmo que permite ao espectador respirar, absorver, e possivelmente interpretar, oscilando entre a contemplação narrativa e a construção poética interna de uma trama que se apropria de

recursos clássicos, mas também os transcende por meio de uma montagem com correspondências. Isto se dá em *blacks* (como é o caso em 123 min 7s), mas principalmente no ritmo mais lento de sequências, cenas e planos que possibilitam uma espécie de meditação. Um exemplo para isto seria a criação da vida com seus planos da natureza, ou quando as crianças vagam pela cidade brincando (em 55 min 50 s) - enquanto se disponibiliza espaço para a absorção, se constroem outros ecos, apesar de “invisíveis”.

Da mesma forma, certos eventos e temas são repetidos ao longo do filme, como um motivo poético, reforçando significados profundos. Estes elementos estruturais funcionam tanto como espaço quanto correspondência. Isto, ao reforçar algo, não deixa se perder por entre o filme, e por reforçar, agora com outro contexto, suscita outra rima, outra correspondência, outra significação. Essa repetição cria uma coesão poética na narrativa. Os ciclos de nascimento, morte e renascimento, presentes na estrutura narrativa, podem ser interpretados como um poema que ecoa os ciclos naturais da vida, proporcionando uma dimensão existencial para a dinâmica familiar. Assim o arco acaba transcendendo a família e os personagens.

Ainda há a questão da introspecção, que está diretamente relacionada ao lirismo da obra com o eu lírico que Malick constrói. Focando nas reflexões internas dos personagens, a história se assemelha à introspecção poética. Enquanto monólogos internos e ponderações filosóficas exploram a temática, de forma coerente, a narrativa, contada frequentemente pela subjetividade das personagens, adota uma abordagem poética, destacando a importância das emoções e experiências individuais. Isto diz respeito ao que foi elaborado quanto a não linearidade, pois, da mesma forma que o filme se estrutura em uma temporalidade metamórfica, guiada pela emoção dos personagens, assim se dá a questão do ponto de vista e consequentemente focalização.

Ao longo do filme, são elaborados *voice overs* e perspectivas que questionam a função da narração, estabelecendo uma interação dinâmica entre os personagens e uma espécie de eu lírico. Explora-se a seguir as diversas potencialidades que a abertura na estrutura narrativa do filme pode desencadear, exemplificando as ricas possibilidades e estímulos poéticos que essa organização não linear pode instigar no espectador:

1. Após a citação bíblica há a imagem de uma luz mística em meio ao breu, enquanto o *voice over* de Jack chama o seu irmão. Aqui se constrói o entendimento de que Jack possa ser o narrador da história, que, de alguma forma, está associado a esta luz;

2. A narração que diferencia a natureza da graça é feita pela mãe, acompanhando desde a sua infância até guiar a montagem em detrimento de sua fala;
3. Na sequência em que a mãe e o pai recebem a notícia da morte de R.L, em um primeiro momento há a espécie de um meganarrador impessoal. Porém, quando lidam com o luto, apesar de falas deslocadas funcionarem como uma espécie de guia para a montagem, há falas específicas da mãe que retratam seu estado emotivo, e que tendem a dar uma noção de que o seu ponto de vista é o que guia a narrativa aqui;
4. Quando a narrativa transita para o presente de Jack, instaura-se a percepção de que todos os eventos precedentes ocorreram como resultado direto de sua presença. Esta inferência é respaldada pelo fato de sua fala ter inaugurado a narrativa, por ele assumir o papel de protagonista na maior parte do filme, por seu despertar subsequente ao período em que não era o narrador, e pela representação específica da idade dos pais correspondendo à infância de Jack;
5. Jack acessa um imaginário em que seu irmão morto R.L o chama, pedindo para encontrá-lo. Isto conota, através de Jack, o desentendimento da mãe perante a dor, e direciona o caminho pelo qual a jornada de Jack irá se basear;
6. Jack acessa as suas memórias, assim como se faz presente em um produto de sua imaginação em que seus pais estão;
7. Pela perspectiva da mãe (possivelmente acessada através do imaginário de Jack) acompanha-se a incompreensão diante da dor de perder um filho;
8. Após a dúvida da mãe para Deus, em uma espécie de mítica de Jó com Deus, a mesma luz mística do início do filme aparece, seguida de um mega narrador impessoal que ilustra a criação da vida. Por conta do contexto, este meganarrador é colocado como Deus, a testemunha da criação do universo. Porém, isto problematiza ao fato de que toda a história é condicionada a partir de Jack, pois apesar desta resposta da criação ser feita a partir dele, que acessa a dúvida a partir da mãe, a luz mística é anterior e posterior a tudo que acontece no filme;
9. O *voice over* de Jack “Você falou comigo através dela”, referindo-se a Deus, confirma a tese de que a mãe e suas memórias são uma ponte entre Deus e Jack. Porém, Jack acaba acessando não só memórias imaginadas da mãe, mas também, ou a imaginação sobre o que seria a resposta de Deus, ou, em um sentido mais espiritual, uma integração entre a sua consciência e a Dele - em que se acompanha a testemunha da criação da vida;

10. Acompanhamos a infância e pré-adolescência de Jack sob sua perspectiva enquanto criança. Porém, este, da mesma maneira que acessou as memórias e imaginações de outros personagens, acessa os pensamentos particulares do pai (vale destacar a diferença disto quando o filme apenas desloca algumas falas dos personagens, criando a impressão de ser uma narração);
11. Volta-se para a perspectiva da mãe, agora com respostas diante do seu desentendimento a respeito do sofrimento. Logo, por consequência, Jack também entende;
12. Volta-se ao presente de Jack, acessando a outras espécies de não tempos, que complexificam ainda mais a noção geral. Primeiramente há uma espécie de deserto onde Jack adentra por uma porta, simbolizando um tipo de aceitação, entendimento ou alcance;
13. Jack, possivelmente, acessa o meganarrador que contempla a destruição do planeta ao passo que há a narração do protagonista. Isto enfatiza a suposta comunhão com Deus;
14. Jack acessa a uma espécie de praia onde diversas pessoas de suas memórias habitam enquanto ele as observa;
15. Jack alcança uma espécie de céu onde, através do personagem, a sua mãe “entrega R.L a Deus” (simbolizando um tipo de aceitação por parte dos dois quanto à dor);
16. Jack volta ao presente transformado, como se tudo o que tivesse ocorrido tivesse sido uma espécie de revelação a respeito da graça.

A narrativa evolutiva de Jack destaca-se pela intrincada interação entre múltiplos pontos de vista, revelando uma fluidez narrativa singular. A ausência de um ponto de vista fixo permite uma exploração multifacetada dos eventos, culminando em uma revelação transformadora para o protagonista. Dessa forma, a narrativa espelha a fluidez e complexidade da experiência humana, utilizando diversas lentes narrativas ao longo do filme. Jack não apenas transita entre suas próprias memórias, mas também aparentemente acessa as perspectivas de outros personagens, incluindo sua mãe e possivelmente Deus, através de um meganarrador. A condição de Jack como personagem, narrador e meganarrador simultaneamente abre inúmeras possibilidades de interpretação. Pode ser entendido como uma abordagem metalinguística, em que a revelação de Jack ou a resposta de Deus o conecta a uma compreensão mais ampla, tal como o meganarrador, transcende sua perspectiva individual. No contexto bíblico, Jack e sua narrativa poderiam ser uma

representação da palavra do Deus meganarrador. Isto ganha sustentação quando Jack atinge a este “céu” ou a essa perspectiva na qual tanto o passado e o presente existem simultaneamente.

No contexto em que o termo "eu lírico" está tradicionalmente associado à poesia e à literatura, representando a voz ou persona que se manifesta no texto, o *existencialismo*⁹ apresentado pelo meganarrador, seja ele assumindo diversas personas ou Jack adotando seu papel, pode ser entendido como uma expressão narrativa que transcende o âmbito dos personagens para abraçar uma perspectiva mais ampla e reflexiva sobre a trama. Nesse sentido, em *A Árvore da Vida* (2011), o meganarrador desempenha um papel análogo ao eu lírico, proporcionando uma voz reflexiva que vai além das vivências imediatas dos personagens, procurando explorar temas mais profundos e filosóficos para com o espectador, assim como é comum nas obras de Malick.

4.2.5 Função Poética

As diversas ambiguidades do filme confirmam o exercício poético que este exerce ao não responder todas as lacunas que propositalmente cria, fazendo assim do espectador um poeta que, através do seu imaginário contaminado, relaciona a obra com aquilo que faz sentido para si. O objetivo da obra é uma questão complexa que deságua na perspectiva da poesia enquanto fim. Além da ambiguidade relacionada ao narrador, o filme mantém uma perspectiva aberta. A resolução quanto à temática “por que há dor e sofrimento no mundo?” e o que de fato se acompanha através de Jack são alguns dos grandes espaços que a narrativa apresenta para que o espectador possa encontrar respostas. Quanto à resposta à temática, a estrutura não linear com imagens e fatos, a priori desconexos, acaba sendo um meio pelo qual isto “se responde”. A dualidade é um assunto recorrente trazidos e exercitado sobre diferentes contextos: como já elaborado, o matrimônio do pai e da mãe, que gera Jack, os personagens que são moldados tanto a partir da natureza quanto da graça, a sequência brutal da criação da vida, e cenas em que contrastes habitam, como quando um caminhão joga pesticidas e crianças brincam nesta fumaça (aos 74 min 25 s), fazem da dualidade ambígua, interligada - complementar e interdependente. A fala de um padre aos 61 min 18 s ilustra isto:

⁹“Para os existencialistas, a vida humana é baseada na angústia, no absurdo e na náusea causada pela vida não possuir um sentido para além da própria existência.” (TODA MATÉRIA, 2023).

“Corremos com o vento, achamos que ele nos levará para sempre. Não levará. Desaparecemos como uma nuvem, murchamos como a grama de outono. (...) No momento em que tudo foi tirado de Jó, ele soube que foi o Senhor que havia tirado. Então parou de se preocupar com as coisas passageiras, ele procurou aquilo que é eterno.”

Neste sentido, a fala, ao passo que materializa a temática, fornece pistas para a sua resposta. Pois, assim como a natureza e sua morte fornecem possibilidade para que a vida ressurja e evolua, o infortúnio, a morte de seu irmão, a infelicidade de sua infância dual e de seu trabalho regrado pela competitividade e pelo jeito da natureza, faz Jack encontrar a graça. Porém, o filme não se sustenta apenas através de um sermão. A sua complexificação se estende à uma resposta.

À primeira vista, pode-se interpretar a obra como tendo uma inclinação católica. Isso se evidencia não apenas pela presença de uma citação bíblica que deixa sua marca no filme, mas também pela representação de uma família que reza e frequenta a igreja, além de uma representação peculiar de uma espécie de céu. Contudo, o filme também pode ser entendido como uma metáfora filosófica na qual as influências *heideggerianas* do ser-no-mundo de Malick se manifestam através de um personagem católico (cujo contexto da infância do diretor nos anos 50 faz sentido). Ademais, teoricamente, o protagonista não "acessa o céu" após a morte, mas enquanto ainda está vivo. Por fim, o filme pode ser encarado como uma perspectiva espiritual que não se limita à compreensão católica, mas também não descarta um certo misticismo. Na narrativa, não existe um céu e inferno definidos, no máximo o mundano e o divino, e a estrutura dual da obra remete mais a uma filosofia oriental, como o taoísmo, por exemplo. Portanto, entre diversas outras possibilidades, o personagem poderia ser interpretado como alguém que vagueia no purgatório até compreender toda a sua vida e encontrar uma conexão com um Deus católico; ou como alguém que divaga entre questionamentos existenciais, descobrindo uma espécie de lógica que o alivia diante de seu sofrimento; ou ainda como alguém que, diante da dualidade da vida, encontra um momento de iluminação e transformação.

De qualquer forma, em última análise, a obra, enquanto poesia, não se baseia apenas em narrar uma história, nem em chegar a algum fim específico; o processo poético ocorre no ato da associação, no qual o filme transforma o espectador em um poeta. Enquanto o meganarrador serve de eu lírico para Malick expressar o seu existencialismo, *A Árvore da Vida*, em um processo contrário, também serve de eu lírico para o espectador, que concilia a pluralidade de signos a partir do filtro de sua subjetividade, dando sentido e expressão àquilo que responde tais ambiguidades, expressando um existencialismo, alguma fé, ou

dúvidas até então adormecidas. Deste modo, a obra acaba sendo um espelho para o espectador que absorve e responde à sua maneira, que, da mesma forma como Jack, se sensibiliza a partir da experiência estética. Afinal, a arte “(...) está continuamente convidando as pessoas a fazerem uma reavaliação de si próprias e de suas vidas, à luz do ideal a que ela dá forma.” (TARKOVSKI, 1998, p. 286).

5 CONCLUSÃO

Em *A Árvore da Vida* (2011), a montagem não linear é empregada para criar uma ordem na qual os símbolos se entrelaçam de maneira que o espectador se torna um coautor da narrativa. O filme fornece espaços e ambiguidades para que isto ocorra. Ao construir relações por meio de sua subjetividade, o espectador tece ligações, interpreta os elementos simbólicos e se deixa impactar de maneira única. O filme, ao adotar essa abordagem, desafia o espectador a participar ativamente na construção do significado, resultando em uma experiência cinematográfica mais envolvente e individualizada. Desta forma, assim como o protagonista Jack, que expressa uma perspectiva para além de sua história pessoal, o filme faz isto com o espectador, que adentra às perspectivas individuais dos personagens e vai além delas - o diretor guia a sua audiência pela vida de um homem enquanto ele está consciente de algo além dele, quebrando a barreira entre objeto e assunto, criando a história não apenas enquanto assistimos, mas porque assistimos. Portanto, o filme se utiliza da poesia não apenas para expressar e sensibilizar o espectador, mas para da mesma forma como faz em Jack, questionar se aquilo o impactará ou não, expresso no próprio roteiro do filme, no final:

Tudo termina em paz, como acontece com a música. O último acorde se funde com o som de produção comum. O tempo reapareceu; retomou seu domínio • E ainda assim a visão não é a jornada. A verdadeira jornada ainda não começou. Ele se entregará a esta nova vida? Ele ousa? (*A Árvore da Vida*, 2007, p. 126).

E esta noção fica ainda mais explícita quando recuperamos o prefácio do filme em que Malick descreve que “O ‘eu’ que fala nesta história não é o autor. Em vez disso, ele espera que você se veja nesse “eu” e entenda essa história como sua própria.” (*A Árvore da Vida*, 2007, prefácio).

O filme foi uma fonte de inspiração desde o princípio, exercendo um impacto significativo sobre mim. Busquei compreender como uma obra aparentemente ambígua pôde construir tantas camadas de significado e evocar diversas emoções. Inicialmente, concentrei-me na bela fotografia, procurando indícios de sua grandeza sublime. Contudo, à medida que o projeto avançava, percebi que a verdadeira essência sensibilizante residia na maneira como essas imagens eram organizadas, mais do que nas imagens em si. Dessa forma, articulei a dimensão poética, que identifiquei no filme como uma potência, com a prática da montagem.

Luciano Marcos Dias Cavalcanti, Silvana Oliveira e Ítalo Moriconi convergiram em seus escritos, fornecendo não apenas definições, mas também atribuindo funções à poesia, contribuindo assim para uma abordagem integrada. Esta investigação sobre a poesia expandiu não apenas a concepção desse elemento além do poema e de sua construção, mas também introduziu perspectivas instigantes sobre a poesia como linguagem, distintamente da prosa, e como expressão de sensibilidade, subjetividade e significado. Enquanto a linguagem foi extremamente importante à perspectiva de materialidade poética da montagem, a significação e co-criação por parte do leitor/espectador da obra, fez jus à forma pela qual o filme analisado se estrutura, e isto amplificou a relação do conceito de subjetividade entre o filme, a montagem por correspondência e a poesia como um todo.

Além de formularem suas perspectivas de maneira igualmente poética, Cavalcanti, Oliveira e Moriconi apresentaram contribuições valiosas para a convergência com a montagem. Esta acabou por também se revelar enquanto linguagem, partilhando semelhanças entre a prosa e a poesia, e enquanto processo subjetivo de construção e, por conseguinte, de significação. Esse entendimento foi particularmente evidente nos escritos de dois autores, Ismail Xavier e Jacques Aumont, que convergiram na análise da linguagem em si, e com Vincent Amiel atuando posteriormente como elo.

A exploração do plano em sua forma elementar sustentou a perspectiva dialética trabalhada a partir dos soviéticos, refletida também na própria estrutura poética. Contudo, Tarkovsky, por outro lado, foi um desafio multifacetado, pois ao passo que afluiu o cinema e a poesia, afastou a montagem. O estudo das perspectivas da montagem para o cinema ampliou essa compreensão, evidenciando a complexidade de um cinema moldado por diferentes visões e ideologias, impactando de maneiras distintas. A montagem por correspondência elaborada por Vincent Amiel surgiu como mais uma das diversas formas de integrar a rica e vasta poesia do mundo no objeto fílmico. Após tanto, *A Árvore da Vida* (2011) apresentou-se como um filme que emprega a linguagem poética de maneira abrangente, indo além dos artifícios e concepções da montagem por correspondência, explorando a fluidez da montagem produtiva e a significação e impacto da montagem intelectual.

À medida que a pesquisa avançava, em conjunto com as análises do filme, novas perspectivas começaram a se revelar. Elementos aparentemente dispersos, como a dualidade, os símbolos e a narrativa, convergiram para uma compreensão integrada. Durante revisões frequentes do filme, em diferentes contextos de pesquisa e leituras, pude

discernir a poesia intrínseca à sua montagem, revelando-se de maneiras diversas. O que à primeira vista parecia ser uma construção aleatória por parte da montagem, desvelou-se como uma estrutura complexa que interagiu com símbolos e espaços, proporcionando ao espectador a oportunidade de interpretar conforme sua subjetividade. O filme emergiu, assim, como um exemplo notável para convergir as compreensões da poesia e da montagem.

Separar aquilo que seria aplicado para a análise foi o que mais atrasou o processo. Porém, ao perceber que a fotografia dizia respeito à montagem, o processo fluiu. Apesar de ter chegado a meus objetivos em relação ao filme de Malick, acredito que a aproximação entre cinema e poesia poderia explorar outras possibilidades, como o cinema de fluxo, assim como ainda explorar o filme em suas ferramentas - dando margem para uma investigação ainda mais complexa em relação a esta convergência entre a montagem e a poesia, assim como estudos em relação ao filme em si. De qualquer forma, a pesquisa foi um processo enriquecedor que trouxe a dimensão de como o estudo acadêmico é um trabalho sério, que exige dedicação e tempo e colhe significativos frutos pessoais e coletivos. Particularmente, entre outros aspectos, explorei como o cinema pode ser complexo e potente; como a montagem abrange poesia nas mínimas nuances; e como a experiência humana necessita poesia, pois é isto que a move em uma existência igualmente ambígua. Portanto, acredito que o presente trabalho tenha contribuído para a defesa disto: de que a poesia deve estar presente todo o dia, seja na academia, seja no cotidiano.

REFERÊNCIAS

A ÁRVORE DA VIDA. Direção: Terrence Mallick. Produção de Dede Gardner, Sarah Green, Grant Hill, Brad Pitt e Bill Pohlad. Estados Unidos: Cottonwood Pictures; Plan B Entertainment; River Road Entertainment, 2011. 1 DVD

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ÁGUA. Dicionário de Símbolos. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/agua/>. Acesso em 02 nov. 2023.

ALESSANDRO, Rafael. Clássico dos clássicos: as 6 regras de corte de Walter Murch. AvMakers. Disponível em: <https://www.avmakers.com.br/blog/classico-dos-classicos-6-regras-de-corte-de-walter-murch>. Acesso em 15 ago. 2023.

AMIEL, Vicent. **Estética da Montagem**. 3. ed. Lisboa: Texto e Grafia, 2016.

A poesia não se entrega a quem a... Mario Quintan. Pensador. Disponível em: <https://www.pensador.com/frase/MTY1/#:~:text=A%20poesia%20n%C3%A3o%20se%20entrega%20a%20quem%20a%20define>. Acesso em: 10 de nov. 2023.

ARAÚJO, Luciana Kuchenbecker. "O que é rima?"; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/portugues/o-que-e-rima.htm>. Acesso em 14 nov. 2023.

ARISTÓTELES. **Poética**. Guimarães Editores, 1964.

ASSIS, Diego. 22 de maio de 2011. 'A árvore da vida' leva a Palma de Ouro em Cannes. G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/festival-de-cannes/2011/noticia/2011/05/arvore-da-vida-leva-palma-de-ouro-em-cannes.html>. Acesso em 10 nov. 2023.

AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. 9. ed. São Paulo: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 1. ed. São Paulo: Papirus, 2003.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Tradução dos textos originais, com notas, dirigida pelo Pontifício Instituto Bíblico de Roma. São Paulo: Paulinas, 1976.

BIDU, João. 21 de junho de 2022. Religião x espiritualidade: entenda a diferença entre elas. Disponível em: <https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/horoscopo/religiao-x-espiritualidade-entenda-a-diferenca-entre-elas,17ae825b3bd5685c6d47f608306a757f30zzkt.html>. Acesso em 30 out. 2023.

BODE. Dicionário de Símbolos. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/bode/>. Acesso em 02 nov. 2023.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema - Uma introdução**. 1. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2021.

BUFFERY, Adam. 'The Tree of Life': The Soul-Shaking Beauty and Pain of Terrence Malick's Intimate Epic on Family, Nature, and Memory. *Cinephilia & Beyond Films and Filmmaking*. Disponível em: <https://cinephiliabeyond.org/the-tree-of-life/>. Acesso em 22 set. 2023.

CANELAS, Carlos. **Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética**. p. 3 - 10. 2010.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. **Poesia, o que é e para que serve?**. Cotia: Cajuína, 2014.

CONCEITO de Raccord. Fevereiro de 2017. Conceitos. Disponível em: <https://conceitos.com/raccord/>. Acesso em 08 ago. 2023.

CORLISS, Richard; CORLISS, Mary. 26 de maio de 2021. Brad Pitt on the Mystery of Terry Malick. Disponível em: <https://entertainment.time.com/2011/05/26/brad-pitt-on-the-mystery-of-terry-malick/>. Acesso em 30 out. 2023.

CHAUÍ, M. **Convite à Filosofia: O Universo das Artes**. São Paulo: Ática, 2000.

ESTÉTICA da Montagem - MONTAGEM DE CORRESPONDÊNCIAS. 26 abr. 2019. 1 vídeo (6 min 15 s). Publicado pelo canal BIANCA. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_YppfROzVms&. Acesso em 5 nov. 2023.

FERNANDES, Márcia. Poema. Toda Matéria, [s.d.]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/o-que-e-um-poema/>. Acesso em 9 nov. 2023

FERNANDES, Márcia. Figuras de linguagem: resumo e exemplos. Toda Matéria, [s.d.]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/figuras-de-linguagem/>. Acesso em 14 nov. 2023

FRASES de Matsuo Basho. Kd Frases. Disponível em: <https://kdfrases.com/frase/165140>. Acesso em 15 out. 2023.

GIRON, Jefferson Rosa. O método de Terrence Malick em A Árvore da vida. **Revista dos Cursos de Cinema do Cearte**. UFPEL nº12 ano 2017.

HESSEL, Marcelo. 24 de janeiro de 2012. Oscar 2012 | Filmes indicados. Omelete. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/oscar-2021/oscar-2012-filmes-indicados>. Acesso em 10 nov. 2023.

JÁ é primavera: Uma Colina sem nome... Pensador. Matsuo Bashô. Disponível em: <https://www.pensador.com/frase/MzQ1MzAx/>. Acesso em 5 nov. 2023.

JENNIFER, Van Sijl. Cinematic Storytelling: The 100 Most Powerful Film Conventions Every Filmmaker Must Know. São Francisco: Michael Wiese Productions, 2005.

J.R, Bonavita. Montagem, noções básicas – 1. Disponível em: [Montagem, noções básicas – 1 – Manual do Vídeo \(manualdovideo.com.br\)](http://manualdovideo.com.br). Acesso em 08 ago. 2023.

KALEGARI, Gabriel. O efeito Kuleshov e a consciência intencional. Medium. Disponível em: https://medium.com/@gabriel_kalegari/o-efeito-kuleshov-e-a-consci%C3%Aancia-intencional-c2bf78ca52bd. Acesso em 5 nov. 2023.

KREUTZ, Katia. O que é uma decupagem? Academia internacional de cinema. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/o-que-e-uma-decupagem/>. Acesso em 5 nov. 2023.

KREUTZ, Katia. O que foi o movimento cinematográfico, suas principais características estéticas, filmes e cineastas mais importantes e suas influências para o cinema contemporâneo. 14 de agosto de 2018. Academia internacional de cinema. Acesso em: <https://www.aicinema.com.br/expressionismo-alemao-movimentos-cinematograficos/#:~:text=O%20que%20o%20Expressionismo%20buscava,em%20parte%2C%20do%20Romantismo%20alem%C3%A3o>. Acesso em 10 nov. 2023.

LUIZ, Victor. 29 de julho de 2019. Figura de linguagem é utilizada para expressar significados além do literal. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/lingua-portuguesa/alegoria>. Acesso em 05 nov. 2023.

LUZ, Rogerio. Winnicott: a poesia e a realidade. Natureza humana, v. 8, n. 2, p. 315-335, 2006.

MENEZES, Pedro. Existencialismo. Toda Matéria. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/existencialismo/>. Acesso em 10 nov. 2023.

METÁFORA. Dicionário Online Priberam de Português. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/met%C3%A1fora>. Acesso em 20 nov. 2023.

MONTAGEM. Dicionário online de português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/montagem/#:~:text=Significado%20de%20Montagem>. Acesso em 15 ago. 2023.

MORICONI, Italo. **Como e por que ler a poesia do século XX**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MOURA, Arthur. O Problema da Arte no Capitalismo. Passa Palavra. Disponível em: <https://passapalavra.info/2021/11/140871/>. Acesso em 07 set. 2023.

OSSANES, Carlos. A entidade meganarradora em Mais estranho que a ficção: aproximações entre a narração literária e a cinematográfica. Literatura e Autoritarismo, n. 19, 2017.

O que é diegese? 21 de abril de 2021. SP Escola de Teatro. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-diegese>. Acesso em 08 ago. 2023.

O que é poema? Tipos, características, e exemplos. 27 de julho de 2021. Beduka buscador de faculdade. Acesso em: <https://beduka.com/blog/materias/literatura/o-que-e-poema/>. Acesso em 05 nov. 2023.

OLIVEIRA, Silvana. **Análise de Textos literários: Poesia**. Intersaberes, 2017.

ONDA. Dicionário de Símbolos. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/onda/>. Acesso em 02 nov. 2023.

PEREZ, Luana Castro Alves. “O que é Poema?”; Mundo Educação. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/literatura/o-que-poema.htm>. Acesso em 10 nov. 2023.

POESIA. Michaelis Dicionários Online. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/poesia/#:~:text=1%20Lit%20Arte%20de%20compor,4%20Capacidade%20criadora%3B%20inspira%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em 20 out. 2023.

PUCHEU, Alberto. Revista Cult, 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/para-que-serve-poesia/>. Acesso em 07 set. 2023.

REISZ, KAREL; MILLAR, Gavin. **A Técnica da Montagem Cinematográfica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

REZENDE, Daniel. DANIEL REZENDE (DIRETOR DE CINEMA) - Inteligência Ltda. Podcast #359. 20 dez. 2021. 1 vídeo (2 h 55 min 16 s). Publicado pelo canal Inteligência Ltda. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZXQI5x8TuaM>. Acesso em 15 out. 2023.

RIBEIRO, Marcelo. O nascimento de uma nação: estética, ideologia, máscaras. Incinerante. Disponível em: <https://incinerrante.com/textos/o-nascimento-de-uma-nacao-estetica-ideologia-mascaras/>. Acesso em 10 out. 2023.

SIGNIFICADO da Flor de Girassol. Significados. Disponível em: <https://www.significados.com.br/flor-de-girassol/#:~:text=De%20acordo%20com%20a%20s,abedoria,positiva%20que%20emana%20do%20sol>. Acesso em 02 nov. 2023.

SÍMBOLO. Dicionário Online Priberam de Português. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/s%C3%ADmbolo>. Acesso em 20 out. 2023.

SOL. Dicionário de Símbolos. Acesso em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/sol/>. Acesso em 02 de novembro de 2023.

SOUZA, Warley. Poesia. *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/poesia.htm>. Acesso em 10 nov. 2023.

SOUZA, Werley. HAICAI. Português. Disponível em: <https://www.portugues.com.br/literatura/o-haikai.html>. Acesso em 15 out. 2023.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TERRENCE MALICK. 20 de Maio de 2023. CineSet Disponível em: <https://www.cineset.com.br/terrence-malick/>. Acesso em 05 nov. 2023.

THEBAS, Isabella. A Origem do Cinema. Instituto de Cinema. Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/a-origem-do-cinema>. Acesso em 10 out. 2023.

TUOTO, Arthur. 22 de fevereiro de 2021. Arthur Tuoto. Disponível em: <https://arthurtuoto.com/2021/02/22/o-que-e-um-filme-experimental/>. Acesso em 08 ago. 2023.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. 5. ed. São Paulo: Papirus, 1992.

VOCÊ sabe o que é “mise en scène”? 07 de dezembro de 2009. Biblioteca PUC. Disponível em: <https://biblioteca.pucrs.br/curiosidades-literarias/voce-sabe-o-que-e-mise-en-scene/>. Acesso em 10 nov. 2023.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 11. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e TERRA, 2021.

VIDIGAL, Leo. Algumas definições de Montagem e Edição. 21 de outubro de 2009. Montagem Paralela. Disponível em: [Montagem Paralela: Algumas definições de Montagem e Edição](#). Acesso em 08 ago. 2023.